

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA

TIAGO CAVALHEIRO MANTOVANI GATI

**O LUGAR-COMUM DO SOM E SUA TRANSFIGURAÇÃO:
gesto, material e escritura na composição musical**

São Paulo
2021

TIAGO CAVALHEIRO MANTOVANI GATI

**O LUGAR-COMUM DO SOM E SUA TRANSFIGURAÇÃO:
gesto, material e escritura na composição musical**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, com a área de concentração em Processos, Práticas e Teorizações em Diálogos do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música.

Linha de Pesquisa. Criação Musical: Composição e Performance.

Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho.

São Paulo
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

G261l	<p>Gati, Tiago Cavalheiro Mantovani</p> <p>O lugar-comum do som e sua transfiguração : gesto, material e escritura na composição musical / Tiago Cavalheiro Mantovani Gati. - São Paulo, 2021.</p> <p>306 f. : il. color.</p> <p>Orientador: Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes</p> <p>1. Composição (Música). 2. Som. 3. Eletroacústica. 4. Música - Análise, apreciação. I. Menezes Filho, Florivaldo. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 780.15</p>
-------	--

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

TIAGO CAVALHEIRO MANTOVANI GATI

O LUGAR-COMUM DO SOM E SUA TRANSFIGURAÇÃO:
GESTO, MATERIAL E ESCRITURA NA COMPOSIÇÃO MUSICAL

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Música

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho – IA/UNESP – Orientador

Prof. Dr. Alexandre Roberto Lunsqui – IA/UNESP

Prof. Dr. Paulo Roberto Ferraz von Zuben – Santa Marcelina Cultura

Prof. Dr. Sergio Kafajian Cardoso Franco – Faculdade Santa Marcelina

Prof. Dr. Leonardo Martinelli – Faculdade Santa Marcelina

São Paulo, 30 de março de 2021

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço ao meu orientador, Flo Menezes, pelo acompanhamento, abertura e liberdade durante o trabalho.

Aos professores que participaram da defesa e exame de qualificação Leonardo Martinelli, Alexandre Lunsqui, Paulo Zuben, Sergio Kafajian e Mauricio de Bonis.

Ao IA-Unesp e aos seus funcionários e professores.

Aos amigos músicos pelo apoio e parceria: Lídia Bazarian, Sarah Hornsby, Pedro Bittencourt, Cassia Carrascoza, Helen Gallo, Antonio Ribeiro, Clarissa Cabral, Ruben Araujo, Paulo Braga, Marcia Fernandes, Hermes Jacchieri, assim como os membros do Núcleo Hespérides das Américas Rosana Civile, Eliane Tokeshi, Rogerio Wolf, Otinilo Pacheco, Heloisa Meireles e Daniel Murray.

Aos membros do Ateliê Contemporâneo da Escola Municipal de Música de São Paulo, pela seriedade e abertura à inventividade e experimentação.

Aos amigos Rodolfo Valente, Danilo Rossetti, Fabio Scucuglia, Daniel Avilez, Rodrigo Lima, Alex Buck, Raimo Benedetti, Leonardo Aldrovandi, Fernando Binder, Gustavo Fontes, Paulo Vitor Itaboraí, Thiago Cury e Rodrigo Gontijo.

Por fim, ao apoio sempre presente de minha família.

RESUMO

Este trabalho propõe investigar o processo de abertura ao território amplo dos sons na composição musical e seus desdobramentos no âmbito da escritura contemporânea em diálogo com a produção composicional do autor. A noção de timbre é adotada como ponto de partida nesse processo na medida em que historicamente representa a materialidade do som frente a um imaginário e a uma técnica composicionais que passam por alterações profundas a partir da virada do século XIX ao século XX. É desta maneira que o material musical adquire, especialmente a partir de um ponto de inflexão, qual seja, o surgimento da música eletroacústica desde fins dos anos 1940, estados de expansão e ambiguidade que afetarão diretamente a escritura instrumental e vocal. Nesse sentido, uma incursão no campo do gesto circunscribe as correspondências do material e suas implicações inesperadas e imprevisíveis na escuta. O gesto lança-se enquanto medialidade que expressa o lugar do objeto sonoro em seu movimento no fato musical, expressa a relação mutável da música com seus meios, na medida em que sua própria historicidade carrega para o âmago do material as transformações do fato musical, que passa a admitir a experiência do sonoro em diversas matizes. De uma perspectiva histórica que não se pretende linear, identificam-se marcos importantes enquanto fundamento estético para que se investiguem categorias composicionais na música instrumental e vocal que desdobrem a própria noção de timbre, permitindo refletir como a escritura instrumental revela modelos composicionais que pretendem expandir um espaço parametrizado de unidades discretas, que salta do paradigma exclusivo da nota a uma relação intrínseca com o paradigma do som. Certamente, não se pretende apontar um caminho único, mas sim contribuir para um diálogo entre obras que se apresentam como soluções possíveis para essa problemática e o próprio desenvolvimento composicional ao longo deste processo.

Palavras-chave: Composição Musical. Escritura Musical. Material Musical. Timbre. Gesto.

THE COMMONPLACE OF SOUND AND ITS TRANSFIGURATION: GESTURE, MATERIAL AND ÉCRITURE IN MUSICAL COMPOSITION

ABSTRACT

This work investigates the opening process of musical composition into the territory of sound and its outcomes in the context of contemporary écriture, in reference to the author's own compositional output. The notion of timbre is adopted as a starting point in this process, in the sense that it represents historically the material aspect of sound in face of compositional techniques that go through profound modifications from the beginning of the XXth century onwards. In this sense, musical material acquires, especially with the consolidation of electroacoustic music from the 1940's on, states of expansion and ambiguity that will directly affect written composition. In this sense, an approach to the notion of gesture shall instigate correspondences with the musical material and its listening implications. Gesture unveils its medial character that expresses the space of the sound object in its movement towards becoming a musical fact, expresses the changing relationship of music with its means, since its own historical charge brings transformations of the musical fact to the core of the material, admitting the experience of sound in various forms. From a non-linear historical perspective, there are landmarks that place esthetical foundations to investigate compositional categories in written music that allow an expansion of the notion of timbre into a domain that moves from the exclusive paradigm of the note to its increasing relationship with the paradigm of sound. Certainly, a unique path is not pursued or even desired, aiming at a vision of compositional practices that represent possible solutions to the problems mentioned in light of the author's compositional processes.

Keywords: Musical Composition. Musical Material. Timbre. Gesture.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Schoenberg, op.16-V. Estilhaçamento da melodia, apontada pelo compositor pelo sinal \lceil na partitura. A elaboração motivica, já em si complexa, adquire nos fatores espacial e ordenamento instrumental amplitude ainda maior.....	32
Figura 2: J. S. Bach, <i>Fuga (Ricercata) n.2 aus dem “Musikalischen Opfer”</i> . Orquestração de Anton Webern, compassos iniciais. Já se pode observar o “estilhaçamento” da melodia pelos instrumentos, o que ocorrerá fortemente durante toda a orquestração.....	33
Figura 3: <i>Farben</i> . Redução para dois pianos por Anton Webern. Compassos iniciais.....	39
Figura 4: Trecho apontado por Burkhart de serialização de timbres em <i>Farben</i> . A linha de números superior corresponde à numeração de compassos (26 a 29). Logo abaixo vem, em numerais de 1 a 11 não circulados, as séries de cores propriamente ditas (exemplo: a série 1 é formada, do grave ao agudo, por trompa com surdina – HNm, horn muted; violino com surdina – VNm, violin muted; corne inglês – EH, english horn; clarinete – CL; flauta – FL). Os numerais circulados referem-se às combinações instrumentais encontradas pelo cálculo estatístico, que totalizam 87.....	42
Figura 5. Textura de massa e de Timbre harmônico. SCHAEFFER, 1966, p.518.	52
Figura 6: À medida em que a espessura espectral aumenta com os progressivos ataques da percussão metálica, há, paralelamente, polarização do Dó, o que mantém uma percepção de altura definida mesmo diante de um espectro fortemente rico em componentes inarmônicos.	60
Figura 7: Entidade A de laçoentrelaço.	64
Figura 8: Seis retroposições constituindo o módulo cíclico de <i>laçoentrelaço</i> a partir da Entidade A. A “proliferação” de notas realça e afirma a estrutura intervalar com alturas absolutas distintas, já constituindo um grande perfil melódico, estabelecido pelo compositor, de 54 notas.	64
Figura 9: <i>laçoentrelaço</i> . Esboço que mostra uma das etapas de desdobramento do módulo cíclico da entidade A em outras 5 entidades harmônicas.	65
Figura 10: As projeções proporcionais atuam nas expansões e concreções tanto da entidade de base quanto do perfil, mantendo “proporcionalmente” as relações frequenciais internas (GATI, 2015, p.91).....	66
Figura 11: <i>laçoentrelaço</i> : tipos de conexões entre as 17 situações formais da peça.	68
Figura 12: Plano formal informado na partitura e tipos de conexões propostas pelo compositor. Partitura disponível em http://flomenezes.mus.br/	70
Figura 13: Início da Entidade A em <i>laçoentrelaço</i> , compasso 12, com apontamentos das 10 notas da entidade sem seus dobramentos nas demais vozes. E, a partir do compasso 14, espécie de saturação espectral provocada pela mudança gradual de <i>senza vibrato</i> para <i>molto vibrato</i> nas cordas.	71
Figura 14: Processo de desaceleração nos sopros, momento formal 16 de <i>laçoentrelaço</i>	73
Figura 15. Regiões formânticas (em negrito) dos 50 primeiros parciais do C1 do piano (MURAIL, 2005, p.213).	106
Figura 16: Página inicial da partitura de <i>Périodes</i> . A escritura prevê a distribuição de energias internas sonoras no processo de transformação espectral. Do ponto de vista dos ciclos de durações, este trecho representa a analogia com a expiração respiratória.....	111
Figura 17: exemplos de parametrização sonora na escritura por Manoury	127
Figura 18: Início da Sonata em Si bemol de Schubert (D.960). O elemento grave é observado pela primeira vez no compasso 8.	135
Figura 19: Trecho da transcrição de <i>Três variações sobre Ameixeiras em Floração</i> , para ch’in, com indicações de alguns dos mais de duzentos tipos de símbolos disponíveis em referência aos modos como se devem produzir cada som (em COGAN & ESCOT, 2013, p.431).....	153
Figura 20: Ligeti, <i>Pièce électronique n.3</i> , p.8 (LIGETI, 2001, p. 192). As linhas correspondem a cada uma das ondas senoidais (sons “puros”) que comporiam a síntese aditiva.	158
Figura 21. Anamorfofos funcionais. Corte do ataque de dois sons distintos com o objetivo de comparar suas porções finais e estabelecer relações estruturais. “A” representa a barra de metal; “a” o piano.	171
Figura 22: Scelsi, <i>Quarteto n.4</i> , compassos 22-24.	204
Figura 23: Lachenmann. Sonoridade triádica evocada no c.93 do <i>Quarteto n.2</i> enquanto irrupção de superfície.....	217
Figura 24: Lachenmann, <i>Quarteto n.2</i> . Indicação sobre regiões de arcadas no corpo do instrumento. ...	220
Figura 25: Lachenmann, <i>Quarteto n.2</i> . Compassos 26 a 28 “variantes de trilos”.	220
Figura 26: “Objeto” composto do entrelaçamento de componentes instrumentais no c.99 do <i>Quarteto n.2</i> de Lachenmann.	222
Figura 27: Imagem espectral de trecho do <i>Gagaku</i> realizada no <i>AudioSculpt</i>	237

Figura 28: Identificação de transições entre parciais e composição de campos de alturas.....	239
Figura 29: Exemplo de esboços iniciais para a concepção de microformas a partir da análise do espectro do gagaku.	240
Figura 30: Esboço inicial relativo à macroforma de <i>Strata</i>	240
Figura 31: <i>Strata</i> : solução selecionada para a tipologia 1 no <i>Orchids</i> , que se reverterá na microforma do início da peça.	242
Figura 32: Tipologia 1. Do modelo para a partitura (microforma).	243
Figura 33: Estudos para conexões entre microformas. Percebe-se que, a certa altura, foi cogitado o uso de meios eletrônicos, o que foi abandonado posteriormente.	244
Figura 34: Tipologia 2, “mecanismo”, nos dois primeiros compassos da figura. O terceiro compasso já apresenta uma transição entre esta tipologia e uma outra, que traz elementos advindos de sons-alvo “jazzísticos”.	245
Figura 35: Trecho do plano da macroforma de <i>Strata</i>	246
Figura 36: a contar e recontar botões de magnólia. Microforma inicial.	248
Figura 37: <i>a contar e recontar botões de magnólia</i> . Transição entre processo adirecional para processo de rarefação textural (B2).....	249

SUMÁRIO

1	ABERTURA	10
2	TIMBRE.....	20
2.1	O timbre enquanto categoria composicional	21
2.2	Sistematização de timbres à época de Schoenberg.....	30
2.2.1.	Melodia de timbres.....	30
2.2.2.	Timbre e harmonia	36
2.3	Emancipar o timbre, estruturar o timbre. As relações com a altura musical	45
2.4	<i>Acordes-timbres</i>	54
2.4.1.	laçoentrelaçõ	57
3	MATERIAL MUSICAL	74
3.1	Subjetividade, sensação e gesto	75
3.2	Gesto e material musical.....	82
3.3	Material, timbre e escritura	92
3.5	Música liminal: aquisições do material na escritura instrumental.....	104
3.6	Integração e permeabilidade do material	121
3.7	Material e forma.....	128
3.8	Novos materiais e meios.....	132
3.9	Instrumento musical.....	143
3.10	Notação e processualidade.....	152
3.11	Ambiguidade na ação instrumental: anamorfofos – um material híbrido	162
3.12	Distanciamento instrumental a partir de Pierre Schaeffer	166
4	TERRITÓRIO DO SOM.....	180
4.1	Controle e efusão do som	181
4.2	A escuta enquanto componente de determinação do material.....	190
4.3	A interioridade do som como metáfora	201
4.4	Escritura diante do território do som.....	207
4.5	O segundo quarteto de Lachenmann e sua concepção de material na escritura instrumental	212
4.6	Por uma poética da sonoridade.....	225
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	229
	APÊNDICE A – OBRAS COMPOSTAS COMENTADAS	235
	<i>Strata</i> , para ensemble (2016-2017)	236
	<i>a contar e recontar botões de magnólia</i> , para piano (2019).....	247
	APÊNDICE B – PARTITURAS	250

Notas ao leitor

O autor procurou manter, dentro de suas possibilidades, todas as citações utilizadas nas línguas originais às quais obteve acesso, a fim de preservar ao máximo seu significado, evitando assim traduções. Quando disponível, todas as datas de publicação original do texto citado foram incluídas entre colchetes nas referências (por exemplo, SCHAEFFER 2017 [1966]).

No decorrer do texto autoral, todas as palavras ou expressões postas em evidência estarão em *itálico*, assim como empregos específicos em contextos determinados ou neologismos; o uso de “aspas”, além de fazer referência a citações, também ocorrerá quando for desejável imprimir significados pouco usuais às expressões em questão.

1 ABERTURA

A mudança dos meios de expressão musical articula o modo de se pensar e elaborar a música. Suas práticas erigem marcos estéticos que reinventam permanentemente a construção social da musicalidade, provocando constantes redescobertas dos seus próprios fundamentos. O material musical se embebe de todo um instrumentário pré-formado que conforma suas relações com a matéria sonora, com estruturas temporais, com os instrumentos musicais e suas correlações com a notação, com tradições que permeiam desde as instâncias mais técnicas do material até os rituais e protocolos institucionais que cercam os espaços da atividade como um todo. Trilhar um caminho que focaliza o som, matéria-prima musical essencial, e as profundas transformações decorrentes de campos distintos do conhecimento que o reconfiguraram enquanto material na composição, enquanto portador de um movimento, uma trajetória energética, comumente esbarra no questionamento dos elementos mais triviais, mais arcaicos e sedimentados da atividade musical. O instrumento de música, a nota, a partitura, a própria formação musical e o público permeiam o diálogo com poéticas para as quais a materialidade sonora habita o fazer musical e a composição de modo intrínseco. No caso específico da música escrita, a ampliação desse universo sonoro enfrenta resistências diversas, já que se abalam as estruturas de um espaço fortemente arraigado em pilares essenciais como a *notação*, que carrega um código social e historicamente estabelecido na partitura, além de uma “teoria” que estabelece certas leis, que sistematiza em algum nível o plano da composição.

Na medida em que o domínio do som foi investigado em campos do conhecimento variados, sobretudo a partir do século passado, como a acústica, a psicologia e a fisiologia da escuta, a fenomenologia da percepção, assim como pelas implicações cognitivas acerca dos mais diversos fenômenos sonoros, passou-se a conhecer mais intimamente facetas dessa matéria-prima da música inexploradas, tornando crescentes as incursões no repertório da música contemporânea o desejo e a necessidade de abarcar o potencial de expansão do material e suas implicações composicionais. Convém então que não se esqueça desse aspecto trivial, mas essencial, de que a matéria-prima da música é o som, por mais que muitas vezes o campo da

composição, imerso em processualidades típicas de elaborações de ordem matricial, abstraídas em um *texto* de partitura e essencialmente ligadas a um plano da *simulação*, afaste-se do corpo sonoro, em especial no domínio da escritura que se serve da notação. Deste modo, qualquer descoberta que se dê no domínio dos sons, em qualquer que seja o campo, seja na acústica, seja no domínio da fenomenologia da escuta, provocam-se impactos profundos no fato musical. Para além do aspecto de um saber objetivo sobre os sons, por um lado, que inclusive permite mensurações, dados estatísticos, e, por outro, suas implicações no que se refere à escuta propriamente – aparelhada no século passado pelo par microfone/alto-falante –, surgem inter-relações entre o sujeito que ouve e o objeto sonoro, e incorre toda uma cadeia de agentes técnicos e sociais que influenciam no estabelecimento de modelos composicionais. Tal rede de influências afeta diretamente o material da música. A transformação dos meios artísticos e das condições materiais e sociais da realidade desestabiliza o eixo central do que se costuma entender por música. O impacto no campo da notação, calcado em certa *permanência* do domínio instrumental e em configurações gráficas centradas em um paradigma baseado na nota, no corte do som em parâmetros, permeia a relação da música com seus meios¹. Mas mesmo diante de uma espécie de pulverização das próprias manifestações notacionais da composição, que se intensificou desde o último século, situa-se a incorporação incontestável de um universo sonoro ampliado na constituição do fato musical no ambiente da música instrumental de concerto. A relação da música com seus meios é marcada tanto pelo viés da materialidade do som quanto pelo campo de referências ao qual compositores conformam seu imaginário em modelos musicais, em diálogo permanente com as possibilidades tecnocientíficas e aspirações sociais do tempo presente.

O instrumento, ao converter-se em veículo fundamental associado de modo quase que imediato à música, torna-se outro elemento central nesta rede, mas não de maneira isolada. A expansão da luteria e dos modos de articulação instrumental e vocal,

¹ Esta relação dinâmica entre a música e seus meios pode ser pensada em correlação com a influência da técnica nas relações humanas com seu meio a partir das considerações de Milton Santos (2002 [1996], p.29). A ação humana “cria espaço” e, nas relações com seu meio, abarca uma técnica que está imersa nas condições sociais e científicas. “É por demais sabido que a principal forma de relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio, é dada pela técnica. As técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço”. E, mais adiante: “A técnica, ela própria, é um meio [...]. As noções de técnica e de meio são inseparáveis, desde que demos ao termo *meio* ‘sua aceção mais larga, que ultrapassa, de muito, a noção de entorno natural’ ” (ibid., p.38-40). Em música, corresponde ao que o compositor alemão Helmut Lachenmann chamará de “ce monstre tentaculaire qui enserre et dévore tout et que j’ai appelé ailleurs ‘l’appareil esthétique’ ” (LACHENMANN, 2009, p.130).

além dos diversos processos de hibridização instrumental com meios eletrônicos, guardam relação e têm impacto na notação. Por outro lado, há a presença frequente de casos-limite que flertam com a ideia do que vem ou não a ser música. Esses casos permitem compreender que a ambiguidade no âmbito do material tem um crescimento virtuoso a partir do século passado. Observa-se assim a *velocidade com que se pode inventar novos sons* em oposição aos que já existem no campo da música, impactando sobremaneira o fato musical, representado por um repertório heterogêneo e que não raro flerta com a própria negação do que se aceita como música. Não só a invenção constante como também a descoberta progressiva de fatos objetivos sobre o universo dos sons influi diretamente nesses sistemas musicais constituídos, seus gestos, suas técnicas, seus espaços de atuação, sua relação com o público, modelos de elaboração, de notação, seus próprios instrumentos. Enfim: seus *meios*.

Tem-se assim em mente que esta cadeia complexa confere uma perspectiva global de que esses elementos se influenciam uns aos outros, constituem verdadeiramente uma categoria de totalidade que abarca o domínio da composição musical. Falar genericamente em domínio do som pressupõe estar inserido nesta cadeia, pressupõe certamente investigar alguns de seus componentes isoladamente, como a própria matéria sonora, a escuta, o material, os meios instrumentais, ferramentas computacionais, mas permite também avaliar possibilidades no domínio da composição da perspectiva desta totalidade, de forma a não perder de vista as conexões entre o que já se fez e a potência do porvir. O domínio da escuta exerce um papel fundamental nesta cadeia na medida em que se a observa também de um ponto de vista objetivo, não simplesmente do puro sensível, impalpável e subjetivo, seja pela própria compreensão da fisiologia do ouvido e da acústica, seja por uma fenomenologia da percepção que influenciará, por exemplo, como veremos, a distinção entre sensação e percepção para Pierre Schaeffer a partir de Edmund Husserl e Maurice Merleau-Ponty.

No campo da notação, o *timbre* cumpre um papel central nesse processo, posto que passa a clamar categorizações mais específicas, uma vez que não se limita a qualificar sons resultantes de certos engendramentos quantificáveis, *mas passa a adentrar o terreno do material*. A dissolução entre som musical e ruído² permeia um processo de expansão do material musical que carrega esse universo generalizado do som enquanto

² Como aponta Karlheinz Stockhausen no reconhecimento de um *continuum* entre som musical e o ruído enquanto um dos quatro critérios da música eletrônica. Cf. STOCKHAUSEN, 1973; 2009.

problemática composicional. De um ponto de vista da representação gráfica do som, isto colide especialmente com uma notação fincada em uma *permanência* instrumental e em parâmetros quantificáveis associados a uma “teoria” musical que banaliza o timbre, tem-no como resultante apenas de engendramentos determinísticos sobretudo no campo da altura e duração. Nessa situação, é frequente a aceção de que o som tem como atributo qualitativo essencial o timbre, as qualidades evanescentes, efêmeras, que escapam ao racional, que o vinculam a uma ideia de “cor”. Outro componente essencial e que se associa inclusive à origem francesa do termo timbre reside na referencialidade, na causalidade, uma relação histórica com as fontes sonoras, que se transferem à voz e ao instrumento musical por extensão. Assim, investigar a noção de timbre nos será relevante especialmente por sua *emancipação* ao longo da primeira metade do século XX³, processo em que passa de uma posição de *resultante* do processo composicional, distinto da processualidade parametrizada, do *dessin*, irrepresentável do ponto de vista gráfico, a uma posição em que passa a habitar o material. Precisamente por tal razão, considerando como ponto de inflexão essencial a origem da música eletroacústica em fins dos anos 1940, a noção de material – noção esta cujas bases serão estudadas sobretudo com Theodor W. Adorno (2002 [1949]; 2006 [1970]; 2008 [1971]) até seus desdobramentos com Flo Menezes (1998; 2013)⁴ – passa a admitir uma expansão e, de maneira essencial, adquire um nível substancial de *ambiguidade* dada a relação com certas imprevisibilidades resultantes de seu engendramento para a percepção. A expansão substancial do material no século XX requereu frequente e progressivamente novas sintaxes e novas formas que se adequassem aos seus mais diversos estados, especialmente quando consideramos o impacto de toda uma fenomenologia da escuta que o impregna de ambiguidade, que eleva a pregnância expressiva associada às suas manifestações concretas, à própria forma do som em oposição ao som ao qual é imposta uma forma⁵.

Procurando localizar o timbre como categoria composicional sobretudo em seus desdobramentos na composição instrumental, a noção de *material musical*, desde a elaboração influente e paradigmática por parte do filósofo alemão Theodor W. Adorno,

³ Este processo tem como matrizes teóricas sobretudo Makis Solomos (2013a; 2013b), Flo Menezes (2004; 2013) e Philippe Manoury (1991).

⁴ Como veremos, Menezes define, a partir do advento da música eletroacústica, uma cisão do material em uma dimensão relacional e uma dimensão constitutiva.

⁵ Nesta questão, será fundamental a chamada “fórmula de Risset”: a composição com o som dá lugar à composição do som (cf. SOLOMOS, 2013a, p.18).

possibilita que observemos o conflito entre a afirmação objetiva do engendramento dos materiais no plano da composição com suas “resistências” advindas da matéria sonora, suas propriedades que escapam ao “controle” (*maîtrise*) – para usar um termo adorniano – na composição e o papel da percepção do som. O que é fundamental observar é que a trajetória a ser seguida acerca da noção de timbre não é linear cronologicamente, mas tem o principal intuito de *apontar conquistas do material*. Conquistas que, inevitavelmente, elevam mais e mais sua ambiguidade e abarcam práticas musicais radicalmente díspares e que flertam frequentemente com os limites do que se convencionou chamar de música. O impacto irreversível no material sedimentado com a música eletroacústica *não determina, entretanto, que as aquisições ocorrerão de forma exclusiva a ela de uma perspectiva composicional*. Há uma história comum ao universo eletroacústico e o universo instrumental; muito frequentemente são os mesmos compositores que atuam em ambas as frentes; seus “instrumentos” se hibridizam; a escritura transita de lado a outro mantendo elos comuns. Assim, elas se contaminam, e o material torna-se mais ambíguo *também devido a esta relação*. Sintoma desta ambiguidade crescente do material é a música eletroacústica mista, na qual as fontes sonoras frequentemente mesclam sons não referenciais a esferas cujas causas são mais imediatas – um instrumento fortemente simbólico da ação musical como um piano, por exemplo –, além dos próprios processos composicionais que transitam entre submeter o som ao tempo e dar lugar ao tempo do som. Este aspecto específico foi nosso foco de interesse em *Anamorfofes da Música Eletroacústica Mista* (GATI, 2015), situações em que a ambiguidade, a ilusão, a própria distorção, associam-se a diferentes estados do material e a poéticas que buscaram enfatizar tais comportamentos inclusive na ação da performance⁶.

Pode-se abordar o material essencialmente em função de sua trajetória histórica enquanto processo de sedimentação de seus mais diferentes estados⁷. A partir do repertório, o impacto da *escuta*, do devir sonoro, do *movimento do som*, da manifestação da forma dos sons no tempo e no espaço, da percepção de propriedades do material inclusive não previstas no plano composicional, mostrar-se-á essencial para um processo de escritura instrumental que parte do princípio de que o ambiente

⁶ Estes aspectos foram observados através das análises de *Parcours de l'Entité* (1994), de Flo Menezes, e *Altra voce* (1999), de Luciano Berio.

⁷ Veremos, inclusive, que a historicidade será um preceito fundamental na definição adorniana de material.

composicional é essencialmente um ambiente de *simulações*⁸. O engendramento composicional do material o reconhece como potência. É possível antever situações em que o material constituiria um simulacro do que efetivamente se deseja expressar musicalmente, de que este fazer (*poiesis*)⁹ não se encontra apenas fechado em si, mas torna-se responsável por sua concepção na medida em que *corporifica o sonoro*. A noção de material encontra-se diluída nesse território entre a simulação e a abertura ao movimento do som. O material é aberto *em sua concepção*, enquanto *previsão que antevê possibilidades de manifestação*. Certamente, a possibilidade de efetivamente compor os sons¹⁰ no âmbito da música eletroacústica interpõe um tipo de escritura que prescinde da notação escrita, do agenciamento de parâmetros comumente utilizados para engendrar “ideias” musicais. Mas o terreno comum que abarca ambas as práticas tende a diluir a fronteira, demarcada com precisão em diversos casos da música mista dos anos 1950, por exemplo, entre um universo instrumental e um universo eletroacústico, tal qual uma obra sintomática desta questão como *Déserts*, de Edgard Varèse, em que a segregação entre essas esferas é explícita a ponto de intercalar momentos orquestrais e “interlúdios” eletroacústicos.

Mesmo que a manifestação do material emerja por completo apenas no seu desenrolar “real”, é possível *testar manifestações de seu engendramento em situações simuladas* na escritura instrumental de forma a complementar a processualidade da escritura. Há um grau de abertura em relação a certas previsões que confere maior ou menor ambiguidade ao material. Isto é, em larga medida, o que nos interessa do ponto de vista composicional. Embora haja uma dimensão do material que faz referência a atributos e propriedades sonoras e perceptivas que é *objetiva*, há, por outro lado, propostas nas quais, justamente pelo frequente nível de complexidade da manifestação sonora, o fenômeno musical surge *na escuta*, somente *se manifesta através dela*¹¹, atribuindo espaço a essas ocorrências, deixando e prevendo essas ambiguidades inerentes ao material existirem. A totalidade da composição, cujas categorias são *móveis*, caminha

⁸ Abordaremos adiante este aspecto com MANOURY, 1991.

⁹ Em oposição ao agir (*praxis*), como veremos com Giorgio Agamben.

¹⁰ Termo de Stockhausen, *Klangkomposition*. Cf STOCKHAUSEN, 2009.

¹¹ Para Morton Feldman, por exemplo, a música *existe na escuta*. Cf. SOLOMOS, 2013a.

entre o determinado, a ideia de desenvolvimento, a figuração, a variação, e a massa, a textura, o estatístico, a *situação* sonora.

A distância entre o “previsto” da composição em tempo diferido e o exposto da realização pode variar consideravelmente. A composição se abre não exatamente ao inesperado, que sempre acontece em algum grau, mas pode contar com ele de modo intrínseco, tê-lo como fundamento. Uma posição versa sobre o “ataque dos sons”, sobre uma representação ideal no espaço de um fenômeno que ocorre no tempo – no sentido hegeliano; a outra versa sobre o devir sonoro, o processo de formação e transformação do som, um tipo de representação que, em casos diversos tais quais veremos com John Cage, situa-se em simplesmente promover o acontecimento no qual haverá uma manifestação sonora, imprevisível do ponto de vista da “composição”. É entre esses pontos que a noção de material se veste de ambiguidade, justamente em vista de afirmações estéticas relevantes e consistentes que a afastam de um caráter exclusivamente “desenvolvimentista” ou a partir de elaborações de unidades mínimas. Dialogar com essas situações limite em que inclusive se desafia a própria ideia de música permite vislumbrar especialmente *o risco*, a composição como algo que se movimenta, não como um conjunto de regras estáveis. O *texto* da partitura pende entre o conteúdo que precisa ser “interpretado” e a criação momentânea, ou melhor, a recriação a partir de leituras possíveis. Nesse sentido, a ideia de tornar o material *permeável*¹², suscetível a entrâncias sonoras as mais diversas, possibilidades de integração e conexão, mas também no sentido da escuta, que conta com manifestações sonoras que projetam seu interior, entra em questão. O material, por um lado, abre-se à diversidade de uma perspectiva acústica do fenômeno sonoro; por outro, tem na escuta uma atitude que *procura* essa diversidade. De um lado, a complexidade está no material; de outro, parte da escuta, especialmente considerando a crescente importância tanto de uma fisiologia do ouvido quanto uma fenomenologia da percepção enquanto introdutoras de caráter objetivo no que se refere à escuta.

Além das implicações decorrentes das expansões constantes do campo de possibilidades sonoras no que concerne a matéria-prima da música, levar em consideração as modificações e diferenças no plano da escuta em função desses diversos estados do material mostra-se essencial na medida em que posturas de escuta podem

¹² Abordaremos esta questão a partir de György Ligeti (LIGETI, 2001) e Pascale Criton (cujas conexões com este assunto são mostradas em SOLOMOS, 2013a e FERRAZ, 1998).

ocupar o cerne de certas poéticas musicais, realçam a relação sujeito/objeto na própria determinação do fato musical. Esta questão surgirá fortemente, de uma perspectiva subjetiva, em atitudes composicionais que realçam o aspecto perceptivo com atitudes de contemplação sonora, cujos princípios podem oscilar, como veremos, entre a contemplação a partir do “eu” subjetivo e o auscultar dos sons em si. Na medida em que *compreender* cede espaço a tipos de escuta em que a subjetividade participa e inclusive interpõe conflitos com o que se escuta, na medida em que se dá conta de manifestações sonoras as quais podem não fazer parte de um “sistema” conhecido, passíveis de serem “compreendidos” no discurso musical, mas que surgem vigorosos e instauram a ambiguidade, surge a dúvida mesma sobre serem de fato parte do *texto* ou fruto do acaso ou até mesmo impurezas desnecessárias em uma visão asséptica do fato musical no que se refere ao som.

O desenvolvimento da música eletroacústica certamente tem mostrado, desde suas origens mais remotas, uma influência vital nos mais diversos domínios e contextos musicais, modificando permanentemente o que compreendemos como *meios musicais*. Realimenta-se também e por vezes integra-se a práticas como a música contemporânea instrumental. Essa integração se reflete, por suposto, *no material*. A integração com o ruído torna o material mais *permeável*, ao mesmo tempo em que torna a noção de timbre mais e mais insuficiente para dar conta de uma visão estética que abarque categorias composicionais mais precisas do som na composição instrumental contemporânea. A participação da percussão – que trouxe possibilidades de fato mais diretamente “afeitas” ao ruído à música instrumental –, além da própria expansão do universo instrumental – seja através da expansão da luteria, incluindo eletrônica, seja através de um repertório cada vez mais amplo de técnicas que expandem o “timbre” e as possibilidades expressivas do instrumento –, são irreversíveis e contribuem para que o material expanda consideravelmente seu potencial de ambiguidade, de resignificar-se perante uma história que (in)tenta se desprender de uma noção rígida de instrumento musical e do universo exclusivista da nota.

A dicotomia entre objetividade e subjetividade é inerente ao dado sonoro. Pode-se perguntar se o objeto sonoro pode ser visto como algo externo à nossa percepção, no sentido de extirpar a subjetividade e buscar, via uma postura objetiva, auscultar o som pelo som, por suas qualidades próprias independentemente do que a mim ele remete. “Peut-on envisager le son comme objet, c’est-à-dire comme une entité extérieure à notre

perception?” (SOLOMOS, 2013a, p.16). É fundamental ter conta de que, no processo que investiga teoricamente essas noções de *timbre*, *material* e *gesto*, não implica dizer que se constitui razão primeira deste trabalho propor definições conceituais, mas sim adotar seus principais fundamentos e acepções com o intuito de alimentar o trabalho composicional, dispô-lo como uma totalidade problemática na medida em que são lançadas luzes em alguns de seus componentes.

2 TIMBRE

2.1 O timbre enquanto categoria composicional

O timbre torna-se categoria central no âmbito da composição musical a partir do século XX. Quanto mais saberes acumulados acerca desta noção, quanto mais o repertório projeta sua importância, mais o campo da composição carece de categorias específicas relacionadas ao timbre¹³. As tentativas de “controle” do timbre na composição tratando de organizá-lo tal qual a altura apontaram contradições relacionadas às maneiras pelas quais uma totalidade sonora complexa – pensa-se, apenas a título de ilustração, em um *cluster de alturas* – resiste à parametrização em uma espécie de “escala de timbres”, criando assim a necessidade de determinação de categorias de base distintas que pudessem melhor precisar o campo do timbre na composição musical. Assim como os experimentos de Pierre Schaeffer mostraram que a percepção de ataque e de timbre de sons instrumentais estava ligada à sua *evolução energética*, por um lado, e seu *conteúdo harmônico*, por outro¹⁴, então o tempo do som passa a demandar seus próprios espaços dentro da escritura que se afina em parâmetros quantificáveis. Por mais que a escrita

¹³ “La musique occidentale, on le sait, a privilégié avant tout la hauteur. La forme des sons (donc une des caractéristiques du timbre) s’en est trouvée *banalisée et standardisée*” (MANOURY, 1991, p.294).

¹⁴ A experiência em estúdio dos cortes sucessivos do ataque de uma nota grave de piano mostrou que a percepção do ataque de um som instrumental enquanto caracterização de seu timbre não necessariamente se altera com a supressão do início dos sons. Com efeito, mesmo quando Schaeffer corta porções significativas iniciais da nota grave de piano gravada percebe, inesperadamente, que sua *percepção* de ataque e timbre permaneciam (Cf. SCHAEFFER, 1966, p.219). O *ataque* de um som se caracteriza “quer seja pelo seu *corte* específico, relacionado à sua evolução dinâmica própria, quer seja pela sua *cor*, relacionada com sua evolução harmônica” (MENEZES, 2004, p.222). Schaeffer conclui que o transiente de ataque afeta a caracterização do timbre dos sons instrumentais de maneiras distintas, nem sempre sendo o principal responsável por sua caracterização global. A caracterização do timbre começa então a depender também da *forma do som*, de como se desenrola no tempo. Em alguns casos somos levados a pensar que o ouvido é direcionado ao desenvolvimento/evolução do som. Portanto, as experiências de Schaeffer permitem concluir que a percepção musical de ataque se correlaciona, por um lado, com a *curva dinâmica* (trajetória energética) do som e, por outro, com o seu *conteúdo harmônico* (cf. SCHAEFFER, 1966, p.224). Ainda a este respeito, cf. MENEZES, 2004, p.221.

musical resista a uma espécie de “codificação” do timbre, isto não impediu as diversas tentativas de sistematização que buscaram “controlá-lo”.

Altura, intensidade e duração são *atributos unidimensionais* e contínuos; timbre, ao contrário, é uma *resultante multidimensional* dos demais atributos.

Esta foi, indubitavelmente, uma das razões históricas da dificuldade insuperável da representação gráfica dos timbres pela escrita musical, assim como da incongruência das tentativas de serialização do timbre (dos modos de ataque) efetuadas pelo serialismo integral a partir de Messiaen (ao final dos anos 40), no contexto da música instrumental e, posteriormente, da própria música eletroacústica. Representar um atributo revela-se tarefa relativamente bem mais fácil do que representar uma resultante da complexa inter-relação dos parâmetros sonoros, pois que, se um atributo pode ser organizado em ‘escalas’, o mesmo não pode ser dito dos timbres. Inexistem ‘escalas de timbre’, pelo simples fato de inexistir univocidade do caminho de transformação entre os infinitos timbres distintos” (MENEZES, 2004, p.207).

Por certo a preocupação dos compositores com o timbre não se iniciou no século XX¹⁵. Mas é fundamental perceber que há neste momento um conjunto robusto de práticas que o alçam a categoria central da composição visando *sistematizá-lo*. Portanto, não há uma evolução linear da noção de timbre, mas há poéticas que atravessaram aquele século até os dias atuais que apontam categorias de obras que nos permitem vislumbrar tipos de abordagens do timbre no domínio da composição, sobretudo no domínio instrumental.

Um segundo componente fundamental da noção de timbre como resultante da ação dos parâmetros quantificáveis altura, duração e intensidade também foi eminentemente ligado às *causas* fundamentais da música, quais sejam, seus instrumentos e a voz. Durante o século XIX, o timbre adquire especial destaque com a crescente autonomia da orquestração enquanto disciplina independente. Há uma trajetória comum que mapeia certos marcos, experiências musicais decisivas que não só representam aquisições da perspectiva do material como também contribuem para realçar a noção de timbre, destacando-a mais e mais enquanto categoria autônoma da composição. São comuns as referências a este respeito (cf. ADORNO, 2008 [1971], MANOURY, 1991 e

¹⁵ Philippe Manoury dá um exemplo de que a centralidade do timbre também se provara no século XVII: “Le timbre a dû jouer un assez grand rôle dans la recherche des différents tempéraments au XVIIe siècle. On pourrait objecter qu’il s’agit ici d’harmonie avant tout ; mais il est facile de constater que les fonctions harmoniques n’ont pas ici la même ampleur qu’elles auront plus tard, et que la recherche de tierces mésotoniques et autres quintes naturelles visait à la consonance et à la sympathie, phénomènes qui peuvent être vues comme un des constituants du timbre” (MANOURY, 1991, p.294).

SOLOMOS, 2013b) que remontam a uma trajetória desde Hector Berlioz (1803-1869) – cujo marco relevante é o *Traité d'instrumentation et d'orchestration* de 1843¹⁶ – e tem como marcos importantes Richard Wagner (1813-1883)¹⁷ e Nicolai Rimski-Korsakov (1844-1908) – cujo *Principes d'orchestration* de 1891 chega em um momento em que o timbre parece de fato enquadrar-se como categoria autônoma de composição. “C’est une grande erreur que de dire: [...] ‘Cette composition est bien orchestrée, car l’orchestration est une partie intime de l’âme de l’œuvre” (RIMSKI-KORSAKOV apud SOLOMOS, 2013b, p.1429). A orquestração é um elemento decisivo na trajetória de *emancipação do timbre*, dado o elevado grau de elaboração, de combinações e invenções instrumentais que emergem sobretudo a partir do século XIX. Ela não só permite isolar, permite também *valorizar* a noção de timbre. Enquanto uma dimensão musical associada em larga medida à *sensação*, às qualidades evanescentes do sonoro, resultante de elaborações em outra instância racionais a partir de dados quantificáveis, discretos, parametrizáveis, o timbre vai gradualmente adquirindo sua própria autonomia, engendrando seus próprios espaços enquanto possibilidade composicional. O timbre vai sendo destacado de forma consciente do restante do discurso musical, permitindo inclusive que se possa começar a pensar em uma *escritura do timbre*.

O timbre é uma conquista essencial de uma trajetória de transformação de “valores” musicais, assim como o seriam o silêncio, o espaço, o ruído e, enfim, as possibilidades de “compor o som” e de transformações múltiplas da técnica musical tais quais veremos mais adiante.

A noção histórica de timbre é fortemente enraizada como um aspecto musical qualitativo, não quantificável de uma perspectiva excessivamente racionalista, muitas vezes relegada pejorativamente à sensação auditiva. O conflito vem de uma longa tradição na qual o timbre é um atributo subjetivo do sensível, fenômeno qualitativo no campo da composição. Representa aspectos evasivos, impalpáveis. A origem da palavra é francesa: pelas diversas acepções que adquire historicamente em francês, do som de um chamado de tambor de peles, do som de sino ou mesmo da voz, que clamam pela escuta que remete às causas originárias, ao chamado, há uma reminiscência que liga a noção de

¹⁶ Cf. SOLOMOS, 2013b, p.1429.

¹⁷ Nesse sentido ainda, o papel de Claude Debussy (1862-1918) é decisivo para estabelecer esse caminho de emancipação do timbre em relação ao que haviam contribuído Berlioz e Wagner: “Mais il semble que ce soit Debussy qui le premier intégra complètement les deux” (MANOURY, 1991, p.295).

timbre *a uma causa*. Há assim uma *referencialidade*: o sino, a voz, e assim o próprio instrumento por extensão (cf. SOLOMOS, 2013a, p.25). Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) legou uma influente definição de timbre, que, por um lado, está associada aos instrumentos e à voz enquanto qualidades sonoras diretamente atreladas ao “gosto” musical. Por outro lado, mostra-se como algo impalpável e resultante de uma apreensão sonora geral. O timbre *resulta de*. É consequência, corresponde ao final de uma cadeia de elaboração musical que, esta sim, seria essencial. Rousseau situa a melodia e o timbre tal qual o desenho e suas cores, de modo a segregar o que é “essencial” do que se configura apenas enquanto prazer sensível:

Comme les sentiments qu’excite en nous la peinture ne viennent point des couleurs, l’empire que la musique a sur nos âmes n’est point l’ouvrage des sons. De belles couleurs bien nuancées plaisent à la vue, mais ce plaisir est purement *de sensation* [grifo nosso]. C’est le dessin, c’est l’imitation qui donne à ces couleurs de la vie et de l’âme [...] La mélodie fait précisément dans la musique ce que le fait le dessin dans la peinture (ROUSSEAU apud SOLOMOS, 2013a, p.65-66).

Não por acaso, outra acepção geral associa o timbre à “cor” de um som. Mas a cor do som é a característica que mais aparenta existir num domínio de manifestação do *sensível*, de uma existência “real” do timbre. Theodor W. Adorno, sobre Wagner e Berlioz, enfatiza essa autonomia adquirida pela “cor” em relação à representação gráfica parametrizada:

La contribución de Berlioz resulta todavía material. Éste descubrió sin duda el elemento del sonido orquestal luminoso y los *valeurs* de cada color en su interior, pero no aportó a la composición como tal los hallazgos de color, ni los aplicó productivamente a la composición. Si Wagner aprende de Berlioz *la emancipación del color con respecto al dibujo* [grifo nosso], recupera para el dibujo el color liberado y supera la antigua divergencia entre color y dibujo. (ADORNO, 2008 [1971], p.86)

De forma a percebermos, por meio da terminologia, a disseminação da associação do timbre com a cor, vemos as formas pelas quais o conceito passa a existir em diferentes línguas. A noção de timbre entra no idioma italiano mais tardiamente, como *colore de’ suoni*, e, em alemão, como *Klangfarbe* – com destaque para a presença

importante do termo no influente tratado de Hermann Helmholtz (1821-1894) de 1862¹⁸ –, além dos termos *tone* ou *sound colour* em inglês e, é claro, de *couleur du son* no francês (SOLOMOS, 2013b, p.1454). É importante visualizar a trajetória do timbre desde seu destaque enquanto categoria composicional autônoma com o objetivo de resgatá-lo de um domínio puramente associado à “sensação”, tal qual a concepção advinda de Rousseau no século XVIII, para enfim começar a tornar-se uma categoria “fiscalista”, que deixa a esfera puramente subjetiva, relegada a certa degradação do conceito, e adentra o campo objetivo da sistematização de seus constituintes. Este é um ponto de inflexão em que se passa a contar com dados objetivos e mensuráveis relacionados ao timbre e que possibilitam tirá-lo do lugar do “efeito”, da “impressão”¹⁹. Sistematizar o timbre tornar-se-á uma das problemáticas fundamentais da composição musical ao longo do século XX. Portanto, o timbre emerge de um domínio da pura sensação para progressivamente adentrar o domínio do *material*²⁰.

Para Solomos, no entanto, Helmholtz proporia uma visão “purista” do espectro sonoro, sem suas imperfeições, seus “interstícios”, as impurezas resultantes dos fenômenos transitórios: “Éliminer des timbres (et donc du son) toute trace de bruit (les transitoires) constitue bien un projet helmholtzien” (SOLOMOS, 2013a, p.33). Mesmo que se considere esta hipótese válida, aplicável a um modelo espectral ideal, torna-se possível racionalizar o timbre a partir da busca por seus componentes, atribuir-lhe uma “pureza de neve”, revelar uma visão asséptica do som musical que precisa se despir de ruídos indesejáveis. Tal modelo baseia-se numa constituição espectral “ideal”, por assim dizer, que permitiria alçar uma concepção de timbre fortemente ligada à estabilidade da percepção de altura²¹.

¹⁸ HELMHOLTZ, 1954 [1862].

¹⁹ “Des considérations sur le timbre comme effet, comme *sensation*, nous passons à une perspective *physicaliste*” (SOLOMOS, 2013a, p.31).

²⁰ Veremos também que Flo Menezes elabora, a partir de suas noções de material relacional e constitutivo após a sedimentação da música eletroacústica, que o timbre se desloca do campo do “artesanato” ao campo do material.

²¹ “A noção de timbre aparece, historicamente, atada exclusivamente aos sons de altura definida. Foi desta forma que sua definição primária, formulada por Helmholtz [...], veio à luz, referindo-se sobretudo a sons tidos como ‘estacionários’, ou seja, com altura e intensidade aparentemente constantes” (MENEZES, 2004, p.199-200).

O impasse de uma perspectiva composicional surge quando se observa que levar em conta *como* o som é percebido, para além das mensurações físicas, continuará sendo fundamental para a apreensão do timbre. Do lado da acústica, o impasse permanece. “Winckel continue à s’inscrire du côté d’une physique du timbre – en outre limitée, comme chez Helmholtz, à la partie stable du spectre” (SOLOMOS, 2013a, p.35). Por meio do estudo das regiões formânticas de sons vocais e instrumentais, Fritz Winckel (1907-2000) chega a concluir ser possível estabelecer uma “métrica de timbres” a partir de diagramas formânticos (ibid., p.36). Assim, “métrica de timbres”, por um lado, e percepção do timbre, por outro, revelam as duas faces de um impasse relativo à crescente centralidade da categoria do timbre na composição musical²².

Essa perspectiva fisicalista remete às causas físicas do som, a uma materialidade, um corpo. Traz a capacidade de *medir*, de quantificar o dado sonoro ao lado da sensação. O *Tratado* de Helmholtz é um marco importante no século XIX, inclusive ao trazer a perspectiva da escuta no estudo do próprio aparelho auditivo e da sensação enquanto esfera fundante, como, por exemplo, na percepção de parciais harmônicos superiores nas relações harmônicas enquanto sensação de batimentos, ao passo que nas relações melódicas a sensação dos parciais harmônicos superiores estaria atrelada a uma memória comparativa²³. Helmholtz apontara a distinção crucial entre as

²² Lembra-se aqui a tentativa, muito polêmica, de medir o timbre de uma perspectiva comparativa entre sons empreendida por John Grey, que elabora um diagrama que permite, ao invés de descrever verbalmente os sons, compará-los em graus de similitudes. Assim, com base em estudos estatísticos com ouvintes experientes (músicos), monta o diagrama que mostra os pontos no espaço tridimensional ocupados por cada som instrumental, sendo a distância entre eles o “valor” de sua proximidade. Assim, por meio de dimensões abstratas foi possível medir a percepção de similitude entre sons. O diagrama surge no livro de John R. Pierce *The Science of Musical Sound*, em que pesem o grau de subjetividade envolvida nos atributos considerados como parâmetros de avaliação do som e falta de explicação suficiente de outros dados (cf. SOLOMOS, 2013a, p.36).

²³ “In the field of elementary musical art we have now gained so much insight into its internal connection that we are able to bring the results of our investigations to bear on the views which have been formed and in modern times nearly universally accepted respecting the cause and character of artistic beauty in general. It is, in fact, not difficult to discover a close connection and agreement between them; nay, there are probably fewer examples more suitable than the theory of musical scales and harmony, to illustrate the darkest and most difficult points of general esthetics. Hence I feel that I should not be justified in passing over these considerations, more especially as they are closely connected with the theory of sensual perception, and hence with physiology in general. [...] A feeling for the melodic relationship of consecutive tones, was first developed, commencing with Octave and Fifth and advancing to the Third. We have taken pains to prove that this feeling of relationship was founded on the perception of identical partial tones in the corresponding compound tones. Now these partial tones are of course present in the sensations excited in our auditory apparatus, and yet they are not generally the subject of conscious perception as independent sensations. The conscious perception of everyday life is limited to the apprehension of the tone compounded of these partials, as a whole, just as we apprehend the taste of a very compound dish as a whole, without clearly feeling how much of it is due to the salt, or the pepper, or other spices and

medidas físicas de parâmetros sonoros e suas correspondentes sensações percebidas, entre a frequência e a altura, entre a amplitude sonora e a percepção de intensidade. O timbre, a “qualidade sonora”, parecia estar mesmo localizada, de uma perspectiva física do som, nas vibrações mesmas, ou melhor, *na forma das ondas sonoras*. “On avait démontré que l’intensité des sons dépendait de l’amplitude des vibrations, et leur hauteur du nombre de ces vibrations; il ne restait donc, pour expliquer leur timbre, que la forme de la vibration dans les ondes sonores” (HELMHOLTZ apud SOLOMOS, 2013a, p.33). Começa-se a reforçar assim uma dualidade entre uma razão física, “real”, cujas razões objetivas residiriam no fenômeno em si, e qualidades perceptivas que determinavam os sons musicais enquanto “compostos” derivados da forma das vibrações sonoras.

Diante da impossibilidade de apontar para um caminho linear da “captura” do timbre na composição, as linhagens comuns entre experiências as mais diversas podem nos ajudar a compreender algumas de nossas próprias possibilidades atuais em relação ao domínio composicional do som, sobretudo no âmbito da música instrumental. Circunscrever práticas representativas que buscam segregar o timbre em categorias permite partir para delimitações mais precisas de uma trajetória não linear do papel do som na composição musical. A saída de criar categorias de apreensão do timbre emerge de forma a compreender trajetórias e estilos musicais tão diversos ao longo do século XX que, no entanto, alçam a noção de timbre aos seus limites. Makis Solomos fala de categorias no processo de emancipação do timbre ao longo do século XX as quais delimitam campos que, como em toda síntese de um processo histórico complexo, correm o risco de serem excludentes e por demais generalizadores, mas permitem traçar linhagens importantes e apontar caminhos para novas poéticas. Solomos lança duas categorias essenciais: a primeira delas é o *timbre-objeto*²⁴, associado à origem da palavra francesa “timbre”, que abarca a conexão com as *causas de um som*. Dessa maneira, o timbre-objeto é fortemente associado à música vocal e instrumental, seus “modos de jeu”, assim como às combinações sonoras as mais singulares que se pode obter por meio da

condiments. A critical examination of our auditory sensations as such was required before we could discover the existence of upper partial tones. [...] Whereas [...] in melodic relationship the equality of the upper partial tones can only be perceived by *remembering* the preceding compound tone, in harmonic relationship it is determined by *immediate sensation*, by the presence or absence of beats” (HELMHOLTZ, 1954 [1862], p.362-371).

²⁴ O termo pode ser encontrado, antes de Solomos, em uma referência de Marie-Elisabeth Duchez: “On a pu lui appliquer la dénomination d’ ‘objet-timbre’, comme constituant à lui seul un matériau doté de repères spatiaux” (DUCHEZ, 1991, p.70). Ela comenta ainda que o termo vem de Daniel Tosi sobre sua peça *Scordatura 14* (1983-1984).

orquestração. O termo timbre-objeto confere à noção de timbre algo que se coloca enquanto singularidade, um objeto, como um composto resultante seja do instrumento ou voz, seja de uma orquestração. Por mais generalista que a categoria possa ser, abarcando desde os momentos mais iniciais da emancipação do timbre até a música orquestral de meados do século passado – os clusters em *Metastaseis* (1953-1954) de Iannis Xenakis, os glissandi em György Ligeti, etc. –, ela é útil para localizarmos espectros de obras que, no mínimo, desafiam uma visão convencional da noção de timbre e apontam para modos distintos pelos quais a dimensão ampla do som passa a ser pensada na composição.

A segunda categoria determinada por Solomos associa-se mais à “cor do som”, ao seu substrato espectral que tem nessa acepção de “cor” uma forte correlação histórica com a harmonia. É por esta razão que Solomos a chama de *timbre-espectro* ou *timbre-harmonia*. Trata-se de uma projeção ou mesmo uma extensão da harmonia no domínio do timbre, sobre a qual nos debruçaremos em um momento posterior. Mesmo que seja auspiciosa a tarefa de Solomos, que chega a assumir um processo de “substituir” categorias em tal nível fundadoras da atividade musical quanto a altura, certamente há um desgaste dos chamados parâmetros tradicionais no que se refere a dar conta dos estágios mais recentes do material na composição musical, e daí a dificuldade e a necessidade de reconhecer alguns limites da noção de timbre e ceder espaço à categoria que ainda se pode chamar genericamente de “som”²⁵. Fato é também que, no domínio da escritura instrumental, os pilares da notação mantêm ligações estreitas com as categorias tradicionais, delas dependem na medida em que não foi possível reinventá-las totalmente ou mesmo sedimentar padrões de ampla difusão. Dessa forma, é fundamental que reconheçamos os limites da noção de timbre e acolhamos novas proposições de categorias que possibilitem cada vez mais aceitar o universo do som na composição musical.

A categoria timbre-objeto coloca a orquestração como elemento decisivo, especialmente após o amplo desenvolvimento no século XIX que a insere inclusive como disciplina autônoma, alçando tal grau de elaboração e invenções instrumentais que, inevitavelmente, hipervaloriza a noção de timbre. Com este processo de emancipação da orquestração, quanto mais essas “cores” instrumentais clamam atenção para si, mais tornam o timbre parte da escritura; mais se pode dizer que emerge uma espécie de “escritura do timbre”. A noção de timbre certamente adquire mobilidade, acumula um

²⁵ Trevor Wishart, por exemplo, descreve a “morfologia dinâmica”, categoria que varia no tempo nas dimensões da altura e da intensidade (cf. WISHART, 1996, p.94 e GATI, 2015, p.44).

saber sobre os mais diversos comportamentos e propriedades do som a tal ponto que uma escuta musical ativa pode auscultar em obras passadas elementos que superam o universo de categorias sonoras às quais elas certamente foram circunscritas quando criadas. É assim que, partindo da orquestração de Wagner em *L'Enchantements du feu* [*Feuerzauber*] ao fim da *Valquíria*, György Ligeti (1923-2006) se apropria de um “timbre de fusão” cujas qualidades cintilantes extrai a partir da escuta da obra para revitalizá-lo em um contexto absolutamente distinto. Certamente as atenções voltadas ao som que a história musical percorreu de Wagner a Ligeti, as pesquisas que mostraram especificações de propriedades do som, de maneiras de escutar o som e de atentar para aspectos que antes possivelmente se reduziriam a puro “ruído”, levaram Ligeti a isolar e valorizar o aspecto *da dinâmica sonora em si*, a estabelecer “transformações conscientes da textura”.

Les figurations aux parties de violons sont tellement difficiles à jouer à la vitesse indiquée. [...] Cela produit de minuscules fluctuations temporelles entre les figurations des différents violons, car les fautes ne sont pas synchrones. [...] Ce brillant particulier de l'orchestre, qui n'est pas la somme des timbres instrumentaux individuels, mais une nouvelle qualité, repose sur la fusion de successivité. Je n'ai compris comment cette qualité de timbre particulière se produisait qu'après avoir expérimenté les séquences de sons « sur-rapides » de Kœnig au studio de musique électronique. Si dans « L'Enchantements du feu », le timbre de mouvement avait été un sous-produit de l'orchestration, alors je voulais composer des pièces pour l'orchestre dans lesquelles il serait maintenant un moyen d'expression mis en œuvre volontairement. (LIGETI apud SOLOMOS, 2013a, p.44)

2.2 Sistematização de timbres à época de Schoenberg

2.2.1. *Melodia de timbres*

Arnold Schoenberg (1874-1951) já demonstrava preocupações acerca da dificuldade de sistematização do timbre à época de seu *Tratado de Harmonia*, publicado em 1911, revelando a *altura* como tão somente uma das direções do timbre. Este, anunciava ele, não estaria ainda sistematizado no momento da elaboração do tratado (e da revisão realizada em 1921²⁶), permanecendo no domínio amplo do “sensível” na composição:

Até agora, o som tem sido medido somente em uma das três dimensões nas quais se expande: naquela que denominamos altura. Dificilmente têm-se até aqui realizado experimentos de medi-lo nas outras dimensões e menos ainda tentativas de ordenar os resultados em um sistema. A valorização da *sonoridade tímbrica* [*Klangfarbe* = *cor do som*] [...] encontra-se, portanto, em um estágio ainda muito mais ermo e desordenado do que a valoração estética destas harmonias nomeadas por último (SCHOENBERG, 1999 [1911], p. 578).

E é na conclusão, nas linhas finais do tratado, que Schoenberg anuncia como “fantasia futurística” a possibilidade e descoberta de sucessões *tais quais* aquelas de alturas, que possam finalmente acontecer com essa dimensão mais “real” do som que é o timbre: “Acho que o som faz-se perceptível através do timbre, do qual a altura é uma dimensão [...]. Melodias de timbres [*Klangfarbenmelodien*]! Que finos sentidos os que aqui diferenciem! Que espírito sublimemente desenvolvido o que possa encontrar prazer em coisas tão sutis!

Quem aqui se atreve a reclamar teorias!” (ibid., p.579)

A importância de uma sinalização de Schoenberg para a questão do timbre aponta a dificuldade de sua sistematização. O compositor prenuncia que, de maneira

²⁶ Cf. SOLOMOS, 2013b, p.1429.

análoga à qual se organizam melodias em *figuras*, seria possível organizar timbres. Isto poderia ser interpretado como sinalização para uma *nova lógica* de construção musical, tecendo novos elos de “coerência” entre os materiais da música. A ambiguidade na noção schoenbergiana de timbre é que ela ao mesmo tempo exprime algo incerto, não teorizado, não sistematizado, um “domínio desordenado”, mas também parece ser, e aqui entra a ambiguidade, algo difícil de ser apreendido teoricamente. O fato é que isto não impede os compositores de criarem “sequências” de timbres: “Escrevemos [...] sequências tímbricas, despreocupadamente, as quais se arranjam de algum modo com o sentimento de beleza” (ibid., p.578).

O timbre surge para Schoenberg em uma concepção fortemente vinculada ao *instrumento musical*. O instrumento, ou mais especificamente o instrumento de orquestra, é, pois, neste caso, o *timbre-objeto*²⁷, fundamental na concepção schoenbergiana de timbre. E é sobretudo *a altura* que permitiria reter uma melodia composta por timbres muito variados, já que seria o parâmetro sonoro com a devida potência para conferir a unidade necessária a essa melodia. A *melodia* é o território pelo qual o timbre parece ser “capturável” para Schoenberg: o fato de uma *melodia de timbres* surgir na quinta das *Cinco peças para orquestra*, op.16 (“Le Récitatif obligé”) poderia nos sugerir a relevância do tema não só para esta obra orquestral como um todo, mas também enquanto sintoma do pensamento do compositor no período em questão, em especial considerando que o *Tratado de Harmonia* é publicado cerca de 2 anos depois desta obra. A quinta peça do op.16 traz uma melodia contínua, o “recitativo”, que agrega e renova seus constituintes motivicos:

²⁷ Solomos situa a categoria timbre-objeto, neste caso o instrumento, enquanto *supporte* às notas: “Dans une mélodie traditionnelle, le timbre reste constant ou change peu: pour associer des hauteurs, par principe discontinues, l’oreille a besoin d’une continuité, celle du ‘support’ de ces notes, c’est-à-dire l’instrument, le timbre-objet” (SOLOMOS, 2013, p. 1433).

V. Das obligate Rezitativ.

Bewegte Achtel.

Kleine Flöte.

3 große Flöten.

I. II.

3 Oboen.

III.

Englisch Horn.

Klarinette in D.

I. II.

3 Klarinetten in A.

III.

Baßklarinete in B.

I.

3 Fagotte.

II. III.

Kontrafagott.

I. II.

4 Hörner in F.

III. IV.

3 Trompeten in B.

I. II.

4 Posaunen.

III. IV.

Baßtuba.

Harfe.

Celesta.

Bewegte Achtel.

I.

Violinen.

II.

Viola.

Violoncello.

Kontrabaß.

Hauptstimmen bezeichnet durch □.

Figura 1: Schoenberg, op.16-V. Estilçamento da melodia, apontada pelo compositor pelo sinal □ na partitura. A elaboração motívica, já em si complexa, adquire nos fatores espacial e ordenamento instrumental amplitude ainda maior.

Mesmo que Schoenberg tenha abandonado essa questão da sistematização do timbre após o tratado, é possível observar a *orquestração* como maneira de abordar o timbre totalmente em linha com uma visão baseada no *instrumento de orquestra*: é possível observar tal influência sobretudo em Anton von Webern (1883-1945), para o qual a melodia de timbres atinge de fato um nível paradigmático – pensa-se, por exemplo, no *Concerto* op.24, ou na inusitada orquestração da *Oferenda Musical* de J. S. Bach realizada em 1934-35²⁸.

The image shows a musical score for the beginning of J.S. Bach's Fuga (Ricercata) n.2, orchestrated by Anton Webern. The score is written for five instruments: Horn in F, Trompète in C, Posaune, Pauke, and Harfe. The Horn and Trompète parts are marked 'mit Dämpfer' and 'p'. The Posaune part is marked 'pp'. The Harfe part is marked 'p'. The score illustrates the 'estilhaçamento' (fragmentation) of the melody across different instruments.

Figura 2: J. S. Bach, *Fuga (Ricercata) n.2* aus dem “*Musikalischen Opfer*”. Orquestração de Anton Webern, compassos iniciais. Já se pode observar o “estilhaçamento” da melodia pelos instrumentos, o que ocorrerá fortemente durante toda a orquestração.

Quando notas de uma melodia são tocadas por diferentes instrumentos na sucessão, o timbre passa a adquirir um *valor* que diferencia os objetos. Pierre Schaeffer aponta igualmente na melodia de timbres uma iniciativa pioneira de sistematização. E, expandindo a ideia a partir desse conceito, menciona que notas tocadas com suficiente

²⁸ Silvio Ferraz fala ainda sobre a reconfiguração aplicada por Webern à materialidade sonora que refresca e revitaliza o “gesto”; menciona, por exemplo, que não há qualquer repetição dos modos de articulação em todos os ataques da peça 1 das *Seis Bagatelas*, op.9. Isso é de fato pensar o sonoro no material, que é revigorado também pela própria valoração de simetrias, configurações intervalares e sonoridades preponderantes (cf. FERRAZ, 1998).

separação umas em relação a outras nos colocam *nos limites da compreensão de música*, já que esses objetos podem ser ouvidos por si só estando suficientemente segregados – “Comme Cage prend soin de le prévoir dans certaines œuvres” (SCHAEFFER, 1966, p. 300). Não chegam, pois, a formar uma única *estrutura*. Do ponto de vista da percepção, não se realiza nesta situação hipotética uma síntese de unidades agregadas, mas cada nota tornar-se-ia um objeto autônomo. Já quando aproximamos esses objetos em uma sucessão, como em uma melodia, percebemos uma estrutura composta pelo conjunto de notas – Schaeffer exemplifica com uma melodia de ninar cantada para uma criança. Mesmo que essa mesma melodia fosse tocada em outro instrumento, como o piano ou o violino, a reação mais imediata do ouvinte provavelmente seria dizer que ouve a mesma coisa. Nesse caso, a *estrutura* predominaria em relação ao *objeto*. E essa estrutura adquire o que Schaeffer chama de *valor*, uma conjunção de alturas, mas também de durações e intensidades, que adquirem pregnância expressiva musical:

Soit maintenant une mélodie dont chaque note est jouée par un instrument différent : le timbre, à son tour, apparaît comme valeur différenciant les objets. Ceux-ci du coup s'affirment davantage aux dépens de la structure musicale, qui s'impose moins impérieusement. Son unité pourrait en être menacée, faute d'équilibre, entre permanence et variation, si elle n'était encore solidement assurée par les hauteurs.

Même mélodie, mêmes instruments, mais tous ceux-ci jouent *piqué*. Je ne puis m'empêcher de remarquer ce *caractère dominant* des objets. Il en vient même à masquer, le cas échéant, la variation de timbre, dont la valeur s'atténue au profit de cet *invariant*. Je me rapproche du cas du piano : la structure mélodique s'en trouve évidemment fortifiée au détriment de la *Klangfarbenmelodie*.

(...)

Pour qu'elle soit absolument *dominante*, il faudrait que rien ne vint masquer la perception des *couleurs*” (SCHAEFFER, 1966, p. 302).

O objeto se equipara, na operação que associa a cada nota um instrumento diferente, à estrutura, já que a melodia como um todo não “salta” tanto quanto antes. Isso é um passo importante para uma passagem do universo da nota ao universo mais amplo do som. O timbre, nesse sentido, fortemente ligado ao “suporte” das alturas, abre espaço a fatores cada vez menos associados às causas instrumentais e à nota em si para dar lugar ao “objeto”, ao som enquanto uma unidade sonora mais complexa e identificável. Quando analisando o par objeto/estrutura no caso da melodia de timbres, uma hipótese é lançada: mantendo a mesma altura, mas tocando-a em sequência em diferentes instrumentos, Schaeffer questiona se a altura ainda não permanece suficientemente destacada na

percepção para que possamos atribuir *valor* necessário ao timbre e conseguir descrever os instrumentos. Para tanto, a saída é clara: se os sons não possuírem altura definida, aumentam-se as chances de atribuir valor *a esses sons*, associando-os a suas características internas, tais como granulares, rugosos, aerados, sibilantes, etc. Aqui se introduz, pois, a abertura para o caminho de atribuição de *valor* ao som em si, ao objeto, enquanto o timbre parece perder força longe de uma sustentação da altura:

Un basson, un piano, une timbale, un violoncelle, une harpe, etc., jouant à la même hauteur, sont censés créer une mélodie de timbres. Cette séquence, ou structure, va donc se décrire en inversant les termes habituels. Dans les exemples précédents, les timbres apparaissent en général comme caractères, et la hauteur comme valeur. Ici, tous les sons ayant un même caractère de hauteur, il nous faut chercher autre part les valeurs. Mais, lorsque nous tenterons de le faire, nous n'allons pas forcément trouver devant nous une valeur évidente ; peut-être allons-nous reconnaître encore des instruments et non une véritable *Klangfarbenmelodie*. Ces timbres sont, ou trop marqués, ou trop flous, pour qu'il s'en dégage une valeur nette, émergeant à notre écoute" (ibid., p.302).

