

«ATUALIDADE ESTÉTICA DA MÚSICA ELETROACÚSTICA»

PROF. DR. FLORIVALDO MENEZES FILHO

«ATUALIDADE ESTÉTICA DA MÚSICA ELETROACÚSTICA»

PROF. DR. FLORIVALDO MENEZES FILHO

Departamento de Música
Instituto de Artes – UNESP

1996

Trabalho Teórico
para Obtenção do Título Acadêmico de

LIVRE-DOCÊNCIA

junto ao **Instituto de Artes da UNESP**



APRESENTAÇÃO

O presente trabalho consiste na elaboração teórica de texto que sistematiza a minha produção como compositor, dando especial ênfase na Composição Eletroacústica, disciplina na qual se pretende a titulação de Livre-Docente junto à Universidade Estadual Paulista – UNESP.

Para tanto, centro questão nos pontos nevrálgicos da Música Eletroacústica enquanto problemática da Composição Musical Contemporânea, tais como os vejo na atualidade estética da Composição Eletroacústica, quais sejam: a questão da interação entre meios tecnológicos e instrumentos acústicos; a questão em torno da espacialidade; a problemática do tempo; e, por fim, a discussão acerca da noção de escritura musical no contexto eletroacústico.

Ainda que alguns dos textos aqui apresentados – e que devem ser entendidos, apesar de sua organicidade no conjunto do trabalho, como módulos mais ou menos independentes – tenham sido anteriormente objetos de publicação tanto no Brasil quanto no Exterior, suas versões definitivas e revisadas, tais como aqui expostas, são inéditas.

Todavia, não teria sido no sentido de uma apresentação de Tese Inédita que se pretendeu realizar o presente trabalho, mas optou-se, antes, pela exposição do ideário que sustenta minha atividade como compositor e teórico no terreno da Música Nova, procurando dar prioridade à minha produção composicional e teórica de 1992 para cá, ou seja, do período que sucedeu meu Doutorado.

É nesse contexto que devemos entender o Apêndice que compõe este volume: uma análise de minhas obras eletroacústicas *A Dialética da Praia* (1993) e *Parcours de l'Entité* (1994). Em anexo ao volume, o leitor terá acesso, conjuntamente às partituras das obras mistas, a um CD contendo a segunda obra mencionada, bem como a uma fita cassete, contendo, de um lado, *A Dialética da Praia* e, de outro, as duas obras desta derivadas, *La (Dé)marche sur les Grains* (1993) e *A Viagem sobre os Grãos* (1996).

FLO MENEZES

São Paulo, dezembro de 1996



ÍNDICE

* Fusão e Contraste entre a Escritura Instrumental e as Estruturas Eletroacústicas	7-22
* A Espacialidade na Música Eletroacústica	23-44
* Do Som do Tempo ao Tempo do Som	45-61
* A Escritura Ausente – Sobre o Estatuto da Escritura na Música Eletroacústica	62-107

Introdução	62
O Papel e as Limitações das Escrituras	64
A Escritura Verbal	66
A Escritura Musical	74
A Escritura em Estado de Latência	86
As Funções da Escritura Musical	92
O Estatuto do Material na Música Eletroacústica	97

APÊNDICE:

* Elementos para uma Análise de <i>A Dialética da Praia</i> e <i>Parcours de l'Entité</i>	109-161
---	---------

Introdução	109
------------------	-----

O Material Relacional em Comum: <i>Módulo Cíclico</i>	111
---	-----

A Dialética da Praia

Gênese e Estruturação	116
-----------------------------	-----

O Material Constitutivo: A Noção de <i>Grão Sonoro</i>	120
--	-----

O Material Relacional em Particular: Elementos Formais	123
--	-----

Aspectos Cênicos e Temporais	126
------------------------------------	-----

Obras Satélites	128
-----------------------	-----

Parcours de l'Entité

Gênese, Estruturação e Material Constitutivo	130
--	-----

Material Relacional I: o <i>Módulo Cíclico</i> e seu Perfil-de-Base ..	135
--	-----

Material Relacional II: <i>Projeções Proporcionais</i>	136
--	-----

Material Relacional III: <i>Composição de Perfis</i>	147
--	-----

Material Relacional IV: Polarização Harmônica	150
---	-----

Conclusão: o Futuro de uma Ilusão	151
---	-----

Exemplos Musicais	154
-------------------------	-----

* Bibliografia	162-165
----------------------	---------

→ Em anexo:

* Partitura de *A Dialética da Praia*

* Partitura de *A Viagem sobre os Grãos*

* Partitura de *Parcours de l'Entité*

* CD contendo *Parcours de l'Entité* e fita-cassete contendo *A Dialética da Praia*,
La (Dé)marche sur les Grains e *A Viagem sobre os Grãos*.

* * * * *



FUSÃO E CONTRASTE ENTRE A ESCRITURA INSTRUMENTAL E AS ESTRUTURAS ELETROACÚSTICAS¹

Era de se esperar que, após um curto período de experimentação no terreno da composição contemporânea com os meios eletrônicos, a história musical de nosso século nos apresentasse com o advento de significativas obras em que a interação entre instrumentos e fita magnética constituísse sua principal marca.

à procura da interação
entre instrumentos e fita
magnética

Muito embora a primeira realização deste gênero, que podemos classificar de *música eletroacústica mista*, tenha sido composta no *Institut für Kommunikationsforschung und Informationstheorie* da Universidade de Bonn, Alemanha, ela é comumente considerada como sendo uma das 33 obras eletroacústicas realizadas por 21 compositores até 1962 (data em que Herbert Eimert se aposenta da Rádio WDR de Colônia, e a partir de quando o importante Estúdio de Música Eletrônica desta instituição – fundado em 1951 como primeiro do gênero no mundo – é praticamente desativado) dentro do que podemos chamar, ainda que com certa reserva, de *Escola de Colônia*. E isto por duas razões: a primeira, porque a realização técnica desta obra fora consagrada ao linguista Werner Meyer-Eppler, o principal colaborador

música eletroacústica
mista

Escola de Colônia

¹ A primeira versão deste texto foi escrita em dezembro de 1994 em consequência da conferência de mesmo título proferida em 13 de setembro daquele mesmo ano em Brasília, durante o “I Encontro de Música Eletroacústica”, no qual se deu a fundação da SBME – Sociedade Brasileira de Música Eletroacústica.

de Eimert nos primórdios da *música eletrônica*, professor de fonologia de Stockhausen, teórico da comunicação e da teoria da informação, e o primeiro a falar de música *eletrônica* propriamente dita; a segunda, pelo fato de seu autor ter sido um dos grandes expoentes da vertente pós-weberniana nos anos 50, encabeçando, ao lado de Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Luciano Berio e Luigi Nono o movimento pós-serial europeu. Trata-se de *Musica su Due Dimensioni* (1952), para flauta, pratos e *tape*², de Bruno Maderna, cuja versão definitiva, para flauta e *tape*, data de 1958.

*Musica su Due
Dimensioni* de Maderna

A opção de Maderna, no sentido de uma recuperação da escritura instrumental em pleno envolvimento com as novas tecnologias, deve-se a uma precoce crise do pensamento eletroacústico de índole serial. Em oposição à vertente da *música concreta*, tal como esta fora concebida por Pierre Schaeffer em Paris a partir de 1948, a *música eletrônica* via nos meios eletrônicos a possibilidade de levar às últimas conseqüências aspectos composicionais idealizados anteriormente por Webern, quais sejam: 1) a atomização do som em seus constituintes mínimos; 2) o apogeu dos procedimentos seriais determinando agora a estrutura dos próprios timbres (fenômeno tido como *composição do som* ou *serialização do timbre*); 3) a autonomia do compositor frente ao intérprete e às limitações do gesto instrumental, por meio da abolição do executante na concepção de

a influência de Webern

² Tornou-se muito comum, no âmbito da música eletroacústica entre nós, o uso da palavra inglesa *tape* para designarmos *fita magnética*. Optamos por utilizá-la no decurso do presente trabalho.

obras para *tape* solo; e 4) o apogeu da própria escritura instrumental, realizando-a plenamente e com o máximo controle serial através dos meios eletrônicos, susceptíveis ao rigor mais totalizante possível.

Se falamos em crise, é porque os dois aspectos centrais demonstraram-se bem problemáticos. Não que os aspectos “periféricos” aos quais nos referimos não tenham suscitado problemas: tanto a atomização do som quanto seu total controle pelas vias do serialismo constituíram a marca de uma necessidade histórica bem definida, datada na primeira metade de nosso século, e que teve seu apogeu justamente no início dos anos 50 com o chamado *pontilhismo* ou *estilo pontual*, tal como fora chamada a primeira fase do serialismo integral. Era natural a procura pelo resgate de fenômenos direcionais, de um certo discurso, de um fluir musical que se antepusesse ao som atomizado, da mesma forma como a incorporação irreversível dos ruídos como elementos estruturantes da composição se rebelavam contra qualquer controle totalizante. Mas, como quer que seja, foram os aspectos centrais que detonaram a crise mais aguda: de um lado, o timbre provou ser, em sua essência, rebelde às estruturas seriais, e toda e qualquer organização serial dos parciais que compunham um determinado espectro demonstrou-se, a rigor, indiferente, do ponto de vista da percepção, às estruturas seriais. O ouvido jamais pode predizer por si só que um determinado espectro era ou não regido pelas mesmas leis seriais que regiam a obra como um todo, ou ao menos outros timbres que a compunham. Uma pretensa organização unitária de

o estilo pontual

o problema da
serialização do timbre

cunho serial satisfazia, antes de mais nada, uma intenção composicional organizativa, mas não constituía os elementos necessários a uma verdadeira *fenomenologia da audição*. Por outro lado, se os meios eletrônicos propiciaram o apogeu da escritura instrumental, libertando a princípio o compositor de todo e qualquer entrave causado pelas limitações do gesto interpretativo frente às estruturas seriais, era natural que o compositor, mais cedo ou mais tarde, procurasse resgatar o universo instrumental, estabelecendo dialeticamente correlações entre ambas as *dimensões* sonoras: a instrumental e a eletroacústica. Caso contrário, aquilo que se deflagrava enquanto uma ampliação do universo composicional – mais precisamente, os meios eletrônicos –, enquanto uma possibilidade a mais, acabaria por exercer o papel sectário proveniente de um imaturo exclusivismo. Se a obra concebida para *tape solo* (portanto *sem* a presença de instrumentistas) surge, enquanto nova modalidade da composição, como algo irreversível dentro do panorama de gêneros da nova música, nem por isso ela deveria excluir a possibilidade da composição instrumental, e muito menos uma possível *interação* entre ambos os universos sonoros.

o resgate do universo
instrumental aliado ao
eletroacústico

É errôneo pensar, entretanto, que uma possível correlação entre a esfera instrumental e a eletroacústica tenha como anseio a *fusão* pura e simples de ambos os universos sonoros. Desde o surgimento da chamada música eletroacústica mista, como bem nos demonstra o título mesmo da obra de Maderna, tinha-se claro que se tratava de duas

fusão ou contraste entre
as distintas dimensões?

dimensões distintas do fazer musical. Neste sentido, aquilo que se almejava com a serialização do timbre na música eletrônica do início dos anos 50 era aqui transposto como zona de transição entre um e outro universo: o tão almejado *continuum* de timbres da era serial – através do qual procurou-se serializar o timbre na constituição de famílias espectrais que teriam como mesma origem determinadas matrizes seriais³ –, projetava-se, sob um ângulo totalmente diverso, para este meio caminho em que possíveis intersecções entre os instrumentos e as estruturas eletroacústicas pudessem ser delineadas. É somente neste sentido que podemos falar de *fusão* entre instrumentos e *tape*, ou seja, enquanto *transição entre a escritura instrumental e as estruturas eletroacústicas*, em que vigoram “transferências” de características sonoras de um universo sonoro ao outro.

fusão como zona de
transição entre o
instrumental e o
eletroacústico

Num e noutro extremo, porém, impera o *contraste* entre ambos os universos. A visão de que tal interação pudesse ou ainda possa resultar apenas e tão somente numa fusão pouco convincente entre instrumento e *tape* é tão sectária quanto banal. O contraste entre ambas as esferas não era apenas reconhecido pelos compositores que se enveredaram pelos caminhos da música eletroacústica mista, mas por vezes até mesmo *visado* por suas estratégias composicionais⁴.

a relevância do contraste

³ Como é o caso típico, dentre tantas outras realizações deste período, de *Studie I* (1953) de Stockhausen, primeira obra eletrônica construída integralmente com sons senoidais e inteiramente baseada no sistema serial.

⁴ Pode-se conjecturar, nesse contexto, que o contraste entre o universo instrumental e as estruturas eletroacústicas represente, num certo sentido, os reflexos mais evidentes, no nível das fontes sonoras, de uma das marcas mais fundamentais da música contemporânea, a saber: a *heterofonia*, em que estruturas sonoras paralelas e simultâneas são correlacionadas sem que necessariamente interfiram de modo mecanicista umas nas outras.

É nesse sentido que duas das mais significativas realizações da música eletroacústica mista assomam em meio ao panorama da música contemporânea dos anos 50: de uma lado, *Rimes pour Différentes Sources Sonores* (1958-1959) (ou seja, *Rimas para Diferentes Fontes Sonoras*), de Henri Pousseur, para 3 grupos orquestrais e *tape*; de outro lado, *Différences* (1959), de Luciano Berio, para flauta, clarinete, harpa, viola, violoncelo e *tape*. Se em meio aos evidentes contrastes entre ambas as *fontes* sonoras Pousseur procurava elaborar grandes momentos de fusão, fazendo “rimar” os instrumentos com a exuberância do *tape* (constituído em grande parte, aliás, de sons instrumentais manipulados eletroacusticamente), Berio partia do mesmo princípio na elaboração de seu *tape* (construído exclusivamente com sons derivados dos instrumentos utilizados em sua peça), elucidando, em clara alusão à obra de seu quase irmão Pousseur, as *diferenças* entre a escritura instrumental e as estruturas eletroacústicas. Seria ingênuo pensar, entretanto, que a opção de Pousseur teria sido pela fusão, e a de Berio, pelo contraste. Por mais que a ênfase de uma dessas obras tenha recaído num ou noutro aspecto da interação, em ambas nota-se a presença tanto da fusão quanto do contraste entre o universo instrumental e as manipulações eletroacústicas presentes no *tape*. É através do velho princípio da oposição binária, segundo o qual um determinado elemento só é “valorado” se confrontado com seu oponente, que fusão e contraste podem ser percebidos como princípios dominantes em tal ou qual obra. A função dominante não exclui, mas,

Rimes... de Pousseur, e
Différences de Berio

presença tanto da fusão
quanto do contraste

ao contrário, pressupõe a presença da outra. Tanto *Rimes...* quanto *Différences* explicitam, assim, a dicotomia entre a fusão e o contraste entre a fonte eletroacústica e a instrumental.

A rigor, ambas estas obras fazem eco a uma outra, escrita em 1955-1957, puramente instrumental, mas em que se percebe nitidamente a influência que a experiência com o fazer musical eletrônico exercera sobre o manuseio dos instrumentos. Referimo-nos a *Gruppen* (1955-1957) de Stockhausen, para uma orquestra repartida em três grandes grupos instrumentais. Embora Stockhausen insista no pioneirismo desta composição no que tange a questão da espacialização dos instrumentos da orquestra, não é aí que reside o fator mais inusitado de sua obra. A bem da verdade, a preocupação acerca da espacialidade enquanto elemento estrutural da composição era comum a vários criadores desta época, como atesta a rica correspondência pessoal entre Stockhausen e Berio nos anos 50, à qual tive acesso na Fundação Paul Sacher (Basiléia, Suíça), em 1992, e na qual Berio tecia comentários sobre sua obra orquestral *Allelujah I* (1955-1956), para seis grupos instrumentais, na qual repensa a disposição espacial da orquestra⁵. Todavia, os *Gruppen* de Stockhausen destacam-se por serem uma das primeiras obras puramente instrumentais em que se percebe a irreversível mutação do

Gruppen de Stockhausen

a preocupação de Berio e de Stockhausen quanto ao espaço

Allelujah I de Berio

influência do eletroacústico no instrumental

⁵ Enzo Restagno, referindo-se a esta obra de Berio, afirma: "Que existisse uma profunda conexão entre as experiências do *Studio di Fonologia [Musicale – fundado por Berio e Maderna em 1954]* e as da música instrumental é demonstrado pelo fato de que *Allelujah I* nasceu do desejo de transferir à música instrumental a polifonia entre diversos estratos sonoros..." (RESTAGNO 1995, p. 14).

pensamento instrumental – refletida na escritura musical – a partir da experiência eletroacústica. E isso especialmente em dois momentos distintos da obra: no primeiro, cifra 8 da partitura (equivalente ao oitavo grupo serial) – idéia que Stockhausen aproveitará também como último dado de textura da obra (últimos compassos de *Gruppen*) –, ouvem-se curiosas “filtragens” de *clusters* instrumentais, em que um determinado aglomerado de notas de ataques sincrônicos é pouco a pouco rarefeito através da desapareição gradual de cada um de seus componentes. Tais filtragens seriam imagináveis somente após a experimentação com a chamada *síntese subtrativa* eletrônica, na qual o emprego de filtros gerava sons a partir da eliminação de componentes de um determinado espectro sonoro, num processo inverso à primeira forma de síntese sonora, a saber: a *síntese aditiva* por soma de sons senoidais; quanto ao segundo momento, trata-se da famosa passagem que vai do grupo (cifra) 114 ao 119 (correspondente, do ponto de vista formal, ao terceiro interlúdio orquestral), em que um acorde eclode no espaço acústico através de sua aparição em alternância nos três distintos grupos orquestrais, em clara transferência ao terreno instrumental da mobilidade típica dos sons eletrônicos. Além do mais, é preciso que se estabeleçam duas curiosas correlações com duas obras do mesmo Stockhausen, uma anterior, a outra, posterior a *Gruppen*: de um lado, entre essa concepção espacial de *Gruppen* e a presente em *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), obra eletroacústica concebida originariamente para cinco grupos de alto-falantes dispostos em torno

Gesang der Jünglinge de
Stockhausen



do público; de outro lado, entre a presença de elementos quase rotativos entre os três grupos instrumentais em *Gruppen* – como bem nos ilustra o momento da eclosão do mesmo acorde nos distintos grupos instrumentais à qual nos referimos – e a utilização pioneira de sons rotativos na elaboração do *tape* em *Kontakte* (1959-1960).