Schaeffer busca o caso-limite, isto é, a escuta dos sons independentemente de suas causas, quais sejam, os instrumentos, de forma que, na ausência deles, “descontaminados” de sua presença imperiosa, possamos ouvir enfim os sons. Constata, a partir de pesquisa com estudantes avançados do Conservatório de Paris, a dificuldade em interpretar a relação da percepção de altura do som puro – som senoidal, “sem timbre” – com a altura do som instrumental (com filtragem de fundamental ou não). Os resultados foram muito díspares, revelando grande subjetividade na percepção de altura quando se exclui a participação do timbre (cf. SCHAEFFER, 1966, cap.10), reafirmando a relação deste com a altura. Então surge a necessidade de definir e especificar mais o que vem a ser o timbre para além da esfera exclusivamente instrumental, e, desta maneira, entra-se no território de criar valor para objetos sonoros, o que implica a necessidade de ir além de estabelecer uma mera característica ou qualidade sonora. É possível identificar esses objetos e até caracterizá-los; mas quando se quer que eles representem de fato um *valor* musical, é preciso ir além. Assim, além de inseri-los em uma classe, um tipo, é preciso avaliar seu caráter, seu comportamento, forma, em suma, sua *morfologia* (cf. SCHAEFFER, 1966, p.610).

2.2.2. *Timbre e harmonia*

Schoenberg havia seguido à procura de um princípio unificador baseado nas relações motivicas, o motivo como “germe da ideia”²⁹ musical, enquanto em Webern o próprio deslocamento para a escuta de simetrias e constelações intervalares em um tipo distinto de repetição da ideia já é mais permissivo à materialidade sonora, especialmente no que se refere à articulação dos ataques. Mesmo assim, o *paradigma da nota*, associado a uma concepção de representação da ideia musical que se torna identificável, permanece essencial enquanto potência de engendramento:

É o nominalismo que orienta o serialismo, como bem nota Adorno, e como tal o seu objeto não é o objeto concreto, mas sim o abstrato, ou melhor a ideia composicional. Deste modo, embora atento à qualidade do som, ele [Webern] permanece na trilha traçada por Schönberg, pois para ambos o objeto é a ideia e o modo como ele se torna identificável, representável musicalmente. Falamos então de uma composição fundada na representação, sendo que ela representa-se a si mesma, representa sua própria estrutura (FERRAZ, 1998, p.19).

A composição é nesses casos representável pela ideia abstrata e tem nesta representação, baseada em identidades, algo apreensível no domínio de um princípio unificador – tal qual a série – que determina hierarquias que definem suas estruturas, que embora considere o som em suas atribuições tem-no como algo ainda produto de um processo exógeno.

As linhas finais do *Tratado de Harmonia* de Schoenberg centram-se no fato de que premissas essenciais da harmonia, baseadas na funcionalidade dos acordes e na resolução de dissonâncias, apontariam para um caminho distinto do sistema tonal. A própria incorporação de “dissonâncias” mais e mais distantes tende a mascarar a função de um acorde, ao ponto em que o compositor austríaco passa a chamá-los de complexos ou aglomerados sonoros. Abre-se caminho para que a harmonia ultrapasse a dicotomia consonância/dissonância, para que o acorde funcional ceda espaço ao acorde autônomo, que demarca uma “cor”, um território de escuta em si determinado pelas configurações que o compõem. É nesse sentido que a percepção mutável de um objeto musical dinâmico,

²⁹ Cf. SCHOENBERG, 1993, p.35.

que varia no tempo em toda a sua complexidade, pode, ainda assim, deixar uma marca identitária, própria, que, de maneira muito geral, se associa à ideia de “cor”, tal qual expressa pelo segundo paradigma de Solomos, *timbre-harmonia*. Com efeito, uma das acepções da palavra timbre advém de sua correlação com a harmonia, que carrega como atributo essa noção da cor mediando as duas esferas. Quanto maior a presença de determinada configuração harmônica, quanto maior sua capacidade para singularizar-se, para expressar sua própria autonomia, mais a cor surge como fator de mediação e integração entre timbre e harmonia. Esta é uma outra maneira de pensar o material no sentido de delimitar uma verdadeira categoria de aderência do timbre na composição musical, muito carregada historicamente da noção de *cor*. A “cor” harmônica enquanto propriedade de percepção da “sonoridade” global de um complexo sonoro, um aglomerado de notas, a depender de seu *contexto* e da maneira pela qual um compositor pode realçá-la, vem a superar um tipo de escuta voltada a compreender tal aglomerado enquanto um acorde que cumpre determinada função no sentido de surgir “por causa” de determinado encadeamento de vozes. Ainda assim, o próprio Arnold Schoenberg distingue seu uso das escalas e acordes de tons inteiros no *Pelleas und Melisande*, de 1902, em relação à obra homônima e contemporânea de Claude Debussy. Schoenberg, coerente com seu legado fincado na proliferação da ideia através da elaboração motivica, centra-se na afirmação das cores harmônicas como resultantes do movimento melódico das vozes. Esta é, segundo ele próprio, sua diferença para Debussy quanto ao uso de um mesmo material na determinação de cores harmônicas, qual seja, a escala e os acordes em tons inteiros:

Utilizei os acordes de tons inteiros em meu poema sinfônico *Pelleas und Melisande*, de 1902, aproximadamente na mesma época em que Debussy compôs a sua ópera [...] Debussy utiliza esse acorde e essa escala [...] mais no sentido de um meio expressivo impressionista, mais ou menos como um timbre; enquanto eu, tendo-a feito aparecer pelo caminho melódico-harmônico, considere os acordes mais como uma possibilidade de encadeamento com outros acordes, e a escala mais como uma influência própria da melodia. (SCHOENBERG, 1999 [1911], p. 541)

E lemos, mais adiante: “A escala de tons inteiros é um recurso artístico de esplêndido efeito colorista” (ibid., p.545). É por tal razão que a música de Debussy pode

ser vista como um marco na acepção de harmonia que se dilui no timbre³⁰, que impõe, no exemplo bastante ilustrativo na fala de Schoenberg acerca do *Pelléas et Mélisande* do compositor francês, a escala e os acordes de tons inteiros de maneira não tanto enquanto articulação de um processo construtivo de motivos e frases, mas enquanto propagador de sonoridades. Schoenberg, por diversas situações, especialmente ao tratar dos acordes mais complexos ao final de seu tratado, mostra que o tratamento da dissonância é central, mas aponta para um processo emancipatório, já que, nesses casos, a funcionalidade vai também se dissolvendo. Horacio Vaggione, no ensaio “Adorno et Schoenberg”, faz menção a esta questão:

Les accords de plus de six sons [...] invalidaient de fait les règles fonctionnelles auxquelles se pliaient très bien les enchaînements d'accords parfaits. [...] Ayant posé – peut-être sous l'influence de Helmholtz, comme le suggère Dahlhaus –, le principe de l'émancipation des dissonances, de la non-inféodation des dissonances (harmoniques ‘lointaines’) aux consonances (harmoniques ‘proches’) – c'est le principe conduisant à la suspension des fonctions tonales –, il a perçu dans l'idée de *Klangfarbe* – de structure spectrale – une base théorique pour justifier, et surtout développer, cette conception, effectivement nouvelle, du rôle des dissonances (VAGGIONE apud SOLOMOS, 2013, p.1456).

A emancipação da dissonância já era um prenúncio em Schoenberg de que as bases teóricas para agregados cada vez mais complexos precisavam ser revitalizadas, e a melodia de timbres foi, certamente, um caminho. A problemática do timbre em sua relação com a harmonia, mediada pela cor, surge com força em Schoenberg na notória *Farben*, a terceira das *Cinco peças para orquestra*, op.16. A ideia de *Farben* enquanto um acorde cujos timbres são “mutantes” teria sido realçada pelo próprio compositor, que forneceu como título na nota de programa da segunda performance da peça em Londres, a primeira dirigida pelo próprio Schoenberg, em fevereiro de 1914, *Der wechselnde Akkord* (o acorde mutável)³¹. Como podemos observar na versão para dois pianos de Anton Webern (figura abaixo), há uma “estaticidade” dos acordes que acabam por clamar

³⁰ A este respeito, ver o extenso trabalho analítico de Didier Guigue sobre a obra pianística de Debussy: *Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX* (GUIGUE, 2011).

³¹ Diferentes títulos teriam sido ainda esboçados e publicados em edições diferentes da partitura e que sugerem a relação com a cor: “*Akkordfärbungen (Colorations d'accord), Der Traunsee am Morgen (Le lac de Traun au matin) et Der wechselnde Akkord (l'Accord changeant)*”. A revisão da partitura feita em 1949 (editada em 1952) porta o subtítulo *Manhã de verão em um lago (Cores) – “Matin d'été sur un lac (Couleurs)*”. Em SOLOMOS, 2013b, p. 1433 e BURKHART, 1973, p. 142.

As vozes na orquestração, cujo movimento privilegia uma verticalidade em detrimento de figurações motílicas marcantes, atuam majoritariamente na dinamização e profusão de cores harmônicas associadas aos aglomerados, que, por sinal, são mesmo pequenos “desvios” e movimentações do acorde inicial³². É esta movimentação entre instrumentos no corpo orquestral, permeada por leves figurações pontuais, que dinamiza, pois, a marca deixada pelos acordes, suas *cores* enquanto percepção global identitária para a construção intervalar. Como vemos na figura anterior por meio das cores atribuídas às vozes, há um movimento canônico pelo qual cada voz percorre um semitom ascendente e um tom descendente na movimentação gradual da harmonia, até que, após a fermata, atinja o mesmo acorde do início desta vez transposto um semitom abaixo.

É o movimento homofônico lento, tendo nas interferências motílicas sutis apenas contrastes locais de movimentos figurais, que a *cor* afirma-se em *Farben* enquanto elemento de interesse essencial mediando a relação harmonia/timbre. Charles Burkhart, ao analisar com o auxílio de recursos informáticos os agrupamentos instrumentais na orquestração, revela que há grupos de quartetos e quintetos que se alternam na constituição dos “acordes-cor”, enquanto há instrumentos, como o piccolo, que não fazem parte dessa *estruturação* e são vistos como parte dos motivos extra-acórdicos: “Though some of these doublings take the form of entire chords at formally important spots, [...] the use of these instruments, nonetheless, is not *color-structural* [grifo nosso] in *Farben*, but only for emphasis – that is, ‘for color’ in the traditional sense” (BURKHART, 1973, p. 154). A celesta e a harpa seriam, segundo Burkhart, “colorísticos” no sentido tradicional, não estruturais. O mapeamento estatístico computacional da análise de Burkhart permitiu detectar, inclusive, um trecho em que os grupos instrumentais são serializados dentre as 87 combinações instrumentais mencionadas no artigo. Tais combinações permitem a conclusão de que são 15 os instrumentos que de fato compõem as estruturações dos acordes-cor, que, para ele, são *verticalidades* (elemento A) que representam o principal elemento da estruturação das cores da peça excluindo-se o que denomina elementos “extra-acórdicos”. Burkhart obtém, então, uma linha geral de organização que mostra os grupos de instrumentos segundo suas *tessituras*. “A more meaningful number will emerge if the reckoning is in terms of the relation of the instruments’ ranges to the ranges of the five voices, and in terms of further compositional

³² A este respeito e para maior detalhamento desses procedimentos, ver análise de *Farben* em ZUBEN, 2005, p.74.

limitations imposed by Schoenberg” (ibid., p.154). A análise mostra que foram utilizados critérios *serializados* para organização dos instrumentos, por exemplo, pelo critério da não repetição, como podemos observar na figura abaixo:

É preciso mencionar, no entanto, que não há, segundo as conclusões do próprio Burkhart, uma sistematização total em termos de serialização de cores e, muito menos, de alturas, em *Farben*. A forma da peça anuncia 3 partes articuladas apenas pelo repouso do ritmo harmônico em uma *cor*. A configuração *intervalar* de vozes inicial é determinante para realçar as cores instrumentais: a primeira seção articula-se no repouso, ao compasso 11-12, na configuração intervalar idêntica à do início (C-G#-B-E-A), porém transposta semitom abaixo (Cb-G-Bb-Eb-Ab); a segunda seção atinge, no compasso 30, a mesma configuração do início (C-G#-B-E-A), que também surge no último compasso na peça – nesse sentido, a redução para dois pianos de Webern é muito ilustrativa. O processo de “controle” da sistematização do timbre não é totalizante, mas já revela a busca por uma nova “lógica”. Há inegavelmente uma forte tentativa de sistematização do timbre, especialmente no que se refere ao trecho mencionado³³.

Charles Rosen, em seu livro *Schoenberg*, explica que *Erwartung* (*Espera*, op.17), outra obra do período (1909), traz fortemente uma ideia que nos permite associar à emancipação do timbre. Além disso, traz uma concepção de material musical que, cada vez mais, propõe dissolver-se nas relações *figura-fundo*, fazendo emergir a cor harmônica enquanto propriedade fundamental do material, buscando, de algum modo, o *valor* musical do timbre em seu potencial organizativo (lembre-se: para Schoenberg, coerência é um fator imprescindível):

L'œuvre fait un usage tout à fait remarquable des arrière-plans variant imperceptiblement, sur lesquels les motifs plus anguleux et l'intense lyrisme du récitatif se détachent comme en relief. C'est en l'espèce la couleur orchestrale qui permet de produire, une fois de plus, un déplacement de la relation dissonance-consonance : les motifs en progression rapide vont se dissoudre dans l'arrière-plan ou se résolvent en *ostinato* stabilisé (ROSEN apud SOLOMOS, 2013b, p.1441).

A plasticidade na dualidade figura-fundo, problemática vista como muito relevante em Schoenberg, é essencial para notarmos que essa ideia de *cor* – que, se adotarmos a ótica schoenberguiana fortemente vinculada ao instrumento de orquestra –

³³ “Within a single voice a given instrument almost never repeats from one verticality to the next [...] Repeated subsets of three instruments abound in permuted form, but there are only nine 3-groups that repeat in original voices, suggesting that Schoenberg may have preferred to avoid even them [...] Given the general condition that instrument combinations in the organism shall not repeat, it comes as a surprise to discover that eleven quartets in A not only repeat in their original form over an area covering 35 successive quartets, but that the total group of 35 is serially ordered. (I repeat that ‘quartets’ refers to the upper four voices only)” (BURKHART, op. cit., p.162).

se apega mais e mais ao material. Nesse sentido, ela é mais bem descrita como *cor harmônica*, associada às propriedades sonoras decorrentes da organização harmônica. A cor harmônica é fortemente vinculada a essa construção de aglomerados de alturas, a configurações intervalares, mas também a um campo cardinal de alturas. Um exemplo como o de *Farben* mostra que uma certa “estaticidade” harmônica, estabilização de um determinado campo de alturas, permite maior projeção dos detalhes do tecido textural-timbrístico.

Quanto mais o arquétipo tonal é diluído em novas sonoridades particulares de aglomerados harmônicos autônomos, mais a *função* harmônica cede lugar ao traço colorístico. Esse pensamento certamente nos permite observar processos semelhantes em inúmeros exemplos passados, como no caso da proliferação orquestral do acorde de Mi bemol maior na abertura de *O Ouro do Reno* de Richard Wagner; ou no caso de Luciano Berio, que, reportando-se ao início da sua *Sinfonia*, afirma a manifestação da harmonia como uma verdadeira *cor*, em conversa com Luca Francesconi: “Num certo dia o questioneei [...]: ‘Aquele belo acorde no início da Sinfonia, com qual critério você o construiu?’ E, com um olhar fulminante, Berio disse: ‘ACORDE??? Aquilo não é um acorde, é uma COR!!!’” (BERIO apud MENEZES, 2014).

2.3 Emancipar o timbre, estruturar o timbre. As relações com a altura musical

Tal qual a ideia da melodia de timbres, vários compositores promoveram uma organização autônoma e refletida do timbre. É com a produção musical pós-1945 que a sua *emancipação* ganha forte impulso: multiplicam-se os compositores que, de diversas maneiras, empreendem tentativas de sistematização do timbre na estruturação musical. Muitas dessas tentativas veem na *altura* uma espécie de suporte para a sua manifestação. Torna-se comum importar o pensamento organizativo do campo da nota e intentar, de algum modo, replicá-lo no campo do timbre, em uma concepção vinculada a relações permutativas, combinatórias, tendendo a buscar organizar o timbre especialmente por sua mais conhecida dimensão: a altura.

A altura é um aspecto da percepção que se correlaciona com a frequência, aspecto mensurável e fundamental do som relativo às vibrações mesmas. Ela permanece, portanto, atributo valioso, sobretudo no âmbito da escritura instrumental. A altura é capaz de deslocar o foco de atenção até mesmo diante das causas dos sons, permitindo centrar a escuta nas relações que engendra dentro de um campo constituído: a materialidade sonora vinculada às suas causas cede espaço às relações abstratas no plano das alturas, das proporções frequenciais que as determinam. As alturas constituem o parâmetro sonoro *mais propenso a estabelecer relações*³⁴.

A altura esteve na base das construções relacionais primeiras da música grega, seja pela constituição do intervalo, seja pela noção original de *tom* (τόνος), que incluía a própria noção de tensão advinda de um vínculo material com a corda tensionada,

³⁴ Cf. Menezes (2004); Manoury (1991).

a base para aquela música. É mais um traço do que, mesmo se afastando da origem causal e instaurando um campo abstrato de puras relações, proporções e similaridades, analogias, a conexão com a matéria não deixa de direcionar a atividade musical, mesmo que muitas vezes acepções próximas à de uma “música das esferas” tenham proposto se afastar disso³⁵. “Il convient de préciser que ce qui intéresse les Grecs n’est pas la hauteur en soi, mais le concept d’intervalle et de ton, dans son sens originel, qui inclut l’idée de tension – tension d’une corde notamment: on sait que la théorie grecque est construite autour de l’instrument à corde” (SOLOMOS, 2013a, p.93).

Na escritura instrumental, a altura – percepção frequencial – é o fator mais imediato da escuta quando se trata de decompor o som, isto é, constitui sua dimensão que mais resiste a um processo de decomposição tal qual aquele realizado quando se o grafia (cf. MENEZES, 2004, p.96). A altura cria um elo perceptivo de destaque frente a outros componentes quando se separa da totalidade do corpo sonoro. Com efeito, Pierre Schaeffer (1966) bem o demonstrou por meio de diversos experimentos essa qualidade que persiste na percepção sonora com os cortes sucessivos na fita magnética de porções do som a fim de isolar o ataque. “A altura é a qualidade que melhor resiste à atomização do som, *ao contrário do timbre* [grifo nosso], que se demonstra o primeiro aspecto a ser deteriorado quanto mais se encurta a duração do som (justamente por ser um aspecto resultante dos demais e depender, assim, de uma clara percepção das intensidades, da evolução dinâmica dos parciais e das durações dos componentes espectrais)” (MENEZES, 2004, p.96).

A própria manipulação, estudo e organização dos espectros, lidando sobretudo com a distribuição de frequências, contribuem para sedimentar uma ampliação da própria noção de harmonia para além da concatenação de acordes. A altura, nos mais diversos sons – sejam eles tônicos (aqueles sons periódicos mais estáveis, tais como uma nota instrumental afinada) ou complexos e ruídos com percepção de uma fundamental³⁶ (ricos em inarmonicidades, tais como um som de sino, um gongo ou até mesmo o som de um móvel que arrastamos e percebemos a formação de uma fundamental “afinada”) –, resta, assim, essencial tanto do ponto de vista da percepção quanto da perspectiva que concerne especificamente à escritura instrumental. Somente para os ruídos nos quais está

³⁵ Cf. MOLINO, 2002.

³⁶ Cf. MENEZES, 2004, p.96.

ausente a percepção estável de uma fundamental a distribuição espectral é mais difusa. Mas a presença de polarizações harmônicas, que apontam para a percepção de uma fundamental resultante em contextos sonoros os mais variados, revela a importância dessa preocupação primordial ao compositor em relação à altura. A preponderância desse parâmetro tende a operar no fato musical, sobretudo quando o associamos ao enfoque instrumental. O par altura/instrumento é decisivo quando se está diante de uma concepção musical “clássica”, isto é, são elementos basilares de uma tradição que compreende o fato musical em suas bases mais arcaicas. Como diz Menezes (2004, p.98), “foi predominantemente sob o prisma da organização das alturas que a evolução dos instrumentos centrou questão”.

Na medida em que o timbre torna-se objeto, como um ente singularizado, resiste a um tipo de sistematização que o reduza a um elemento mínimo, tal qual a nota. Ele é complexo por demais para que possa engendrar unidades combináveis tais quais em um campo de notas. A altura pode, esta sim, “criar um jogo de diferenças”³⁷. A complexidade dessas estruturas de timbres clama para si um mergulho em suas constituições internas. Perfazem tal complexidade espectral e tal nível de informação que dificultam o jogo comparativo. Não se pode trabalhar com o timbre como se ele fosse um parâmetro, uma vez que ele é uma *resultante*. Ao tornar-se cada vez mais central e permear propostas diversas de sistematização, a noção de timbre passa a enfrentar uma necessária revitalização, posto que o ruído, ou mais genericamente o som, são cada vez mais integrantes da matéria-prima da música. “L’arrivée ou la généralisation de nouveaux moyens musicaux contribua à mettre le timbre-objet au centre des préoccupations de l’écriture: percussions, nouveaux modes de jeu et, bien sûr, musique électro-acoustique – avec cette dernière, cependant, la notion de timbre tend à se dissoudre dans les notions plus générales de bruit ou de son” (SOLOMOS, op. cit., p.63).

Há, paralelamente, nas práticas que se aglutinam no repertório, tentativas do que Makis Solomos chamará de *neutralização da altura*, no sentido de equilibrar essa dimensão aos demais parâmetros sonoros a fim de colocar o timbre como categoria central. Esses “novos objetos” que se pretendem “substituir” a altura são, nos termos do musicólogo, os timbres-objetos. *Glissandi*, *clusters*, instrumentos percussivos, são elementos que passam a constituir timbres-objetos nas composições e assim “concorrer”

³⁷ “La hauteur peut fonder un *jeu de différences*, c’est-à-dire un langage, alors que chaque timbre-objet constitue un monde en soi” (SOLOMOS, 2013a, p.63).

com as organizações de alturas na composição musical. Mascarando muitas vezes a presença evidente da nota, do acorde, esses elementos acabam por tender a uma neutralização especialmente do intervalo³⁸.

O timbre torna-se progressivamente um fim em si, um *valor* musical que se autonomiza. Estruturar o timbre torna-se assim uma abordagem importante de diversos projetos composicionais: “le timbre devienne paramètre de l’écriture signifie également que l’on tâchera, en règle générale – si l’on excepte les positions d’un Cage qui refuse toute idée de relation – de le structurer” (SOLOMOS, 2013a, p.62). A escritura do timbre significa que, então, excetuando-se uma postura que prescinde de relações, analogias, similaridades, identidades, singularidades, essa dimensão do som poderia passar a constituir “estruturas”. Mas buscar na dimensão do timbre constituir singularidades estruturais comparáveis revela incompatibilidades no âmbito do material³⁹. Isto leva Solomos a dizer que, justamente pela razão de pretender engendrar estruturas, “c’est sur ce dernier point que le timbre-objet s’avère être une catégorie fragile” (SOLOMOS, 2013a, p.62).

Clusters, ruídos, objetos sonoros, enfim, som... Tudo isto caminha na direção de uma *neutralização da altura*. Desde as preocupações com a qualidade efêmera, cada vez mais enigmática do timbre, da sua dificuldade de sistematização segundo uma concepção composicional fortemente calcada na lógica da nota para estruturação dos materiais, vemos crescer tentativas de sistematização ainda na primeira metade do século XX. O cluster, por exemplo, cujo pioneirismo se centraliza na figura de Henry Cowell⁴⁰, representa uma tentativa de expansão do material sem muitas vezes sequer subverter a própria tonalidade. O cluster representa a saturação máxima e a própria morte do acorde no sentido clássico da harmonia, é a abertura máxima à dissonância e, por isso mesmo, condena-a à extinção em prol de uma organização de campos de alturas que constituem

³⁸ Ligeti apontará a neutralização do intervalo pelo aumento de densidade de estruturas que, por outro lado, aumentam a “permeabilidade” do material, suas possibilidades de integração, como abordaremos adiante.

³⁹ Por exemplo, pode surgir uma contradição entre a natureza dos materiais empregados e o desenrolar formal quando esses materiais seguirem uma lógica diferente daquela da nota. Esta foi a razão da nossa reelaboração após a estreia, em 2010, de *Areal*, para 8 percussionistas. Na segunda versão, algumas premissas do plano inicial foram redirecionadas a fim de reavaliar certos aspectos do material segundo a própria natureza sonora de seus componentes. Ambas a versões foram tocadas pelo Piap (Grupo de Percussão do Instituto de Artes da Unesp), em 2010 e 2011.

⁴⁰ Cf. HICKS, 1993.

um ente singular, uma *sonoridade*⁴¹. O cluster é representante radical da metamorfose do acorde em uma unidade sonora, uma sonoridade. A saturação intervalar é um meio encontrado por inúmeros compositores do pós-II Guerra Mundial para incorporar o ruído no âmbito da composição instrumental, fazendo uso do universo escrito da nota. A acumulação de alturas associa-se mais à cor que ao acorde, a cor que varia em função da densidade, do registro, da escolha dos instrumentos.

O próprio Schoenberg intuía que haveria algo novo, algo que mudaria na elaboração musical quando se elege o timbre como eixo central. Tal poderia ser a razão de ter achado que sua notória *Farben* não seria uma resposta totalmente satisfatória para a questão do timbre: “L’incarnation du concept qu’en propose *Farben* a peut-être paru à Schoenberg trop simpliste et que, dans son esprit, la mélodie de timbres pouvait faire bon ménage avec le raffinement habituel du jeu des hauteurs” (SOLOMOS, 2013b, p.1441). O compositor austríaco teria apontado serem um tanto “ingênuas” as tentativas de Anton Webern de expandir o timbre segundo uma lógica da forma clássica: “Je me souviens que Webern me montra plusieurs fois certaines de ses compositions, en insistant pour m’y faire reconnaître la forme ternaire du lied. Quand il tenta d’appliquer cette formule aux timbres, il fit preuve d’une grande naïveté. Car les successions de timbres exigeaient certainement des formules de constructions tout autres que celles des successions de sons ou des successions d’accords” (SCHOENBERG apud SOLOMOS, 2013b, p.1447). A altura, ou melhor, a nota, foi capaz de engendrar um conjunto organizado, um campo, ainda que cardinal, de unidades mínimas, permitindo um tipo de sistematização na processualidade composicional que se valesse desses valores. O motivo enquanto “germe da ideia” exemplifica o caso: na *repetição* do motivo, mesmo que variada e incorporando novas elaborações, há um ponto de partida elementar. Quando se pretende instituir o som como fundamento do material na escritura instrumental seguindo tal lógica, a complexidade da morfologia sonora, de difícil captura pela notação com a difração em parâmetros, lida com a ausência de um elemento de partida claro, que se singularize como unidade mínima: é como se o som, na complexidade de sua própria constituição, instituisse um verdadeiro *território*, que vai além da configuração constituída de alturas ou células rítmicas, especialmente quando trata de um objeto com morfologia complexa.

⁴¹ Pensa-se aqui sobretudo em Adorno, em um ponto ao qual voltaremos adiante, quando se refere à sonoridade como uma dimensão espacial que se apresenta na obra wagneriana: “Cet élément, dans ses deux dimensions, harmonie et couleur, est la sonorité. C’est elle qui semble *fixer le temps* [grifo nosso] dans l’espace ; comme harmonie, elle ‘remplit’ l’espace, et c’est pourquoi le nom de couleur est emprunté à la sphère de l’espace visuel” (ADORNO apud SOLOMOS, p.66).

Este “mundo em si” do objeto sonoro complexo, difícil de qualificar, constitui um verdadeiro *território da escuta e do próprio objeto*.

O impasse que transparece neste ponto é entre a tentativa excessivamente racional de “controle” do timbre frente a uma postura que dele se embebe, aceitando-o como parte de uma dinamização das formas musicais que faz o ouvinte, mesmo que apenas por alguns instantes, submergir em suas texturas, atirar-se ao tempo do som, esquecer de montar *relações*. É nesse sentido que a insistência em organizar os timbres como objetos, quase como em um sequenciamento, como peças de um quebra-cabeças, começa a ceder espaço paulatinamente a poéticas que evocam mais e mais um “território do som”. Operar um material que constitui timbres-objetos como se fossem campos de alturas, como organizações de valores discretos, parametrizados, enfrenta a questão de que, a depender do estado do material, quanto mais se aproxima de uma complexa morfologia dinâmica⁴², por exemplo, pouco estável, mais se impõem os desígnios energéticos próprios do som. Um tipo de ordenação “externo” imposto ao material, que o segmenta, fraciona-o e combina-o sem considerar sua própria “resistência” interna, sua maleabilidade, encara dificuldades.

A complexidade em determinar a noção de timbre é expressa por Pierre Schaeffer quando ele reconhece um *continuum* entre dois modos de percepção da altura. Um voltado ao reconhecimento de pontos discretos no campo de alturas, como nos intervalos apreendidos, por exemplo, em um acorde de sétima – *dó, mi, sol, si bemol* –; outro que apenas reconhece uma localização no campo das alturas em que não se distinguem com clareza “notas” segregadas, mas uma “banda” frequencial. Permeia a questão o conceito de *massa* para Schaeffer, que, em certo ponto, demanda determinações mais precisas no campo do timbre:

La masse correspond à une permanence musicale remarquable, celle de la matière des sons homogènes. [...] D'autre part, dans la notion de masse se rencontrent [...] des perceptions relevant de deux modes d'appréhension du champ des hauteurs, l'une traditionnelle et codifiée, l'autre nouvelle et explorée jusqu'ici plus ou moins à l'aveuglette. Enfin la notion de masse est un carrefour où peuvent se rencontrer des musiques anciennes et nouvelles : la tonique et le son épais, l'accord et la 'pâte' sonore [...]. Remarquons enfin que la logique de nos expériences nous conduit à généraliser la notion de timbre, et à en faire un complément [grifo nosso], sur le plan perceptif, de la masse de chaque objet musical. La méthode ancienne qui consistait à référer le timbre à des instruments doit être dépassée. On peut y revenir à bon escient, en sens

⁴² *Dynamic morphology* (cf. WISHART, 1996), com variação de altura e intensidade no decurso do tempo.

inverse : pour l'analyse des genres de timbres, et pour la synthèse des lutheries" (SCHAEFFER, 1966, p.528).

Oscila-se assim entre a referência a uma fundamental preponderante e uma distribuição de tipo “estatístico” das frequências de um espectro, o que impede a percepção de um polo harmônico preponderante. A *massa* faz referência a esses diferentes tipos de “agregação” na percepção de campos de alturas como um dos critérios de escuta dos sons, ao lado do critério do *timbre harmônico* (mais amplo que o timbre puramente associado ao instrumento), assim como o critério de caracterização do grão sonoro, o qual abordaremos mais tarde. Assim como podemos observar na classificação da figura abaixo, a massa refere-se às maneiras pelas quais o som se localiza no campo das alturas, enquanto o timbre é alocado às qualidades derivadas de cada uma dessas categorias e que possibilita descrevê-las. Ambos os critérios de massa e timbre harmônico são elencados por Schaeffer de modo a caracterizar sons homogêneos, e então sete classes são determinadas empiricamente desde o som puro (classe 1) até o ruído branco (classe 7)⁴³. A característica da massa permite, assim, e mesmo que genericamente, localizar a “textura” de um som – nos termos do autor francês –, ou seja, como sua massa é organizada.

⁴³ O som nodal é classificado um grau acima do ruído branco e exemplificado com o caso de um ataque de prato suspenso, similar ao ruído branco, porém localizado em uma zona particular da tessitura. Um conjunto desses sons, por sua vez, caracteriza um grupo nodal. A classe central (“cannelé”) foi reservada a casos mais ambíguos, como gongos e sinos, para os quais, a depender do contexto, serão percebidos ora como sons nodais, ora apresentando um halo que determine um grupo tônico (SCHAEFFER, 1966, p.518).

Classes	TEXTURE DE MASSE	TEXTURE DU TIMBRE HARMONIQUE	DIMENSIONS HAUTEUR	
			DEGRÉS	
1	Son pur	nul		
2	Son tonique	tonique		↑
3	groupe tonique	tonique cannelé ou continu		
4	cannelé	complexe ou continu		
5	groupe nodal	complexe ou continu	↓	
6	son nodal	complexe ou continu		
7	bruit blanc ou coloré	nul		COULEUR

Figura 5. Textura de massa e de Timbre harmônico. SCHAEFFER, 1966, p.518.

Flo Menezes (2004), retrabalhando o termo “massa” de Schaeffer, tanto para os sons tônicos quanto para os sons complexos, irá desenvolver a oposição entre esta percepção de variações qualitativas do espectro sonoro que se apoiam em uma estabilidade da “localização no campo das alturas” e o perfil – “saltos” que nos fazem ouvir regiões de alturas distintas, como em uma melodia. No caso de alterações de uma localização no campo das alturas a outra, ou seja, quando se percebe a realização de um salto, um contorno delimitado no espaço harmônico (na distribuição frequencial do espectro), há *perfil*. Do contrário, ou seja, se a percepção no campo de alturas se mantém estável – sem perfil –, há o que o compositor chamará de *modulação de timbre* nos seguintes casos:

- *Variação de espessura* para os sons complexos e ruídos;
- *Variação de timbre harmônico* para os sons tônicos.

Portanto, e de maneira geral, o timbre surge enquanto oposição à percepção de perfis. Menezes faz ainda a distinção entre a *fusão tônica* para os sons tônicos (que podem passar pelo que o compositor chama de “variações de timbre harmônico ou de coloração”) e a *massa complexa* para os sons complexos e ruídos (que podem passar por

“variações de espessura” espectral), reservando o termo *massa* apenas para os contextos que determinam uma escuta de tipo “difusa (sons complexos)” ou “estatística (ruídos)”. Com esta delimitação terminológica, é possível reforçar a relação do timbre com a manutenção da percepção estável no campo das alturas.

Caso a fusão tônica ou massa complexa varie em frequência, seja tal variação constituída por *movimento contínuo (glissando)* ou por *movimento descontínuo* (saltos ou intervalos) dizemos, com Schaeffer, que estamos defronte de *perfis melódicos*. No caso, entretanto, de uma variação de timbre harmônico da fusão tônica ou da espessura da massa complexa sem que haja variação frequencial da localização do objeto sonoro no campo das alturas – tendo-se no máximo, no caso da fusão tônica, uma *variação de coloração* do som de altura definida, variando sua *densidade harmônica* (composição espectral harmônica); e, no caso da massa complexa, uma *variação de espessura* da sua densidade interna (pelo *alargamento* ou *estreitamento* da massa) –, tem-se então uma *modulação de timbre*, conceito este que introduzimos aqui pela primeira vez. (MENEZES, 2004, p.131)

A noção de timbre é então repensada em sua oposição ao perfil⁴⁴, ao deslocamento dentro de um campo de alturas, reiterando o vínculo do timbre com a altura. A permanência dentro de um campo estável da percepção de alturas impõe, portanto, o próprio limite da noção de timbre. Este, mesmo que emancipado do vínculo causal, da associação imediata especialmente com o instrumento, instaurando qualidades possíveis a determinados sons, mantém através do vínculo com a altura uma determinação que muitas vezes estará ausente em morfologias sonoras que evoluem temporalmente no plano das alturas.

⁴⁴ “Quando falamos do *alargamento* ou *estreitamento* da banda de frequência de uma mistura ou de um ruído, não é adequado falarmos de um ‘perfil’ de massa, já que, a rigor, nenhuma percepção de *contorno* tem aí lugar, mas antes uma percepção ligada a um *adensamento* ou *diluição* de uma massa sonora essencialmente *estável* no campo das alturas. Se Schaeffer entendia, no âmbito da *contextura harmônica aperiódica* (sons de altura indefinida, das misturas aos ruídos), por ‘perfil’ de massa – como extensão de sua terminologia – tais alargamentos ou estreitamentos das misturas ou ruídos, preferimos falar contudo, então, de *variação de espessura* do espectro inarmônico” (MENEZES, 2004, p.129-130).

2.4 *Acordes-timbres*

Especialmente na fase de sedimentação da tonalidade, a percepção de cores harmônicas cede espaço à *funcionalidade* dos acordes. Para Solomos (2013b, p. 1454), este processo é, no entanto, invertido na transição ao início do século passado: “La dissolution de la tonalité permettra à nouveau aux accords de se libérer de leur fonctionnalité et de redevenir, en quelque sorte, de pures ‘taches’, des couleurs: des *accords-timbres*”. No processo de “saturação” do sistema tonal, o acorde dá lugar a aglomerados de notas que “marcam” um território na escuta, campos de “cores harmônicas”. A partir do século XX, a diluição da fronteira entre timbre e harmonia conhece um desenvolvimento extraordinário. É neste contexto que um modelo como *Farben* torna-se um marco, uma referência que mostra a potência de “acordes” instituírem verdadeiras cores timbrísticas através da projeção de suas estruturas intervalares. “Dès la fin du XIXe siècle apparaîtra un seconde paradigme du timbre, [...] concurrençant le paradigme incarné par le timbre-objet, qui vise à substituer le timbre à la hauteur: avec ce seconde paradigme, qu’on pourrait nommer plus généralement *timbre-spectre*, le projet consistera à *prolonger l’harmonie dans le timbre*” (ibid., p.1454).

Adorno, ao aproximar harmonia e cor enquanto *sonoridade*⁴⁵, mostra que um “acorde-timbre” tal qual o de *Farben* lança-se mais ao espaço que propriamente ao tempo, já que “expressa” e imprime uma “cor”. A forte associação com o domínio visual pode apontar, por um lado, para o fato de o objeto sonoro ocupar e preencher um *espaço*, como aquilo que se “fixa” nas formas plásticas, constituindo, assim, certa concepção “geométrica” que permite observar disposições de elementos espaciais. Por outro lado,

⁴⁵ Apud SOLOMOS, 2013a, p.66.

uma concepção como esta passa mais e mais a conotar territórios mais fluidos, verdadeiras *situações* sonoras, já que apresenta-se não só enquanto disposições de notas definidas espacialmente mas também de modo que a própria harmonia possa diluir-se em timbre por meio das projeções no tempo de suas constituições intervalares⁴⁶. É difícil falar de “acordes” em uma peça como *Jeux*, de Debussy, dado seu caráter “afuncional”, sua autonomia enquanto propagadora de situações sonoras demarcadas por cores harmônicas. Debussy parece quebrar o jogo tensão-resolução típico do acorde e instaurar outro tipo de jogo musical, compondo verdadeiras cores, sonoridades⁴⁷.

Mais uma vez, a relação com o universo visual emerge: de uma visão hegeliana típica de sua época em que espaço e tempo compunham instâncias segregadas, a música passa a avançar do tempo ao espaço, enquanto a pintura avança, na passagem ao século XX⁴⁸, do espaço ao tempo: como bem lembra Solomos (2013a), Claude Monet, com as *Ninfeias*, faz abolir o horizonte e traz a superfície da água ao primeiro plano e chega a ocupar todo o espaço da tela, abole as margens dos rios e foca somente *na água*. A superfície da pintura coincide com a superfície do quadro, a cor tende a se emancipar do desenho.

Schoenberg não realiza de fato, segundo Solomos (2013a, p.74), a expansão da harmonia ao terreno do timbre, permanecendo apenas uma situação hipotética, já que a melodia de timbres tal qual anunciada no *Tratado de Harmonia* e realizada, por exemplo, no op.16, permanece um aspecto ainda incipiente de um domínio do timbre que

⁴⁶ Para Hegel, o som é uma exteriorização resultante da ação subjetiva que compõe um ideal sobre a matéria apreendida. A apreensão do som se dá em uma total abstração, uma idealização. “Com o som a música abandona o elemento da forma exterior e sua *visibilidade* intuitiva e também necessita, por isso, para a apreensão de suas produções, de um outro órgão subjetivo, o *ouvido* que, assim como a vista, não pertence aos sentidos práticos, mas aos sentidos *teóricos* e é ele mesmo ainda mais ideal do que a vista. [...] A orelha, [...] sem se voltar praticamente para os objetos, percebe o resultado daquele vibrar interior dos corpos, por meio de que *não mais aparece a forma material quieta, e sim a primeira resposta anímica [Seelenhaftigkeit]* mais ideal [grifo nosso]. Uma vez que, além disso, a negatividade, na qual aqui penetra o material vibrante, é por um lado uma superação do estado espacial, ela mesma novamente superada por meio da reação do corpo, assim a exteriorização desta dupla negação, o som, é uma exterioridade que em seu surgimento se aniquila novamente por meio de sua existência mesma e desaparece em si mesma. Por meio desta dupla negação da exterioridade, a qual reside no princípio do som, o mesmo corresponde à subjetividade interior, na medida em que o ressoar, que já é em si e para si algo de *mais ideal* [grifo nosso] do que a corporeidade real para si mesma subsistente, também abandona esta existência mais ideal e desse modo torna-se um modo de exteriorização adequado ao interior” (HEGEL, 2002, p.279). E, mais adiante: “tomado como objetividade real, o som é inteiramente abstrato diante do material das artes plásticas” (ibid., p.279). Para Hegel, inclusive, tanto não há o “som em si”, para si, tanto ele existe apenas no plano ideal, que “esta interioridade destituída de objeto constitui, no que se refere ao conteúdo, bem como ao modo de expressão, o *aspecto formal* da música” (ibid., p.280).

⁴⁷ A este respeito, ver GUIGUE, 2011.

⁴⁸ Cf. DANTO, 2013.

se mostra enquanto “fantasia futurista” nos termos do próprio compositor. Institui-se então uma tradição na qual o timbre surge como uma “metáfora” na composição, em que “acordes-timbres” associam-se a esta ideia de cor harmônica, já que o timbre se constitui efetivamente pela projeção de estruturas harmônicas no tempo⁴⁹. É a partir desta linhagem que sedimenta-se a ideia de *arquétipos harmônicos*, ou acordes que se singularizam no próprio repertório, demarcam um território de escuta pela própria manifestação de suas diferentes configurações e possibilidades de expansão. A partir desta ideia, poderemos nos ocupar agora das elaborações acerca de *entidades harmônicas* em Flo Menezes no âmbito da peça *laçoentrelaço*.

⁴⁹ Este aspecto do timbre enquanto metáfora na escritura instrumental é abordado tanto em Manoury (1991) quanto em Solomos (2013a).

2.4.1. *laçoentrelaço*

A obra do compositor Flo Menezes tem, em seus mais diversos matizes, um fator que a perpassa e que constitui uma marca essencial: a especulação harmônica, isto é, a elaboração incansável sobre as potencialidades do material de uma perspectiva das propensões harmônicas de um determinado campo frequencial de partida, tendo, ainda assim, plena consciência da historicidade e sedimentação dos materiais com relação ao passado e dentro da própria produção do compositor. Desse ponto de vista, podemos compreender as potencialidades de aglomerados harmônicos ou campos de alturas em suas expansões as mais diversas, seja saindo do temperamento e avançando no universo microtonal, seja na elaboração de perfis que incorporam e desvelam relações intervalares e de contorno, seja do ponto de vista de polarizações harmônicas, e, isto tudo, em uma perspectiva em que o material adquire inclusive a maleabilidade para transitar entre a esfera escrita instrumental e a eletroacústica, dados os avanços de uma longa trajetória à frente do Studio PANaroma de Música Eletroacústica da Unesp.

As *entidades harmônicas*, conforme denominação de Menezes, singularizam-se enquanto um campo de alturas que determina um território de escuta com potencial de expansão. A organização *intervalar* deriva sonoridades resultantes. Em diálogo com a sedimentação repertoriada de um aglomerado harmônico, cuja “marca” pode estar impressa em sonoridades *arquetípicas*, como, por exemplos notórios, o acorde

que abre o *Tristão e Isolda* de Richard Wagner e o próprio acorde de *Farben*, de Schoenberg, as entidades harmônicas estabelecem-se enquanto configuração que se afirma no contexto de uma obra, mas que não necessariamente se limita a ela; podem, dessa maneira, configurar-se enquanto pleno gesto, que tanto em si mesmas quanto em seus atributos relacionais desdobram-se e revelam-se gradualmente. Em Menezes, entidades idênticas – novas, por ele elaboradas – tendem a um processo que o compositor denomina de *arquetipação*, por tornarem-se recorrentes muitas vezes em diversas de suas obras, sedimentando uma visão da harmonia como propagadora de um território de escuta por meio de configurações distintas. “Pela escuta de certas notas que se agregam e inter-relacionam, comportando-se como um complexo intervalar, é possível nomeá-las em seu conjunto. A tais constituições, instituições, agrupamentos ou agregados harmônicos, uma vez dotados de significado estrutural e de certa autonomia local – mas que necessariamente serão reinseridos em dado contexto musical – dá-se o nome de entidades harmônicas” (MENEZES, 2013, p. 42).

A entidade tem, portanto, algo de “estrutural”, mas também “de certa autonomia local”, inferindo justamente a dimensão de sua própria constituição, enquanto uma “cor”. Menezes exemplifica a questão com um arquétipo harmônico da *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, tão cristalizado que inclusive sua configuração instrumental, nos registros das alturas originais, resta impregnada nos ouvidos. A memória do “acorde” se veste de sua materialidade, projeta o corpo de seus componentes. Sua constituição geral é sedimentada, não apenas a coleção de notas; singulariza-se enquanto uma verdadeira totalidade sonora, não mais enquanto acorde cujas notas poderiam ser rearranjadas:

Quando relutam a adentrar no arsenal coletivo dos recursos harmônicos, as entidades tendem a se fixar no registro das alturas. Uma vez transpostos a outras alturas, tais arquétipos, essencialmente estáticos, tendem a se descaracterizar. O acorde da *Sagração* [...] é quase indissociável de sua clara localização, enquanto fusão bitonal de Mi maior com Mi bemol maior com sétima menor, e até mesmo seu *peso* (registro exato de suas frequências) torna-se traço típico de sua constituição” (ibid., p.45).

A entidade harmônica é um dos eixos marcantes para compreendermos o modo como Menezes pensa o sonoro na composição instrumental, mas também, aliada às técnicas composicionais desenvolvidas ao longo da carreira do compositor – notadamente os *módulos cíclicos* e as *projeções proporcionais* –, sua integração com um

universo sonoro mais amplo que o da nota dentro e fora do domínio eletroacústico. Como havíamos apontado na análise de *Parcours de l'Entité*, obra eletroacústica mista de 1994 para flautas e percussão metálica (GATI, 2015, p.77), outros elementos tais como a polarização harmônica e a constituição de perfis melódicos também são fatores fundamentais na poética do compositor no que se refere a uma visão do material que abarca – nos termos dele próprio – tanto as propriedades intrínsecas, *constitutivas* do som, quanto seus aspectos *relacionais*, especialmente na sua integração na composição instrumental. Naquele momento vimos algumas instâncias em que o material enuncia a mescla de sua esfera advinda de sons “escritos”, delimitados por estruturas discretas no âmbito da nota, e a esfera do som, especialmente quando envolve materiais oriundos da percussão e do estrato eletroacústico, tendo como eixo de integração processos de elaboração da harmonia a partir da entidade. Há, por exemplo, o som que abre a peça, o ataque inarmônico da bigorna que se transfigura por intermédio de sua porção de ressonância, já com altura definida e estável no polo de Si bemol, no som da flauta; ou o uso de frequências derivadas das especulações harmônicas a partir da entidade de base na elaboração dos sons de síntese da esfera eletroacústica; e, finalmente, aí mais importante ainda em um contexto de fusão timbre-harmonia, a possibilidade de incorporar inclusive as ressonâncias da percussão metálica nos aglomerados harmônicos tendo como elemento de integração a polarização – reproduzimos a figura abaixo presente em GATI, 2015, a fim de esclarecer este ponto:

Não mais cumprindo uma função harmônica tal qual no contexto tonal, a entidade harmônica singularizada é, em si mesma, como potência, base para a constituição de *cores harmônicas* pela propagação da sua estrutura intervalar. Nesse sentido, e como amparo à pregnância harmônica da entidade, as *configurações* verticais e horizontais do campo de alturas constituem o caminho de sedimentação das suas cores harmônicas. Em outras palavras, o processo que desvela o material se vale tanto de disposições verticais de alturas, quanto horizontais, organicamente entrelaçando as constituições estruturais: “Por conta da identidade nos contornos dos intervalos, o ouvinte pode se aperceber das alterações constitutivas efetuadas no decurso de uma mesma obra” (MENEZES, 2013, p. 48)⁵⁰.

A harmonia se desvela na projeção desses campos de alturas no tempo nas inter-relações figura-fundo, na recorrência de intervalos e perfis. No contexto em que compõe agregados mais complexos, o contorno figural e o potencial expansivo das entidades – inclusive para fora do temperamento – propõem uma expansão da harmonia enquanto projeção de um campo frequencial. Pierre Boulez anunciara, por meio da noção de perfil, esta dialética entre a percepção do intervalo e a percepção do contorno, isto é, a estrutura de intervalos está em permanente conexão com uma percepção mais geral, do perfil: “Todo o problema reside na relação entre o contorno e o intervalo. O contorno pode ser mais forte que o intervalo, aniquilando seu poder específico. O intervalo pode dominar o contorno e destruí-lo. Trata-se da luta da percepção unitária [intervalo] com a percepção global [contorno, perfil]” (BOULEZ apud MENEZES, 2013, p. 48).

É nesse sentido que timbre e harmonia se *entrelaçam*, promovem na própria noção de harmonia a incorporação de suas projeções tímbricas e que, como vimos no exemplo acima em *Parcours de l'Entité*, podem manter, inclusive, com o recurso da polarização, um centro de altura definida mesmo diante de espectros fortemente complexos, “inarmônicos”. Mesmo assim, os aglomerados harmônicos não se limitam, por certo, à necessária percepção de uma “fundamental”: na própria *Parcours de l'Entité*, há expansões que criam aglomerados complexos sem qualquer percepção de altura definida. Qualquer que seja o caso, mais que falar em timbre, podemos pensar na

⁵⁰ A *composição de perfis melódicos*, dessa maneira, constitui um forte componente da poética de Menezes, sobre a qual nos debruçamos quando da análise de sua obra *Parcours de l'Entité*: “Chegamos assim, para melhor entendermos as transformações harmônicas realizadas a partir da entidade, a um conceito bastante caro ao compositor [Flo Menezes]: a *composição de perfis*. [...] Com efeito, veremos em seguida que *tanto o registro quanto alguns intervalos específicos e contornos* serão fundamentais na elaboração harmônica de *Parcours de l'Entité*” (GATI, 2015, p. 86).

incorporação de propriedades sonoras mais amplas, como na *espessura espectral*. Tal como Schoenberg havia concluído em seu *Tratado*, que as funções dos acordes dariam lugar a aglomerados harmônicos pela incorporação incessante de dissonâncias que os descaracterizavam enquanto “funcionais”, com o exemplo de Menezes podemos pensar em uma instância que vai além de meras “dissonâncias”. Entra-se então na ideia de um *continuum* que se estende entre a percepção do intervalo e do perfil, entre harmonia e timbre, entre o ataque e o corpo do som, um *continuum* que reconhece tanto o intervalo quanto sua diluição na percepção fusionada do espectro, e, por suposto, como também havia anunciado Stockhausen, um *continuum* que abarca desde a percepção de impulsos até a percepção de altura de um ponto de vista das vibrações sonoras:

O timbre nada mais é que uma “interiorização” da relação de frequências. Na realidade, eu vejo as coisas pelo prisma da teoria de Stockhausen acerca da Unidade do Tempo Musical: tudo se resume a níveis distintos de vibração, de velocidade, de relações frequenciais, ainda que, obviamente, existam “setorizações” ou regiões distintas de percepção [...] Um ritmo nada mais é que uma frequência desacelerada, e uma frequência nada mais é que um ritmo acelerado. Mas ao mesmo tempo você tem os domínios de percepção das frequências e das durações. Para mim, o timbre está intimamente ligado às alturas e a ponte é muito menor em relação à percepção frequencial do que o ritmo em relação à frequência. Assim, quando constituo uma entidade harmônica, que sempre possui uma complexidade considerável, ela também é uma espécie de timbre, já é uma espécie de construção tímbrica. Entretanto, quando vou ao domínio da música eletroacústica acusmática, ou para o das estruturas eletroacústicas que irão soar juntamente com as texturas instrumentais, esse peso das alturas, se não é anulado, é ao menos relativizado, porque aí você entra num domínio em que os materiais, a noção de *altura* (*pitch*), é muito mais relativizada, devido a uma grande manipulação dos ruídos de taxa elevada de inarmonicidade dos objetos sonoros. Ali, você entra num nível em que a predominância se desloca. Mas, mesmo na música eletroacústica, a minha música ainda revela uma preocupação ainda voltada às estruturas de intervalo, ainda que elas não sejam tão elaboradas no nível do detalhe e da especulação quanto o faço na música instrumental. (MENEZES, 2020)⁵¹

Há sempre um conflito entre configurações de notas e a constituição de unidades ou objetos sonoros, lançando à esfera escrita instrumental o desafio de abarcar tal ambiguidade, especialmente nas situações em que o universo do instrumento é

⁵¹ Entrevista a Jorge Santos (“Do maximalismo e outras máximas” – ORFEU, v.5, n.1, setembro de 2020, P. 612 de 638).

ampliado, seja por meio de técnicas não usuais e com baixa sedimentação notacional, seja pelas fusão e expansão eletrônicas, ou pela própria convivência com sons não oriundos de uma prática instrumental – ou, como no caso de *Parcours de l'Entité*, com o universo inarmônico da percussão de instrumentos metálicos.

A obra para orquestra *laçoentrelaço* (2013), cujo título, de acordo com o próprio compositor, designa o entrelaçar, o “laço entre o laço”, o “entrelaçar dentro do entrelaçar”, parte de especulações harmônicas com a entidade da obra para piano *Gefäß des Geistes* (2011). Este processo “especulativo” no domínio da harmonia enquanto movimento composicional é, como pudemos ver antes, um atributo importante da obra de Menezes. Tais expansões iniciais permitiram a derivação de três entidades harmônicas que serão utilizadas na peça, tais como mostradas na própria apresentação da partitura: Entidades A, B e C. De posse da Entidade A (figura abaixo), Menezes desvela um “perfil melódico” por meio da técnica dos módulos cíclicos, outro procedimento desenvolvido pelo compositor desde os anos 1980⁵² e que constitui em replicar a estrutura intervalar da entidade sobre si mesma a partir de seus limites, até que se atinja ciclicamente a nota de partida. No caso da Entidade A, têm-se 6 *retrotransposições* – nos termos do compositor –, ou seja, a sequência intervalar da entidade a partir de sua nota mais grave (5dim – 2M – 3m – 3M – 2M – 4J – 5dim – 3m – 5J) irá se propagar seis vezes até que se obtenha, ciclicamente, a mesma configuração inicial entre C#3 e Eb6 (ver figuras abaixo)⁵³. Observamos, pois, uma “propagação” intervalar que expande o campo de alturas, mantendo, não obstante alturas absolutas distintas ao longo do módulo, uma recorrência intervalar que é reforçada ao longo das 54 notas (10 notas da Entidade A x 6 retrotransposições, menos 6 notas-pivô, as quais servem tanto como final de uma retrotransposição quanto como início de uma próxima).

⁵² Não é de nosso escopo detalhar os procedimentos técnicos de Menezes, algo que já realizamos em GATI, 2015 e que, em especial, já são amplamente abordados pelo próprio compositor, como em MENEZES, 1998 e MENEZES, 2013.

⁵³ Pode-se verificar o número de retrotransposições a partir do intervalo entre as notas extremas da entidade harmônica, que constitui, aqui, uma terça diminuta ou, enarmonicamente, uma segunda maior, que “cabe” seis vezes na oitava.

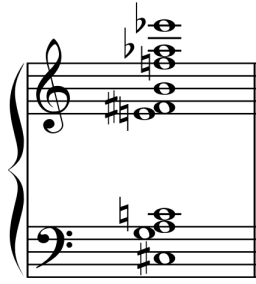
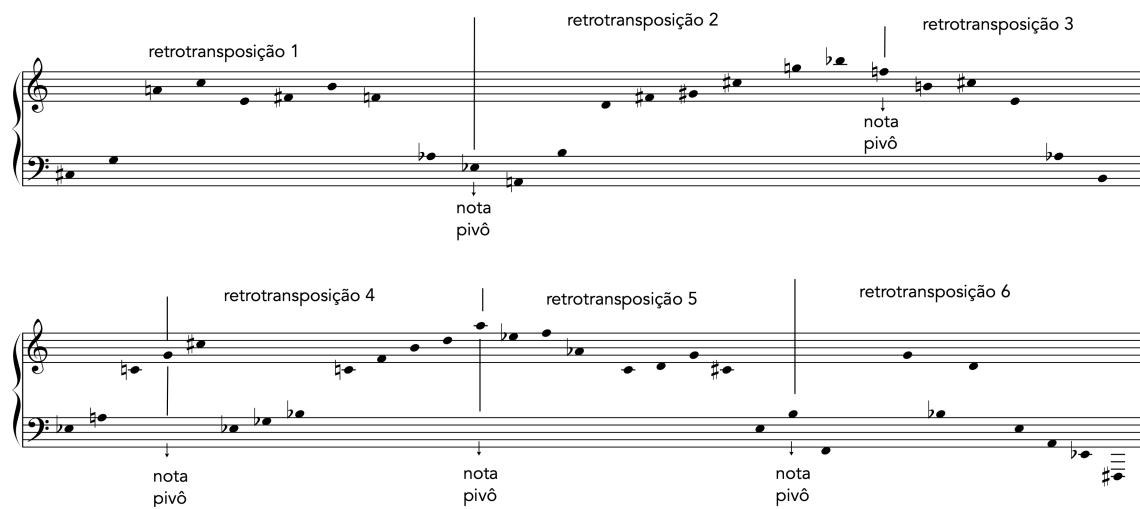


Figura 7: Entidade A de laçoentrelaço.



PERFIL do M de Entidade A

5, 6, 7, 8, 9

Tpt.1 (Bb), Tpt.2 (C), Hrn. (F), Tbn., Tba.

Tpt. (Bb) 1, Tpt. (C) 2, Hrn., Tbn., Tba.

presente a tal qual so sem

tristeza com um 9# int-so, o mesmo o mesmo

espécie de Harmonia: A11b7

Aspen 7/5/7

decorem den

suavemente de novo Entidade A

referência de Liszt

com o mesmo o mesmo

com PARIZADO

Figura 9: *laçoentrelaço*. Esboço que mostra uma das etapas de desdobramento do módulo cíclico da entidade A em outras 5 entidades harmônicas.

As três entidades harmônicas iniciais são submetidas, uma a uma, à sua técnica das *projeções proporcionais*, com o intuito de expandir ainda mais as potencialidades de campos frequenciais mais distantes. As projeções proporcionais, cuja explanação técnica também não faz parte do escopo deste trabalho, mas que igualmente são abordadas nos escritos do compositor, podem aqui ter apenas um reflexo através da imagem representada quando de nossa análise de *Parcours de l'Entité*, de forma a preservar “proporções” das relações frequenciais inerentes à entidade:

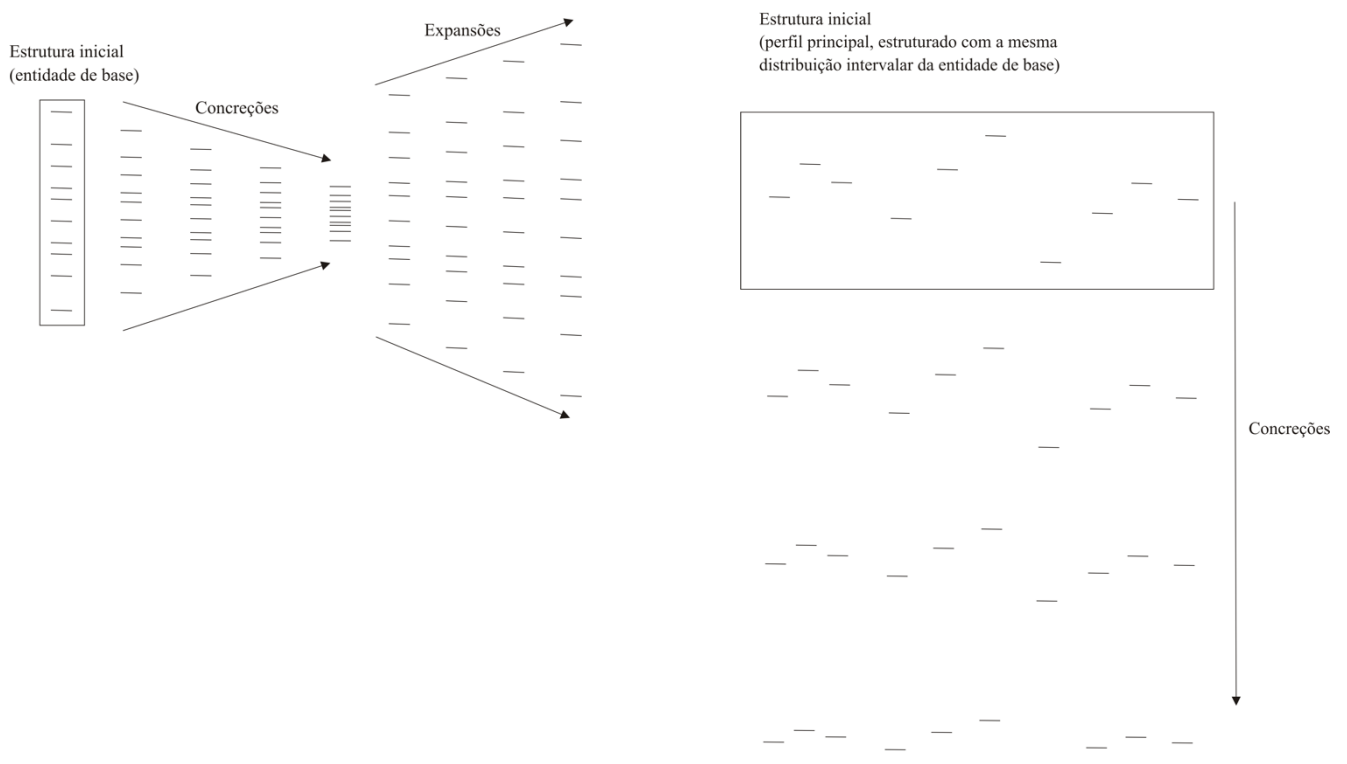


Figura 10: As projeções proporcionais atuam nas expansões e concreções tanto da entidade de base quanto do perfil, mantendo “proporcionalmente” as relações frequenciais internas (GATI, 2015, p.91).

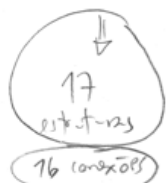
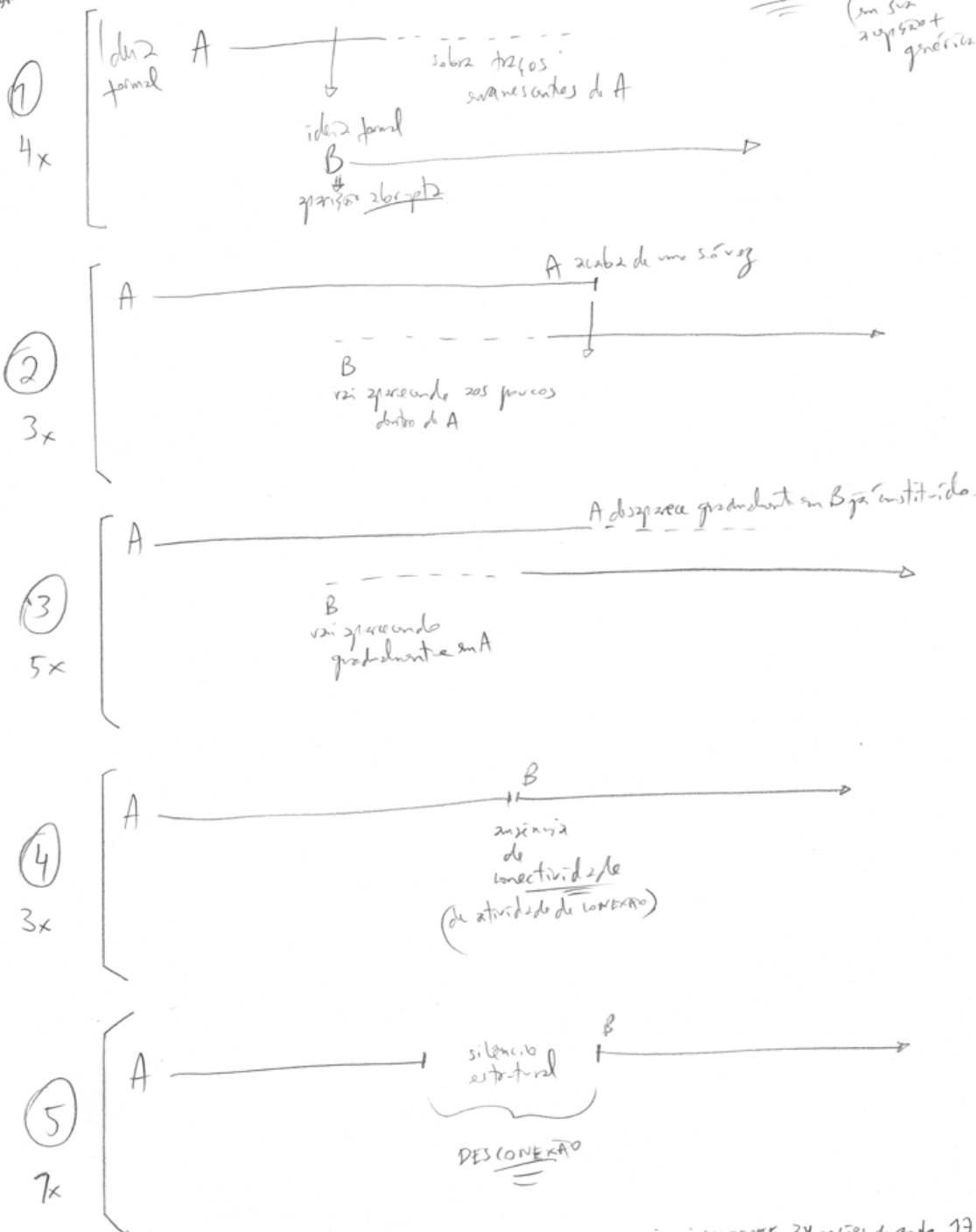
Conforme o texto de abertura da partitura, “*laçoentrelaço* é ainda uma espécie de ‘estudo sobre conexões’”. A justaposição entre esses espaços harmônicos enseja, dessa maneira, conexões distintas, o que, de certa forma, também pode ser encarado como mais um modo de diluir as fronteiras entre timbre e harmonia, já que no lugar de encadeamentos de acordes temos aqui *processos* de engendramento de sonoridades, processos esses que permitem associar às entidades suas próprias conexões, os interstícios, seus entremeios, transformando o que seriam “seções formais” em sonoridades ou *situações* sonoras. Eis os modos de conexões expostos pelo compositor (cujo esboço é mostrado a seguir), os quais, segundo ele próprio, enunciam as formas possíveis na inter-relação temporal entre duas ideias ou estruturas musicais:

1. Uma ideia A “esmorece” (*fade out*) após o início de uma ideia B;
2. Uma ideia B gradualmente emerge (*fade in*) em meio a uma ideia A, que cessa abruptamente quando B está constituída;
3. Uma ideia B gradualmente emerge em meio a uma ideia A, que cessa paulatinamente (*crossfade*);
4. Uma ideia B começa logo que A termina (*justaposição por corte*);
5. Após o término de uma ideia A, uma fissura interpõe um hiato antes do início de B (*interrupção* ou *suspensão por silêncio*).

12/5/2013
 24/02/2014

Tipos de CONEXÕES :

idiaz formal = texturas
 (na sua
 expressão
 genérica)



ou seja, IDEALMENTE 34 seções durante 17" cada, mas que resultam em 17 seções na forma total (que se dividem igualmente durante 35,2" cada)

$10' \times 60" = 600 \div 34 = 17,64 \approx 17$ (nº primo)

(duração perdida pela encomenda)

Figura 11: laçoentrelaço: tipos de conexões entre as 17 situações formais da peça.

A figura seguinte, retirada da partitura, mostra o plano formal com as 17 “seções” apontadas no esboço anterior, detalha os campos delimitados a partir das entidades harmônicas derivadas e seus tipos de conexões. A harmonia, em sua acepção de espaços harmônicos expansíveis com estratégias de conexões entre esses momentos formais, emerge como um eixo global de sedimentação do timbre em *laçoentrelaço*. É a harmonia que constitui o *movimento* inicial da composição na peça, determinando um campo de ação e um espaço sobre o qual a escritura se estabelece. Tais expansões de espaços harmônicos, que frequentemente abarcam, na obra do compositor, enriquecimentos espectrais não só de origem eletroacústica, mas também de sonoridades instrumentais que agregam componentes fortemente inarmônicos, permitem uma compreensão da harmonia em sua integração cada vez maior com o timbre. A escritura de Menezes está repleta e embebida da processualidade própria do meio eletroacústico. A título de ilustração, é possível observar na figura 12 o engendramento da entidade A, que surge na partitura no compasso 12 após o tipo de conexão 4 (*justaposição por corte*, após o fim de um estado anterior), a partir de uma espécie de dispersão de seus componentes.

laçoentrelaço - Estrutura harmônica das 17 seções e tipos de conexões

The figure displays a musical score for 'laçoentrelaço' divided into 17 sections, each with a specific duration and a set of proposed connection types. The sections are numbered 1 through 17. Sections 1-6 are grouped under 'Entidade A', sections 7-12 under 'Entidade B', and sections 13-17 under 'Entidade C'. The durations are given in seconds, with some in minutes and seconds (e.g., 1'53"). The connection types are indicated by numbered arrows (1, 2, 3, 4, 5) and dashed lines, showing the relationships between sections. A 'silêncio' (silence) section is indicated between sections 11 and 12.

Section	Duration	Entity
1	8"	Entidade A
2	9"	Entidade A
3	10"	Entidade A
4	113" (1'53")	Entidade A
5	11,3"	Entidade A
6	89" (1'29")	Entidade A
7	13"	Entidade B
8	71" (1'11")	Entidade B
9	27"	Entidade B
10	14,7"	Entidade B
11	32"	Entidade B
12	57,4"	Entidade B
13	23"	Entidade C
14	17"	Entidade C
15	47"	Entidade C
16	38,7"	Entidade C
17	19,6"	Entidade C

Tipos de conexão: ①, ②, ③, ④, ⑤

Figura 12: Plano formal informado na partitura e tipos de conexões propostas pelo compositor. Partitura disponível em <http://flomenezes.mus.br/>

Entidade A (e dobramentos nas demais vozes)

The image displays a page of a musical score for 'Entidade A'. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. At the top, the title 'Entidade A (e dobramentos nas demais vozes)' is written in blue. The score begins at measure 12, marked 'Subito più lento' and '♩ = 60'. The tempo and meter change to 3/4 at measure 14, then to 4/4 at measure 16, and back to 3/4 at measure 18. The score includes parts for Flutes (Fl. 1, 2, 3), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. 1, 2), Bassoon (Bsn.), Contrabassoon (Cbssn.), Horns (Hn. 1-4), Trumpets (C Tpt. 1, 2; B Tpt. 3), Trombones (Tbn. 1-3; B. Tbn.), Percussion (Perc. 1-3), Violins (Vln. 1, 2), Viola (Vla.), Voice (Vo.), and Cello (Cb.). A blue box highlights the string section (Violins, Viola, Voice, Cello) from measure 14 to 18, with a blue text annotation: '“Saturação” espectral pelo modo de articulação (molto vibrato)'. The annotation indicates a change from 'MV, poco a poco' to 'molto vibrato' in the strings. The score also includes dynamic markings such as *ppp*, *f*, and *pp*.

Figura 13: Início da Entidade A em *laçoentrelaço*, compasso 12, com apontamentos das 10 notas da entidade sem seus dobramentos nas demais vozes. E, a partir do compasso 14, espécie de saturação espectral provocada pela mudança gradual de *senza vibrato* para *molto vibrato* nas cordas.

As conexões entre situações formais da peça mostram *processos* sonoros diversos pelos quais as entidades são lançadas, e, no âmbito do som, tais processos vão além da harmonia que apenas se converte em “timbre”, mas também apontam para transformações texturais que evidenciam o direcionamento de seus componentes e nos convidam a uma escuta imersiva. Isto ocorre, por exemplo, no processo de desaceleração no momento número 16 nos sopros, em que articulações rápidas não sincronizadas em staccato duplo são direcionadas a um rallentando que, após três compassos, converte-se em pulverização na escritura (figura a seguir). Como que em um *gesto* de referência, segundo nos informa o próprio compositor, assimilado de Johannes Ockeghem (ca. 1420-1497) ao final do *Gloria* da *Missa Quarti Toni, Mi-Mi*, como que dela extraindo uma reescritura de um instante, Menezes compõe todo o final, que parte de notas “picadas” temporalmente, estendendo-se mais e mais até prolongar suas próprias ressonâncias. O momento 16 conecta-se, por sua vez, com o momento formal seguinte pelos componentes de sons contínuos da textura, iniciados nas cordas, que se prolongam e cuja permanência irá sedimentar o retorno a uma nova “estaticidade espectral” – tal qual o final do *Gloria* de Ockeghem –, finalizando assim a peça no aguçar do cluster microtonal nas cordas (momento formal 17).

Thinking on the final of the Gloria of the Missa MI-66 by Johannes Ockeghem ----->

16

4/4 *molto rall.*
 All WOODWINDS: careful deceleration, not unritornell!
 Rückstoß:ds. sempre molto assai

5/8

3/4 *rit. = 46*

Picc.

Fl. 2

G. Fl.

Ob. 1

Ob. 2

Eng. Hr.

Cl. 1

Cl. 2

B. Cl.

Bsn. 1

Bsn. 2

Chan.

Figura 14: Processo de desaceleração nos sopros, momento formal 16 de *laçoentrelaço*.

3 MATERIAL MUSICAL

3.1 Subjetividade, sensação e gesto

A compreensão do mundo passa também por um certo tipo de conhecimento adquirido por possuímos um corpo, pelas experiências sensoriais que colecionamos. Há uma memória associada a essas experiências que não se restringe ao puro exercício mental ou à singularização conceitual, mas acompanha o resgate de sensações vividas: há lembranças pelas quais, literalmente, nosso corpo restaura sensações; ou, ao contrário, associamos sensações marcadas em nosso corpo a lembranças de determinadas situações. São sons, visões e todo tipo de afecções corporais, sabores, aromas ou experiências táteis que se vinculam a uma cena vivida. Constituem o limiar do que está na materialidade inaudita do movimento que carrega as marcas da experiência. Marcel Proust constrói uma cena memorável em *O caminho de Swann*⁵⁴ que alude a essas conexões: trata-se da cena do chá com madalenas. A memória constitui-se de uma *totalidade*; uma totalidade de sensações, uma memória corporal, além daquela mais propriamente vinculada ao exercício mental de reconstrução de um ato vivido. Não só a imagem fria que coleciona rostos e formas, mas todo um território que se abre ao movimento de verdadeiros personagens impregnando os sentidos, marcando o corpo, que, certo, criam um campo próprio que gira em si nos desdobramentos do texto de Proust, admitindo os sabores das figuras, os aromas das cores, o percurso que toca os ouvidos, já longe de querer ser uma lembrança única, projetando-se como correlato autônomo no salto literário.

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray (...) minha tia Léonie me oferecia. (...) Quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte

⁵⁴ Vol.1 de *Em busca do tempo perdido* (PROUST, 2006, p. 73).

das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua góticula impalpável, o edifício imenso da recordação. (...) E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava (...), eis que a velha casa cinzenta, de fachada para a rua, onde estava seu quarto, veio aplicar-se, como um cenário de teatro, ao pequeno pavilhão que dava para o jardim e que fora construído para meus pais aos fundos dela. (...) E, como nesse divertimento japonês de mergulhar numa bacia de porcelana cheia d'água pedacinhos de papel, até então indistintos e que, depois de molhados, se estiram, se delineiam, se cobrem, se diferenciam, tornam-se flores, casas, personagens consistentes e reconhecíveis, assim agora todas as flores de nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninfeias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha taça de chá.

O corpo é, pois, presença. Ele age, se movimenta. Seus *gestos* cristalizam-se, mas não de maneira inflexível: são como os pedaços de papel do jogo japonês a que Proust faz referência. O fato musical, que decorre no tempo e tece relações com a memória, tem como elemento fundamental esse domínio do sensível que nos escapa. O gesto está ligado ao que “conformamos” da vida; ele não é, pois, vida, senão apenas um traço. O gesto expressa uma maneira de singularizarmos, de constituirmos sentido a partir do contato com o mundo, a maneira pela qual ordenamos o caos. E, desse modo, damos forma às coisas: “As formas circunscrevem uma matéria que, de outro modo, dissolver-se-ia no todo” (LUKÁCS, 2015 [1911], p.55).

Arrancamos, pois, das coisas, formas. Para György Lukács (*idem*, p.54), o mundo é um todo amorfo, inapreensível em sua totalidade, e o *gesto* se constitui a partir do que apreendemos, ele está entre a forma e a experiência. Herdamos gestos de nossos antepassados; mas eles não são cristalizados: são moventes, fluidos, agregam novas significações e apagam outras, como nos personagens das tragédias, cujas interpretações cintilam perspectivas distintas no decorrer das gerações. Mas há vivências que não só escapam às formas como também dificilmente são expressas por gestos; são o próprio fluxo de vida em sua mais imediata nudez, espontaneidade, “como acontecimento anímico, como força motora da vida”. As formulações que fazemos da nossa experiência são, portanto, “plásticas”, móveis, aproximam-se muito mais do campo da poesia, do simbólico. Nossas formulações a respeito de ações humanas constituem campos de soluções possíveis que colocamos em confronto com as soluções dadas por aqueles que vieram antes de nós, relemos constantemente os gestos que herdamos a partir do acúmulo

da nossa própria experiência, seja do nosso passado, seja do instante, do agora. Mas permanece em nós tudo aquilo que escapa a toda e qualquer tentativa de formalização. Lukács cita vivências que “não podem ser expressas por qualquer gesto, mas anseiam por expressão. [...] Nesse caso, qualquer gesto pelo qual o homem quisesse se expressar apenas acarretaria uma falsificação de sua vivência, se é que não acentuaria ironicamente a sua própria insuficiência, superando a si mesmo como gesto. Nenhuma exterioridade serve para expressar esse tipo de vivência individual – como, então, a poesia poderia lhe dar forma?” (LUKÁCS, 2015 [1911], p.54).

Temos e aceitamos, por um lado, nosso convívio com os aspectos irrepresentáveis da experiência; o fato musical determina um território que, certamente, propaga também seus aspectos mais íntimos com a sensorialidade. Por outro lado, as formalizações que operamos para dar sentido à experiência geram configurações relacionáveis não apenas entre si, mas também com a nossa história, com a história que conhecemos e que, dessa maneira, é por nós mesmos realimentada, até mesmo reconstruída. Os fatos são reais, povoam o presente em fluxo contínuo e agregam camadas de compreensão a nosso passado. O presente é essencial para iluminar a memória do passado. Quando ouvimos movimentos de massas sonoras, filtragens espectrais ou organizações de densidades harmônicas em Beethoven, estamos de fato atualizando a obra. A experiência e o conhecimento da música do presente, da própria vivência do presente, tornam possível uma escuta da música do passado que se desloque, que não se limite a uma reprodução estilística, a uma caricatura histórica, mas cuja pertinência e relevância venha à tona com seu devido vigor.

Os fatos estão sempre aí, e tudo sempre está contido neles, no entanto cada época necessita de outro grego, de outra Idade Média e de outro Renascimento. Cada época cria os sonhos de que necessita, e apenas a geração que lhe sucede acredita que os sonhos de seus pais foram uma mentira que precisa ser combatida mediante as novas e atualizadas “verdades”. Mas a história dos efeitos da poesia também segue esse curso, e tampouco na crítica aqueles que estão vivos conseguem impedir a sobrevivência dos sonhos dos pais ou das gerações mais antigas. Assim, diferentes ‘concepções’ acerca do Renascimento podem coexistir pacificamente, do mesmo modo como uma nova Fedra, um novo Siegfried ou o Tristão de um novo poeta sempre deixarão intactos aqueles plasmados por seus predecessores (*idem*, p.63).

O gesto, nesse sentido, para além de expressar uma faceta apreensível do mundo, atua na fronteira com a vida, no limiar com o que não se pode fixar da experiência,

“entre a vida e a forma”⁵⁵, instaurando um território que admite reparações, reentrâncias. É também o meio pelo qual construímos nossas leituras do mundo e uma instância de como podemos comunicá-las aos outros. O gesto está entre o fluxo vital e a verdade utópica das formas, situa um limite plástico que contorna o caos e faz da realidade um véu. Sua inapreensibilidade pode ser angustiante, nunca é definitivo, final; mas pode, por outro lado, conter a semente de uma ambiguidade desejável, que ao invés das certezas que se pretendem estáveis instaura verdades provisórias, atuais, íntegras, especialmente na medida em que realiza um salto que atinge o outro, na medida em que *expressa*. Sua impalpabilidade é justamente seu principal atributo, sua força, e o confronto que permite entre passado e presente potencializa o grau de abertura do fato artístico, distancia-o ainda mais de uma concepção de “arquivo”, mumificada, por um lado, e de uma pretensa novidade, por outro.

Talvez o gesto seja – para me valer dos termos da dialética de Kierkegaard – o paradoxo; o ponto em que realidade e possibilidade se separam – a matéria e o ar, o finito e o ilimitado, a forma e a vida. Ou, mais exatamente, e sendo ainda mais fiel à terminologia de Kierkegaard: o gesto é o salto por meio do qual a alma avança de um para o outro, trocando os fatos sempre relativos da realidade pela eterna certeza das formas. O gesto, para dizer numa palavra, é aquele único salto por meio do qual o absoluto se faz possível na vida. O gesto é o grande paradoxo da vida, pois apenas em sua rígida eternidade cada instante evanescente da vida encontra seu lugar e se torna verdadeira realidade. (LUKÁCS, 2015 [1911], p.91).

O gesto eterniza o momento, torna-o “legível”, passível de se relacionar ou instaurar relações. Traça um campo que gira em si mesmo e abre-se a extensões relacionais para fora dele. Mas seu lugar é o limiar, o véu entre o mundo e a formalização da experiência, e, portanto, um lugar ambíguo, que não se comunica com clareza; é o que o torna incapaz de representar a vida em sua totalidade, embora a expresse; é o movimento que compõe uma significação, mas não a revela completamente, a ação que comunica em parte, que se reconhece na própria insuficiência. Lukács transparece a angústia dessa incompletude do gesto, do lado inapreensível das coisas e do mundo. O gesto não teria a

⁵⁵ Cf. LUKÁCS, 2015 [1911].

capacidade de captar a experiência em sua totalidade. A forma não dá conta da vida; esta foi, segundo Judith Butler, a utopia de Kierkegaard:

Lukács nega categoricamente que a vida possa encontrar uma redenção completa e definitiva na forma. Kierkegaard sempre buscou dar uma forma à existência, porém fracassou, e a singularidade de sua existência resiste a toda tentativa de generalização ou mesmo comunicação pela forma. Esse fracasso aponta para a incomensurabilidade da vida e da forma. A vida está em alguma parte, subsistindo fora do mundo do ensaio, da literatura e da forma, que, em vão, tentam expressá-la. Assim, a vida se torna um referente esquivo, que, embora desencadeie um processo de dação de forma, estabelece limites inexoráveis à sua eficácia. O que Kierkegaard ofereceu foi menos uma inovação de forma ou gênero que a experiência de um gesto. O gesto expressa a vida, inclusive num sentido absoluto, mas apenas quando se retira da vida, ou seja, apenas como gesto (BUTLER, 2015, p.32⁵⁶).

A vida escapa às formas, mas o gesto é capaz de expressar a vida e constituir uma situação que, ainda assim, é misteriosa, difícil de decifrar, apenas parcialmente inteligível na medida em que carrega apenas traços da realidade. Judith Butler aponta ainda que Theodor W. Adorno teria herdado essa concepção de gesto enquanto traço de uma comunicação enviesada de Lukács: “Quando Adorno, a propósito de Kafka, define o gesto como um símbolo cujas chaves estão perdidas para sempre, reconhecemos nisso um desdobramento desse conceito de uma comunicação fracassada” (BUTLER *in* LUKÁCS, p.32, 2015). De fato, em “Anotações sobre Kafka”, ensaio adorniano em *Prismas*, o filósofo alemão coloca o gesto como complemento comunicativo ambíguo na obra: “Os gestos servem muitas vezes como contraponto para as palavras: o pré-linguístico, que escapa a toda intencionalidade, serve à ambiguidade, que como uma doença devora todos os significados. ‘Li a carta’, começou K., ‘Sabes o conteúdo?’, ‘Não’, respondeu Barnabás, e seu olhar pareceu dizer mais que as suas palavras” (ADORNO, 1998, p.244). Essa angústia que Adorno herda de Lukács na incompletude da comunicação nos parece, no entanto, apontar para outra direção: para um campo positivo da ambiguidade, da incompletude, da abertura. A irredutibilidade da vida e temas centrados no fracasso da comunicação humana estariam, segundo Butler, no centro da visão de Lukács para o gesto na crítica à obra de Stefan George, deixando claro que “a

⁵⁶ Introdução ao livro de György Lukács *A alma e as formas* (LUKÁCS, 2015).

arte surge em função da forma, sem se reduzir a ela” (BUTLER, op. cit., p.35). A poesia de George endereça mensagens cujo sentido é velado com o auxílio de “gestos compreensíveis apenas parcialmente” (ibid., p.35). O gesto, nesse contexto, é então parte de uma cadeia comunicativa instável, efusiva.

O território delimitado pela obra de arte encerra um quê de não-intenção, de um giro em si mesma, ainda que diante de toda e qualquer referência externa a si que possa vir a provocar. Entre a vida e a forma, nota-se um caminho errante que tem no gesto um campo problemático, um potencial expressivo sem, no entanto, ser dito com todas as letras. Para Lukács, a angústia da incomensurabilidade entre vida e forma se vê na contemplação da “fugacidade das coisas” (LUKÁCS, 2015 [1911], p.192), na impossibilidade de uma comunicação humana que se mostra incompleta, na evanescência do devir, está nas dores que não se conta a ninguém mas que são sentidas e, indiretamente, expressadas, que fluem silenciosas por entre o que se revela aos outros. É o caminho que convida ao retorno por ter se mostrado incompleto, mesmo que cheio de completude, mas que mesmo estando diante de nossos corpos nunca mais estará ali como antes, mostrará novas paisagens quando percorrido outra vez.

Na crítica às *Canções de um viajante* de Stefan George, a vida está tão apartada da experiência estética para Lukács que lemos sobre paisagens “que não existem em parte alguma, e, no entanto, cada uma de suas árvores e de suas rosas são concretas, o céu que exibem reflete com as cores únicas e jamais repetíveis de uma determinada hora do dia” (ibid., p.195). O filósofo exalta o que está na obra de arte enquanto objeto único que encerra um campo de possibilidades expressivas a partir de seus próprios elementos, a concretude das árvores e das rosas emerge enquanto desvelar do próprio objeto, não de fora dele, mas das associações e características internas que o consolidam independentemente de quaisquer correlatos provenientes do mundo.

Nessa perspectiva, a arte não só se diferencia como ultrapassa a experiência vivida; cria, como dissemos, um novo campo. Mas a esta posição maleável do gesto, Lukács enfatiza o processo de descrença nas formas enquanto veículos capazes de sensibilizações coletivas, fragmentando-se mais e mais em direção à particularidade e à capacidade individual de buscar em suas próprias entranhas um sentido que se mostra maleável, como um véu. A “expressão universal” cede lugar à fragmentação e a um potencial expressivo que se faz mais forte conforme se debruça sobre o próprio objeto, pois a concretude das coisas surge do olhar atento sobre elas mesmas no território do

imaginário. “Essa é a lírica da intelectualidade moderna, uma expressão de seus sentimentos vitais e estados de alma particulares, uma intelectualidade que não está mais disposta a expressar – com a ajuda de simplificações e apelo ao popular – seu lado humano universal” (ibid., p.205). Em contraponto, Lukács vai além e vê a partir da poesia de George uma maneira de esquivar-se da vida, uma austeridade e economia de meios que revela certa rigidez, presumindo eliminar as eventuais impurezas que poderiam vir a perturbar a composição, “deseja conter a vida dentro de si apenas mediante uma técnica puritana, preferindo abandonar a vida a se desfazer dessa sua pureza de neve e às vezes rígida [...] Existe algo de profundamente aristocrático na lírica de Stefan George” (ibid., p.205)⁵⁷.

⁵⁷ É fundamental situar o momento histórico dessa crítica. Em um momento posterior, Lukács, especialmente após ter conhecido em primeira mão manuscritos de Karl Marx não publicados na Rússia, irá condenar ainda mais o intelectualismo excessivo de George inclusive fazendo associações com o processo de nazificação alemã: “Com a perda de todo parâmetro social para medir o pleno desenvolvimento interior do indivíduo, com o surgimento de um aristocratismo da interioridade, perde-se todo parâmetro moral e artístico para que se justifiquem ou rejeitem sentimentos, ideias e vivências. Não se trata mais de saber se algo é bom ou mal, mas se é belo ou feio, se a vivência é rica ou pobre” – esta referência é escrita pelo filósofo em 1953, em nota da edição traduzida de *A alma e as formas* (LUKÁCS, 2015 [1911], p.207).

3.2 Gesto e material musical

No capítulo sobre música no tomo IV da *Estética* de Lukács, já em sua fase mais tardia, surge a menção de que após longa associação da música enquanto mimetismo do mundo humano interior, houve tentativas de associar a ela o próprio caos da natureza, uma visão de que tudo que está no mundo pode ser isolado e tornar-se música, “la tendencia, justificada en sí, a superar la ruda separación metafísica entre actividad artística e existencia natural del hombre da lugar a un caos de determinaciones confusas” (LUKÁCS, 1965, p.11). Tudo poderia se tornar, a partir desta visão, música, bastaria que um ouvido tivesse a sensibilidade de extrair as potencialidades musicais das coisas que soam na natureza. O filósofo observa que a limitação dessa asserção é não perceber que há já um salto na passagem do objeto que soa ao escrutínio de quem ouve, de “um ouvido capaz de ouvir música”.

Quanto mais se distancia de um elo afetivo comum, de perspectivas que imponham situações compartilhadas da experiência, mais se intensifica o dualismo entre a objetividade quantitativa passível de ser extraída do objeto e sua própria natureza qualitativa:

Cuanto más complicadas son las relaciones y situaciones que se reflejan intelectualmente con esas determinaciones, cuanto menos se limita la refiguración a meras situaciones existenciales estáticas, cuanto más expresa también las relaciones dinámicas legales y generales en las conexiones fenoménicas, sus movimientos, etc., tanto mas resueltamente se impone la vinculación inseparable de la cantidad y la cualidad como determinaciones de la existencia, a diferencia de las ideas platónicas (ibid., p.13).

A dialética entre a existência qualitativa e quantitativa leva o filósofo húngaro a, partindo de Hegel, instituir dois campos na música do ponto de vista do som: um vinculado às características qualitativas, aos aspectos da natureza do fenômeno em si, ao som “solto”; outro relativo à esfera da formalização. Desde a concepção musical da antiguidade grega, de onde parte Lukács, “de que el objeto del reflejo musical es la

interioridad humana, la vida emotiva humana” (ibid., p.16), Lukács chega à reflexão de que atua, na percepção, a “refiguração” do fenômeno “na alma humana” (ibid., p.25), realça e retoma a linhagem argumentativa de que é o objeto que mostra suas características apreensíveis no território do imaginário, e é a partir daí que se conformam suas leituras possíveis; sua “verdade” não está no sujeito, mas sim na relação com o objeto. Por meio de métodos

desantropomorfizadores [...] se produce con ellos un instrumental físico e intelectual con cuya ayuda pueden reflejarse exactamente – o sea, en su Ser-en-sí –, objetos, relaciones, conexiones, etc., que en principio son inaccesibles a las percepciones sensibles humanas. Por eso cuanto más se refleja plenamente su esencia, tanto menos puede presentarse la cuestión del ‘parecido’ en sentido inmediato, aunque el criterio esencial tiene que consistir en la concordancia entre el modelo en sí y la refiguración reflejada” (ibid., p.26).

A essência tem uma objetividade e existência independente da consciência. Não é mero reflexo, mas desvela-se no próprio ato de descobrir o objeto, extrair suas propriedades mais íntimas e obscuras, e, ao mesmo tempo, neste processo, instaura a própria diferença, move-se na direção de um território próprio que não está nem no objeto nem no sujeito. No âmbito do som, podemos elaborar a partir de Lukács a interdependência da relação espaço-tempo de modo a esclarecer que um objeto estático, tirado do tempo, ocupa determinada dimensão como formulação acerca de um fenômeno sonoro; por outro lado, é o *movimento* desse objeto que nos permite de fato apreendê-lo com mais profundidade, é quando ele ocupa simultaneamente espaço e tempo que o vemos em sua plenitude. Esta noção é chave para dialogarmos com poéticas contemporâneas musicais nas quais o devir sonoro equipara-se a suas possíveis configurações. “El problema del tiempo no puede estudiarse razonablemente, de acuerdo con los hechos reales, si se lo separa de los del espacio, la materia y su movimiento” (ibid., p.28).

A permanência do objeto, sua sedimentação histórica, que independe do sujeito e se restringe a suas próprias características demonstradas no tempo-espaço que ocupa, a matéria que se movimenta, deixa uma marca, um traço nessa existência. O “caráter histórico” na irreversibilidade do decurso temporal é realçado por Lukács como a instância objetiva da existência do objeto em um processo de distanciamento da visão mimética. Mas essa historicidade não é, por suposto, estática; mesmo distante de uma

relação reflexiva com a consciência, com o individual, desvela um processo histórico acumulativo, que se move, reconfigura-se. É nesse sentido que ele resgata o conceito de *material* para Theodor W. Adorno (1903-1969), que abarca essa relação em que as implicações históricas convertem-se na própria natureza do material, que se impregna delas. Mas, quando não mais se pode ouvir sua expressão histórica, esta precisa “ressoar” em tudo quanto rodeia o material e reemergir. “En el momento en que se hace imposible oírle a un acorde su expresión histórica, ese acorde exige que cuanto le rodea tenga en cuenta sus implicaciones históricas. Éstas se han convertido en naturaleza suya. El sentido de los medios musicales no se agota en su génesis, pero es inseparable de ella” (ADORNO *apud* LUKÁCS, p.49)⁵⁸. A relação com o material extrapola o sujeito, e apesar de criar um território em si, remete a seus estados anteriores, a tudo aquilo que veio a significar um dia, impõe uma condição referencial inescapável, mas que, ainda assim, permite apagá-la, situá-la no confronto com sua realidade local, em suas relações locais, no espaço que corta do presente.

As exigências impostas ao sujeito pelo material provêm antes do fato de que o próprio ‘material’ é espírito sedimentado, algo socialmente preformado pela consciência do homem. E esse espírito *objetivo* do material [grifo nosso], entendido como subjetividade primordial esquecida de sua própria natureza, possui suas próprias leis de movimento. Como tem a mesma origem do processo social e como está constantemente penetrado pelos vestígios deste, o que parece puro e simples automovimento do material se desenvolve no mesmo sentido que a sociedade real, mesmo quando estas duas esferas já nada sabem uma da outra e se comportam com recíproca hostilidade (ADORNO, 2002 [1958], p.37).

No momento em que a matéria sonora, extraída de um universo de sons possíveis, é transfigurada em material, o salto impõe uma historicidade que se estabelece no decurso do próprio contexto local da obra em relação com estados anteriores a ele aos quais possa vir a remeter, sem que isto limite suas possibilidades, mas, ao contrário,

⁵⁸ Eis o trecho mais amplo da citação de Adorno em *Filosofia da Nova Música*: “A admissão de uma tendência histórica dos meios musicais contradiz a concepção tradicional do material da música. Este se define fisicamente, em todo caso, segundo critérios de psicologia musical, como conceito essencial de todas as sonoridades de que dispõe o compositor. Mas o material de composição difere destas do mesmo modo que a linguagem falada difere dos sons de que dispõe. Esse material é reduzido ou ampliado no curso da história e todos os seus rasgos característicos são resultados do processo histórico. Carregam em si a necessidade histórica com tão maior plenitude quanto menos podem ser decifrados como resultantes históricos imediatos. No momento em que já não se pode reconhecer a expressão histórica de um acorde, este exige obrigatoriamente que tudo que o circunda leve em conta a carga histórica implicada e que se converteu numa qualidade sua. O sentido dos meios musicais não se manifesta em sua gênese. Entretanto, não é possível separá-lo desta”. ADORNO, 2002 [1958], p.35.

mostre que um dia esse material teve parte em certos engendramentos, ocupou um outro lugar. No limite, mesmo que não se reconheça sua historicidade externa à obra, o próprio devir local deverá anunciar seus próprios auspícios, uma historicidade interna. O emprego de certos materiais implica uma correlação com suas aplicações passadas, e Adorno exemplifica com o amplo “desgaste” do acorde de sétima diminuta. O fato chama a atenção para uma consciência histórica do material, seu legado e, finalmente, sua aplicabilidade em contextos futuros, o que depende de “certas constelações de obras particulares” (ibid., p.38), mas não isenta a cristalização de uma história própria mesmo diante do mais apartado distanciamento entre o território em que se insere e a sociedade.

O material carrega em sua essência o processo histórico mas não é determinado por ela, e é esta a chave para começarmos a apontar a expansão ocorrida na compreensão mais ampla do material musical pelo prisma das práticas que inundaram o repertório com a centralidade do timbre e, além disso, o território do som em toda sua nudez, tornando ainda mais “instável” o estatuto do material em um momento em que o império da nota e do instrumento de orquestra passam a concorrer com uma expansão esfuziante da luteria e do universo sonoro escancarado e que terá, especialmente pela afirmação da música eletroacústica, espaço indiscutível no fato musical. Nesse sentido, a obra musical se relaciona com o gesto de modo a sugá-lo para a sua própria existência enquanto totalidade, seus próprios territórios instauram um lugar imaginário que não é nem a realidade do mundo nem a subjetividade do ouvinte, mas está entre eles, lança-se de um ao outro, tem seu próprio espaço-tempo que é tecido pelo material, funda uma “diversidade específica” (LUKÁCS, 1965, p.81). O gesto constitui o campo em que se moldam significações, em que suas correlações se fortalecem na medida em que se desvelam e recorrem no próprio contexto.

Adorno reconhece uma incompletude na substância da música, uma incompletude de “sentido”, assim como certa independência do sujeito, da subjetividade, como se a música constituísse um ente que se encontra entre o sujeito e o objeto, já que não é pura intenção. Associa a origem da música a um gesto, o gesto do pranto: “Assim como o fim, também a origem da música vai mais além do reino das intenções, do sentido e da subjetividade. A origem da música está estreitamente ligada ao gesto do pranto. É o gesto de um resolver-se. A tensão da musculatura facial cede, essa tensão que quando o rosto se volta ao mundo, com vistas à ação, isola-o ao mesmo tempo deste. A música e o pranto fecham os lábios e dão liberdade ao homem” (ADORNO, 2002 [1958], p.103-

104). Mas esta não deixa de ser uma revelação da realidade alienada do ser humano, da impossibilidade de determinar o conhecimento do mundo. De todo modo, esta visão se aproxima daquela de Lukács acerca de uma angústia quanto à incompletude de sentido nas formas de comunicação humanas.

O movimento do conceito de material é interessante quando observado desde a *Filosofia da Nova Música* (ADORNO, 2002 [1949]) até textos como *Vers une Musique Informelle* (2006 [1961]) ou *Stravinsky* (2006 [1962]). A perda da relação histórica determinaria, nos escritos de 1949, um material “alienado”. E isto ocorreria, por exemplo, por um retorno à pura matéria, aos estados mais “primitivos” do material quando se reporta, por exemplo, a Igor Stravinsky, o que denota que, para o filósofo alemão, a noção de material implicaria efetivamente um salto bastante orgânico com uma certa tradição entre determinados tipos de processualidades, de engendramentos, e seus correspondentes sonoros “brutos”, sua matéria-prima. A fragilidade e artificialidade impositivas das “regras de conservatório”, que, segundo Adorno, seriam insuportáveis a Stravinsky, fariam com que o compositor russo lutasse contra as propensões, os engendramentos mais aceitos do material e procurasse instaurar uma relação mais íntima com a matéria sonora. Não à toa Adorno usa termos como *fauve* e selvagem para se referir à suposta rebeldia de Stravinsky com as normas do material, suas *propensões* subjacentes, como que se impusessem condições predeterminadas. “A estreiteza da linguagem musical, a comprovação de que cada uma de suas fórmulas estava inteiramente penetrada de intenções determinadas, não se lhe apresentou como garantia de autenticidade, mas como garantia de desgastes” (ibid., p.112). Trata-se, para Adorno, de desgastes entre o movimento composicional e a natureza do material, um verdadeiro jogo de forças, um impasse que se apresenta com a ação do artista: “O material espiritual musical contém necessariamente um estrato sem intenções, algo próprio da ‘natureza’, que com certeza não poderia pôr-se a descoberto como tal” (ibid., p.112). Stravinsky apareceria como que desnudando o material de seus encaminhamentos, suas tendências mais pronunciadas. Estaria levando-o de volta à matéria, ao puro sensível, ao fenômeno sonoro “primitivo”, cujo “controle” perde-se em intenções transviadas. Mas não se trata propriamente de falta de controle; Adorno aponta uma ultraespecialização, um artesanato superespecializado que reflete uma divisão de trabalho que abandona o espírito.

Tal qual a associação possível com uma matéria física real, como, por exemplo, a argila, há certas “resistências materiais” sobre as quais se precisa lidar no

conformar da matéria. A intenção lida com esses limites. Mas há também, na argumentação e contexto adornianos, um componente de historicidade, do conflito da escritura com as “regras” do material. Para Adorno, portanto, é como se Stravinsky procurasse expor as entranhas mais íntimas da matéria-prima sonora, o puro fenômeno, tal a rebeldia do compositor russo perante o universo normativo do material: “E isto se obtém pela demolição de toda intenção. Disso, como se constituísse um contato direto com a matéria-prima da música, Stravinsky espera a obrigatoriedade necessária. É indiscutível a afinidade com a fenomenologia filosófica que nasce precisamente nesse momento. A renúncia a todo psicologismo, a redução de tudo ao puro fenômeno, tal como este se apresenta, deve deixar aberta uma região do ser indubitável, ‘autêntico’” (ibid., p.112). As combinações e ordenações menos “prováveis” de Stravinsky apontam a afinidade adorniana com uma certa previsibilidade do material, previsibilidade esta que, ao que nos parece, curiosamente aponta para uma aproximação com o fenômeno, uma fenomenologia da escuta. Essa “selvageria” stravinskyana argumentada por Adorno mostra uma subversão do material, um juízo estético que leva a rebeldia enquanto dessacralização de estados mais esperados. “Trata-se de uma quimérica rebelião da cultura contra sua própria natureza de cultura. Stravinsky empreendeu esta rebelião não somente no jogo familiarmente estético com a selvageria, mas também suspendendo asperamente o que se chamava cultura em música, isto é, a obra de arte humanamente eloquente” (ibid., p.112). É justamente o caráter “corpóreo” das obras de Stravinsky que as aproximariam do ritual, talvez não desejando considerar que a própria natureza do material se expandisse justamente para abarcar essa corporeidade. “Stravinsky sente-se atraído para as esferas em que a música, não ainda à altura do sujeito burguês, se converte em música sem intenções e estimula movimentos corpóreos ao invés de conservar um significado, ou então para esferas em que o significado da música tem um sentido ritual, de modo que já não pode ser entendida como sentido específico do ato musical” (ibid., p.112). O sentido positivamente normativo de certas instâncias do escrito de 1949 visa a conservar uma postura quase impermeável ao próprio ato musical, que parece não querer admitir reentrâncias ou mesmo reconfigurações possíveis. Stravinsky é, para Adorno, um artesão extremamente hábil. O *gesto* stravinskyano, que parecia intolerável a ele, como se o material fosse desvirtuado, manchando as conquistas do legado de Beethoven, será, no entanto, em certa medida relativizado e ao mesmo tempo enriquecido posteriormente pelo reconhecimento das conquistas do material e da própria diversidade de propostas

estéticas abordadas pelo filósofo alemão⁵⁹. Nos escritos de 1962 sobre Stravinsky, por exemplo, descreve esta aproximação com a matéria na obra do compositor russo como uma espécie de aquisição incontestável do material, tal a vitalidade expressiva veiculada sobretudo por uma exploração instrumental virtuosística que exala a corporeidade dos instrumentos. “Pese toda la hostilidad hacia la intención subjetiva, sus sonidos retienen algo de signos, de *écriture*” (ADORNO, 2006 [1962], p.566). E, mais adiante: “Nunca, sin embargo, se queda en sonidos sin profundidad, superficiales, romos: pese a toda la cruel economía, éstos tienen profundidad espacial” (ibid., p.567).

No texto de 1961 *Vers une musique informelle*, as aquisições incontestáveis do material são apontadas pelo filósofo no sentido de evidenciar suas inter-relações com uma totalidade de dimensões compositivas, cada vez mais imbricadas e interdependentes. Desde uma perspectiva ampla do “novo material”, de que “La música serial y postserial, y también las radicales tentativas occidentales del joven Stravinsky y de Varèse, ha sobrepasado irreversiblemente el ideal expresionista” (ADORNO, 2006 [1961], p.707), nota-se que a vasta amplitude do pensamento de Adorno reconhece os estados de um “novo material” tal qual anunciado pela música eletrônica⁶⁰.

O material resiste a determinações composicionais, embora seja criado através delas. A atenção à matéria sonora certamente varia de lugar para lugar e de época em época, assim as “forças produtivas técnicas”⁶¹ operam diretamente na relação do artista com o material. Adorno trata aí as convergências e divergências entre o material pré-formado e a composição em si, entre processos determinados e as resistências presentes no material. A ação subjetiva não deve, entretanto, ser confundida com intenções desmedidas. Ela age no confronto com um objeto que se mostra dinâmico, e assim não o controla totalmente. “La consecuencia de la técnica artística siempre es, en cuanto verdadero dominio, al mismo tiempo también su contrario, el desarrollo de la sensibilidad subjetiva hasta convertirse en la susceptibilidad al estímulo de lo que ello mismo no es sujeto” (ibid., p.753). O sujeito não impera solto, não impõe condições

⁵⁹ Ver, por exemplo, os ensaios “Música e técnica”, de 1958 e “Stravinsky”, de 1962 (ADORNO, 2006).

⁶⁰ Ver, por exemplo, os comentários de Adorno no ensaio “Música e Técnica” (2006 [1958], p.346) sobre o que considerou como contradições no “novo material” na obra *Gesang der Jünglinge*, obra de 1955-1956 de Karlheinz Stockhausen, percebendo certas incompatibilidades entre o “novo material” e a maneira como é tratado, “como la transposición y ampliación de ideas pianísticas al nuevo material”, pelo que se esperaria “del continuo cromático, el potencial de una polifonía que podría constituir un espacio musical verdaderamente nuevo”.

⁶¹ ADORNO, 2006, p.708.

incontornáveis, suas vontades e desejos não são despejados no objeto sem tê-lo em conta, sem impor intenções ao material.

Em complemento ao panorama adorniano, que promove em si uma abertura à noção de material, é possível passarmos a estender tal noção ao âmbito do *gesto*, a espaços comuns entre ambos, na medida em que se encontram em estados em que chegam a confundir-se. De uma perspectiva pertencente à esfera da ação, do movimento, o gesto é tratado por Giorgio Agamben (1942-) entre o agir e o fazer: como ilustra com o filósofo romano Marco Terêncio Varrão a partir do ator, que age (*praxis*), mas não faz, e do poeta, que faz (*poiesis*), mas não age, o gesto (do latim, *gerere*) enfatiza a realização que implica assumir a responsabilidade pela ação⁶². O fazer tem algo que não é do próprio fazer, não é um fim em si mas antecede um meio para um fim, tal qual a atitude do poeta que *prevê* a ação. Pela acepção de Varrão, torna-se um polo oposto ao agir, em si mesmo o fim (como a dimensão estética na ação do ator). A esfera dos gestos é tratada por Giorgio Agamben como a esfera dos *meios puros* que “emancipam-se de sua relação com um fim” (AGAMBEN, 2015, p.9), diferenciam-se da ação ligada ao fazer que serve a um fim. Ao colocar-se como projeção do próprio meio, torna-o visível e lança-o a primeiro plano em detrimento de um fim. “Se a dança é gesto, é porque ela não é, ao contrário, nada mais do que a sustentação e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. *O gesto é a exibição de uma medialidade*” (ibid., p.55). A relação artística com o meio é, pois, central para a noção de gesto, e, em música, fará parte de instâncias essenciais do fato musical, que o compreende a partir de seus meios, seus instrumentos, seus espaços. Ser o meio não implica ser um fim em si mesmo. Significa circunscrever um território, delimitar um espaço e prepará-lo para uma ação que não se sabe ao certo em quê vai dar, é um mostrar o não-dito, “como o mutismo da filosofia, exposição do ser-na-linguagem do homem: gestualidade pura” (ibid., p.56).

Enquanto meio em si e sem um fim particular, promove o vazio de um território a ser ocupado mas também lança-se em sua referencialidade:

A Commedia dell'arte conhecia os *canovacci*, instruções destinadas aos atores para que colocassem em ato algumas situações nas quais um gesto humano subtraído das potências do mito e do destino podia finalmente acontecer. Não se compreende nada da máscara cômica se a entendemos simplesmente como um personagem despotencializado e indeterminado. Arlequim ou o Doutor não

⁶² Segundo Agamben, a origem é a distinção aristotélica do modo de agir (*práxis*) do fazer (*poiesis*). Em AGAMBEN, 2015, p.54.

são personagens no sentido em que o são Hamlet ou Édipo: as máscaras são não *personagens*, mas *gestos* figurados em um tipo, constelações de gestos (ibid., p.72).

Ao converter-se no próprio meio, o gesto instaura uma rede de conexões que vai além dele mesmo, desdobra-se em um conjunto de gestos dos quais é representante. A atividade artística se difere do fazer artístico propriamente por não ser exclusiva do artista, mas por transfigurar uma matéria pertencente ao mundo para o mundo da arte. Um espaço é então criado, um território labiríntico que abala mais e mais, em direção à contemporaneidade, o terreno das formas. *O lugar entre o texto e o ato*, a arte e a vida, é o lugar do gesto.

O gesto é traço de *um movimento*. Mas esse movimento certamente é passível de ser representado, especialmente quando remete a ações que constituem processos realizados e que, como tais, corporificam-se, deixando ainda assim traços da experiência. Gestos que construíram monumentos, paisagens, acumulam-se em nossa existência, estão na origem de inúmeros objetos. O gesto é um “traço de processos já realizados”⁶³. Retraça uma história da qual nem sempre localizamos a origem, mas origina-se em um processo histórico, manifesta-se a partir dele. Diferencia-se do movimento espontâneo, mas remete à sua própria acumulação de camadas de sentido sobrepostas ao mesmo tempo em que se abre a outras novas. O gesto *expressa*, mas não define, “inaugura um meio” que se refunda permanentemente. Luciano Berio (1925-2003) insistiu em seus escritos e obras musicais na oposição do gesto ao espontaneísmo, que surge na condição de que se a ideia do gesto “não é definida em um contexto, ela se anula em pura gesticulação linguística: símbolo, precisamente, ou sinal no qual a expressão cai ao nível da comunicação banal” (BERIO, 2013 [1963], p.31)⁶⁴. A este respeito temos, por exemplo, o caso da obra *Circles* (1960), para voz feminina, harpa e dois percussionistas, na qual o próprio compositor ressalta a presença de gestos humanos como de fato inerentes à obra e que confrontam o material, coerentes em seu próprio contexto, distanciando-se da pura gesticulação sem sentido, do anedótico, do “sinal de trânsito”. “Interessei-me pelo primeiro caso, o de executantes sobrecarregados por um excesso de trabalho, ou seja, por uma quantidade excessiva de funções musicais. Interessava-me também explorar as possibilidades de uma escuta

⁶³ “Ogni gesto è sempre la traccia di processi che si sono già prodotti” (BERIO, 2013 [1963], p.30).

⁶⁴ “Se dunque l’idea del gesto non è precisata da un contesto, essa si annulla nella pura gesticolazione linguistica: simbolo, precisamente, o segnale in cui l’espressione scade al livello di banale comunicazione”.

privada de uma dramaturgia predisposta e radicada *a priori* na estrutura musical, e, ao invés disso, explorar uma dramaturgia deduzida e gerada pelos próprios processos musicais” (BERIO apud GATI, 2015, p.157).

Esse lugar do gesto manifesta uma abertura e posta-se a se liberar da referencialidade imediata, de uma natureza específica, tendo como potência sempre um vir-a-ser, “resistindo assim à tendência ‘natural’ das linguagens a codificarem-se, a cristalizarem-se em símbolos, a transformarem-se em ‘catálogo de gestos’” (BERIO, 2013 [1963], p.31)⁶⁵. O gesto é o curto-circuito com suas prévias acepções. É ambiguidade e dialoga com o material musical na medida em que traça um novo espaço, um lugar passível de atualização constante enquanto franca expressão em diálogo entre presente e passado, da matéria que evoca seu vigor lançando no espaço-tempo a originalidade de suas reconfigurações. Como o gesto não se enrijece, molda constantemente o território que cria incorporando as ações simultâneas dos elementos do espaço traçado. Como se converte nos próprios meios instaura, na música, o confronto entre seus componentes mais arcaicos, o instrumento, as técnicas, o próprio espaço físico. Gesto e material são, assim, próximos, na medida em que evocam o conflito entre historicidade e contexto no território da obra musical. “A relação gesto-material (em parte sinônimos) não é, portanto, decifrável de fora da experiência da história e do mito” (ibid., p.34)⁶⁶. Há um germe *de* ideia já contida no material, um gesto em potencial, mas é do conflito que proíbe qualquer previsibilidade que essa relação se alimenta – “Quello del gesto e del materiale è il rapporto chiave dei significati poetici” (ibid., p.35). Não há tendência sem contexto, não há imprevisibilidade sem processualidade.

⁶⁵ “Resistendo così alla tendenza ‘naturale’ dei linguaggi a codificarsi, a cristallizzarsi in simboli, a trasformarsi in ‘cataloghi di gesti’”.

⁶⁶ “Anche la relazione gesto-materiale (in parte sinonimi) non è quindi decifrabile al di fuori dell’esperienza della storia e del mito”.

3.3 Material, timbre e escritura

Em torno da ideia de repetição, o material passa a adquirir, em distintas nuances e em lugares e poéticas várias, permissividade à materialidade sonora, corporificando suas propriedades de modo a desbastar a ideia da recorrência, da analogia, cedendo mais espaço ao giro local, à escuta do instante, que permite desvelar tais propriedades ao longo dos processos de manifestação das morfologias sonoras.

Em uma concepção de música excessivamente calcada na representação, um tipo de memória teleológica torna-se fio condutor supremo; a busca por um princípio unificador atua de modo a desvelar suas hierarquias, a clareza e a coerência são suas leis insuperáveis. O exercício de desvencilhar-se dessa memória e permitir-se lançar à escuta imersiva do presente requer outra repetição, que traga uma noção de material que carregue a diferença para dentro dela, que pronuncie a materialidade não só a partir da recorrência, mas por seus próprios atributos: “Para que o esquecimento se torne uma potência de afirmação faz-se necessário um outro tipo de repetição, uma repetição que, como salienta Deleuze, não corresponda mais à repetição na memória e no hábito: a repetição presente nas regras da estrutura global e a repetição presente apenas no som” (FERRAZ, 1998, p.33).

Novos meios, novas poéticas, novo material. Os meios disponíveis mais amplamente sobretudo a partir da sedimentação da música eletroacústica constituem um divisor de águas no que se refere ao movimento do som na composição musical. A síntese

eletrônica *do som* permite que o compositor possa criá-lo diretamente a partir do elemento mínimo das vibrações mesmas, o som senoidal. Quando se passa a *inventar o som* é que a dimensão do timbre se efetiva na composição já não tanto mais como *metáfora*, mas como síntese sonora efetiva. A síntese aditiva, procedimento dos mais frequentes na música eletrônica inicial que consiste na adição de sons senoidais mostra, por exemplo, como foi possível criar sons novos a partir de um componente mínimo, “molecular”. Stockhausen inclusive lançará fundamentos teóricos envolvendo as noções de *compor o timbre e composição do som*⁶⁷ tal qual antes se compunham os acordes. Pode-se compor com frequências como se faz com as notas. O compositor alemão representa uma posição pioneira no que concerne a associar o som ao fenômeno da *vibração*, ao *dado frequencial como elemento mínimo da composição*. No lugar de notas, o material lança-se ao universo infinitesimal das vibrações representadas pelas frequências.

Je retournais à *l'élément* qui constitue la base de toute la multiplicité sonore : à la pure vibration, qui peut être produite électroniquement et qui se nomme une *onde sinusoïdale*. Tout son existant, tout bruit est un mélange de telles ondes sinusoïdales – un *spectre*. Les proportions numériques, intervalliques et des dynamiques de ces ondes déterminent les caractéristiques de chaque spectre. *Elles déterminent le timbre* [grifo nosso]. Et ainsi, pour la première fois, il était possible en musique de *composer*, dans le sens véritable de ce mot, les *timbres*, c'est-à-dire de les synthétiser à partir d'éléments et, en faisant cela, de laisser agir le principe structurel d'une musique également dans proportions sonores (STOCKHAUSEN apud SOLOMOS, 2013a, p.74-75).

Fundamental para a noção de espectro é, assim, a frequência, o elemento mínimo do som senoidal. A frequência é o dado sonoro que enseja as relações mais elementares e fundamentais da composição do som. Determina, por meio de suas relações, proporções, as distribuições espectrais. Mas é mais que isto: Stockhausen mostrou que surge um *continuum* a partir da percepção frequencial que une em um único princípio ritmo e melodia, já que a aceleração de uma estrutura rítmica repetida periodicamente atinge a percepção de altura definida, tal como o demonstra na obra *Kontakte* (1959-1960)⁶⁸. O espectro sonoro é assim associado ao timbre na medida em que é passível de ser efetivamente constituído, composto.

⁶⁷ STOCKHAUSEN, 2009; SOLOMOS, 2013a, p.74.

⁶⁸ Cf. STOCKHAUSEN, 2009 [1961].

Por certo não se dispõe de um universo infinito de sons, apenas daqueles os quais se consegue criar. E isso continua a depender dos meios, sejam eles instrumentais ou eletrônicos. Mas o impacto no material é profundo. Dispõe-se de um controle crescente sobre parâmetros derivados dos microssons⁶⁹ que impõem a necessidade de revitalização do que de fato vêm a ser os parâmetros composicionais da música. Mesmo que na notação eles permaneçam fundamentalmente os mesmos, o universo dos sons clama por categorizações mais específicas que eles. Neste momento, os sons eletroacústicos promovem uma *cisão no material*, trazendo as próprias constituições espectrais diretamente para dentro do ambiente de composição. Isto pode ser observado especialmente quando se tem em conta obras eletroacústicas mistas diversas dos anos 1950 – por exemplo, como o próprio título sugere, a *Musica su due Dimensioni* de Bruno Maderna –, com esferas distintas, de naturezas distintas: a esfera eletroacústica e a esfera instrumental⁷⁰.

A síntese eletrônica parte da unidade mínima de construção sonora, o som senoidal⁷¹. A analogia com a nota é, portanto, forte. O nível de controle no caso da síntese sonora permitiu explorar diversos níveis perceptivos entre o acorde – distinção de pontos discretos, das notas distintas – e a percepção do timbre – quando os componentes sonoros estão fusionados. Jean-Claude Risset (1938-2016) compara a síntese eletrônica, como a havia utilizado no âmbito de *Mutations*, obra acusmática de 1969, com a composição de sonoridades acórdicas de um ponto de vista metafórico, como que em alusão a acordes autônomos tais quais observamos com frequência em Debussy. Risset dilui na peça a fronteira entre acorde e timbre ao determinar as frequências de complexos sonoros a partir do espectro de sons de sinos. “Les méthodes de synthèse additive permettent de composer les sons comme des accords” (RISSET apud SOLOMOS, 2013a, p.75). A diluição entre harmonia e timbre lança à luz uma perspectiva absolutamente fundamental acerca da noção de material, que vem a ser a ambiguidade que o invade e que o põe em relação dialética com a *percepção*. Harmonia e timbre podem ser instâncias distintas ou não *no ato da escuta*. A escritura, portanto, se alimenta desta ambiguidade. A escritura incorpora

⁶⁹ Cf. ROADS, 2001.

⁷⁰ Cf. MENEZES, 1998; 2013.

⁷¹ Com respeito à composição dos sons e sua forma de propagação, seja por via ondulatória (contínua) ou granular (descontínua), ver ROSSETTI, p.34.

a ilusão⁷², e, no caso da escritura instrumental, realça-se a dúvida inevitável de se estar ou não diante de algo previsto no *texto*. A síntese sonora – tal qual empreendida pioneiramente por Stockhausen e Risset –, que contribui para tornar vã a distinção entre som musical e ruído, que propõe um *continuum* entre harmonia e timbre, que une as esferas temporais na percepção frequencial, eleva fundamentalmente a ambiguidade do material.

É essencialmente no âmbito da sedimentação da música eletroacústica que Flo Menezes desdobra o conceito de *material*, que, para além de seu aspecto propriamente *relacional*, adquire um aspecto *constitutivo*, incorporando a materialidade sonora de maneira irreversível. Para ele, o material é *reconstituído* a partir da fragmentação do som, reelabora-se na processualidade, no movimento criativo. No universo eletroacústico, não mediado pela notação, há um tipo de processualidade que acontece diante de um meio distinto. No âmbito específico que concerne ao material, o compositor propõe então uma reviravolta partindo da premissa de que os fenômenos sonoros possam coabitá-lo, e o que a prática eletroacústica traz – e vemos isso não só pela sedimentação de um repertório, mas por um tipo de prática que passa a fazer parte da formação do compositor – é um contexto em que “a noção mesma de *material* é então revista de forma cabal, aproximando-se categoricamente da *matéria* sonora” (MENEZES, 1998, p.57).

Naturalmente, é necessário pontuar que esta expansão poderia – e, de fato, o fez – abrir caminho para uma visão catártica, de puro manifestar do sonoro. De fato, surgem posturas que tentam apagar não só a gênese histórica como também as relações abstratas do material, tratando em muitos casos de impor o novo universo sonoro a qualquer custo⁷³. A expansão do material é potencializada diante da perspectiva de *invenção* do som. Permeando o pensamento composicional tanto no meio eletroacústico quanto no âmbito da música escrita, revigora-se completamente também a noção de *escritura*, que está na base de um pensamento composicional que se soma, se complementa. Menezes, apoiando-se em Philippe Manoury, traz uma importante delimitação do termo no âmbito do pensamento musical, que não necessariamente passa

⁷² Fundamental lembrar que *Mutations* apresenta o curioso fenômeno do *glissando perpétuo* a partir de ca. 5’40’’ e que representa esta ambiguidade no âmbito da percepção realçada por Risset.

⁷³ Ver, a esse respeito, a crítica de Luciano Berio quando de sua primeira audição de peças eletroacústicas no MoMA, em New York, no início dos anos 1950. GATI, Tiago, & SCUCUGLIA, Fábio. “O Studio di Fonologia Musicale de Milão”. Em MENEZES, *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

pelo domínio da notação: “É preciso que se entenda por ‘escritura’ todas as técnicas de transformação de um material sonoro” (MANOURY apud MENEZES, 1998, p.53). E Menezes conclui: “Indicativa, pois, de procedimentos composicionais, a escritura pode, a rigor, prescindir do registro visual típico da notação” (MENEZES, 1998, p.53).

A elaboração composicional manifestada na música escrita vê potencializada, com o estabelecimento definitivo de poéticas musicais que lidam com o som diretamente, sem o crivo da notação, o conflito de “representar” o sonoro, uma vez que essas poéticas invadem mais e mais o domínio instrumental. Tal conflito tem na música eletroacústica mista, na convivência do instrumento com o universo dos sons eletroacústicos, um forte ponto de tensão. O timbre, em sua essência múltipla, resultante da interseção dos diversos atributos do som, e, portanto, de difícil apreensão pela notação, convive cada vez mais com experiências difusas e complexas advindas do universo eletroacústico. A notação vive uma experiência cada vez mais múltipla, dada a insurgência de um tipo de pensamento composicional invadido pela organização direta do som em si, tal qual ocorreu nos estúdios de música eletroacústica:

Ao contrário da música escrita, na qual o material institui-se como algo essencialmente *relacional*, na música eletroacústica sua constituição se cinde basicamente em duas: ao lado de seu aspecto eminentemente *relacional*, enquanto dado de estrutura formal, o material adquire valor *constitutivo* dos próprios sons com os quais se realiza a obra.

Da face mais oculta e abstrata – concernente ao valor estrutural/relativo do material – à mais aparente e concreta – seu valor estrutural/constitutivo –, a composição eletroacústica [...] consistirá, isto sim, num elaborado exercício construtivo tanto interna quanto externamente ao objeto sonoro, fazendo eco a esta profícua cisão da noção mesma de material musical no bojo da música eletroacústica. (MENEZES, 1998, p. 61)

O material constitutivo para Menezes é aplicado, sobretudo, à música eletroacústica. A escritura se desvincilha da escrita e a processualidade do material ocorre com os próprios sons com os quais se realiza a obra. No âmbito da música mista ambas as abordagens composicionais se confluem: o material advindo da escritura instrumental põe-se lado a lado com o material constitutivo. O conflito que surge na coexistência de dois meios de naturezas distintas, sendo um deles mediado por uma notação que carrega forte tradição, pode ser um obstáculo à realização das ideias musicais ou, em muitos

casos, criar contradições. Ao lado de uma ambiguidade desejável e mesmo inevitável, o curto-circuito entre uma esfera que se constrói em conexão com uma longa tradição, que tem no instrumento musical convencional seu representante máximo, e uma esfera que a despeito de todas as resistências quer aderir à experiência instrumental, frequentemente apresenta problemas. A crítica de Pierre Boulez, enquanto regente, acerca da leitura da obra mista *Laborintus II* (1965), de Luciano Berio, é ilustrativa deste período no que se refere à representação do *tape* em meio aos sons instrumentais notados: “Penso que a fita magnética de *Laborintus II* esteja transcrita de maneira muito sumária na partitura da obra. Desejaria dispor de uma transcrição mais precisa dos sons gravados para que, como regente, possa segui-la mais facilmente. Trata-se de uma dificuldade de apresentação visual da partitura com relação ao *tape*” (BOULEZ apud MENEZES, 1998, p.54).

Se o universo eletroacústico aborda o som com mais imediatez pelo próprio contato direto do compositor com o sonoro, há, na música escrita, um enfrentamento de outro tipo com os materiais que necessita de outros processos. Afinal, partindo da premissa essencial de que sons “não instrumentais” podem ser musicais e que se quer mesclá-los ou transmutá-los ao domínio instrumental, serão necessários modelos composicionais que, no mínimo, tangenciem o problema.

A notação, por suposto, não se limita a um elo de comunicação com o performer. Não se limita também a um simples auxílio à memorização de ideias musicais já estabelecidas, como poder-se-ia supor em suas remotas origens⁷⁴. Trata-se de um meio de elaboração de que dispõe o compositor para desenvolver *ideias* musicais. Tal *processualidade*, como nos diz Menezes, engendra relações que estabelecem conexões com experiências repertoriadas pela notação, mas também produz novas: emerge, assim, o *material musical* em sua acepção “clássica”.

Em sua concepção estrutural, mas também de índole adorniana, entende-se por material toda ideia musical que estabeleça correspondências estruturais, reportando-se assim às ideias musicais mínimas que, percorrendo a arquitetura formal da obra pelo prisma ora das identidades, ora das diferenças, instituem

⁷⁴ “Quando si dice che la notazione nasca come esigenza mnemonica, per ricordare meglio, non si afferma proprio la verità. L’atto stesso del fissare i particolari di una musica contiene in sé l’esigenza della perfettibilità. Meglio disporre significa meglio ricordare. E viceversa. Un ordinamento migliore lascia un ricordo migliore, e viceversa. Ma *ordinare* gli elementi di un linguaggio significa *metterli in relazione*, cioè, organizzarli. Visto da questa angolazione il bisogno di ordinare è affine di quello di progettare, è quasi sinonimo”. (SCIARRINO, 1998, p.61)

relações. Paradigma de tal condição discursiva é indubitavelmente a obra de Beethoven. (MENEZES, 2013, p. 70)

Tal concepção de *material*, anterior à sua ampliação ao domínio do *material constitutivo*, é claramente observável na definição schoenberguiana do motivo enquanto “germe da ideia”. O motivo se faz pela *repetição*; mas essa repetição não se limita, por suposto, à simples reprodução: além de reelaborar a própria configuração do motivo inicial, engendra novas conexões, novas ideias, e, ao ser repetido, impõe uma hierarquia. Dessa forma, a notação tem outro aspecto fundamental além da representação gráfica: é a processualidade da escrita, que se converte em escritura⁷⁵ pela elaboração do material que, em si e por si mesmo, cria espaço. A questão que se coloca é como os recursos da notação dos quais dispomos e através dos quais a ideia torna-se mediável e disponível a outros músicos se comportam quanto mais a elaboração musical se propõe afastar do universo da nota e se afirmar na conquista do território do som, do tempo próprio do som. Nesse sentido, é essencial a observação e realização composicionais que circunscrevam soluções possíveis para a problemática de tratar o timbre na escritura musical no âmbito da composição instrumental.

Menezes fala de uma *decomposição* do sonoro, em um processo que, especialmente a partir da experiência eletroacústica, evidencia que os sons não são simplesmente compostos, mas antes decompostos e, enfim, *recompostos*.

Grafar a música implica seccionar os sons, difratar o pensamento composicional em camadas. (...) A dialética da composição reside no esforço em estabelecer relações a distância entre aspectos segmentados de uma totalidade sonora. Nesse quebra-cabeça de mil peças, cuidadosamente separadas em categorias – frequenciais, dinâmicas, durativas... –, o compositor senta-se à mesa para reconstituir e reinventar, a seu molde, o modelo original, que de originário só resguarda relações genéticas incontornáveis (MENEZES, 2013, p. 24).

A passagem remete ainda a uma certa angústia na transição do imaginário à composição realizada, pela incompletude do salto, do que deixa para trás, em tudo que o gesto ganha e perde ao mesmo tempo, o véu que em si é aparência mas que também transparece uma origem mais ou menos obscura. “Quer seja munido de lápis, quer seja

⁷⁵ Mikhail Malt enfatiza que a escrita converte-se em escritura em seu “sentido composicional”: “Il est important de souligner que nous pouvons utiliser le mot écriture avec deux sens: écriture au sens graphique, c.-à-d., comme moyen de notation, ou écriture au sens compositionnel, comme étant un processus à travers lequel le compositeur réussit à représenter ses concepts sur un support quelconque (MALT, 2000, p. 80)”.

de tesoura ou ainda de *mouse*, o trabalho de reconstituição, transladando o material de partida ao imaginário contextual atingido pela fantasia, convida-o ao engano: o trabalho é tanto, que se presume tê-lo feito já à metade do caminho traçado” (ibid., p.24).

O espaço comum que mescla etapas conceituais e de escritura no processo criativo se impõe como duas faces da composição que ocorrem de forma intercambiável, por vezes simultânea, e se retroalimentam⁷⁶. Do contrário, seríamos levados a crer que há um procedimento teleológico que exclui os processos de escolhas, o *risco*, o erro⁷⁷. A escritura encerra um componente de intuição, sem dúvida muito presente no ato composicional e que abarca uma série de conceitos, técnicas, experiências e influências dos quais o compositor lança mão ao escrever uma peça. É o tecido criado a partir de escolhas inter-relacionadas, do percurso do material e com o material. À medida em que se fazem escolhas, estabelece-se uma dualidade entre intenção e os caminhos próprios do material.

A noção de escritura contempla tal *processualidade* presente no fazer composicional. No caso da música escrita, grafar o som desencadeia o surgimento de novas ideias, cria uma lógica própria, estabelece *relações*. Há, portanto, duas implicações no âmbito da notação: a primeira, que se refere à representação de um som desejado, repertoriado ou que se deseja repertoriar, envolvendo a segmentação em parâmetros; e a segunda, que alude ao *pensamento composicional* em si que emerge por meio da escritura:

Não foi o som que foi grafado, foram apenas alguns de seus parâmetros unidimensionais: alturas, durações e, bem posteriormente, dinâmicas. [...] Juntamente com a escrita nasce a processualidade dos dados sonoros, que não deve ser confundida com a primeira noção, a notação desses parâmetros. A tal processualidade, que subsidia o pensamento composicional ao longo dos séculos e que até o advento da música eletroacústica se ancora na escrita, dá-se o nome de *escritura* (MENEZES, 2013, p. 23).

⁷⁶ Sobre as fases de modelização no processo composicional, ver MALT, 2000.

⁷⁷ Isso constitui a verdadeira *categoria de liberdade* para Karl Marx enquanto escolha entre possibilidades concretas. Cf. NETTO, 2011 e MARX, 1982.

3.4 Escrita do timbre: limites

Descrever os sons nos parâmetros altura, duração e intensidade carrega uma relação com a percepção individualizada desses parâmetros, em algum nível propõe escutá-los de maneira individualizada. Treina-se escutá-los separadamente na medida em que são escritos seguindo critérios distintos. Admitir que o timbre impregna o material no processo de escrita é algo mais imediato no âmbito da música eletroacústica. Para tanto, e a fim de investigar como o universo dos sons em geral impacta a escrita do timbre na música instrumental, é importante pensar o material em suas constituições primeiras. Atentando aos estágios iniciais de uma “cadeia de criação musical”, surge o fenômeno sonoro, o universo dos sons físicos, que constitui um espaço possível e móvel de matérias-primas. Em seguida, emerge a percepção humana desses fenômenos, o salto que interpõe o sujeito diante do objeto. A escuta constitui, portanto, componente essencial dessa cadeia de *movimento do som no tempo*.

Mesmo que a transfiguração do som que se conforma em material ocorra de forma empírica, é com o desenvolvimento da acústica e psicoacústica, por um lado, permitindo trazer fatos e dados acerca de implicações do material para a escuta, assim como com um ambiente de *simulação* cada vez mais robusto, por outro, ampliando as possibilidades de “excitação” do material, a escrita instrumental passa a contar com um saber e um ferramental que possibilitam, em alguma medida, engendrar o domínio do som. Mesmo que se considere esse engendramento em nível “metafórico”⁷⁸, há uma confluência da perspectiva das possibilidades do material entre os campos da música eletroacústica e do universo instrumental que esta última certamente não ignora, por maior que seja a resistência dos meios quantitativos (parâmetros) disponíveis no processo

⁷⁸ Como já mencionamos, é comum, a este respeito, a comparação entre a síntese sonora com Risset e Stockhausen como uma efetiva composição do timbre (cf. STOCKHAUSEN, 2009 [1961]) e a composição de sonoridades na escrita instrumental tal qual em Debussy como “metafórica” (cf. SOLOMOS, 2013a, p.75).

de escrita. Em suma, essas mutações do material ocorrem na medida em que os modos de produção musicais são alterados. Alteram-se as sensibilidades humanas, de um lado; alteram-se os modos de produção objetivos da música, de outro. “La notion de matériau musical change quand change le mode de production de la musique, car elle est fonction de la médiation du résultat de la production du son par rapport à l’intuition du compositeur” (DUCHEZ, 1991, p.56).

Em *Éclat* (1964-1965, para ensemble), de Pierre Boulez, um arquétipo sonoro se torna modelo para a escritura: o ataque-ressonância como modelo acústico transmutado à obra torna-se assim parte de uma trajetória de aderência na escritura instrumental, pode-se dizer. “Il s’agit d’un modèle qui implique une approche scientifique, le mot ‘acoustique’ étant à entendre également en relation avec la science du même nom. Fondé sur la physique du son, ce modèle fait donc avancer notre histoire de l’émergence du son” (SOLOMOS, 2013a, p.299). Assim, trata-se de exemplo típico do processo de “aderência” histórica dessa característica sonora vinda de um saber proveniente da acústica, enquanto metáfora e portanto modelo para a escritura instrumental. O próprio compositor distingue dois movimentos essenciais na peça: a “ação”, geradora de eventos sonoros, e a “contemplação”, quando os sons se prolongam e conformam a ressonância (ibid., p.300).