Kontakte de Stockhausen

Nesse momento, uma fundamental realização de Berio – talvez a maior obra jamais realizada em música eletroacústica – efetua um importante deslocamento das duas dimensões ao nível de uma única fonte sonora, a saber: o *tape*. Concebida a partir de gravações “dirigidas” de inflexões vocais magistralmente realizadas por Cathy Berberian, sua composição *Visage* (1961) constitui o apogeu, em plena década de 60, do *continuum* entre sons instrumentais (no caso, de origem *vocal*) e sons eletrônicos. Nesse sentido, da mesma forma como sua obra eletroacústica *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), precursora de *Visage* e igualmente realizada com a voz de Cathy Berberian, é uma resposta a *Gesang der Jünglinge* – sob o ponto de vista da utilização do texto, opondo ao uso mais ou menos arbitrário do texto religioso em Stockhausen a utilização de um trecho de *Ulysses* de James Joyce, de afinidade incontestavelmente maior com os anseios poéticos da elaboração eletroacústica no seio da chamada *composição verbal* –, *Visage* constitui o reverso de *Gruppen*: têm-se, aqui, elaboradas incursões sonoras eletroacústicas onde afloram

influência do instrumental (vocal) no eletroacústico

Visage de Berio

Thema (Omaggio a Joyce) de Berio

gesticulações impensáveis sem a prévia experiência instrumental (mais precisamente: *vocal*).

Um pouco antes, porém, uma outra realização de Stockhausen – à qual já nos referimos – traz à luz a virtual potencialidade que uma obra, originariamente concebida para *tape* solo enquanto música eletroacústica pura, pode encerrar em si no sentido de uma expansão de sua dimensão eletrônica ao nível da música eletroacústica mista. *Kontakte*, originariamente para *tape*, é posteriormente “vertida” para piano, percussão e *tape*, sem nenhuma alteração com relação ao *tape* original, que todavia conserva sua validade como música eletroacústica pura, difundida sem a presença de instrumentos. Fusão e contraste acentuariam ou amenizariam as correlações entre ambas as dimensões.

versão mista de origem
puramente eletroacústica

Com obras do porte de *Musica su Due Dimensioni* de Maderna, *Rimes...* de Pousseur, *Différences* de Berio, *Kontakte* de Stockhausen, a música eletroacústica mista torna-se aquisição incontestável, e a visão de que a experiência eletroacústica – ainda que se firmando pela irreversível emergência de uma nova categoria, a saber: a da música para *tape* solo – seja uma *extensão* da escritura musical (entendida, aqui, enquanto *elaboração* compositiva) cristaliza-se de modo implacável.

a música eletroacústica
como extensão da
escritura musical

Mas essa nova situação está longe de se firmar de modo pacífico: muito embora a passada polêmica entre *concretos* e *eletrônicos* esteja já há muito desatualizada, observa-se, na verdade,

polêmica entre
acusmáticos e pós-
serialistas

um fenômeno de transferência, ao nível da questão acerca da interatividade entre os universos instrumental e eletroacústico, dessa antiga polarização estética: a oposição entre sons concretos e sons eletrônicos de outrora transfere-se e encontra espaço, ainda hoje, entre os defensores da chamada música “acusmática”, de um lado, e, de outro, os da pós-serialidade. Para os primeiros, o universo eletroacústico representa sobretudo a irreversível ruptura com a por eles denominada “música abstrata” (simbolizada de forma exemplar pela necessidade de uma *escritura*), tal como esta ruptura fora pretendida por Pierre Schaeffer nos primórdios da música concreta. Assim sendo, o *tape* substituiria, em definitivo, o instrumento musical em sua tradicional acepção. Para os adeptos da vertente pós-serial, entretanto, os recursos tecnológicos – dentre os quais o *tape* nada mais seria que um dos possíveis suportes – seriam veículos de expansão do gesto instrumental, cuja história, impregnada de significação, desdobrar-se-ia em intrincadas correlações com o espaço acústico por intermédio da difusão eletroacústica mista. Em resposta ao exclusivismo dos acusmáticos, na posição de muitos dos adeptos da interatividade acaba por transparecer, contudo, crassa imaturidade: esquece-se que, ao lado da versão mista de *Kontakte*, tem-se sua versão puramente eletrônica, que ao lado de *Visage*, tem-se *Différences*, enfim: que a desejável interação em si mesma não necessitaria de se proclamar enquanto opção exclusivista.

Mas, como quer que seja, enquanto a postura acusmática acaba por restringir o âmbito de sua “sacra” posição, o “trovadorismo” misto, mesmo quando não admite a pertinência das obras para *tape* solo, desdobra-se numa ampla rede de inter-relações possíveis entre a dimensão instrumental e a eletroacústica, em meio às quais desponta a possibilidade de uma interação *em tempo real*, driblando a aparente *fixidez*⁶ do suporte magnético em seu tempo irreduzível defrontado com a inevitável maleabilidade do gesto instrumental. É nesta perspectiva que se inserem aí todas as tentativas de obras *live-electronics*, com transformação ao vivo dos sons instrumentais, ou com a flexibilização da dimensão eletroacústica através da determinação operante do intérprete no ato de sua execução.

interação em tempo real

Os velhos mestres não deixaram de dar sua preciosa contribuição a este novo contexto. *Mantra* (1970) de Stockhausen, por exemplo, fora concebido para dois pianos e moduladores-de-anéis (*Ringmodulatoren*), fazendo uso, em pleno contexto da música com *live-electronics*, desse que constituía um dos principais aparelhos dos primórdios da música eletrônica, e que, curiosamente, emprestara seu princípio operacional a uma das mais proficuas transferências de uma para a outra dimensão acústica: consistindo na modulação por

Mantra de Stockhausen

as multiplicações de
Boulez

⁶ *Aparente* porque é um mito pensar que o mero fato de se ter um transcorrimento temporal regular e fixo de um suporte tecnológico – no caso, de uma fita magnética – implique numa *fixidez* temporal das estruturas musicais. A rigor, uma composição será percebida como temporalmente “rígida” se sua concepção for, ela também, pouco flexível. No caso de uma obra eletroacústica mista cujas implicações temporais sejam elaboradas tendo-se em conta efetivamente o gesto instrumental, a tão combatida “fixidez” do *tape* jamais constituirá, por si só, um problema.

“multiplicação” das frequências – cuja resultante consiste na *soma* e na *diferença* das frequências dos sinais acústicos enviados ao aparelho –, o modulador-de-anéis acabara por influenciar, ainda que indiretamente, a concepção, a partir já de 1952, da técnica instrumental pós-serial das *multiplicações* em Boulez, em que os elementos de um determinado aglomerado harmônico, “multiplicado” pelos elementos constitutivos de um segundo, resultavam numa interessante “densificação” harmônica.

Fato é que, tendo em vista as diversas implicações estéticas até aqui abordadas, não é mais possível – se se pretende, obviamente, a edificação de algo substancial no panorama contemporâneo – conceber algo instrumental sem que se tenha plena consciência das aquisições irreversíveis da música eletroacústica pura, da mesma forma como não é possível a elaboração de uma obra para *tape* solo sem que se tome consciência, mesmo que por oposição, das possibilidades inesgotáveis e insubstituíveis do gesto instrumental. Nas vertentes mais opostas da ampla rede de inter-relações entre ambos os universos – ou seja: na composição concebida para *tape* solo ou naquela puramente instrumental –, a obra de gênio fará sempre referência gestual às possibilidades da outra esfera, excedendo-se para além de seus próprios limites. Em contrapartida, é somente na *interação*, em si mesma não exclusivista, que o compositor poderá circunscrever sua poética no âmbito de seus próprios recursos.

importância tanto da
música eletroacústica
pura quanto da música
instrumental

a relevância da interação

Sem desejar estabelecer qualquer categorização empobrecedora e muito menos exaustiva, podemos esboçar, assim, algumas possíveis categorias de intersecção entre a dimensão instrumental e a eletroacústica, da experiência mais puramente instrumental à mais puramente eletrônica:

- * obras puramente instrumentais, em que se nota nitidamente, porém, uma influência da vivência eletroacústica em estúdio (filtragens instrumentais, granulações, grandes extensões na duração das notas, espacialização dos instrumentos, etc.);
- * obras puramente instrumentais, mas cujas estruturas são geradas com auxílio do computador, pelo que designa-se *composição assistida* (ou *auxiliada*) *por computador*⁷, da qual a chamada *música espectral* constituiria uma sub-categoria;
- * versões mistas de obras concebidas originariamente para *tape* solo (em que o *tape* conserva, obviamente, a fixidez temporal original de suas estruturas);
- * música eletroacústica mista, em que o instrumento é acompanhado por fita magnética concebida a partir da fusão/contraste entre os universos instrumental e o eletroacústico (tempo fixo das estruturas eletroacústicas);

categorias possíveis
entre a música
puramente instrumental e
a puramente eletrônica

⁷ O termo deriva da expressão francesa CAO – *Composition Assistée par Ordinateur*, tal como é empregada no IRCAM – *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*, Paris. Para tanto, utilizam-se programas especializados em cálculos de estruturas musicais (*MAX*, *PatchWork*).



* *live-electronics*: interação entre instrumento e meios eletrônicos *em tempo real* (maleabilidade sobretudo temporal das estruturas eletroacústicas), bifurcada ela mesma em duas subcategorias: a) instrumentos sendo transformados ao vivo; b) técnicas *em tempo real*: a execução instrumental acarreta a emergência, via de regra através do computador, de estruturas eletroacústicas não necessariamente dependentes, do ponto de vista morfológico, dos sons instrumentais;

* versões para *tape* solo de obras originariamente mistas: se a versão mista de algo originariamente concebido para *tape* solo é possível, o inverso é imaginável⁸;

* música computacional (ou *música de síntese*), existente em forma de obras para *tape* solo produzido essencialmente por programas computacionais (sons gerados e seqüenciados por computador), em que os sons do *tape* são nitidamente influenciados pelo universo acústico instrumental, numa clara tentativa de resgate das possibilidades de outrora de síntese eletrônica de sons “naturais”, corroboradas pelo aperfeiçoamento das técnicas de síntese por computador (desde o surgimento de programas como o *Music V*, de Max Mathews, nos anos 60);

⁸ O autor dessas linhas já realizou obras que devem ser classificadas de acordo com este princípio.



* música eletroacústica pura (para *tape* solo), em que se desdobram possibilidades das mais próximas às mais distantes do universo acústico instrumental.

Óbvio está que tal categorização não pretende ser reducionista, e possíveis interferências entre essas distintas esferas de atuação, no seio de uma única obra, não são de modo algum raras, quanto menos indesejáveis.

Importante é, todavia, a constatação de que da mesma forma como a *síntese* e o *tratamento* continuam até hoje a constituir os dois principais pilares da elaboração eletroacústica em estúdio (visando ou não a interatividade com o universo instrumental), a *fusão* e o *contraste* estabelecem-se, de modo inequívoco, como os alicerces da rica, irreversível e altamente instigante interação entre escritura instrumental e meios eletrônicos.

fusão e contraste como
alicerces da interação
entre instrumento e *tape*

E aqui, mais uma vez, é sobre os fenômenos “transitórios” que residirá, ao menos ainda por um bom tempo, o foco de maior interesse!

* * *

dezembro de 1994 / maio de 1996

A ESPACIALIDADE NA MÚSICA ELETROACÚSTICA¹

Dizer que a música eletroacústica proporcionou ao compositor possibilidades estruturais que envolvem a questão da *espacialidade* dos sons é ao mesmo tempo lugar comum e exagero. Lugar comum, pelo fato de a música realizada com meios eletrônicos ter produzido uma grande quantidade de obras onde o fator espacial é de suma importância enquanto dado de sua estrutura. Mas ao mesmo tempo paradoxalmente exagero, pelo simples fato de não ter sido, obviamente, a música eletroacústica a ter pontuado pela primeira vez na história a relevância do espaço nas concepções musicais.

Se insistir no papel fundamental do espaço nas obras eletroacústicas consiste numa das principais marcas deste novo e irreversível gênero musical, cujos primórdios datam do final dos anos 40 na famosa oposição inicial entre a *musique concrète* parisiense e a *elektronische Musik* de Colônia, Alemanha, a preocupação com a espacialidade como elemento estruturante das obras na produção em estúdio revelou-se, na verdade, enquanto um *resgate* histórico de um fator composicional de certo modo amordaçado pela história musical. Não que o compositor barroco, clássico ou romântico não tenha refletido, na concepção de suas obras, sobre a distribuição dos sons no

a redescoberta da
espacialidade

¹ A primeira versão deste texto foi publicada em forma de artigo na *Revista ARTEunesp*, V. 11, Editora da Unesp, São Paulo, 1995, pp. 53-61. (Cf. MENEZES 1995b).



espaço camerístico ou sinfônico, mas a bem da verdade todo o período barroco, clássico e romântico deixaram a questão da espacialidade praticamente intacta, como que congelada por outras prioridades que caracterizavam seus respectivos estilos. Após a obra de um Giovanni Gabrieli (1557-1612) ou de um Heinrich Schütz (1585-1672), preocupados com a espacialidade, por exemplo, em projetos audaciosos de heterofonia coral, o decurso histórico da música tratou de “adormentar” o fator espacial na música conferindo-lhe um papel circunstancial ditado pelas contingências do gênero musical em questão.

Foi somente com o advento da música concreta em 1948, encabeçada por Pierre Schaeffer, que o espaço volta à cena com notória importância. Ao abolir o intérprete na concepção de obras a serem ouvidas exclusivamente através da reprodução por alto-falantes, a música concreta francesa e, logo a seguir, a música eletrônica alemã nada mais fizeram que redimensionar o som no espaço acústico. A situação inusitada da escuta de sons provenientes de alto-falantes – e não de instrumentos musicais acionados por intérpretes *in loco* – fez com que Schaeffer logo se referisse, ao procurar justificar a postura concreta, a uma outra curiosa situação histórica, agora no campo da filosofia: fazendo-se invisível a seus discípulos, com a finalidade de, na escuridão e em rigoroso silêncio, aumentar o poder de concentração na escuta de seus ensinamentos, Pitágoras (século VI a.C.) definia sua

a abolição do intérprete e o questionamento do espaço na música concreta e eletrônica

o conceito pitagórico de “acústica”

estratégia pedagógica de *acusmática*. O termo origina-se da palavra grega *akousmatikós* (disposto a ouvir, a escutar), que vem, por sua vez, de *ákousma* (o que se escuta – ensinamento, música, ruído, etc. –, o que se faz escutar – músicos, professores, etc.)². Assim é que Schaeffer, em seu *Traité des Objets Musicaux* (cf. SCHAEFFER 1966 e SCHAEFFER 1993), prega uma escuta *acusmática*, desvinculada da proveniência material/instrumental dos sons, em que o ouvinte se detivesse pura e simplesmente na textura dos sons emitidos no espaço pelos alto-falantes, sem que qualquer causa visual pudesse pois predizer qualquer coisa sobre o som. Como iria afirmar posteriormente o sucessor de Schaeffer à frente da vertente eletroacústica concreta (ou neo-concreta), François Bayle, o som libertar-se-ia, então, de qualquer causa visível ou previsível (cf. BAYLE 1993, p. 179).

a escuta acusmática
proposta por Schaeffer

Apesar de requestionar o espaço musical, o advento da música eletroacústica em sua versão acusmática francesa ou eletrônica alemã, tal como esta última fora defendida pelos compositores seriais pós-webernianos em Colônia – e que não tardariam por procurar resgatar a escritura instrumental inserida, contudo, num novo contexto eletroacústico *misto* que, muito embora recolocando a espacialidade a sujeito do instrumento musical, não deixava de estabelecer dialéticas correlações instrumentais com o espaço eletroacústico dos alto-falantes –, limitava-se, a princípio, à reprodução monofônica. É somente a

a monofonia e a
estereofonia

² Cf. a esse respeito CHAUÍ 1994, p. 342.

partir de 1951, com a chegada nos estúdios (até então situados nas rádios) dos gravadores de fita magnética, que a tecnologia evoluiu no sentido de uma ampliação diferenciada do espaço eletroacústico, a se cristalizar por volta de 1955 com a estereofonia correspondente a escuta binaural de nossos ouvidos e, transferindo a preocupação em torno da espacialidade ao espaço de audição nos teatros, com a quadrafonia (ou quadrifonia). *Pfingstatorium: Spiritus Intelligentiae Sanctus* (1955), de Ernst Krenek, obra realizada no Estúdio de Colônia, não só rompe com o purismo eletrônico da vertente alemã ao inserir elementos concretos misturados aos sons eletrônicos no *tape*, como também inaugura a estereofonia na produção eletroacústica alemã. E logo a seguir, na audaciosa composição *Gesang der Jünglinge* (1955-1956), também realizada em Colônia, Stockhausen já extrapolava os limites da estereofonia, concebendo esta pedra fundamental da música eletroacústica ao exceder o próprio espaço quadrafônico: a peça, planejada inicialmente como uma *missa* a ser executada na Catedral de Colônia, fora concebida, originalmente, para 5 grupos de alto-falantes dispostos em torno do público, em conformidade com a estrutura arquitetônica daquela Catedral³. Em seu texto "*Musik im Raum*" ("Música no Espaço"), escrito em 1959, Stockhausen referia-se a esta sua importante realização: "*Na obra eletrônica Gesang der Jünglinge, realizei a primeira tentativa de*

Pfingstatorium de
Krenek

a multifonia de *Gesang
der Jünglinge* de
Stockhausen

o artigo de Stockhausen
sobre a espacialidade

³ Embora planejado inicialmente por Stockhausen para ser estreado na Catedral de Colônia, *Gesang der Jünglinge*, considerado demasiadamente arrojado pelo bispado desta Catedral, jamais nela foi executado, fato que induziu Stockhausen a reduzir posteriormente a obra a quatro canais.

inserir no interior da própria composição a direção sonora e a movimentação espacial dos sons, constituindo com isso uma nova dimensão da experiência musical" (STOCKHAUSEN 1959, p. 30; STOCKHAUSEN 1963, p. 153).

E aí sim podemos afirmar, sem exagero, que a música eletroacústica desempenhou papel desbravador quanto à espacialidade. Foi somente com os meios eletroacústicos que a *mobilização* dos sons no espaço pôde ocorrer enquanto dado da própria estrutura musical. Se experiências arrojadas de repartição dos instrumentos no espaço acústico foram realizadas já há muito na transição da Renascença ao Barroco, todo e qualquer som puramente instrumental, privado de transformações através de meios eletrônicos, estava e permanecerá sempre confinado, enquanto emissão sonora, à sua proveniência localizada no espaço, determinada pelo corpo do instrumento gerador. Na música eletroacústica, ao contrário, a própria emissão sonora pode ser mobilizada no espaço, mediante sua transição espacial através da utilização de diferentes alto-falantes, durante a vida mesma de um único som.

a contribuição da música
eletroacústica para a
questão da
espacialidade:
mobilidade dos sons

Esse aspecto, tão inovador e especificamente eletroacústico, logo encontrou paralelos na escritura instrumental, a qual, na tentativa de se redimir de suas limitações espaciais, procurava transpor ao seu sempre profícuo terreno a mobilidade sonora própria da música eletroacústica na emissão mesma do som. Nesse sentido, *Eonta* (1963-

a mobilidade dos sons
na música instrumental:
Eonta de Xenakis

1964) de Iannis Xenakis, para piano, dois trompetes e três trombones, constitui um marco: enquanto os sons provenientes do piano permanecem inevitavelmente localizados sempre no mesmo ponto do espaço, os intérpretes dos instrumentos de metal têm de se mover durante a execução de suas partes, simulando, assim, a mobilidade sonora típica do universo eletroacústico (cf. MATOSSIAN 1986, p. 177).