O próprio prolongamento dos “espaços” de ressonância, que Boulez chama de movimentos de contemplação, conta com certa estabilidade na percepção do campo de alturas e volta-se assim às “micro” variações sonoras da ressonância, entra no universo das articulações tênues que projetam o interior da nota. É curioso o comentário do compositor justamente em relação à sua concepção de tempo nesta peça, que não é “direcional”, linear, mas atenta à escuta do instante: “Le centre de l’œuvre est pareil à une musique ‘écrite sur caoutchouc’: je puis le distendre en le dirigeant, ou le raccourcir: les signes sont ou très rapprochés, ou très écartés. *C’est une conception du temps* [grifo nosso] non directionnelle, on ne va pas vers un but, mais on vit dans l’instant comprimé” (BOULEZ apud SOLOMOS, 2013a, p.300). O tempo torna-se flexível, maleável na ideia de Boulez, a partir de um tipo de *figura musical* (a ressonância) que clama a escuta do instante, das micro variantes do som, por suposto não anulando a coexistência com a escuta de figuras intervalares e motivicas.

O fato de que o “controle” sobre o material, nos termos de Adorno, tem sempre um limite imposto essencialmente por sua resistência própria, faz com que o

material não esteja totalmente *determinado* no espaço da composição, ou seja: não é totalmente controlado pelo compositor e, assim sendo, em parte subsiste e retém sua essência. Por não ser totalmente “abstraído” e conformado na processualidade da escritura, na composição, o material conserva em parte uma existência própria: seja remetendo à sua história – seus diversos usos e possibilidades já “testados” –, seja enquanto resíduo da matéria sonora em si, do corpo sensível do som⁷⁹. Trata-se de uma realidade objetiva do material, sua própria existência autônoma, que resiste a qualquer controle, que já está dada no objeto. É nesse sentido que a realidade objetiva do som no domínio do material musical provoca alterações profundas no campo composicional, confere um fator de objetividade à dimensão do som tanto fisicamente quanto de uma perspectiva da percepção. Um material objetivamente diverso, tal qual um ruído, demanda um pensamento musical organizativo distinto, que lide com suas próprias “resistências” internas.

Há certamente um impasse no domínio da música escrita que mantém forte lastro com uma notação em larga medida vinculada a parâmetros quantificáveis que são de compreensão imediata ao performer, e que, além disso, conectam-se com uma teoria musical que não acompanha a expansão do material com a mesma velocidade. A notação carrega ao menos uma “aparência de teoria”, na medida em que segue determinadas leis que permitem engendrar o material. “S’ils forment un ensemble cohérent, donnant un processus compositionnel correspondant à un réseau de relations fonctionnelles, constitue une véritable mémoire rationnelle technologique collective dont *le rôle s’apparente à celui d’une théorie avec sa notation*” (DUCHEZ, 1991, p.74). É nesse sentido que a falta de uma teoria comum frequentemente causa certa desorientação e busca por uma “nova linguagem” ou um novo sistema musical, tal qual intentou Pierre Boulez nos anos 1950 e que, posteriormente, provou-se infrutífero. O compositor francês critica, no artigo “Morreu Schoenberg”, o impasse do material serial frente ao seu uso sobre formas clássicas. Essas arquiteturas schoenbergianas aniquilariam, segundo Boulez, a possibilidade de fundar uma “nova linguagem”: “Dois mundos incompatíveis, e tentou-se justificar um pelo outro” (BOULEZ, 1995, p.242). Boulez almeja a generalização do princípio serial na busca por uma linguagem universal, o que ele reconhece 20 anos depois ter sido um desejo utópico *precisamente por conta da expansão do material*. No

⁷⁹ Para Adorno, é difícil “d’assurer une maîtrise suffisante du matériau musical pour que tout écart entre le sujet musical disparaisse un jour; (...) La matière première ne se confond pas simplement avec le sujet, mais reste extérieure, étrangère à lui” (ADORNO apud DUCHEZ, 1991, p.62).

texto “Perspective-prospective” (1974), afirma: “L’*évolution du matériau musical tendait à désagréger l’idée même que l’on pouvait se faire du langage*” (BOULEZ apud SOLOMOS, p.282). Dada a proliferação e multiplicidade de estados do material, a opção de se refundar uma linguagem universal está fora de cogitação. “Cette anarchie n’a pu que s’amplifier, étant donné d’une part, la segmentation de l’expérience individuelle, d’autre part, les proliférations des points de vue sur la réalisation sonore” (BOULEZ apud SOLOMOS, p.282-283).

Em virtude desta expansão, chega-se mesmo ao ponto de questionar o próprio conceito de material – cf. DUCHEZ (1991); SOLOMOS (2013a) –, que poderia chegar até a perder sentido diante de certas instâncias do meio informático, em função de uma “lógica” operativa já bem distante da relação intrinsecamente causal que engendraria no domínio instrumental. “Le matériau semble s’être effacé au profit de la logique technologique, et avec lui l’opposition entre sujet-compositeur et matériau-objet” (DUCHEZ, 1991, p.75). No entanto, um novo material certamente demanda novos processos. O caso-limite em que se desintegra a dialética sujeito-compositor e objeto-material desataria o vínculo interativo que provoca modificações permanentes entre as determinações do compositor e o impacto no material. O rompimento entre sujeito e objeto deveria ser total para que o material pudesse efetivamente deixar de existir. Entraríamos aí em um domínio puramente técnico, de operar ou construir máquinas.

3.5 Música liminal: aquisições do material na escritura instrumental

Do ponto de vista da diluição da fronteira entre harmonia e timbre no âmbito da música instrumental, uma aderência substancial do paradigma do som no material ocorre na conhecida “música espectral” francesa, cuja expressão inicial emerge nos anos 1970. O fato de que o próprio termo *spectralismo* carrega uma certa implicação de estaticidade, de um controle no delineamento de componentes frequenciais que alude a uma leitura “ideal” do espectro sonoro, não raro leva a interpretações que hipervalorizam este aspecto geral “estático” das obras associadas a esta vertente em comparação com a abordagem composicional dos “interstícios” do som, dos fenômenos transitórios que enriquecem seu ataque, das energias difusas, do ruído. A maneira como um som se conforma no tempo, ou a maneira pela qual muda a sua forma, isto é, a *morfologia* do som, é contraposta à ideia de uma estabilidade na representação espectral, eminentemente caracterizada pela distribuição frequencial e regiões formânticas⁸⁰. Mas de uma perspectiva de modelagem composicional, ou seja, de criar analogias e associações com modelos acústicos sintetizados pela análise espectral, a harmonia avança ainda mais em direção ao timbre na medida em que campos frequenciais tornam-se modelos para a escritura a partir dos instrumentos: “L’harmonie se mute en timbre. D’une manière plus générale, toute organisation prégnante de fréquences peut se concevoir comme une hiérarchie de hauteurs ou comme la résultante dans une fusion de cette superposition de fréquences” (DUFORT apud SOLOMOS, 2013b, p.1459). O estudo do espectro sonoro, muito embora até redutível a componentes estáveis, expõe também a nudez das “impurezas”, das micro oscilações dos sons. E, em sua própria temporalidade, reforça a dialética entre *objeto* e *processo*, permite ao som expor o seu dinamismo interno:

⁸⁰ Trevor Wishart exemplifica a questão com algumas consoantes que são mais caracterizadas por sua morfologia, isto é, pela maneira pela qual mudam sua forma, que propriamente pelo seu espectro (distribuição frequencial e regiões formânticas). Em WISHART, 1996, p.20.

“L’intérêt d’une telle perspective ne réside évidemment pas dans une définition cristalline ou figée de l’objet sonore, mais dans l’exploration des catégories mitoyennes, des objets hybrides, des seuils, des illusions ou des transformations continues” (ibid., p.1459).

A própria concepção de material, portanto, vai além da identificação e construção a partir de elementos figurais ou de campos fixos de acordes, instaura a dialética objeto-processo, a transformação contínua. Para a seleção de alturas da primeira seção de *Désintégrations* (1982-1983), para ensemble e fita magnética, por exemplo, constituída a partir da análise dos 50 primeiros parciais do “*Dó I*” do piano (figura seguinte), Tristan Murail seleciona os parciais pelas regiões formânticas (aqueles com intensidade relativa maior que delimitam regiões mais pronunciadas do espectro), transpõe o resultado de *Dó* para *Lá* suspenido (A#0) e depois aproxima as frequências desses parciais selecionados a quartos-de-tom. Mas além de usar tal processo para estabelecer agregados harmônicos, que alimentam também as frequências para a síntese eletrônica a partir de sons senoidais, o compositor ressalta o papel da orquestração na formação dinâmica do que denomina “harmonia-timbre” na percepção de objetos sonoros híbridos:

I prefer to speak of an aggregate rather than a chord, because these combinations of sounds serve equally well in the synthesis of electronic sonorities as they do in writing instrumental parts. Since the electronic synthesis adds together very pure, quasi-sinusoidal sounds, the partials tend to fuse strongly. Thus, the resultant aggregate does not really sound like a chord, but like a single perceptual object, a timbre. On the other hand, the instrumental orchestration of this object creates a sonority more like what is usually called a “harmony”, owing to the individual richness of each of the instruments used (the presence of harmonics in the instrumental sound, the complex envelope of the sound, the vibrato, etc.). The global result is nevertheless a bit ambiguous, since the electronic sounds and instrumental harmonies are heard simultaneously. Once again, the most accurate descriptor may be the hybrid term “harmony-timbre”. (MURAIL, 2005, p.213⁸¹)

⁸¹ Texto de 1992 em *Modèles&Artifices*, “Conférences de Villeneuve lez Avignon”.

2	1.0
3	0.2632
4	0.5014
5	0.5449
6	0.5437
7	0.9649
8	0.0044
9	0.2341
10	0.4108
11	0.8698
12	0.7026
13	0.7035
14	0.0308
15	0.2754
16	0.0095
17	0.2392
18	0.1949
19	0.3947
20	0.2605
21	0.6908
22	0.1876
23	0.3141
24	0.0164
25	0.0484
26	0.0538
27	0.3454
28	0.34
29	0.4836
30	0.2855
31	0.0524
32	0.007
33	0.0562
34	0.0819
35	0.168
36	0.1121
37	0.1963
38	0.1002
39	0.0435
40	0.0132
41	0.0319
42	0.1195
43	0.1208
44	0.0266
45	0.0502
46	0.0198
47	0.0298
48	0.0066
49	0.0108
50	0.0245

Figura 15. Regiões formânticas (em negrito) dos 50 primeiros parciais do C1 do piano (MURAIL, 2005, p.213).

Sonoridade “de tipo” harmonia – tal a designação de Murail acerca desses campos de alturas, enquanto potencialidade para demarcar um aspecto do sonoro: não sua totalidade, mas a harmonia encarada como uma das suas facetas, que carrega consigo, no entanto, indissociavelmente, a materialidade dos instrumentos e suas correspondências timbrísticas. A harmonia assume sua materialidade. Incorpora o timbre ao diluir o acorde. Portanto, harmonia-timbre no contexto de Murail agrega aos sons instrumentais sons eletrônicos que perfazem totalidades ainda mais *ambíguas*, potencialmente distantes⁸².

⁸² As técnicas harmônicas de Flo Menezes também são frequentemente usadas para alimentar campos frequenciais no contexto da música mista, “curvando” o espaço temperado e, por aproximação das frequências resultantes obtidas, podem tanto alimentar a escritura instrumental quanto as frequências de um processo de síntese sonora computacional. Isso ocorre, por exemplo, em *Parcours de l’Entité* (este aspecto foi abordado na análise da obra em GATI, 2015). Ainda que o compositor brasileiro não reconheça

Mesmo que diante de uma potencial estabilidade e estaticidade espectral que alimentaria os modelos a partir do estudo dos parciais de um espectro, de seus componentes mais bem definidos, que possibilitariam um maior *controle* da composição da harmonia-timbre na transdução ao corpo instrumental, da necessidade de certa estabilidade do campo frequencial que se configura e se reconfigura para fazer emergir cores harmônicas singularizáveis enquanto tais, opõe-se uma postura mais “ruidista”, que versa sobre as transitoriedades do sonoro. Mesmo diante da dialética entre objeto e processo, que se apoia no tempo para lançar uma dinamização dos dados espectrais, origina-se um corpo crítico a tais procedimentos por entender que esse tipo de modelo composicional geraria forte estaticidade às obras resultantes⁸³. Solomos, por exemplo, aponta para uma visão mais estática das configurações espectrais, especialmente no início do projeto do “espectralismo”:

La vision spectrale du timbre est essentiellement helmholtzienne: si la superposition d'éléments premiers (ondes sinusoïdales) pour la synthèse du son se présente comme une superposition de notes formant des accords, c'est parce qu'on se limite à la partie *stable* du spectre. Le timbre est essentiellement conçu comme un phénomène *statique* : un phénomène périodique, atemporel. Certes, Dufourt a toujours évoqué la nouvelle acoustique, qui s'intéresse aux transitoires, aux bruits... Mais, en cela, il est peut-être plus varésien que spectral [...]. Le cœur du projet spectral *initial* [grifo nosso] est marqué par une vision statique du son. (SOLOMOS, 2013b, p. 1463-1464)

O “controle” do material, a compreensão e domínio de seu aspecto constitutivo, que precisará levar em conta também os meios musicais, certamente congrega uma prática que selou forte impacto na experiência musical do ponto de vista da compreensão do timbre. Tal experiência contribui com mais um importante passo na direção de uma escritura do timbre, especialmente no campo instrumental. A referência para uma concepção de harmonia diferenciada no âmbito do instrumento ganha também mais um espaço, reforça a sedimentação da ambiguidade na percepção entre a harmonia e o timbre. No caso de outro compositor representativo do espectralismo, Gérard Grisey

qualquer influência de Tristan Murail em sua obra, admite seu interesse pelas pesquisas do compositor francês, de cujas conferências nos Cursos Pierre Boulez do Centre Acanthes em Villeneuve lez Avignon, em 1988, participou.

⁸³ Cf. MANOURY, 1991; MENEZES, 2004; SOLOMOS, 2013a.

(1946-1998), diante da *presença* instrumental, que, no entanto, presta-se a constituir um corpo sonoro cuja ação vai além de seus componentes individuais, propõe-se o paradigma da escuta do timbre em sua dualidade com esta presença. O instrumento, longe de sua origem “cultural”, anedótica, e integrante de um projeto de “síntese instrumental”, como unidade complexa de constituição de espectros sonoros, revela-se mais enquanto proliferação e desdobramento de suas energias sonoras internas que como “coloração” instrumental no sentido clássico. Em um texto de 1991, Grisey reflete acerca do papel do instrumento e de uma nova perspectiva da orquestração na elaboração de seu projeto *Espaces Acoustiques* (1974-1985) – que compreende desde *Prologue* (viola solista) até *Épilogue* (grande orquestra e 4 trompas solistas) e *Dérive* (dois grupos orquestrais):

L'instrument comme micro-synthèse et source complexe sera utilisé pour ses qualités spécifiques et non pour sa connotation culturelle (les flûtes idylliques, le hautbois champêtre, le cor lointain, etc.). Aussi l'analyse spectrale des instruments (sonogrammes et spectrogrammes) devient-elle le complément indispensable aux traités d'instrumentation désuets qu'utilisent encore les compositeurs du XX^e siècle. Tel son de clarinette dont l'harmonique 3 est très saillant ou tel son de trompette dont la sourdine filtre une région de 3.000 à 4.000 Hz trouveront enfin leur place dans la synthèse instrumentale en raison même de la distribution de leur énergie et non pour colorier une harmonie ou bricoler un joli timbre ! [...]

La source instrumentale disparaît au profit d'un *timbre synthétique* totalement inventé et non donné *a priori* par les instruments. Le timbre et la hauteur sont donc composés simultanément et l'instrumentation, au sens traditionnel, est lettre morte. (GRISEY, 2008, p. 90)

O instrumento torna-se parte da composição de um corpo instrumental que se pretende afastar de sua origem anedótica, avança para além de si, é parte de um processo de invenção de timbres. Pretende-se reconstituir a partir de modelos que transcendam suas aplicações sedimentadas e instaurem de fato territórios de escuta que propõem a manifestação do som em seus movimentos mais íntimos na diluição entre objeto sonoro e processo. As possibilidades criadas por uma tecnologia da captação e estudo do universo de micro variantes sonoras, seus movimentos, sua distribuição energética, trazem à tona a reciprocidade do objeto enquanto processo assim como o processo que perfaz o objeto, alçando à luz o próprio dinamismo latente do som. O nível de “controle” do material flerta com processos temporais que articulam as energias internas do som e seus direcionamentos globais, depende do *movimento*. A “ecologia” dos sons desfaz uma

noção de timbre constituída à parte de um material estático, traz não só a própria temporalidade necessária ao completo emergir sonoro como também abre caminho para que seus aspectos mais difusos, seus fenômenos transitórios, possam enfim ter voz e *aumentar a ambiguidade do material*. Uma consequência da integração timbre-harmonia é, tal como vimos em Menezes com as entidades harmônicas, uma possibilidade de expansão do campo frequencial que agrega inarmonicidades e, além delas, micro movimentações sonoras, ultrapassando o paradigma da nota ao levar em conta o tempo do som, apontando inclusive para a possibilidade de abarcar sonoridades outrora consideradas como “impurezas”. A “ideia musical”⁸⁴ não segue necessariamente ou não se restringe a um desenvolvimento, a um “princípio unificador”, mas reconhece a manifestação de “possíveis sonoros” do material, reconhece seu próprio corpo ao admitir seu *processo de transformação*.

O projeto da música espectral, portanto, representa uma atitude estética que propõe um diálogo, em alguma medida, entre o universo instrumental e o que foi realizado no âmbito dos estúdios eletroacústicos, enfatizando o aspecto do objeto sonoro que se hibridiza na dualidade entre harmonia e timbre, nos limites da percepção, verdadeiras ilusões por transformações contínuas do material que fazem referências frequentes a um universo sonoro que foi além da estabilidade ideal dos espectros como modelos, mas que em algum nível procurou abarcar o domínio do som⁸⁵. A preocupação com a *percepção* ocorre no sentido de que o objeto sonoro se converte no próprio processo, em transformações contínuas do material fazendo com que a manifestação do fluxo sonoro não se limite à disposição ou sequenciamento de objetos. Mesmo que no plano “metafórico”, através de organizações de alturas e durações, Grisey vai *simular* o espectro e vai também certamente elaborar uma escritura instrumental que conserva sua autonomia, que enfrenta a resistência da relação histórica da notação com o instrumento.

⁸⁴ Acerca de um estudo da desterritorialização da noção de ideia musical, observa Silvio Ferraz: “Ao longo deste estudo veremos o percurso desenvolvido pela noção de ‘ideia’ na composição musical, ora associada à forma, como vemos para Schönberg e Webern, à textura em Ligeti, ao conceito com John Cage e à força em Ferneyhough. Composto assim um trajeto que corresponderia a uma desterritorialização da noção de ‘ideia’” (FERRAZ, 1998, p.18).

⁸⁵ “*Par définition, nous dirons que le son est transitoire. [...] Ce qui nous approcherait d’une meilleure définition du son serait la connaissance de l’énergie qui le traverse de part en part et du tissu de corrélations qui gère tous ses paramètres. [...] Objet et processus sont analogues. L’objet sonore n’est qu’un processus contracté, le processus n’est qu’un objet sonore dilaté. Le temps est comme l’atmosphère que respirent ces deux organismes vivants à des altitudes différentes*” (GRISEY, 2008, p.79-84).

Em uma peça de Grisey como *Périodes* (1974)⁸⁶, por exemplo (figura a seguir), para flauta, clarinete, trombone, violino, viola, violoncelo e contrabaixo, que igualmente compõe o ciclo *Espaces Acoustiques*, as defasagens entre componentes instrumentais e o cintilar dos batimentos entre alturas próximas no início da peça, por exemplo – fenômeno tão caro desde Helmholtz para que se manifeste a *sensation sonora* na percepção intervalar –, perfazem detalhes de uma escritura que eleva a ambiguidade do material: cria-se um “halo” em torno da nota ré enunciada pela viola e circundada pelos demais instrumentos, ela se “mistura” com a percepção de um timbre já que as entradas e saídas dos instrumentos estão defasadas. A escritura das durações também incorpora um ritmo orgânico em ciclos constantes de 3 períodos, que provém de uma analogia com o ritmo respiratório: inspiração, expiração e repouso. Tal analogia leva à escritura irregularidades decorrentes de um tempo periódico que se desloca, cujas flutuações seguem os ritmos do corpo humano, da elasticidade inerente a essas periodicidades⁸⁷.

A ênfase na nota *mi* que encerrará a peça a conectará com *Partiels* (1975), peça seguinte do ciclo, em que surgirá uma espécie de “mancha” de *mi* maior ao invés do acorde estável, mancha esta enriquecida de informações espectrais decorrentes de um modelo a partir dos parciais selecionados da análise de um *mi* de trombone. Por isso a ambiguidade é levada então à *percepção*: percebo um timbre e um acorde, às vezes nem um nem outro, mas o processo que transita entre eles. Para Grisey, trata-se de “quelque chose d’hybride *pour notre perception* [grifo nosso], plus vraiment un timbre, sans être encore un véritable accord, une sorte de mutant de la musique actuelle” (GRISEY apud SOLOMOS, 2013a, p.77).

⁸⁶ Para mais referências sobre a obra, cf. ROSSETTI, 2016; GRISEY, 2008.

⁸⁷ A influência de Stockhausen nesta concepção de tempo é importante: “*Stimmung* pour six ‘vocalistes’ de Stockhausen (1969) nous démontre que, seuls, quelques rythmes élémentaires, primaires même, nous laissent comme en transparence la possibilité de deviner le *tempo* de ces rythmes” (GRISEY, 2008, p.60).

Gérard Grisey
PERIODES (1974)
 per sette strumenti

30" interval

molto lento

ord. P

Solo

ord. f

AST

Org

45 battenti
1/4 over.

9 battenti
1/2 over.

45 battenti
1/4 over.

9 battenti
1/2 over.

45 battenti
1/4 over.

9 battenti
1/2 over.

45 battenti
1/4 over.

9 battenti
1/2 over.

* *Accorder le Vln. con un ton plus bas, de façon que l'harmonique soit exactement   l'unisson de la III. cord.*
Tuning the quartet lower than usual, so that the harmonics fit exactly in unison with the second cord.
Die vier Streicher stimmen tiefer, so da  das Flageolett unison mit der zweiten Saite klingt.

Nota 1. *L'alto scritto in chiaro, le quattro instrumenti l'envolvement et le colorant multi restent tr s distincts,   peine discernables. Sauf indication contraire, un, ou, de notes s'abaisse.*
The viola stays in relief throughout, the other instruments surround it and color it but remain distinct, barely discernable. Unless otherwise indicated, the Vln, Vcl and Cb play without vibrato and sul tasto.
Die Bratsche bleibt hervorstechend, die übrigen Instrumente umschweben sie und färben sie, bleiben doch sehr entfere und kaum zu unterscheiden. Wenn nicht anders angegeben, Geige, Cello und Kontraba  ohne Vibrato und am Griffbrett.

Nota 2. *Dans le cas où une seule bruno venga eseguito contemporaneamente   l'organo per viola, la stessa viola si accosta al Bc nel luogo che nella partitura   indicato dal tempo.*
If performed together with Prologue for viola, the same viola attacks the D on the piano indicated in the score of Prologue by the sign.
Falls dieses Stück an Prologue für Bratsche angeschlossen aufgeführt wird, setzt der gleiche Bratscher das D an der Stelle an, die in der Partitur von Prologue durch das Zeichen   anzuzeigen ist.

Figura 16: P gina inicial da partitura de *Périodes*. A escrita prevê a distribui o de energias internas sonoras no processo de transforma o espectral. Do ponto de vista dos ciclos de dura o, este trecho representa a analogia com a respira o respiratória.

O termo acorde vai de fato perdendo espaço. O timbre é um “composto”, *mas a associação com a altura é essencial*: são as frequências do espectro o dado fundamental dessa elaboração. Stockhausen provara que é ainda mais que isto: são as frequências que estão na origem das vibrações, na origem do fenômeno sonoro. É a percepção que irá determinar, segundo um *continuum* que se estende das vibrações mais lentas às mais rápidas, a sensação de impulsos rítmicos ou a percepção de altura definida⁸⁸.

A ambiguidade ocorre quando *ouço* algo que está entre o acorde e o timbre; a percepção é levada em conta e a composição compreende um espaço de *simulação*. Em uma peça como *Désintégrations* ainda há sons eletroacústicos que coexistem com os sons instrumentais, quando em *Partiels* não; mas o modelo de escritura gera ambiguidade entre harmonia e timbre. Mas não se trata simplesmente de levar em conta a percepção, trata-se de pensar uma música “liminal”, que procura atuar em todo e qualquer *limite da percepção*, não só entre harmonia e timbre: “La musique spectrale ne s’est pas limitée à explorer les frontières de l’harmonie e du timbre: elle a exploité toutes sortes de seuils de la perception” (SOLOMOS, 2013a, p.79). No debate de meados dos anos 1970 a música espectral foi acusada de “menosprezar” a escritura: “À ses débuts, on l’accusa de brader ‘l’écriture’, c’est-à-dire le travail détaillé avec la partition, devenu – en raison des longs siècles de son évolution – autonome, et ne visant pas nécessairement à une adéquation avec la chose perçue” (ibid., p.79). Levar em conta a *coisa percebida* não impede, de fato, que se construa uma escritura que justamente alimenta seus modelos a partir de uma relação com o material que havia se mostrado possível na música eletroacústica, mesmo permanecendo altamente abstrata e rigorosa. No caso de Grisey, ela leva em conta o comportamento espectral do som como modelo para aplicar aos instrumentos, daí a “síntese instrumental” tal qual explicada pelo compositor francês. O material entrelaça melodia, ritmo, timbre etc. Mas ao focar na ambiguidade, no intercâmbio desses parâmetros, de forma a levar em conta os limites da percepção, estabelece o eixo do projeto espectral:

La musique des *Espaces Acoustiques* peut apparaître comme la négation de la mélodie, de la polyphonie, du timbre et du rythme comme catégories exclusives du son, au profit de l’ambiguïté et de la fusion. Les paramètres n’y sont qu’une grille de lecture et la *réalité musicale réside au-delà, dans les seuils où s’opère une tentative de fusion* [grifo nosso]. *Liminal* est l’adjectif que je donnerais volontiers à ce type d’écriture : plus volontiers en tout cas que

⁸⁸ Cf. STOCKHAUSEN, 2009, no texto “A Unidade do Tempo Musical”.

celui de *spectral*, entendu souvent aujourd'hui et qui me semble trop limitatif.
(GRISEY, 2008 [1991], p.114)

A música “liminal” propõe assim ambiguidades no âmbito do material tais quais aquelas que diluem harmonia e timbre, perfil intervalar e a *Gestalt* da curva melódica⁸⁹, polifonia e textura. A síntese instrumental, a análise de sons gravados, o “empréstimo” de técnicas como filtragem, reverberação e modulação de frequência, como nas obras orquestrais de Grisey *Modulations* (1976-1977) e *Transitoires* (1980-1981)⁹⁰, são exemplos de transferências progressivas não só de um pensamento mas de técnicas de composição do estúdio eletroacústico que alimentam a escritura instrumental. Trata-se de um retorno do estúdio para a música instrumental, “contaminando-a”. É, de certa maneira, um “retorno” revigorado, com a experiência inescapável e irreversível do estúdio de música eletroacústica.

Com relação à crítica de que o modelo seja estático, uma obra como *Périodes* mostra-se repleta de processos sonoros que de fato abarcam fenômenos transitórios, instabilidades, a imprevisibilidade estatística do ruído etc. A escritura opera com base em modelos espectrais, mas ela certamente engendra dinamismos próprios. Mesmo assim, a base dessa crítica, por meio da premissa de que o projeto espectral é de cunho helmholtziano por se ater a uma visão estável do espectro, é importante para melhor precisar a própria noção de timbre. Quanto mais “estável” o modelo espectral, ou seja, o comportamento “ideal” das frequências de um espectro, mais o timbre se encaixa na analogia entre o procedimento da síntese sonora a partir de ondas senoidais e a síntese instrumental com notas. De toda forma, essa “estaticidade” resultante de um fenômeno sonoro que mantém por um tempo suficiente *estabilidade no campo das alturas para a percepção* é comumente associada, como vimos, à percepção de timbre. “Le timbre est essentiellement conçu comme un phénomène *statique*: un phénomène périodique, atemporel” (SOLOMOS, 2013a, p.80). O timbre tem algo de estático, no sentido de que depende fortemente de certa estabilidade da altura para se manifestar enquanto “cor”, para que esta cor seja *percebida*. Esta acepção é observada, por exemplo, quando se considera uma nota longa cujo “timbre” instrumental é explorado por variações de articulação – por exemplo, como realizamos no longo Si bemol escrito em *Vento escasso*,

⁸⁹ Este aspecto específico é abordado por Grisey em *Prologue*, para viola solista. Cf. GRISEY, 2008, p.135.

⁹⁰ GRISEY, op. cit., p.109.

para trompete (2019). A estaticidade ocorre essencialmente *na percepção de altura*, que ouvimos como sendo a mesma “nota”, assim como em *Curve with Plateaux* para cello de Jonathan Harvey (1939-2012) ou em tantos momentos em Giacinto Scelsi (1905-1988). O timbre vai mostrando um vínculo forte com a percepção de altura. Fora dela, a forma do som torna-se fortemente relevante. Hughes Dufourt, outro compositor associado à música espectral, ressaltou a insurgência de uma “nova acústica”, que se preocupa com os meandros e detalhes sonoros que estão entre suas partes mais estáveis do espectro, os fenômenos transitórios, o grão. Nesse sentido, a aquisição do material é muito relevante: ao invés de sons que compõem formas, a escritura passa a incorporar *a forma do som*. Dufourt menciona a

Résurgence des formes acoustiques instables que la lutherie classique avait soigneusement atténuées : transitoires d’attaque et d’extinction, profils dynamiques en évolution constante, bruits, sons de masse complexes, sons multiphoniques, grain, résonances, etc. [...] *La sensibilité auditive s’est pour ainsi dire retournée* [grifo nosso]. Elle ne se soucie plus que de minimes oscillations, de rugosités, de textes. La plasticité du son, sa fugacité, ses infimes altérations ont acquis une force de suggestion immédiate. Ce qui prévaut désormais dans la forme du son, c’est l’instabilité morphologique”. (DUFOURT apud SOLOMOS, 2013a, p.80)

Há então a consideração do impacto na escritura de como esses “meandros” do som influenciam a percepção, e como isso pode ser levado de algum modo à escritura instrumental. Mas a mudança de perspectiva de uma física do som, de um novo modelo acústico, é fundamental. A escritura de um processo de transformação sonora a partir desse deslocamento, glissamento dos componentes do espectro, processos que tornam ambíguos a transformação sonora e o objeto sonoro em si, torna fluida a distinção entre um e outro (objeto sonoro e processo). E se é processo precisa do tempo para se mostrar, precisa levar em conta *a percepção*. Os fatores que colocam a vertente espectral como mais uma conquista essencial no campo do material são reconhecidos, apesar das críticas, por Philippe Manoury, que, no artigo “Les limites de la notion de timbre” (MANOURY, 1991) caminha justamente do campo do timbre em direção ao que denomina um “novo material”, ressaltando a necessidade de delimitar com maior precisão o aspecto do timbre enquanto resultante, um composto que emerge como parte integrante de uma composição. E a razão do texto de Manoury é mostrar que a noção do timbre como resultante não é uma visão rigorosa,

D'abord au regard de la nature de ce que nous appelons le timbre, ensuite en essayant de *replacer cette notion* dans le contexte de la composition à partir de matériaux nouveaux, enfin, et c'est à mon avis le point crucial, en tentant de définir, à l'intérieur de ce qui serait une refonte d'une théorie de la composition musicale actuelle, la nature exacte *des composants de base* ainsi que des divers techniques qui permettent de les mettre en forme (MANOURY, 1991, p.293, grifos nossos).

O ponto fundamental que Manoury aponta em relação à experiência espectral é que, justamente, a escritura *simula* a distinção entre harmonia e timbre; ele a coloca justamente no campo da metáfora, do projeto que se efetiva no domínio e com a processualidade da escritura. “[La tendance spectrale] a réussi esthétiquement, en ce sens qu'elle a, parfois, mais toujours grâce *au pouvoir de simulation de l'écriture*, su créer des illusions rendant floue la distinction entre timbre et harmonie” (ibid., p.293). A escritura semeia o material, que adquire toda sua potência e inclusive permissividade e ambiguidade ao que está por vir na performance, suas ilusões. Para além de qualquer teorização acerca da possível influência de um modelo “natural” sobre o fenômeno sonoro, pretensamente legitimado com base na “natureza”⁹¹, a escritura *simula* o que de fato ocorrerá com os componentes *reais* do som. Justamente por simular o comportamento de um espectro sonoro, Manoury revela que esta música nada mais faz que qualquer outra música no sentido de criar “espectros sonoros” resultantes: “il n'y a guère plus de spectre dans ces musiques que dans n'importe quelle autre” (ibid., p.294). O compositor reconhece a fusão incontestável de componentes espectrais que se engendram e ao mesmo tempo dissolvem-se em uma totalidade percebida, mas, para ele, é especialmente a composição da textura sonora – em um tipo de escritura inaugurada sobretudo por Ligeti – que a própria noção de polifonia é revigorada. A escuta convive com a percepção global de uma totalidade sonora que passa a concorrer com a noção de polifonia; a fusão espectral neutraliza a percepção individual de seus componentes em superfícies sonoras entendidas de forma ampla, enquanto grandes totalidades. A polifonia cede espaço à *textura*. A percepção de uma totalidade complexa, de um evento sonoro

⁹¹ A crítica de Manoury à música espectral vem no sentido de que esta buscaria um fundamento “natural”, quando, em verdade, é a escritura que simula e cria as condições para que o material de fato se manifeste: “Ce qui l'est moins, c'est lorsqu'est pris comme critère *un fondement naturel* [grifo nosso] qui démontre que la continuité entre les composants est de fait et qu'un traitement indépendant de ces composants, fût-ce à l'intérieur d'une technique généralisée, est condamnable en tant que contraire à ces fondements. Que l'on se souvienne des critiques adressées à Schoenberg délaissant l'harmonie *issues de ces principes naturels*. Raisonner ainsi équivaut à nier le pouvoir simulateur de l'écriture qui est infiniment plus puissant et décisif qu'un quelconque *a priori* théorique” (ibid., p.294).

que se movimenta alterando dinamicamente as dimensões da altura e da intensidade, torna difusa a escuta de suas “linhas” internas. Seria a textura a verdadeira responsável pela fusão de componentes internos de uma totalidade sonora. “Si l’effet de fusion est, dans certains cas, incontestable, ce grâce à la mise en place de textures sonores sur lesquelles le pouvoir discriminatoire de l’oreille en matière de timbre n’aura plus de prise: cette notion de perte de l’individualité sonore, inaugurée en grand partie par Ligeti, fonctionne surtout lorsque les textures sont mues par une agitation interne très dense” (MANOURY, 1991, p.295).

Ressaltando assim sobretudo a percepção de componentes distintos do som em oposição à totalidade, Manoury ordena os parâmetros quantificáveis tradicionais do som segundo o “poder discriminador do ouvido”: primeiro a *altura*, cujos engendramentos, configurações diversas, são percebidos com maior imediatez, seguida pela duração e depois a intensidade. Sobre esta última, afirma: “au-delà d’une échelle de sept ou huit valeurs, le contrôle comme la perception de ce phénomène est très incertain” (ibid., p.296). A altura se coloca como campo cujo engendramento é imediato no âmbito da percepção⁹².

O timbre permaneceria assim no campo da simulação na composição e é *somente na performance que se manifesta em sua completude*. “C’est finalement l’interprétation qui apportera *l’essentiel des modes de variation des timbres (attaques, phrasé, vibrato...*” (ibid., p.296). O material é determinado no domínio da simulação, da composição. É nesta esfera que se prevê sua ambiguidade, sua pregnância, sua potência que se manifestará no devir sonoro. É a performance, por suposto, que revela seus desdobramentos mais ou menos previsíveis, mas ele essencialmente é determinado no campo da composição, do engendramento planejado, da previsão. O que é importante ressaltar é justamente a ambiguidade que o material pode conter, que possibilita uma abertura no que se refere a prever que emergem⁹³ propriedades sonoras transitórias, instáveis, que dificilmente são registradas com acuidade na notação. Assim, para Manoury, timbre é uma manifestação do engendramento do material. Ele é simulado no âmbito da composição.

⁹² Assim também o constatara Pierre Schaeffer (1966). Ainda a este respeito, cf. Flo Menezes (2004).

⁹³ O “emergir” sonoro (*emergence*, no francês) é um conceito desenvolvido por Agostino Di Scipio (cf. SOLOMOS, 2013a).

Altura, duração e intensidade são medidas puramente abstratas sem a consideração do timbre. O timbre confere *um corpo* a esses parâmetros, é o timbre que torna concretas essas medidas. Esses parâmetros, por si mesmos e isoladamente, não têm qualquer “realidade” perceptual. É por tal razão que suas combinações permitem tamanha variedade de objetos, tamanha quantidade de situações perceptivas resultantes possíveis. É assim que Manoury determina claramente o papel do timbre na escritura instrumental: “Il est aussi évident que dans le domaine *de la composition instrumentale* [grifo nosso] [...] le timbre ne se situe pas au même niveau d’élaboration que les trois composants de base” (ibid., p.296). Em outras palavras: para o compositor francês, não se escreve o timbre, posto que ele é impossível de ser capturado em sua total completude no domínio da partitura. Ele é simulado apenas pelo engendramento de parâmetros atribuídos no campo da notação.

Manoury esboça então precisar o que está em jogo no campo do timbre sobre o restante do discurso musical e também sua distinção evidente em nível conceitual, já que sua natureza é muito mais complexa, clamando por especificações de categorias que o abarquem mais precisamente na composição.

Qu’on me comprenne bien, il ne s’agit pas de minimiser l’importance de cette mise en timbre comme dans l’ancien concept d’instrumentation post-compositionnelle, mais de montrer que si le rapprochement et l’influence de la mise en timbre sur le reste du discours musical sont évidents, le timbre ne se situe pas au même niveau conceptuel, en tout cas pas à la base de ce niveau. Sa nature est trop complexe et trop résistante par rapport au reste. (ibid., p.296-297)

A despeito dessas considerações, assim como do fato de que o compositor apenas delinea o caminho de categorias e especializações possíveis concernentes ao timbre, é possível antever que *essas parametrizações ficarão a cargo de atribuições individuais do compositor, em sintaxes determinadas em instâncias locais*. Mas permite-nos pensar, para além do aspecto conceitual do timbre, justamente na complementaridade entre uma abertura desejável no campo da escritura com relação à performance⁹⁴. Colocar o timbre como elemento central na composição não significa tentar estabelecer um controle extremamente determinístico do material no que se refere ao som. Ao contrário,

⁹⁴ Sobre o ponto de inflexão decisivo no campo da performance decorrente de processos colaborativos com compositores e obras musicais envolvendo processos aleatórios especialmente a partir dos anos 1960, ver DELIÈGE, 2003, SOLOMOS, 2013a.

deve-se reconhecer sua ambiguidade, sua pregnância. Justamente porque o material pode centrar uma abertura que, sim, simula e dialoga com seus “resultados sonoros possíveis” da performance. Claro está que, se o desejo for o de controlar, prever com a maior exatidão possível um som resultante, depende-se de um certo nível de precisão da escritura com base nos parâmetros atribuídos⁹⁵. No caso de se desejar representar um som, transfigurá-lo de uma origem “bruta” a um corpo instrumental, assim como ocorre com o “som-alvo” na ferramenta computacional *Orchids* (IRCAM), que se propõe a “orquestrar” tais sons, quanto mais acuidade se deseja, maior o problema enfrentado e mais precisão será necessária para determinar e controlar parâmetros na escritura instrumental. Mas este é um ponto em que o modelo composicional determina a intenção, isto é, se a intenção é de precisão, a escritura deverá contar com ferramentas e parametrizações de certa natureza; se a intenção do modelo é mais “aberta”, ou seja, que admite e inclusive deseja a ambiguidade, certo nível de imprevisibilidade, o material deverá ser permeável o suficiente para que possibilite certas instâncias sonoras *emergirem*.

Como a escritura instrumental tem o timbre como resultante do engendramento complexo de outras componentes quantificáveis, o nível de sensibilidade quanto às mínimas variações de cada um dos componentes (alturas, articulações, durações, etc.) é bastante elevado. Portanto, pensar o timbre na música instrumental escrita permanece prever uma resultante, por mais precisas que sejam as simulações disponíveis, inclusive auxiliadas por computador, como no caso da peça *Strata*, que será abordada adiante, em que timbres foram simulados com auxílio computacional para campos de alturas relativamente estáveis.

Nos casos em que a percepção de altura deixa de ser o principal foco em uma proposta poética, tal qual em peças para percussão de altura indefinida, peças eletroacústicas mistas com a co-presença de sons complexos e ruídos, ou mesmo peças instrumentais com poucas referências a polos de alturas – pensa-se, por exemplo, em *Pression*, de Helmut Lachenmann –, a questão do timbre cederá espaço a determinações de parâmetros sonoros determinados nas instâncias composicionais locais. A ausência da percepção de fundamental nos dirige à percepção de formas sonoras de maneira geral, suas constituintes internas, suas qualidades e propriedades intrínsecas.

⁹⁵ Isto se relaciona com o que Mikhail Malt chama de “solfejo de modelos” (MALT, 2000).

Tal qual havia anunciado Schaeffer (1966), o que nos faz compreender que fenômenos acusticamente diversos como o resultado sonoro de um pizzicato e uma articulação em arco advêm do mesmo instrumento é um tipo de causalidade ligada a um conhecimento prévio, a uma questão cultural. Mas esse “sistema” torna-se mais instável na medida em que a composição trabalha com um “novo material”, na medida em que a percepção lida frequentemente com objetos sonoros cujas causas desconhece, cujas morfologias nunca antes houvera escutado, tornando o reconhecimento de seus modos de transformação menos imediato.

O material, nesse sentido, provoca-nos a desassociar nossas noções pré-concebidas da escuta, mostra-se distante de causas que identificamos, mais ambíguo e aberto. Este “novo material” demanda de todo um sistema musical que se direcione, inclusive, para uma mudança fundamental do ponto de vista de uma atitude de escuta que abarque a instabilidade, a ambiguidade. “Un des grands enjeux esthétiques de notre époque est justement cette dualité entre le connu et ce qui ne l’est pas et les facultés d’intégration de ces objets au discours musical” (MANOURY, 1991, p.297). Identificar um modelo ou evento sonoro conhecido estabelece um vínculo imediato do ponto de vista da *compreensão* do que se ouve. Permite, por um lado, maior espaço para processos de transformação desse objeto escutado: “*Plus le rapport d’un timbre à un modèle connu est perceptible, plus nombreuses seront ses possibilités de transformation à partir du moment où l’on tient à conserver ce rapport et vice-versa*” (ibid., p.297). As possibilidades de comparações entre objetos dessa natureza são elevadas, são mais determinadas *em relação a outros objetos* por similaridades, analogias. “L’unité et la cohérence des comportements permettent un grand niveau de transformations car elles sauvegardent des relations entre des objets variés dans certains domaines mais qui se comportent de manière identique dans d’autres” (ibid., p.298). É esse “reconhecimento” de certos “comportamentos” que garante a conformação de unidades que constroem relações, mas também das possibilidades de transformação do material. Por outro lado, se há uma expansão do material em relação a causas e engendramentos conhecidos, quais são então suas possibilidades de integração? Distante de referencialidades, quando esmorecem as raízes históricas do material, o gesto constrói-se no decurso da obra, mas as dificuldades de integração se destacam diante das possibilidades de transformação de um material já em si rico em sua própria constituição espectral. Como poderão então se integrar esses materiais, “sans qu’ils apparaissent comme de simples signaux, voire

comme un catalogue d'objets hétéroclites? [...] *Leurs possibilités d'intégration sont inversement proportionnelles à leurs complexités perceptuelles*" (MANOURY, 1991, p.298). É neste sentido que, diante de objetos musicais cujo desenrolar temporal é mais complexo, que não se fia em uma determinação estável sobretudo no campo das alturas, que será preciso avaliar suas possibilidades de integração.

3.6 Integração e permeabilidade do material

As possibilidades de integração de um “novo material” encontram um reflexo importante no termo *permeabilidade* segundo a acepção de György Ligeti em seu ensaio “Évolution de la forme musicale” (LIGETI, 2001 [1958]). Com o adensamento das estruturas musicais no serialismo integral especialmente no início dos anos 1950, o intervalo tende a perder seu valor estrutural na medida em que há sobreposições múltiplas de camadas de alturas simultâneas. O material conhece um tipo distinto de comportamento *também tendo como suporte a altura*: o adensamento que limita a percepção do intervalo aumenta o que Ligeti chama de *permeabilidade*, ou seja, a possibilidade de uma estrutura integrar-se a outra igualmente densa. “La perte de sensibilité aux intervalles est à la source d’un état qu’on pourrait nommer *perméabilité*. Cela signifie que des *structures de nature différente* [grifo nosso] peuvent avoir un déroulement simultané, s’imprégner et même *se fondre totalement* [grifo nosso], seuls les rapport de densité horizontale et verticale étant modifiés. Par contre, la nature des rencontres intervalliques de détail reste en principe indifférente” (ibid., p.132). A título de exemplo, menciona instâncias da música de um Palestrina, em que o grau de permeabilidade é baixo por conta da restrição dos intervalos usados e do grau de estabilidade das estruturas compostas, com “leis claramente definidas”, colocando a distinção entre consonância e dissonância em um grau extremo de “sensibilidade” (ibid., p.132).

Nesse sentido, a música serial tem uma contribuição fundamental no domínio instrumental para promover um aumento considerável da permeabilidade do material: “Le haut degré de perméabilité de nombres de structures sérielles a des conséquences décisives sur la forme” (ibid., p.133). Esta concepção nos auxilia a perceber o impacto nas formas musicais desse estatuto do material: como não se depende de um princípio

unificador que reja a *sucessão* de elementos, torna-se inclusive comum que estes sejam intercambiáveis. Abre-se à permeabilidade. É assim que esta “indiferença” com relação a uma sequência teleológica de eventos musicais tende a valorizar as outras dimensões para além da altura, expandindo as possibilidades de integração entre objetos com estruturas internas diferentes entre si.

Ligeti chama a atenção – no caso da música serial integral no início dos anos 1950 –, no entanto, para o fato de que quanto maior o grau de permeabilidade, quanto maior a complexidade das estruturas que esfacelam o poder do intervalo, mais difícil se torna criar contrastes no decurso musical, em linha com uma compreensão do material que revela a dificuldade de objetos sonoros complexos engendram um jogo de diferenças análogo à altura, como havíamos visto com a problemática “escala de timbres”. Mesmo assim, a constituição de estruturas seriais densas e complexas, cuja base primordial permanece a altura, anuncia paradoxalmente sua neutralização de uma perspectiva da escuta, possibilitando de fato que a altura se equipare perceptualmente a outras dimensões do som de modo a se tornar suporte para o timbre, na medida em que o intervalo perde sua força hierárquica. “La fonction de créer la forme, qui était autrefois réservée à quelques lignes mélodiques, motifs ou accords, est passée dans la musique sérielle à des catégories plus complexes telles que des blocs, des structures ou des textures, ce qui confère à la manière de les travailler un rôle éminent dans l’élaboration de la composition” (ibid., p.140). A *textura* surge, pois, como um elemento fundamental na poética do compositor húngaro, como distribuição estatística cujas partes constituintes mostram-se amalgamadas à percepção: perceberíamos o conjunto, tal qual, poderíamos pensar, em uma nuvem de gafanhotos cujos contornos mostram um corpo único que constantemente se reconfigura. A *textura* se opõe à *estrutura* na medida em que é “un complexe plus homogène et moins articulé, dans lequel les éléments constitutifs se fondent presque en totalité. Une structure s’analyse en fonction de ses composantes ; une texture se décrit mieux à l’aide de caractéristiques globales et statistiques” (ibid., p.140). As formações texturais são observadas nos diferentes estados do material, impõem seus diferentes níveis de agregação que articulam a forma musical, “surtout dans le cas où d’importantes différences de timbre et de densité s’ajoutent aux divers types de tissages” (ibid., p.140). A articulação da forma tem relação mais íntima com esses estados de

agregação do material⁹⁶, que impactam diretamente o timbre e a densidade. Assim, a altura pode se tornar suporte para o timbre e, em certos casos, quando se dissolve enquanto dimensão sonora perceptível permite que o grau de permeabilidade se eleve a fim de que objetos diversos possam se integrar⁹⁷.

Mais uma vez, as correspondências com o universo visual são marcantes, e a ideia de *cor* volta a fazer parte do discurso musical. Citando o texto de 1949 de Adorno, em que “on ne perçoit pas le déroulement de la forme ‘comme un processus de tension-résolution, mais comme une juxtaposition de *couleurs* [grifo nosso] et de surfaces à la manière d’un tableau” (ibid., p.142), Ligeti aborta a linearidade da progressão temporal da forma em detrimento de uma sucessão de eventos que, no limite, poderiam ser até intercambiáveis, dada a autonomia de certos “momentos” musicais. É nesse sentido que a ideia de desenvolvimento dá lugar a sucessões de morfologias sonoras e a forma torna-se permeável e abarca uma certa experiência do instante, ligada à materialidade sonora perceptível, suas texturas.

A altura é o parâmetro sonoro mais imediato para medir possibilidades de integração do material. Com efeito, na obra mista *en-co-de/re-le-a-se* (GATI, 2020-2021), para saxofone tenor, abordamos o aspecto de calibrar a percepção de altura dos sons eletroacústicos com os extratos escritos de altura definida justamente como um dos mecanismos utilizados para sua integração no contexto da escritura instrumental. Mas, quando o objeto sonoro é muito complexo, como no caso dos sons eletroacústicos sem altura definida que surgem na peça quase como curtos-circuitos, epifenômenos, em que altura e intensidades variam na forma do som, não se pode mais contar exclusivamente com esta informação “tonal”, de um polo harmônico, e, assim, integrá-los depende de que o *contexto* seja elaborado em relação com a compreensão do objeto, em *consequência dele*, após se compreender seu desenrolar temporal, ou, em outras palavras, sua morfologia. E então a relação entre o objeto sonoro, sua *contextura*, e seu entorno na composição, o *contexto*, torna-se fundamental. As propriedades constitutivas do objeto influenciam a elaboração do contexto, e vice-versa.

⁹⁶ Ligeti testou diferentes “estados de agregação” entre instâncias musicais distintas na peça eletrônica *Artikulation*, no sentido de compreender os momentos em que esses estados se repelem entre si e os momentos nos quais tendem a se amalgamar (LIGETI, op. cit., p.141).

⁹⁷ É também por esta razão que uma obra como *laçoentrelaço* torna-se de particular interesse: são os vários tipos de conexões entre instâncias distintas cujo suporte essencial reside nas entidades harmônicas.

Com estas considerações sobre a relação com a percepção de altura, volta-se mais uma vez ao questionamento sobre em qual medida o timbre estaria ligado à percepção de altura definida. “Dans ces cas où la hauteur n’est plus le facteur prédominant, que fait-on? De la composition de timbres ? *Mais peut-on encore parler de timbre* [grifo nosso] ? Qu’est-ce que le timbre en ce moment ?” (MANOURY, 1991, p.298). Não basta comparar dois sons de mesma altura, duração e intensidade para diferenciar assim seu timbre. Por tal razão a *Klangfarbenmelodie* havia bem respondido a isto: a altura tornou-se suporte para o timbre; a melodia é o suporte, enquanto o restante (intensidade, duração, articulações e, em especial, o instrumento) varia. A altura é fundamental para a noção de timbre. Mas Manoury sela um destino para o conceito enquanto categoria composicional, clamando por definições mais precisas: “En tant qu’objet unitaire de la composition, le timbre, pour moi, est mort. Que reste-t-il alors ?” (ibid., p.299). E, propondo uma refundação e novos princípios da composição, a necessidade de novas bases, parte do pressuposto de que há um conhecimento abundante das mais diversas possibilidades de engendramento sonoro, seus desdobramentos e causas físicas, comportamentos e influências de seus fenômenos transitórios, o que, portanto, sugere um caminho oposto ao da composição do som: sugere, inversamente, uma *decomposição do som*, ou seja, ao invés de olhar para o timbre como uma totalidade imprecisa e subjetiva, sugere procurar decompô-lo em componentes mais objetivas que permitam, posteriormente, *(re)compô-lo*⁹⁸.

Os “parâmetros composicionais” necessitariam então, de acordo com a visão de Manoury, de uma revisão. As categorias a serem definidas – o compositor apenas as esboça, uma vez que, tal qual o lançamos anteriormente, é nas instâncias composicionais locais que elas serão determinadas – alimentariam a escritura, conforme grandes áreas: uma primeira concernente ao *conteúdo frequencial* (altura) – estabilidade ou instabilidade, taxa de harmonicidade, densidade espectral, ruídos, batimentos, glissandi, micro variações etc.; e duas últimas pertencentes a um eixo comum duração-intensidade, quais sejam, uma concernente ao *envelope dinâmico* – sincronização de envelopes no tempo, interpolação de envelopes de mesmo conteúdo espectral, controle do surgimento

⁹⁸ Este aspecto é ainda abordado por Flo Menezes (2013, p.24-25) e, não à toa, está no título de seu *Matemática dos Afetos: Tratado de (Re)composição Musical*. “Se antes o trabalho de segmentação abstrata já era proporcionado ao compositor pelos cortes efetuados pela escrita notacional, a elaboração em estúdio, por sua vez, prescindindo da escrita mas não da escritura, precisa resgatar todo esse potencial abstrato, analisando a matéria sonora. Por tal razão Stockhausen falava, com muita pertinência, sobre a *decomposição do som*. [...] *Compor* significa, pois, *recompor*”.

e extinção de parciais, agrupamentos por nível de amplitude – e outra concernente ao *envelope spectral* (filtragem formântica) –, referente a harmonicidade ou inarmonicidade de picos independentemente de conteúdo frequencial, controle da espessura de bandas no tempo, distribuição de picos, interpolações no decurso do tempo, estabilidade dos envelopes (micro variações aleatórias)⁹⁹.

De posse de categorias como estas, é possível pensar a altura como um caso particular, como parâmetro independente do envelope spectral, por exemplo. É com este tipo de parametrização, de controle do material, que de algum modo pode-se vislumbrar uma expansão da noção de timbre. Redireciona-se gradualmente assim a problemática do timbre na composição para seu correlato mais amplo, o som. Elementos e parâmetros mais bem definidos e que, no entanto, fazem referência à noção de “timbre” – espectro sonoro, conteúdo frequencial e envelope spectral – são importantes de serem mantidos no horizonte composicional ao permitirem formulações que se configuram através de técnicas composicionais mais e mais elaboradas. Filtragens espectrais, manipulações de componentes frequenciais, enfim, são parametrizações possíveis no controle de objetos sonoros complexos¹⁰⁰. A noção de timbre então passa a ficar cada vez mais vaga nessa situação. “Que signiferaient ici composition de timbres alors que nous disposons d’une série de techniques diverses devant assurer le contrôle d’un paramètre précis?” (MANOURY, 1991, p.300). A noção de timbre vai se tornando mais e mais ampla e difusa em meio às especificidades dessas técnicas, que lidam diretamente com manipulações de parâmetros que visam controlar componentes internos dos espectros sonoros. Sua relevância histórica para compreender as aquisições do material é incontestável, mas enquanto resultante do engendramento de altura, duração e intensidade demanda uma busca por outras vias teóricas, outras bases:

La théorie actuelle ne doit pas se contenter de notions aussi floues que celle de timbre, mais bien relever des méthodes de transformations et de créations morphologiques touchant à un cas particulier du phénomène sonore comme l’étaient (et le sont encore) les transpositions, rétrogradations et autres permutations. Une mise à jour et une refonte des concepts comme des techniques qui nous servent à définir et à élaborer le discours musical me semble être une attitude autrement plus décisive que celle que consistait à

⁹⁹ Cf. MANOURY, 1991, p.299.

¹⁰⁰ Mesmo no caso da música instrumental, tais parametrizações derivadas são possíveis. A título de exemplo, a partir da análise da obra *Le lac* (2001) de Murail realizada por Rozalie Hirs, objetos sonoros complexos são criados com a escritura instrumental e passam por transformações espectrais mantendo, ainda assim, sua tipologia (HIRS; GILMORE, 2009).

chercher désespérément à contrôler un phénomène dont la définition nous échappe de plus en plus (ibid., p.300).

Em Manoury, o timbre enquanto resultante complexa torna-se evasivo do ponto de vista conceitual na composição exatamente por constituir um dado perceptivo global. Trata-se assim de estabelecer subcategorias para que uma objetividade necessária permita abordar questões relacionadas ao timbre na composição. Esta configura-se, pois, como o campo da *previsão*, que coloca o material em sua forma mais objetiva, revela a busca por categorias que abordem a problemática do timbre no processo criativo de maneira a possibilitar inclusive que se enriqueça de ambiguidade o material.

Quando se afasta de modelos ou comportamentos mais conhecidos para eventos sonoros, quando se está diante de poéticas que façam esse “novo material” emergir, o timbre vai perdendo força enquanto compreensão de totalidades ou morfologias sonoras que pedem mais que o engendramento dos parâmetros tradicionais. Por mais que a escritura instrumental se afinque nesses parâmetros, trata-se, de um ponto de vista *conceitual* da criação musical, de avaliar o emprego de técnicas que se baseiem em categorizações do som e cujos resultados perceptivos sejam revigorados, instaurando uma relação entre técnica e resultado perceptivo que não se pretende definitiva, mas contígua e substancialmente enriquecida. Técnica e resultado perceptivo não são caminhos necessariamente coincidentes, têm lugares próprios, domínios próprios. O vocábulo timbre parece mesmo ter limites quando nos defrontamos com diversas situações composicionais ou mesmo diante de diversos exemplos do repertório¹⁰¹.

¹⁰¹ “Le *timbre*, comme la *forme*, dans le domaine de la création, sont de données beaucoup trop vagues pour pouvoir être incluses dans celles qui définissent les éléments de notre vocabulaire musical actuel” (ibid., p.300).

Técnicas exemplificadas por Manoury no sentido de aprimorar a escritura do timbre**Conteúdo frequencial - alturas**

estabilidade / instabilidade
taxa de harmonicidade
taxa de inarmonicidade
densidade espectral
grupamentos frequenciais (possibilidade de segregar sub-grupos)
rúidos
batimentos
vibratos frequenciais (por sub-grupos de frequências)
glissandi
microvariações aleatórias

Envelope dinâmico - duração / amplitude

sincronização ou dessincronização dos envelopes no tempo
interpolação de envelopes em um mesmo conteúdo espectral
controle do surgimento e extinção de parciais
grupamento por níveis de amplitude
vibratos de amplitude

Envelope espectral (filtragem formântica) - duração / amplitude

harmonicidade ou inarmonicidade de picos independentemente do conteúdo frequencial
controle e variação de espessura de banda ao longo do tempo
distribuição diversa de picos
interpolação no tempo
estabilidade ou instabilidade dos envelopes (microvariações aleatórias)

Figura 17: exemplos de parametrização sonora na escritura por Manoury

3.7 Material e forma

As palavras francesas *matière*, *matériel* e *matériaux* surgem relacionadas ao material nos dicionários. No *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française* (CLÉDAT, 1914, p.365), lemos sobre suas origens mais arcaicas. *Matière* : do latim *materia*, em que o primeiro sentido é associado à madeira¹⁰². Associa-se inicialmente à matéria bruta. É de onde deriva para o francês *matériel*, usado também em oposição a *immatériel*, *matérialité*, *matérialisme*. Já *matériaux* entra na língua como “pluriel de l’ancienne forme *matériel*, doublet de *matériel*” (ibid.).

No dicionário *Le Robert* há um interessante histórico da palavra material (*matériau*) no verbete *matériel*. *Matériel* guarda relação com causas, oposição entre causa material e causa formal. No século XVII se associa àquilo que provém da matéria (ibid., p.2161). Que se exprime, que se manifesta pela matéria. A partir do século XIX passa a significar o aspecto exterior que *qualifica*, aspecto visível das coisas e dos seres, da realidade da vida cotidiana (*vie matérielle*). No sentido filosófico trata “daquilo que é percebido pelos sentidos” (*apparences concrètes*), em oposição ao espírito. Na linguagem dos etnólogos e sociólogos, assim como na psicanálise, “*matériel* est employé pour l’ensemble des éléments *soumis à un traitement (les données)* [grifo nosso]”. E, finalmente, surge o *matériau*: “Quelquefois employé avec un article singulier, emploi encore considéré comme anormal, il a produit un singulier MATÉRIAU, ‘type de matière entrant dans la construction d’un objet fabriqué’” (p.2161). O material tem assim essa acepção de algo *trabalhado*, construído a partir da matéria. A relação com uma causa material é então forte. Tais concepções históricas da palavra tendem a entender que a matéria existe *fora do pensamento*.

¹⁰² “Madeira [do lat. *materia*, por via popular]” no Dicionário *Aurélio*.

Ao longo do século XX Solomos (2013a, p.284) aponta no material uma tendência, de uma perspectiva metafórica, de tratar-se de uma matéria que, distante de estados mais sólidos e palpáveis, táteis, torna-se fluida, abarca seus estados fluidos. “En effet, durant son évolution tout le long du XXe siècle, le matériau est de moins en moins ‘tangibile’, de moins en moins ‘matériel’, il se présente de moins en moins comme une ‘matière sonore’: il a tendance à se *dissoudre*”. Assim, esta fluidez cada vez maior do material permite associá-lo, metaforicamente, a outros estados da matéria: “Si l’on aimait les métaphores, on dirait, concernant Debussy, chez qui l’on connaît l’importance du thème de l’eau, qu’il s’est *liquéfié*. Par la suite, avec les ‘nuages de sons’ d’un Xenakis, il passe à l’état *gazeux*. Avec la révolution spectrale, il se *sublime* – ‘le matériau n’existe plus en tant que quantité autonome, mais est sublimé en un pur devenir sans cesse en mutation’, écrit Grisey” (SOLOMOS, 2013a, p.284). O material assume mais e mais sua condição espaço-temporal, a dicotomia entre objeto e processo.

Marie-Elisabeth Duchez, com base em Jean-François Lyotard e Jacques Derrida, menciona “la disparition [...] du matériau comme objet opposé à un sujet” (DUCHEZ, 1991, p.75). Segundo esta aceção, o material não se situa mais em uma oposição entre o sujeito e o objeto, mas na trama entre eles, no jogo dialético. É neste ponto que se situa o termo adorniano de “controle” (*maîtrise*) do material. O filósofo alemão, em sua *Théorie Esthétique*, afirma que controlar o material constitui um “processus prédominant de spiritualisation” (ADORNO apud SOLOMOS, p.284).

O material entra justamente na dialética sujeito/objeto, processo em que ora se desloca à interioridade e às intenções do “eu”, ora ao objeto sonoro e suas próprias constituições. De fato, veremos que muitos compositores, sobretudo a partir dos anos 1960, farão constantes referências ao “interior do som” – como, por exemplo, Scelsi –, como um indício dessa expansão do material em *poéticas* que frequentemente levarão à discussão sobre *a composição a partir da escuta* ou *da percepção*.

Mas o *domínio* do material, seu “controle”, reforça a ideia de uma racionalização excessiva no processo de objetivação: “Influencé par Max Weber, Adorno s’est centré sur un concept qui peut expliquer cette ‘dématérialisation’ du matériau: sa *rationalisation* progressive; dit autrement, un accroissement de sa *maîtrise*” (ibid., p.284). Solomos observa, a partir de Adorno, o crescimento de formas de controle sistematizadas sobre o material na medida em que este se expande, se multiplica. Isto também se conecta

com e ultrapassa o fato de se determinar *a priori* categorias ou parametrizações para classes ou tipos de objetos sonoros, já que

Le matériau n'est pas traité comme de la 'matière' qu'on combinerait avec une autre matière. C'est en ce sens que maîtriser le matériau revient à se focaliser sur lui : émanciper la dissonance, le bruit ou, plus généralement, le son ne signifie pas être à la recherche perpétuelle, selon une logique de fuite en avant, de nouveaux objets insolites que l'on continuerait à traiter à distance, mais, au contraire, inscrire l'insolite au cœur de la démarche compositionnelle, placer au centre d'intérêt le son lui-même dans sa généralité (ibid., p.284).

A saída de Solomos mostra, como havíamos sugerido, a própria diluição do material em prol das determinações mais amplas do “som”. Dito de outro modo, ao invés de uma generalidade que não parece se esgotar – “novos materiais” –, buscam-se medidas mais concretas e tangíveis do material, seja no âmbito da dissonância, do ruído, ou do som. Se o som será o material, não se trata mais de tentar criar sintaxes ou uma linguagem comum para seu uso composicional, buscando idealmente tratar objetos “insólitos” à distância, mas colocá-los em movimento, trazendo o som ao centro de interesse, trazer este objeto insólito para o âmago da atividade da composição. O interesse primordial vem da necessidade de compreensão do material e seus limites, de investigar relações possíveis com o material na dinâmica sujeito-objeto enquanto soluções que possam alimentar poéticas composicionais no âmbito da música instrumental. Como bem diz Adorno, “avec la libération du matériau, s'est en même temps accrue la possibilité de le maîtriser techniquement” (ADORNO apud SOLOMOS, p.285). A possibilidade de domínio técnico sobre o material é então paralela ao seu estado contínuo de “liberação”.

A *fluidéz* que o material adquire ao longo do século XX o aproxima da *forma do som*, impacta a escritura na medida em que esta incorpora o universo infinitesimal dos fenômenos transitórios, os quais cada vez mais encontram modelos de representação no próprio domínio da notação. O material, nessas condições, não mais se coloca em um polo distinto da sintaxe e da forma, os três se diluem. “Le recentrement sur le matériau, sa prolifération ne signifient pas que le langage ou la forme disparaissent, mais qu'on a de plus en plus de mal à les distinguer du niveau du matériau. Relevant tout autant, désormais, du principe de construction, ce dernier n'a plus de raisons de s'en différencier” (SOLOMOS, op. cit., p.285). Material e forma parecem habitar um mesmo campo, formar

um *continuum*¹⁰³. Quanto mais se afasta de uma perspectiva “formal” identitária, “geométrica”, enquanto “fôrma”, enquanto esqueleto compreensível de uma perspectiva de linguagem, mais o material e a forma se confluem. Novos materiais engendram novas formas permanentemente. As seções formais cedem espaço aos *momentos, situações* formais. É precisamente esta a crescente importância dada a novas atitudes de escuta.

¹⁰³ Material e forma tornam-se duas instâncias de um mesmo espaço, “niveau microscopique (matériau)”, “niveau macroscopique (forme)” (SOLOMOS, 2013a, p.286).

3.8 Novos materiais e meios

O repertório musical admitiu entrâncias as mais exóticas ao longo do século XX, indo desde o ruído não instrumental, os objetos sonoros os mais variados até a própria manifestação do silêncio, emergindo como traço quase invisível e inaudível, como reflexo do instante, que vai ao encontro de muitas poéticas da sonoridade contemporâneas que lidam com fenômenos sonoros de natureza transitória e efêmera, abarcando os interstícios do som, suas imperfeições, características da fatura sonora antes inaceitáveis como musicais. O “fato musical” tem relações arraigadas com um meio social, um *repertório* compartilhado de experiências. Claro está que, quanto mais arraigado é um determinado campo de experiências musicais – pensa-se, por exemplo, nas grandes salas de concertos –, mais resistência há na receptividade de elementos estranhos ao repertório conhecido. Por outro lado, a falta total de contato com uma certa tradição musical impõe restrições da ordem da “linguagem”, muito embora seja muito mais permeável a objetos e eventos sonoros desconhecidos.