A rigor, uma outra espécie de simulação dessa *mobilidade sonora*, talvez até mais sutil do ponto de vista da escritura instrumental do que a opção auditivamente mais “palpável” de Xenakis, já tinha sido feita anteriormente tanto por Stockhausen quanto por Berio. Ao dividir a orquestra, em sua obra *Gruppen* (1955-1957), em três grupos similares entre si e dispostos em distintos locais do teatro, Stockhausen procurou viabilizar, nas cifras 114 a 119 da partitura, a mobilidade de um mesmo acorde através de sua execução alternada por grupos homogêneos nas três “orquestras”. O mesmo procedimento seria empregado em *Tempi Concertati* (1958-1959) de Berio, para flauta, violino, piano e quatro grupos instrumentais, em que o compositor utiliza pela primeira vez, além do mais, a *notação proporcional* ou *espacial*, através da qual o espaço visual ocupado pelas notas na partitura determina as suas próprias durações. Ainda que em planos totalmente distintos, ambas as reconsiderações do dado espacial nesta obra de Berio – seja no nível da emissão sonora instrumental, seja com

Gruppen de
Stockhausen

Tempi Concertati de
Berio: notação
proporcional e
mobilidade sonora

relação ao papel do espaço na própria escritura musical – não podem deixar de ser observadas com vivo interesse.

a influência da música
eletroacústica na
instrumental quanto ao
espaço sonoro

a correspondência entre
Berio e Stockhausen nos
anos 50

Óbvio está que a reconsideração do espaço musical através da música eletroacústica logo teria gerado seus frutos na escritura instrumental. A rica correspondência entre Stockhausen e Berio já durante os anos 50, à qual tive acesso na *Fundação Paul Sacher* (Basileia, Suíça) em 1992⁴, atesta a comum preocupação desses dois mestres com relação a esse aspecto na música puramente instrumental. Referindo-se à obra orquestral *Allelujah I* (1955-1956) de Berio⁵, contemporânea de *Gesang der Jünglinge*, Stockhausen escreve ao compositor italiano no início de janeiro de 1957: “Fico feliz em saber que sua peça *Allelujah* está terminada. ... É curioso que a tua escolha instrumental tenha sido tão próxima da minha peça para três orquestras (Gruppen), e percebo que existe aí uma imaginação comum acerca de uma nova sonoridade (leia-se: espacialidade) instrumental” (STOCKHAUSEN 1957).

Allelujah I de Berio

Nesse contexto, a consideração acerca da espacialidade a partir da experiência eletroacústica deveria igualmente incluir, em suas obras de referência, uma realização como a composição *Lontano* (1967) para orquestra, de György Ligeti, inconcebível sem a passagem de Ligeti pelo Estúdio de Música Eletrônica de Colônia dez anos antes (em

Lontano de Ligeti e a
simulação da
espacialidade pela
escritura instrumental

⁴ Tendo podido desenvolver pesquisa sobre os manuscritos de Berio a partir de sua própria indicação junto à *Fundação Paul Sacher*, tive o privilégio de ter organizado cronologicamente as cartas de Stockhausen ao compositor italiano depositadas na Coleção Luciano Berio.

⁵ Obra retirada por Berio e concebida para seis grupos instrumentais. Sua versão definitiva, mantida pelo compositor em seu catálogo, é *Allelujah II* (1957-1958), para cinco grupos instrumentais.

1957-1958): nela, Ligeti almejava a constituição de um “espaço puramente imaginário” (LIGETI 1974, p. 115), em que a espacialidade fosse sugerida por artifícios da própria escritura musical (sem o apelo à mobilidade física dos sons ou ao deslocamento/posicionamento diferenciado das fontes sonoras), aqui através do simples controle rigoroso das intensidades e da diferença espectral na emissão de uma mesma frequência por instrumentos distintos da orquestra, fatores que pudessem induzir a escuta à simulação de uma certa espacialidade ou ao menos à sensação de *profundidade* – conceito acústico esse indissolúvel do fator espacial – em perspectiva tridimensional. Bem sabemos, d’outra parte, o quão tal postura ligetiana deve à outra a ela anterior, igualmente desenvolvida no bojo da escritura instrumental: inúmeros são os exemplos de tal sensação de *profundidade* no decurso da partitura de *Intégrales* (1924) de Varèse. Mas também aqui não podemos falar de pronunciada distância com relação às preocupações que levaram ao advento da música edificada sobre suportes diferenciados: Varèse foi, constatemos, um dos grandes precursores da música eletroacústica.

Varèse precursor

A dicotomia entre, de um lado, a mobilidade de sons puramente instrumentais mediante a disposição peculiar dos próprios instrumentos⁶ ou da locomoção no espaço do próprio instrumentista ao emitir seus sons, e, de outro lado, a potencialidade espacial na

a espacialidade na
música eletroacústica
mista

⁶ Dispondo-se, nesse caso, instrumentos idênticos em lugares diferenciados do espaço acústico.

emissão sonora eletroacústica faria com que, alguns anos mais tarde, se procurasse uma solução de “mediação” entre ambos os universos acústicos (o instrumental e o eletrônico), sem que se abrisse mão da conquista irrevogável do fator espacial na composição, reconsiderado pela música contemporânea.

Sob esse aspecto, duas realizações de suma importância nos vêm à mente: em *...Explosante-Fixe...* (1972), Pierre Boulez utilizava-se de uma complicada aparelhagem eletroacústica, sob orientação do diretor do Estúdio de Música Eletrônica da *Fundação Heinrich Strobel* junto à rádio alemã *Südwestfunk* em Friburgo, Hans-Peter Haller, para dinamizar no espaço os sons de origem instrumental. Para tanto, fez-se necessário o uso de uma máquina denominada *halafone*, capaz de fazer com que os sons instrumentais “viajassem” no espaço a partir do processamento de sinais baseados em informações dinâmicas e temporais. Essa primeira versão da obra daria lugar a uma outra quase vinte anos depois, para três flautas (sendo uma delas interligada ao sistema informático baseado, agora, na máquina de transformação *em tempo real* denominada *4X*, construída no IRCAM de Paris pelo engenheiro italiano Giuseppe di Giugno em 1981), orquestra de câmara e *live-electronics*. Estreada em Paris em janeiro de 1991, a cujo concerto tive o privilégio de assistir, a obra apresenta uma curiosa espacialização dos sons instrumentais, particularmente da flauta solista conectada ao sistema computacional, controlada minuciosamente pelo dispositivo eletroacústico. Pesquisa semelhante fora desenvolvida, de

...Explosante-Fixe... de
Boulez



outra parte, no *Centro Tempo Reale* de Florença, Itália, espécie de “IRCAM italiano” fundado e dirigido por Berio. Sua obra *Ofanim* (1988), para voz feminina, dois coros infantis, dois grupos instrumentais e *live-electronics*, utiliza-se do sistema ali desenvolvido e denominado *TRAILS* (*Tempo Reale – Audiomática Interactive Location System*), muito semelhante ao utilizado por Boulez em *...Explosante-Fixe...* (cf. BERNARDINI/OTTO 1989; e OSMOND-SMITH 1991, pp. 77-78). Em ambas estas composições ou sistemas informáticos, os sons instrumentais são literalmente espacializados mediante computador. Aquilo que constituía então uma dicotomia passa aqui a ser alvo de uma profícua interação: a espacialidade não se vê mais obrigada a se sujeitar ora às limitações espaciais do corpo instrumental, ora à espacialização exclusiva da difusão puramente eletrônica.

Ofanim de Berio

o sistema TRAILS de
Florença

Como quer que seja, mesmo bem antes da existência de tais sistemas, ainda hoje circunscritos a uns poucos centros de informática musical, esse intrigante aspecto da composição contemporânea não deixou de mobilizar grande parte das pesquisas acústicas e composicionais. A mobilidade sonora no espaço acústico despertou tanto interesse por parte dos compositores que os técnicos responsáveis pela tecnologia das rádios, onde a música eletroacústica, tanto em solo francês quanto alemão, nascera, logo se ocuparam com a perspectiva de inovações no âmbito espacial. Foi já em 1959,

a mesa rotativa de
Colônia *Kontakte* de
Stockhausen

paralelamente ao texto de Stockhausen sobre a questão da música no espaço, que surge então, na rádio NWDR de Colônia, junto ao Estúdio de Música Eletrônica dirigido por Eimert, a famosa *mesa rotativa* ou *alto-falante rotativo* (*Rotiertisch* ou *Rotationslautsprecher*, respectivamente). Acionada pela mão, a mesa rotativa, redonda e apoiada sobre uma única perna central de encaixe, girava rodeada por quatro microfones dispostos simetricamente ao seu redor, conectados cada qual a um canal de um gravador magnético quadrafônico. Em seu centro, dispunha-se um alto-falante emitindo algum sinal sonoro. Conseqüentemente, após o acionamento do movimento rotativo da mesa, os microfones captavam seqüencial e regularmente o som emitido, conforme a velocidade de giro da mesa. Se posteriormente dispostos em torno do ouvinte, os quatro alto-falantes correspondentes às quatro pistas do gravador reproduziam o som emitido em *rotação* na quadrafonia. Foi dessa forma que Stockhausen realizara os sons rotativos de sua importante obra eletroacústica *Kontakte* (1959-1960). Em pouco tempo, a rudimentar mesa rotativa seria substituída por módulos elétricos acionados por pequenas manivelas ou mesmo por automação, permitindo o controle pormenorizado da mobilidade dos sons no espaço quadrafônico.

Com a emergência de sons rotativos, necessitou-se chegar a um consenso relativo à disposição dos canais na quadrafonia disposta em torno ao público na situação de concerto em teatro. Chegou-se, assim, ao *standard* da quadrafonia: canal 1 à esquerda na frente; canal 2 à

a norma internacional da
quadrafonia

direita na frente; canal 3 à direita atrás; e canal 4 à esquerda atrás. A sucessão de uma emissão sonora pelos canais 1, 2, 3 e 4 causaria, por exemplo, uma rotação da esquerda para a direita frontal, circundando posteriormente a cabeça (portanto “em sentido horário”)⁷. Dada a dificuldade, ainda em nossos dias, da viabilização da escuta quadrafônica em nossas casas, uma projeção do espaço quadrafônico no espaço estereofônico costumeiro faz-se absolutamente necessária no caso, por exemplo, da gravação das obras quadrafônicas em CD, já que o CD é estereofônico. A essa “projeção” da quadrafonia na estereofonia dá-se o nome de *redução estereofônica*. Para tanto, o espaço acústico interno entre o canal 1 à extrema esquerda e o canal 2 à extrema direita é preenchido pelos canais 4 e 3, que são projetados de trás para diante no interior do eixo estereofônico formado pelos canais 1 e 2. A ordem dos canais, lida frontalmente da esquerda para a direita, fica sendo então: 1, 4, 3, 2, sem perda, portanto, do efeito rotativo. Ainda que se trate de uma redução da quadrafonia, a mais viável escuta estereofônica das obras através da rádio ou das reproduções caseiras era vista como estrategicamente interessante mesmo pelos partidários mais radicais da espacialidade quadrafônica. Assim é que Stockhausen escreve em “Música no Espaço”: “... É melhor ver uma fotografia de uma escultura do que não ver absolutamente nada; talvez dessa forma surja o interesse de conhecê-

a redução estereofônica
da quadrafonia

⁷ Esta padronização não é, contudo, absolutamente consensual, e à cada execução de obras eletroacústicas quadrafônicas faz-se necessário a atenta observação das prescrições efetuadas pelo compositor no suporte tecnológico em que se encontra a obra.



la no original: e o mesmo é válido para as transmissões radiofônicas” (STOCKHAUSEN 1959, p. 35; STOCKHAUSEN 1963, p. 159). A prova mais cabal da validade “estratégica” das reduções estereofônicas de obras para mais de dois canais pode ser constatada com a recente edição em 1992 em CD, pelo próprio Stockhausen, de *Gesang der Jünglinge*.

Fato é, todavia, que a espacialidade eletroacústica só pode ser degustada em toda a sua plenitude no espaço de concerto, da mesma forma como a escuta ao vivo de uma orquestra não poderá jamais ser comparada com uma reprodução caseira, por mais fiel que esta seja. A bem da verdade, a gravação digital e a reprodução sonora em nossas casas assumem aos poucos um papel à parte na própria vida musical, instituindo-se como formas autônomas de audição. Mas se por um lado o valor prático e até mesmo musical que possuem nossos aparelhos de som é inquestionável, por outro lado estes não substituem, pois, a vivência do espaço acústico e eletroacústico dos teatros.

E é justamente neste aspecto que reside um curioso fato histórico: transmutando-se num plano absolutamente diverso das características que marcavam a divergência antagônica e primordial entre o “*bruitismo*” concreto e o purismo eletrônico, a antiga oposição entre música concreta e música eletrônica deflagra-se, ainda nos dias de hoje, na forma através da qual o compositor concebe espacialmente

a oposição estética
quanto à espacialidade
no seio da música
eletroacústica

suas obras eletroacústicas e, conseqüentemente, encara a questão da espacialidade.

Assim é que, ancorados pela concepção schaefferiana, diversos compositores que se filiam ao *Groupe de Recherches Musicales* (GRM) parisiense ainda denominam suas realizações de composições *acusmáticas*, cuja *projeção espacial* no espaço dos teatros torna-se quase que imprescindível à sua apreciação estética – não sem caracterizar essa postura como uma espécie de “resgate” do ato interpretativo. A produção acusmática parisiense, norteadada pela importância que delega à grande quantidade de alto-falantes necessários para que os sons possam ser espacializados a contento nos teatros, chega por vezes ao apogeu de sua postura ao conceber, em plena atualidade, obras eletroacústicas monofônicas. Aquilo que então se constitui como elemento crucial na veiculação da obra acusmática, qual seja: a *orquestra de alto-falantes* (ou, como prefere François Bayle, o *acousmonium* – cf. BAYLE 1993, p. 183 –, termo pelo qual designa o dispositivo de “sonorização” do espaço acústico dos teatros mediante um razoável número de caixas-acústicas dispostas em diferentes localidades do teatro), acaba como que por anular quase que por completo a concepção espacial enquanto dado estruturante da composição, no processo mesmo de realização da obra em estúdio. Todo e qualquer elemento sonoro, uma vez incorporado à obra, passa a ser idealizado somente se projetado na espacialidade múltipla da

a concepção acusmática
quanto ao espaço

a orquestra de alto-
falantes de Bayle

o resgate da
interpretação pelas vias
da “projeção espacial”
dos sons

escuta no teatro, promovendo, assim, o papel do compositor acusmático à função de intérprete: será o próprio compositor (salvo no caso de sua ausência no concerto em questão, quando então será substituído por outro músico acusmático) quem “projetará”, através da mesa-de-som situada via de regra no centro do público, os sons no espaço. Embaixo de seus dedos, *faders* individuais lhe possibilitarão o minucioso controle de cada alto-falante ou grupo de alto-falantes, bem como a intensidade de cada evento sonoro constituinte de sua obra. O intérprete abolido pela música *pour bande seule*⁸ é, então, resgatado pela figura do próprio compositor, geralmente iluminado por um jato de luz, no ato da execução (difusão) de sua obra. A espacialidade deixa mais uma vez de ser estruturante para se tornar, aqui, “revigorante”, redimensionando os sons eletroacústicos por vezes de origem até mesmo monofônica no espaço multifônico proporcionado pela disposição espacial dos alto-falantes.

A essa postura estática enquanto concepção/realização, mas dinâmica enquanto difusão em concerto das obras eletroacústicas, opõe-se a vertente “estruturalista” de música eletroacústica (ou eletrônica, como até hoje preferem os alemães). Encarando-se o dado espacial como elemento irreversível e irremediavelmente atado à concepção estrutural das obras eletroacústicas, prioriza-se, já na concepção/realização dos sons eletroacústicos, a produção espacial dos eventos sonoros no *tape* que constituirá o suporte da obra. Assim é

a concepção
estruturalista (pós-serial)
quanto à espacialidade

⁸ Ou seja: para fita magnética solo.

que a maioria dos estúdios alemães dispõe de dispositivos quadrafônicos de realização e reprodução dos sons. Raramente o compositor que ingressa num estúdio alemão será convidado ou estimulado a conceber uma obra estereofônica, quanto mais monofônica. A estereofonia é aí vista como contingência inevitável da comercialização das obras eletroacústicas mediante rádio ou CDs. Ao conceber sua obra, o compositor eletroacústico que se identifique com uma postura mais estruturalista procura conceber, já de antemão, a disposição espacial quadrafônica dos eventos constituintes de sua composição. A consequência mais óbvia dessa postura é a total consciência, por parte do compositor, das relações entre tempo e espaço no decorrer de sua composição: o compositor não teme assumir a total responsabilidade, já na fase de concepção de sua obra, com relação à estruturação do espaço acústico a partir dos eventos sonoros que laboriosamente constrói; a mais funesta, no entanto, é a perpetuação da monotonia visual engendrada desde sempre pela música eletroacústica devido à abolição do intérprete: uma vez que a espacialidade dos eventos sonoros de sua obra é de antemão concebida e já pré-determinada pela quadrafonia, o compositor vê-se quase reduzido, quando da execução em concerto de sua obra, ao “mero” papel de ouvinte, com a agravante, porém, de que à sua frente ele se depara com uma vultosa (e, nesse momento, sinuosa) mesa-de-som. Sua passividade, mas ao mesmo tempo a obrigatoriedade, perante os olhos do público, de que sua presença ali se justifique, chega a ser, no

mínimo, irritante. Como quer que seja, a equação demonstra-se, através da postura estruturalista, inequívoca, independentemente de se estar mais de acordo com tal ou qual posicionamento frente à questão da espacialidade. O papel do controle da difusão ao vivo dos fenômenos espaciais é inversamente proporcional à sua pré-estruturação: quanto maior a precisão espacial dos elementos em estúdio, tanto menor a necessidade de se “potencializar” a espacialidade dos sons.

a equação entre pré-
estruturação espacial e
controle da difusão em
concerto

Defrontando-se com as contradições de ambas as tendências acima descritas, os defensores exclusivistas de obras eletroacústicas mistas baseadas em sistemas operativos *em tempo real* vêem em sua própria opção estética um autêntico resgate da interpretação instrumental, acreditando poder se desvencilhar tanto da falta de concepção espacial quando da realização mesma da obra (como no caso da música *acusmática*), quanto da entediante situação em que se encontra o impotente e responsável compositor frente à mesa-de-som que difunde a tão pré-estruturada concepção espacial de seu *tape* (como no caso da vertente estruturalista da música eletroacústica pura). A essa postura interativa corresponde uma relativa descrença no próprio papel desempenhado pela espacialidade na música, ao mesmo tempo em que ela atribui imponderável importância ao da interpretação em si. Assim é que lemos em um de seus mais perspicazes representantes, o compositor francês Philippe Manoury:

a concepção dos
“exclusivistas mistos”:
relativa descrença na
espacialidade

“Será que poderíamos razoavelmente falar de interpretação no caso de uma música fixada sobre um suporte magnético? ... À parte a espacialização e o nível sonoro, nada permite com que se aja sobre o desenrolar musical que, no mais, encontra-se constantemente fixado no tempo imutável de transcorrimento de uma fita magnética. Se a espacialização demonstra ser um dado muito pouco manipulável na música instrumental, ela representa, com efeito, uma aquisição da música eletroacústica. Mas é preciso que se reconheça que, dentre os componentes utilizados por um compositor, a espacialidade não se situa num nível hierárquico muito elevado. ... A percepção encontra dificuldades em identificar os caminhos topológicos que não se situem no âmbito das formas bem simples, como é o caso de um movimento estereofônico ou ainda de um movimento rotativo. Para além desses arquétipos, e se elas se desenrolam em alta velocidade, as figuras espaciais não são mais reconhecíveis e não se prestam tanto a variações e superposições. Por tais razões, não creio que a espacialização consista num componente essencial para o compositor, nem mesmo num elemento verdadeiramente primordial para a interpretação. Quanto ao nível sonoro, ... não são praticamente os valores de tensão elétrica que modificam o nível de um sinal, os quais, aliás, permanecem rigorosamente os mesmos. A dinâmica musical [instrumental] não representa um parâmetro, ... mas sobretudo a aparição de novos parciais no interior do espectro. A morfologia sonora é diferente de acordo com as intensidades com as quais um som se produz; em outros termos, a variação das dinâmicas resulta num fator qualitativo



tanto quanto quantitativo, o que não acontece na música para fita magnética” (MANOURY 1990, pp. 156-157).

Vê-se que as duas faces da “sonorização” de uma obra eletroacústica em concerto, quais sejam: de um lado, a espacialização dos elementos sonoros, e de outro, o controle sobre o nível dinâmico dos mesmos, não constituem, para muitos dos partidários da música eletroacústica *em tempo real* – representados aqui por Manoury –, fatores decisivos nem para a composição, nem para o eventual resgate da interpretação com a difusão da obra através da mesa-de-som operada pelo intérprete-compositor. É indubitável que a consciência, por parte do compositor, do fato de que a alteração dos níveis de dinâmica na música instrumental represente via de regra alteração também da qualidade mesma dos espectros, e de que o mesmo não ocorre com a alteração dinâmica dos eventos gravados numa fita magnética⁹, seja de inelutável importância. É-nos igualmente evidente que a percepção terá mais dificuldade em distinguir sutis variações de movimento nas projeções espaciais dos sons do que na morfologia mesma dos espectros. A música eletroacústica contribuiu, contudo, para a composição contemporânea de forma incontestável não tanto por resgatar a independência dos assim denominados “parâmetros” do som – fato, porém, incontestável se observarmos o potencial abstrato também presente na escritura em estado de latência no contexto da

os dois aspectos da
‘sonorização’: projeção
espacial e controle
dinâmico

por uma meta-crítica da
‘sonorização’ e da
espacialidade

⁹ O espectro sonoro gravado sobre suporte magnético sofre, pela variação dos *faders* da mesa-de-som, alteração para mais ou para menos em sua amplitude *de forma global, quantitativa*, e não, como no caso da variação dinâmica na emissão instrumental, *de forma qualitativa*, com alterações na própria relação de amplitude entre os diversos parciais e formantes, como bem nos aponta Manoury.

música eletroacústica –, mas antes por irromper no seio mesmo do material musical a *interdependência* destes mesmos parâmetros. Enquanto que na música instrumental a escritura permite ao compositor uma considerável abstração em relação ao fenômeno sonoro em si, enveredando-se historicamente pelas vias de uma crescente independência estrutural dos distintos parâmetros sonoros, a ausência de uma escritura simbólica – entendida aqui em sentido estrito – na concepção da obra eletroacústica em estúdio recoloca o compositor defronte do material sonoro “concreto”¹⁰, em que aspectos como qualidade espectral (ou seja: timbre – enquanto resultante das relações dinâmico-temporais dos componentes parciais), fator espacial, intensidade e duração globais do evento sonoro não podem ser separados uns dos outros de modo mecanicista.

Assim sendo, é necessário que se dê o devido valor aos distintos aspectos da composição, reavaliando-os segundo suas próprias potencialidades, e fazendo com que tais fatores contribuam, cada qual dentro de seus próprios limites, para a totalidade da composição. Ainda que, entre uma concepção newtoniana relativa à existência *absoluta* do espaço e outra de cunho mais leibniziano, para a qual o espaço se reveste de função eminentemente *relacional*, decida-se, enquanto compositor, pela maior relevância da segunda em

a relevância, para a
composição, da
concepção de Leibniz
quanto ao espaço

¹⁰ Daí a origem da denominação de Schaeffer de música *concreta*. Sabemos, por outro lado, que o fato de o compositor tomar contato de forma mais direta com o material musical – conceito, aliás, de forte abstração e simplesmente ignorado por Schaeffer nos primórdios da música concreta – não implica, como queria Schaeffer, numa irrevogável *concretude* da música...

detrimento da primeira¹¹, ou seja, ainda que o espaço traduza-se muito mais como fator de relação do que de estruturação musical absolutamente autônoma, nem por isso se deve renegar a importância *estrutural* mesma da espacialidade na música em geral e na composição eletroacústica em particular, na qual o espaço se vê fortemente revitalizado. Se de um ponto de vista estrutural um ou outro dentre os fatores que compõem a estrutura musical pode ser hierarquicamente menos determinante do que os demais na avaliação receptiva do fenômeno sonoro, nem por isso não constituirá um aspecto *fundamental* da composição. E nem por isso a manipulação ao vivo de aspectos menos determinantes e menos “variáveis” não possa receber o estatuto de uma autêntica *interpretação*.

Se a música eletroacústica só agora, em plena década derradeira deste milênio, começa a se adentrar de modo substancial nas instituições acadêmicas brasileiras, através de iniciativas louváveis de jovens músicos oriundos de importantes experiências junto a esses centros de produção eletroacústica europeus e americanos, e se esta circunstância não pode ser vista como vantajosa para nós, mas sim tão somente lamentada, nem por isso tal contingência não pode surtir seus positivos efeitos. Ao fundar em 1994 o *Studio PANaroma de Música Eletroacústica da UNESP/FASM*, hoje seguramente o principal estúdio do gênero no Brasil, e dedicado exclusivamente à produção de música

em busca de um
sincretismo quanto à
espacialidade

¹¹ A concepção de Leibniz acerca do espaço parece, aos olhos do compositor, de grande pertinência, na medida em que pontua seu caráter eminentemente *relacional*. (Cf., a respeito da concepção leibniziana, RUSSELL 1968, pp.85, 93, 112-113 e 118-130).

de vanguarda, não deixei de refletir acerca da questão da espacialidade enquanto um dos principais pontos nevrálgicos na elaboração e escolha de seus equipamentos. Nesse sentido, a famosa tendência brasileira ao sincretismo não hesitou em contribuir: o que pretendo passar aos meus alunos, bem como aos compositores convidados a atuarem junto ao *Studio PANaroma* e que, por falta de oportunidades, ainda não puderam usufruir da experiência eletroacústica, é exatamente uma fusão entre a concepção acusmática francesa e a concepção estrutural de cunho alemão, subtraindo de cada uma dessas posturas o que possuem de mais positivo. Incitar, de um lado, a concepção plenamente responsável quanto à espacialidade dos eventos sonoros já na realização do *tape* (estereofônico ou quadrafônico) que consistirá o suporte de suas obras, e, de outro lado, conscientizar o jovem compositor da relevância da “projeção espacial” dos sons quando da realização em concerto de suas composições, potencializando ainda mais o fator espacial já estruturado de suas obras, e fazendo com que a responsabilidade “estruturante” do compositor seja assumida também perante o público não só pela veiculação inanimada de seu *tape*, mas também na transmutação de sua figura em intérprete dinâmico do espaço vital de sua música. Eis, em suma, a perspectiva mais brasileira e ao mesmo tempo internacionalista – e, por que não dizê-lo? *PANarômica* – no terreno de nossa música eletroacústica de vanguarda!

* * *

dezembro de 1994 – janeiro de 1995 / junho de 1996



DO SOM DO TEMPO AO TEMPO DO SOM¹

Um dos mais evidentes exemplos da influência direta do pensamento weberniano sobre os primórdios da música eletrônica de cunho serial, tal como esta fora desenvolvida no início dos anos 50 principalmente por Eimert, Stockhausen, Pousseur, Koenig e Goeyvaerts², é a presença manifesta na obra de Webern, constituindo um de seus traços estilísticos, de texturas musicais onde a *linha* se contrapõe ao *ponto* (ou *bloco*³). Já presente em Schoenberg, particularmente explicitada na quarta peça das *Sechs kleine Klavierstücke* Op 19 (1911), a textura da *linha versus ponto* solidifica-se em Webern já mesmo desde suas *Sechs Bagatellen* Op 9 (1911-1913) para quarteto de cordas enquanto característica proeminente de seu estilo, perpetuando-se por diversos momentos em suas obras posteriores.

A bem da verdade, nesta dicotomia entre o som que permanece no tempo como uma linha que se estende no espaço e o bloco

influências de Anton
Webern na música
eletrônica

linha versus ponto

¹ A primeira versão deste texto, de mesmo título, foi escrita como base da conferência por mim proferida dia 31 de julho de 1995 em Canela (RS), durante o "II SBC&M – 2nd Brazilian Symposium on Computer Music", e publicada nos "Proceedings" (Anais) deste evento pela Sociedade Brasileira de Computação, Canela, RS, julho/agosto de 1995, p. 228-231. (Cf. MENEZES 1995a).

² Como é sabido, a música eletrônica teve início em 1949 por iniciativa principalmente de Herbert Eimert junto à rádio NWDR de Colônia, Alemanha. Mas muito embora Eimert tenha sido um dos pioneiros da música serial na Alemanha, a conjunção entre música eletrônica e serialismo integral só foi possível a partir de 1953, quando Eimert convida então os demais quatro compositores supra-citados a iniciarem suas experiências composicionais em estúdio.

³ *Ponto* (*Punkt*) na acepção germânica de Stockhausen, *bloco* (*bloc*) na acepção francesa de Boulez desta que se configura como a mais típica característica weberniana herdada ao serialismo integral: o *estilo pontual* ou *pontilhismo*, consequência do processo de *atomização* do som iniciada por Webern.

interferente, que se intromete, ainda que de modo esporádico, em meio à duradoura existência do primeiro, têm-se de modo patente a oposição, presente mesmo no interior de quase todo fenômeno sonoro, entre a *ressonância* e o *grão* sonoro⁴. Mas se a ressonância – enquanto propagação do espectro sonoro – era praticamente circunscrita às possibilidades corporais dos instrumentos e dos espaços arquitetônicos antes do advento da música eletroacústica, tendo podido sofrer interferência *compositiva* propriamente dita somente com a utilização de aparelhos eletrônicos, através dos quais transforma-se comumente em *reverberação*, tal dicotomia deve ser vista, a rigor, como uma ainda mais lapidar e manifesta da vida de grande parte dos espectros, a saber: como oposição entre o efêmero *ataque* e o perdurável regime de *sustentação* ou *manutenção* do som.

a oposição entre a
ressonância e o grão

a dicotomia entre o
ataque e a sustentação
do som

O curioso é percebermos que a problemática em torno desta crucial e básica oposição binária da constituição mesma dos espectros⁵, amenizada somente em parte pela *primeira queda* (ou *decay*, transitório entre o ataque e a sustentação do som) e a *extinção* (ou *queda final*, *release*, transitório entre o regime de sustentação do som e sua (des)integração no silêncio), constitui o cerne da própria

⁴ Não me refiro, aqui, à concepção schaefferiana de *grão*, tal como exposta em seu *Traité de Objets Musicaux* enquanto *critério de sustentação* (*critère d'entretien*) do som (cf. SCHAEFFER 1966, p. 548; ou SCHAEFFER 1993, p. 420), mas sim a um som de curtíssima duração, equivalente análogo a um único *grão*, e que corresponderia muito mais ao que Schaeffer chama de *son piqué* (*som picado*) (cf. SCHAEFFER 1966, p. 444; ou SCHAEFFER 1993, p. 351).

⁵ Constituição esta denominada *curva de envelope dinâmico* do som e formada via de regra por quatro fases: *ataque*, *primeira queda* (*decay*), *sustentação*, e *extinção* (*release*) ou *queda final*.

evolução estilística na ainda curta história da música eletroacústica. E isto quase que de forma cronológica.

Assim como poderíamos metaforicamente afirmar – como já o fizeram – que a evolução da história da música percorre, do Canto Gregoriano à emancipação do ruído preconizada no início de nosso século pelo futurismo italiano e, posteriormente, por Varèse, a própria constituição da série harmônica natural de um som de altura definida (som *composto* na terminologia de Eimert; som *tônico*, na de Schaeffer), do intervalo de oitava ao de quinta (do Canto Gregoriano ao Conductus), deste à constituição da tríade (Renascença), da tríade à sétima menor que a tornará instável e consolidará a função de Dominante (Barroco), desta ao diatonismo por grau conjunto (Período Clássico), subsequente ao cromatismo (Romantismo), e deste último aos intervalos microtonais (Música Contemporânea), etc., não seria falso dizer que, em aproximadamente apenas uma década (mais precisamente de 1948 a 1959-1960), a música eletroacústica enveredou-se pela percepção, quase que passo a passo, da vida dinâmica dos espectros no tempo.

a percepção paulatina da evolução dinâmica dos espectros no decurso da música eletroacústica

Desvendado o inesgotável potencial dos parciais inarmônicos, dos ruídos, e escancaradas as possibilidades infindáveis de transição entre as regiões harmônicas mais seletivas (alturas) e aquelas mais estatísticas (timbres), deslocou-se o foco de atenção, antes voltada para a questão harmônica, para a questão do *tempo da escuta*, ou vice-

a transferência de importância da percepção de tipo harmônico para a percepção temporal

versa da *escuta do tempo*. E é nesse sentido que Webern fora mesmo o grande precursor da música eletroacústica, reivindicado tanto pelos “concretos” quanto pelos “eletrônicos”: contrastando permanência do som com as efêmeras interferências às quais este se submete nos contextos instrumentais, interferências estas que, por sua brevidade, aproximam-se do próprio silêncio, Webern acabara por despertar a atenção para as distintas dimensões do tempo sonoro tal como este existe na própria vida dinâmico-temporal dos espectros.

Assim é que, tanto teórica quanto praticamente (composicionalmente), defrontamo-nos no decorrer desses poucos anos com um caminho que vai, a grosso modo, da importância do ataque à percepção prioritária da sustentação do som.

da importância do ataque
à importância da
sustentação do som

No nível teórico, duas abordagens do fenômeno merecem aqui ser pontuadas: de um lado, na vertente da música concreta, temos a importância do ataque tal como nos fora revelada e relevada por Pierre Schaeffer em seu *Tratado dos Objetos Musicais* (e que muito embora date de 1966, na realidade remonta aos desenvolvimentos teóricos de Schaeffer desde o início da música concreta no fim dos anos 40 – cf. SCHAEFFER 1966 e 1993); de outro, pela corrente da música eletrônica com seu pretendido *continuum* musical, deparamo-nos com a teoria da “Unidade do Tempo Musical” de Stockhausen (cf. STOCKHAUSEN 1963, pp. 211-221), elaborada em 1961 a partir da realização de sua obra *Kontakte* (1959-1960).

No caso de Schaeffer, tanto na parte referente à análise das *anamorfoses temporais* (e em especial nas considerações acerca dos sons do piano – SCHAEFFER 1966, pp. 216-243; ou SCHAEFFER 1993, pp. 185-217⁶), quanto na relativa aos *critérios de ataque e de perfil* (SCHAEFFER 1966, pp. 532-546; ou SCHAEFFER 1993, pp. 409-419), tem-se o incontestável mérito de se apontar pela primeira vez para a importância inestimável que o ataque dos sons exerce na percepção de seus timbres. Seu *pendant* prático é constituído pelo *Etude Violette* e pelo *Etude Noire*, baseados na manipulação de sons do piano, e que constituem os terceiro e quarto movimentos dos *Cinq Etudes de Bruits* (1948), obra-marco da música concreta. Atentando para o fato de que um timbre não será percebido da mesma maneira se desvencilharmos seu regime de sustentação de seu ataque inicial⁷, Schaeffer acaba por demonstrar a correlação entre a importância do ataque para a percepção do timbre e a duração mesma do som. Ela é, a rigor, inversamente proporcional à duração dos sons:

“A importância do ataque como elemento de identificação do som com o seu timbre é, portanto, muito variável, conforme a natureza dos objetos produzidos pelo instrumento:

– para os sons muito breves (*sons très brefs*), o ataque desempenha um papel decisivo; ele é característico do timbre, como no caso das percussões (e do piano);

⁶ Ressalva-se, neste contexto, que a tradução brasileira do *Tratado dos Objetos Musicais* infelizmente não é integral e que, por isso, nem sempre corresponde ao texto original do ponto de vista de sua organização formal.

⁷ Lê-se em Schaeffer: “A escuta musical assim como a prática musical conferem uma importância predominante aos ataques dos sons” (SCHAEFFER 1966, p. 217).

– para os sons um pouco delongados (*sons filés*), de duração média, a importância do ataque diminui. A atenção começa a voltar-se sobre o som em evolução;

– para os sons entretidos (*entretenus*) com vibrato (como é o caso habitual), o papel do ataque torna-se quase negligenciável; pode-se pensar então que o ouvido fica antes de mais nada atento ao desenvolvimento do som que a cada instante prende a sua atenção” (SCHAEFFER 1966, pp. 223-224)⁸.

a importância do
continuum musical
segundo Stockhausen

No que diz respeito à teoria da *unidade do tempo musical*, Stockhausen procura demonstrar, com muita pertinência, que percepção rítmica e percepção freqüencial nada mais são que faces de uma mesma moeda. Elas constituem, na verdade, regiões ou categorias perceptivas diferenciadas de um mesmo universo sonoro, de um *continuum* musical que, aliás, faz com que esta moeda adquira outras tantas faces: para aquém da categoria rítmica, incorporando-se os sons nas macro-estruturas, tem-se a região das formas; para além da categoria perceptiva das freqüências, adentrando-se na constituição harmônica dos espectros no nível de suas micro-estruturas, tem-se a percepção timbrística. Neste sentido, as freqüências podem ser vistas como *ritmos extremamente acelerados*, em que a percepção funde os pulsos constituintes numa sensação de periodicidade interiorizada, resultando daí a sensação da percepção de altura definida, enquanto que os ritmos serão vistos como *articulações de baixa freqüência*, em que cada período do desenvolvimento dinâmico-temporal dos

⁸ Conferir também SCHAEFFER 1993, pp. 197-198, em tradução ligeiramente diversa da nossa.



espectros se individualiza como pulso particular e é, conseqüentemente, percebido como dado temporal individuado. A inquestionável contribuição desta teoria reside no fato de que, nas regiões “transitórias” entre as dimensões rítmica e freqüencial, o ouvido pode, com certo esforço e concentração, adentrar-se na íntima percepção dos espectros, quebrando as barreiras impostas pela tradição e pela prática da música instrumental às categorias perceptivas do ritmo e da freqüência, e degustando, assim, os sons pelas suas próprias *faturas*, tanto no nível dos *grãos* (*grains*) – para utilizarmos, agora sim, este termo e o seguinte na acepção schaefferiana – quanto no nível da percepção do dinamismo interno, das sutis *flutuações* dos objetos sonoros (*allures*).