Muito já se discutiu a respeito do que de fato pode conferir a um elemento sonoro, ou simplesmente um som, potencial musical. Mário Pedrosa (PEDROSA, 1979) faz referência, com base nos teóricos da *Gestalt*, a formas privilegiadas para se destacarem enquanto figuras em um fundo. Analogamente, Pierre Schaeffer, em seu *Traité des Objets Musicaux*, fala de sons privilegiados, que chama de “objetos convenientes”, para “concorrerem” ao estatuto de sons musicais em meio ao “caos” de um espaço sonoro sem limites (SCHAEFFER, 1966). Adentramos aí o terreno de gestos que, gradualmente, mas em alta intensidade, sedimentam-se no repertório musical através de modelos de elaboração, configurações, processualidades, que ao mesmo tempo em que se afirmam, instauram curtos-circuitos e alçam o material a tal estágio de contradição com sua própria história que nos levam a questionar os preceitos mais elementares do fato musical. Pensa-se no contorno melódico de uma frase criado por um músico em seu instrumento, forjando uma *ação* que dá vida à música. E, de maneira semelhante ao que

se está mais acostumado a ver no domínio da melodia, espera-se algo similar quando se forja uma ação musical partindo de fontes sonoras não exatamente “instrumentais”. Este “fato musical” trata de especificidades de contorno, de direção, de intenção, de um contexto, de características que nos remetem a experiências musicais repertoriadas. Portanto, é este repertório de *valores* musicais que recebe, rejeita, ou sedimenta novos eventos e objetos sonoros em seu campo.

“Músicos ocidentais”, para usar a expressão de Pierre Schaeffer, têm como princípio elementar da música a *nota*. E a nota nada mais é que um *valor* dado, compõe um código aceito e compartilhado em diversos grupos sociais de maneira ampla, configura processos a partir de abstrações como a escala ou os acordes que determinam um amplo controle do fato musical. Os níveis de compreensão desse código dentro de uma mesma comunidade, por suposto, variam. Parece-nos que, quanto mais esse código é compartilhado dentro de um grupo, tanto mais forte ele é difundido e sedimentado, chegando-se até o ponto de se referir à música como uma “linguagem”.

A nota constitui, de um ponto de vista hierárquico, uma supremacia no que se refere ao fato musical, impondo as regras de elaboração mais comumente aceitas e estabelecendo suas bases. Pierre Schaeffer menciona esse processo de construção de valores musicais que “fixa” determinadas bases de referência como se fossem verdadeiras leis, em um primeiro “impasse da musicologia”:

Ce ne sont plus seulement la gamme et la tonalité qu'en viennent à nier les musiques les plus aventureuses de l'époque, comme les plus primitives, mais la première de ces notions : celle de note de musique, archétype de l'objet musical, fondement de toute notation, élément de toute structure, mélodique ou rythmique. Aucun solfège, aucune harmonie, fût-elle atonale, ne peut rendre compte d'une certaine généralité d'objets musicaux, et notamment de ceux qu'utilisent la plupart des musiques africaines ou asiatiques” (SCHAEFFER, 1966, p. 19).

Em certos círculos, tudo se passa como se regras de um “jogo musical” estivessem dadas *antes* de se ter um contato mínimo necessário com a experiência do momento, como se se quisesse ensinar uma criança a falar por meio da lógica gramatical. O gesto da sala de concertos, por exemplo, para utilizar a expressão de Luciano Berio¹⁰⁴, pode ser impassível com o desconhecido, rechaçar a aventura, enfiar molduras

¹⁰⁴ BERIO, 2013 [1963], p.30.

horripilantes aos quadros das obras clássicas. O instrumento é parte essencial dessa cadeia de valores que contribui para *legitimar* o que se considera como musical, ou, ao menos, como aquilo mais adequado a uma aceção mais convencional do que seja musical, permeando uma forte conexão com o universo da nota. “N’oublions pas, en effet, que si nous avons conquis le musical traditionnel, c’est grâce à des outils: les instruments de la musique” (SCHAEFFER, 1966, p. 403). Há, indiscutivelmente, uma distância entre o som característico de um instrumento de orquestra como o violino e um evento ou objeto sonoro “exótico” que surge em meio ao ambiente instrumental. O instrumento, quanto mais reconhecível e reconhecido, quanto maior o seu destaque, o seu idiomatismo, tanto mais põe em contradição a co-presença de um som que, de maneira semelhante, emerge em destaque, mas cujas origens e engendramento são mais obscuros, desafiando o sistema musical mais convencionalizado, que cabe no universo da nota. Esse sistema define muito claramente suas bases, guarda muito bem seu território, tornando-se pouco permeável a excentricidades sonoras pouco afeitas ao reino da nota e que, dessa maneira, são comumente mais associadas a representações caricatas de uma realidade sonora conhecida que propriamente entendidas enquanto *musicais*.

À luz de um conjunto de regras cuja essência se baseia na nota, dificilmente se explicam, em um contexto da música do período clássico centro-europeu, elementos que se distanciam de valores sedimentados. A figura grave do compasso 8 do primeiro movimento (*Molto moderato*) na Sonata D960 de Franz Schubert¹⁰⁵ é um bom exemplo (figura a seguir): pela localização no registro grave do piano, movimentação rápida e de perfil achatado, apreende-se a figura mais enquanto uma unidade de movimento, com um contorno peculiar, que salta aos ouvidos. Afora essa peculiaridade sonora, em si chamativa, a *repetição* do elemento em momentos cruciais de articulação formal do primeiro movimento clama para esta sonoridade uma pregnância estrutural que, no entanto, não se singulariza somente por uma determinada sequência de notas ou determinada organização rítmica, mas também por sua materialidade. Posta em evidência, valorizada, deixa de permanecer submersa, eleva-se enquanto elemento musical preponderante, de cunho organizativo, essencial:

¹⁰⁵ Para uma análise da obra da perspectiva de suas relações tonais, cf. MENEZES, 2002 [1987].

Molto moderato. (Componirt im September 1828.)

The image shows the first two systems of a musical score for Schubert's Sonata in B-flat major, D.960. The tempo is 'Molto moderato'. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment with a prominent bass line. The score is marked 'pp ligato' and includes a trill in the bass line at measure 8.

Figura 18: Início da Sonata em Si bemol de Schubert (D.960). O elemento grave é observado pela primeira vez no compasso 8.

Existe uma mudança de rumo importante quando se passa a compreender (análise) e fazer (síntese) música a partir de uma perspectiva geral de apreensão do som. A lógica e a coerência, tão presentes no legado de Heinrich Schenker e Arnold Schoenberg¹⁰⁶, encontram dificuldades quando se pretende “organizar” o timbre. Especialmente no momento em que a tonalidade, que sedimenta fortemente o par altura/instrumento, atinge um paroxismo no que se refere à saturação das funções harmônicas, o timbre apresentou-se como uma “saída possível” aos impasses do material.

Uma compreensão rígida do fato musical assemelha-se mais a aceções de “arquivo” do fenômeno artístico que propriamente de compreendê-lo como um *gesto* em sua mais sofisticada manifestação, que aceita a ambiguidade em prol da certeza, desvela-se na relação revigorada com o meio, torna-se véu e não fôrma. A questão da referencialidade é central neste ponto, na medida em que dialoga com o princípio da causalidade. A quê um objeto que está diante de mim faz referência? Como encará-lo como um instrumento de música se, enquanto tal, nunca o havia testemunhado? Lukács falara de um momento da concepção musical enquanto mimese da consciência humana,

¹⁰⁶ Ver Jean Molino (MOLINO, 2002, p. 47): “Tous deux [Schoenberg e Schenker] voulaient mettre en évidence la cohérence des œuvres et dégager leur logique musicale”.

mas de uma perspectiva mais pragmática a “verdade” mais comum da música parece estar fortemente calcada na objetividade do músico com seu instrumento, este último peça-chave no estabelecimento do código que reconhece a própria existência da atividade. Talvez por isso o fundamento paradigmático dos processos de organização musical advindo de uma verdadeira expansão do universo sonoro permaneceu tão difícil de se sedimentar.

A crise do princípio da causalidade está no cerne desse impasse. O som é paradoxalmente o fundamento da música e, no entanto, foi aprisionado em um sistema que não o considera em sua mais pura manifestação, conformando-o em excesso. As origens sonoras, suas causas, são por demais vinculadas a uma ordem que emoldura a voz e o instrumento musical em modalidades pouco afeitas a modificações. O compositor Iannis Xenakis pensa uma quebra do princípio da causalidade em música na passagem do século XIX ao XX, recelebrando o que se compreende como “lógico” e alargando o domínio do material:

There exists a historical parallel between European music and the successive attempts to explain the world by reason. The music of antiquity, causal and deterministic, was already strongly influenced by the schools of Pythagoras and Plato. Plato insisted on the principle of causality, ‘for it is impossible for anything to come into being without cause’ (*Timaeus*). Strict causality lasted until the nineteenth century when it underwent a brutal and fertile transformation as a result of statistical theories in physics. Since antiquity the concepts of chance (*tyche*), disorder (*ataxia*), and disorganization were considered as the opposite and negation of reason (*logos*), order (*taxis*), and organization (*systasis*). It is only recently that knowledge has been able to penetrate chance and has discovered how to separate its degrees – in other words to rationalize it progressively, without, however, succeeding in a definitive and total explanation of the problem of ‘pure chance’. (XENAKIS, 1992, p. 4)

Ao contrário de negar a possibilidade de atribuir coerência ao domínio do som, do timbre, ou a configurações musicais pouco afeitas à lógica da nota, admite-se uma atualização dos processos organizativos, ou, dito de outra forma, uma nova lógica¹⁰⁷ que passa por uma compreensão dos meios na atividade artística, profundamente afetados por transformações agudas decorrentes da evolução tecnocientífica. Um modelo de

¹⁰⁷ Para uma trajetória da relação da música com o cálculo até a desmistificação da própria análise musical enquanto disciplina científica, ver MOLINO, 2002.

elaboração tem a possibilidade de se tornar mais complexo e preciso a partir do momento em que as ferramentas de apreensão da realidade evoluem¹⁰⁸.

Nesse sentido, e de tal forma a traçarmos um paralelo do ponto de vista da influência dos meios na atividade musical com o contexto das artes visuais, o filósofo Arthur C. Danto aponta para uma mudança significativa nos anos 1970 em que, de maneira mais generalizada, inúmeros artistas passam a abandonar os meios tradicionais e os ampliam para quaisquer tipos de objetos da vida cotidiana. O pincel, a talhadeira do escultor, a tela, são meios que inserem a atividade do artista em uma *técnica*: uma pincelada é uma ação que se inscreve em uma técnica. Da mesma maneira que Marcel Duchamp havia usado objetos cotidianos em suas obras desde princípios do século XX, subvertendo os meios usados até então, a música faz algo parecido: seus meios tradicionais são invadidos pela renovação e reinvenção e pelo próprio universo sonoro cotidiano. Assim, o som por si tende a invadir o império do instrumento, a perturbá-lo.

Many artists turned away from the traditional ‘artists’ materials’ and began to put to use anything whatever, but especially objects and substances from what phenomenologists spoke of the *Lebenswelt*¹⁰⁹ – the ordinary daily world in which we live our lives. That raises a central question of contemporary philosophy of art, namely, how to distinguish between art and real things that are not art but that could very well have been used as works of art (ibid., p.18).

Dos *objets trouvés* dadaístas à *pop art*, os objetos criados originalmente como utensílios cotidianos, como, por exemplo, as Brillo Boxes de Andy Warhol¹¹⁰, referentes ao produto comercial correlato, a palha de aço, há um processo de transfiguração de uma

¹⁰⁸ Esta é, segundo o filósofo Arthur C. Danto, a influência da fotografia na pintura no final do século XIX e início do XX, como nova maneira *de olhar*, de apreender um objeto que funciona como modelo. A fotografia possibilitou o “congelamento” de imagens que mostram movimentos que o olho humano não acompanha, como as fotos de cavalos de Eadweard Muybridge que serviram de modelo para inúmeros pintores, inclusive Edgar Degas (1834-1917). Este, segundo Danto, utilizou a fotografia como ferramenta para modelar objetos, já que elas “nos ensinam como devemos ver” (DANTO, 2013, p.105).

¹⁰⁹ Da perspectiva fenomenológica, acepção husserliana que significa “o mundo da vida”.

¹¹⁰ A recorrência da obra *Brillo Box* de Andy Warhol nos escritos de Danto vem do fato de que, segundo ele próprio, foi com essa obra que começaram suas preocupações com o tema da arte contemporânea, ao visitar, em abril de 1964, na Stable Gallery de New York, a exposição das caixas de palha de aço dispostas como se estivessem, a um primeiro olhar, em um supermercado; eram semelhantes àquelas do supermercado, senão idênticas. A pergunta, então, não era se alguém poderia dizer a diferença entre elas, ou seja, uma pergunta de ordem *epistemológica* – se é ou não é arte –, mas “o que as faz diferentes, que os filósofos chamam de uma pergunta ontológica, clamando por uma definição de arte” (ibid., p.114).

“linguagem” de origem que obedece a uma lógica comercial, a uma “realocação” pelo artista ao “Mundo da Arte”. Um objeto que seja intencionalmente colocado no contexto de fazer música tem, além do fato de simplesmente *estar* em um espaço de performance musical, a função de um corpo material que provoca a busca por uma ação para produzir sons. É curioso que as *Brillo boxes* não foram simplesmente compradas em um supermercado e colocadas em uma galeria de arte: Warhol realizou uma *versão* de madeira que imitava as originais. Ele escolheu outro material para representar, da maneira mais precisa possível, a ilusão do objeto original. O gesto teve propósitos envolvendo as intenções do artista de tornar aquele objeto um objeto de arte. Mesmo que não fosse esta a principal intenção do artista, ou seja, realizar um objeto *belo*, a réplica implica uma intenção. A polêmica instaurada por Danto reside no fato de que, certamente, trata-se de situações que estão em uma fronteira do que podemos compreender como arte. Em um cenário de fragmentação da experiência artística, casos como este chegam até mesmo a passar uma impressão de que a “técnica” se ausenta da atividade artística, dificilmente nossos sistemas de apreensão dão conta de compreender um fato como musical ou artístico. A música é diretamente associada a suas técnicas mais sedimentadas. É por esta razão que John Cage atuava, em sintonia com seus contemporâneos no campo das artes visuais, em situações-limite em muitas de suas obras.

Cage talvez tenha sido o músico que chegou mais perto de um projeto estético limite entre os domínios de pensamento das artes visuais e musicais, tendo em vista sua proximidade intelectual e de vida com artistas como Duchamp e Robert Rauschenberg, por exemplo. Em 29 de agosto de 1952, em Woodstock, New York, ele propunha esta questão na notória 4’33”, com o pianista David Tudor e seu majestoso instrumento, como que impondo – ou tentando, ao menos, já que conta-se sobre a evasão massiva do público¹¹¹ – uma *atitude de escuta* do entorno, de reverência aos sons que *já estão dados*, uma vez que o pianista senta-se imóvel e inaugura cada um dos 3 movimentos da obra com um abrir e fechar do tampo do teclado. A atitude audaciosa de Cage propõe uma mudança paradigmática na essência da música: por que esses sons do mundo, sons de trovoadas, crianças chorando, pessoas murmurando, cadeiras rangendo, o som do vento nas folhas das árvores, não são sons musicais? Mas muitas vezes Cage parece não se importar se eles são de fato musicais ou não; o interesse estava nos próprios sons, tais como estão no mundo. É um ato de percepção pura, do sensível, mas, claro, de uma

¹¹¹ (DANTO, What art is , 2013).

postura filosófica. Diversas obras de Cage, como *Theater Piece* e *Water Walk*, tratam objetos cotidianos como produtores de sons que habitam um espaço de performance, propondo que essencialmente qualquer coisa física pode fazer parte do universo musical, uma atitude radical e emblemática do desafio às convenções, às formas fixas, às liturgias, protocolos. Cage abre o espaço da música para o mundo concreto quase que sem limites. A escuta, tanto com Cage quanto com aqueles dos quais pode ser considerado representante, é impulsionada a um desprendimento da noção mesma de música, sem, no entanto, deixar de impactá-la profundamente.

Compositores como Carola Bauckholt ou Dmitri Kourliandski mostram situações em que, talvez até mais que falar em “música”, criam verdadeiros acontecimentos para promover uma realidade sonora. Em vários casos, como com Luc Ferrari, François-Bernard Mâche, Steve Reich, entre outros, “plusieurs de ses œuvres constituent des sortes de transcription *de situations sonores réelles*” (SOLOMOS, 2013a, p.155). A escritura leva em conta toda uma situação, e aí o material de fato se dilui no acontecimento sonoro do momento. Um caso como *The Riot of Spring*, de Kourliandski – na qual ao público é ofertada parte dos instrumentos da orquestra para que aprendam a tocar minimamente a fim de integrarem o resultado sonoro –, há um intento de aproximar a música da “realidade” sonora. “La musique intégrerait donc le réel ou, inversement, *elle serait un fragment du réel* [grifo nosso]” (ibid., p.158). A música torna-se e reconhece-se em parte enquanto vivência. Por outro lado, torna-se um fragmento do real. De toda maneira, música e realidade passam a se misturar nessas situações.

É importante ver, no entanto, que a expansão do material leva a situações que chegam a confundi-lo com a “realidade” da matéria. Kourliandski está interessado nas condições pelas quais pode *prever a situação musical*. O som resultante não é seu principal foco *a priori*, o compositor atua no polo do *fazer (poiesis)*, onde prevê a ação.

L’essence de mon approche du son, c’est que le son en tant que tel ne m’intéresse pas ; ce sont les conditions de l’apparition de la sonorité qui m’intéressent: les données physiques naturelles, la coordination, c’est-à-dire la physiologie du musicien, la construction, le matériau et les caractéristiques physiques de l’instrument; le caractère et l’intensité de la gestique des musiciens. La sonorité est la projection, la résultante de ces conditions (KOURLIANDSKI apud SOLOMOS, p.158).

Mesmo que o material seja engendrado no campo da *simulação*, além de rico em ambiguidades, abre-se, potencialmente, ao imprevisível do ponto de vista sonoro. A sonoridade apresenta-se, nessas situações, apenas como sintoma de uma construção.

Umberto Eco (2003, p.172), na *Obra Aberta*, fala desses limites da arte, do temor de alguns acerca de uma certa convergência entre valores estéticos experimentados com fatos da vida, tal como a sensação de afundar as mãos na areia da praia se aproxima daqueles valores oriundos da fruição artística, nesses casos em que a materialidade se anuncia como privilegiada em uma relação de *vitalidade*. Com o exemplo de Jean Dubuffet mostra a matéria alçada ao primeiro plano, à quase ausência de abstração. Faz justamente a aproximação desse exemplo com um tipo de arte da “*vitalidade, da ação, do gesto, da matéria triunfante, da completa casualidade, estabelece-se uma dialética ineliminável entre obra e abertura de suas leituras. Uma obra é aberta enquanto permanece obra, além deste limite tem-se a abertura como ruído*” (ECO, 2003, p.171). Há um limite de inteligibilidade para que a obra se dê, para que aconteça. E isto tece relações com a história do material e com a dinâmica das relações internas da obra, que seguem “leis de probabilidades”, lidam com expectativas. Eco trilha um caminho instigante a partir daí, permitindo questionar a possível razão de se valorar um quadro que, comparativamente, é pobre com relação à paisagem e à experiência real que contêm a mesma matéria que a sua quando esse quadro se limita à matéria. A questão é que tanto o artista quanto o crítico apresentam escolhas *já feitas*, o quadro é um conjunto de escolhas tomadas, com certo viés, um crivo. Há o gesto do artista. “E mesmo nas mais livres explosões da *action painting*, o pulular das formas que acomete o espectador, permitindo-lhe a máxima liberdade de reconhecimentos, não é apenas o registro de um evento telúrico casual: é o registro de um *gesto*” (ibid., p.173-174). O gesto entra como instância importante na apreensão da obra, expressa o movimento sem no entanto afirmá-lo definitivamente. Eco menciona a questão do papel da matéria no desenvolvimento artístico contemporâneo, e como essa apreensão do objeto “bruto” tal como é no mundo influi para o grau de abertura das formas artísticas. No caso da música isto é essencial, já que por mais organizado que esteja um som na obra musical, seu corpo, a matéria em si, traz um reflexo de como é no mundo, longe da artificialidade do domínio da obra de arte. Ao se aproximar de como é no mundo, ao carregar e reconhecer seu corpo, abre um campo na forma musical que não se limita mas que aceita a matéria. E, como movimento, como expressão do corpo do som, de sua manifestação orgânica, pode ser expresso no domínio

impalpável do gesto. Eco enfatiza o papel do gesto quando a matéria pura avança o espaço da obra de arte. “Um gesto é um plano com direção espacial e temporal, de que o signo pictórico é o relatório” (ibid., p.174).

Eco enfatiza que não se trata propriamente de ausência de forma nessas situações, e sim outro tipo de visão da forma que está dentro de um campo de intenções artísticas que as inserem na esfera da arte. Mesmo na singularidade e impossibilidade da repetição a experiência de um acontecimento artístico (*happening*) marca uma tradição, uma história que se associa à forma. “Informal quer dizer negação das formas clássicas em direção unívoca, não abandono da forma como condição básica para a comunicação. O exemplo do Informal, como o de toda obra aberta, nos levará portanto não a decretar a morte da forma, e sim uma mais articulada noção do conceito de forma, *a forma como campo de possibilidades*” (ibid., p.174). Sobre a pintura tal qual no exemplo das *Texturologies* de Dubuffet, em que a matéria avança e toma a dianteira da obra em toda a sua concretude, engana-se que o gesto represente algo puramente espontâneo: “o gesto tem um papel importante, mas duvidoso que ele nasça de improviso, sem controle ou reflexão, sem que haja necessidade de refazê-lo, aquele gesto, uma vez após outra, até criar uma forma que possua um significado seu. Ao contrário, é crença comum que esta pintura seja resultado de um breve momento de inspiração e violência” (LUND, David apud ECO, p.174).

No caso da música, Eco afirma com muita pertinência que o esgotamento do sistema tonal não se deu porque acabaram-se as possibilidades de se criar a partir dele, mas “o músico recusa o sistema tonal porque, agora, esse sistema transporta para o plano das relações estruturais *toda uma maneira de encarar o mundo e uma maneira de existir no mundo*” (ibid., p.250). Esta postura reconhece a historicidade do material, o que significa usar determinado material na composição, que remete a escolhas que revelam um modo de ser, de existir, de si e dos sons. A relação da música com seus meios determina então escolhas que trazem consigo posturas éticas, modos de ser e agir, de aceitar ou não convenções, propor e reconfigurar estruturas de modo inventivo.

Se na pintura informal como na poesia, no cinema como no teatro observamos o afirmar-se de *obras abertas*, cuja estrutura é ambígua, submetida a certa indeterminação de resultados, tal acontece porque as formas, deste modo, se adaptam a uma visão do universo físico e das relações psicológicas propostas pelas disciplinas científicas contemporâneas, e sentem a impossibilidade de se falar deste mundo nos mesmos termos formais com que era possível definir o Cosmo Ordenado que já não é nosso. (ibid., p.255)

Após esses paralelos e incursões no campo das artes visuais a título de observarmos o impacto da modificação dos meios utilizados na atividade artística – levando, inclusive, aos limites de assimilação dessas experiências –, entraremos no universo dos meios musicais mais especificamente no âmbito de seus instrumentos.

3.9 Instrumento musical

A atividade musical é inexoravelmente marcada pela ação instrumental, seja pela performance em si, seja mesmo por uma memória distante de movimento que refaz um gesto tido como musical. Em especial no que se refere à música contemporânea advinda da tradição “clássica”, a influência e a marca dos seus instrumentos, em diferentes níveis, instauram um permanente conflito entre o repertório existente, suas técnicas, e o anseio pela inovação, originalidade. O instrumento musical tem papel fundamental nos modelos de elaboração e desenvolvimento de ideias musicais, evoca um elo potente com a própria constituição do fato musical. Mas quando compreendemos que são parte da cadeia da relação da música com seus meios, é necessário prever que sua atuação se desloque, de um modo geral, para a realização e *atualização* de ideias musicais. Claro está que o entendimento do que se enquadra na categoria de instrumento musical adquire certa mobilidade, se partimos do pressuposto de que existe um componente *historicista*, que sedimenta socialmente um dispositivo como sendo “de música”, e outro mais diretamente ligado ao *processo de produzir sons musicais*. Cada instrumento apresenta um domínio de possibilidades repertoriado na experiência musical, constitui “timbres possíveis”, além de ações, movimentos especializados associados a eles, o que produz, *grosso modo*, o conceito “clássico” de instrumento musical.

A escritura instrumental, por suposto, apresenta-se enquanto parte desse processo de veiculação de um pensamento composicional por meio do instrumento. Em outras palavras, o instrumento é parte essencial do que se conforma nos modelos composicionais. A escritura instrumental reflete justamente isto: um pensamento musical que se materializa pelo instrumento, que se corporifica por ele. Assim, chegamos a um objeto capaz de produzir sons de determinada maneira que também possui uma existência

social, e o fator essencial que lida com *a maneira de produzir sons* envolve o fato de que esses objetos são manipulados com propósitos musicais. É o que Curt Sachs define como “motor impulse as a shaping force in the province of musical instruments”¹¹², referindo-se a uma ação, movimento que “molda” o sonoro, *dentro do domínio do instrumento de música*. Há que se atentar para o fato de que tocar um instrumento exige dominar um conjunto de técnicas e versar sobre repertórios passados e novos com alguma flexibilidade. A manipulação de um instrumento de música, a ação musical sobre ele, pode ser contraposta ao processo de *acionamento de um mecanismo*. A ação sobre esse objeto, essa mediação, tem diversos níveis de complexidade e um campo possível de resultados. Definições de instrumento como a de Luiz Henrique, tratando-se de “todo o dispositivo suscetível de produzir som, utilizado como meio de expressão musical”¹¹³, trazem implícitos dois elementos fundamentais: uma *intenção* por detrás da ação humana que pretende “expressar algo”, e um *contexto*, na falta dos quais um objeto qualquer capaz de ser usado como instrumento de música, como uma bigorna, jamais o seria, mantendo-se no domínio do *utensílio*. O gesto, que permeia esses elementos e que institui um *espaço* musical, tece relações que permitem inferir que se trata de uma atividade de fato musical. Sem o elemento de *historicidade*, de uma identidade histórica e social que enquadre aquela atividade de se produzir música como legítima, o fato musical situa-se em seus limites. O gesto, que engloba a prática instrumental, mas a excede, estabelecendo um verdadeiro *território* da música, que ao mesmo tempo dialoga com experiências repertoriadas, coloca-se como fator relevante nessa questão.

A partir da sedimentação da música eletroacústica no início dos anos 1950, em especial das práticas envolvendo instrumentos musicais na performance, a questão da causalidade da fonte sonora, tão influente na construção de significados durante a apreciação musical, coloca em conflito bastante claro a *natureza* da interação entre dois meios: o *instrumental*, de um lado, com forte causalidade vinculada a uma ação humana determinada, e o *eletroacústico*, de outro, que se permite trazer sons distanciados de sua referência material¹¹⁴. Desde o impacto gerado por remotas experiências que conjugaram

¹¹² (SACHS, 2006 [1940], p. 41)

¹¹³ (HENRIQUE, 2004)

¹¹⁴ Ver o artigo de Marc Battier na revista “Musique-Images-Instruments” (BATTIER, 2018, p. 9): desde a transmissão elétrica da voz pelo telefone com Graham Bell em 1876, há um primeiro período de desenvolvimento de uma tecnologia de transmissão do som. São essencialmente maneiras de levar o sonoro

instrumentos musicais e sons eletroacústicos ou eletromecânicos não-instrumentais – como na notória *Imaginary Landscape, n.1*, de John Cage, para dois toca-discos, gravações de sons senoidais, piano e prato (Chinese cymbal), de 1939¹¹⁵ –, surge um *contraste* significativo entre dois universos distintos. Portanto, o universo instrumental teria suas propriedades intrínsecas, assim como o eletroacústico¹¹⁶. O interesse por uma aceção ampliada de instrumento reside neste ponto: desde as experiências iniciais da música eletroacústica mista, tendeu-se a uma convivência mais e mais integrada entre esses que eram, no início, dois universos radicalmente distintos. Por certo, a música dita instrumental incorporou uma maneira de pensar o som influenciada pelo universo eletroacústico, modelos que incorporaram o paradigma do som – exemplos notórios podem ser encontrados na música de Helmut Lachenmann, como veremos, ou nas técnicas de escrita derivadas da análise espectral tais quais as usadas por Tristan Murail¹¹⁷. Nisto, a incorporação de um pensamento musical que parte da concepção de *morfologias sonoras* ou da própria ação performática para determinar a escrita instrumental passa pelo estabelecimento de modelos composicionais distintos: seja, por um lado, trazendo o *dado sonoro* para o processo de criação; seja, por outro, pensando em sucessões de ações performáticas como origem dos sons instrumentais, diminuindo a dependência da escrita instrumental de processos que lidam exclusivamente com critérios discretos como a nota ou o ritmo.

Marc Battier, no artigo já citado em nota, revela-nos uma importante distinção teórica que permite ampliar as definições de instrumento mais aceitas por nós anteriormente. Ao estabelecer uma “luteria eletroeletrônica”¹¹⁸, com características e

a distâncias longínquas, aproximando realidades outrora distantes. Battier pondera acerca de uma segmentação da luteria eletroeletrônica em dois momentos: no primeiro deles, na primeira metade do século XX, a luteria tem um vínculo essencialmente de expansão para o domínio instrumental – “Les musiciens, de leurs côtés, recherchent de nouveaux timbres, de nouvelles échelles, un nouvel espace sonore” –; já um segundo momento surge a partir de 1948-51, com a oportunidade de criar sons diretamente sobre suporte nos estúdios eletroacústicos.

¹¹⁵ Fonte: <https://www.johncage.org/>

¹¹⁶ Sobre este assunto, ver MENEZES, 1998. Stéphane Roy aponta a especificidade importante do termo eletroacústico para delimitar um campo: “On recourra dans ces pages à l’expression ‘musique électroacoustique’ puisqu’elle est entrée dans l’usage et possède l’avantage de désigner un large corpus d’œuvre qui, dans l’ensemble, ont en commun un intérêt pour l’exploration du timbre et de l’espace grâce aux possibilités offertes par les dispositifs électroniques” (ROY, 2003, p.23).

¹¹⁷ LACHENMANN, 2009 e MURAIL, 2005.

¹¹⁸ (BATTIER, 2018).

propriedades distintas daquelas tradicionalmente vinculadas aos instrumentos musicais já cristalizados, dá margem para inferir que *a característica da vibração mecânica de um corpo físico manipulado diretamente não seria mais condição necessária para a definição de um instrumento musical*. Esta seria a distinção terminológica de Battier entre elétrico e eletrônico aplicada na luteria:

- Elétrico: o princípio de produção do som reside na “captation du mouvement d’un corps solide comme une dynamo (Dynamophone ou Telharmonium) ou corde pincée (guitare).”

- Eletrônico: “Désigne un principe général par lequel un circuit électronique produit directement une onde sans recourir à un corps vibrant”. Por exemplo: Thereminvox, Ondes Martenot.

Seja no caso das Ondas Martenot, seja no caso da guitarra elétrica, para que ouçamos o som produzido a vibração de uma membrana de alto-falante é indispensável. Mas a distinção do *elétrico* e do *eletrônico* coloca em questão *a manipulação direta de um corpo vibrante* – no caso do Theremin isto é emblemático, já que não há sequer o “toque” físico. Há, no entanto, nos dois casos, *ação humana*. A única questão é que a cadeia instrumental se prolonga, se distancia do resultado sonoro direto. Podemos questionar ainda qual o impacto para a aceção de instrumento musical quando avaliamos resultados sonoros produzidos por:

a) Um corpo vibrante qualquer capaz de produzir sons;

b) Um algoritmo tal qual definido em linhas de comando de uma linguagem de programação como o *Csound*¹¹⁹, por exemplo, em um sistema ligado a um alto-falante.

Temos aí duas situações distintas: no primeiro caso, há que se investigar o quê exatamente nos diz que aquele corpo produtor de sons é um instrumento de música; no segundo, qual a conexão de uma operação lógica sem vínculo com uma ação instrumental, com uma ação que resulta, quando compilada, em um som, e até mesmo sons musicais. O primeiro caso relaciona-se com uma *ação instrumental*; o segundo, mais

¹¹⁹ Sistema computacional originalmente desenvolvido por Barry Vercoe em 1985 no MIT Media Lab. Fonte: <https://csound.com/>

uma “máquina” em si que um instrumento¹²⁰, mesmo com a possibilidade de se gerar um *fato musical* sem que se caracterize *uma ação instrumental*. O compositor, ao passar a fazer música com meios eletroacústicos, expande ainda mais o espaço possível de sons com potencial musical independentemente do instrumento, ou ao menos de uma concepção mais rígida de instrumento; este, ainda assim, permanece vinculado a uma ideia de gestualidade, de uma ação-movimento; o *gesto* circunscreve esta ação.

O impacto das invenções que levaram o som para longe de suas fontes foi, poderíamos dizer, de uma *virtualização do som*. Mais que isto, de uma perspectiva histórica, de uma virtualização do corpo. Flo Menezes faz um apontamento instigante sobre o som ter sido expelido do corpo do compositor ao longo dos séculos. “Os grandes mestres compositores do passado – da Idade Média à Renascença – foram renomados cantores [...] e a prática musical advinha do âmago do próprio corpo. Dele emanavam as vibrações do aparelho fonador, órgão emissor fundamental do gesto compositivo primordial” (MENEZES, 2014, p.39-40). Do neologismo “escrificação”, trazido do latim *scriptio*, “donde decorre toda *scriptura* = *escritura*” (ibid., p.39), Menezes revela que “com a paulatina metamorfose da *escrificação* em *escritura*, em que a escrita ou notação musical passa a ser, ela mesma, ‘instrumento’ ou veículo do pensamento processual, o tempo diferido da composição, distinto do tempo real da prática musical, ganha cada vez mais espaço nas elaborações compositivas e assistimos, no decurso dos tempos, a uma cada vez maior *instrumentalização* dos processos compositivos”. Ao assumir-se como compositor-instrumentista, o artista poderia até silenciar-se diante do ato criativo, faz conviver a voz com um papel crescente de uma escritura que assume também caráter “instrumental”, tanto enquanto meio em si (suporte) quanto como referência ao universo dos instrumentos. “A caixa de ressonância de seu tórax é transplantada para a caixa de ressonância do piano. [...] Quando não o manipula diretamente, enquanto compositor-instrumentista, seu pensamento, *instrumentalizado* [grifo nosso], leva a cabo, pelo viés da escritura dirigida a outros instrumentos, a expulsão do som de seu corpo” (ibid., p.40). Em uma menção expressiva desta relação humana com seus meios de se produzir fatos musicais, prolonga-se “o sopro humano” (ibid., p.40). Os meios instrumentais tornam-se extensões fundamentais do corpo na atividade musical, incorrendo assim em transformações vivas e potentes com a própria acepção geral que se depreende da

¹²⁰ “L’un des critères qui distingue l’instrument de la machine est le principe de commande gestuelle” (BATTIER, 2018, p. 14).

atividade como um todo. O corpo humano, suas sensações mais íntimas, seus mecanismos sentidos e medidos, é projetado para a relação com os meios musicais. Expelir o som para fora do corpo está no cerne de ilusões que ocorrem na atribuição e compreensão de gestos humanos que produzem sons. “Vislumbrar o som proveniente de corpos inanimados, desiguais em comparação ao corpo humano, certamente apresentava-se como situação propícia a esta ilusão de que se nutriu o compositor desde sempre: a de que, vendo a proveniência do som, poderia, ao dele se distanciar, aproximar-se de sua *objetivação*” (ibid., p.41). Este ponto é essencial para compreendermos a relação da composição com seus meios já que expõe não só as resistências materiais apresentadas objetivamente por eles, mas também pela inter-relação fundamental entre sujeito e objeto que alimenta o material, que permite testar seus limites, por um lado, mas que outrossim lhe confere ambiguidade. “A abstração do pensamento escritural do compositor apenas se distancia de seu corpo, e os sons, ainda que sempre invisíveis, acedem ao estatuto de *objetos sonoros*” (ibid., p.41). O gesto corporal que realiza uma ação musical impregna assim um imaginário compartilhado que se constitui para o ouvinte de modo amplo, ainda que não se apresente a ele visualmente, tal qual na escuta de uma gravação. É justamente daí que decorrem as implicações do gesto musical em sentido amplo do termo. Sua determinação não se restringe, por suposto, à ação instrumental. Mas os traços desta história mantêm um campo no qual se inserem eventos e objetos sonoros que se apresentam como musicais. É justamente quando a relação causal, da fonte que originou o som ouvido, é quebrada, quando os sons se distanciam não só do corpo humano mas também de origens instrumentais reconhecidas, é que mais um componente de ambiguidade surge no material e a própria noção de instrumento demanda forte revisão. “Como quer que seja, pelo visto ou pelo não visto, emerge daí a noção de *gesto musical*, conceito este que preside sons de proveniência conhecida para, por complexos processos de contiguidade e similaridade, adentrarem mais tarde até mesmo o terreno dos sons inauditos” (ibid., p.41). Tais sons, mesmo desconexos ou distantes de suas origens atreladas a causas conhecidas, a movimentos os quais se reconhece, não deixam seu caráter gestual. Habitam a cadeia sistêmica que atualiza a relação da música com seus meios. É nesse sentido que Agamben profere que *o gesto é a medialidade*. O som torna-se objeto, fora do corpo que ouve mas que só para ele existe na medialidade, na inter-relação sujeito-objeto. Suas propriedades são certamente objetivas, passíveis de serem até medidas, descritas. Mas seu caráter gestual é mais amplo, interage com a percepção.

Na composição, lida-se assim com traços dessas experiências e com um ambiente muitas vezes afastado da produção sonora da perspectiva da escritura. O pensamento composicional e a produção sonora incorporam, por conta dessa trajetória histórica, um distanciamento relevante, tanto pela profusão crescente de meios instrumentais¹²¹ quanto pelo próprio desenvolvimento da escritura e seus recursos. O distanciamento tem implicações estéticas profundas. Thaddeus Cahill planejou, de forma bastante curiosa, “difundir” música do seu Telharmonium (ou Dynamophone), patenteado em 1897, por meio de linhas telefônicas. Os alto-falantes ainda não estavam totalmente implementados em 1907, já que ainda não contavam com amplificadores e eram essencialmente usados para a voz, na telefonia¹²². O princípio de funcionamento do Telharmonium era a síntese aditiva: a adição de inúmeras unidades geradoras de sons senoidais pela pulsação de corrente elétrica em um sistema dínamo-engrenagem. Mas o instrumento não produz impacto direto no *repertório musical*. Não sedimenta, dessa maneira, modos de veiculação de ideias musicais representativas, mas converte-se em experiência única que deixará uma marca, abrirá um campo possível ao fato musical¹²³. A despeito da não continuidade do Telharmonium, o caso foi diferente para outros instrumentos concebidos a partir do prisma da luteria eletro-eletrônica ainda nas primeiras décadas do século XX. Tal foi o caso do *Thereminvox*, mais conhecido como Theremin, que até hoje é produzido. A RCA-Victor começa a produzi-lo comercialmente em 1929 como um instrumento musical novo e único, buscando validá-lo de fato como instrumento. Chamam a atenção diversos aspectos do instrumento, especialmente no que se refere a prescindir da leitura musical, assim como de seu modo de acionamento ser “não-mecânico”.

A distinção rigorosa entre máquina e instrumento cinde o gesto, mas é parte de sua totalidade: a ação no instrumento se separa de seu mecanismo. Uma máquina capaz

¹²¹ Como bem diz Menezes (2014, p.42), “O ato da regência [...] metamorfoseia a frustração advinda da relativa perda de controle do som dissociado de seu corpo em instrumento de poder, resgatando este controle gestual à máxima potência, ao mesmo tempo que instituindo a autoridade por meio do gesto silencioso [...] A regência só se estabelece justamente quando da multiplicação instrumental”.

¹²² (BATTIER, 2018), (Moog, s.d.)

¹²³ O pioneirismo no projeto de Cahill, especialmente no que se refere à síntese aditiva, foi fundamental para contribuir com gerações futuras de sintetizadores analógicos, como o *Moog Modular synthesizer*, disponível comercialmente a partir do final da década de 1960 e bastante popular. Edgar Varèse, que sempre esteve interessado em um pensamento musical que extrapolasse o universo instrumental, não se impressiona com o Telharmonium de Cahill. Parte importante do insucesso no repertório musical desse instrumento foi, além de supostas interferências provocadas no sistema telefônico, sua dimensão: o equipamento chegou a pesar cerca de 200 toneladas.

de moldar o sonoro pela ação humana deixa de ser uma máquina, mas a máquina tem algo próprio, seu próprio movimento, algo de inumano à medida em que seu próprio mecanismo foge em alguma medida ao controle da ação humana. O som segue seu próprio caminho determinado pelo instrumento *após a ação humana*. O mecanismo se distingue, pois, da ação do instrumentista, especialmente quando a cadeia que perfaz o instrumento se amplia, como na luteria eletro-eletrônica.

Cette nouvelle lutherie se met donc au service de préoccupations propres à cette époque d'expérimentation. Elle conserve toutefois la caractéristique qui la distingue, irrémédiablement, d'une machine : si elle est bien destinée à produire des sons, et si elle peut produire de la musique, c'est à l'interprète qu'elle le doit. Elle possède donc la caractéristique principale de l'instrument, en tout cas de l'instrument physique, matériel : le jeu de l'instrumentiste. Avec une différence : la technologie n'est pas uniquement exploitée pour la production de l'onde sonore. Elle pénètre aussi d'autres aspects, qui débordent du cadre instrumental". (BATTIER, 2018, p. 15)

O gesto, perfazendo um campo na atividade musical em toda sua dimensão, envolvendo seus objetos materiais, seus atores, espaços, veste o território da música. A expansão da luteria determina mais e mais situações-limite, já que impactam esse território, desestabilizam um conjunto de valores envolvido. Este é, por exemplo, o caso dos instrumentos “virtuais”, cujas interfaces são móveis. O nome do protocolo MIDI, concebido em 1983 no âmbito dos sintetizadores *Prophet*, da *Sequential-Circuit* (depois comprada pela Yamaha), fundada por Dave Smith, é sintomático: *Musical Instrument Digital Interface*. O protocolo permitiu que se estabelecesse a comunicação entre equipamentos de hardware e software das mais diversas procedências e com as mais diversas interfaces. Mas até que ponto manipular uma interface de controle, com knobs, faders e mesmo teclas, constitui-se em uma ação verdadeiramente instrumental? A concepção por detrás da palavra “instrumentos virtuais”, amplamente usada pelos fabricantes e usuários desses equipamentos, refere-se a interfaces computacionais (*software*) que podem ser integradas a controladores manipuláveis (*hardware*) que permitem produzir sons com as mais diversas características espectrais e de contorno. O *Kontakt Instruments*¹²⁴, por exemplo, funciona como uma plataforma para os mais diversos “instrumentos virtuais” disponibilizados por diferentes desenvolvedores, por via

¹²⁴ Fonte: Native Instruments, website.

da manipulação desses softwares associados a controladores digitais. *Grosso modo*, a atribuição de parâmetros ao controlador permite que se manipule, edite, combine sons em estúdio ou em performance. Além desses sistemas serem povoados com múltiplos tipos de sons e processos disponíveis para a performance, as possibilidades de modelagem composicional que incorporam o dado sonoro também se materializam. Como mostraremos no projeto composicional de *Strata*, a biblioteca SOL (Studio-On-Line), do IRCAM, será a base principal para os processos de modelagem de combinações instrumentais propostos pelo software *Orchids*, incluindo mesmo *samples* instrumentais com técnicas comuns na música contemporânea, tais como *aeolian sounds*, *sons percutidos*, *tongue ram*, *tremolo*, *sul ponticello*, entre muitos outros.

A ação composicional, a escritura eletroacústica, não mediada nem pela notação, nem pelo instrumento, passa a produzir fatos musicais constituindo modelos particulares frequentemente distantes daqueles mais conhecidos. Para o compositor, *o instrumento deixa de ser o modelo exclusivo* de veiculação e referência de ideias musicais. Este é o impacto do processo de distanciamento entre o som e o corpo na composição, tanto pelo desenvolvimento da escritura que se dá em tempo diferido, longe do som, quanto pela expansão da própria noção de instrumento. A ação instrumental, portanto, não é mais *exclusiva* do fato musical. Não é de se estranhar, pois, a reviravolta que o meio eletroacústico impôs ao pensamento composicional. A técnica musical como um todo adquire nova amplitude, seja no domínio da ação instrumental, ou ainda como parte dos modelos mais característicos das elaborações composicionais¹²⁵.

¹²⁵ A noção de tecnomorfismo permite compreender a equivalência entre a escrita instrumental e a eletroacústica, assim como a referência a processos advindos desta última e possíveis simulações aplicadas à primeira. Ver, a este respeito, FERRAZ, 1999; ROSSETTI, 2016.

3.10 Notação e processualidade

Na expansão do material, sobretudo após a segunda metade do século XX, a experiência frequentemente cria contradições com os espaços ocupados pela atividade musical, mas também com o papel do instrumento e da própria partitura, central no domínio da música instrumental de concerto. Ao pensarmos em movimentos energéticos, em deslocamentos de massas sonoras, colocamo-nos a questão do quê entra em jogo na notação, no ato de grafar o som. A representação gráfica do som é um de seus aspectos, assim como, na linguagem escrita, as letras correlacionam-se com os fonemas. Mas para além da situação de pura representação sonora, vemos, no âmbito da comunicação verbal, o caso dos ideogramas, que veiculam ideias expressas por “palavras-som”¹²⁶ que demandam uma familiaridade e aderência a esta esfera de ideias e enfatizam as vias comunicativas não-verbais já presentes em qualquer discurso mas que, sem a mediação de um sistema tão objetivado, contribuem para uma abertura, cuja representatividade não é imediata. Veiculam, antes, um sentido mais amplo. O uso simbólico de ideogramas nos modos de articulação do *ch'in*, instrumento de cordas chinês, configura um exemplo do que poderíamos encarar como uma “sistematização do timbre” nas *Três variações sobre Ameixeiras em Floração*, peça clássica chinesa: da abordagem analítica da obra por COGAN & ESCOT (2013, p.428) sabemos que se dispõe de mais de duzentos símbolos no *ch'in* para expressar a maneira de produzir cada som, das técnicas de articulação e

¹²⁶ “Word-sounds”. Para uma abordagem mais ampla deste assunto, ver WISHART, 1996, p.18.

modos de ataque à manifestação de ideias gerais tais como “borboletas brancas explorando flores (*Fan*)” ou “uma garça dançando no vento (*T'o*)”.



Figura 19: Trecho da transcrição de *Três variações sobre Ameixeiras em Floração*, para ch'in, com indicações de alguns dos mais de duzentos tipos de símbolos disponíveis em referência aos modos como se devem produzir cada som (em COGAN & ESCOT, 2013, p.431).

Tal qual na notação da palavra, a escrita em música logo assumiu o papel de representar determinados campos da experiência humana, sonoridades e mesmo expressões de estilo, mas, também, inaugurar um domínio próprio, que tem um *movimento* que se separa de seu correlato sonoro de origem. Mas a tradição escrita de mediar a experiência de forma a quase “conceituá-la”, a resumi-la a um jogo de relações abstratas, muitas vezes pretensamente totalizante, está na base de um certo ceticismo no que se refere a certos tipos de notação que se distanciam de seus formatos mais convencionais. O que se projeta com o processo de emancipação do som na composição afeta a escritura na música instrumental, que, dessa maneira, vê abaladas as convicções de uma escrita idiomática com alta aderência às práticas mais comuns e sedimentadas a certos instrumentos, seja enquanto representação gráfica que difrata o som no confronto com códigos estabelecidos, seja enquanto suporte para elaboração musical, cuja processualidade converter-se-á em escritura.

A notação musical tal qual a conhecemos e que nos foi herdada da tradição europeia tem um aspecto de representação: mas ela abarca o domínio do som senão tangencialmente¹²⁷. É interessante perceber que, se ela se faz necessária para a comunicação entre o compositor e o performer que a realizará em seu instrumento, existe o diálogo com um *código* estabelecido. Esse código certamente não se restringe a relações

¹²⁷ Há que se considerar os aspectos notacionais de articulações na escrita como, ao menos em parte, representantes de sonoridades, como o pizzicato, o staccato, as ligaduras, etc.

imediatas como uma “nota afinada” ou um ritmo preciso, mas mostra o aspecto da notação que tem o *potencial de circunscrever um gesto*. Vemos isso na abordagem dos valores pontuados, por exemplo, na notação dos séculos XVII e XVIII: por diferentes razões, sejam elas de sincronia entre vozes, ou mesmo da expressão precisa de uma determinada intenção musical, desejava-se, em certas ocasiões, “prolongar” notas com ponto de aumento simples. Sylvie Bouissou revela que o ponto de aumento duplo ainda não estava sistematizado no século XVII, então seriam questões de estilo e “bom gosto” que teriam permanecido determinantes para as maneiras de tocar essas figurações em certos contextos, como as intenções de “alongar a duração” do ponto de aumento simples em casos desejáveis, tais quais presentes no tratado de Johann Joachim Quantz *Essai d’une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière avec plusieurs remarques pour servir au bon goût* (1752)¹²⁸. Fosse pela simples razão de factibilidade de execução prática, fosse, isto sim, pelo desejo expressivo de uma intenção musical, a notação transparece sua insuficiência; ou, dito de outra forma: a notação precisa criar certa aderência a um círculo de intensões, certa familiaridade com um campo de ideias que, em última análise, dissolver-se-á no gesto. Outro tratado contemporâneo ao de Quantz, segundo Bouissou, trouxe nova luz às figurações pontuadas, mostrando a evolução de uma notação que busca estabelecer um estilo, que busca sedimentá-lo: o *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado* (C. P. E. Bach, 2014 [1753-62]). Ambos os trabalhos de J. Quantz e de C. P. E. Bach falam igualmente sobre expressar um *gosto*, um parâmetro por demais subjetivo que leva em conta uma ação esperada como bem-vinda, que reflete um *gesto de bom-gosto*, apesar de associar-se também, no caso específico do ponto de aumento, a uma *figura musical que possui um contorno*.

A notação sedimenta ainda códigos que, do ponto de vista da matéria sonora, passam por modificações profundas. Certamente, essas modificações, dada a evolução do *meio instrumental*, não invalidaram as obras do passado. A obra *Vespro della Beata Vergine* de Claudio Monteverdi (1567-1643) não deixou de ser realizada pela indicação na partitura de “4 *viuole da braccio*”, que deram lugar a novos modelos de instrumentos de cordas. Observa-se a relevância que a materialidade sonora tem em função de um repertório, do fato de que está sendo permanentemente reinventada pela relação da música com seus meios. A materialidade pode inclusive atingir um ápice em termos de caracterização de um estilo ou gênero musical, como no caso da música “eletrônica” dos

¹²⁸ (BOUISSOU, GOUBAULT, & BOUSSEUR, 2005).

anos 1950, na qual, de maneira muito geral, uma sonoridade bastante “típica” advinda dos processos de síntese e tratamento sonoros disponíveis no período marcaram fortemente sua existência¹²⁹. A percepção do *sonoro* pressupõe, por certo, *ouvir em função da vivência do presente*. É como o título do livro de Luciano Berio: *Remembering the future – Recordar o futuro*, um entrelaçamento entre passado e futuro para a experiência e compreensão do fenômeno musical. À luz do presente, o impacto e a força mimética na interpretação de um elemento como aquele perfil no registro grave da *Sonata D.960* de Franz Schubert, tal qual o expressa Donald Francis Tovey¹³⁰, que o chamou de “trovão distante” nas seções de exposição e recapitulação, mostra que o timbre pode ser visto como um elemento sensorial, irrepresentável e exótico frente a elementos passíveis de organizações racionais, como alturas e durações no domínio da notação.

A notação se desdobra na transdução do sonoro, um processo gráfico de representação e em um processo de elaboração *a partir* desses elementos gráficos articulados, o que constitui uma verdadeira “técnica de invenção”¹³¹. A articulação dos sons, seus modos de ataque, são, na medida do possível, incorporados na partitura e constituem nada menos que aspectos de sonoridade, componentes seccionados aplicados às notas. Quando se escreve que uma nota de violino será tocada em *pizzicato*, por exemplo, sabe-se que esse símbolo *representa* um tipo específico de execução, com um resultado sonoro delimitado. A questão é: a notação dificilmente dá conta de sedimentar tantos símbolos quantos forem necessários, tantos processos de modelos escriturais, a fim de representar as mais diversas morfologias sonoras de um movimento instrumental em expansão e ainda não repertoriado. Monteverdi especificou técnicas em seu tempo que permaneceram e hoje são comuns, como o próprio *pizzicato* e o *tremolo*; criava então uma sonoridade típica que passaria a ser apreendida pela notação. Esse arquétipo “*pizzicato*”, para falar dele como um “tipo” sonoro, tinha certas propriedades relacionadas à sonoridade (característica de um modo de articulação próprio, com um envelope sonoro característico e certa constituição interna) que se cristalizaram na notação. A sonoridade sempre esteve presente, certamente, como a faceta do sensível no processo composicional; mas, para que uma nova figura se faça compreender, para que

¹²⁹ Sobre esse aspecto, ver (GATI & SCUCUGLIA, “O Studio di Fonologia Musicale de Milão”, 2016).

¹³⁰ Em MARSTON, 2000, p.252.

¹³¹ Cf. GUIGUE, 2011, p.41.

consolide um movimento performático que se mostre claro na notação, depende em parte de se cristalizar em novos símbolos ou novos processos escriturais, como também dependerá do trabalho colaborativo com o performer no sentido de instigar sua busca pelo movimento que conforma o som.

No contexto de uma escrita parametrizada cuja processualidade engendra alto grau de abstração, o domínio do sensível mostrou-se muitas vezes difícil de sistematizar, tornando-se mais um aspecto colorístico ou que procura imprimir certo caráter pela própria orquestração. Jean-Philippe Rameau (1683-1764), por exemplo, declarou simplesmente evitar o uso de oboés, fagotes e piccolos quando se desejam sons “doces, leves”: “*Partout où il y a doux (...) il en faut toujours exclure les hautbois, bassons et petites flûtes, excepté que cela ne soit écrit exprès pour ces mêmes instruments*” (apud BOUISSOU, GOUBAULT, & BOUSSEUR, 2005, p. 35).

Do ponto de vista da pura representação gráfica de um processo sonoro que habita o imaginário, há uma transdução desse universo para a partitura em diálogo com os mecanismos e códigos disponíveis. Na notação, os impasses podem ser brutais quando se tem diante de si o necessário estilhaçar do som nos parâmetros da escrita, figuras que buscam representar alturas, durações, intensidades. Ao longo do século XX, técnicas composicionais diversas mostraram tentativas de abarcar o sonoro dialogando com essa simbologia da escrita: e muitos compositores abordaram, cada um a sua maneira, o problema de levar o imaginário sonoro, povoado por formas inusitadas e inéditas, ao domínio da notação. Esses modelos se atualizam, não no sentido de uma evolução linear, mas no sentido de revigorar, em face de uma compreensão do que vem a ser o fato musical, seus gestos, especialmente quando observamos ao longo do século passado um processo em que o paradigma da nota passa a ser invadido por experiências sólidas do que Karlheinz Stockhausen chamou de *composição do som (Klangkomposition)*¹³².

De um ponto de vista prático, o estabelecimento de um código pela partitura dispõe de uma simbologia que carrega consigo uma *história*. A composição “escrita” vem lidando com essa problemática na medida em que não só busca capturar propriedades mais e mais intrínsecas do som, como também absorve a influência de processos tecnocientíficos do tempo presente que fazem a notação servir à elaboração de modelos musicais que capturem essas referências, movimentos, situações. Diversos compositores desenvolveram *soluções* próprias para o problema de implementar no universo

¹³² STOCKHAUSEN, 2009 [1963], p.59.

instrumental um imaginário sonoro que cada vez mais tem origens diversas do instrumento. Trata-se, pois, de investigar a trajetória de algumas dessas poéticas, como operam e como modificam a comunicação com o performer, via de regra estabelecida pela partitura. A escritura como engendramento¹³³ veicula, portanto, um pensamento composicional que se configura enquanto modelo na transmutação do imaginário ao espaço da partitura. A título de exemplo, é muito ilustrativo o caminho percorrido pelo compositor húngaro György Ligeti após sua experiência de trabalho no estúdio alemão de música eletrônica da *Westdeutscher Rundfunk* (Colônia), a partir de 1957. O impacto das técnicas e do *meio* eletroacústico teriam sido, segundo ele próprio, decisivas para suas obras instrumentais e vocais posteriores. Mas decisivas no sentido de buscar modelos composicionais no *domínio instrumental* que incorporassem essas práticas do estúdio eletroacústico:

Les modèles d'interférences et de turbulences – dans le sens météorologique – avec lesquels j'avais travaillé à la fin des années cinquante et au début des années soixante m'amènèrent, dès qu'ils furent réalisés, à imaginer tout autre chose. Je commençais petit à petit à insérer dans les surfaces irisées des dessins rythmiques et mélodiques sous-jacents. En une trentaine d'années, cela me conduisit à employer dans mes compositions une polyrythmie d'une complexité extrême. (LIGETI, 2001, p. 19)

É curioso, sob este aspecto, que um projeto específico de Ligeti, a “Peça eletrônica n.3”, concebida no Estúdio de Colônia sobre uma complexa síntese aditiva em uma banda limitada de frequências (1000 a 8000 Hz apenas – figura a seguir), provou-se de difícilíssima realização com os recursos da época, a ponto de o compositor não ter encontrado tempo suficiente para realizá-la. A síntese aditiva compreende a geração, uma a uma, de ondas senoidais (“sons puros”) com frequências determinadas, que eram combinadas da seguinte forma: o primeiro som senoidal era tocado simultaneamente ao segundo, gravando-se o resultado; em seguida, tocavam-se simultaneamente esse resultado combinado e o terceiro som senoidal, gravando-se novamente, e assim sucessivamente. O compositor revela que a imensa quantidade de operações envolvidas, o tempo para a elaboração de cada componente da síntese, além da acumulação de ruídos

¹³³ Para Brian Ferneyhough, por exemplo, “o som é uma manifestação do seu engendramento” (apud MENEZES, 2013, p.19).

associada à combinação das faixas, motivou-o a implementar tais modelos no domínio instrumental¹³⁴.

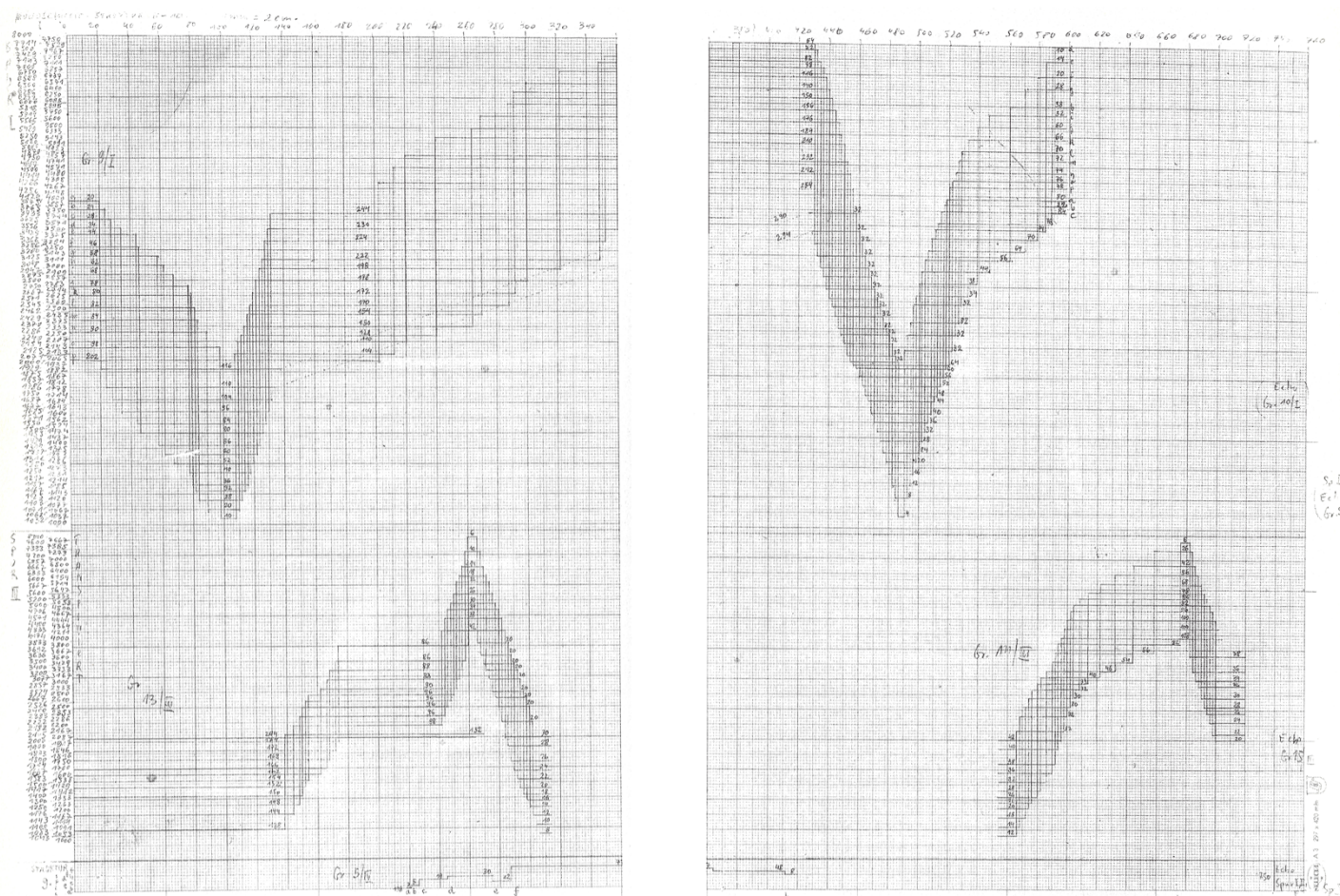


Figura 20: Ligeti, *Pièce électronique n.3*, p.8 (LIGETI, 2001, p. 192). As linhas correspondem a cada uma das ondas senoidais (sons “puros”) que comporiam a síntese aditiva.

Vemos, assim, com o caso de Ligeti, uma preocupação em levar aos poucos ao domínio instrumental um *pensamento musical* que, de um modo bastante particular, moveu-o *na direção da construção de um processo de escritura*, na implementação de

¹³⁴ A notória *Atmosphères*, para orquestra, de 1961, era o título original da *Peça eletrônica n.3*, renomeada após a composição da obra orquestral. A terceira peça eletrônica foi realizada em 1996 por Kees Tazelaar, Johann van Kreij e Paul Berg no Instituto de Sonologia do Conservatório Real de Haia (Koninklijk Conservatorium), na Holanda. Em <http://keestazelaar.com> e VITALE, 2013.

um *modelo*. Iremos, por um instante, atentar para esta questão do modelo de forma a observar como ele pode “corporificar” o pensamento composicional. Podemos pensar que o propósito de um modelo é representar idealmente uma realidade concreta. Contaríamos, assim, com certa *previsibilidade*. Mas, mesmo na modelagem física de determinadas realidades, a previsibilidade pode não ser desejável, como no caso do movimento da presa e do predador: se a presa se comporta de maneira previsível, então o comportamento do predador caminharia simplesmente para esperar onde termina o movimento e lá esperar por seu alimento. A previsibilidade seria a morte certa, enquanto uma certa aleatoriedade torna as chances de sobrevivência possíveis¹³⁵. Nos modelos musicais ocorre algo similar: um modelo que, mesmo que idealmente, dê resultados precisos para o que quer que seja, constitui em sua previsibilidade uma boa ferramenta; mas podemos questionar o limite para o qual sua previsibilidade servirá a propósitos artísticos. O modelo enseja um movimento, um processo, não é uma transdução estanque, mas gira em si, cria espaço. Um mesmo modelo tem a possibilidade de se tornar mais complexo a partir do momento em que as ferramentas de apreensão da realidade evoluem, tal qual a influência da gravação na apreensão do som entre o final do século XIX e início do XX, como nova maneira de ouvir, de apreender fenômenos que impactam modelos artísticos. Captar o objeto sonoro por meio da gravação permitiu analisar aspectos do som antes inaudíveis. O acesso aos *microssons* permitiu aos compositores antever modelos que demandariam novas técnicas. Na complexidade do processo composicional, há uma rede de influências, referências, procedimentos, “inspirações”, que determinam o que Mikhail Malt chama de *fase de modelização*¹³⁶. O modelo atua como elemento unificador entre o *imaginário* do compositor e a partitura, e como meio para explicitar um pensamento.

Nesse sentido, é oportuno reforçar o caráter *evolutivo* das ferramentas que ampliam as perspectivas de atuação de compositores entre a ideia e sua realização. As correspondências não são fixas, e também pode ser, como na situação da presa e do predador, que não se pretenda que elas o sejam. Interpretar, por exemplo, um domínio de “soluções” propostas por determinado processo computacional pode constituir uma ferramenta que serve a um determinado modelo, tal qual veremos na elaboração de *Strata*, para ensemble, peça em que utilizamos o software *Orchids* (IRCAM – *Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique* de Paris) como ferramenta para propor

¹³⁵ Sobre aspectos que relacionam a física teórica, seus modelos e a realidade, ver BIALEK, 2020.

¹³⁶ Ver MALT, 2000.

soluções de sonoridades instrumentais possíveis a partir dos instrumentos disponíveis – violino, cello, piano, flauta e clarinete –, de forma a alimentar e expandir as potencialidades do material.

Qualquer que seja a aplicação, o próprio termo “modelo” incorpora ambos os aspectos de “molde”, “fôrma”, até os aspectos mais abstratos envolvidos na realização de um objeto ou uma ideia. Suzanne Bachelard sintetiza a evolução do termo:

Le terme de modèle vient du latin *modulus* (diminutif de *modus* : mesure), terme d'architecture qui désigne la mesure arbitraire servant à établir les rapports de proportion entre les parties d'un ouvrage d'architecture. Ce terme a donné lieu à deux importations successives au Moyen Âge et à la Renaissance. Tout d'abord, *modulus* a donné en vieux français *moule*, en vieil anglais *mould* et en haut allemand *model* (un seul l). Au XVI^e siècle, un emprunt à l'italien *modello* (venant lui-même du latin *modulus*), employé par la statuaire, a donné en français *modèle*, en anglais *model*, et en allemand *modell* (avec deux l). Dans la langue courante allemande, les deux mots *Model*, *Modell* coexistent actuellement, le mot *Model* (module, moule, matrice) étant un terme de métier. En français, le mot *moule* a subsisté à côté des mots *module* et *modèle*. En résumé de tout cette digression, je veux souligner que, dès l'origine, le terme de *modèle* oscille entre le sens propre et le sens figuré, entre l'objet matériel et la norme abstraite. *Modèle* peut être compris comme original et comme copie, comme archétype et comme simple réalisation. (BACHELARD apud DALMEDICO, 2002, p. 111)

Assim, seja enquanto referência a um formato historicamente sedimentado de construção musical, seja enquanto corporificação de um processo na transmutação do imaginário à efetiva realização composicional, o próprio termo modelo representa uma totalidade complexa. Mesmo assim, vemos que o impacto da trajetória de emancipação do timbre ao longo do século XX tenderá a estabelecer um novo paradigma, o paradigma de *compor o som*, substituindo gradativamente uma lógica de cunho puramente funcional. O timbre, em sua evanescência, já de difícil apreensão pela notação, convive cada vez mais com experiências sonoras difusas e complexas advindas do universo eletroacústico. A notação vive uma experiência cada vez mais fragmentária, dada a insurgência de um tipo de pensamento composicional invadido pela organização direta do som em si, tal qual ocorreu nos estúdios de música eletroacústica. A experiência do estúdio e dos processos eletroacústicos, cada vez mais presentes no cotidiano dos compositores, leva à escritura instrumental uma perspectiva do território do som no âmbito do material, cuja

essência eminentemente relacional dá lugar à dimensão que corporifica o sonoro. A matéria sonora, que, por suposto, sempre foi a matéria-prima da música, passa a ocupar seus próprios espaços, instaurar seus próprios gestos, na medida em que se liberta das amarras dos modelos exclusivamente ligados à nota e suas configurações. A *concretude sonora*, no sentido de auscultar o objeto, emerge de forma a dialogar com causas que outrora poderiam levar a ouvi-lo como gesticulação, referencialidade anedótica, manifesta suas propriedades intrínsecas ao criar espaço, que, sim, estabelece relações entre outros espaços na mesma obra e até fora dela. A mais pura nudez do objeto sonoro dilui a frontalidade de elementos figurais, perfilados, e intensifica sua construção dialética com o fundo. É aí que o termo escritura adquire conotação mais ampla do que a notação, já que reflete a natureza do material em toda sua manifestação.

3.11 Ambiguidade na ação instrumental: anamorfofos – um material híbrido

Tant qu'il voit l'instrument en même temps qu'il l'entend, l'auditeur se trouve conditionné et note des différences qui lui paraissent énormes. Mais, si l'on dissimule l'instrument, ou si l'enregistrement, sans aucun truquage, rétabli seulement certaines inégalités d'intensité, d'extraordinaire confusions deviennent possibles, démontrant la parenté des sons, ou, plus précisément, des objets sonores perçus musicalement, à partir de sources qui diffèrent radicalement soit par le principe instrumental (instruments à archet ou à vent ; instruments tempérés ou à sons indéterminés), soit par la facture historique ou ethnologique. (SCHAEFFER, 1966, p. 53)

À medida em que a técnica musical amplia cada vez mais seu campo de atuação para além do universo do instrumento, sons não instrumentais, ou ao menos não característicos de idiomas instrumentais, são cada vez mais frequentes na composição. Nesse ganho de autonomia do sonoro, o paradigma da nota vai cedendo espaço a modelos composicionais que busquem apreender o fenômeno sonoro em sua complexidade, inclusive na escritura instrumental. O material, portanto, especialmente em relação a suas propriedades constitutivas, veste-se mais e mais de uma escritura que leva em conta o *movimento* do som. No entanto, e especialmente quando tratamos de práticas que confluem instrumentos e sons eletroacústicos, é de se esperar que o material musical se apresente de forma conflituosa: confusão de fontes sonoras – de onde vem o som –, no comportamento esperado para os encaminhamentos energéticos dos instrumentos que já conheço, entre outros. A expansão do material é exalada pela própria ambiguidade no modo de produção sonora, a atuação dos meios: este foi um dos intuitos de *Nomoi* (2013), para violino e eletrônica em tempo real, em que o papel das transformações eletrônicas é como o de um prisma: o violino se fraciona, sua imagem se difrata, seu som passa pelo prisma das transformações eletrônicas e produz uma imagem difusa em relação ao que se

espera de um violino, que ora é mais reconhecível em toda sua presença, ora deixa ambígua sua origem e atuação – anamorfose –, ora é irreconhecível. Tal é o fenômeno da anamorfose na música eletroacústica mista¹³⁷, que mostra a diferença entre os termos *transfiguração* e *transformação* para referirmo-nos ao material que é apenas distorcido e permanece reconhecível (*anamorfose*), e que é totalmente transformado, irreconhecível (*metamorfose*).

Não são também, claramente, os recursos eletroacústicos, e somente eles, que irão provocar uma *percepção de distorção* em relação às fontes dos sons que ouvimos na performance musical. Como a natureza do instrumento tem um componente de *historicidade*, da sedimentação social enquanto um instrumento de música, mas também enquanto difusor de uma técnica instrumental, podemos lembrar do piano preparado (difundido por pioneiros como Henry Cowell e John Cage) como um exemplo desse distanciamento possível, de usos não convencionais do instrumento. A questão que se coloca é, em função da “invasão” de sons pouco convencionais no repertório da música contemporânea, muitos deles eletrônicos, a razão pela qual se determina um gênero denominado música eletroacústica mista. A resposta poderia estar, especulamos, no fato de que uma delimitação de gênero se fez necessária a partir do momento em que há particularidades do *meio* eletroacústico¹³⁸. Mas essas particularidades não se restringem apenas a ambiência, deslocamento de fontes sonoras, ou inserção de timbres altamente distantes daqueles conhecidos nos meios instrumentais; elas derivam, também, dos *processos e técnicas* a que o compositor tem acesso e que advêm dos meios eletroacústicos, como montagem, intensificação e concepção em alto controle de trajetórias espaciais, entre outros. Esse distanciamento, no contexto da música eletroacústica mista, quando opera nos limites de reconhecimento da ação instrumental, quando habita o material e transparece uma “distorção” do nosso entendimento sobre o som esperado para um instrumento por meios eletroacústicos, é parte do caminho para entendermos o que chamei, no livro *Anamorfose na Música Eletroacústica Mista*, de *anamorfose*. Permitindo-me aqui a uma autocitação:

O que se tem mais estabelecido desde os primórdios dessas experiências com equipamentos eletromecânicos envolvendo instrumentos musicais tocados ao vivo são diferenças na natureza da interação entre dois meios: o instrumental,

¹³⁷ Assim abordamos a questão em GATI, 2015.

¹³⁸ Ver GATI, 2015.

por um lado, que envolve em algum nível tocar um instrumento musical, seja ele um instrumento mais ou menos sedimentado no repertório, implicando uma relação direta, sem intermediações, entre a manipulação deste instrumento e seu resultado sonoro (forte causalidade); e o eletroacústico, por outro, que implica inserir elementos intermediários entre o músico e o resultado sonoro (controladores e processadores de sinal, sensores, até mesmo o próprio microfone e o alto-falante), abarcando desde a difusão de materiais pré-elaborados em estúdio até sistemas ou processos em alto grau de interação ao vivo com o intérprete musical. E se as máquinas de hoje, tanto os instrumentos quanto os processos eletroacústicos, são capazes de amalgamar-se mais e mais, por vezes confundindo-se uns com os outros, isso não diminui ou mesmo invalida as peculiaridades e a autonomia da música eletroacústica no contexto da música mista.” (GATI, 2015, p.13)

Com havíamos observado, uma situação limite na concepção de instrumento constitui, por exemplo, a *orquestra de laptops*. Bruno Ruviaro caracteriza a concepção instrumental dessas orquestras segundo 3 fatores: *presença*, *movimento* (ação do corpo humano) e *repertório* (história e traçados culturais que envolvem a sedimentação de um instrumento)¹³⁹. Surge assim a hipótese de que uma noção de instrumento não pode se pautar somente pela consolidação de um repertório, a não ser que quiséssemos manter a ideia clássica de que o instrumento é um conceito *fixo*; abre-se um campo que caminha para uma ideia de instrumento em que a pura ação instrumental determina a possibilidade de um objeto produzir música, mesmo que ele não seja originalmente destinado para tal, e mesmo que ele não tenha constituído um repertório na experiência musical sedimentado socialmente, mesmo que este seja um caso-limite. Abre-se a possibilidade de visualizarmos ações, *gestos*, em objetos ou interfaces que estamos vendo pela primeira vez. A ação instrumental coloca um sistema em funcionamento, e seu “mecanismo” possui um domínio de possibilidades de produção sonora. O repertório de gestos humanos sobre um instrumento tem maior ou menor força quando se considera, de maneira mais ampla e tanto ou mais que a cristalização histórico-social desse objeto, sua técnica. O que confere permanência a um instrumento? O material de que é feito, sua constituição? Mas com os instrumentos virtuais, isso não mais é suficiente. A técnica instrumental, que envolve um conjunto amplo de saberes sobre modos de acionamento, impacto de nuances da ação humana no resultado sonoro, relação com um *repertório* existente, determina a ação instrumental. Mas, ao se utilizar de um objeto material que prescinde até mesmo da “força histórica” de um violino, por exemplo, é perfeitamente capaz de produzir música.

¹³⁹ (RUVIARO, 2012)

A ação instrumental pode até se tornar independente do corpo material do instrumento. Em outras palavras, o gesto é mais amplo que ação sobre o objeto material, o instrumento, na medida em que pode apartar-se dele; o gesto corporifica a experiência do som e com o som. O instrumento, no entanto, contribui para determinar uma *presença*. De maneira ilustrativa, vejamos o caso em que um projeto composicional propõe precisamente isto: subverter a natureza do instrumento deturpando sua técnica originária, como faz Arthur Kampela em *Exoskeleton, for viola alla chitarra* (2003), em que a *técnica* de um instrumento é usada para tocar um outro. Neste caso, a técnica de violão é usada para tocar uma viola. A técnica que alimenta o gesto se desprende do instrumento, de seu meio de origem, e surge autônoma em outro contexto.

É precisamente essa repertoriação de práticas e experiências, a sedimentação de um domínio de possibilidades visuais e auditivas, que define a ação instrumental, seu gesto. Afinal, se qualquer objeto pode, em tese, tornar-se um instrumento de música, vinculá-lo a uma performance o aproxima do fato musical. E, para isso, um gesto é necessário. O fundamental é, para nós, que não nos limitemos a dizer o que virá a ser um instrumento de música e o que não será. Há sempre uma marca que diferencia determinado instrumento usado para produzir música de outro, o quão sedimentado socialmente está um instrumento em relação a outro. Um piano tem, em uma sala de concertos em São Paulo, uma significação musical bastante mais impactante que um ganzá. Nesse sentido, podemos imaginar, em uma situação limite, a performance de um instrumento nunca antes visto como tal nessa mesma sala de concertos: a *ação performática* tem uma propriedade de conferir validade a ele. Aqui, o gesto opera de modo mais aberto que a simples sedimentação histórica do objeto.

3.12 Distanciamento instrumental a partir de Pierre Schaeffer

Os experimentos de Pierre Schaeffer (1910-1995) à frente do então GRMC (*Groupe de recherche en musique concrète*), que criou em 1951 na *Radio-diffusion française*, e que se transformou no GRM (*Groupe de recherches Musicales*) a partir de 1958 para ampliar seu espectro de atuação, culminarão no *Traité des Objets Musicaux* em 1966. Motivado pela elaboração teórica que investiga “objetos sonoros”, busca reavaliar o papel do instrumento na constituição do fato musical. Se objetos sonoros *não* oriundos do domínio instrumental podem se tornar musicais – e isto, obviamente, respaldado por uma prática musical repleta, já à época de publicação de seu tratado, de exemplos do repertório que desafiaram o domínio da música instrumental enquanto meio produtor de música, desde os *intonarumori* futuristas à criação da música eletroacústica –, então surgem as seguintes questões:

- *ou* a dependência do instrumento não se faz necessária para se definir o fato musical;
- *ou* passa-se a incorporar sons produzidos por um utensílio e que não eram necessariamente vistos como musicais;
- *ou*, ainda, se os mais diversos objetos capazes de produzir sons passam a ser incorporados na prática musical, questiona-se: o que define agora um instrumento? Qual o impacto de um instrumento já sedimentado como o violino em relação a uma placa de metal percutida usada em performance?

A noção de timbre criou, como vimos, forte vinculação com o instrumento musical. Em termos schaefferianos, trata-se de uma fase em que o timbre foi reconhecido

enquanto fenômeno e manifestação da “permanência instrumental”: “Nous ne proposerons, ici, qu’une tautologie, ne connaissant pour le moment pas d’autre définition acceptable du timbre que celle-ci: ‘ce à quoi on reconnaît que divers sons proviennent du même instrument’” (SCHAEFFER, 1966, p. 55). Schaeffer pensa o instrumento com base em dois critérios fundamentais: a *permanência* e a *variação*. Isto permitiria a um instrumento ser reconhecido em diversas situações como genuinamente produtor de sons musicais que, de alguma forma, caracterizam-no ou ao menos o identificam, inclusive com as mudanças que esse instrumento produz no som nos diferentes registros, compondo um domínio instrumental delimitado e reconhecível. Por exemplo, um piano que produz notas musicais em 88 teclas do agudo ao grave é capaz de produzir timbres bastante distintos, e mesmo assim ser reconhecido como a fonte geradora comum desses sons. Há *variação*, mas existe a *permanência* de uma causa. Até aqui, temos proposições para uma noção do fato musical fortemente vinculada ao instrumento, que guarda relação direta com o instrumento que a produz. Em outras palavras, há um vínculo potente entre uma aceção geral do fato musical com os *meios instrumentais*. Mas o instrumento, mesmo no auge de sua ação *visível*, tende em Schaeffer a se anular enquanto causa material da música. A repetição com a qual um fenômeno sonoro produzido por uma mesma fonte tende ao esgotamento de sua significação prática, a existência de um campo possível de “variação” acentuam o distanciamento das causas: “La *variation*, au sein de la répétition causale, de *quelque chose de perceptible*, accentue le caractère désintéressé de l’activité par rapport à l’instrument lui-même et lui donne un nouvel intérêt, en créant un événement d’une autre sorte, événement que nous sommes bien obligés d’appeler musical” (SCHAEFFER, 1966, p. 43). É uma forma de destronar a supremacia do instrumento na determinação do fato musical e que se volta a pensar que existe um *processo* pelo qual o som se cria, que parte de uma intenção, uma *ação*, que interfere em um corpo material, e que pode, mesmo longe do império do instrumento, ser musical.

A música depende dos meios disponíveis para se fazer música, e os meios são aqueles dos quais dispomos aqui, agora. Tais meios continuam invadindo o cenário musical, demandando renovação permanente de uma teoria da música que dê conta de caminhar *pari passu* ou ao menos seguir logo atrás a fim de ir sedimentando os caminhos seguidos. Tanto a relação com os meios quanto, de uma perspectiva radical, a refundação do que se compreende por musical estariam refletidos na proposição de um corpo teórico

necessariamente revitalizado¹⁴⁰. No âmbito dos sons musicais de maneira geral, podemos questionar se a *permanência* tem um vínculo causal que pode ser dispensado. Tanto o instrumento musical “tradicional” quanto os próprios modelos teóricos mais amplamente aceitos não podem, para Schaeffer, ser um limite. Nesse sentido, a *intenção* passa a valer como elemento determinante para se buscar o fato musical.

On comprend qu’il serait pour le moins problématique de chercher à définir la nature générale du musical en fonction des affirmations d’une pratique musicale déterminée : nous devons bien plutôt, en refusant toute limitation à des musiques déjà établies, interroger l’auditeur sur la généralité de son approche électivement musicale des sons, quel que soit le niveau où il se place. C’est donc dans une investigation portant sur l’intention d’entendre que nous concluons le présent livre (SCHAEFFER, 1966, p. 125).

O “musical”, para Schaeffer, passa a ser valorado não pelas causas e origens de seus elementos ou mesmo de seus gestos. Trata-se de situações-limite em que a escuta dos sons, das suas próprias morfologias, características intrínsecas, projeta-se em tal potência a ponto de querer diluir a fronteira entre *estrutura*, dada por um contexto relacional de eventos, e o *objeto* mesmo, ou, dito de outra forma: quando o objeto é retirado do contexto em que aparece, *sua verdadeira natureza emerge*. E, portanto, o *próprio objeto torna-se estrutura* se observado isoladamente. A análise do objeto, aquela que o extrai de uma estrutura, de seu contexto, dialoga inevitavelmente no fluxo musical com esse mesmo contexto. Seu *valor* faz referência a esses dois polos. A dualidade objeto e estrutura vislumbra tanto a perspectiva do som em si (contextura) quanto do entorno desse som (contexto)¹⁴¹. E é na anulação das causas, na não-referencialidade, na intencionalidade que se projeta na dicotomia objeto-estrutura, que nasce o estudo da morfologia sonora:

Que s’étant départi de toute référence, soit à des instruments, soit à des valeurs reconnues, on ne possède pour tout bagage que des collections d’objets sonores

¹⁴⁰ Esta é a principal razão da crítica de Schaeffer às correntes mais tradicionais do campo da teoria musical, que ele personaliza na figura de Adolphe Danhauser e seu *Solfège des solfèges*.

¹⁴¹ O contexto se refere à estrutura na qual o objeto sonoro aparece; a contextura se refere à estrutura da qual esse objeto é composto (cf. ROY, 2003, p.54).

hétéroclites. Les comparer entre eux, de toutes sortes de façons, dans leurs contextes ou leurs contextures, est notre seul recours. Cette activité est celle de la morphologie sonore [...] C'est donc finalement une *intention musicale* ainsi généralisée, face à des objets sonores disparates, qui fonde la morphologie. (SCHAEFFER, 1966, pp. 398-399)

Schaeffer ilustra sua argumentação com o exemplo da melodia tocada ao piano que, transformada, tem nova versão em que cada nota é tocada isoladamente, seguida de um longo silêncio que precede a próxima: “Très éloignées les unes des autres (comme Cage prend soin de le prévoir dans certaines œuvres), elles apparaissent comme des événements isolés, se détachant comme objets” (SCHAEFFER, 1966, p.302).

É então que Schaeffer ilustra sua argumentação com o caso da melodia de timbres na qual se pode distanciar as notas umas das outras, como havíamos visto. E então a nota passa a ser objeto, clama por autonomia ao ser isolada de um contexto que tenderia a roubar sua materialidade em prol de polarizações e das elisões melódicas. Como objeto, faz-se escutar em seus detalhes, na potência de seu envelope espectral, na insurgência de seu ataque, na rugosidade de seu corpo. Nesta situação, o objeto é idêntico à sua estrutura, já que o contexto é suprimido. O objeto é seu próprio contexto. “Nous sommes à l'extrême frontière de la musique” (ibid., p.302). O piano em que a melodia havia sido tocada se coloca em meio à problemática-limite na medida em que, trocado por qualquer outro objeto capaz de produzir notas, como um grupo de garrafas, por exemplo, certamente destituiria ainda mais a reconhecibilidade e aceitação desses objetos como musicais. Abre-se, pois, caminho para que se desligue *não só o fato musical do instrumento*: abre-se, também, a possibilidade de que *a intenção possa fazer de todo meio um fato musical*. “Les intentions dont nous parlons visent *l'invention du musicien et du musical*. Ce sont des structures d'action : aménagement des sources, pour créer des objets, et aménagement des rapprochements, pour créer des structures. C'est tout ce travail contre-culture et contre nature qu'on retrouvera, venant des profondeurs, inversant le sens traditionnel du sonore au musical, et non plus du musical au sonore” (SCHAEFFER, 1966, p. 354).

Ao mesmo tempo em que Schaeffer menciona um componente de aceitação e sedimentação social, é a invenção que se faz com os meios de que se têm disponíveis que parece ser seu alvo, a qualquer preço. Criar conexões com esses objetos, além de apresentá-los e torná-los capazes de engendrar fatos musicais. É a música que se encontra

como potência no sonoro. É aí que a pesquisa desses objetos sonoros tem o intuito de buscar o “musical” nas mais variadas fontes, como fruto possível da pesquisa do som: “Viser en eux des qualités inaperçus, nommer ces qualités, décrire les objets grâce à elles, cela ne peut se faire que par des rapprochements à la fois insolites et adéquats: c’est *l’invention musicale* qui relève des *artifices de la recherche*” (ibid., p.359).

Mesmo diante de inúmeras críticas, dentre elas, uma das mais vorazes, de Pierre Boulez¹⁴², a abertura proporcionada pelo pensamento schaefferiano é inegável. Permite-nos, em uma de suas frentes, *repensar* o papel do instrumento, justamente colocando-o em evidência, não só no diálogo com o universo eletroacústico, mas também pela observação de poéticas que procuram extrair do instrumento musical uma expressividade que se centra na ação do performer, tal como veremos no caso da música de Helmut Lachenmann, possibilitando alterar profundamente a concepção do material em sua dimensão constitutiva.

As chamadas anamorfoses *funcionais* já evidenciam tentativas de Schaeffer em determinar *conexões* musicais entre objetos de procedências distintas. Esta é uma das controvérsias do tratado que, de forma geral, centra-se na caracterologia de objetos sonoros supostamente predispostos ao musical, flertando com uma perspectiva sistêmica de engendramento desses objetos enquanto musicais que, no entanto, não ocorre. Mesmo que reconheçamos que investigar objetos sonoros permita vislumbrar suas potencialidades para além da matéria em si, a tentativa de mostrar objetos suscetíveis e conexões possíveis mostra um certo desejo utópico de refundar o *material* dentro de

¹⁴² Boulez faz um comentário feroz no verbete “musique concrète” na Encyclopédie Fasquelle apontando tais questionamentos (BOULEZ, 1958). É importante mencionarmos, no entanto, que o verbete e os comentários foram escritos nos anos 1950, e que o tratado de Schaeffer é publicado somente em 1966. Adiciona-se a própria mudança do nome do G.R.M.C. (*Groupe de Recherche en Musique Concrète*) para G.R.M. (*Groupe de Recherches Musicales*), que ocorreu em 1958 (GAYOU, 2007), revelando redirecionamentos das propostas schaefferianas mais pioneiras. Boulez assevera: “Le moyens électro-acoustiques que mettent à notre disposition les techniques d’aujourd’hui doivent s’intégrer à un vocabulaire musical généralisé. Cependant le mot concrète indique bien comment l’on s’est trompé et la façon naïve dont on a envisagé le problème : ce mot indique bien qu’il s’agit de défaire la simple manipulation du matériel sonore ; quant au sonore, on n’y touche ni pour le définir ni pour le restreindre. On n’a pas pris garde à la question du matériau, pourtant primordiale dans une telle aventure [...] Le matériau musical, pour se prêter à la composition, doit être suffisamment malléable, susceptible des transformations, capable d’engendrer et de supporter une dialectique. En refusant, ou plus exactement, en ignorant cette démarche primordiale, nos ‘musiciens concrets’ ont constitué un lourd dossier contre eux [...] Les compositeurs qui se sont attaqués aux problèmes de la musique électronique avaient une autre envergure, et, si ce domaine devient un jour important, ce sera grâce aux efforts des studios de Cologne et de Milan” (BOULEZ, 1958, p.577). Permeia ainda essa questão, situando mais a afirmação de Boulez, o “calor do momento”, a polêmica gerada nas apresentações públicas dessas obras “concretas”, como por exemplo na estreia escandalosa em Donaueschingen do *Orphée 53* (1953) de Pierre Schaeffer e Pierre Henry (GAYOU, 2007, p. 82).

limites determinados. Com o exemplo do som produzido por uma barra de metal tocada com arco de violino, um “som complexo”, Schaeffer infere ser possível extrair do espectro notas para serem tocadas por um piano, “imitadas” por esse instrumento. E, aos olhos e ouvidos de um ponto de vista mais convencional da música, vinculada ao instrumento, pode-se pensar que existe aí autônoma uma pequena “peça” para piano, enquanto o objeto sonoro de origem pertenceria talvez a uma categoria degradada, estaria reduzida a um som bruto (SCHAEFFER, 2017 [1966] , p. 412). E é justamente eliminando o ataque desses dois sons gravados – o original da barra de metal e o acorde tocado ao piano – que Schaeffer aprimora a *conexão* entre os dois do ponto de vista da similaridade perceptiva:

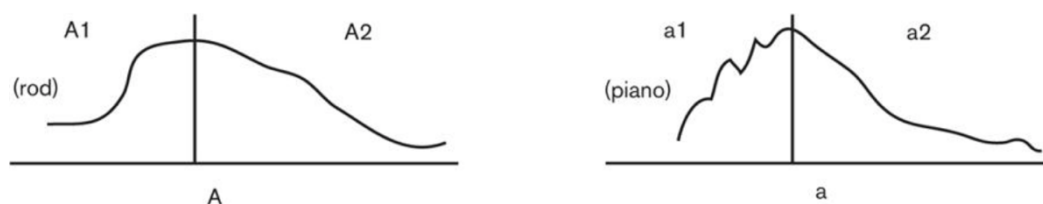


Figura 21. Anamorfoses funcionais. Corte do ataque de dois sons distintos com o objetivo de comparar suas porções finais e estabelecer relações estruturais. “A” representa a barra de metal; “a” o piano.

Ao cortar o som, suprime-se o fator da causalidade (escuta anedótica), gerando duas partes A1 e A2 no som da placa de metal; produz-se também o corte do som gravado do piano em a1 e a2. Além disso, cria-se um terceiro som produzido analogamente com arco de violino, mas desta vez em uma placa metálica, resultando B1 e B2, depois sua correspondente “redução” ao piano b1 e b2. Ao ouvir na sequência A2 e B2 (as ressonâncias dos objetos metálicos), o ouvinte entende que o som provém de fenômenos acústicos análogos, embora não saiba quais; identifica ainda que a2 e b2 (ressonâncias do piano) provêm de um mesmo instrumento (aqui um ouvido mais treinado identificaria o piano). O caminho de Schaeffer é claro: sem a identificação de uma causa mais conhecida (neste caso, o piano), ainda assim podemos criar *relações* e estabelecer conexões do ponto de vista da caracterização espectral entre diferentes sons, estabelecer *similaridades*.

O segundo experimento faz o caminho inverso, volta-se a apreender a força do fator de causalidade na escuta, mascarando o que Schaeffer chama de *estrutura do som*¹⁴³. A identificação instrumental é, agora, mais transparente. E, como as porções sonoras comparadas são de uma fração do ataque, o “conteúdo harmônico” fica em segundo plano na escuta. A atenção é absorvida pelo fenômeno da causalidade. Estas experiências, de uma perspectiva da atenção, do foco da escuta, abrem caminho para uma dualidade bastante conhecida entre a “figura” e o “fundo”, a percepção de contorno local e aquela que mergulha nas micro variações sonoras, entre objeto e processo, dialogando com novos modos de se perceber o som e, assim, de se revigorar o que se compreende por música. A observação do que vem a ser similar entre objetos diferentes é o ponto de partida para estabelecer bases comparativas mais sólidas fincadas na estrutura do som para estabelecer seu potencial relacional, engendrar estruturas que, quando similares, tecem relações musicais. Nesse percurso, Schaeffer deixa claro que busca entrar na construção do discurso musical, entrar na elaboração formal já propriamente, quando diz que os objetos adquirem valor por meio de características similares. Valor musical, para Schaeffer, é a “qualité de la perception commune à différents objets *dits musicaux* parmi une collection d’*objets sonores* (qui ne la possèdent pas dans leur totalité)¹⁴⁴, permettant de comparer, ordonner et échelonner (éventuellement) ces objets entre eux, malgré le disparate de leurs autres aspects perceptifs” (SCHAEFFER, 1966, p. 303). O fator *relacional* é, pois, fundamental para que objetos sonoros tornem-se efetivamente *musicais*.

A comparação de objetos, que permite *estabelecer relações e conexões*, avança uma etapa no pensamento schaefferiano no sentido de criar, a partir de objetos sonoros determinados, verdadeiros *objetos musicais*. Pretende abalar a rigidez do componente social na determinação do fato musical para abrir caminho para objetos musicais mais amplos: há um valor contido *no som*, independente das relações e conexões

¹⁴³ Depreendida das abordagens schaefferianas complementares de tipologia e morfologia: “Ces deux aspects complémentaires tiennent au fait que la morphologie tend à une qualification du sonore tandis que la typologie répond à une nécessité d’identification des objets” (SCHAEFFER, 1966, p. 397).

¹⁴⁴ Schaeffer define o objeto sonoro no sentido de projetar o som como uma imagem que construímos, certamente afetada por nossa percepção. Traz um componente que escapa à objetividade pura da “medição” do som, é sempre um “eu ouço” e não “o som”: “Ce que l’oreille entend, ce n’est ni la source, ni le ‘son’, mais véritablement des objets sonores, tout comme ce que l’œil voit, ce ne pas directement la source, ou même sa ‘lumière’, mais des objets lumineux” (SCHAEFFER, 1966, p.76).

que tece, mas são justamente essas relações que evocam a inteligência humana, que evocam a ideia em sua mais profícua manifestação.

Qu'on détourne ainsi les objets sonores de leur nature propre, pour qu'ils servent de véhicule aux idées, voilà qui honore l'intelligence humaine. Mais où trouver le sens des objets musicaux, sans valeur intrinsèque ? Comment les sociétés fixeraient-elle d'improbables caprices que rien ne justifierait longtemps à d'autres oreilles ? D'où l'impasse d'une musique en soi, qui ne ferait que jouer avec ces objets [...] C'est évidemment aussi au niveau supérieur, comme la langue, que la musique prend tout son sens, dans la combinaison *des objets de valeur*, si l'on ose dire. Et c'est là tout le débat du sens de la musique, qui se pose le plus purement au niveau de la musique pure. Les combinaisons de ces objets (dont on ne retient, en musique pure, que deux valeurs principales), postulent évidemment une conscience musicale collective. Les relations plus ou moins nécessaires entre les combinaisons d'objets et les propriétés d'un champ perceptif musical, propre à l'homme, apparaissent désormais comme le problème essentiel de la musique. (SCHAEFFER, 1966, p. 311)

Vemos que Schaeffer de fato antecipa a noção de “substituir” a nota no engendramento musical por objetos (por suposto, “convenientes”), noção que Solomos (2013a) retoma. As relações entre esses objetos perfariam de modo combinatório a forma musical. Há certamente uma contradição, na medida em que propõe pertinentemente a dualidade objeto-estrutura, por um lado, reconhecendo a pregnância e potência das propriedades constitutivas, mas registra um impasse que parece se perder quanto à manifestação do sonoro em uma nova maneira de pensar e ouvir a música, mantendo-se preso a uma concepção de engendrar objetos combinando-os, parecendo excluir o instante, o corpo sonoro que é em si autônomo não só num exercício de escuta, mas que cumpre papel em uma noção de forma musical que o admite como elemento autônomo, único, cuja projeção de materialidade cria um *espaço* local. É assim ao nível do “solfejo” que Schaeffer se situa majoritariamente, tendendo a perder de vista a aplicação musical mesma, embora dialogue com ela.

O objeto sonoro passa a adquirir um *valor* dentro do fato musical. Agora Schaeffer passa propriamente a categorizar o sonoro, a criar tipologias. A tipo-morfologia surge enquanto tentativa de estabelecer bases para uma visão do timbre menos “holística”. Frequentemente, esse paradoxo schaefferiano de propor um estudo do objeto sonoro e, ao mesmo tempo, vislumbrar possíveis engendramentos *a priori* desses objetos, desperta discussões que impõem limites de atuação no tratado, em especial para o engendramento

e composição de estruturas de objetos sonoros. Não obstante as contribuições preciosas, há limites para o que exatamente se fazer com esses objetos, e o conflito surge em uma tentativa de refundar o material sem que se disponha de bases necessárias para compreender, *de uma perspectiva composicional*, sua manifestação à luz da dialética objeto-estrutura. Limitar-se a combinar, permutar segundo a lógica da nota não cabe nesse novo material. É, ainda, no caráter “normativo” do tratado, que dispõe objetos “convenientes” ao musical, que reside outra crítica ao pensamento schaefferiano: “Il y a là sans doute une vision finaliste de la musique qui a contribué à donner au *TOM* [*Traité des Objets Musicaux*] son caractère normatif, notamment en ce qui a trait au concept d’‘objet convenable’” (ROY, 2003, p. 52). De toda maneira, as diretrizes apontadas por Schaeffer são fundamentais para que se tome consciência do domínio do som no fato musical de maneira profunda. “Selon Delalande, l’analyse morphologique n’est pas une analyse musicale mais les critères morphologiques et le tableau typologique de Schaeffer constituent néanmoins une ressource essentielle [...] On peut ainsi estimer que, grâce à ces distinctions, le compositeur aiguise sa conscience de l’horizon sonore qui s’offre à lui” (ibid., p.58). A contradição do TOM em relação aos limites de caracterização da matéria sonora em relação às extensões em material, via seu caráter normativo, por “objetos convenientes”, passa pela atribuição de “estruturas de referência” ao compositor:

Classer les objets en genres (caractérologie), y découper des échelles et des tessitures (analyse) et y rechercher des valeurs qui établiraient l’existence d’un certain nombre d’objets musicaux (synthèse), sont des opérations qui ont pour objectif d’établir un inventaire d’objets convenables et de structures de référence de première main pour le compositeur qui veut mettre de l’ordre dans le nouveau monde sonore qu’il doit organiser. Schaeffer constate en 1976 que le monde des objets et celui des structures sont séparés par « un fleuve profond : celui des structures de référence, ce terme vague ou précis selon les emplois et les usagers » [...] Celui qui emploie les structures de référence pour franchir le fleuve dont parle Schaeffer est manifestement le compositeur. (Ibid., p.58-59)

Tais estruturas de referência relacionam-se, segundo Roy, com a noção de estrutura *hors temps* de Xenakis (que, na verdade, percebia a importância dessas estruturas serem férteis o suficiente para serem capazes de engendrar uma infinidade de músicas). No entanto, para Schaeffer, tais estruturas de referência tenderiam à normatividade, enquanto, em Xenakis, a estrutura *hors temps* trata de vislumbrar modelos de sistematização que possam servir à criação de novas músicas, no nível poético; ao

invés de coleccionar objetos para uma nova música, visa criar novos *sistemas* para engendrar esses objetos em obras radicalmente diferentes¹⁴⁵.

A noção de *escuta reduzida* proposta por Schaeffer, da escuta desvinculada de suas causas, em si algo conflituoso com a natureza da audição, está também na própria busca de um caminho que levasse à construção de um novo sistema, que, partindo de “objetos convenientes”, seria possível engendrar a construção de objetos musicais: “L’adjectif ‘convenable’ joue un rôle central: il permet de passer de l’‘objet sonore’ à l’objet *musical*” (SOLOMOS, 2013b, p.1450). Segundo Solomos, os objetos convenientes de Schaeffer pretendem *substituir a nota*: não à toa, “dans l’esprit de Schaeffer, son traité est un ‘solfège’. Solfège : c’est la base de la musique, c’est le premier niveau du *langage* musical. Or, Schaeffer s’excuse sans cesse de se limiter à ce niveau, et de ne pas passer au niveau supérieur” (ibid., p.1450). Mas Solomos se pergunta: será que o próprio itinerário do tratado, de estabelecer “l’extraordinaire notion de morphologie sonore que dégagent Schaeffer et ses successeurs n’invalident-elle pas l’ancienne dichotomie héritée de la conception linguistique de la musique, propre à la musique tonale?” (ibid., p.1450). Independentemente das críticas ao corpo teórico schaefferiano, ocorre uma abertura paradigmática para o campo do som na composição musical e, sobretudo, o lançamento de bases sólidas para que se buscassem alternativas aos modelos musicais derivados do comportamento do material no âmbito do tonalismo.

É no momento em que esse percurso schaefferiano passa a adentrar o universo do som, propondo explorar com mais propriedade suas constituições internas e contornos, criando nomenclaturas e estruturas arquetípicas, que notamos uma forte contribuição para que a noção de timbre comece a sair de um lugar obscuro, do puro sensível; assim, a categorização tipo-morfológica de Schaeffer pode ser vista como um passo importante na direção de atentar para os detalhes do sonoro na própria análise musical do nível neutro (ANN)¹⁴⁶. Stéphane Roy ilustra o caráter pioneiro dessa perspectiva schaefferiana, a

¹⁴⁵ “Ceci n’est-il pas l’indice que ce qui intéresse Xenakis n’est pas tant l’apparition d’œuvres nouvelles que la création de nouveaux systèmes susceptibles d’engendrer des œuvres radicalement différentes, des œuvres jusqu’ici inconnues ?” (Olivier Revault D’Alonnes apud ROY, 2003, p.65).

¹⁴⁶ O nível neutro, tal qual definido por Jean Molino, é assim descrito por Nattiez: “The *trace*: the symbolic form is embodied physically and materially in the form of a *trace* accessible to the five senses. We employ the word *trace* because the poetic process cannot immediately be read within its lineaments, since the esthetic process (if it is in part determined by the trace) is heavily dependent upon the lived experience of the ‘receiver’. Molino proposed the term *niveau neutre* [neutral level] or *niveau matériel* [material level] for this trace. An objective description of the neutral level can always be proposed – in other words, an *analysis* of its immanent and recurrent properties [...] Imberty, for instance, quite rightfully defined the

partir de François Delalande, não tanto como ferramenta analítica, mas enquanto iniciativa pioneira na caracterização do timbre: “L’approche typo-morphologique schaefferienne n’est certes pas une méthode d’analyse en soi, mais elle constitue un outil de description et de dénomination efficace pour désigner les unités de l’ANN. Pour Delalande, l’apport principal de l’approche descriptive schaefferienne au projet d’analyse est l’identification d’un certain nombre de critères morphologiques et de types de sons qui étaient auparavant confondus dans la notion imprécise de timbre” (ROY, 2003, p. 58).

O percurso teórico de Schaeffer busca mostrar que o timbre não é uma resultante estável do espectro sonoro, baseada na constituição de zonas formânticas determinadas, mas sim de fenômenos transitórios, complexos. Com o auxílio da acústica, cita Fritz Winckel, que chama atenção ao fato de que muito se foca na distribuição de parciais no espectro para caracterizar o timbre de um som, e pouco se atenta para o comportamento dos estados energéticos que erigiram esse som e o extinguiram (ataque e decaimento):

“Le professeur Winckel écrit:

‘Ainsi le timbre musical n’est pas seulement déterminé par le spectre des partiels dans l’état stationnaire (structure formantique), mais les processus transitoires d’attaque et d’extinction des vibrations sonores jouent un rôle extrêmement important. Ce dernier point paraît malheureusement avoir été négligé dans les travaux récents d’esthétique musicale qui ne se sont guère préoccupés que de la répartition des partiels dans le son en régime permanent’” (WINCKEL apud SCHAEFFER, 1966, p.200).

A complexidade envolvida na determinação do timbre já pode ser vista no elemento mais básico da construção musical “eletrônica”: o chamado “som puro”, o som senoidal. Representado, em tese, por uma única frequência que a determina, o som puro é, ao contrário da percepção de altura de uma nota instrumental – resultante de um espectro sonoro composto por grande número de frequências –, representado por uma única frequência: ele seria, pois, “sem timbre”. Na prática, a depender da duração do som puro, seu espectro de fato mostra uma distribuição espectral. Fazendo a experiência, vemos que, de fato, os sons senoidais aparecem como tendo distribuições espectrais bem distintas, para 10ms, 50ms, 1000ms e 10.000ms. Schaeffer conclui que a estabilização de

neutral level as being ‘the level of the work, as object, considered independently of its *conception* [grifo nosso] or *execution* [grifo nosso]’. The neutral level is a level in the work, a level whose poietic or esthetic aspects have been *neutralized*” (NATTIEZ, 1990 [1987], p. 12).

uma única frequência existe para a duração infinita. É a partir disso que, no limite, o pesquisador francês passa a estudar o ataque dos sons instrumentais de modo a detectar os limites de reconhecibilidade do timbre instrumental, mas mais que isto: qual seria a influência do ataque na determinação do timbre. “Qu’en est-il lorsqu’il s’agit d’expliquer la reconnaissance des timbres à partir des ‘transitoires’ instrumentaux? (20 ms pour la trompette, instrument particulièrement ‘franc’ ; la clarinette requiert 50 à 70 ms, le saxophone 36 à 40 ms ; il faut à la flûte 200 à 300 ms. Remarquons en passant qu’en effet seule la flûte nous paraît à l’écoute peiner pour atteindre son timbre.)” (SCHAEFFER, 1966, p. 212). A pesquisa sobre o ataque é importante para perceber que ele é mais determinante do timbre em sons curtos, percussivos, e que em sons mais longos o contorno global tende a ser mais relevante para a percepção de timbre. Eis as conclusões de Schaeffer:

1. Tout son du type percussion-résonance possède dès l’attaque son timbre caractéristique ;
2. Tout son soutenu affecté de variations dynamiques ou harmoniques ne sera que secondairement caractérisé quant à son timbre par son attaque ; le timbre sera le résultat d’une perception qui s’élabore tout au long de la durée du son.

On peut encore résumer ces deux propositions en une seule : le timbre perçu est une synthèse des variations de contenu harmonique et de l’évolution dynamique ; en particulier, il est donné dès l’attaque lorsque le reste du son découle directement de cette attaque (SCHAEFFER, 1966, p. 231).

O timbre surge como resultado de um processo que se elabora no desenrolar morfológico do som, que se constitui no tempo do som, é uma perspectiva fundamental que abre caminho inclusive para que se possa reconstituir o sonoro na composição instrumental levando em conta justamente esses fenômenos transitórios, os interstícios, as “impurezas” muitas vezes limadas. O percurso schaefferiano continua, ao mesmo tempo que designando que a palavra timbre é insuficiente para descrever as características de um objeto, afirmando que o timbre se divide de duas maneiras: uma, a que faz referência a um instrumento musical (origem); a outra, às características do som emitido por esse instrumento, a qualidade sonora de um objeto emitido por ele. É, pois, um paradoxo: o timbre é característica que define um instrumento, mas, além disso, cada objeto sonoro produzido por esse instrumento tem seu timbre particular. Neste momento, deixa clara essa característica de natureza distinta entre o que chama de som eletrônico e

som instrumental: a falta de uma origem determinada no primeiro dificulta aplicar uma teoria da permanência-variação, que se refere ao timbre instrumental, para os sons eletrônicos. A forma dinâmica e conteúdo harmônico, tais quais estudados e determinando um campo relativamente estável em relação ao comportamento acústico *esperado* para um piano, por exemplo, mesmo levando em conta toda a diferença possível entre pianos, não ocorre com os sons eletrônicos. Não há mais esse campo de variação esperado para o qual identifico, mesmo na diferença, uma fonte comum – o piano, no caso –, uma *permanência*.

A partir dos experimentos específicos com o piano, Schaeffer menciona a dificuldade de aplicar uma teoria da permanência/variação, que se refere ao timbre instrumental, aos sons “eletrônicos” e “concretos” : “Les réflexions [...] consacrées notamment au piano, nous amènent à distinguer, dans la perception du timbre instrumental, deux facteurs: la forme dynamique, pratiquée par l’écoute ordinaire, sensible aux causalités (à l’anecdote énergétique du son) et le contenu et l’évolution harmoniques, perceptions plus particulièrement musicales. Ceci conduirait à une méthode pour ‘retrouver’ des timbres, notamment à ce qui concerne les sons concrets” (SCHAEFFER, 1966, p. 239). Assim, Schaeffer procura caminhos mais amplos para o timbre além do campo do instrumento. Ele agora insere, além da dialética permanência/variação – já que em sons concretos/eletrônicos temos dificuldades em atribuir uma única causa e um comportamento energético (dinâmico) dentro de certa previsibilidade –, a nova dupla de conceitos forma dinâmica/contéudo harmônico, no sentido de distanciar mais e mais os objetos sonoros do universo do instrumento. Os experimentos com o piano parecem então ter sido usados, de um ponto de vista metodológico, para afirmar certa previsibilidade na variação dos registros, remontando, não obstante sua variação, a uma permanência. No caso dos sons concretos e eletrônicos – terminologia de Schaeffer bastante em voga à época pela própria dualidade entre as experiências alemã e francesa nas origens da música eletroacústica¹⁴⁷ –, fica difícil delimitar variações que tenham certa previsibilidade com a mudança de registro. A dualidade forma dinâmica/contéudo harmônico possibilita não só ampliar a noção de timbre instrumental, mas também antecipa uma perspectiva importante para compreensão do objeto musical enquanto permanente confronto e coexistência de um foco perceptivo mais global, de contorno, e outro associado às qualidades do “tecido” interno, que

¹⁴⁷ Ver, sobre este assunto, MENEZES, 2009 [1996].

submerge ao nível das micro variações sonoras, que abre espaço para segregar de fato a morfologia sonora para além de suas causas.

Mas é fundamental fazermos aqui uma ressalva a esta perspectiva schaefferiana circunscrita aos nossos propósitos. Muito mais que almejar abolir a influência do instrumento na atividade musical, pensa-se no contrário: entender as potencialidades de construção musical que mostrem de onde vem essa influência que já reiteramos algumas vezes que a escritura eletroacústica exerce sobre a instrumental, observado por modelos que impactam uma mudança profunda na maneira pela qual o instrumental passa a ser compreendido nas experiências musicais.

A importância dada por Schaeffer para o instrumento enquanto modelo musical partindo da acepção de timbre instrumental – que permite compreender o fato musical “tradicional” – resta assim como modelo fortemente direcionador para a compreensão da própria expansão do material. Da mesma maneira que a voz havia se “instrumentalizado”, mudando o material, os meios atuais da música modificam permanentemente sua natureza de modo intrínseco. “Si l’on veut généraliser les sons, augmenter le matériau possible de la musique, il *conviendra* donc de les soumettre au préalable à la musique, c’est-à-dire au modèle instrumental – de même qu’on supposera que la voix est entrée dans la musique en s’instrumentalisant, en perdant son corps, puisque, de l’instrument, on ne veut pas voir le corps” (SOLOMOS, 2013a, p.129).

O afastamento das causas originárias coloca-se cada vez menos problemática quando se observa o repertório musical. Reconhecer a causa de um ruído não nos faz necessariamente sair da obra. Xenakis, por exemplo, em uma peça como *Diamorphoses* (1957), reconhece a *natureza* dos sons que utiliza, não a nega. De fato, procura externar essa natureza dos sons, deixá-la manifestar-se. A existência do som é parte fundamental da obra. A manifestação da sua natureza sonora ao se converter em material não nega sua origem, mesmo submetido ao compositor, manipulado, moldado, transformado, submetido à processualidade composicional da escritura. Isto é bastante patente também em outra obra de Xenakis, *Bohor* (1962).

4 TERRITÓRIO DO SOM

4.1 Controle e efusão do som

O timbre aludiu, durante muito tempo, a uma categoria difusa e imprecisa do som, na medida em que seu nível de sistematização era incomparavelmente menor frente à altura e ao ritmo. Na trajetória de corporificação do ruído na obra musical ao longo do século XX, em contraponto ao caso de John Cage, que representou uma postura bastante mais aberta no que se refere ao controle sobre o som em prol de admiti-lo tal qual está no mundo, inclusive em seus próprios espaços, há um processo de tentativas de sistematização no domínio do som que podem ser observadas no diálogo de Cage com outros três nomes: Luigi Russolo (1885-1947), no âmbito do futurismo, e os franceses Edgar Varèse (1883-1965) e Pierre Schaeffer. Não obstante as diferenças profundas entre eles, esses três últimos têm em comum a integração do universo do ruído no universo musical de modo a não abandonar o que Jean-Jacques Nattiez chamou de “responsabilidade composicional”¹⁴⁸. Mesmo assim, guardadas as devidas diferenças, Luigi Russolo teve uma postura bem mais próxima à que viria a ter John Cage no sentido de abrir radicalmente o campo musical aos sons do mundo. Lemos em Cage: “The more

¹⁴⁸ Sobre esse aspecto, ver NATTIEZ, 1990, p.52.

you realize that the sounds of the external world are musical, the more music there is. (...) All noise seems to me to have the potential to become musical, simply by being allowed to appear in a musical work” (CAGE apud NATTIEZ, p.52¹⁴⁹). Em meio à determinação política e radical dos futuristas são exalados sinais claros da necessidade de “ordenação” dos sons para fins musicais na carta-manifesto de Russolo a Balilla Pratella, de 1913, a “Arte dos Ruídos: Manifesto Futurista”. Na intenção subjacente de organizar os sons cujas origens guardavam relações referenciais explícitas com suas origens, tais quais os ruídos de frenagens dos trens, de mecanismos de máquinas e motores, residia também um componente fortemente subversivo da ordem musical em vigor¹⁵⁰, promovendo voos distantes do material no sentido de que, tal qual observamos em Schaeffer, a matéria é projetada com tal força que parece querer dominar o material. Mais que isto, o que se pode extrair a respeito dessa experiência futurista – já que os registros sonoros originais remanescentes não são abundantes – é que se quer impor ao material a organização desses sons do mundo sem compreender de fato que o tempo do som requer um tipo de composição que pede novas maneiras de pensar o material, este torna-se de outra natureza que não é simplesmente combinatória e relacional, precisa de uma nova escritura.

Cada qual reconhecerá por outro lado que todo som comporta em si em enredo de sensações já conhecidas e deterioradas, que predispõem o ouvinte ao tédio, apesar dos esforços de todos os músicos inovadores. Nós futuristas amamos e degustamos, todos, profundamente as harmonias dos grandes mestres. Beethoven e Wagner nos sacudiram os nervos e o coração por muitos anos. Por ora estamos fartos disto e *temos muito mais prazer em combinar idealmente os ruídos de trem, de motores de explosão, de vagões e de multidões clamorosas, do que em re-ouvir, por exemplo, a “Heroica” ou a “Pastoral”* [...] Fora! Saiamos, pois que não poderemos por muito tempo frear em nós o desejo de criar finalmente uma nova realidade musical, com uma ampla distribuição de bofetões sonoros, saltando de pés juntos por sobre violinos, pianos, contrabaixos e órgãos lamurientos. Saiamos! (RUSSOLO, 2009, p.52-53¹⁵¹).

Tratava-se, no desafio às convenções, de uma experiência inspiradora no que concerne a uma arte que almeja uma relação mais íntima com o espaço urbano, entendido

¹⁴⁹ “Pour les oiseaux: entretiens avec Daniel Charles” (1976).

¹⁵⁰ Há inclusive referências sobre uma possível influência de Russolo na “música proletária” de Gastev e Maïakovsky: “Ce sont les suggestions de Russolo qui inspirèrent l’initiative de Gastev et Maïakovski pour la création d’une ‘musique prolétarienne’”. O autor é Giovanni Lista (apud SOLOMOS, 2013a, p.109).

¹⁵¹ Texto traduzido por Flo Menezes (2009 [1996]).

como espaço de relações que abarcam o trabalhador, o operário, em contraste com a soberba das salas de concertos. A máquina, desse modo, adentra a atividade musical como desejo de integração com esse universo sonoro que transborda no mundo social. Russolo fala de *música*, mesmo assim. Não apenas de sons. Seu desejo é fazer música. Desejava apenas ampliar a variedade de timbres disponíveis limitada aos tipos instrumentais da orquestra, além de introduzir os ruídos. O instrumento *ululatore*, por exemplo, enfatiza preocupações acerca de “entoar” o ruído, “car il est capable de la plus parfaite intonation” (LISTA apud SOLOMOS, p.111), inferindo uma marca forte da altura na concepção mesma de música. Especialmente quando se pretendia usar esses ruídos com finalidade musical, a necessidade da altura parece querer se impor de algum modo. Russolo buscou integrar o ruído enquanto som musical, por mais radical que tenha sido seu manifesto, e a dificuldade surge por dificilmente se encontrarem saídas frente a conexões com o passado se se pretende chamar qualquer coisa de música. Manter essa integração tendo a baliza da altura apresenta-se como um dos seus elos, tal como conclui Solomos a partir do caso específico do uso de micro-intervalos por Russolo: “Le manifeste de Russolo constitue l’une des premières tentatives d’introduire les micro-intervalles qui, comme l’on sait, connaîtront une grande aventure au XXe siècle. Cette constatation confirme le fait que son propos n’est pas de sortir de la musique” (SOLOMOS, 2013a, p.112).

Mas como era de se esperar, a maneira pela qual ele escolhe “domar” esses ruídos, torná-los musicais, aponta um problema que se mostra muito mais difícil do que aceitar sons ruidosos como musicais. O gesto de “vanguarda” que contempla agregar esse universo sonoro do ruído não consegue escapar às maneiras clássicas de tratamento dos materiais musicais. Dessa forma, esse gesto entra em conflito direto com o material¹⁵². Observa-se algo comum quando se trata da incorporação do ruído enquanto elemento musical de maneira geral, seja com estudantes de composição ávidos por dominá-lo, seja em períodos como o nascimento da música eletroacústica: um fascínio pelo universo sonoro, de fato riquíssimo em possibilidades, mas que frequentemente impõe contradições no contexto musical. Entender o impacto desses sons no material, no que se faz musical ao dialogar com toda uma tradição – que, por mais que se pretenda por vezes

¹⁵² “Russolo ouvre donc la porte des bruits, mais il finit par la refermer : tout en introduisant à l’univers des bruits réels, il s’efforce de le domestiquer – comme souvent durant cette époque, les *gestes d’avant-garde* [grifo nosso] s’accompagnent d’esthétiques néoclassiques” (ibid., p.112).

negar, é inescapável: tanto que, cansado de explicar o que era ou não música, é que Varèse passa a usar a expressão “som organizado”¹⁵³.

Além da invenção de uma coleção de instrumentos, como os *intonarumori*, cuja ação cinética determinava e delimitava novas classes sonoras, os futuristas vislumbraram a necessidade de análise do problema do timbre de tal modo que abriram caminho para a pesquisa de Schaeffer no âmbito da música concreta cerca de quarenta anos depois. Há um sentimento de aventura e arrebatamento diante do universo sonoro que os torna, Russolo e Schaeffer, particularmente importantes para uma *consciência do problema do timbre*; enquanto Cage ampliava o fato musical para seus limites, Russolo e Schaeffer procuravam abrir o caminho, cada qual a seu modo, para que o fato musical pudesse atingir o máximo de possibilidades abarcando o domínio do som.

Pierre Schaeffer tem, estritamente no aspecto do princípio da causalidade sonora, uma posição antagônica à de Cage. O caos do universo sonoro tal qual está aí no mundo traduz-se, por manifestações diversas, em desejo de ordenação. Reconhecer os *tipos* de sons, dar nomes, implica um salto. A associação do som com suas causas fortalece sua historicidade, mas como nas árvores do poema de Stefan George, surge um duplo, uma imagem, que no espaço da obra se ressignifica. Schaeffer buscará em seu *Tratado* extirpar dos sons a referência à origem propondo uma nova maneira de se escutar – a *écoute réduite* –, em que no processo de quebra da causalidade do objeto sonoro permite categorizá-lo em *tipo-morfologias*. Podemos observar a semente da pesquisa schaefferiana no pensamento de Russolo no esforço máximo em tornar esses “timbres ruidosos” *materiais abstratos* que pudessem se prestar a constituir obras de arte: “It is necessary that these noise timbres become *abstract materials* for works of art to be formed from them. As it comes to us from life, in fact, noise immediately reminds us of life itself, making us think of the things that produce the noises that we are hearing. Noise, to be art, must lose all traces of being a *result* or an *effect* connected to causes that produce it” (RUSSOLO apud NATTIEZ, p.51). A postura de Schaeffer procura extirpar as causas e categorizar os sons pelo que são, por suas propriedades intrínsecas. Nesse sentido, Cage e Schaeffer mostram-se radicalmente opostos: “For Cage, we must quaff our music from its source in the city itself, by refusing to fall into what Canadian composer Murray

¹⁵³ Cf. Solomos, 2013a, p.115. Em outros contextos surge o flerte com uma “saída” da música, com uma ação radical de rompimento, como no início de um texto de Pierre Henry de 1950 intitulado “Pour penser à une nouvelle musique”, em que clama: “Il faut détruire la musique”; ou ainda o texto de Michel Chion de 1970 sobre o termo “música”, que talvez tenha a culpa de trazer um fardo para um caminho nobre demais a cumprir (ibid., p.121).

Schafer nicely dubbed *schizophonia* (that is, splitting sound from its source)” (NATTIEZ, 1990, p.52).

Tal era o foco no “sonoro”, em um certo arrebatamento com o novo universo de possibilidades, na invenção de instrumentos como os *intonarumori*, instrumentos das invenções futuristas¹⁵⁴, que paralelamente à relevância libertadora no campo do som proporcionada por essas experiências, a crítica que se constrói é feroz tanto para com os futuristas quanto para com o pensamento schaefferiano de uma perspectiva do material. Cabe-nos aqui apenas situar essa crítica a fim de realçar alguns pormenores importantes para a discussão do papel do timbre na composição e seus desdobramentos. Nattiez mostra que o percurso de Schaeffer no sentido de estabelecer sons mais propícios ao fato musical foi logo desvirtuada pelos próprios compositores do GRM (*Groupe de Recherches Musicales*, liderado por Schaeffer):

Schaeffer, who frequently acknowledged his debt to Varèse, theorized about this issue by making a distinction between the sonorous and the musical the crux of his *Traité des objets musicaux* (1966). The composer of “concrete” music must restrict himself to “the realm of available objects, those which we instinctively feel are appropriate to the musical” [...]. But the composers of the *Groupe de Recherches Musicales* did not take long to extend musical sound beyond the borders established by Schaeffer. Any “instinctive feeling” that a given sound is appropriate for music, after all, remains profoundly subjective, changing with the user and the context of the sound. Schaeffer’s typology of sounds has, indeed, created an explosion in recent compositional practice, suggesting that the “musical” is nothing more than those sonorities accepted as “music” by an individual, group, or culture (NATTIEZ, 1990 [1987] , p. 52).

John Cage, nesse sentido, adota uma via distinta na medida em que aponta para uma abertura radical ao mundo dos sons em seus próprios espaços, tais quais estão no mundo, deslocando para a escuta um ato contemplativo, procurando dissolver o próprio ato autoral. “All noise seems to me to have the potential to become musical, simply by being allowed to appear in a musical work. But this is not what Schoenberg taught, not what Varèse’s research might tell us” (ibid., p.52). Cage desejava, em última instância, que os sons não se separassem de seu meio originário, e, nesse sentido, era oposto a Schaeffer, cuja proposta de escuta reduzida almejava anular as origens sonoras.

¹⁵⁴ Stravinsky revelou ter escutado os *intonarumori* com Pratella e Russolo em 1914 e apontou serem “assustadoramente similares à *musique concrète* [...] (talvez eles fossem mesmo futuristas, enfim)” (STRAVINSKY apud PAYTON, 1976, p.28). Solomos comenta ainda (2013a, p.109) que como alguns desses instrumentos acompanhavam filmes da “avant-garde”, sofreram forte impacto com a chegada do som no cinema.

“The separation of sounds from their environment is disastrous. Well, I have never said that it was anything else! My deepest wish is that we would at last listen to sounds in their proper framework. In their natural space” (CAGE apud NATTIEZ, 1990, p.53).

Ainda com relação aos futuristas, Edgar Varèse opõe-se vigorosamente à incorporação de sons do mundo sem qualquer “discernimento”, critica justamente a falta de sistematização, categorização e organização: “Por quê, Futuristas Italianos, vocês reproduziram cegamente toda a agitação da vida na forma de ruído, que é somente o seu elemento mais superficial e tedioso?” (VARÈSE apud NATTIEZ, p.51)¹⁵⁵. Com efeito, em uma obra como *Ionisation*, de Edgar Varèse, de 1929-31, uma das primeiras peças para grupo de percussão de que se tem notícia, nota-se aí um refinado trabalho composicional da perspectiva de organização do som. O estudo das organizações motivicas e as próprias conexões formais apontam a insuficiência de um método que trate apenas desses elementos enquanto peças de um jogo que se encaixam e se combinam. Mais que isto: *apontam a insuficiência de se falar em timbre*. Pede-se mais, buscam-se as razões para as elaborações que ocorrem no interior dos sons, nos seus contornos, texturas¹⁵⁶. Em *Ionisation*, esses objetos, essas texturas, em suma, não se apresentam somente como diretamente associados a características fortemente instrumentais até pela baixa sedimentação social dos instrumentos – especialmente enquanto “condutores” da ideia musical –, e então uma análise com as ferramentas baseadas na construção de motivos, frases etc., ainda que possa ajudar a localizar materiais temáticos como o anunciado pelo *tambor militar*, pede mais: ao escutar a obra tendo em mãos essa coleção de elementos, fragmentos temáticos e articulações formais, observa-se que sem um olhar às propriedades do som, a como as texturas são organizadas, aos componentes das sonoridades, não se atinge um patamar satisfatório de compreensão.

Há diversos estudos sobre o papel pioneiro de Varèse no que tange a organização do som na composição instrumental (dentre eles, os textos já citados de Chou e Solomos), e, sobretudo, na criação de obras instrumentais que lograram reduzir a distância entre o organismo instrumental e um produto sonoro resultante complexo. A definição de música para o compositor, como “som organizado”, contém a essência de

¹⁵⁵ “Why, Italian Futurists, did you slavishly reproduce all the agitation of life in the form of noise, which is merely life’s most superficial and bothersome element?”

¹⁵⁶ Para uma análise de *Ionisation*, ver CHOU, 1979; e, acerca da composição das sonoridades na peça, ver SOLOMOS, 2013a.

um projeto cujo objetivo é integrar o som na composição de modo orgânico, controlado, com certo “equilíbrio” no material na medida em que carrega o corpo do som e desvela suas trajetórias relacionais. É nesse sentido que Varèse é uma referência importante para a música eletroacústica, já que aponta soluções sólidas acerca do desvelar do material. “Varèse est certainement le pionnier du son composé” (SOLOMOS, 2013, p. 1467)¹⁵⁷. A perspectiva analítica de *Ionisation* que provém do compositor Chou Wen-Chung¹⁵⁸, discípulo e assistente de Varèse, sobre a obra conter três grandes “texturas”, que Solomos prefere chamar de sonoridades, ilumina a questão a partir do dissecar dessas sonoridades em subcomponentes que agregam, sim, aspectos discretos¹⁵⁹, mas contemplam também grupos organizados de instrumentos de acordo com tipologias sonoras. Esses “tipos” sonoros ocorrem na composição das sonoridades principais, misturam qualidades sonoras instrumentais *a certos comportamentos energéticos do som*. Seus subcomponentes constituem também combinações figurais de linhas que se entrelaçam e se complementam. Eis a classificação de Chou:

- Metais: triângulo, bigorna (anvil), cencerros (cowbells), pratos, gongos, ataques de aro (como no tarole, caixa e tambor militar).
- Membranas: bongôs, caixa (sem esteiras), tenor drum e bumbo sinfônico.
- “Esteiras”: tarole, caixa (com esteiras), tambor militar.
- Madeiras: claves, wood blocks, chicote (slapstick).
- Raspadores/ chocalhos (com resposta irregular, em “bounces”): guizos, castanholas, pandeiro, maracas, guiros.
- Fricção de ar: sirenes, string drum.
- Teclados e metais de altura definida: Glockenspiel, campana, piano.

¹⁵⁷ Após localizar os dois paradigmas fundamentais de apreensão do timbre, quais sejam, o *timbre-objeto* e o *timbre-espectro*, Solomos inicia um percurso para fora do termo timbre, denominando uma terceira categoria de *son composé*.

¹⁵⁸ “*Ionisation: The Function of Timbre in its Formal and Temporal Organisation*” – Wen-Chung Chou em *The New Worlds of Edgar Varèse*, 1979.

¹⁵⁹ Chamamos de aspecto discreto da organização musical elementos tais como dispostos na parametrização de alturas e durações.

Na composição das sonoridades, o registro e a intensidade também compõem eixos importantes. A sonoridade 1, nos compassos 1 a 8 da partitura, é marcada pelos ataques leves e graves do bumbo e tenor drum, permeados pela insurgência dos componentes característicos da sirene e do prato, que emergem e se extinguem gradualmente, promovem flutuações texturais, mas também se singularizam enquanto subcomponentes. A sonoridade 2 surge entre os compassos 9 e 12: é quando o parade-drum (tambor militar) anuncia uma estrutura rítmica claramente pronunciada, com ares temáticos, que sem dúvida contribui para uma faceta mais clássica da articulação da forma musical em *Ionisation*. Os demais instrumentos estão cuidadosamente “orquestrados”, ou melhor dizendo, *organizados*, em termos de timbre e registro:

- Bongôs e maracas no agudo;
- Bumbo e pratos no grave, com entradas pontuais articuladas do chicote e tenor drum, seguidos pelo string drum e bumbo.

Até o compasso 18 uma terceira sonoridade começa a emergir e são reveladas as relações entre as três sonoridades principais de *Ionisation*; a sonoridade 3 se evidencia entre os compassos 18 e 20, a mais aguda e fragmentada das três. As passagens nos wood-blocks sugerem combinações figurais do parade-drum e dos bongôs, com interferências do tarole. Há uma trama pronunciada pelas características dos wood-blocks e tarole complementadas pelo tipo “raspador/chocalho”.

In an interview he stated, concerning a performance of *Ionization* (...), that “people call them instruments for making noise. I call them instruments for making sounds (1937)”. The journalist that reported his words added (with a prescience unusual for the time): “as he employs them in his work, they make more than sound, they make music”. Even if Varèse set out to “open the entire universe of sound for music [...] to make music with all possible sounds”, in the last analysis it is still *the composer* who *decided* what he wishes to retain in his work” (NATTIEZ, 1990 [1987], p. 51).

Em *Ionisation*, a relutância em confinar o som numa forma faz com que esta *nasça no próprio desenrolar daquele*. Trata-se de uma incorporação do universo sonoro que se permite abrir ao território do som, mantendo, no entanto, um vínculo consistente com o aspecto organizativo do material, que cinde no equilíbrio de forças entre contexto

e contextura, entre objeto e estrutura. Varèse abre um caminho sólido para que se “organize o timbre”, mas *Ionisation* faz mais que isto: a própria *natureza de seus meios* permite um salto maior do gesto que inscreve no repertório, o instrumental submete mesmo seus componentes mais “ilustres”, como o piano, a fins não ortodoxos – há apenas intervenções pontuais do piano, inclusive clusters –, e o material ganha “estados possíveis” valiosos. Na peça, tanto a própria matéria sonora emerge através das várias categorias de organização do som, classificadas segundo sua origem material (metais, madeiras, etc.), quanto comportamentos sonoros arquetípicos como o “ricochetear” (“bounce”) enquanto movimento energético para dar conta de uma nova maneira de organizar os sons.

4.2 A escuta enquanto componente de determinação do material

Com o processo de emancipação do timbre, o gesto musical passa a englobar esse território do som que leva em conta a escuta do instante, da diferença. Levar em conta aspectos fundamentais conhecidos de uma perspectiva objetiva da percepção, assim como potências mais ou menos imprevisíveis que jazem no material, tornam a relação com a escuta um fator bem mais dinâmico dentro do processo de escritura. O gesto, perfazendo um campo na atividade musical em toda sua dimensão, envolvendo seus objetos materiais, seus atores, espaços, delimita o território da música. E, admitindo a inter-relação sujeito-objeto no desenrolar do fato musical, o gesto se alimenta da escuta da diferença, da ambiguidade que impregna o material.

Os intervalos, as notas, compõem um domínio relacional fortemente marcado por conexões formadas em um plano intelectual, impondo uma certa resistência a uma postura de escuta contemplativa dos sons, aquela que se desvencilha de causas e de uma memória que estabelece conexões. Essas relações, para John Cage, não se encontram “no ouvido”, assim como ocorre em um movimento cadencial, essencialmente determinado em função de uma compreensão sistêmica do fato musical. Cage busca abolir esse intelectualismo do universo relacional da nota. Trata-se de uma atitude de escuta da mais pura sensação do som. Ao negar a abstração, a construção, a processualidade, nega a visão adorniana de material. Cage fala em *tabula rasa*, em refundar um tipo de escuta dos sons que não tem sequer a preocupação de ser “musical”¹⁶⁰. Tem-se uma atitude que lança a escuta a um estatuto que a equipara à composição e à performance enquanto ação, uma postura fundamentalmente ativa que contribui para uma mudança paradigmática da atividade musical, já que desloca um repertório de valores musicais ao contato com o corpo do som, com uma sensorialidade não raramente banida quando se cai no campo da composição, da crítica ou da análise musicais. Portanto, a postura de Cage não constitui simplesmente um caso-limite para a compreensão das aquisições e limites do material;

¹⁶⁰ Cf. CAGE apud SOLOMOS, 2013a, p.116.

significa mostrar uma postura que representa um marco, uma atitude irrevogável em relação aos sons. A despeito de todas as fortes diferenças com respeito a Cage, esta postura surge também em Schaeffer associada a uma *epoché*, à não-intenção, é o escutar sem buscar relações ou causas, o ato de escutar sem intenções¹⁶¹. É assim que o silêncio, especialmente após a experiência de Cage com a câmara anecoica, passa a não mais existir enquanto ausência, negatividade. *Sempre há algo a escutar*. O silêncio invade então a escuta, é o indeterminado, a escuta indeterminada do presente da performance. Isto é fundamental para compreendermos a atitude de Cage em 4'33'', já que a própria existência da partitura é fundamentalmente representativa. A representação do silêncio na partitura é ínfima, é só delimitada a duração do evento. Isto é até onde vai a determinação de Cage: criar um evento. Mas isso é relevante na medida em que o silêncio representa *tudo o que pode acontecer em termos de som na performance*. Poderia ser, em certo sentido, a própria negação da escritura em prol de uma atitude filosófica concernente aos sons.

Em muitos casos, o compositor apenas inaugura um evento sonoro, mesmo que sua esfera de “controle” sobre esse evento varie muito. Por isso 4'33' é muito simbólica nesse sentido também. O compositor determina apenas a ocasião, a duração do evento e, apesar da estreia para piano, a partitura da Edition Peters menciona “para qualquer instrumento ou grupo de instrumentos” (apud Solomos, 2013a, p.179). Isto é crucial: Cage funda uma tradição que não mais se descolará da atividade musical, qualquer que seja o nível de controle que o compositor se disponha a realizar sobre o material.

Trata-se de uma *poética da escuta*. A partir desse ponto de inflexão, não exclusivo a Cage mas do qual ele certamente é representante, o performer é “convidado a escutar”, a implementar pela escuta uma ação instrumental que a institua como elemento chave, que complementa as diretrizes fornecidas pelo compositor. A escuta entra na equação da obra musical de forma arrebatadora e marca uma posição que não apenas *compreende* mas *vive* a obra.

Em peças como *Imaginary Landscape n.5* (1952), em que a partitura convida a criar sons advindos de “n'importe quels 42 enregistrements phonographiques”¹⁶², ou no

¹⁶¹ Cf. SCHAEFFER, 1966; SOLOMOS, 2013a, p.176.

¹⁶² Apud Solomos, 2013a, p.182.