Sob este ponto de vista, entretanto, a postura de Stockhausen representa, a rigor, uma conseqüência radical do pioneirismo de Schaeffer, consolidando uma importante transição estética no seio da música eletroacústica. Ainda que reconhecendo a importância decrescente do ataque nos sons de duração cada vez mais pronunciada, o enfoque de Schaeffer foi, nos primórdios da música concreta, indubitavelmente mais sobre o ataque em si e a eventual relativização de sua importância do que sobre a sustentação dos sons⁹: da

da importância do ataque
à importância da duração

⁹ É somente na re-elaboração teórica do *Tratado*, publicado apenas em 1966, ou, do ponto de vista prático, em sua obra relativamente “tardia” de música concreta *Etude aux Objets*, de 1959 – mais especificamente no segundo movimento: *Objets Etendus* –, que Schaeffer se volta de fato à extensão propriamente dita dos sons e à relevância da percepção de seus regimes estacionários (ou quase-estacionários). A vertente estrutural da música eletroacústica (já que nessa época não podemos mais falar de música eletrônica propriamente dita), principalmente através da realização de *Gesang de Jünglinge* (1955-1956) de Stockhausen, já havia, a essa altura dos acontecimentos, conferido de modo inelutável a

importância conferida ao ataque e de sua conscientização pelo compositor e pelo ouvinte, transita-se agora em direção à percepção do som em seu regime de permanência, em sua *duração*.

Esse passo decisivo, efetuado mormente por Stockhausen como consequência de uma prática composicional cujos reflexos são claramente observáveis também em obras de outros compositores deste período (Berio, Maderna, Pousseur, Eimert, Koenig, Ligeti, Kagel, o próprio Schaeffer e tantos outros), na verdade apontava para o caminho natural da estética eletroacústica, demonstrando enfim uma real convergência dos anseios estéticos com os meios técnicos de realização das obras: ao contrário da música instrumental, circunscrita às maneiras possíveis de emissão sonora e, portanto, limitada no que se refira à sustentação dos sons, as manipulações eletroacústicas favoreciam o mergulho interno do compositor na essência mesma dos espectros enquanto dado estruturante do tempo musical, interferindo-se pois de forma essencial (não simplesmente contingencial ou metafórica) não somente no ataque dos sons, mas também e principalmente em seus regimes quase-estacionários ou quase-periódicos, ou seja, em sua *sustentação*.

Aquilo que havia nascido há tão pouco tempo experimentava, assim, um primeiro renascimento. E, desta forma, constituía-se uma

devida importância à extensão dos sons, como bem atestam inúmeras passagens na obra de Stockhausen na qual se têm fusões extremamente bem realizadas entre o gesto vocal e os sons de origem eletrônica a partir da extensão dos espectros (como por exemplo a partir de 2'42" ou, mais tarde, a partir de 11'32" desta obra). Óvio está que não é somente pelo pioneirismo que uma composição se sustenta e que, sob este ponto de vista, a realização de Schaeffer conserva plenamente seus méritos.

bipolaridade que, a bem da verdade, traduz as duas principais “linhas de força” de toda e qualquer composição musical no confronto de suas concepções com a questão do tempo: ou se centra questão no tempo enquanto estruturação rítmica dos sons, em que a distância e a proporção temporal entre o ataque dos sons adquire papel preponderante em detrimento da sustentação dos mesmos, ou se opta pelo contrário, onde o ritmo cede lugar à duração dos sons e o tempo passa a ser percebido enquanto condição essencial e dinâmica da própria constituição dos espectros. No primeiro caso, tem-se a emergência do pensamento métrico/rítmico, em que o início dos sons e sua disposição temporal adquirem função eminentemente articulatória do tempo. No segundo, ao contrário, caberá ao tempo “articular” a percepção interna dos espectros por intermédio das durações: a percepção do pulso cede passo à da fatura, a percepção rítmica dá lugar à textural ou *durativa*, fazendo com que cada grão sonoro, cada *ponto*, como preconizara Webern, se insira na *linha*, no tempo musical, enquanto condição de textura. Em suma: a importância do *ataque* transfere-se para a *sustentação*, o *ritmo* de outrora dá lugar à *duração*, condição de modernidade, e o som que era do tempo cede lugar ao tempo de cada som.

a bipolaridade da
composição musical face
à questão do tempo

do som do tempo ao
tempo do som

Um retrospecto de nossa recente história relativa à música contemporânea nos mostra como os grandes pensadores aperceberam-se de tal dicotomia na concepção do tempo. Quando Adorno nos aponta para uma bipartição da audição em dois tipos básicos, esbarra

os dois tipos de audição
segundo Adorno

de certa forma neste aspecto dicotômico do tempo musical. Assim é que escreve na *Filosofia da Nova Música*:

“Os dois tipos de audição são: expressivo-dinâmica e rítmico-espacial. O primeiro tem sua origem no canto; *tende a dominar inteiramente o tempo, integrando-o e em suas manifestações mais acabadas transforma o heterogêneo recurso temporal em força do processo musical*. O outro tipo obedece ao toque do tambor. *Está baseado na articulação do tempo mediante subdivisões em quantidades iguais, que virtualmente invalidam o tempo e o espacializam*” (ADORNO 1974, p. 151; grifos nossos).

Pierre Boulez, d’outra parte, elucida-nos com suficiente clarividência a cisão entre a concepção eminentemente instrumental e aquela voltada às possibilidades mais tipicamente eletroacústicas, quando escreve:

“As noções de tempo no mundo instrumental tradicional se aplicam com efeito a um mundo de alturas ‘pontuais’, e os agregados (*assemblages*) instrumentais, que podem constituir amálgamas de timbres-durações de certo modo complexos, obedecem *individualmente* a tais estruturas pontuais da duração. No mundo eletroacústico, a formação de um objeto timbre-frequência-duração já unirá estas três noções ao *interior* do material...”¹⁰ (BOULEZ 1989, p. 61; grifos do texto original).

É evidente que a cada maneira de abordar o tempo corresponde, em princípio, um “gênero” musical, com suas

a pertinente observação
de Boulez

correspondência entre os
tipos de percepção
temporal e os gêneros
musicais

¹⁰ Tal concepção bouleziana pode, num certo aspecto, se cruzar com sua outra relativa à dicotomia entre um *tempo estriado* (*temps strié*) e um *tempo liso* (*temps lisse*). (Cf. BOULEZ 1986, p. 103).

especificidades e suas limitações. Sob este aspecto, a escritura instrumental está para a organização rítmica assim como a latente “escritura” eletroacústica para a categoria das durações. Possíveis incursões criativas no domínio autônomo desses gêneros musicais podem, no entanto, resultar em singulares obras. E não teria sido justamente este o principal pivô das transformações estilísticas no decorrer de toda a história musical: o permanente conflito entre a intenção compositiva e os meios através dos quais a idéia se cristaliza? Não seria no seio deste conflito que residiria o teor propulsor do virtuosismo instrumental, tanto no nível da escritura, da concepção em si da obra, quanto no nível de sua mediação pelo intérprete? Não seria no bojo deste confronto entre intenção e resultado que, instrumental ou eletroacusticamente, se alojaria a invenção?

Dizer, pois, que ao emancipar o tempo de suas conotações estritamente rítmicas, deixando os pulsos e a enervante e esvaziante sensação de periodicidade decisivamente para as abordagens mais mercadológicas e temporalmente imediatas, a música eletroacústica aboliria a música instrumental, seria, no mínimo, presunçoso. Se o universo eletroacústico emancipa o que em Webern fora apenas preconizado, Webern preconizava aquilo que, em Brahms, era de certo modo (ainda que apenas longinquamente ou de forma incipiente) acenado, e que, em Gluck, certamente nem ainda existia. Uma certa *evolução* indubitavelmente se perfaz, na qual se faz sentir a emergência de processos compositivos concomitantes, e a noção mesma de

a emergência de
processos compositivos
e a noção de progresso
não-linear

progresso – ainda que não-linear – não é de todo impertinente. O totalitarismo da *exclusão* é que nos parece, contudo, deslocado. O confronto é justamente propulsor pela existência das partes conflitadas, não pela exclusão de uma pela outra. A uma determinada condição acresce-se uma certa intenção que, mais ou menos condizente com os meios aos quais se propõe, produzirá ou não um maior ou menor conflito.

A partir da experiência eletroacústica, torna-se pois definitivamente possível, mesmo no terreno da música puramente instrumental, uma concepção de escritura temporal sob o prisma das durações. E este não seria o primeiro exemplo, desde o advento da música eletroacústica, em que o universo eletroacústico empresta suas preocupações e suas posturas estéticas ao terreno da música instrumental. Configurando-se como gênero autônomo mas não necessariamente excludente, a música eletroacústica, ao mesmo tempo em que emancipa em estúdio aspectos da música instrumental e consolida outros tantos específicos de seu próprio universo – decorrentes da emergência de seus específicos processos composicionais –, acaba por transferir suas irrevogáveis aquisições para o âmbito da própria escritura instrumental, mais velha mas não por isso menos suscetível de influência, dimensão instrumental esta que pode, por sua vez, demonstrar-se o suficientemente flexível para que se submeta a complexas evoluções de seus próprios elementos

a possibilidade de uma
escritura instrumental
durativa

compositivos, inclusive no que se refira à questão *rítmica* propriamente dita.

O tempo passa então a ser visto como duração. Tem-se, aí, uma concepção temporal tipicamente *fenomenológica*, pois, como afirma Edmund Husserl, “o som em si é o mesmo, mas o som, ‘na forma através da qual’ aparece, sempre um outro” (HUSSERL 1986, p. 91). Não será tanto o *quando*, mas sobretudo o *como* o som emerge o foco de nossa escuta atual. A quantificação tipicamente métrica cede passo à qualificação de índole mais especulativa, no cunho mesmo dos espectros, deflagrando assim as infindáveis dimensões possíveis que o *instante* ou o *agora* (correspondente ao *Jetzt* fenomenológico husserliano) possa assumir¹¹. Como ponto nevrálgico entre a *lembrança* (*Erinnerung*) constituinte do passado pela via da *retenção* (*Retention*) e a *espectativa* ou *espera* (*Erwartung*) que por meio da *protenção* (*Protention*) fará emergir a idéia do futuro, a *percepção* (*Wahrnehmung*) do som no verdadeiro ato do presente – no qual se tem a *apresentação* (*Präsentation*) sonora em si, não sua imagem retrospectiva ou prospectiva¹² – far-se-á sobretudo pela dimensão

¹¹ Confira a esse respeito a descrição husserliana de *objetos temporais* (*Zeitobjekte*). Aí pode-se ler que “objetos temporais – e isso faz parte de sua essência – estendem sua matéria por sobre uma porção de tempo, e tais objetos podem apenas constituir-se de atos que constituem justamente diferenças do próprio tempo” (HUSSERL 1986, p. 109). Tal concepção foi decisiva para o ideário de minha obra orquestral ainda inacabada, ... *Ora* ..., iniciada na Itália em setembro de 1991.

¹² Husserl escreve: “A atual percepção (*Wahrnehmung*) constitui-se com base nas sensações enquanto apresentação (*Präsentation*); a lembrança (*Erinnerung*) primária, com base em fantasias enquanto representação (*Repräsentation*), enquanto presentificação (*Vergegenwärtigung*)” (HUSSERL 1986, p. 105).

mesma de sua extensão temporal, do mais breve e pontual evento àquele mais linear e perdurável.

a importância de
Messiaen no seio da
escritura rítmica

Daí a importância, constataremos, de um Messiaen. Dono de uma das obras mais especulativas no domínio do ritmo dentro do panorama de nosso século, Messiaen soube ver o risco eminente do *instante* presente de se anular enquanto realidade face à imagética do passado e do porvir. Em sintonia com a fenomenologia no sentido da relativização do *agora* face às suas variadas dimensões, mas curiosamente invertendo a equação husserliana, Messiaen chega a se afirmar, num anseio de eternidade, pela inexistência do momento presente:

“Cada instante pontual é carregado de passado e de porvir: uma seqüência de instantes pontuais é uma perpétua mistura do passado e do futuro. ... O que nos leva quase a dizer que o presente não existe” (MESSIAEN 1994, p. 11).

Vê-se pois que, em Messiaen, grande articulador rítmico/métrico, aparentemente oposto às posturas mais durativas no tratamento do tempo, o presente se reveste de caráter excludente em relação ao passado e ao futuro: ou ele parece não existir e constitui-se somente de passado e de futuro, ou, a rigor, nada mais existe além do presente em si mesmo. Mas entre a relativa inexistência e a existência absoluta, em nenhum instante põe-se em dúvida a pertinência da elaboração complexa, da *complexidade*. Assim é que Messiaen aponta para a relevância do se viver intensamente o presente para que o

a implícita defesa da
complexidade por parte
de Messiaen

passado possa dele se nutrir, estendendo no imaginário a intensa vivência do instante. Entretendo a percepção pela complexidade, o presente – ilusoriamente efêmero pela negação do tédio vazio da anti-complexidade – faz com que ele mesmo jamais seja percebido como duradouro. O presente não complexo, ao contrário, atentando imediatamente para sua incongruência temporal, na qual seu material esvaziado não justifica sua própria extensão, evanesce tão logo torna-se passado. Têm-se assim, segundo Messiaen, as duas “leis que resumem perfeitamente a duração vivida”:

as duas “leis” da duração vivida segundo Messiaen

“a) *Sentimento da duração presente*. Lei: no presente, quanto mais o tempo for pleno de evento, mais ele nos parecerá curto – quanto mais for vazio de eventos, mais longo ele nos parecerá.

b) *Apreciação retrospectiva do tempo passado*. Lei inversa da precedente: no passado, quanto mais o tempo tiver sido pleno de eventos, mais ele nos parecerá longo agora – quanto mais tiver sido vazio de eventos, tanto mais ele agora nos parecerá curto”

(MESSIAEN 1994, p. 10).

Em suma: se o ouvido se depara com a complexidade, a percepção estará voltada aos dados de textura, jamais à dimensão de tempo que ocupa o fenômeno sonoro presente. E se, ao contrário, for o tempo que se convergirá enquanto pólo de atenção da percepção, tanto mais esvaziado será o próprio presente. Da concepção métrica/rítmica àquela mais durativa dos fenômenos, tem-se que o deslocamento do som do tempo ao tempo do som reverte-se de caráter

antes de mais nada qualitativo. O *como* demonstrando-se mais profícuo do que o *quando*, será necessário, como quer que seja, que uma certa complexidade garanta uma percepção voltada mais à textura que dura do que à duração da textura. A importância da percepção durativa promove ao primeiro plano a constituição mesma dos espectros, não sua ocupação no tempo – função esta mais condizente com a quantificação rítmica. Se, por outro lado, a referência rítmica se demonstra quase que inevitável no âmbito instrumental, que ela resulte então em contínuas evoluções de seus dados de linguagem, fazendo com que a proporcionalidade entre o tempo dos ataques constitua, por fim, um complexo dado de textura.

relevância da percepção
textural

a percepção textural
pelas vias da durativa

E é aí que se tem uma flagrante constatação, a saber: a de que em composição, independentemente do ambiente acústico no qual nos encontramos – eletroacústico, instrumental –, o tempo nos prepara das mais perigosas ciladas: no ato em si de compor, quanto mais cômico o compositor está do tempo, tanto mais terá propensão a dominar sua obra; mas na percepção do já composto, entretanto, quanto mais o tempo atira para si a atenção, tanto menos “resolvida” parece-nos a composição. O aparente paradoxo revela-se, assim, enquanto adequada receita à composição bem sucedida: se no ato da composição a consciência do tempo é fundamental, na sua escuta o tempo deve ser

a cilada do tempo

percebido de modo inconsciente – aí, então, aperceber-se do tempo é sinônimo de monotonia e imaturidade composicional¹³.

Assim é que o confronto entre a dimensão instrumental, em cujo universo a categoria da percepção rítmica encontra-se de certo modo embutida, e a eletroacústica, propensa à percepção do som enquanto duração, enquanto fatura, pode trazer e traz, via de regra, intrigantes resultados. O compositor se depara aí com uma *potencialização* dos instrumentos, baseada principalmente nos fatores concernentes ao tempo e ao espaço, mediados, por sua vez, pelas incursões nos domínios da harmonia e do timbre. O ouvinte se vê envolvido por uma sala de inúmeros espelhos, projetando sua imagem acústica, sua identificação corpórea, no próprio instrumento, suscetível de infinitas angulações.

Nada, entretanto, que possa ser resolvido por si só. Tanto a profícua interação entre o instrumento e o universo eletroacústico quanto a opção puramente instrumental ou puramente eletroacústica enquanto gêneros autônomos da composição terão uma mínima chance de resistirem à rigorosa peneira da história apenas e tão somente se se submeterem a um ardoroso trabalho de *composição*: em suma, a uma complexa elaboração.

o instigante confronto
entre a dimensão
instrumental e a
eletroacústica do ponto
de vista das durações

em defesa de uma
complexa elaboração do
tempo

* * *

junho/dezembro de 1996

¹³ Por isso é índice de qualidade de uma obra o fato de o ouvinte mal se aperceber de sua duração. Via de regra, uma obra primorosa e de considerável extensão temporal parece relativamente curta à percepção do ouvinte, assim como, inversamente, parece mais longa do que efetivamente é uma obra de baixa qualidade.

A ESCRITURA AUSENTE SOBRE O ESTATUTO DA ESCRITURA NA MÚSICA ELETROACÚSTICA

INTRODUÇÃO

Como parte conclusiva de um minucioso exame sobre as relações entre a música e a linguagem (verbal)¹, através do qual havíamos procurado tecer paralelos entre estas duas esferas da comunicação enfocando-as ora pelo prisma dos pares estruturais lingüísticos essenciais à linguagem – quais sejam: *fonema e morfema*, *sentido e significado*, *língua e fala* –, ora pela tricotomia dos níveis distintos pelos quais se articula a língua – *fonologia*, *lexicologia* e *sintaxe* –, chegamos à conclusão de que a música se aproxima de modo inelutável da linguagem principalmente no que diga respeito ao nível *fonológico* da língua. Após termos constatado que na esfera fonológica atua sobretudo o caráter *distintivo* da língua, no nível lexicológico, o caráter *conceitual/ideológico*, e na âmbito da sintaxe, principalmente o fator *estrutural* lingüístico, constatamos que, ao contrário das esferas lexicológica e sintática, transmissíveis tanto através da realidade sonora da língua quanto por meio da escritura², o

o nível fonológico da
língua

¹ Refiro-me aqui à primeira parte de meu livro *Luciano Berio et la Phonologie – Une Approche Jakobsonienne de son Oeuvre* (MENEZES 1993a, pp. 81-127), intitulada: “*Musique et Langage: Convergences et Divergences*”. (Trata-se da primeira parte de minha Tese de Doutorado sobre Luciano Berio, defendida em 1992 junto à Universidade de Liège, Bélgica, sob Orientação de Henri Pousseur).