Concert for piano (1957-58), na qual já nem há mais a delimitação do tempo total do evento – por isso *Concert* e não *Concerto* –, as causas não são determinadas pelo compositor. No sentido adorniano, o material deixa de existir para Cage. Escutar nesta acepção significa escutar os objetos pelo que são, “sem os transcender”, sem procurar relações, sem impor desejos subjetivos, o oposto do “controle” adorniano, mas deixar-se fruir os sons em sua própria constituição, seus próprios caminhos.

Além de posturas de escuta distintas, o microfone surge como *instrumento* através da ação de captar o som, gravá-lo: o ato de usar o microfone tal qual um instrumento, como o faz Stockhausen em *Mikrophonie I*, associa comportamentos sonoros ao *gesto* da captação. O som retorna ao corpo por meio de um ouvido ampliado que passa a conhecer os microssons, a imergir em suas constituições mais íntimas.

Solomos aponta o papel que a fenomenologia exercerá, sobretudo com as influências de Maurice Merleau-Ponty e Edmund Husserl em Schaeffer, enquanto componente decisivo no que se refere a alçar a escuta a um dos pilares de seu *Tratado*. Em outros termos, a realçar o papel ativo do sujeito em dualidade com o objeto da escuta: “L’ambition husserlienne de ‘jeter un pont entre le vécu subjectif et l’objectivité de la connaissance’, entre le psychologisme et le réalisme, finalement, entre sujet et objet, est reprise par Schaeffer à travers le thème de l’écoute” (SOLOMOS, 2013a, p.188)¹⁶³. É assim que Schaeffer irá formular: “L’objet implique le sujet; c’est l’activité du sujet confronté à tout objet qui fonde le musical” (SCHAEFFER apud SOLOMOS, p.189). Fundar o “musical”. Esta é a formulação de Schaeffer para uma ampliação do que chama de “musical”, da atividade como um todo, de uma necessidade de repensar a música a partir da *escuta* ativa. É nesse sentido que diferenciar tipos distintos de escutas ocupará boa parte do *Tratado*¹⁶⁴. Os aportes oriundos da fenomenologia permitem também

¹⁶³ A citação é de *Recherches logiques* de Husserl.

¹⁶⁴ São quatro os tipos de escuta delimitados por Schaeffer. *Écouter* e *Comprendre* formam um polo de *objetividade* da escuta. Remetem, assim, a valores que afirmam uma tomada de decisão, uma singularidade, identidade, que são objetivos. *Écouter* é a escuta de índices, a procura por causas, seja um instrumento de música ou outra fonte sonora qualquer. Remete ao polo mais “concreto” do som. *Comprendre* é o que uma tradição musical tende a chamar e a entender como “linguagem”, é a compreensão de sons que adquirem *valores*, que adquirem significados. São sons percebidos, assim, como *signos*, já que esses valores remetem os sons a um código musical. É um polo mais “abstrato” da escuta nesse campo da objetividade. *Ouïr* e *Entendre* formam um polo da subjetividade na medida em que centram-se no “salto” do *objeto*, em sua imagem, seja este objeto bruto ou qualificado, analisado, levando em conta uma escuta que se quer ativa, *seletiva* no processo de abstração crescente do *ouïr* ao *entendre*. *Ouïr* é a escuta em que percebo sem buscar a natureza do som, é o momento inicial da recepção de um som. É o objeto “bruto” apresentado aos ouvidos. Representa, nos termos de Schaeffer, o polo “concreto” de uma escuta onde se opera a

distinções terminológicas importantes, tal qual a distinção entre *sensation* e *perception*. Perceber representa realizar um salto. Não é a sensação pura, distinção importante de origem fenomenológica que procura, sem dúvida, elevar o estatuto do componente subjetivo na apreensão do objeto. “Percevoir n’est pas éprouver une multitude des sensations [...], c’est voir jaillir d’une constellation de données un sens immanent” (MERLEAU-PONTY apud SOLOMOS, 2013a, p.190).

A *escuta reduzida* surge como um aporte husserliano do *Tratado* de Schaeffer no que tange o eixo dos tipos de escuta *ouïr* e *entendre*, em oposição ao eixo “objetivista” *écouter* e *comprendre* (SOLOMOS, op. cit., p.191). A escuta reduzida se distancia, assim, das causas do som e dos significados que adquirem em um contexto musical. Nesse sentido, torna-se uma atitude importante, uma postura de escuta frente a um conjunto de obras que determinará outro polo de contribuição para a manifestação do som por ele mesmo no ambiente da música. Busca liberar o som de seus estados anteriores, deixar-se livrar de referências a causas e de compreender relações, liberar-se de todo condicionamento, mas fruir o objeto e assim observar seus atributos que se colocam à mostra quanto mais o ausculto. “Schaeffer peut être considéré comme l’un de fondateurs de la psychoacoustique” (SOLOMOS, op. cit., p.190).

Mas é justamente quando Schaeffer volta a falar em restabelecer um novo sistema de referências que se interrompe qualquer aporte da fenomenologia. O objeto sonoro, por um lado, conserva sua objetividade, sua existência própria. Mas a posterior influência husserliana no pensamento de Schaeffer impõe que ele é o objeto *da minha* escuta. Ao mesmo tempo em que o aporte fenomenológico está na base da escuta reduzida, o objeto sonoro existe em suas próprias atribuições. “Ils ne les analysent [les objets sonores] pas selon le principe husserlien que ‘l’objet se constitue dans la connaissance et qu’il est donc *relatif au vécu* [grifo nosso] qui est absolument donné”¹⁶⁵, mais comme si l’objet constituait une réalité indépendante de ma conscience. Car, dans le cheminement intellectuel de Schaeffer, la notion d’objet sonore est antérieure à sa

subjetividade, diferentemente do *Écouter*. O *Entendre* parte do *Ouïr* para então determinar a natureza do som por ela mesma, “selecionando” então determinados aspectos do som. É o polo “abstrato” de uma escuta em que opera a subjetividade. A abstração está na “seleção”, no recorte de aspectos do som que interessam ao ouvido para compreender sua natureza. Assim, o sujeito atua diferentemente do *Comprendre*, em que a abstração é operada de modo a identificar, singularizar. O *Entendre* é onde se localiza a percepção, onde se qualifica o *objeto sonoro*. (Cf. SCHAEFFER, 1966, SOLOMOS, 2013a). “Entendre signifie bien *tendre vers*” (Solomos, op. cit., p.189). Reveste-se assim *de forte intenção*, jamais é um ato passivo.

¹⁶⁵ Em Jan PATOCKA, *Introduction à la phénoménologie de Husserl*. Apud SOLOMOS, op. cit.

réflexion phénoménologique” (ibid., p.193). O modelo de Schaeffer em suas pesquisas iniciais é, portanto, externo a qualquer subjetivismo, centra-se na busca pelas qualidades próprias do som: é o *sillon fermé*¹⁶⁶, o objeto tirado de uma temporalidade e passível de criar outras, é um espaço-tempo próprio. O objeto que já está dado, um ente em si, que existe fora do sujeito. “Si l’on analyse la démarche de Schaeffer selon la chronologie de son cheminement intellectuel, la notion d’écoute réduite n’est pas non plus phénoménologique: elle désigne seulement le fait d’écouter l’objet sonore indépendamment de la cause qui l’a produite” (SOLOMOS, op. cit., p.193). A contradição apontada por Solomos indica duas perspectivas que servem à composição, pensa-se, como instâncias complementares. De um lado, pensar que o material é objeto puro, fora da consciência, uma instância objetiva, que se revela quanto mais o ausculto independentemente de minhas próprias atribuições. De outro, ele se conforma na percepção, na escuta.

A ideia do *sulco-fechado*, do objeto que gira em si, que ascende a novas temporalidades e espaços, de fato possibilita tal submersão no âmago do som que manifesta um outro tipo de escuta musical, uma escuta mais imersiva que uma escuta baseada em uma teleologia de eventos sucessivos. É este o ponto que está no cerne da cisão do material, que reconhece sua dimensão constitutiva ao lado da relacional. Mas os diversos impasses e contradições apontados em contextos musicais e teóricos diversos recaem no fato de que, dada a complexidade do objeto sonoro, lida-se com a possibilidade de superar a ideia de música de uma perspectiva da “linguagem”, resultando em radical ampliação da noção de material. “Doit-on traiter les sons fixés (les objets sonores) comme des matériaux qui, du fait de leur complexité, permettent de dépasser l’idée de la musique comme langage, ou bien comme des matériaux que l’on peut réduire à des unités à partir desquelles on écoute et compose la musique comme avant?” (SOLOMOS, op. cit., p.193). Esse impasse esteve no centro das dificuldades enfrentadas no manejo do material que

¹⁶⁶ Diversas operações a partir do “sulco-fechado” possibilitaram a Schaeffer afastar do som gravado suas origens, como no caso do som do movimento de um trem sobre trilhos. “A distância entre o *loop* e o *sillon-fermé* schaefferiano não é tanto de ordem conceitual. O que os separa é de fato a especificidade do suporte. O *loop* realiza na fita magnética uma das aspirações do *sillon-fermé*: ultrapassa a dimensão máxima dada pela razão entre o diâmetro do disco e a velocidade de leitura do toca-discos. A fita magnética permite voltas mais longas, e conseqüentemente a feitura de anéis cuja emenda se torna imperceptível. O tempo fica suspenso por conta da supressão de percepção da emenda [...] O ‘sulco-fechado’ fisicamente riscado no fechamento circular de sulcos de discos era realizado durante a gravação. Foi o principal dispositivo na criação da música concreta” (CAESAR, 2012). No texto *À la recherche de la musique concrète*, de 1952, Schaeffer comenta: “tão logo o *sillon* ‘morder-se a cauda’ ele terá isolado um ‘fragmento sonoro’ que não tem mais começo nem fim, um fulgor de som isolado de todo e qualquer contexto temporal, um cristal de tempo de arestas vivas, de um tempo que não pertence mais a nenhum tempo” (apud CAESAR, 2012).

extrapola o âmbito da nota, em suas possibilidades de integração e de estabelecer relações. Mas a percepção do som adquire, tanto com Schaeffer quanto com Cage, marcos fundamentais para que se coloque a escuta como um componente cada vez mais presente na determinação do material.

O território do som contribui assim para que compositores passem a abrir espaço no âmbito da escritura instrumental a imprevisibilidades nas manifestações do material e questões associadas à fenomenologia da percepção. Dos conhecimentos empíricos associados a resultados sonoros possíveis pelo engendramento do material, passa-se a uma condição mais instrumentalizada da perspectiva do ferramental disponível para testagem do material e de dados objetivos acerca dos possíveis impactos perceptivos, da amplitude das tentativas de sistematização. Tais contribuições elevam o potencial de ambiguidade do material no aumento da imprevisibilidade relativa a seus engendramentos possíveis. Jean-Claude Risset, no artigo “Perception, environnement, musique”, atenta para a ênfase no aspecto da ambiguidade à qual se abre o universo da percepção, da ilusão, da distorção dos fatos e dos objetos diante dos ouvidos, do incerto, da dúvida de que se tem diante de si sempre o mesmo. Descubrem-se propriedades sonoras “invisíveis” do material no momento de sua manifestação. “Le lecteur pourra penser que les idiosyncrasies de la perception, bizarreries, insuffisances ou illusions, ne présentent guère d’intérêt ou de signification pour la musique. [...] Tromperie des sens, les illusions sont des vérités de la perception [...] Et la perception, en dépit des points de vue intellectualistes, est notre voie de passage obligée, notre accès au monde” (RISSET apud SOLOMOS, 2013a, p.203). A composição surge como instância do fazer que prevê a ação do som, seu movimento, do universo de possíveis que irá se dar com base em certos preceitos, regras e um saber que mapeia também um espaço de resultados no processo de escritura. O modelo instrumental, de um tipo de aprendizado musical que se finca exclusivamente no instrumento, certamente permite desenvolver o que Risset chama de “ouvido interior”, que estabelece um tipo de conexão entre esses modelos e o resultado sonoro. Mas, com a expansão do material e da luteria, passa a agir um tipo de escritura que se alimenta dos fenômenos que acontecem *na escuta*, tornando-a ainda mais rica em ambiguidades. Uma certa estabilidade dos meios musicais, por suposto, confere um lastro ao compositor em relação a um comportamento dos instrumentos e timbres, a certos domínios do material, o que, certamente, sempre ocorreu. Mas o som que se desgarrá do

modelo instrumental irá provocar uma mudança de paradigmas em relação à composição enquanto previsão:

Bien sûr, avec l'apprentissage d'un instrument, puis de l'écriture, j'ai développé cette 'oreille intérieure' qui permet au musicien de prévoir l'effet auditif de tel accord, de telle combinaison de timbre. [...] Les instruments nous sont familiers. [...] Avec le 'son électrique', la notion d'instrument est plus floue. Les sources sonores perdent leur identité : elles ne sont plus visibles, elles deviennent difficiles à répéter, il ne suffit plus de les désigner pour spécifier leur timbre (RISSET apud SOLOMOS, p.203).

A relação instrumento/timbre passa por uma ampla desarticulação. Não basta especificar o instrumento para que o timbre se mostre um elemento musical dentro de um campo razoavelmente estável de possibilidades. Há um descolamento maior entre o que se concebe objetivamente e o resultado sonoro, e isto é uma mudança chave: aumenta-se a distância entre esse conhecimento adquirido da escritura instrumental e o resultado sonoro. Os fatos musicais frequentemente se apartam, especialmente após a síntese sonora computacional, de um saber associado ao que Risset chamou de “ouvido interior” baseado no modelo instrumental, lidam com o inesperado: “La relation ‘psychoacoustique’ entre structure physique et structure perçue est bien plus complexe qu'on ne le croit, elle est parfois même contraire à l'intuition. Si l'on veut tirer parti des ressources de l'ordinateur, il faut tenir compte des particularités de la perception” (ibid., p.203). Risset opõe o “ouvido interno” do compositor ao caso específico das estruturas concebidas objetivamente via computador em relação às estruturas percebidas, o que não raro traz contradições extremas. Mas trata-se de mais uma importante aquisição do material. O campo da “previsão”, da simulação, é aberto à imprevisibilidade e leva também em conta a complexidade da estrutura percebida, essencialmente mais ambígua. Trata-se de uma abertura do material, que veste-se de ambiguidade. Na peça *Computer Suite for Little Boy* de Risset, de 1968, os sons de síntese trazem os conhecidos “sons paradoxais” no segundo movimento *Chute (Queda)*, nos quais temos a sensação de que os sons descendem indefinidamente em um glissando perpétuo¹⁶⁷.

¹⁶⁷ O sonograma deste trecho foi elaborado pela primeira vez por Robert Cogan e é importante para visualizar o fenômeno: Risset faz sequências de glissandi descendentes que partem de uma região frequencial e chegam a outra, mas cada glissando inicia pouco tempo depois do anterior, resultando na sensação de movimento descendente constante. “Avant le développement des photos spectrales, il était difficile de décrire et comprendre ce type de relations spatiales, temporelles et sonores – en un mot, structurelles –, qui sont maintenant visibles dans la ‘Chute’ ” (COGAN apud SOLOMOS, p.204).

De uma perspectiva da escritura instrumental, o dado perceptivo é fundamental em um projeto como o da música espectral sobretudo no que se refere a expor o *processo de transformação dos sons*, o que ocorre com os sons no devir temporal, deixando o tempo agir de forma que seu interior se projete à escuta. *Perceber* o processo de transformação dos sons deveria, pois, estar na base da escritura “espectral” que prevê, simula o acontecimento sonoro¹⁶⁸. Desta forma, há uma compreensão geral de que se distancia a “realidade acústica” da “realidade percebida”, assim como, via Risset, de um ouvido interno associado à história da escritura instrumental com esta mesma realidade percebida quando se interpõe o som eletroacústico no plano de trabalho do compositor.

Ligeti explica como sua obra para cravo *Continuum*, de 1968, foi uma de suas primeiras tentativas de promover certas “ilusões” resultantes do engendramento do material, levando em conta o impacto na escuta. Do ponto de vista ritmo, o compositor vê uma espécie de polifonia virtual que resulta desse engendramento:

Ce que j’entends ici par ‘multidimensionnel’ n’a rien d’*abstrait* [grifo nosso], il s’agit simplement de l’illusion acoustique d’une profondeur de champ qui n’existe pas objectivement dans la pièce musicale, mais qui se produit dans notre perception à la manière d’une image stéréoscopique. C’est dans [...] *Continuum* [...] que j’ai réalisé pour la première fois de telles illusions acoustiques, sous l’influence des graphismes de Maurits Escher (LIGETI apud SOLOMOS, p.209).

A escritura alimenta-se dessas ambiguidades, não só do ponto de vista da expansão do material, que pode, por si próprio, expor suas constituições internas até mesmo não previstas, mas também da perspectiva da correspondência com fenômenos perceptivos. A escuta musical se cinde entre um espaço “geométrico”, com elementos singularizados, e um espaço que carrega a experiência do tempo.

Stockhausen, nesse sentido, tem uma contribuição essencial ao repensar a *experiência* do tempo, frequentemente associada a uma cronologia, aos ritmos medidos em um excessivo racionalismo em que constantemente se pretende ouvir e relacionar com

¹⁶⁸ Com efeito, Murail revela, no artigo “Question de cible” que “Les sons, et plus encore les relations entre sons, ont une réalité acoustique *et une réalité perceptive* [grifo nosso] qui ne sont pas nécessairement équivalentes; l’étude de ce ‘sentiment’ est l’objet de la psychoacoustique et de la psychologie de la perception, que l’on ne saurait ignorer” (MURAIL apud SOLOMOS, p.205). Nos compassos 17-70 da peça *Ethers*, de 1978, por exemplo, Murail realiza um processo de aceleração que se apresenta como uma “sequência” de ondas, em que cada uma é mais curta que a anterior. A duração de cada onda vai de 20s a 0,6s, seguindo uma curva logarítmica de durações que é familiar à percepção geral de aceleração (ibid., p.204).

o que se ouviu antes e sua influência no que se ouvirá depois. O determinismo, por um lado, como se o objeto da escuta resultasse a todo tempo de figuras claras e *direccionais*, tem um contraponto em situações totalmente adirecionais, não determinísticas e assim mais próximas a distribuições estatísticas¹⁶⁹. A ideia de *momento* em Stockhausen é importante para isso, para mostrar a experiência de situações sonoras complexas que contêm eventos com graus distintos de determinação. Quanto menor a direcionalidade, menor a determinação do evento, mais os componentes internos de um momento são intercambiáveis, mais sua distribuição “espacial” é presente em detrimento de sua sequência temporal. Isto é algo fundamental que pode ser ouvido, por exemplo, em *Zyklus* de 1959, para percussão múltipla. O *controle* nesses casos se dá de outra maneira; os objetos são espaço-temporais, situam momentos que revelam distintos graus de determinação e direcionalidade¹⁷⁰. Em *Mikrophonie I*, de 1964, para um tam tam de cerca de 1,5 m, 2 microfones, 2 filtros e potenciômetros para 6 performers, a *ação* a ser realizada pelos performers adquire uma importância crucial na determinação do fato musical. Certamente o universo possível de sons com a atuação do microfone sobre o instrumento havia entusiasmado Stockhausen durante experimentos anteriores à obra, impondo níveis de previsão que jogam com campos de possibilidades em virtude dos detalhes ínfimos dos sons e que, portanto, têm um forte limite no que se refere ao “controle” da partitura. A complexidade das variações internas dos sons é tal que a imprevisibilidade de sua manifestação é elevada. Certamente, o nível de controle é imposto por Stockhausen de forma mais ampla na partitura, nos gestos dos performers, na parametrização envolvida nas manipulações do microfone – próximo/distante do tam tam; próximo/distante do ponto de excitação – ou do “toque” – maior ou menor intensidade, região sonora aguda/grave, tipo de excitação etc. –, mas o potencial de abertura do material é algo *de forte indeterminação*. Stockhausen revela ter abandonado inclusive o desejo inicial de determinação precisa dos objetos utilizados na interação com o tam tam, assim como dos movimentos exatos – inclusive com a determinação de distâncias de um movimento de braço, por exemplo – e partiu para *um tipo de descrição dos tipos de sons*, uma espécie de *solfejo*. O compositor então realiza 36 etapas de categorização, desde os sons mais “escuras e graves” aos mais “brilhantes e agudos”,

¹⁶⁹ Esta acepção foi aplicada na obra *a contar e recontar botões de magnólia* (2019), cuja partitura encontra-se anexa.

¹⁷⁰ Cf. MACONIE, 2016, p.168; STOCKHAUSEN, 1973.

usando palavras para descrevê-los. Nos termos de Stockhausen, trata-se de “fazer uma escala com palavras”. Tal categorização aplicada no processo de escritura de *Mikrophonie I* abarca esses “tipos” sonoros que não mais fazem referência a causas, mas a palavras, a ações, movimentos, relegando ao performer a busca precisa dos sons correlatos. A composição da forma é feita de 33 “momentos musicais”¹⁷¹.

A escritura reconhece o que já existe em si mesmo em um dado fenômeno sonoro mesmo não sendo capaz de apreendê-lo em sua complexidade. As categorias composicionais são, assim, móveis, já que caminham, por um lado, no determinado, na ideia de desenvolvimento, na figuração, na variação, e, por outro, não excludente mas complementar, intercambiável, na massa, na textura, no estatístico, na *situação* sonora. Há certamente um componente de *redescoberta* da escuta no sentido de uma atitude, uma postura de escuta do som que se estabelece enquanto tradição. Há, por outro lado, descobertas propriamente ditas vinculadas aos elementos constituintes mais ínfimos dos sons, possibilitadas pelo microfone e alto-falante. A escritura incorpora decisivamente o *fazer* ligado à descoberta do interior dos sons e permite-se distanciar do *texto* na medida em que não se resume ao “discurso”. Ao contrário, aproxima o material das esferas não-ditas do gesto.

Diversas obras de Pascale Criton enfatizam justamente essa escritura liminal, que propõe projetar-se nos limites da percepção, do que está além *do texto*. A música se alimenta do corpo instrumental na medida em que enfrenta uma resistência de seus materiais, que se revela na ação sobre o corpo do instrumento em busca dos detalhes sonoros os mais diversos. A escritura dialoga com o que se busca *na escuta*. Ao valorar modos de articulação e ação sobre o instrumento que buscam justamente resultados sonoros dentro de um campo possível – como, por exemplo, os variados tipos de multifônicos em instrumentos de sopro que podem resultar mais ou menos estáveis e previsíveis –, lida-se justamente com essa fronteira que revela não só o limiar para o desconhecido, o inesperado, mas também os limites do que os ouvidos são capazes de perceber, do que se quer audível. A escuta pressupõe, em alguma medida, uma atitude indispensável de abertura, caso contrário *não se pode encontrar o que não se busca*. Pascale Criton leva em conta então uma escuta de possíveis em diversas obras suas e decide ampliar o campo de “superfícies sensíveis”: “Si percevoir peut être considéré

¹⁷¹ Essas explicações são dadas pelo próprio compositor nas Sete Conferências sobre Música realizadas na Inglaterra em 1972 e 1973, filmadas pela Allied Artists, London.
http://www.karlheinzstockhausen.org/dvd_order_form_english.htm

comme un champ ouvert, qui se modifie lui-même au fil des dispositions et selon les points de vue, nous sommes à même de rendre audible une diversité quasi infinie de surfaces sensibles” (CRITON apud SOLOMOS, 2013a, p.228).

4.3 A interioridade do som como metáfora

A oposição figura/fundo cede lugar a massas sonoras cuja vida interior interpõe-se como metáfora para os componentes sonoros dispersos e ativos. Em relação à vida interior dos sons, Stockhausen comenta sobre *Punkte* (1952): “l’arrière-plan cesse d’être un. Cela devient *le corps de la musique* [grifo nosso], et vous écoutez l’intérieur du son. Il n’y a rien au-dessus pour la reléguer à l’arrière et n’en faire plus qu’une atmosphère” (STOCKHAUSEN apud SOLOMOS, p.236). A vida interior do som que representa o que ocorre no nível da microestrutura e que se estende à macroestrutura compreende, nas palavras do compositor, a concepção fundamental de seu trabalho. “Voici le principe qui sous-tend toute mon attitude de compositeur: considérer à une grande échelle ce qui se passe à une très petite échelle, à l’intérieur d’un son” (STOCKHAUSEN apud SOLOMOS, p.236).

No caso de *Kontakte* (1958-1960), a permeabilidade do material é conseguida de maneira detalhadamente articulada por uma escritura que se integra aos sons eletrônicos em diversos níveis. Stockhausen comenta o *momento* entre ca. 21’ e 23’, correspondente a XIA à XIF na partitura, em que o trecho todo compreende o processo de transformação de um único som, sendo que seus componentes são constituídos e elaborados de forma a compor esse momento. Curiosamente, a percepção geral do campo de alturas é estável, reforçando o enfoque nos demais componentes do interior do som: “Pendant toute sa durée, une sonorité dont la hauteur ne varie pas le traverse. [...] Au fur et à mesure que sa durée s’écoule, cette sonorité est identifiée comme étant un mélange de six sons différents, du fait que chaque son, l’un après l’autre, se détache” (STOCKHAUSEN apud SOLOMOS, p.238). Este único som que compreende todo o trecho em questão desvela então seus seis componentes, seis *sons*, que conformam esse *momento* de *Kontakte*. A forma de uma totalidade sonora converte-se em estrutura segundo o próprio devir, a temporalidade inerente aos sons. Objeto se confunde com processo, forma do som converte-se em estrutura, o contexto torna-se a própria contextura: “L’ensemble constitue un *modèle* [grifo nosso] de transformation d’une

forme en structure, de l'individuel en collectif, et simultanément de transformation d'un état en processus" (ibid., p.238). A dualidade forma/estrutura constitui-se do movimento sonoro que engendra uma transformação orgânica, como em uma trama tecida com cada um desses sons, *tendo a altura como dimensão perceptiva constante*. Manter a estabilidade da altura, conferir certa estaticidade na percepção do campo de alturas, foi a escolha para trabalhar o desenrolar desta *forma-momento*.

A forma do som projeta seus próprios meandros, abre-se aos limites do inaudível, coloca lado a lado sons infinitesimais e a totalidade do momento. As referências à metáfora do "interior do som" são muitas. Tristan Murail e Gérard Grisey compõe outros exemplos de uso frequente do termo: "Les compositeurs qui, comme Grisey, se sont intéressés au transfert du microtemps (le son en tant que phénomène physique) vers le macrotemps (forme de l'œuvre) sont nombreux à parler de 'structure interne' du son" (SOLOMOS, op. cit., p.240). O acesso a esse interior está associado mais uma vez à ideia de *permeabilidade*, que implica tornar o material permeável e suscetível a entrâncias, à integração – acepção ligetiana. Por outro lado, a permeabilidade adquire um sentido imersivo da escuta, que promove o interior dos sons. A permeabilidade pode ser então vista de dois ângulos: o primeiro, que prevê um material que se abre à diversidade de uma perspectiva acústica; a segunda, complementar, que vê na escuta uma atitude que procura essa diversidade no material. A atitude de escuta é fundamental, por exemplo, na poética de Pascale Criton, quando fala de "molecularização" do material¹⁷²: "Il s'agit aujourd'hui d'atteindre les relations mobiles que le moléclarisation du matériau peut engendrer, les réenchaînements de point à point qui permettent de nouvelles articulations et de nouvelles surfaces. [...] Il s'agit de *pénétrer* cette infime microvariabilité qui se déroule simultanément en tout point pour sortir des objets identifiés et réunir des champs de perception habituellement dissociés" (CRITON apud SOLOMOS, op. cit., p.240, grifo nosso). O objeto dilui-se, pois, em processo.

A percepção é central para Criton. A molecularização do material faz com que se o leve ao som infinitesimal. O material na escritura instrumental incorpora essa molecularização, de modo que possa semear suas potencialidades perceptivas em seu salto no momento da performance, abrir-se para uma maior variabilidade do ponto de vista da percepção de microestados possíveis. Há um caráter imersivo que convida ao "interior" do som, a ouvir "saliências", a um mergulho nessas massas sonoras. De um

¹⁷² Sobre este aspecto em Criton, ver também FERRAZ, 1998.

lado, tem-se a totalidade da textura, apreendida como uma espécie de “bloco” e, de outro, o convite ao interior de suas constituições: de fato, em uma peça como *Atmosphères* de Ligeti esse intercâmbio ocorre constantemente entre a apreensão de totalidade da textura que se apresenta mais fusionada e de seus componentes internos, como se, na analogia com a nuvem de gafanhotos à qual recorreremos antes, vez por outra alguns se desgarrassem, voltando a integrar o bando. Esta dialética que se estabelece na percepção entre o nível local e global de um som, entre a totalidade e o componente que se projeta, entre o elemento figural e o textural no momento em que a atenção auditiva é sugada ao instante foi tratada por diversos compositores. Abordamos esta questão a partir da dualidade de perspectivas entre *gesto* e *textura* que Denis Smalley¹⁷³ apresenta para a escuta: “Quanto mais o gesto é alongado no tempo, mais o ouvido é direcionado a um foco textural” (GATI, 2015, p.30). E com Grisey (2008 [1980], p.69), no texto “*Tempus ex machina*”, do ponto de vista do tempo, em que “par l’accélération, le présent est densifié [...] et l’auditeur est littéralement propulsé vers ce qu’il ne connaît pas encore [...] Au contraire, le ralentissement provoque une sorte d’attente dans le vide du présent”. Esta dualidade de perspectivas da escuta também se projeta na inter-relação entre sujeito e objeto, na alternância recíproca entre a contemplação do “eu” e a contemplação do próprio som, promovendo um tempo que está dentro do sujeito. Solomos (2013a, p.255) resume esta perspectiva da escuta: “Dans ce monde à l’apparence si statique, qui voudrait nous purger des passions humaines, l’énergie ne peut se canaliser que dans un état d’extrême intériorisation ou bien dans l’extase, deux attitudes opposées (immersion dans soi/sortie de soi) qui ont en commun l’idée que le temps, conçu comme constitutif du soi, doit être transcendé”. Entre a interiorização e o êxtase, entre o voltar-se a si e o atirar-se para dentro do som, colocam-se aspectos de uma escuta que não trata de concatenamentos de eventos dependentes uns dos outros, de eventos que se conectam uns aos outros. O sensível retorna nesse momento associado à contemplação, a uma experiência do tempo musical transcendida. Mesmo recaindo em um plano fortemente subjetivo, é justamente esta a intenção mesma de inúmeras poéticas que passam a colocar a escuta ao lado do plano do fazer e do agir musicais, não como algo segregado deles.

¹⁷³ Sobre a dialética proposta pelo compositor entre *gesto* e *textura*: “Where gesture is interventionist, texture is *laissez-faire*” (SMALLEY, 1986, p.82). Mas é importante pontuar que não se afirmam polos opostos de perspectivas, mas sim complementares. Como bem afirma Stéphane Roy (2003, p.171), “Il n’existe pas à proprement parler de structures musicales purement gestuelles ou ‘texturales’, signale Smalley. Les structures sont généralement mixtes, mais avec une prédominance de l’une ou l’autre des deux stratégies”.

O compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988) é mais uma voz expressiva a respeito desse assunto. Além do já mencionado “interior do som”, é notória a menção frequente do compositor à *profundidade do som* (SCELSI, 2006, p.125). No *Quarteto n.4*, de 1964, por exemplo, a estaticidade geral com relação à percepção de altura provoca uma atitude imersiva e a dinamização formal ocorre pelo próprio ritmo interno dos sons, em uma escritura que valoriza deslizamentos mínimos intervalares – frequentemente no âmbito do semitom –, projetando os detalhes constitutivos sonoros em vista da alta sensibilidade ao estímulo energético dos performers.

Figura 22: Scelsi, *Quarteto n.4*, compassos 22-24.

Sobre o *Quarteto n.4*, Solomos comenta o aspecto da ambiguidade inerente ao material, da dúvida sobre o que de fato está previsto no *texto* composicional, dúvida sobre a existência mesma de certos fenômenos como sendo originários do processo de escritura, o qual compartilha com o ouvinte um material fortemente fluido: “non seulement à chaque audition j’y entends des choses différentes, en outre, il m’est toujours difficile de savoir si ce que j’entends (ou crois entendre) est ‘là’ (dans la partition ou dans

l'enregistrement) ou bien si je l'invente" (SOLOMOS, 2013a, p.261). Na peça de Scelsi, o material deixa de ser entidade "de linguagem", de um sistema de relações objetivo. Coloca-se na dialética entre objetividade (corpo do som) e subjetividade (meu corpo), desvela os movimentos internos dos sons.

Na música de Scelsi, são comuns os momentos em que a localização no campo das alturas é estável, como no próprio *Quarteto n.4* ou na notória *Quattro pezzi (su una nota sola)* para orquestra de câmara, de 1959, trazendo à luz um aspecto que havíamos esboçado anteriormente: a estabilidade no campo de alturas pode contribuir para evocar o caráter imersivo da escuta. Nas *Quattro pezzi*, por exemplo, a estabilidade de alturas realça os elementos constituintes das texturas, mas também tem o papel fundamental de evocar a escuta da *profundidade do som*, seu caráter imersivo. A nota adquire uma "espessura", não aquela que se associa aos espectros inarmônicos, mas um halo que convida à imersão, ou, como queria o compositor italiano, "ao centro do som" (SCELSI, 2006, p.125). Nesse sentido torna-se uma espécie de entidade que tem um corpo, que adquire e constitui sua própria "harmonia" a partir do momento em que seus componentes internos se projetam. A nota se autonomiza, torna-se um *som*, mostra e convida ao seu interior.

Inserindo um componente mais objetivo a esta questão, a noção de banda crítica¹⁷⁴ cumpre um papel importante para compreender o que Scelsi queria dizer com "profundidade do som", uma terceira dimensão além da altura e duração, que revela esse halo que nos conclama aos fenômenos transitórios, batimentos, flutuações, "dissonâncias":

Des fréquences très voisines engendrent des battements ou des effets de 'chorus' qui enrichissent les textures sonores ; lorsque les fréquences s'écartent un peu, on entre dans une zone de 'dissonance' ; lorsqu'elles écartent encore, on retrouve un sentiment de consonance. La notion de 'bande critique' est dans une certaine mesure la justification théorique de l'idée intuitive de 'profondeur' du son. (MURAIL apud SOLOMOS, 2013a, p.266)

¹⁷⁴ "Quando dois sons senoidais são bem próximos em frequência, tal proximidade ocasiona uma considerável sobreposição de seus 'envelopes dinâmicos' na membrana basilar. A partir de tal sobreposição, dizemos que suas frequências incidem em uma *banda crítica*. [...] A banda crítica determina, assim, a habilidade do ouvido em discriminar frequências adjacentes" (MENEZES, 2004, p.79-82). A partir de Campbel & Greated, Menezes ilustra o exemplo de duas frequências – 523 Hz e 1046 Hz – cuja média aritmética é 784,5 Hz. A frequência de separação, 523 Hz (1046 Hz - 523 Hz), é bem maior que a largura da banda crítica obtida do gráfico elaborado pelos autores referidos, que se aproxima de apenas 150 Hz. Neste caso, tendemos a ouvir as duas frequências segregadas. "A banda crítica caracteriza-se, pois, por uma maior dificuldade, para nosso discernimento, na individualização dos sons" (ibid., p.82).

Há sem dúvida uma correspondência fundamental nas posturas composicionais que se voltam “ao interior” do som com uma dimensão espiritual, quase como postura filosófica, como metáfora de uma escuta que se pretende mergulhar em estados contemplativos. O compositor inglês Jonathan Harvey enfatiza essa atitude que entrelaça o “eu” com uma imersão no mundo dos sons de uma perspectiva espiritual, distanciando-se do plano individual que busca a plena satisfação egocêntrica: “Le sérialisme et la musique électronique, avec sa capacité à entrer dans des sons de nature inconnue, suggèrent tous deux un nouveau monde qui pourrait être nommé spirituel; on pourrait aussi évoquer une plus grande conscience de ce qui est. Il est question de l’expansion de notre moi étroit” (HARVEY apud SOLOMOS, 2013a, p.272). A transcendência no plano espiritual é para Harvey o cerne da própria atividade artística: “La fonction de l’art consiste à étendre notre conscience, de sorte que disparaisse le moi étroit, anxieux et individuel et que s’ouvre à la conscience un moi plus large, un moi absolu” (ibid., p.272). O compositor inglês realça a qualidade estática da percepção de altura como porta de entrada para uma imersão sonora em sua obra *Bhakti*, de 1982, para quinze instrumentos e sons eletroacústicos, no momento em que a nota sol, estática, no nono movimento, gera o “essencial” do conteúdo harmônico e tratamentos espectrais na obra, abarca tanto *as possibilidades timbrísticas derivadas dessa estaticidade* quanto *o retorno ao fator espiritual*: “Ce même sol statique revient sous la forme d’un solo joué par la bande qui exploite toutes les possibilités de timbre. Il s’agit là, bien entendu, d’explorer le fonctionnement interne d’un son statique, d’un retour sur soi spirituel qui est au cœur de la notion de *Bhakti*. [...] La perception se concentre sur les mouvements entre partiels fusionnés et partiels mobiles” (ibid., p.273-274)¹⁷⁵. De uma perspectiva do material, certamente que o “som” não é exatamente separado do que o originou *em termos de um conjunto de vibrações complexo muito maior que sua manifestação audível*. Na composição, especificamente no caso da escritura instrumental, objetifica-se o som.

¹⁷⁵ Coincidentemente, na peça para clarinete *Sob o mesmo Sol*, de 2009, cujo ápice ao final repousa sobre uma nota sol ao extremo agudo, enfatizamos de uma perspectiva poética a associação com a frase de Clarice Lispector no livro *A maçã no escuro* sobre uma “viagem ao interior” do protagonista. Tal abordagem não deixa de ser um convite às microarticulações *dentro* da nota.

4.4 Escrita diante do território do som

Ao reconhecer o território dos sons, o material assume suas formas, torna-se fugidio, escapa à singularização, e, nesse sentido, *aproxima-se do gesto*. O corpo sonoro, suas características físicas e propriedades acústicas, conforma-se no tempo e cria espaço, abrindo-se a poéticas em que o som gera a própria forma, constitui totalidades cujo movimento é autônomo. Ao criar espaço, “gira em si”, não só *em relação* a outros elementos. Mas em uma música como *Metastaseis*, de Iannis Xenakis, especialmente no que se refere aos movimentos de “massas” sonoras que manifestam sua maneira de pensar o som como denominador comum de toda a música, o espaço sonoro parece de fato substituir qualquer ideia de desenvolvimento: a música parece mesmo querer se aproximar da arquitetura na medida em que os componentes sonoros se movem em um território comum. Xenakis propõe uma teoria da morfologia geral, para a qual “les sonorités sont des formes, des morphologies sonores. Enfin, une spatialisation de la musique résulte des graphiques sur papier millimétré ensuite transposé sur portées – en se présentant comme des totalités qui se déploient, plutôt qu’elles ne se développent, les sonorités xenakiennes acquièrent un caractère quasi spatial” (SOLOMOS, 2013b, p.1471).

A percepção do som em si, autônomo, em território próprio, projeta-se dentro e fora do seu contexto geral. É o som que pertence a esse contexto, mas que em si mesmo clama por autonomia. Trata-se de uma abertura em relação à visão de que um som cumpre uma função estrutural definida, bem marcada, como uma peça de tabuleiro. Ele pode sim muito bem tê-la, mas não se restringe a ela. Mais que isto, pode marcar um *território*,

uma situação sonora¹⁷⁶: “Devenir enclos en un présent indivisible, le son, qui organise le temps, est par lui-même musique complète. Il suffit qu’il soit confiné dans sa ‘solitude’ pour qu’il dévoile son autonomie et sa suffisance, non seulement ses pouvoirs structuralisants, mais aussi ses magies qualitatives” (BRELET apud SOLOMOS, 2013b, p.1458¹⁷⁷).

A escritura diante do território do som revela-se assim como um paradigma que ultrapassa a noção de timbre, na medida em que sedimenta seu lugar no âmago do material. Nos termos de Solomos, a acepção de harmonia que se dilui no timbre a partir de certa “estabilidade” espectral – a categoria *timbre-spectre* – passa a conviver também com a própria projeção da forma do som em si, denominada por ele *timbre-son composé* ou *son composé*. A ambiguidade inerente ao material ultrapassa a dicotomia harmonia-timbre e avança à esfera mutável das micro variações sonoras. Enquanto totalidade articulada, o som apresenta a situação em que “matériau et forme tendent à se présenter comme un continuum, de même que les dimensions du son (hauteur, durée, intensité, timbre-objet, timbre-spectre...), ainsi que les dimensions traditionnelles de l’écriture musicale (mélodie, harmonie, contrepoint, rythme...), et ceci, à des échelles de temps variables: du son au sens physique jusqu’à l’œuvre entière” (SOLOMOS, 2013b, p.1458).

O som enquanto totalidade move um conjunto de dimensões distintas que guarda a potencialidade de converter o próprio material em forma, *é o som que deixa de ser pura articulação*: deixa de ser exclusivamente ataque e reconhece o restante de seu corpo, delimita um espaço, um *território*, uma forma em si, em que uma movimentação interna tem lugar. É o que conclui Morton Feldman: “L’attaque d’un son ne représente pas son caractère. En fait, ce que nous entendons c’est l’attaque, pas le son. L’extinction, cependant, ce paysage sur le départ, c’est ça qui exprime le point où existe le son dans notre écoute – qui nous quitte plutôt que de venir vers nous” (FELDMAN apud SOLOMOS, 2013b, p.1466).

A ambiguidade cada vez mais pronunciada entre figura e fundo, microforma e macro forma, objeto e processo, permeia esta sedimentação do paradigma do som na composição musical. Ambiguidade entre o espaço do som em si e sua relação com o contexto, entre o relacional e o constitutivo, entre “movimentos de ação” e de

¹⁷⁶ Salvatore Sciarrino e Flo Menezes utilizam a referência a “situações” ao invés de *seções formais* (GATI, 2015; SCIARRINO, 1998; MENEZES, 2013).

¹⁷⁷ Gisèle Brelet, *L’esthétique du discontinu dans la musique nouvelle*, 1968.

“contemplação”, de ataque e de corpo sonoro. É uma concepção que desestabiliza a exclusiva inteligibilidade musical que se finca em um princípio unificador regendo hierarquicamente elementos formais, que centraliza uma noção de repetição em música que tende a anular a materialidade do som, e que, além do mais, hipervaloriza o teor das analogias e similaridades em prol da forma que se constitui no processo. A obsessão com os processos normativos na abordagem do timbre teria determinado, como observa Karlheinz Stockhausen, a marca de uma busca comum por um “princípio unificador” da obra “que posiciona o artificial na arte novamente em primeiro plano” (STOCKHAUSEN, 2009 [1953]). Mas as contradições frente às quais nos colocamos ao lidar com o corpo de cada som, seus próprios encaminhamentos energéticos, suas particularidades espectrais, tornam muitas vezes insuficientes os processos lineares do jogo combinatório.

Tem-se assim diante de si a mescla de uma forte herança da forma concebida enquanto um todo em relação intrínseca com suas partes, por um lado, e um material cujas propriedades internas tendem a escapar ao domínio da comparação, da similaridade, por outro. Trata-se de uma elevação da dialética entre objeto e estrutura, em uma correlação de forças em que a complexidade da constituição sonora resiste à apreensão figural. A escritura determina, neste contexto, territórios de escuta, situações em que o material se desvela para além de seus aspectos puramente relacionais. A relação figura-fundo torna-se cada vez menos uma oposição para dar lugar a uma natureza bipartida do material, revitalizando a própria essência da repetição enquanto unidades perceptivas comparáveis. O contorno figural concorre com o que antes parecia aproximar-se do fundo amorfo.

A estrutura do som tem em sua própria contextura sua relevância. Nesse sentido, o termo “objeto” passa a adquirir força no momento em que se sedimenta uma autonomia do som na experiência musical: “Um objeto é sempre um múltiplo – diferente de uma nota, que constitui, na sua função tradicional, um elemento neutro que adquire um sentido somente após ter sido inserido num contexto. O objeto não é, portanto, um ‘átomo indivisível’, mas sim uma *estrutura*, um ‘composto’” (VAGGIONE apud GUIGUE, 2011, p.47).

A trajetória de autonomia do sonoro expande o engendramento de parâmetros na escritura instrumental e congrega novos modelos no próprio campo da análise musical. Didier Guigue retoma, a partir de Debussy como ponto nevrálgico, o termo de Jean Barraqué referente a uma *Estética da Sonoridade*. Enquanto “estrutura”, a sonoridade

adquire um estatuto diferenciado, ganha um espaço no que se refere ao teor objetivo de elaboração dos materiais.

Claude Debussy é geralmente considerado como o fundador de ‘uma nova estética musical’, na qual a *sonoridade* se torna, plenamente, uma dimensão da sua escrita [...] Com isso, ele inverteu o modelo dualista em vigor na música até então, em que a sonoridade, pelo viés das técnicas de instrumentação ou de orquestração, intervinha como suporte, como vetor de um discurso elaborado previamente por meio da articulação de um material abstrato. (GUIGUE, 2011, p.29)

A sonoridade tem, em Debussy, um “papel estrutural”, torna-se uma “dimensão funcional” (ibid., p.29). Essa dimensão, amparada pela música eletroacústica, abre um campo importante de modelos de análise musical (cf. ROY, 2003). No campo da composição, observamos poéticas que afirmam mais e mais a centralidade da sonoridade como aquisição do material, propondo relações férteis de ambiguidades com os meios musicais. Silvio Ferraz, em seu *Livro das Sonoridades* (FERRAZ, 2005), aponta na ideia deleuziana de ritornelo a oposição a uma visão de repetição mais “clássica” da ideia, mais enquanto um território ao qual se pode retornar, um espaço em que coabitam e operam componentes móveis, os interstícios a serem descobertos, as próprias conexões e entranhas no fluxo musical. Tudo que compreende a determinação desses territórios, verdadeiras *situações*, amplia o universo da sonoridade para além da figuração singularizada, já que os componentes figurais adquiririam, então, um fator espacial, um lugar, mais amplo que suas propriedades parametrizáveis: “A análise equivocada da forma, a forma como imperativo musical, reduziu a música a um quadro limitado de relações formais: a forma tomada como enquadramento (*frame*) formal. (...) No fundo, a música reduzida ao sequenciamento” (ibid., p.46).

Nas tentativas diversas de lançar forçosamente o som ao primeiro plano da composição, diante da novidade de um universo sonoro que se mostra praticamente irrestrito, chega-se também, por outro lado, a uma não rara hipervalorização do objeto em prol da estrutura, um “reverso da moeda que passou a creditar a musicalidade ao objeto, ao som. Então, limitada ao objeto, ao som, a escuta diria mais respeito apenas àquilo que pertence ao nível da percepção, e toda uma categoria semiótica é chamada a agir para distinguir sons musicais daqueles não musicais, sons contextualizados em música e sons contextualizados em falas, ruídos urbanos, motores etc...” (ibid., p.46). A despeito de toda a relevância atribuída à percepção nas determinações do material, à atitude de escuta que

mostra revigorar o próprio fato musical, a escritura abarca a relação da ideia musical com o meio, com o instrumento, com a experiência do presente, que envolve um senso espacial, cênico, uma totalidade contida no gesto que vai além do som mesmo mas que, ainda assim, pode engendrar uma dialética vivaz entre objeto e estrutura, entre microforma e macro forma, provocando um entrelaçamento entre os aspectos relacionais e a constituição interna do objeto.

4.5 O segundo quarteto de Lachenmann e sua concepção de material na escritura instrumental

Falar de ruído na música instrumental pressupõe falar de sons que não necessariamente mostram proeminência ou preponderância de percepção estável no campo das alturas. No entanto, muitas vezes surgem na escritura instrumental procedimentos e técnicas que tendem a incorporar o ruído na composição *através do suporte da altura*, mesmo que o resultado sonoro tenda a anular a percepção do intervalo, gerando, como em Ligeti, texturas. De uma perspectiva do material, Helmut Lachenmann (1935-) parte da constatação adorniana de que o material não constitui um ente neutro, livre de seus aportes extra-musicais, de sua referencialidade, sua historicidade. O material engendra o confronto com as resistências da matéria e suas prévias acepções, seus estados anteriores. Conserva uma “resistência”, aquilo que carrega consigo que é próprio à sua “natureza”, sua constituição física, por um lado, mas também aquilo que faz alusão a significados estrangeiros ao contexto a que pertence, tal como um sopro ou um grito.

Le matériau musical est autre chose qu'une simple matière première docile qui attend uniquement que le compositeur la charge d'expression, et ainsi lui donne vie, au sein de tel ou tel ensemble de relations : il est déjà, lui-même, inscrit dans des relations et marqué expressivement, avant même que le compositeur ne s'approche de lui. Ces traits qui se sont gravés dans le matériau proviennent de la même réalité qui nous a marqués nous-mêmes, compositeurs et auditeurs – qui a marqué notre existence et notre conscience (LACHENMANN apud SOLOMOS, p.145).

Há um componente de “realidade” no material que o faz resistir ao controle que não a reconhece, que tenta neutralizá-lo de quaisquer referências ou estados prévios. Independentemente da natureza do material – tonal, acordes-timbres ou ruídos –, desvela-se assim seu controle (*maîtrise*), no sentido adorniano, ao longo do processo composicional. Não se trata de um domínio autoritário, por suposto, já que, no caso da escritura de Lachenmann observa-se que a composição não se restringe a uma atividade puramente “abstrata”, a uma pretensa dominação totalizante do material, mas situa-se no

confronto com a matéria, com a ação do performer e seu instrumento. Trata-se da procura pelo contato com a matéria no detalhe de movimento de uma arcada, na busca pelo toque ao bocal que permite a emissão de um sopro sonoro particular, um ir-e-vir entre a matéria sonora e a ação que a promove. A partitura prevê o movimento, contém plena consciência das relações possíveis com esse corpo dos sons. Com Lachenmann, o material se alimenta não exatamente da escuta, o resultado sonoro resultante não é algo fixo, determinado, desejado com total precisão, mas visto como resultado de uma *ação instrumental pertinente que constitua seu fato gerador*. Em uma obra como *Pression*, para violoncelo, tem-se um exemplo de partitura composta essencialmente das ações e prescrições dos movimentos a serem feitos pelo performer, dos pontos de contato com o corpo do instrumento, anulando a própria noção de nota musical. A nota se engendra na esfera das relações discretas, matriciais. Ao negá-la na partitura, não significa que a altura deixe de existir: mas toda ação instrumental procura o ruído, sustenta-se a partir dele e dessa maneira neutraliza a altura no processo de escritura. A percepção de altura certamente operará na escuta da obra, mas não é o parâmetro organizativo primeiro de escritura nesta peça. O compositor *neutraliza a altura sem no entanto negá-la*.

No âmbito de sua trajetória associada à *música concreta instrumental*, termo usado por ele próprio, a dimensão do material sonoro aponta correlações importantes com os *meios* objetivos da ação musical para servirem à composição. O instrumento musical é central para o compositor na medida em que se transforma em veículo de uma ação, de um movimento. O material imbuí-se, nesse contexto, de toda a cadeia referencial à qual os meios musicais estão submetidos, reconhece e aceita suas origens, seus gestos.

Par ‘moyens’, j’entends tout d’abord le matériau musical au sens étroit, cet instrumentarium préformé, régi par la société, fait de sonorités, de structures sonores, de structures temporelles, de sources sonores, d’instruments au sens restreint et au sens large donc, de leur techniques de jeu, leur notation et leur traditions d’interprétation, jusqu’aux institutions même et leur rituels de transmission – tout ce mobilier musical que le compositeur ne trouve pas seulement autour de lui, mais en lui-même, bref, ce monstre tentaculaire qui enserre et dévore tout et que j’ai appelé ailleurs ‘l’appareil esthétique’ (LACHENMANN, 2009, p.130).

O material se confunde com os meios, e seu caráter medial o aproxima do gesto. É diante do permanente conflito com os aspectos mais elementares da composição, quais sejam, a partitura, o instrumento, o espaço físico da performance, diante de uma fragmentação da experiência, do gesto que circunscreve o material e que o faz lançar-se para além de si próprio, toda essa cadeia de referências que se interpõe no fato musical,

que torna a relação com os meios um ponto central no processo de emancipação composicional do som, mas que também afirma a essência do material na composição. É nesse sentido que Lachenmann coloca uma primeira etapa de reflexão acerca da atividade composicional: “Compor significa: refletir sobre os meios”¹⁷⁸. E a conjugação desses fatores se apresenta, para o compositor, como um retrato que remete à imagem de Lukács quanto a “cristalização” da vida através da forma, e que, somente então, após a formulação da experiência, é capaz de evocar uma “estrutura sonora”¹⁷⁹. O gesto circunscreve o ato de “estruturar” o som, no sentido de que permite avaliar seu movimento, a ação energética que causa seus contornos e suas constituições. A forma, nesse contexto, parece querer aproximar-se mais do gesto, na medida em que “a representação de um som torna-se definitivamente a representação de uma forma, e, reciprocamente, a forma concebida como projeção característica dos meios no devir temporal se manifesta, permanecendo na memória como experiência de uma sonoridade” (ibid., p.134)¹⁸⁰.

No percurso da reflexão do compositor acerca dos meios musicais, a relação fundamental com o instrumento é revelada em uma etapa posterior: “Compor significa: construir um instrumento”¹⁸¹. De acordo com essa perspectiva, a composição *como um todo*, enquanto totalidade, não só pode ser vista como uma sonoridade estruturada, mas também como um processo de elaboração de um instrumento que terá suas próprias forças, promoverá com o material suas próprias resistências possíveis e desejáveis.

Sa construction est toujours peu ou prou une aventure dont l'issue est incertaine. Posons ceci : un staccato au piano suivi après un moment bref ou plus long d'un coup de cymbale, aussitôt étouffé : peut-être est-ce une sorte de plaisir simplement ludique que d'établir à partir de ces deux événements la 'touche' d'un instrument imaginaire non exploré, puis d'en déduire sa

¹⁷⁸ “Composer veut dire: réfléchir sur les moyens” (ibid., p.130).

¹⁷⁹ “Une structure sonore est une sonorité structurée” (ibid., p.135).

¹⁸⁰ “Là où un tel chaos caractéristique se cristallise de nouveau en un ordre calculé et reconnaissable, à travers un rituel évolutif pour ainsi dire, organisé dans le temps, je peux parler d'une 'structure sonore', tout en ayant la perception globale d'un 'son structuré'. *La représentation d'un son est devenue définitivement la représentation d'une forme* [grifo nosso], et réciproquement : la forme conçue comme projection caractéristique des moyens dans le temps fait ainsi ses preuves et reste dans la mémoire comme expérience d'une sonorité” (ibid., p.134).

¹⁸¹ “Composer veut dire: construire un instrument” (ibid., p.134).

configuration générale, pour ensuite le modifier en suivant ou en allant à l'encontre des règles de l'art, d'accentuer les contradictions de la configuration initiale pour aboutir à l'inconnu. C'est un 'plaisir' parce qu'en tant que constellation globale posée par moi, c'est 'mon' instrument, duquel et avec lequel je joue en le découvrant seulement ainsi, parce qu'il a une sorte de virginité qu'il conserve intacte puisqu'il se modifie lui-même à chaque attaque. (ibid., p.137)

É o espaço da composição justamente como abertura ao desconhecido, é ao mesmo tempo planejar a viagem e não saber exatamente onde se quer ir, entrar em um território que não se sabe ao certo o que se vai encontrar. É o engendrar, é lançar-se à processualidade em si a partir daquele mero “reflexo” inicial, mera “inspiração” que provocou um movimento para a descoberta que está por vir¹⁸². Surge aqui uma visão de forma muito mais fluida e decorrente de um material *que tem seu próprio tempo*: “Compor poderia significar: não se saber mais aonde ir, não poder avançar nem retroceder ou ter medo”¹⁸³. Mas não só. Trata-se de um material que dá voltas no contexto da composição e também aponta para fora dela, configura o jogo de papel japonês a que nos referimos antes: dobrado, aflora ao ser lançado na água e traz consigo marcas da experiência. As reflexões do compositor deixam de lado, portanto, dois polos opostos que compreendem, de um lado, um “espontaneísmo irrefletido”, uma “concepção distorcida da liberdade como *laisser-aller*”, e, de outro, um “estruturalismo piamente positivista, no fetiche de buscar procedimentos de construção que não são menos suspeitos” (ibid., p.140). Por meio da trajetória que cobre os dois primeiros quartetos de cordas, o *Gran Torso* (1971/76/88) e o *Quarteto n.2 (Reigen seliger Geister, 1989)*, temos uma perspectiva da maneira pela qual o processo de escritura opera na poética de Lachenmann. O próprio compositor avalia a ideia de uma *música concreta instrumental* nesse percurso entre as duas obras buscando reduzir a centralidade dos parâmetros habituais do som na concepção da ideia musical em detrimento “do aspecto corporal e energético durante o

¹⁸² O sociólogo Richard Sennett complementa sobre o papel do jogo na criação artística: “Play is not art, but it is a certain kind of preparation for a certain kind of aesthetic activity, one which is realized in society if certain conditions are present (SENNETT, 1992 [1974], p.266) [...] A brincadeira, o jogo, tem algo de sair do tempo, tem também seu próprio espaço e constitui um lugar, uma situação. “Play behavior is the point where the fear of frustration is surmounted by the desire to take risks” (ibid., p.320).

¹⁸³ “Composer peut vouloir dire: ne plus savoir où aller, ne pouvoir avancer ni reculer, avoir peur” (LACHENMANN, 2009, p.139).

ato de realização do som, ou do ruído” (ibid., p.203)¹⁸⁴. O *Segundo Quarteto* mostra situações do material nas quais suas relações são, por vezes, até mesmo mais evocativas que propriamente figurais. É o caso, por exemplo, da curiosa sonoridade da tríade maior que surge quase como uma irrupção de superfície, para então voltar a submergir no tecido musical em movimento (figura seguinte).

¹⁸⁴ “Dix-neuf ans avant *Reigen* j'avais conçu mon premier quatuor, *Gran Torso*. J'avais développé alors l'idée d'une 'musique concrète instrumentale', dont les catégories ne pouvaient plus être déterminées au premier chef par les paramètres habituels, mais par l'aspect corporel et énergétique lors de la production du son, ou du bruit, toujours différemment utilisé” (ibid., p.203).

16

Figura 23: Lachenmann. Sonoridade triádica evocada no c.93 do *Quarteto n.2* enquanto irrupção de superfície.

O gesto, muito evocativo do movimento que se dá no instrumento, integra-se de forma consolidada enquanto proposta poética na medida em que o resultado sonoro é produto de uma ação que, esta sim, é o ponto central da ideia, no sentido de convidar à imersão em um tecido sonoro que não nega suas origens, mas que as vela, põe-nas em permanente confronto, dilui a frontalidade da figura na medida em que procura dissipá-la no fundo, propondo situações sonoras que sedimentam uma concepção de forma que procura projetar a faceta constitutiva do material. Nesse sentido, a “técnica sonora”, seus meios de realização, as próprias técnicas instrumentais, vertem-se em modalidades de sonoridades componentes da estrutura do som, determinam seus próprios parâmetros:

Du point de vue de la technique sonore, l'œuvre se présente comme un champ de catégories qui se complète et se transforme en même temps : il est d'abord déterminé par le jeu *flautato*, dont les composantes acoustiques seront explorées, lors que *l'espace ainsi délimité* [grifo nosso] se transforme progressivement en un paysage qui lui est diamétralement opposé, fait de champs de *pizzicatos* articulés de façon extrêmement diversifiée (ibid., p.204).

A ação instrumental integra-se verdadeiramente enquanto gesto, toma o material, convertendo-se no próprio meio e no véu que se molda com a experiência do som, afirma sua pertinência na ação performática que se debate com o código da notação, busca descrever o movimento humano que soa e reproduz o germe de ideia na composição. No *Segundo Quarteto*, o *flautato* adquire uma multiplicidade que o torna por demais insuficiente enquanto mera técnica instrumental; precisa ser descoberto, tornado concreto pelo desdobramento de suas relações e variantes. Lachenmann nos convida a mergulhar no seu entendimento próprio, na sua própria experiência do que vem a ser *para ele o flautato*, representando verdadeira *categoria sonora* que se distingue de outras, demarca um território sonoro. A descrição do movimento instrumental delimita a sonoridade e a própria ideia¹⁸⁵:

Le mode de jeu *flautato* lui-même, sous la forme fondamentale et complète, se caractérise ici non seulement par un passage de l'archet assez rapide et en même temps sans pression, 'soufflé', sur une corde que la main 'étouffe' légèrement, mais aussi par le déplacement concomitant de l'archet du chevalet (et avec le talon de l'archet) vers le point d'appui des doigts (avec la pointe de l'archet). Sur le violoncelle, c'est logiquement l'inverse : mouvement du chevalet avec la pointe de l'archet vers le *tasto* ou point d'appui des doigts et le talon de l'archet (ibid., p.205).

Na descrição extensa do *flautato*, o compositor observa que se deve evitar o harmônico, posto que este representaria uma sonoridade em “outro plano da hierarquia de categorias”¹⁸⁶. Esta delongada explicação da técnica que se desdobra em ações instrumentais determina a sonoridade enquanto um campo que vai além do instrumento

¹⁸⁵ O compositor é conhecido por trabalhar individualmente e de forma intensiva com os performers antes da realização de suas obras. Este autor obteve o testemunho, por exemplo, do violoncelista Jean-Guihen Queyras, ex-membro do Ensemble InterContemporain de Paris, que revelou trabalho intenso na casa do compositor no processo de construção da performance.

¹⁸⁶ “La sonorité d'harmoniques elle-même doit être évitée avec ce mode de jeu; elle représente une autre partie de la hiérarchie des catégories” (LACHENMANN, 2009, p.205).

e da técnica em si. Fosse, digamos, em um quarteto de Beethoven, a seção povoada pelo *pizzicato* teria no sistema tonal, diante da supremacia da altura, tendência a ofuscar a estrutura do som. Mesmo que hoje olhemos para trás e busquemos na sonoridade pontos de apoio no repertório clássico, *pensar a sonoridade como poética* composicional é bem diferente. Como temos apontado até aqui, abre-se um “campo”, um território *do som*: o *flautato* não é uma técnica que serve a um “sistema” em um campo hierárquico dominado pela altura. Ele traça um campo próprio no espaço que tende a “girar em si”, revelar-se aos poucos ao circunscrever esse lugar do objeto. Tece um gesto: “Le *flautato* représente tout d’abord le centre sonore, mais aussi le point tournant et le lieu de redistribution d’un réservoir riche et caractéristique de variantes sonores et bruitées. Elle sert de médiation entre une absence totale de son et une belle consonance saturée de *do* bémol majeur” (ibid., p.205). É o modo de articulação performático que funda o material e abarca o gesto.

O compositor alemão vê no jogo instaurado pelo *flautato* a insurgência e proliferação de outras “figuras”, verdadeiros processos sonoros, menos caracterizados enquanto elementos de fato “figurais” no sentido gestaltiano, mas sonoridades que *emergem*, mais enquanto manifestação de um processo de *emergir* do som. O que Lachenmann chama de “figuras” por vezes parece até aproximar-se de um repertório de configurações sonoras que se estabelece como um processo¹⁸⁷. Notamos um pensamento vinculado à ação musical mesma, a técnica embebida de uma musicalidade que se abre ao som. Por isso a notação precisa de mais elementos, precisa mostrar o corpo do instrumento, as abstrações em parâmetros não são suficientes para projetar o pensamento composicional:

Le fait que le son se ‘noie’ passagèrement dans le bruit silencieux de la friction sur le chevalet permet une modification ‘cachée’ de la position : quand l’archet revient, le son *flautato* émerge, avec une autre hauteur, du bruit sur le chevalet, dans lequel il avait sombré auparavant.

Ces disparitions et ces *retours modifiés* [grifo nosso] sont soulignés dans *Reigen* par des *figures* [grifo nosso] que l’on pourrait qualifier de façon un peu risquée de ‘variantes de trilles’. (ibid., p.206).

¹⁸⁷ Esta acepção se aproxima do que o compositor italiano Salvatore Sciarrino irá chamar de “Figuras da Música”, tal qual o processo de acumulação (SCIARRINO, 1998).

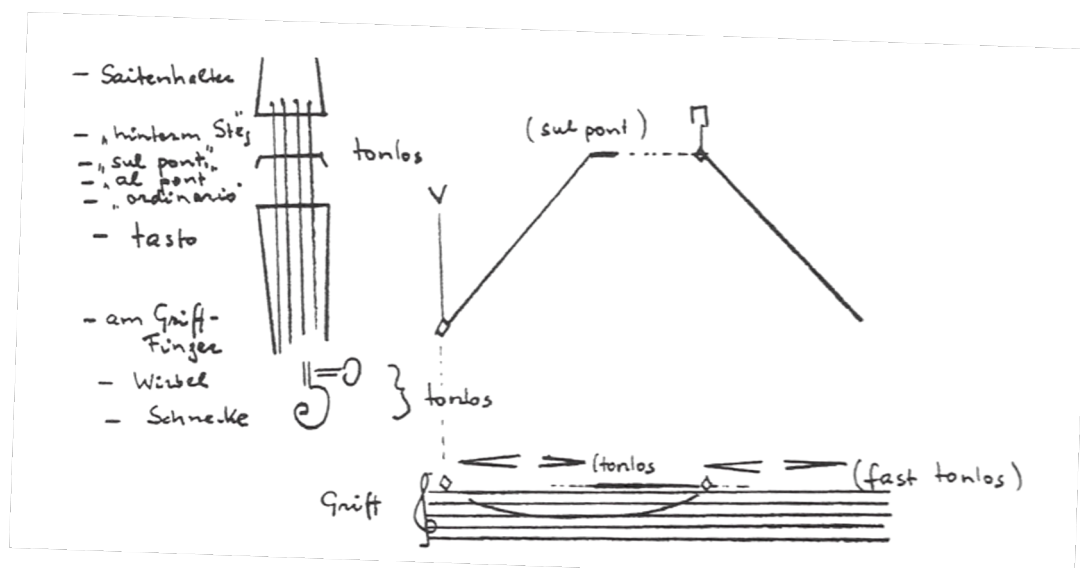


Figura 24: Lachenmann, *Quarteto n.2*. Indicação sobre regiões de arcadas no corpo do instrumento.

The musical score for Cello, measures 26 to 28, is shown with extensive annotations. The top staff is labeled 'Steg (Rechte Hand)' and 'Griff-Finger (Linke Hand)'. The score includes dynamic markings such as '(PPP)' and '(f)'. Bowing directions are indicated by arrows and labels like '(→ tonlos)'. Fingering is indicated by Roman numerals (IV, I, II, III, IV) and circled numbers (6, 3). A circled '5=0' is also present. The score is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef.

Figura 25: Lachenmann, *Quarteto n.2*. Compassos 26 a 28 “variantes de trilos”.

Insurgência e imersão, irrupção e desvanecimento. Esse giro constante do material manifesta a ação instrumental em sua concretude, na descoberta de suas variantes mais sutis, no gesto que veste o material e que permite transfigurar o som. Pensa-se na transfiguração na oposição colocada por Arthur Danto (*A Transfiguração do lugar-comum*) em relação à transformação: a transfiguração sugere modificação até certo limite de reconhecibilidade, mantendo a identidade; a transformação leva a um polo mais distante, caracterizando já um *outro* som, sem qualquer referência ao de origem. Mas o

ponto fundamental é que a transfiguração é um *duplo*; é o som que não é mais aquele na origem da matéria, dá um salto e converte-se em material¹⁸⁸.

A ação instrumental é a resultante conjunta dos músicos do quarteto, como um “super-instrumento”, é um único “objeto” (LACHENMANN, op. cit., p.207) que constrói a textura global que projeta um relevo que quer se destacar mas é quase que sugado de volta, jogo que é elaborado justamente pela ação integrada dos instrumentos (ver exemplo do c.99 na figura abaixo). “De manière répétée, et toujours croissante, nous serons confrontés au cours du déroulement général à *un seul appareil sonore à seize cordes* [grifo nosso], traitées presque en homophonie” (ibid., p.208).

¹⁸⁸ Danto (2005, p.246-7) lança um argumento interessante acerca desta diferenciação: “Uma escultura de Napoleão como imperador romano não se limita a representá-lo em trajes arcaicos [...]. Faz parte da estrutura de uma transfiguração metafórica que o objeto da metáfora mantenha sua identidade o tempo todo e seja reconhecido como tal. Trata-se, portanto, mais de uma transfiguração que de uma transformação: Napoleão não se converte em imperador romano; ele simplesmente porta os atributos de um imperador romano” (DANTO apud GATI, 2015, p.51).

18

Figura 26: “Objeto” composto do entrelaçamento de componentes instrumentais no c.99 do *Quarteto n.2* de Lachenmann.