² Preferimos o vocábulo *escritura*, mais conotativo de um *processo compositivo* e portanto mais próximo do conceito relativo à *elaboração* (tal como exporemos mais tarde), em vez de meramente *escrita*, mais condizente com o aspecto superficial e caracterológico (gráfico) da apresentação de um texto. Podemos falar da *escritura* de um Joyce, enquanto que tratamos, d’outra parte, de tipos distintos de *escrita*

nível fonológico da língua depende, para sua veiculação enquanto dado essencial da comunicação lingüística, imprescindivelmente da concretização da língua enquanto *fala*. Em outros termos: a fonologia, ainda que possa ser subentendida no ato da leitura, ausenta-se da escritura verbal e apenas se torna realidade lingüística por meio da realidade sonora mesma da língua, ou ainda através da escuta da fala.

a fonologia ausente da
escritura lingüística

Assim é que, permitindo-me neste contexto uma auto-citação, escrevi acerca de tal problemática:

“... Se no caso da linguagem uma absoluta dependência com relação à realidade sonora concreta da fala somente se faz sentir no nível fonológico da língua, no caso da música, ao contrário, tal dependência total face a uma manifesta e inegável realidade sonora demonstra ser uma característica comum aos três níveis aqui expostos: quer se trate do nível das **propriedades acústicas**, daquele que diz respeito ao **gênero musical**, ou ainda do relativo ao **estilo musical** [correspondentes, respectivamente, aos níveis fonológico, lexicológico e sintático da língua], apenas a realidade sonora concreta pode constituir sua razão de ser. Todos esses níveis, sem exceção, tornam-se realidade musical somente através de sua concretização enquanto eventos sonoros susceptíveis de serem, pois, **escutados**” (MENEZES 1993a, p. 111).

a estrita dependência da
música com relação à
realidade sonora

Desta feita, havíamos constatado que,

“devido à dependência absoluta entre fonologia e realidade sonora da língua, não podemos elucidar de maneira categórica uma

a correspondência entre
música e fonologia

tipológica. Nesse sentido, a noção de *escrita* está para a *fonética* articulatória assim como a de *escritura* para a *fonologia* estrutural.

possível correspondência – ou mesmo procurar *paralelismos formalistas* (ou ainda melhor: **estruturais**) – entre a música e a linguagem a não ser que observemos, pois, a ligação orgânica entre **música e fonologia**” (MENEZES 1993a, p. 112; grifos originais).

Um interessante paradoxo histórico, fato que tornou possível a necessária organização autônoma dos códigos lingüísticos aqui correlacionados (música e linguagem) – já que *correlação* implica necessariamente em *autonomia* –, incitou-nos à elaboração do capítulo conclusivo do exame de tais paralelismos, capítulo este que tomamos a liberdade, aqui, de traduzir na íntegra, uma vez que constitui o alicerce teórico para a discussão que se segue acerca do conceito de *escritura* no contexto eletroacústico.

O PAPEL E AS LIMITAÇÕES DAS ESCRITURAS³

Se por um lado a afinidade entre linguagem e música se faz sentir sobretudo através das relações entre o nível fonológico da língua e sua concretização sonora dentro da cadeia da fala – estando o aspecto fonológico da linguagem **ausente** na escritura –, por outro lado, uma das características da prática musical constitui o aspecto mais contraditório (e portanto **divergente**) de tal analogia: do ponto de

o poder histórico da
escritura musical

³ Este item consiste, pois, na tradução integral do texto “*Le Rôle et les Limitations des Écritures*” (MENEZES 1993a, pp. 113-127). Excluiu-se tão somente a ilustração gráfica dos dois exemplos empregados no corpo do texto original, aqui prescindíveis, e efetuaram-se, em dezembro de 1996, pequenas revisões visando a compreensibilidade total do texto, uma vez que sua versão original insere-se num amplo contexto teórico. As notas-de-rodapé são incorporadas ao presente trabalho e reproduzidas em sequência, com a observação posterior entre parênteses: N. Orig. = nota do texto original.

vista histórico, a elaboração rigorosa dos três níveis que dizem respeito aos métodos composicionais – quais sejam: os níveis acústico, instrumental e estilístico –, somente pôde se edificar, malgrado a absoluta dependência destes níveis face à sua audibilidade concreta, através da **escritura musical**. Foi somente por meio desta que um controle absoluto dos dados musicais pôde ter lugar na história da música, promovendo a mutação dos métodos e as transmutações dos estilos, e é justamente nesse sentido que podemos entender a crítica acerca da improvisação enquanto ausência de rigor, quando Berio escreve que

“... o verdadeiro problema da improvisação, com relação à composição escrita, é que a improvisação divide o espaço musical de maneira bastante grosseira. Ela tende, no máximo, a uma segmentação em «sílabas» e não, como no caso da música escrita, em «fonemas»...”⁴ (BERIO 1983, pp. 111-112).

crítica de Berio com
relação à improvisação

Assim sendo, encontramos-nos defronte de um crasso paradoxo no que tange à contigüidade entre música e linguagem: de um lado, o elo que une a atitude musical às manifestações verbais pode se instaurar apenas por meio da esfera fonológica, ou seja, através do domínio verbal que, por sua vez, não se encontra representado pela escritura da linguagem; mas, por outro lado, a música pôde exercer

o paradoxo na
correlação
música/linguagem

⁴ Já em um texto de 1964, Berio manifestava metaforicamente sua concepção sobre uma *poética musical* – poderíamos dizer, em analogia ao conceito de *poeticidade*: sobre uma *musicalidade* – realizada a partir de um minucioso cuidado com os eventos sonoros, ou, em outros termos, com os **gestos musicais**, quando escreveu: “Toda obra e toda poética verdadeiramente significativa devem poder se configurar como *projetos* lingüísticos e instituir seus peculiares nexos semânticos a partir dos *fonemas*, de um «grau zero» da língua...” (BERIO 1964, p. 127; cf. também p. 129). (N. Orig.)

pleno domínio e desenvolver de forma sistemática seus dados funcionais, ela pôde precisar suas *entonações*⁵ e estabelecer de maneira rigorosa as regras sintáticas de seus métodos unicamente por meio de sua própria escritura. Através de sua essência, a música se identifica com o domínio fonológico; através de sua escritura, ela estabelece elos inexoráveis com as esferas lexical e sintática da linguagem.

A este ponto, uma questão – parece-nos – absolutamente fundamental se coloca a nossos olhos: quais são, pois, as relações de fato entre a escritura verbal e a escritura musical face à sua função representativa?

A ESCRITURA VERBAL. Examinemos primeiramente a escritura verbal – que também designaremos doravante por escritura lingüística. Para tal fim, recorreremos à análise de Saussure em seu fundamental texto *Cursos de Lingüística Geral*⁶.

Antes de mais nada, constatamos que a escritura lingüística apresenta-se como uma *língua figurada*. Ainda que “a escritura seja ela mesma estranha” (SAUSSURE 1972, p. 44) à linguagem entendida como relação sonora concreta entre língua e fala, é por meio de seus

a escritura lingüística
como língua figurada

⁵ Por *entonação* no âmbito da música entende-se, na acepção de Boris Assafjew (1884-1949) – introdutor do termo *semântica musical* –, o ato da expressão sonora que dá sentido musical ao evento sonoro: “Entonação significa ... o ato de se conferir a um determinado acontecimento sonoro um sentido. Sem o ato de entoar e para fora deste ato não há música” (ASSAFJEW 1976a, p. 210). Lemos ainda em Assafjew: “... O estar-no-som [ou estar-no-tom = *Im-Ton-sein*] ... [é] uma lei da entonação enquanto expressão do pensamento e do sentimento tanto na linguagem verbal quanto na musical” (ASSAFJEW 1976b, p. 231).

⁶ Nossa análise levará em conta apenas a relação da escritura verbal ou musical com, respectivamente, os fatos de linguagem e os dados musicais. No que diga respeito ao grau de arbitrariedade na escolha dos meios representativos na escritura verbal – cujas observações podem, nesse sentido, igualmente se aplicar à escolha dos meios gráficos na escritura musical –, veja SAUSSURE 1972, pp. 165-166. (N. Org.)

recursos gráficos que a língua torna-se figural, que ela pode ser visualmente representada. Tal fato nos conduz, entretanto, a duas conclusões de princípio: primeiramente, constatamos que “língua e escritura são dois sistemas de signos distintos”, portanto com suas particularidades e características próprias; em segundo lugar, deduzimos que “a única razão de ser do segundo sistema [ou seja, da escritura] é a de representar o primeiro [a língua]” (SAUSSURE 1972, p. 45). A escritura nasce, pois, como meio de representação gráfica de uma realidade primordial: aquela da mediação sonora da língua pela fala. Uma vez que o objeto lingüístico é primordialmente constituído pela **palavra falada**, o advento da escritura encerra em si mesmo a ameaça de uma reviravolta no cerne dos sistemas de representação lingüística: em razão da eterna dialética entre a historicidade da proveniência dos fatos e o esquecimento de suas motivações originárias⁷, esquecimento este decorrente das condições operacionais atuais dos códigos ou sistemas de representação, a escritura demonstrará uma nítida tendência a usurpar o papel preponderante da fala. Saussure escreve a esse respeito:

“A palavra escrita se funde tão intimamente com a palavra falada, da qual é a imagem, que acaba por usurpar seu papel principal; acaba-se por dar tanta ou mais importância à representação do

língua e escritura verbal
como dois sistemas de
signos distintos

a razão de ser da
escritura: representar a
língua

a tendência à usurpação,
pela escritura, do papel
da fala

⁷ Este mesmo esquecimento que é, de uma parte, já presente na vida das línguas e ao qual Jakobson faz referência quando fala de um “papel importante desempenhado pelo esquecimento na mobilidade perpétua da linguagem” (JAKOBSON/WAUGH 1980, p. 87), e que é, d’outra parte, responsável em grande parte pelas transformações que se distanciam das motivações originárias, pois aquilo “que caracteriza o esquecimento verbal [é] o fato de que os nomes ou palavras esquecidas continuam a agir e, apesar de seu anonimato, tentam reemergir à superfície, [sofrendo] em tal processo, contudo, toda espécie de deformação” (FÓNAGY 1979, p. 176). (N. Orig.)

signo vocal do que ao signo em si. É como se acreditássemos que, para conhecer alguém, mais valeria olhar para sua fotografia do que para sua própria face”⁸ (SAUSSURE 1972, p. 45).

Para que a escritura possa adquirir uma tal relevância e uma influência tão pronunciada sobre o julgamento lingüístico, ela deve de alguma forma ser favorecida por certos fatores que lhe conferem um inelutável prestígio. Saussure enumera quatro de tais aspectos; constatamos que os dois primeiros dizem diretamente respeito às propriedades perceptivas, enquanto que os dois últimos se reportam, antes, às conseqüências históricas e até mesmo acadêmicas de tal usurpação.

o inelutável prestígio da
escritura

Primeiramente, “a imagem gráfica das palavras nos atinge como um objeto permanente e sólido”, e o elo que a une à língua demonstra-se “muito mais fácil de ser percebido do que o elo natural e único verdadeiro, qual seja: o elo do som” (SAUSSURE 1972, p. 46). Indubitavelmente a reversibilidade do tempo no ato da leitura, em oposição à irreversibilidade temporal do transcurso sonoro, desempenha igualmente um papel fundamental no que concerne à compreensão semântica. Tal reversibilidade tece, por sua vez, estreitas correlações com nosso segundo fator: “Na maior parte dos indivíduos, as impressões visuais são mais nítidas e mais perduráveis que as impressões acústicas” (SAUSSURE 1972, *ibidem*). De fato, as

o poder da imagem
gráfica

a maior perdurabilidade
das impressões visuais

⁸ É muito interessante observarmos aqui – lembrando-nos de nossa análise da obra verbal/eletroacústica *Visage* (1961) de Luciano Berio (cf. MENEZES 1993b) – a palavra *face* (*visage* em francês) como metáfora da realidade sonora e concreta da linguagem... (N. Orig.)

impressões sonoras estabelecem elos com as emoções psíquicas de modo bem mais premente do que as impressões visuais, circunscrevendo-se por vezes ao domínio do inconsciente, enquanto que a representação visual demonstra a clara tendência a uma direta *tomada de consciência*, a uma manifestação perdurável e portanto bem mais apreensível da coisa em si. É devido, pois, a tal fato que, no caso da linguagem, “a imagem gráfica acaba por se impor em detrimento do som” (SAUSSURE 1972, p. 47).

Por fim, Saussure chama nossa atenção para dois fatores, diríamos, subsidiários e complementares: de um lado, ele nos dirá que “a língua literária exacerba ainda mais a desmerecida importância da escritura”, na medida em que a língua se vê regrada pelo código da escritura, se vê submetida a um uso rigoroso do ponto de vista gramatical, o que certamente ocasionará notórias conseqüências: “Acaba-se por esquecer que aprendemos a falar antes de escrever, e a relação natural é invertida”⁹ (SAUSSURE 1972, *ibidem*). Por outro lado, quando a língua e sua representação ortográfica se encontram, no decurso da história, em desacordo, “a forma escrita exerce quase que fatalmente a prioridade, pois que é mais fácil toda solução que dela se reivindica” (SAUSSURE 1972, *ibidem*; cf. também JAKOBSON/WAUGH 1980, p. 93). Constataremos, como conseqüência extrema desse processo mais acadêmico que fenomenológico, que “quanto menos a

a escritura corroborada
pela literatura

a inversão da 'relação
natural': priorização da
escrita face à fala

⁹ Jakobson escreve, ao se referir ao importante papel da escritura, que tal “importância ... não deve, todavia, nos fazer esquecer [que a escritura] nada mais é que uma *realização secundária*, no sentido de derivada” (JAKOBSON/WAUGH 1980, p. 90; grifos nossos). (N. Orig.)

escritura representa aquilo que deve representar [ou seja, a língua e sua mediação concreta pela fala], tanto mais se fortalece a tendência a tomá-la como base” (SAUSSURE 1972, p. 52), e isto apesar da contradição inerente aos dois sistemas de signos com relação à sua recíproca dinâmica através do tempo, pois que “a língua evolui sem cessar, ... [enquanto que] a escritura tende a permanecer imóvel”, ao mesmo tempo em que “a grafia acaba por não mais corresponder àquilo que deveria representar” (SAUSSURE 1972, p. 48). O signo gráfico, criado para representar o signo oral, torna-se então norma, e a usurpação do papel da fala pela escritura, irrefutável. A esta altura, a **representação** adquire uma maior importância do que a **realidade**; a **inteligibilidade conceitual** toma o lugar da **percepção sensível**; o signo gráfico, coadjuvante desse deslocamento da percepção sonora em direção ao conceito, institui assim a primazia deste último sobre a primeira: é como se a esfera do significado da palavra – para empregarmos uma metáfora agora no nível da constituição mesma do signo linguístico – ganhasse definitivamente em importância face à de seu significante. E, nesse contexto, poderíamos perfeitamente questionar: não estaríamos aí defronte da via que nos conduz à **arbitrariedade**? E, levando ao extremo nossa indagação: ao denunciar a “tirania da letra”; ao afirmar com impressionante clarividência que “aquilo que fixa a pronúncia de uma palavra não é sua ortografia, [mas, antes,] sua história”; ao reconhecer, enfim, que a **forma** da palavra, “em um certo momento, representa um momento da evolução que ela é

a imobilidade da grafia
face à evolução da
língua

a maior relevância da
representação da coisa
em detrimento da coisa
mesma: via arbela à
arbitrariedade linguística

a contradição de
Saussure

forçada a seguir e que é regulamentada por leis bem precisas” (SAUSSURE 1972, p. 53), não teria Saussure deixado escapar a grande chance de poder se pronunciar contra o princípio que ele contraditoriamente proclamaria, contudo, como sendo um de seus postulados fundamentais, a saber: a tese da *arbitrariedade do signo lingüístico*? A contradição é evidente, pois é o próprio Saussure quem afirma, de forma notável, que, por um lado, “uma unidade material existe apenas pelo sentido, pela função da qual é revestida”, e que, por outro lado, “um sentido, uma função somente existem por meio do suporte de alguma forma material” (SAUSSURE 1972, p. 191-192), realçando assim a reciprocidade inexorável da relação significante/significado. Se o eminente lingüista disto deduz que “na língua, não poderíamos isolar nem o som do pensamento, nem o pensamento do som” (SAUSSURE 1972, p. 157), como pôde então se pronunciar pelo princípio segundo o qual “o elo que une o significante ao significado é arbitrário” (SAUSSURE 1972, p. 100)?

Já em 1922 Otto Jespersen assinalava, numa crítica ao princípio da arbitrariedade em Saussure, que o que caracteriza a concepção saussuriana é o fato de que ela “dá muito mais atenção àquilo que se tornaram as palavras do que àquilo que virão a ser” (JESPERSEN 1964, p. 410). Podemos, por nossa vez, deduzir deste estado de coisas a consequência mais categórica da problemática concernente aos elos entre som e sentido na linguagem, problemática esta que vai de encontro aos princípios saussurianos: **motivado e diferencial são**

a crítica de Jespersen
com relação à
arbitrariedade
saussuriana

duas qualidades correlativas!¹⁰ Pois que o comentário de Jespersen a esse respeito nos parece extremamente pertinente: "... É óbvio que seria um absurdo sustentar que todas as palavras em todos os tempos em todas as línguas tiveram um significado exatamente correspondente a seus sons, e que **cada som tivesse um significado definitivo de uma vez por todas**"¹¹ (JESPERSEN 1964, p. 397; grifos nossos). É preciso mesmo admitir uma certa margem de variação da essência representativa própria à motivação dos signos, pois *motivado* não significa necessariamente *imutável*. Ao contrário, é mesmo um dinamismo que está na base das motivações, através do qual chegamos a definir os signos lingüísticos das línguas particulares uma vez comparadas umas com as outras: os signos são, com efeito, **radicalmente motivados e relativamente arbitrários**¹².

Como quer que seja, podemos constatar – mesmo se estamos de acordo, por um lado, com a perspectiva de uma análise funcional e teleológica dos sons da linguagem, de um estudo fonológico sobre a

o papel histórico da
escritura na ocasional
arbitrariedade entre som
e significado

¹⁰ Saussure escreve, no entanto: "Arbitrário e diferencial são duas qualidades correlativas" (SAUSSURE 1972, p. 163). (N. Orig.)