Objeto que também é processo, seus componentes perfazem um jogo interno, jogo esse construído pela composição, que se opõe a uma simples disposição de sonoridades estanques justapostas e “recombináveis”:

Ce fut l'une des vertus de la construction d'un 'super-instrument', à partir de composantes constituée par les formes sonores et les modes de jeu 'simples', que de m'aider pendant la composition à aller vers un élargissement et une nouvelle définition dialectique des relations sonores qui semblaient d'abord déterminées uniquement de manière physique, définition impossible à atteindre par le seul moyen d'une idée formelle spéculative et détachée, qu'elle fût abstraite ou concrète, idée sans laquelle l'orientation sur les sons concrets aurait en revanche dégénéré en un pur jeu de démonstration de sonorités herborisées (ibid., p.208).

Para além de apenas “desfilar” sonoridades fechadas em si, o compositor constitui territórios enredando uma processualidade que leva em conta a manifestação do som. Há, sem dúvida, uma parametrização no campo das alturas, mas ela é uma espécie de “suporte” para a sonoridade: “Dans *Reigen*, les systèmes de hauteurs sont déterminés au début par le total de douze sons d’un côté, et de l’autre par des champs d’intervalles soit constants, soit qui s’élargissent ou se rétrécissent au fur et à mesure” (ibid., p.219). A sistematização do campo de alturas é levada a “impregnar” as “sonoridades” que surgem como objetos compostos, *construídos*, perfazendo o ato de *compor*. São objetos manipulados e que guardam relação intrínseca com propriedades acústicas dos próprios instrumentos, como a constituição espectral de harmônicos das cordas soltas, do comportamento vibratório característico das cordas entre o cavalete e o estandarte, mas que se completam com toda uma gama de sons possíveis advindos do movimento performático, do gesto que se revigora e renova, integrando esse campo de alturas sistematizado na totalidade de composição do som, integrando-o a ruídos de fricção de arco, ataques *col legno* sem altura, promovendo, enfim, uma expansão do material que dialoga fortemente com a matéria. A forma da sonoridade vem de um “percurso” do sonoro, está no devir e no entrevir; dialoga com “insurgências” sonoras que *emergem* e se submergem. Nesse sentido, o material se aproxima do gesto na medida em que institui um limiar, assumindo sua identidade constitutiva de modo a criar um espaço que, se está entre a vida e a forma, clama à forma seu traço da experiência. Ao final do quarteto, a partir do c.374 em que glissandi entre os dois violinos se alternam e se repetem, coloca-se o limite de uma situação na qual o material exala sua sonoridade a ponto de “tirar a música do tempo”, evoca em sua materialidade um momento contemplativo do instante:

C'est le moment du regard jeté alentour lors d'une ascension en montagne, d'une pause où l'on prend une respiration profonde : inexplicable dans son intensité sans l'effort qui l'a précédé. La temporalité dynamique de l'ascension diffère de celle statique et hors-temps du paysage que l'on arpente. Deux temporalités s'interpénètrent : la musique à la recherche d'une non-musique. Il n'y a rien ici d'une magie qui chercherait à dominer l'écoute, mais un *espace* [grifo nosso] ouvert qui la captive, afin de lui montrer l'issue libre qu'elle a atteinte – ou pourrait atteindre.

As resistências impostas pelo ruído ao material impõem um limite, uma fronteira contextual. E a música de Lachenmann propõe tirar o ruído de um lugar anedótico, da gesticulação desinteressada, para integrá-lo verdadeiramente ao material. “Ruído”, portanto, também deixa de ser o termo preciso para isso. O compositor mesmo passa a falar que o interesse de sua música não é propriamente no *ruído*, mas na “energia de um som”, energia esta que congrega intrinsecamente desde a ação performática até o corpo físico do instrumento e das combinações deles, que passam a constituir componentes da sonoridade. Os fatores da linguagem, do conceito que “unifica” a obra, esvaem-se no trabalho de Lachenmann:

J'ai dit que certaines œuvres musicales peuvent être considérées comme un texte, c'est-à-dire comme un langage. Boulez, par exemple, utilise des titres comme commentaire ou glose : tous ces mots viennent de la littérature. Une phrase est également une partie d'un texte, du langage. Et pour moi, ou bien la musique c'est cela, ou bien c'est une *situation* [grifo nosso], ce qui est complètement différent. Quand je parle de musique en tant que situation, je veux dire par là une situation auditive ou acoustique. Ce qui ne signifie pas que cette musique ne veut rien dire (*idem*, p.262/263).

O instrumento surge verdadeiramente como transdutor dessa energia que conforma o som. A morfologia que circunscreve o gesto e admite traços da realização humana é transmutada diretamente à morfologia do objeto sonoro. É a ação da laringe que enuncia sua contraparte sonora na atuação da voz, é o movimento muscular em transdução pelo instrumento que molda o gesto.

4.6 Por uma poética da sonoridade

O emergir do som faz referência a substratos sonoros que, tal qual figuras em distinção de um fundo, porém sem o necessário destaque e comportamento figural, surgem fluidamente na superfície sonora e voltam a submergir. Uma escritura que se reflete nas escalas “micro temporais” passíveis de serem compostas e transformadas, assim como no caso do *grão*, para o qual é possível especificar sua duração, seu contorno, intensidade.

Quando as escalas temporais abarcam o micro e o macro-tempo, tende-se a não distinguir mais um som único da forma global, é como se fosse parte de um único processo. Não se pensa mais em distinguir a forma desse som da forma da peça inteira: *elas fazem parte de um mesmo processo*. Quando as várias camadas de material não incorrem em gestos bem demarcados, que remontam a um discurso “desenvolvimentista”, tudo se passa como se estivéssemos imersos no som, e o que ouvimos é fruto do *emergir* evanescente de um material que se estilhaça e, muitas vezes, nem chega a dar lugar a figuras propriamente, como podemos ouvir, ilustrativamente, em *Sçir*, para flauta contrabaixo em sol e sons eletroacústicos (1988), e em *Shifting Mirrors*, para saxofone e sons eletroacústicos (2016), de Horacio Vaggione.

Mesmo na música eletroacústica, cuja escritura não passa necessariamente pelo crivo do instrumento, o som, “uma vez composto”, torna-se uma totalidade como

que preestabelecida, com estrutura interna totalmente independente: esta é a cisão do material, é o confronto permanente entre objeto e estrutura. Como bem afirma Solomos, “En effet, une grande partie de la musique électronique reproduit la dichotomie matériau/forme: même lorsque le matériau est tout autant composé que la forme, on peut le concevoir comme un niveau totalement différent de l’œuvre, voire comme un ensemble d’éléments qui, une fois composés, sont traités comme s’ils étaient pré-donnés, selon une structuration qui leur est totalement indépendante” (SOLOMOS, 2013b, p.1473).

A noção de grão permeia tudo isso enquanto um *corpo sonoro* que é passível de ser modelado¹⁸⁹. De partícula sonora, pode ser agrupado em constituição textural ou isolado, levado à superfície. A síntese granular foi paradigmática na composição dos microssons, já que o *grão* constitui um *corpo* sonoro bastante distinto de uma *onda* utilizada na síntese. A *síntese granular*,

Dont l’origine remonte aux théories de Dennis Gabor, à fin des années 1940, et aux expérimentations de Xenakis – *Concret PH* (1958) et *Analogique A et B* (1958-1959) –, et qui fut implémentée à la fin des années 1970 par Curtis Roads et Barry Truax, repose sur une conception particulière du son qui bouleversa bien des certitudes : elle correspond à sa description corpusculaire en opposition à sa description sous forme d’onde. (ibid., p.1473)

O grão é um corpo. Sua densidade global e suas variações morfológicas individuais estão no centro desse novo paradigma. E a própria percepção do grão constitui um limite para a escuta no sentido de que ele pode *emergir* à superfície sonora de forma a pronunciar-se na textura. “Il existe un seuil de la perception, qui se situe entre 50 et 100 millisecondes: avec moins de 10 à 20 sons par seconde, l’oreille perçoit les grains comme des entités; au-delà, elle les perçoit comme faisant partie d’une texture globale, le son synthétisé” (ibid., p.1473). O grão, isolado, articula o espaço, impinge um traço característico no desdobramento de sua forma global, mas não chega a nos mostrar seus detalhes constitutivos, não nos dá tempo para fazê-lo em sua curta duração. Mal nos dá a chance de perceber sua morfologia. O grão é como um limite sonoro para uma escuta fragmentária, atuando no limiar temporal do ouvido¹⁹⁰. O registro grave de um

¹⁸⁹ A este respeito, ver SCHAEFFER, 1966; ROADS, 2001; ROSSETTI, 2016.

¹⁹⁰ Se uma semínima dura 1s, então a divisão em 64 ou semifusa dura 1/16 s, gerando paralelamente à repetição dessas figuras como pulsos um som grave resultante de altura audível, situa-se no limiar da percepção.

instrumento como o fagote permite que ouçamos simultaneamente a nota grave resultante e um “grão”, que representa a percepção de pulsos¹⁹¹. Estamos aí diante de um limiar, uma convivência entre a percepção do grão e a percepção da altura, da nota que reconhece seu corpo.

A aproximação intrínseca da experiência da música com uma herança cultural fortemente orientada pela “escrita” leva não raro a posturas céticas mesmo as perspectivas mais consistentes de *compor o som*, perspectivas em que a evanescência do gesto ergue-se como mais presente enquanto manifestação do som que as puras relações do material. Por outro lado, a forte correlação da música com o sensível encontra no gesto correspondente mais próximo à natureza de seus materiais, especialmente quando absorvem morfologias sonoras abertas na progressividade da relação com os meios. Se a maneira de domar o som tem forte tradição de parametrizá-lo, com profundas implicações mesmo em nossas instituições de formação musical, o gesto está no movimento, é o próprio movimento, mas cujas manifestações nos possibilitam experimentar esse domínio em um material mais aberto ao sensível, que mantém seus correspondentes históricos – especialmente nas conexões da notação –, mas que está mais consciente de que permite que o som abra as portas de seu território.

A morfologia dos gestos humanos, tal como dos movimentos da laringe na voz, mas também a morfologia do gesto cuja intenção e origem muscular atravessa a transdução do instrumento, que carrega traços do comportamento humano, reflete-se no resultado das morfologias dos objetos sonoros resultantes, na estrutura do som. É nesse sentido que, tal qual havíamos visto com Agamben, o gesto se converte em uma medialidade, é o movimento que escapa à notação, mas que é refletido por ela. O gesto é e não é, então, representado pela notação, ainda que nela se manifeste: “Gestural structure is the most immediate and yet notationally the most elusive aspect of musical communication” (WISHART, 1996, p.18).

A concepção deleuziana de ritornelo explorada por Silvio Ferraz também contribui para uma visão da repetição que se relaciona a termos como a própria territorialidade¹⁹². A repetição corporifica o objeto, e *só seria literalmente pura se extirpasse toda a materialidade*. É nesse sentido que o material musical adquire mais e

¹⁹¹ Ver SCHAEFFER, 1966.

¹⁹² Cf. FERRAZ, 1998.

mais ao longo do século XX um distanciamento a partir da própria diferença da noção mais arraigada de repetição. Seus aspectos relacionais, de analogias e similaridades, são mantidos, mas corporificam a diferença justamente na valoração da materialidade sonora, da escuta do instante, da forma que se apreende no próprio processo de encaminhamento morfológico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Prismas*. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- ADORNO, Theodor W. *Ensayo sobre Wagner*. Madri: Akal, 2008 [1971].
- ADORNO, Theodor W. *Escritos Musicales*. Madri: Akal, 2006 [1970].
- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da Nova Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002 [1949].
- AGAMBEN, Giorgio. *Meios sem fim. Notas sobre a política*. Autêntica, 2015.
- BATTIER, Marc. “Lutherie électrique et électronique”. *Musique-Images-Instruments: Revue française d’organologie et d’iconographie musicale*, n.17, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- BERIO, Luciano. *Scritti sulla Musica*. Torino: Einaudi, 2013.
- BIALEK, William. *The physics of life: How much can we calculate?* Conferência no ICTP-SAIFR em 23 de Janeiro de 2020. Fonte: <http://outreach.ictp-saifr.org/pl-bialek/>
- BLOCH, Ernst. *¿Despedida de la Utopia?* Madri: Machado Libros, 1980.
- BOUISSOU, S., GOUBAULT, C., & BOUSSEUR, J.-Y. *Histoire de la notation: de l’époque baroque à nos jours*. Clamecy: Minerve, 2005.
- BOULEZ, Pierre. “Música concreta”, in *Encyclopédie de la Musique, Fasquelle*, 1958.
- BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995 (1966).
- BURKHART, Charles. “Schoenberg's Farben: an analysis of op.16, n.3”. *Perspectives of New Music*, pp. 141-172, 1973.
- CAESAR, Rodolfo. “Trem: transporte e tempo”. *Carbono*, v.1, 2012, p.612-638. <http://revistacarbono.com/edicoes/01/>
- Csound website. Fonte: <https://csound.com/>
- CAGE, John. Website: <https://www.johncage.org/>
- CARPENTIER, Grégoire. *Approche computationnelle de l’orchestration musicale: optimisation multicritère sous contraintes de combinaisons instrumentales dans de grandes banques de sons*. Tese de Doutorado – Université Paris VI – Pierre et Marie Curie. Paris, 2008.

CHOU, Wen-Chung. “Ionisation: The Function of Timbre in its Formal and Temporal Organisation”. In “The New Worlds of Edgar Varèse”, 1979.

CLÉDAT, L. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Française*. Paris: Librairie Hachette, 1914.

COGAN, Robert e ESCOT, Pozzi. *Som e música: a natureza das estruturas sonoras*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2013.

DALMEDICO, Amy Dahan. “Variations sur les modèles en sciences”. In: CHOUVEL, Jean-Marc; LEVY, Fabien (org.). *Peut-on parler d'art avec les outils de la science?* Paris: l’Harmattan, 2002.

DANTO, Arthur C. *What art is*. New Haven & London: Yale University Press, 2013.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 [1981].

DELIÈGE, C. (Org.). *Cinquante ans de Modernité Musicale: de Darmstadt à L’Ircam*. Sprimont (Belgique): Mardaga, 2003.

DUCHEZ, Marie-Elisabeth. “L’évolution scientifique de la notion de matériau musical”. In: *Le timbre, métaphore pour la composition*. BARRIÈRE, Jean-Baptiste (org.). Condé-sur-l’Escaut: I.R.C.A.M./Christian Bourgois, 1991.

FERRAZ, Silvio. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ/Fapesp, 1998.

FERRAZ, Silvio. “Criação musical com suporte tecnológico”. In: Anais do XII Encontro anual da ANPPOM, 1999. Salvador: UFBA, 1999. Disponível em: <<http://sferraz.mus.br/anp99.htm>>.

FERRAZ, Silvio. *Livro das sonoridades. Notas dispersas sobre composição*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.

GATI, Tiago. *Anamorfoses na Música Eletroacústica Mista*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2015.

GATI, T., & SCUCUGLIA, F. (2016). “O Studio di Fonologia Musicale de Milão”. Em F. (. MENEZES, Luciano Berio: legado e atualidade. São Paulo: Editora Unesp.

GAYOU, Évelyne. GRM: Le Groupe de Recherches Musicales. Cinquante ans d’histoire. Fayard, 2007.

GRISEY, Gérard. *Écrits – ou l’invention de la musique spectrale*. S. 1.: Éditions MF, 2008.

- GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Vol. III. São Paulo: Edusp, 2002.
- HELMHOLTZ, Hermann. *On the sensations of tone*. Mineola, N.Y.: Dover, 1954 [1862].
- HENRIQUE, Luis. *Instrumentos musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- HICKS, Michael. “Cowell’s Clusters”. *In: The Musical Quarterly*, Oxford University Press. Vol. 77, No. 3 (Autumn, 1993), pp. 428- 458.
- HIRS, Rozalie; GILMORE, Bob (org.). *Contemporary Composition Techniques and OpenMusic*. Éditions Delatour France/Ircam-Centre Pompidou, 2009.
- KIYOMURA, Leila. “Pinacoteca traz a vanguarda dos anos 1960”. *Jornal da USP*, 26/08/2016. <https://jornal.usp.br/cultura/pinacoteca-traz-a-vanguarda-dos-anos-1960/>.
- LACHENMANN, Helmut. *Écrits et entretiens*. Genève: Éditions Contrechamps, 2009.
- LIGETI, György. *Neuf essais sur la musique*. Genève: Éditions Contrechamps, 2001.
- LUKÁCS, Georg. *A alma e as formas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- LUKÁCS, Georg. *Estética. Tomo IV*. Barcelona: Ediciones Grijalbo, 1967.
- MACONIE, Robin. *Other Planets: the complete works of Karlheinz Stockhausen*. London: Rowland & Littlefield, 2016.
- MALT, Mikhail. *Les Mathématiques et la Composition Assistée par Ordinateur (Concepts, Outils et Modèles)*. École des Hautes Études en Sciences Sociales. Thèse présentée pour l'obtention du grade de Docteur en Musique et Musicologie du XX^e siècle, 2000.
- MANOURY, Philippe. “Les limites de la notion de ‘timbre’”. *In: Le timbre, métaphore pour la composition*. BARRIÈRE, Jean-Baptiste (org.). Condé-sur-l’Escaut: I.R.C.A.M./Christian Bourgois, 1991.
- MARX, Karl. *Para a crítica da economia política / Salário, preço e lucro / O rendimento e suas fontes*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- MENEZES, Flo. *Atualidade Estética da Música Eletroacústica*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: História e Estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009 [1996].

- MENEZES, Flo. *Matemática dos Afetos: Tratado de Recomposição Musical*. São Paulo: Edusp, 2013.
- MENEZES, Flo. *Música Maximalista. Ensaio sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora Unesp, 2006.
- MENEZES, Flo. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.
- MENEZES, Flo. *Nova Ars Subtilior - Essays zur maximalistischen Musik*. Hofheim (Deutschland): Wolke Verlag, 2014.
- MENEZES, Flo. Entrevista a Jorge Santos: “Do maxismalismo e outras máximas”. *ORFEU*, v.5, n.1, setembro de 2020, p.612-638.
- MENEZES, Flo. “Do som do corpo ao corpo do som”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.14, n.1, 2014, p.39-48.
- MOLINO, Jean. “La musique et les nombres”. In: CHOUVEL, Jean-Marc; LEVY, Fabien (org.). *Peut-on parler d’art avec les outils de la science?* Paris: l’Harmattan, 2002.
- MoMA. (s.d.). *MoMA*. Fonte: MoMA: <https://www.moma.org/collection/works/81384>.
- MURAIL, Tristan. “Models & artifice: the collected writings of Tristan Murail”. In: FINEBERG, J., & MICHEL, P. *Contemporary Music Review*, Vol. 24, No. 2/3, 2005.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- NETTO, José Paulo. *Introdução ao estudo do método de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- PAYTON, R. “The Music of Futurism: Concerts and Polemics”. *The Musical Quarterly*, v.62, n.1, p.25-45, 1976.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido. Vol. 1. O caminho de Swann*. São Paulo: Editora Globo, 2006.
- PEDROSA, Mário. *Arte, Forma e Personalidade*. São Paulo: Kairós, 1979.
- PROUST, Marcel. *O caminho de Swann (Em busca do tempo perdido)*. São Paulo: Globo, 2006.
- ROADS, Curtis. *Microsound*. Cambridge/London: The MIT Press, 2001.
- ROSSETTI, Danilo. *Processos microtemporais de criação sonora, percepção e modulação da forma: uma abordagem analítica e composicional*. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2016.

ROY, Stéphane. *L'analyse des musiques électroacoustiques: Modèles et propositions*. Paris / Budapest / Torino: l' Harmattan, 2003.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noises*. New York: Pendragon Press, 1986.

RUVIARO, B. (2012). From Schaeffer to *LOrks: an expanded definition of musical instrument in the context of laptop orchestras. *PROCEEDINGS OF THE 1ST SYMPOSIUM ON LAPTOP ENSEMBLES & ORCHESTRAS*, (pp. 23-26). Baton Rouge, Louisiana.

SACHS, Curt. *The History of musical instruments*. New York: Dover, 2006 [1940].

SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. São Paulo: Edusp, 2002 [1996].

SCELSI, Giacinto. *Les anges sont ailleurs*. Arles: Actes Sud, 2006.

SCHAEFFER, Pierre. *A la recherche d'une musique concrète*. Paris: Ed. du Seuil, 1952.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

SCHAEFFER, Pierre. *Solfejo do Objecto Sonoro*. Lisboa: s.n. 1996.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milano: Casa Ricordi, 1998.

SENNETT, Richard. *The fall of public men*. New York; London: W. W. Norton & Company, 1992 [1974].

SMALLEY, Denis. "Spectro-morphology and Structuring Processes". In: EMMERSON, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. New York: Harwood Academic Publishers, 1986.

SOLOMOS, Makis. *De la musique au son: l'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2013a.

SOLOMOS, Makis. "Timbre et son". In: DONIN, N., & FENEYROU, L. *Théories de la composition musicale au XXe siècle*. Lyon: Symétrie, 2013b.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. "A Unidade do Tempo Musical". Em MENEZES, 2009 [1996] (org.).

STOCKHAUSEN, Karlheinz. "Da situação do *métier*: composição do som (*Klangkomposition*)". Em MENEZES, 2009 [1996] (org.).

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Sete Conferências sobre Música 7*. London: Allied Artists, 1973. http://www.karlheinzstockhausen.org/dvd_order_form_english.htm

VITALE, Claudio Horacio. *A gradação nas obras de György Ligeti dos anos sessenta*. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013.

WISHART, Trevor. *On sonic art*. Reading (UK): Harwood Academic Publishers, 1996.

XENAKIS, Iannis. *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition*. Stuyvesant: Pendragon Press, 1992.

ZUBEN, Paulo. *Ouvir o som: Aspectos de Organização na Música do Século XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

_____. “Planos sonoros: a experiência da simultaneidade na música do século XX”. Tese de doutorado em Música. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2009.

APÊNDICE A – OBRAS COMPOSTAS COMENTADAS

Strata, para ensemble (2016-2017)¹⁹³

A realização desta peça teve relevância metodológica em meu percurso na medida em que sedimentou o interesse por processos de corporificação do sonoro na composição *assistida por computador*. Buscaram-se processos e técnicas composicionais que possibilitassem a interação com *dados sonoros* em um sistema que reagisse a soluções práticas de elaboração e hierarquias de *tipologias sonoras*, para além da parametrização de alturas e durações.

Trata-se de um “quinteto Pierrot”¹⁹⁴, ou seja, para flauta, clarinete/clarone, piano, violino e violoncelo, em que foram usadas diversas ferramentas de *composição assistida por computador*. Dentre os principais softwares para aplicação dessas ferramentas, destacam-se o *AudioSculpt* (IRCAM – *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*¹⁹⁵) para análises espectrais e o *Orchids* (IRCAM) na geração de tipologias sonoras a partir de sons-alvo¹⁹⁶, que funcionam como modelos acústicos para a implementação instrumental.

¹⁹³ Partitura anexa a esta tese. A gravação pode ser ouvida em <https://www.youtube.com/watch?v=v6cbK8BXkms>

¹⁹⁴ Alusão à formação instrumental do *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. Exceção feita, por suposto, à voz, marca inconfundível do “canto falado” na peça do compositor austríaco.

¹⁹⁵ Instituto fundado por Pierre Boulez em 1970 em Paris, a convite do presidente francês Georges Pompidou (Ircam, s.d.).

¹⁹⁶ O software foi desenvolvido por Grégoire Carpentier e Damien Tardieu no IRCAM, “sob supervisão do compositor Yan Maresz” (SOLOMOS, 2013a, p.84). O termo “som alvo” foi usado por Carpentier para se referir aos sons de entrada (input) como modelos de orquestração (cf. CARPENTIER, 2008).

Strata, plural do termo em latim *stratum* (que significa camadas sobrepostas), faz referência aos *estratos* de material sonoro que se sobrepõem, se sucedem, ou se metamorfoseiam uns nos outros. *Extrato*, com grafia diferente, também proveniente do latim (*extractu*), significa uma coisa que se extraiu de outra, ressaltando um segundo aspecto importante da peça: a incorporação de elementos musicais provenientes de outros contextos, mais ou menos amalgamados, mesclados no corpo da obra. Esses elementos, por vezes, destacam-se como perceptíveis aos nossos ouvidos. Já em outros momentos, formam uma camada tão submersa que se dilui no tecido instrumental. Como um corte feito no solo e constituído de camadas sobrepostas, esses estratos trazem características diversas, com origens muitas vezes longínquas, construindo um campo fértil possível. Os extratos são reconstituições derivadas de excertos de áudio de diversas fontes: de um *Gagaku* japonês, de manifestações rituais dos pigmeus *bayaka* centro-africanos, dos kamayurá no alto Xingu, do *free jazz*. Vemos a seguir uma imagem decorrente do início do processo composicional, extraída de um sonograma do *gagaku* (som-alvo) que levou à construção da primeira tipologia da peça e motivou a concepção baseada nos estratos:



Figura 27: Imagem espectral de trecho do *Gagaku* realizada no *AudioSculpt*.

As “figurações” de parciais presentes no espectro, cuja manipulação realiza já um salto, cria um duplo que entra no domínio da composição, tendo motivado elaborações figurais preliminares e a atribuição de campos de alturas de acordo com sua relevância no nível de intensidades. Não foram, portanto, simplesmente extraídas *alturas* do espectro: desejou-se, antes de tudo, enxergar (e, obviamente, ouvir) o papel dessas alturas na constituição de uma sonoridade, que leva em conta aspectos de movimentações internas dos parciais e durações desses movimentos, e que, por suposto, reconstitui seu duplo.

gagaku - seleção de parciais e identificação de movimentos internos		
elemento inicial:		Campo de alturas 1
<i>glissando</i>		G#5
E6	F6	E6
<i>glissando</i>		G#6
F#6	G#6 alto	B6
<i>Quebra</i>		C7
G#6	F6	D#7
<i>glissando</i>		G7
F6	F#6	
<i>Quebra</i>		Campo de alturas 2
F#6	D#6	F5
<i>Quebra</i>		D6
D#6	D6	B6
		F#6
Pausa		G6
<i>Quebra</i>		A6
G#5	G#6	B6
		C7
Pausa		
<i>Quebra</i>		
F6	F#6	
<i>glissando</i>		
B5	C6	
<i>Quebra</i>		
C6	C#6	
<i>Quebra</i>		
C#6		

Figura 28: Identificação de transições entre parciais e composição de campos de alturas.

Nesse ponto, foi possível “abstrair” do próprio estudo do espectro elementos de altura e duração para alimentar a escritura instrumental, por meio da análise de movimentos dos “traços” de parciais e intensidades no tempo, em diferentes níveis, alimentando o *imaginário* sonoro para a composição. Vejamos a seguir esboços iniciais do que poderíamos chamar de *microformas*, relacionadas à constituição da *macro forma*

nas duas figuras seguintes, em diálogo com o delineamento de parciais do sonograma analisado:

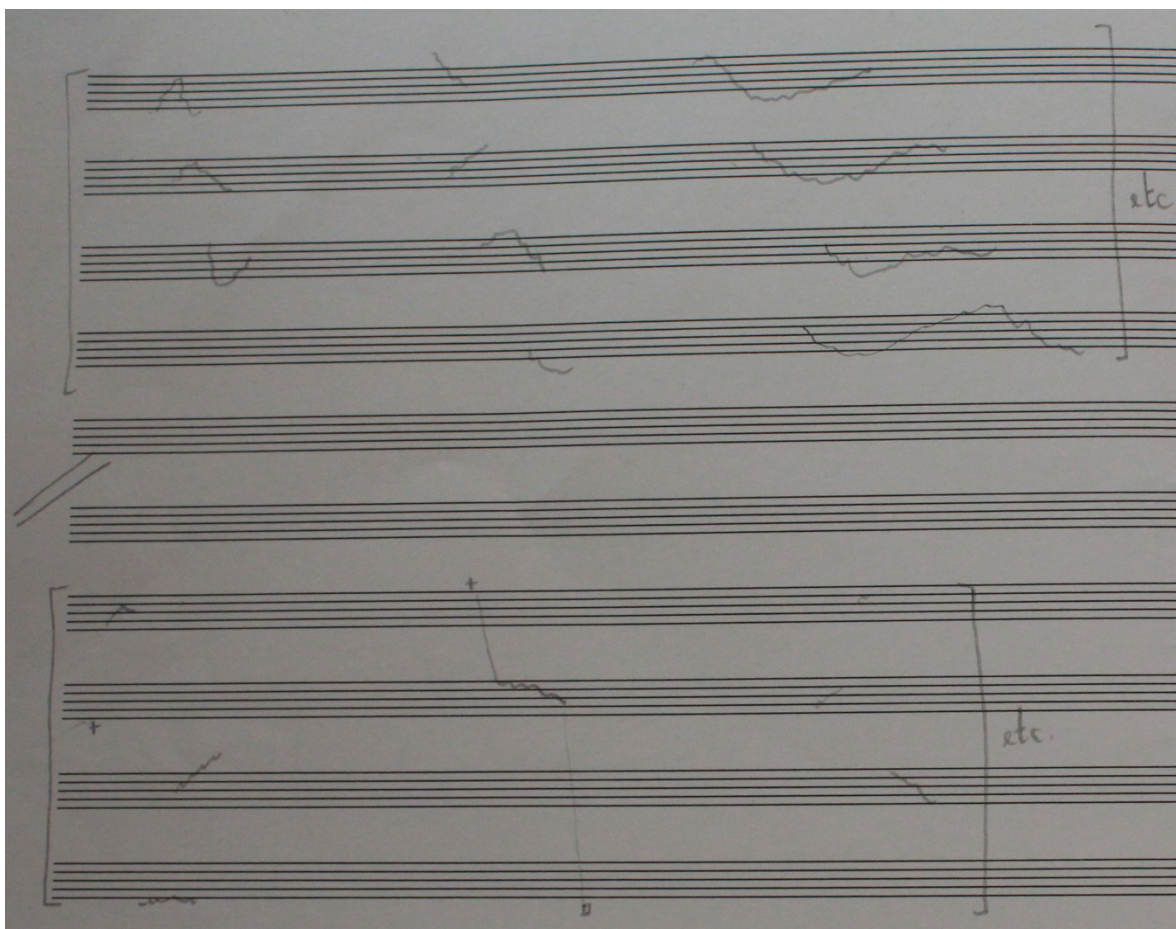


Figura 29: Exemplo de esboços iniciais para a concepção de microformas a partir da análise do espectro do gagaku.

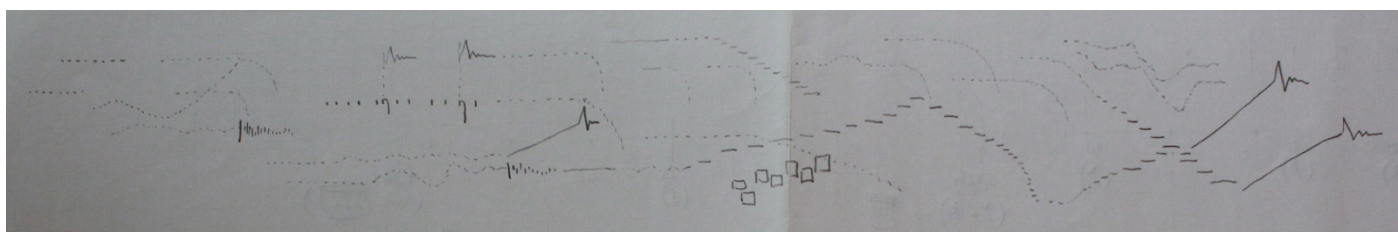


Figura 30: Esboço inicial relativo à macroforma de Strata.

É preciso dizer que, ao incorreremos no auxílio computacional para a proposição de soluções instrumentais que dialogassem com as tipologias antevistas na

análise espectral, não se pretendeu substituir a processualidade da escritura e suas projeções vislumbradas no sonoro. A escritura instrumental instiga e faz emergirem sonoridades muito particulares por si só, mas a investigação de métodos de interação assistidos por computador permite que o compositor *avali* o *dado sonoro*, interprete, colete dados e eventualmente reinsira novas entradas no sistema, formando um ciclo de elaboração que não só alimenta o seu imaginário, mas também, no caso de *Strata*, deriva métodos de construção de tipologias sonoras anteriores à aplicação nos instrumentos.

A composição assistida por computador fornece ferramentas, no caso de *Strata*, para ajudar a “transmutar” um universo sonoro longínquo para o domínio instrumental. Trata-se de transmutar um pensamento musical advindo do estudo de movimentações energéticas no espectro sonoro na escritura instrumental. O intuito foi, no caso de *Strata*, que essas ferramentas computacionais permitissem um contato mais íntimo. Manipulações do sonoro durante a composição possibilitaram, *em um primeiro momento*, certa mediação para avaliar dados auditivos como o comportamento e contorno de parciais, intensidades, filtragens de áreas do espectro, *antes da mediação da notação*.

A trajetória composicional de *Strata* partiu da determinação de tipologias sonoras que congregaram elementos discretos, tais como notas e células rítmicas, os quais, no entanto, adquiriram um papel mais amplo que extrapola a elaboração abstrata ao criarem aderência a uma tipologia, constituírem componentes de morfologias sonoras decorrentes. Definir uma tipologia sonora permitiu trabalhar com o *dado sonoro* de antemão, ouvindo as estruturas internas com as quais se desejou trabalhar, ao mesmo tempo que *testar* possíveis variantes. Por suposto, a escritura instrumental tem sua própria *processualidade*, levando o material a caminhos próprios, mas a definição de tipologias sonoras, que levam em conta os contornos, caracterizações espectrais, evolução temporal dos campos frequenciais no tempo, constituiu um processo decisivo para que a escritura instrumental determinasse sonoridades características.

Neste ponto, uma segunda ferramenta contribuiu para que esse propósito fosse alcançado: a análise do comportamento do dado sonoro por meio do *Orchids*, que já realiza simulações *no meio instrumental* em questão, possibilitando testar as resistências e aptidões do material com o corpo instrumental do quinteto. A intenção foi constituir uma gama de tipologias advindas dos sons-alvo selecionados *a priori*, aplicada aos instrumentos do quinteto. Para isso, e como podemos ver na figura seguinte, insere-se o som-alvo de entrada e, após a calibragem de parâmetros de análise e a determinação

figura acima. A seguir, tem-se a implementação do modelo já no papel, incorporando elementos da análise espectral e da solução do *Orchids*.

The image shows a handwritten musical score titled "Topologia 1" in C major. The tempo is marked as $\text{♩} = 60$. The score is divided into two measures by a double bar line. The first measure is in 2/4 time, and the second measure is in 4/4 time. The instruments and their parts are:

- Flute (fl.):** Starts with a quarter note G4 (marked with a sharp sign) and a quarter rest. In the second measure, it plays a quarter note Bb4. Performance instructions include "tongue ram" and "seco, com de chove".
- Clarinet (clarinet):** Plays a sustained note G4 in the first measure. In the second measure, it plays a quarter note Bb4. Performance instructions include "pp" and "f".
- Violoncello (Vc.):** Plays a quarter note G2 (marked "Pizz") and a quarter rest in the first measure. In the second measure, it plays a quarter rest. Performance instructions include "pp" and "3" (triplets).

There are also some additional markings and notes at the bottom of the page, including a small sketch of a note and the letters "pp".

Figura 32: Tipologia 1. Do modelo para a partitura (microforma).

Foram definidas, assim, tipologias sonoras já na esfera do domínio instrumental, prevendo microformas a partir de combinações de articulação, alturas, densidades, intensidades e inclusive técnicas instrumentais, como ponto de partida a lançar um diálogo com outras microformas que, mais ou menos previstas, seriam advindas de uma processualidade da escrita. A figura abaixo mostra alguns estudos para conexões entre microformas provenientes de soluções do *Orchids*.

Figura 33: Estudos para conexões entre microformas. Percebe-se que, a certa altura, foi cogitado o uso de meios eletrônicos, o que foi abandonado posteriormente.

Definidas as tipologias, iniciou-se propriamente a “transmutação” da esfera de sonoridades de partida (sons-alvo) para a escritura instrumental das microformas. A partitura entra, enfim e definitivamente, como suporte para a escritura.

A segunda tipologia refere-se a uma espécie de “mecanismo”, constituído de componentes em geral curtos, compostos para cada instrumento. Sua constituição interna é, por vezes, mesclada a outros elementos e tipologias da peça e, em outros momentos, serve a uma outra estratégia composicional recorrente aqui: a *montagem*, atuando como um bloco justaposto, como um corte cinematográfico, como uma “janela” que se abre em meio a um fluxo musical corrente.

Figura 34: Tipologia 2, “mecanismo”, nos dois primeiros compassos da figura. O terceiro compasso já apresenta uma transição entre esta tipologia e uma outra, que traz elementos advindos de sons-alvo “jazzísticos”.

Desde o nível das microformas, como cada objeto desenvolvido localmente para cada instrumento ou pequenos grupos formados entre instrumentos, passando por um nível intermediário de elaboração mais *processual*, de transições entre tipologias distintas, foi possível conceber uma *macro forma* a partir de uma “versação” inicial sobre os materiais, após testar suas temporalidades, deformações, conexões. Assim, os esboços iniciais da macro forma foram planejados conforme a figura abaixo.

a contar e recontar botões de magnólia, para piano (2019)

Aparte as considerações poéticas a respeito das instâncias subjetivas de tratamento do material informadas na partitura tem-se, de uma perspectiva da performance, que a obra vem sendo testada no sentido de mesclar os movimentos do performer com movimentos automatizados, mecanizados pela atuação de um *Disklavier*. Os limites de ação do pianista são testados em oposição aos trechos intencionalmente “mecanizados” pela atuação automatizada do instrumento, buscando uma convivência orgânica de uma perspectiva gestual entre o movimento do performer, sua ação sobre o instrumento, as sonoridades resultantes, e a atuação mecânica do instrumento, que por vezes se sobrepõe, instaura como que curtos-circuitos no movimento instrumental. A implementação da performance vem sendo realizada em um processo eminentemente colaborativo¹⁹⁷. O diálogo com o performer ocorre no sentido de extrair da partitura os momentos em que se dará lugar à atuação automatizada do piano, no refinamento da ação composta por seu próprio toque – cujo reconhecimento figural via informação midi permite a localização temporal da peça (*score following*) – e pela combinação com as “respostas” do *Disklavier*.

A partitura anexa contempla uma escritura que trata ambos os aspectos – ação humana e mecanizada – indistintos, relegando ao trabalho colaborativo a tarefa de segregar tais instâncias a partir dos limites do gesto do performer. A escritura leva em conta esta questão na medida em que considera o grau de precisão necessário para que certos componentes de sonoridades contribuam para a projeção de microformas determinadas. Por exemplo, nos três primeiros compassos da peças, que compõem uma

¹⁹⁷ A implementação da partitura segundo essa premissa de performance vem sendo aplicada em nível colaborativo com a pianista Lídia Bazarian e o físico Paulo Itaborai, que vem desenvolvendo um módulo autônomo com conexão midi para acompanhamento da performance (*score following*) e ativação dos elementos tocados mecanicamente pelo *Disklavier*.

microforma, o controle preciso necessário para a constituição espectral da ressonância prevê mesclas entre a ação do performer e a intervenção mecânica do instrumento.

Resolute

♩ = 60

5/4 4/4 6/4 5/4

Resonance: very light touch, but steady rhythmically (senza rubato)

ff mp p pppp

Piano

♯

* always active until otherwise indicated

pp

Figura 36: a contar e recontar botões de magnólia. Microforma inicial.

As estruturas temporais trabalhadas na peça constituem outro importante elemento formal, já que alternam-se momentos fortemente direcionais – como a microforma comentada acima que abre a peça – e adirecionais, que tendem à dispersão estatística, como, por exemplo, a distribuição relativamente estável de notas no registro que se prolonga a partir do c.42 (letra B1). Subitamente, no c.54 (letra B2), outro processo direcional volta a ter lugar, um processo gradual de rarefação que filtra notas do campo frequencial e que se prolonga até o compasso 71.

51

Pno.

53

Pno.

B2
high register, start of a note
filtering process

mf

p

Figura 37: *a contar e recontar botões de magnólia*. Transição entre processo adirecional para processo de rarefação textural (B2)

APÊNDICE B – PARTITURAS

Strata

for flute, clarinet (bass clarinet), piano, violin and cello

Tiago Gati
2016

Fl. *rit.* *mf* *p* *mf* *pp* *mf* *mf* *pp* *f*

Cl. *mf* *pp* *f*

Pno. *mf* *mf*

Vln. *mf* *pp* *f* *pp* *f* *jeté* *pp* *f*

Vc. *arco* *mf* *mf* *mf* *mf* *pp* *pizz.* *arco, senza vib.* *f* *pp*

13

Fl. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ tempo primo *pp*

Cl. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

B. Cl. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$

Pno. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ *mf*

Vln. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ *pp < f > pp*

Vc. $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{4}{4}$ *pizz. f*

ricochet

$\text{♩} = 84$

4/4 $\text{♩} = 84$ Fl. *ca. 7"*

senza vib.

Fl.

Cl. *senza vib.*

senza vib.

p < mf

B. Cl.

Pno.

$\text{♩} = 84$

4/4 $\text{♩} = 84$ Vin. *ord. senza vib.* *s.p.*

sul pont., ricochet

Vin.

Vc. *arco, senza vib.*

arco, senza vib.

Vc.

♩ = 84

4/4

22

Fl. *sff* *f* *mf*

Cl. *pp* *mf* *ff*

Pno. *p* *mf* *p*

4/4

♩ = 84

overpressure

sul pont., ricochet

Vln. *mf* *f* *ff* *p*

Vc. *pizz.* *arco sul pont.* *pp* *f > pp* *ord.* *fp* *ff* *p*

29

Fl. *mf* *f* *f*

Cl. *pp* *mf*

Pno. *mf* *p* *p*

Vln. *p* *sfpp* *pp < f > pp* *fp* *fp*

Vc. *arco* *p* *fp* *fp*

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The Flute staff (top) begins with a measure marked *mf* and a slur over a triplet of eighth notes. The Clarinet staff starts with a whole note marked *pp* and a slur over a triplet of eighth notes marked *mf*. The Piano staff has a right-hand part with a slur over a triplet of eighth notes marked *mf* and a left-hand part with a slur over a triplet of eighth notes marked *p*. The Violin staff features a slur over a triplet of eighth notes marked *pp < f > pp* and a slur over a triplet of eighth notes marked *fp*. The Viola staff starts with a whole note marked *arco* and *p*, followed by a slur over a triplet of eighth notes marked *fp*. Various performance markings such as accents, slurs, and dynamic changes are present throughout the score.

32

Fl. *p* *mf* *f* *mf*

Cl. *pp* *p* *mf*

Pno. *mf* *p* *mf*

Vln. *p* *sfpp* *p* *pp* *p*

Vc. *fp* *fp* *fp* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The Flute staff (top) begins with a dynamic of *p*, moves to *mf*, then *f* for a five-measure passage, and returns to *mf*. The Clarinet staff starts with a triplet and *pp*, followed by a five-measure passage and *p*, and ends with *mf*. The Piano staff features a six-measure passage with *mf*, a *p* dynamic, and another six-measure passage with *mf*. The Violin staff starts with *p* and *sfpp*, followed by a *p* dynamic and a *pp* dynamic. The Viola staff has a *fp* dynamic and a triplet. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic hairpins.

B

4 4

39

Fl.

Musical staff for Flute. It contains two systems of music. The first system has a whole rest. The second system has a melodic line starting with a *mf* dynamic and a fermata. The staff is marked with a '7' at the beginning and end of the melodic phrase.

Cl.

Musical staff for Clarinet. It contains two systems of music. The first system has a whole rest. The second system has a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic. The staff is marked with a '7' at the beginning and end of the melodic phrase.

B. Cl.

Musical staff for Bass Clarinet. It contains two systems of music. The first system has a whole rest. The second system has a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic. The staff is marked with a '7' at the beginning and end of the melodic phrase.

Pno.

Musical staff for Piano. It contains two systems of music. The first system has a whole rest. The second system has a complex texture with multiple voices. Dynamics include *mf*, *pp*, and *ppp*. There is a fermata over a section of the music.

B

4 4

Vln.

Musical staff for Violin. It contains two systems of music. The first system has a whole rest. The second system has a melodic line starting with a *mf* dynamic and a fermata. The staff is marked with a '7' at the beginning and end of the melodic phrase.

Vc.

Musical staff for Violoncello. It contains two systems of music. The first system has a whole rest. The second system has a melodic line starting with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic. The staff is marked with a '7' at the beginning and end of the melodic phrase. There are also markings for 'arco' and 'pizz.'.

43 Fl. *tongue ram* *ff* *f* *ff*

B. Cl. *tu ka ti ka etc.* *pp* *ff*

Pno. *mf* *pp*

Vln. *arco, jeté, sul pont.** *sff* *pp*

Vc. *arco, jeté, sul pont.** *sff* *pp* *ord.*

** due to the strong bow strike, some rhythmic irregularity is expected*

46

Fl. *mf* *f* *sff* *f*

B. Cl. *f* *p*

Pno. *mf* *Red.* *p* *mf* *ff*

Vln. *mf*

Vc. *sff* *pp* *p* *ord.*

tu ka ti ka etc.

Continue repeated notes, but with flexibility (rhythms and dynamics). *

* The idea below, whenever it appears, is a chromatic cloud of notes surrounding, in this case, "E" natural. Each player (here, the flute) should find the best fingering in order to preserve the musical flow, even if it means changing the order of the written pitches.

49

Fl. *p* *f* *pp*

B. Cl. *ff*

Pno. *pp*

Vln. *pp* *sff* *pp*

Vc. *pp* *f* *sff* *pp*

tu ka ti ka etc.

arco, punta, jété, sul pont.

arco, jété, sul pont.

ricochet

52

This page of a musical score contains five staves. The Flute (Fl.) staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur over measures 52-53. The Bass Clarinet (B. Cl.) staff is in bass clef and contains a sustained chord. The Piano (Pno.) staff is in treble clef and contains a complex texture with multiple voices, including a five-measure slur. The Violin (Vln.) staff is in treble clef and is empty. The Viola (Vc.) staff is in bass clef and contains a triplet of notes marked with a forte (f) dynamic.

53

Fl. *f*

B. Cl.

Pno. *pp*

Vln. *pp* flautando, s.p.

Vc. *sf* sul pont.

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The Flute staff (top) has a dynamic marking of *f* and a slur over measures 53 and 54. The Bass Clarinet staff has a dynamic marking of *f*. The Piano staff has a dynamic marking of *pp* and a slur over measures 53 and 54. The Violin staff has a dynamic marking of *pp* and a slur over measures 53 and 54, with the instruction "flautando, s.p." above it. The Viola staff has a dynamic marking of *sf* and a slur over measures 53 and 54, with the instruction "sul pont." above it. The score is in a key with one sharp (F#) and a common time signature.

54

2/4 2/4 4/4 4/4

Fl.

Musical staff for Flute. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music starts with a rest, followed by a series of notes with slurs and accents. A dynamic marking of *f* is present. The staff concludes with a rest.

B. Cl.

Musical staff for Bass Clarinet. It begins with a bass clef. The music starts with a rest, followed by notes with slurs and accents. A dynamic marking of *p* is present, which then changes to *f*. The staff concludes with a rest.

Pno.

Musical staff for Piano. It begins with a treble clef, followed by a brace and a bass clef. The staff contains rests for the first two systems. In the third system, there is a series of notes with slurs and accents, marked with *p*. The staff concludes with a rest.

Vln.

Musical staff for Violin. It begins with a treble clef. The staff contains rests for the first two systems. In the third system, there is a series of notes with slurs and accents, marked with *p*. The staff concludes with a rest.

Vc.

arco, jeté, sul pont.

Musical staff for Violoncello. It begins with a bass clef. The music starts with notes marked *sff* and *pp*, with the instruction "arco, jeté, sul pont." above. This is followed by a section of notes with slurs and accents, marked *f* and *p*, with the instruction "ricochet" above. The staff concludes with a rest.

58

Fl. *mf*

B. Cl. *p* *f*

Pno. *p* *sf*

flautando, s.p. *pp*

Vln. *pizz.* *f*

Vc. *pizz.* *f* *arco* *p*

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The Flute staff (Fl.) has a melodic line starting at measure 58 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Bass Clarinet staff (B. Cl.) has a few notes in measure 58, with dynamics *p* and *f*. The Piano staff (Pno.) has a few notes in measure 58, with dynamics *p* and *sf*. The Violin staff (Vln.) has a melodic line starting at measure 58 with a piano (*pp*) dynamic, marked 'flautando, s.p.'. The Viola staff (Vc.) has a few notes in measure 58, with dynamics *pizz.* *f* and *arco* *p*. There are also some notes in the Viola staff in the following measure.

60

Fl.

mf ϕ *pp*

Detailed description: Flute part starting at measure 60. The staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *mf*, ϕ , and *pp*.

B. Cl.

p *f* *f*

Detailed description: Bass Clarinet part. The staff shows a few notes with dynamic markings *p*, *f*, and *f*.

Pno.

p

Detailed description: Piano part. The staff shows a few notes with a dynamic marking *p*.

Vln.

ord. *p* *pp*

flautando, s.p.

Detailed description: Violin part. The staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *ord.*, *p*, and *pp*. The instruction *flautando, s.p.* is written above the staff.

Vc.

flautando, s.p. *pp* *f* *pizz.*

Detailed description: Violoncello part. The staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings *pp*, *f*, and *pizz.*. The instruction *flautando, s.p.* is written above the staff.

2/4 2/4 4/4 4/4

62

Fl.

Flute staff with notes, rests, and dynamics *f* and *pp*.

B. Cl.

Bass Clarinet staff with notes, rests, and dynamics *p*, *f*, and *pp*.

Pno.

Piano staff with notes, rests, and dynamics *p*.

Vln.

2/4 4/4 4/4 ord.

Violin staff with notes, rests, and dynamics *p*.

Vc.

ord. arco

Violoncello staff with notes, rests, and dynamics *p* and *mf*.

66

Fl. *pp*

B. Cl. *pp*

Vln. flautando, s.p. *pp*

Vc. flautando, s.p. *pp*

68

Fl. *pp*

B. Cl. *p*

Vln. *pp*

Vc. *pp*

senza vib.

70

Fl. *ppp* *p* *senza vib.*

B. Cl. *pp*

Vln. *pp*

Vc. *pp*

72

Fl. *pp*

B. Cl. *pp*

Pno. *p*

Vln. *pp*

Vc. *pp*

ca. 5"

p

73

Fl.

B. Cl.

p

Pno.

p

Vln.

Vc.

p

p

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The Flute (Fl.) and Bass Clarinet (B. Cl.) staves at the top are mostly empty, with a large bracket spanning both and a measurement of 'ca. 5"'. The Piano (Pno.) staff is split into two systems; the upper system has a treble clef and the lower system has a bass clef, both containing complex piano accompaniment. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) staves at the bottom are also split into two systems, with the upper system in treble clef and the lower in bass clef, both containing complex melodic and harmonic lines. Dynamics include piano (*p*) and a 'ca. 5"' measurement. A measure number '73' is at the start of the Flute staff.

$\text{♩} = 100$
subito

Fl. *pp*

Change to Bb clarinet

Cl. *p*

Pno.

$\text{♩} = 100$
sul pont.

Vln. *pp* < *f* > *pp*

Vc. *f*

80

Fl. *mf* ϕ *pp*

Cl. *mf* ϕ *mp*

Pno. *mf* *pp* *mf*

Vln. *f* *pp < f > pp* *f* *pp < f > pp* *f* *pp < f > pp*

Vc. *pp* *f* *pp*

"walking bass"
pizz.

very flexible, with a jazz character (not too emphasized)

83

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

88 Fl.

breathe in / out
↑ ↓ 6

mf

sff

f

tongue ram

f

B. Cl.

f

mf

Pno.

p

sff

mf

mf

p

sff

pp

Vln.

sff

pp < f > pp

pp < f > pp

pp

pp < f > pp

ricochet

mf 5

pizz.

mf

Vc.

pizz.

f

arco

fp *fp*

pizz.

f

arco

fp *fp*

pizz.

mf

2/4 $\text{♩} = 84$

4/4

4/4

Fl.

Musical score for Flute (Fl.) in 2/4 time, starting at measure 92. The piece is in D major. The flute part begins with a dynamic of *f* (forte) and features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill. The dynamic changes to *mf* (mezzo-forte) in the second system.

change to Bb clarinet

B. Cl.

Musical score for Bass Clarinet (B. Cl.) in 2/4 time, starting at measure 92. The piece is in D major. The bass clarinet part begins with a dynamic of *pp* (pianissimo) and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The dynamic changes to *p* (piano) and then *mf* (mezzo-forte) in the second system.

2/4 $\text{♩} = 84$

4/4

4/4

Vln.

Musical score for Violin (Vln.) in 2/4 time, starting at measure 92. The piece is in D major. The violin part begins with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The dynamic changes to *legno batt.* (legno battuto) in the second system.

legno batt.

Vc.

Musical score for Violoncello (Vc.) in 2/4 time, starting at measure 92. The piece is in D major. The cello part begins with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The dynamic changes to *legno batt.* (legno battuto) in the second system.

4/4 **C**

%

Fl.

7.
f

p

mf

pp

Cl.

p

B. Cl.

%

ff

Pno.

ord.

V

p

p

Vln.

pp

pp

jeté, legno batt.

pizz.

pizz.

arco

arco, jeté, sul pont.

Vc.

p

f

f

pp

fff

98

Fl. *p*

Cl. *pp* *mf* *p*

Pno. *p*

4 4

Vln. *pp* *p* *mf*

Vc. *pp* *mf* *p*

arco, legno batt. *mf*

arco, legno batt., jeté *mf*

Fl.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

Cl.

Pno.

Vln.

Vc.

♩ = 76

103

Fl. *pp*

Cl. *pp*

rall.

cromatic cluster (on piano strings), let vibrate

Pno. *p*

Red.

p

5

5

♩ = 76

Vln. *pp*

Vc. *pp*

rall.

107

Fl. *pp* \leftarrow *p*

Cl.

Pno. *ped.*

Vln. *pp* \leftarrow *p*

Vc. *p*

Detailed description: This page of a musical score contains five staves. The Flute staff (top) features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes, followed by a melodic line with a dynamic marking of *pp* and a hairpin crescendo to *p*. The Clarinet staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The Piano staff includes a *ped.* (pedal) marking and a triplet of eighth notes. The Violin staff has a melodic line with a slur and a dynamic marking of *pp* and a hairpin crescendo to *p*. The Viola staff features a melodic line with a slur and a dynamic marking of *p*. The score is written in treble clef for the Flute, Clarinet, and Violin, and bass clef for the Piano and Viola.

113

Fl. *pp*

Cl.

Pno. *pp*

Vln. *pp* arco, legno batt.

Vc. *pp* arco, legno batt.

arco, legno batt.

p

Detailed description: This page of a musical score covers measures 113 to 116. It features five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pno.), Violin (Vln.), and Viola (Vc.).
- Measure 113: Flute and Clarinet play a melodic line starting on G4. Piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand.
- Measure 114: Flute and Clarinet continue the melodic line. Piano accompaniment remains.
- Measure 115: Flute and Clarinet play a melodic line starting on G4. Piano accompaniment remains.
- Measure 116: Flute and Clarinet play a melodic line starting on G4. Piano accompaniment remains.
- Violin and Viola parts: Both instruments play a melodic line starting on G4. The Violin part includes a section marked 'arco, legno batt.' (arco, wood block) in measures 113-114, and a section marked 'arco, legno batt.' in measures 115-116. The Viola part includes a section marked 'arco, legno batt.' in measures 113-114, and a section marked 'arco, legno batt.' in measures 115-116. The Viola part also includes a triplet of notes in measure 116.
- Dynamics: The score uses *pp* (pianissimo) for the Flute, Clarinet, and Piano parts, and *p* (piano) for the Violin and Viola parts.

subito

$\text{♩} = 84$

118

Fl.

mf

Cl.

mf

Pno.

p

Pno.

$\text{♩} = 84$

pizz.

Vln.

p

Vln.

$\text{♯} \text{ } \text{♩}$

pizz.

Vc.

p

Vc.

123

2 4 4 4

Fl.

Musical staff for Flute (Fl.) in G major, 4/4 time. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Cl.

Musical staff for Clarinet (Cl.) in G major, 4/4 time. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Pno.

Musical staff for Piano (Pno.) in G major, 4/4 time. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

Pno.

Musical staff for Piano (Pno.) in G major, 4/4 time. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#).

2 4 4 4

Vln.

Musical staff for Violin (Vln.) in G major, 4/4 time. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#). Performance markings include 'arco', 'legno batt.', and 'pizz.'.

Vc.

Musical staff for Violoncello (Vc.) in G major, 4/4 time. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The key signature has one sharp (F#). Performance markings include 'arco', 'legno batt.', and 'pizz.'.

Poco a poco morendo.

$\text{♩} = 76$

129

Fl.

3 4 4 4 4 4

mf

Detailed description: Flute part starting at measure 129. The score shows six measures of music. The first measure has a 3-measure rest followed by a quarter note. The next two measures have 4-measure rests. The final three measures contain a melodic line with slurs and five-fingered chords (marked '5'). The dynamic is mezzo-forte (mf).

Cl.

pp mf f

mf

Detailed description: Clarinet part starting at measure 129. The first measure has a 3-measure rest followed by a quarter note. The next two measures have 4-measure rests. The final three measures contain a melodic line with slurs and five-fingered chords (marked '5'). The dynamic starts at pianissimo (pp), moves to mezzo-forte (mf), and ends at forte (f).

Pno.

sff

sff

Detailed description: Piano part starting at measure 129. The first measure has a 3-measure rest followed by a quarter note. The next two measures have 4-measure rests. The final three measures contain a melodic line with slurs and five-fingered chords (marked '5'). The dynamic is fortissimo (sff).

Vln.

3 4 4 4 4 4

arco mf

arco mf

Detailed description: Violin part starting at measure 129. The first measure has a 3-measure rest followed by a quarter note. The next two measures have 4-measure rests. The final three measures contain a melodic line with slurs and five-fingered chords (marked '5'). The dynamic is mezzo-forte (mf) and is marked 'arco'.

Vc.

arco mf

arco mf

Detailed description: Violoncello part starting at measure 129. The first measure has a 3-measure rest followed by a quarter note. The next two measures have 4-measure rests. The final three measures contain a melodic line with slurs and five-fingered chords (marked '5'). The dynamic is mezzo-forte (mf) and is marked 'arco'.

134

Fl. Continue with flexibility

Cl. Continue with flexibility

Pno. let vibrate

Vln. Continue with flexibility

Vc. Continue with flexibility

The musical score is arranged in five staves. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are in the upper register, featuring complex melodic lines with many beamed sixteenth notes and slurs. The Piano (Pno.) part is in the lower register, consisting of a sustained chord with a tremolo effect. The Violin (Vln.) and Viola (Vc.) parts are in the middle register, mirroring the melodic complexity of the woodwinds. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and performance instructions like "Continue with flexibility" and "let vibrate".

TIAGO GATI

a contar e recontar botões de magnólia

piano solo

2019

a contar e recontar botões de magnólia

(counting and recounting magnolia buds)

for piano

tiago gati

2019

Chinese artist Ai Wei Wei wrote, in his famous blog in 2006 (which later was to be shut down by the local government), a text concerning his old house in the outskirts of Beijing, and how his father would dwell at the yard, already almost blind in his advanced age, in that space that was preserved from the outside world of the chaotic noises and fumes from the streets, maintaining a very personal and distinct atmosphere within the property. As the whole country prepared to receive the world's full attention with the Olympic games, which would take place in 2008, a totally barbaric, intrusive and totalitarian government act decided to cover the façades of all houses of the street with concrete and grey ink, imposing a uniform appearance for all houses. There was absolutely no communication to the owners, and Ai Wei Wei mentions he even had problems in finding his own house amongst those massive grey walls. As he entered the property, he recalled the image of his late father as a keeper and a symbol of his cultural heritage by a repetitive gesture that he would perform when dwelling at the yard: his father would "count and recount magnolia buds from the tree" ("contar e recontar botões de magnólia"), a delicate and genuine attitude that could be interpreted as a means of liberty, respect towards nature and also the act of free will and the respect with regards to an ancient heritage.

São Paulo, early 2017. The new elected mayor decides to promote a major cleansing of the city (a campaign called "cidade linda" or "beautiful city"), reserving itself the right to erase many graffiti artworks throughout the streets. With total disregard to opposing arguments and a complete lack of knowledge of the importance of these works to the population and to the local (why not say the country's) cultural heritage (São Paulo ranked among the most prominent cities of

the world in street art), the order was to cover many of these works with (symptomatically) gray ink, an astoundingly similar gesture to the Chinese case more than 10 years earlier.

This piano piece brings groups of pitches played really close to each other as a very personal image of the flower buds, which progressively take form individually or in groups, besides being crossed by other layers of emerging sounds (as a blooming process). Sometimes these trespassing layers get quite aggressive, like an attempt to break or even destroy the overall sonority of the piece.

Resolute

♩ = 60

Musical score for the first system of 'Resolute'. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a 5/4 time signature and contains a melodic line with dynamics *ff*, *mp*, and *pppp*. The bass staff has a 4/4 time signature and contains a bass line with dynamics *p* and *pp*. A tempo marking of ♩ = 60 is present. A performance instruction reads: "Resonance: very light touch, but steady rhythmically (senza rubato)". A first ending bracket is marked with a '1' and a repeat sign. A fermata is placed over the final measure of the bass staff, which is marked with an asterisk (*). Fingerings 6, 5, 7, and 5 are indicated for various notes. A double bar line is present at the end of the system.

* always active until otherwise indicated

Musical score for the second system of 'Resolute'. It features two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a 5/4 time signature and contains a melodic line with dynamics *f*, *mp*, and *pppp*. The bass staff has a 4/4 time signature and contains a bass line with dynamics *pp* and *pppp*. A tempo marking of ♩ = 60 is present. A performance instruction reads: "Resonance: very light touch, but steady rhythmically (senza rubato)". A first ending bracket is marked with a '1' and a repeat sign. A fermata is placed over the final measure of the bass staff, which is marked with an asterisk (*). Fingerings 6, 5, 7, and 5 are indicated for various notes. A double bar line is present at the end of the system.

6/4 4/4 2/4 4/4

8 *pppp* *f* *poco* *mf*

Ad. *

Pno.

5/4 4/4 4/4 4/4

12 *p* *delicate* *p*

Ad.

Pno.

4/4 4/4 4/4 4/4

15 *mf* *resolute* *

Ad.

Pno.

17 Pno. *mf* *Ω*

18

19

20 *mf* *Ω* *

19 Pno. (m.s.) *

20

21 *

21 Pno. *p* *Ω*

22

23

24 *p* *Ω* *

2/4 3/4

Musical score for measures 23-27. The score is for piano (Pno.) and consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 23 starts with a dynamic of *f* and a 7-measure slur. Measure 24 has a dynamic of *f*. Measure 25 has a dynamic of *f* and a 5-measure slur. Measure 26 has a dynamic of *mf*. Measure 27 has a dynamic of *pp* and a 5-measure slur. The piece concludes with a fermata and the marking *pppp*.

Musical score for measures 28-31. The score is for piano (Pno.) and consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 28 has a dynamic of *pp* and a 5-measure slur. Measure 29 has a dynamic of *pp*. Measure 30 has a dynamic of *pp*. Measure 31 has a dynamic of *mf*. The piece concludes with a fermata and the marking *mf*.

Musical score for measures 32-35. The score is for piano (Pno.) and consists of three staves: two treble clefs and one bass clef. Measure 32 starts with a dynamic of *mf* and a 6-measure slur. Measure 33 has a dynamic of *pp*. Measure 34 has a dynamic of *mf*. Measure 35 has a dynamic of *pppp* and a 5-measure slur. The piece concludes with a fermata and the marking *pppp*.

37 **3 4**

Pno.

ca. 4" **BI**

2 4

3 4

40

Pno.

Musical score for measures 43-44. The score is written for piano (Pno.) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 43 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a complex chordal texture with sixteenth notes and eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes. A bracket labeled '6' is placed under the first sixteenth note of the right hand in measure 43. Measure 44 continues the texture, with a bracket labeled '5' under the first eighth note of the right hand. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 45-46. The score is written for piano (Pno.) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 45 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a complex chordal texture with sixteenth notes and eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes. A bracket labeled '6' is placed under the first sixteenth note of the right hand in measure 45. Measure 46 continues the texture, with a bracket labeled '5' under the first eighth note of the right hand. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Musical score for measures 47-48. The score is written for piano (Pno.) and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 47 begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The right hand plays a complex chordal texture with sixteenth notes and eighth notes, while the left hand plays a bass line with eighth notes. A bracket labeled '6' is placed under the first sixteenth note of the right hand in measure 47. Measure 48 continues the texture, with a bracket labeled '5' under the first eighth note of the right hand. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign. The dynamic marking *mf* is present at the beginning of measure 48.

49 Pno.

51 Pno.

B2 high register, start of a note filtering process

53 Pno.

Musical score for measures 55-56. The score is written for piano (Pno.) and consists of two staves. Measure 55 features a sixteenth-note triplet in the right hand, indicated by an orange bracket and the number '6'. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 56 continues the accompaniment with some melodic movement in the right hand. Fingering numbers 5, 7, and 5 are visible throughout.

Musical score for measures 57-58. The score is written for piano (Pno.) and consists of two staves. Measure 57 features a sixteenth-note triplet in the right hand, indicated by an orange bracket and the number '6'. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 58 continues the accompaniment with some melodic movement in the right hand. Fingering numbers 5, 7, and 5 are visible throughout.

Musical score for measures 59-60. The score is written for piano (Pno.) and consists of two staves. Measure 59 features a sixteenth-note triplet in the right hand, indicated by an orange bracket and the number '6'. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Measure 60 continues the accompaniment with some melodic movement in the right hand. Fingering numbers 5, 7, and 5 are visible throughout. The score ends with a double bar line and a fermata over the final note.

*
Ped.

Musical score for measures 61 and 62. The score is written for piano (Pno.) and consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure 61 features a complex chordal texture with multiple notes per staff. A bracket labeled '6' spans the first six notes of the treble staff. Measure 62 continues the texture with similar chordal structures. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Musical score for measures 63 and 64. The score is written for piano (Pno.) and consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure 63 features a complex chordal texture with multiple notes per staff. A bracket labeled '6' spans the first six notes of the treble staff. Measure 64 continues the texture with similar chordal structures. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Musical score for measures 65 and 66. The score is written for piano (Pno.) and consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Measure 65 features a complex chordal texture with multiple notes per staff. A bracket labeled '6' spans the first six notes of the treble staff. Measure 66 continues the texture with similar chordal structures. The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

67 68

Pno.

69 70

Pno.

71 72

Pno.

83

3 4 4 4

mf

Pno.

87

f

Pno.

90

Pno.

93

Piano score for measures 93-96. The score is written for piano (Pno.) on three staves: two treble clefs and one bass clef. The music features complex sixteenth-note passages with frequent sixths and sevenths. Measure numbers 93, 94, 95, and 96 are indicated at the beginning of their respective measures. The key signature has one sharp (F#).

95

Continuation of the piano score for measures 95 and 96. The notation continues with intricate sixteenth-note patterns and chordal textures. Measure numbers 95 and 96 are indicated. The key signature remains one sharp (F#).

97

Continuation of the piano score for measures 97 and 98. The music concludes with a final cadence. Measure numbers 97 and 98 are indicated. The key signature remains one sharp (F#).

Musical score for measures 99-100. The score is for Piano (Pno.) and consists of two staves. Measure 99 features a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a '6' and a '7' below it. Measure 100 continues with similar sixteenth-note patterns, also marked with '6' and '7'. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Musical score for measures 101-105. The score is for Piano (Pno.) and consists of two staves. Measure 101 begins with a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a '6' and a '7' below it. Measure 102 features a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a '5' and a '7' below it. Measure 103 has a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a '5' and a '7' below it. Measure 104 has a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a '5' and a '7' below it. Measure 105 has a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a '5' and a '7' below it. The piece concludes with a final chord in the right hand.

Musical score for measures 106-107. The score is for Piano (Pno.) and consists of two staves. Measure 106 features a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a '5' and a '7' below it. Measure 107 features a sixteenth-note triplet in the right hand, marked with a '5' and a '7' below it. The piece concludes with a final chord in the right hand.

110

Piano (ppp) and (pppp) dynamics. Pedal markings. Fingerings: 5, 7, 7, 6. Star symbol.

114

Piano (ppp) dynamics. Pedal markings. Fingerings: 5, 7, 7, 6. Star symbol. 7:4 time signature. Text: maintain pedal until the end of the resonance.