¹¹ Realçemos aqui os três pontos fundamentais a esse respeito, segundo Jespersen: "1) Nenhuma língua utiliza o simbolismo sonoro em sua total extensão, mas contém inúmeras palavras que ou se revelam indiferentes a tal simbolismo, ou com ele se confrontam; ... 2) palavras que foram simbolicamente expressivas podem parar de sê-lo em consequência de seu desenvolvimento histórico, seja do ponto de vista fonético, seja do semântico, ou ainda de ambos; ... 3) em compensação, algumas palavras tornam-se no decurso do tempo mais expressivas do que o foram originalmente; estamos então defronte do que podemos chamar de imitação [*echoism*] ou simbolismo secundário" (JESPERSEN 1964, pp. 406-407). Notemos que este novo simbolismo pode igualmente ser, segundo Jespersen, a consequência de um deslocamento da relação significante/significado a partir de uma mutação do **significado** (ou seja, do conceito) em direção à motivação, e não necessariamente do significante (ou seja, dos sons) em direção ao conceito: "Através de mutações também no significado, algumas palavras tornaram-se simbolicamente mais expressivas do que o foram antes..." (JESPERSEN 1964, p. 408). (N. Orig.)

¹² Em oposição ao que escreve Saussure: "Os diversos idiomas encerram sempre elementos de duas ordens – *radicalmente arbitrários e relativamente motivados*..." (SAUSSURE 1972, p. 183; grifos nossos). (N. Orig.)

motivação (enquanto fenômeno **contíguo** entre significante e significado) do signo lingüístico, e, por outro lado, com a concepção segundo a qual “a correspondência natural entre som e sentido constitui um processo crucial, constantemente renovável” (JAKOBSON/WAUGH 1980, pp. 223-224), por meio do qual, “em todas as línguas, a criação e o uso de palavras simbólicas e onomatopaicas [*echoic*] parecem ter aumentado no decurso temporal da história” (JESPERSEN 1964, p. 411), em outros termos: com a concepção segundo a qual a linguagem evolui de maneira cada vez mais conseqüente em direção a essa **motivação fundamental**¹³ – que a tendência ocasionalmente predominante da *arbitrariedade* concernente aos elos que unem ambas estas faces do signo se deve sobretudo aos efeitos dos desacordos entre a palavra falada e sua representação figural, “apreensível”, por meio da escritura. Ainda que se demonstre como algo absolutamente necessário e plenamente justificável do ponto de vista histórico, a escritura, como podemos bem observar, revela em si mesma a tendência, em conseqüência de seu caráter virtualmente *durativo*, a tomar a representação da coisa pela coisa ela mesma, tornando-nos acessível a via de uma distanciação por vezes suficientemente perigosa e *imemorial* com relação à percepção sensível e concreta dos fatos de linguagem¹⁴.

o risco premente
ocasionado pela
escritura: distanciação
dos fatos de linguagem

¹³ Até mesmo Saussure reconhece, apesar de sua concepção acerca da arbitrariedade do signo lingüístico enquanto princípio primordial da linguagem, a força incontestável da motivação quando escreve: “No interior de uma mesma língua, todo o movimento de evolução pode ser marcado por uma contínua passagem do motivado ao arbitrário e do arbitrário ao motivado” (SAUSSURE 1972, p. 183). (N. Orig.)

¹⁴ Lemos em Jakobson: “O caráter virtualmente duradouro das comunicações escritas representa, tanto para o indivíduo quanto para a sociedade, um fator de extrema importância, garantindo por um lado a

A ESCRITURA MUSICAL. No que concerne à escritura musical, a questão coloca-se diferentemente em razão das circunstâncias históricas diversas de seu advento, mas os problemas e os riscos, como poderemos verificar, possuem a mesma natureza dos que foram ocasionados pela representação figural da linguagem.

Antes de mais nada, é preciso que reconheçamos as convergências e as divergências entre uma e outra forma de escritura: ainda que a “base material” dos sistemas lingüísticos (ou seja, da linguagem e da música) sejam fundamentalmente a mesma, a saber: o **som** com suas propriedades acústicas (fundamentalmente frequência, timbre, duração, intensidade) e sua articulação temporal em unidades mais ou menos complexas, as notações da linguagem e da música se diferenciaram desde seus primórdios em correlação com a especialização de cada um dos sistemas de signos particulares. Enquanto que, para a linguagem, a oposição entre som definido (com suas variantes formânticas) e ruído (com seus distintos modos de ataque e suas variantes de timbre em função da coloração das vogais) – dicotomia concretizada pela oposição binária fundamental entre vogais e consoantes – se estabelecia enquanto característica essencial a ser representada pela escritura, para a música, tornava-se mais urgente, ao contrário, a constituição de uma forma de notação que visasse, antes,

linguagem e música:
mesma base material

ponto crucial da
representação figural:
para a linguagem,
oposição entre som
definido e ruído; para a
música, relações
intervalares e durações

relativa permanência, a natureza testamentária, memorial, do texto escrito, ao mesmo tempo em que alivia, por outro lado, o trabalho de memorização... ” (JAKOBSON/WAUGH 1980, p. 93). Tal contradição está na base de toda escritura: de uma lado, tem-se seu caráter **memorial** enquanto registro testamentário, por outro lado, seu caráter **imemorial** (permitindo-nos aqui um neologismo) face às motivações originárias dos signos. (N. Orig.)

seja o fenômeno da entonação vocálica e das relações de intervalos, seja as relações proporcionais das durações, através das quais as inflexões melódicas e as relações intervalares (*Intervallik*, na terminologia de Assafjew) puderam se desenvolver¹⁵.

Se a escritura lingüística omitia, com o estabelecimento do alfabeto, a transcrição da entonação e das relações de duração dos fonemas no ato de suas realizações fonológicas, excluindo pois a **prosódia** de seu contexto ao mesmo tempo em que privilegiava – ainda que de forma rudimentar – a representação do timbre vocálico, o advento bem mais tardio da escritura musical decorre, ao contrário, justamente das relações intervalares e de durações, desenvolvidas na música de maneira sempre mais sistemática e exaustiva do que na linguagem falada. Desta forma, a escritura musical nasce em razão da especialização do código musical face às **propriedades prosódicas** da linguagem, contribuindo de modo decisivo para a demarcação histórica dos limites entre os códigos musical e lingüístico. Enquanto que a escritura lingüística, com seu estatuto de representação figural da linguagem, demonstrou ser – como o afirma Saussure – essencialmente estática, imóvel e estagnante, resistindo incisivamente às mutações fônicas da fala, a escritura musical não somente correspondeu sempre às transmutações dos métodos composicionais, como também, e

a exclusão da prosódia na escritura lingüística, centrada sobre o timbre

o advento da escritura musical enquanto demarcação entre linguagem e música: resgate das propriedades prosódicas

a escritura musical como instrumento e motivadora das transmutações

¹⁵ Veja, a respeito da relação entre tais sistemas de escritura e o advento do *Sprechgesang*, MENEZES 1987, pp. 98-99, onde fazemos referência a uma conversa muito interessante, concernente às divergências entre a notação da linguagem e a da música, entre Henri Pousseur e Michel Butor; e também BERIO 1991, p. 30. (N. Orig.)

principalmente, **motivou** tais transformações estruturais, fornecendo-lhes o instrumento necessário e eficaz de um **registro** visual apto ao exercício de suas funções.

Sendo assim, a escritura assume no terreno da música ocidental uma importância comparável à da fala no domínio da linguagem. Se, no caso da linguagem, podemos afirmar – como o faz Saussure – que a “relação natural” é invertida quando esquecemos que a aprendizagem da escritura é posterior àquela da fala, no caso da música o fenômeno apresenta-se-nos de forma totalmente diversa: estamos geralmente habituados a aprender música e a adquirir a prática instrumental por meio mesmo da escritura musical – ao menos a associação música/escritura musical revela-se, já quando da aprendizagem musical, suficientemente estreita para que possamos dissociá-las enquanto duas esferas absolutamente autônomas; na música, a “relação natural” é já de antemão invertida. Com efeito, os métodos e a evolução dos sistemas de referência implicam aí necessariamente na aprendizagem e no domínio absoluto da escritura, elementos aos quais não podemos renunciar sob pena de incorrerem em uma irritante superficialidade. É por meio da escritura, enfim, que o rigor e a inevitável *tecnicidade* do pensamento musical puderam plenamente se desenvolver.

a “relação invertida” de antemão na música: a aprendizagem primordial da escritura

Em vista de uma precisão sempre crescente de seu potencial expressivo – visando, pois, responder à evolução e às mutações dos métodos –, a escritura musical percorreu historicamente um caminho

em direção a uma representação cada vez mais atenta e fiel dos eventos sonoros. De fato, a história da música é, a grosso modo, a história de uma coordenação e tomada de consciência, no nível da escuta, cada vez mais incisiva das propriedades acústicas: a começar pelas alturas, durações, depois intensidades e, por fim – ainda que com bastante resistência –, timbres. Poderíamos metaforicamente afirmar que a história da linguagem centrou-se sobre a evolução dos *significados*, enquanto que a história da música ocupou-se preponderantemente da evolução dos *significantes*. O percurso da história musical demonstra-nos efetivamente que as propriedades acústicas acima mencionadas liberaram-se gradualmente, de modo mais ou menos concomitante, das convenções às quais elas se viam submetidas. À tal evolução gradual – que nada mais é do que a evolução da percepção auditiva –, corresponde igualmente uma evolução da própria escritura musical, na qual assistimos a uma cada vez mais marcante afluência de signos em direta correlação com a cada vez mais complexa técnica do pensamento musical.

Se por um lado o caráter essencialmente distintivo de seus sistemas de notação e, por outro lado, a “relação natural” entre tais sistemas de signos e sua representação figural constituem dois aspectos divergentes entre linguagem e música face a suas escrituras, deparemos aqui com um terceiro aspecto contrastante: em oposição à escritura lingüística, a escritura musical demonstra-se como

a história da música:
desvelamento gradual
das propriedades
acústicas, de seu “nível
fonológico”

a escritura musical:
acompanhando e
motivando mesmo tal
desvelamento

dinamismo da escritura
musical, em oposição à
estagnação da verbal

essencialmente dinâmica. Seu contínuo aperfeiçoamento através da história a opõe à relativa imutabilidade da escritura da linguagem¹⁶.

o recurso ao verbo no
bojo da escritura musical

No decorrer desse aperfeiçoamento gradual, a escritura musical recorreu de modo sempre mais insistente à escritura verbal face a suas necessidades descritivas. Se a palavra escrita constituía o suporte textual e fundamento semântico das flexões melódicas nos primórdios da escritura musical, ela se fará ali presente – agora enquanto elemento descritivo – mesmo quando as estruturas musicais reivindicavam sua independência face ao verbo (fenômeno que observamos notadamente a partir da época barroca, quando então a divisão entre gênero vocal e gênero instrumental torna-se uma evidência). Ainda que a escritura musical tenha apelado aos signos gráficos provenientes da evolução própria a suas necessidades representativas, evolução esta correspondente à crescente especificidade e à tecnicidade de sua linguagem, a presença cada vez mais notória da palavra enquanto elemento indicador de caráter no cerne mesmo da notação musical torna-se desde então incontestável. A bem da verdade, a escritura musical somente pôde corresponder de modo categórico à evolução do pensamento musical na medida em que recorreu à afluência crescente

¹⁶ É preciso pontuarmos, nesse contexto, que a escritura lingüística submeteu-se a consideráveis e mesmo radicais transformações no domínio da **escritura poética**, notadamente a partir de Mallarmé. O advento da **poesia concreta** no Brasil em 1955, proveniente seja das operações efetuadas por Mallarmé, e. e. cummings e outros no interior do verso, seja da referencialidade “verbivocovisual” de um Joyce, e as repercussões mais recentes da tendência visual do poema – como por exemplo na poesia do jovem poeta brasileiro Philadelpho Menezes, por ele denominada *poesia inter-signos* – constituem o mais nítido exemplo da importância do elemento visual na escritura lingüística, ao mesmo tempo em que demonstram a incongruência absoluta do que se designa por “poesia sonora” (que se revela como extremamente precária como poesia e, como música, simplesmente inexistente). (N. Orig.)

do potencial semântico-descritivo da escritura verbal. Enquanto sistema autônomo de signos, ela demonstrava-se assaz insuficiente face às peculiaridades provenientes da evolução dos métodos composicionais. Assistimos, pois, a uma verdadeira e progressiva saturação de sinais gráficos e verbais no âmago mesmo da representação figural da música¹⁷.

Esse processo será ainda mais acentuado quando da incorporação do verbo com seu pleno potencial expressivo pela música contemporânea, ou, em outros termos, com a relativização do papel da melodia – enquanto principal procedimento verbo-musical –, decorrente da insuperável crise do sistema tonal. Nesse momento, a dialética entre escritura musical e palavra como meio expressivo escancara-nos de modo flagrante a seguinte constatação: se a entonação melódica desempenhou um fundamental papel no processo de demarcação entre linguagem e música como dois sistemas de signos particulares quando do advento da escritura musical (processo no qual o dado melódico constituiu, em sua qualidade de meio de expressão prosódica associada então irredutivelmente ao verbo, o princípio de base para as operações efetuadas pelos métodos composicionais, e que será mais tarde generalizado ao nível das flexões instrumentais), a

acirramento do processo de saturação da escrita musical: o verbo na música contemporânea

¹⁷ Encontramos um evidente exemplo de tal saturação nas duas primeiras páginas da partitura (edição Heugel) de *Le Soleil des Eaux* (primeira versão, de 1948) de Pierre Boulez, na qual deparamo-nos, entre as indicações eminentemente musicais e outras verbais, com as seguintes indicações (no original francês): *chanté sans vibrer, sans nuances; prendre rapidement baguettes de caisse claire; étouffer les cordes près de la table; bisbigliando à 2 mains très rapide; après avoir attaqué, laisser les baguettes posées sur les lames; c.l. battuto (avec un peu de crin); presque sans vibrer; étouffez très précisément sur la 4^e croche; diminuer sans ralentir la rapidité du bisbigliando; ralentir le bisbigliando et s'effacer imperceptiblement*, etc. (N. Orig.)



notação dos intervalos – por mais precisa que esta seja – demonstrar-se-ia, quando do encontro do verbo com a escritura musical na música contemporânea, visando a totalidade do potencial expressivo da manifestação verbal, tão somente como representação de **uma** das faces dentre outras tantas da prosódia da linguagem (mais precisamente, como representação figural do perfil melódico da fala).

a entonação melódica
como apenas um
aspecto da prosódia
musical/verbal

Assim é que escritura musical e escritura lingüística se afrontam mutuamente num contexto que nada mais faz do que celebrar sua impotência expressiva. Tal afrontamento terá justamente lugar, por consequência, quando de uma abordagem exaustivamente expressiva do verbo no contexto musical contemporâneo. Confronto aparente, este encontro de escrituras, tendo como sedimento expressivo a fala e a palavra, torna-se na realidade **solidariedade** num contexto no qual se vê suprimida a oposição música/linguagem¹⁸.

a impotência expressiva
das escrituras

Todavia, se a escritura musical fez contraditoriamente apelo à escritura lingüística, a fim de responder à necessidade de uma representação eficaz da palavra e de todas suas propriedades prosódicas no contexto da música contemporânea, ou, em outros

a incapacidade da
escritura musical de
representar o timbre

¹⁸ Talvez o exemplo mais significativo desse fenômeno seja a escritura de *Sequenza III* (1966) para voz feminina (UE 13723 mi) de Luciano Berio. Uma grande leva de indicações verbais serve para conferir às inflexões da voz seu verdadeiro caráter prosódico. A coexistência da notação musical “tradicional”, de signos especiais, da presença da palavra escrita como suporte do comportamento vocal, e da transcrição fonética internacional, tudo isto associado às indicações prosódicas sustentadas pelo potencial descritivo da escritura verbal, edifica uma escritura musical que se desenvolve por vezes em cinco níveis distintos da representação figural. Por outro lado, o recurso à escritura verbal como indicação prosódica foi igualmente empregado por Berio – e de maneira bem sistemática – em *A-Ronne* (1974-1975), o que faz com que ambas estas obras, cujo parentesco nos parece evidente, se aproximem também sob este ponto de vista. (Cf., a respeito das indicações prosódicas em *A-Ronne*, DREBEN 1982, pp. 163-167). (N. Orig.)



termos, se ela reivindicou justamente o apoio da representação figural do verbo pela escritura (na qual a prosódia fazia-se paradoxalmente ausente), a fim de edificar por meio dessa solidariedade figural o que poderíamos efetivamente designar por *escritura prosódica*, um outro aspecto de sua impotência demonstrava-se fundamentalmente inflexível: sua incapacidade de bem representar o timbre. Nesse aspecto, a escritura musical não dispunha de qualquer espécie de notação à qual pudesse recorrer. No domínio do timbre, ela estará sempre condenada à se submeter a certas convenções, permanecendo em sua essência inevitavelmente arbitrária.

Como pudemos constatar em outra ocasião¹⁹, foi curiosamente através da *serialização do timbre* no domínio da música eletrônica que, por um lado, a precisão do pensamento musical estrutural (de índole serial) pôde ser levada às últimas conseqüências, a saber: ao que denominamos de “apoteose da escritura musical”, ao apogeu da mais detalhada determinação dos eventos musicais. Com efeito, nesse contexto, a escritura musical forçosamente fazia-se ausente, sobretudo em razão de sua impotência face à representação do fator timbrístico. Mas, por outro lado, foi essa mesma serialização do timbre que constituiu efetivamente o fator responsável pelo real questionamento do sistema serial integral diante de seus mais rigorosos e ortodoxos postulados. Constatamos, nesse processo, que o timbre demonstrou-se essencialmente irredutível, seja com relação a uma representação

a serialização do timbre
no contexto eletrônico:
apoteose da escritura

¹⁹ Cf. a esse respeito MENEZES 1996a, pp. 33-39.

figural por meio da escritura, seja no que concerne à manipulação serial mesma de suas propriedades – ou ao menos a uma manipulação de tipo serial que se pretendia exclusiva ou até mesmo indispensável, no nível da percepção dos timbres, para atingirmos o que se nos apresenta como seu resultado sonoro final.

É contudo justamente nesse contexto que chegamos a uma conclusão crucial: se o timbre se rebelou contra as tentativas de serialização de suas propriedades no domínio da música eletrônica, tal fato somente foi possível devido à influência das leis seriais que presidiam à escritura instrumental do fim dos anos 40; em outros termos, ainda que a escritura musical demonstrasse ser incapaz de exercer seu poder de determinação absoluta sobre o timbre no domínio instrumental, ao menos procurou exportar ao seio da produção eletrônica – na qual fazia-se necessariamente ausente – seus princípios rigorosamente seriais. A *apoteose* da escritura consistia essencialmente em efetuar tal deslocamento de método ou de sistema de referência (o sistema serial) ao interior da produção eletrônica: embora a escritura ali estivesse ausente, o princípio das operações no nível do timbre (ausente, por sua vez, da própria escritura musical) era rigorosamente regido por uma *escritura subjacente*, de tipo serial; por uma escritura, todavia, já em estado de crise no próprio domínio instrumental, e que procurava se salvar de uma desmascarada bancarrota face a seus intocáveis princípios.

a escritura subjacente no
contexto eletrônico

Como quer que seja, tais regras seriais da escritura, como bem sabemos, não puderam evitar em tal processo sua própria falência – delas não restaram (e isto mesmo até nossos dias) mais que certos *procedimentos* concernentes ao controle e ao rigor diante do material musical e de suas qualidades (procedimentos, em todo caso, de alguma forma já presentes nas práticas musicais anteriores mesmo ao advento do sistema dodecafônico). Muito ao contrário: foi justamente através de tal deslocamento dos *princípios figurais* (tais como o eram, com efeito, os princípios seriais) ao nível da realidade concreta da linguagem musical, ou seja ao nível dos **fenômenos sonoros**, com os quais o compositor se deparava – sem a mediação de uma representação figural – no estúdio eletrônico, que sua incongruência demonstrou-se totalmente evidente, e sua bancarrota, irreversível.

o deslocamento de
princípios figurais
(seriais) ao nível dos
fenômenos sonoros:
imposição forçada que
revelou sua própria
falência

Isto nos conduz, por consequência, às implicações de nossa comparação entre ambos os dois sistemas de escritura: se a escritura musical revelou-se essencialmente divergente com relação à escritura lingüística; se suas relações com a aprendizagem e com a indispensável tecnicidade do código musical demonstraram-se bem mais estreitas que as relações convencionais que unem a escritura lingüística à língua e à fala; se seu caráter – em oposição à escritura da linguagem – revelou ser essencialmente dinâmico e mutante, em conformidade com a própria evolução do código musical; se ela prestou-se bem não somente enquanto registro, mais ainda enquanto instrumento

necessário às mutações dos métodos composicionais; em resumo: se a escritura musical adquiriu uma importância absolutamente fundamental na história, na vida e na evolução do código musical, apresentando-se aos compositores como o instrumento ou o suporte visual por meio do qual estes podem veicular sua língua, exercer sua fala, desenvolver sua linguagem, ela pode lhes servir em toda sua plenitude apenas e tão somente se estes se derem igualmente conta de seus limites. Seu irrefutável prestígio, no terreno da música, deve ser íntimo aliado da determinante e não menos importante condição essencial dos fenômenos musicais, qual seja: o fato que os dados musicais estejam intimamente ligados à esfera, diríamos, “fonológica” da música, em outros termos, a uma fenomenologia da escuta.

a relevância da aliança entre o prestígio da escritura musical e a fenomenologia da escuta

Portanto, não é suficiente realçar o papel da escritura ou traçar sua tipologia, discorrendo sobre a *escritura livre* (*écriture libre*) ou a *escritura obrigada* (*écriture obligée*), se nos esquecemos de falar de suas limitações²⁰. Na medida em que escritura e linguagem musicais demonstram ser bem mais interdependentes do que linguagem e escritura verbais, os riscos oriundos dos deslocamentos desprovidos de

a consciência das limitações da escritura e o risco dos deslocamentos de princípios

²⁰ Referindo-nos aqui a Pierre Boulez (cf. seu texto “*Automatisme et Décision*”, in BOULEZ 1989, pp. 139-165, particularmente pp. 162-163; ou ainda “*Le Système et l’Idée*”, in BOULEZ 1986, p. 77), é preciso que se diga que, com efeito, apenas poderemos sustentar o conceito de **escritura** na acepção bouleziana se o substituirmos definitivamente pelo de **elaboração**. Isto torna-se evidente quando Boulez fala de uma *escritura interna* a propósito da elaboração do timbre de um certo objeto sonoro. Ora, a **escritura**, enquanto representação figural dos sons, pode existir apenas **externamente** a estes – e isto mesmo no caso da assim denominada música “espectral”, pois o espectro de um timbre será ali somente considerado como *metáfora* para a elaboração instrumental. É, pois, efetuando tal substituição terminológica de **escritura** por **elaboração** que compreendemos então plenamente o sentido do pensamento de Boulez, quando escreve: “A escritura pode se situar no interior dos objetos, para os construir, ou no exterior, para os organizar: trata-se de dois tipos, ou de dois estados, de escritura” (BOULEZ 1991, pp. 545-546). (N. Orig.)

sentido crescem proporcionalmente, dando lugar a realizações fictícias e fortuitas nas quais o rigor preside efetivamente aos princípios operacionais, mas não tanto aos fatos de linguagem. Em razão de uma excessiva crença na escritura, o compositor pode – como bem já nos mostrou a história musical deste século – dela tornar-se prisioneiro, tomando a escritura por base ao invés de centrar sua atenção passiva e sua intenção ativa (composicional) sobre a realidade dos contextos sonoros, sobre a qual, afinal, a própria escritura deve se basear. E quando isto acontece, o resultado, ele também, torna-se inevitavelmente prisioneiro da escritura, dando lugar, assim, a uma estrutura hierárquica e piramidal na qual o compositor e a realização de sua obra – dispostos nas duas extremidades – vêm-se separados pelo cume constituído pela escritura, elevada a princípio sagrado. A “relação natural” é, então, efetivamente invertida: pois que o fim de toda escritura musical é o de alcançar a interação, e não uma dicotomia entre idéia e resultado. Uma situação que, como podemos constatar, poderá certamente cativar aqueles que têm necessidade de ídolos, papas ou mártires, mas que não pode mesmo ser de grande utilidade para a música.

* * *

A ESCRITURA EM ESTADO DE LATÊNCIA

O advento da música eletroacústica em fins dos anos 40 – mais precisamente da música *eletrônica*, que, ao contrário da música concreta (pretendente, segundo Schaeffer, a uma abrupta ruptura com as “abstrações” provenientes da escritura), reivindicava para si uma coerente e radical continuidade das aquisições mais significativas no terreno da música escrita – recoloca, pois, a questão em torno do conceito mesmo de *escritura*, levando-nos a relevantes conjecturas.

Ainda que o princípio eletrônico de serialização do timbre no início dos anos 50 nada mais fizera, em última instância, do que acelerar a crise da escritura serial e generalizar o ceticismo do compositor contemporâneo diante da predeterminação exaustiva do material musical, tal comportamento composicional acabara por demonstrar que, a rigor, a *elaboração*²¹ (sinônima, aqui, de *escritura subjacente*) poderia presidir à organização do material sem a mediação, imprescindível na música instrumental, do registro notacional. Se, ao se referir ao domínio eletroacústico, Boulez afirma que “a notação representa um mínimo fator para que ao menos uma sociedade, por mais restrita que seja, possa falar a mesma linguagem”, ponderando com relação à música realizada sobre suporte magnético, entretanto,

as reservas de Boulez

²¹ Fazendo eco à nota anterior, transcrevemos aqui um outro contexto no qual, substituindo-se *escritura* por *elaboração*, compreendemos perfeitamente o que pretende nos comunicar Pierre Boulez: “... A escritura desempenhou, desempenha e desempenhará um papel fundamental se compreendermos por escritura uma espécie de combinatória dos objetos: combinatória no mais amplo sentido do termo, ou seja, de contextualização (*mise en jeu*), de relacionamento (*mise en relation*), conexão dos objetos entre si num contexto que se cria com tal finalidade” (BOULEZ 1989, p. 400).

que “a partir do instante em que a obra é transcrita «*ad infinitum*» e que não tenha mais necessidade de se referir a intérpretes, a notação torna-se completamente inútil” (BOULEZ 1989, p. 74), constatamos, outrossim, que não fora tal pretensa tendência – suposta por Boulez – da música eletroacústica a um eventual isolamento social o fator constituinte de sua abdicação da escritura. Em se tratando de música eletrônica, cujos princípios faziam mesmo eco às intenções mais conseqüentes do pensamento serial (e em plena sintonia com a pretensão serial no sentido da edificação de um sistema de referência, ou seja, de uma “linguagem comum”), a escritura ausentava-se pela própria natureza da elaboração composicional em estúdio: defronte do timbre em grau de aprofundamento até então inaudito na história musical, o compositor deparava-se igualmente com a mais patente impotência expressiva da representação figural, em outras palavras, da notação musical.

Por tal razão, é incompreensível que “se diga comumente que a música eletroacústica não se situa historicamente nos domínios de uma escritura” (MANOURY 1990, p. 156). Considere-se tal conceito equivalente ao de *notação*, ter-se-á em mente, antes, a noção de *escrita*, não de *escritura*. Reportando-nos ainda uma vez a Philippe Manoury, lemos que “é preciso que se entenda por «escritura» todas as técnicas de transformação de um material sonoro” (MANOURY 1990, p.

a escritura ausente

uma possível definição
de escritura

152). Indicativa, pois, de procedimentos composicionais, a escritura pode, a rigor, prescindir do registro visual típico da notação.

É nesse contexto que a notação em forma de esboços é promovida, na música eletrônica, ao estatuto de escritura, ao mesmo tempo em que sua noção abandona de modo categórico suas conotações com a notação tradicional.

os esboços promovidos
ao estatuto de escritura

Stockhausen foi, mais uma vez, quem levou às últimas conseqüências tal estado de coisas: em *Kontakte* (1959-1960), edifica dois níveis de notação eletroacústica, por ele designados de *partitura de realização* (*Realisationspartitur*) e *partitura de execução* (*Aufführungsartitur*). Após ter sido o pioneiro no que concerne à notação da música eletrônica, ao elaborar em 1954 a *partitura de leitura* ou *de escuta* (*Mitlesepartitur* ou *Hörpartitur*, respectivamente) a partir de seu segundo estudo eletrônico (*Studie II*), e que poderia ser definida – utilizando-nos de uma colocação geral acerca da notação eletroacústica efetuada por Boulez – como uma “descrição visual dos fenômenos acústicos”, ou ainda como “um desenho mais ou menos sumário, mais ou menos preciso, da realização já levada a cabo anteriormente” (BOULEZ 1989, p. 74), Stockhausen designou por *partitura de realização*, na verdade, a compilação de todos os esboços, tabelas, cálculos e descrições de cada um dos procedimentos utilizados na geração eletrônica dos sons que compõem o *tape* de *Kontakte*. Existindo em duas versões – uma puramente eletroacústica, outra

Kontakte: dois tipos de
partitura



mista, incluindo um pianista e um percussionista –, o compositor deparou-se com a subsequente necessidade, imperiosa face à presença de intérpretes na versão mista, da simbolização gráfica dos sons eletrônicos conjuntamente com a notação (baseada essencialmente na chamada “notação proporcional”) dos instrumentos, constituindo, desse modo, a assim denominada partitura *de execução*.

Sabemos bem o quão problemático se torna a execução de obras eletroacústicas mistas quando da precariedade ou mesmo inexistência de tal tentativa de simbolização, por mais arbitrária que seja. É o próprio Boulez, cujo ceticismo frente à música eletroacústica pura apoia-se em grande parte – admitamos – na ausência de um pensamento calcado no gesto notacional, ao mesmo tempo em que – como constatamos com o comentário acima exposto – procura relativizar o valor do grafismo eletrônico por situar-se, a rigor, numa etapa posterior à da concepção mesma da obra, quem reivindica uma maior precisão gráfica na representação figural do *tape* de *Laborintus II* (1965) de Berio, quando relata:

“... 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 da apresentação visual da partitura com relação ao *tape*...”²² (BOULEZ APUD STOIANOVA 1985, p. 50).

a pertinência da
representação gráfica
em obras eletroacústicas
mistas

²² Indagado por mim, em conversa telefônica em 1992, acerca dos motivos da não edição pública da partitura de sua obra eletroacústica mista *Différences* (1959), Berio respondeu-me que assim o preferia,

Mas se a necessidade de uma representação gráfica demonstra-se imperiosa quando da presença de intérpretes na música eletroacústica mista, é preciso que se questione, por outro lado, a real pertinência da chamada partitura de *realização*. Mesmo o mais pertinaz aprendiz de música eletrônica sabe que, defronte de tal partitura de *Kontakte*, não se sentirá motivado a analisá-la de modo metódico e profundo, atentando-se, no máximo, a folheá-la com certa parcimônia. Corroborada pelo fato de que os procedimentos técnicos da produção sonora eletrônica ficam confinados, via de regra, à época na qual foram realizados, decrescendo paulatinamente em interesse face à sua inaplicabilidade atual, a renúncia do olhar analítico diante das detalhadas descrições dos procedimentos eletroacústicos fez com que o inovador gênero stockhauseniano permanecesse em sua originária condição de pioneirismo. De tais fatores resulta, pois, a existência, nesse sentido, quase que absolutamente isolada da iniciativa de Stockhausen.

Talvez tal iniciativa tenha mesmo se revelado, no contexto eletroacústico, como um último eco da precisão metodológica de índole serial e se deva, antes, a uma postura cara ao compositor ainda de certa forma aprisionado pelas promessas da escritura notacional.

tendo em vista que, até aquele momento, não havia tido o tempo ideal para transcrever a contento os sons presentes no *tape* da obra. Ao contrário da obra puramente eletroacústica, a ausência da partitura de execução pode, como podemos constatar, inviabilizar ou ao menos dificultar em muito a divulgação da obra eletroacústica mista.

Todavia, se no âmago mesmo do pensamento musical do grande *ideólogo da escritura* lemos que

“quando atrás da escritura não se delineia uma perfeita exatidão das relações sonoras, nos damos conta de que a percepção do músico revela-se, de algum modo, inválida, por uma razão ou por outra: a deficiência se encontra ora numa errada avaliação dos próprios objetos, ora numa falsa apreciação de suas relações”,
(BOULEZ 1989, p. 392),

pontuando-nos neste caso que, “como quer que seja, o imaginário da percepção não funcionou corretamente” (BOULEZ 1989, *ibidem*) – posicionamento no qual se entrevê um manifesto cuidado com o que anteriormente designávamos por *fenomenologia da escuta*, ao mesmo tempo em que denota nítida precaução face aos riscos da extrema estruturação inaudível –, é chegada a hora de relevarmos, de uma vez por todas, o valor inestimável da elaboração eletroacústica independentemente de sua representação figural.

Que a música instrumental decorrente de incisiva estruturação encontre apoio no olhar atento da partitura, tal fato revela-se enquanto algo não somente legítimo, mas também, para determinada poética musical, irreversível. A composição eletroacústica, porém, institui-se enquanto gênero paralelo da *musicalidade* (no sentido de *função musical*) contemporânea, e ainda que não exclua a valorosa possibilidade de uma maior compreensibilidade de sua escritura latente mediante a edificação *a posteriori* de uma partitura *de leitura* ou *de*

os riscos de uma falsa correspondência entre escritura e resultado

a pertinência da elaboração em estúdio, distante da notação

*escuta*²³, prescinde, pois, da notação enquanto instrumento motivador para o exercício dos métodos composicionais – função esta inerente, como vimos, à própria história da escritura musical.

Assim é que afirma Dahlhaus:

“... Não podemos entender por que se deva combater o direito de existência estética de uma música cuja compreensão faz da acurada leitura da partitura algo de imprescindível. Mas o argumento da música que se atém à escritura, imposto a tudo o que se veicule pela imediata audibilidade, é de outra parte banal”

(DAHLHAUS IN MENEZES 1996a, p. 174).

Em resumo: o estado de latência da escritura, no contexto eletroacústico, nada mais faz que substancializar a própria escritura. Resta-nos o exame, nesse sentido, do exercício das suas funções fundamentais no contexto instrumental para verificarmos sua transfigurada atuação no domínio eletroacústico.

AS FUNÇÕES DA ESCRITURA MUSICAL

Apoiamo-nos, ainda aqui, na pertinente abordagem de Philippe Manoury acerca das funções mais fundamentais (mas nem por isso únicas) da escritura instrumental. Segundo Manoury, entendemos por tais funções da escritura, de um lado, “seu poder de abstração”, e, por outro, “seu lado simbólico” (MANOURY 1990, p. 152).

Discorrendo sobre a primeira, o compositor assim a define:

direito de existência
tanto de uma poética
calcada na notação
quanto daquela
veiculada pela imediata
audibilidade

²³ Aliás, como nós mesmos procuramos realizar quando de nossa análise da obra eletroacústica *Visage* de Berio. (Cf. a partitura de leitura por mim realizada e publicada como apêndice em MENEZES 1993b).



“O que entendo por ‘poder de abstração’ é a faculdade de poder trabalhar sobre objetos ainda abstratos, ou seja, destituídos de seu contexto final, o que possibilita vários níveis de estruturação, podendo ora se interpenetrar, ora funcionar de maneira mais independente” (MANOURY 1990, *ibidem*).

o poder de abstração da
escritura

Consequência mais direta de tal função é, indubitavelmente, a possibilidade operacional da articulação em níveis distintos do material musical. A escritura, nesse sentido, revela-se muito mais enquanto representação do **pensamento** composicional do que propriamente dos sons que, uma vez decodificada pela interpretação, ocasionará. Na medida em que o som, como bem o provou as teorias acústicas e mesmo composicionais deste século, é, a rigor, uma totalidade de parâmetros ou regiões acústicas mais ou menos interconectadas, num *continuum* cujo sedimento se traduz, principalmente, como estruturas temporais de vibrações²⁴, o distanciamento conceitual em relação ao fenômeno acústico, proporcionado ao compositor pela escritura, permitiu com que distintos tratamentos fossem destinados aos distintos parâmetros sonoros, tendência esta que se verificou cada vez mais presente na evolução histórica da música ocidental e que culminou, como sabemos, com o serialismo integral²⁵. Com efeito, ainda que o som seja uma totalidade de parâmetros interrelacionados, a escritura

a compartimentalização
escritural do som:
dissociação dos
parâmetros sonoros

²⁴ Cf., a esse respeito, o notável texto de Stockhausen: “A Unidade do Tempo Musical”, em MENEZES 1996a, pp. 141-149. A respeito da concepção de *Kontakte*, lemos em tal texto: “Parti do fato de que *as diferenças da percepção acústica* são todas no fundo reconduzíveis a *diferenças nas estruturas temporais das vibrações*” (STOCKHAUSEN IN MENEZES 1996a, p. 142; grifos do texto original).

²⁵ Manoury escreve em relação a este aspecto: “Não é preciso deduzirmos que a composição instrumental passe, pois, fatalmente por tal estado de separação de todos seus componentes, mas ela o permite” (MANOURY 1990, *ibidem*).

impinge à organização metodológica da composição a clara tendência a encarar tais aspectos distintos do som como parâmetros mais ou menos independentes.

É nesse sentido que Boulez falava de um “imaginário da percepção”. O poder de abstração da escritura consiste sobretudo na possível **dissociação** dos parâmetros sonoros, ocasionando subsequente, pelo intermédio da especulação compositiva, a exportação de um tratamento, conferido a um determinado aspecto sonoro, a um outro qualquer²⁶. Ainda que tais especulações sejam, via de regra, produto de obstinadas reflexões – não desprovidas, por sua vez, de uma certa prática musical –, o ato da composição comporta, se apoiado estritamente na escritura, o risco de se incorrer em elaborações impraticáveis. O compositor pode ser vítima, aí, de um falso “imaginário perceptivo”, instituindo construções cujos significados permanecerão restritos, no máximo, à sua decodificação pelo olhar analítico e pela leitura atenta.

o risco das elucubrações
escriturais

Como quer que seja, foi tal poder de abstração o fator responsável pela cada vez maior **complexidade** estrutural da linguagem musical, resultando num dos traços mais marcantes e fundamentais da contemporaneidade: a procura da **simultaneidade**²⁷,

complexidade,
simultaneidade,
multiplicidade: traços
decorrentes da
abstração típica da
escritura

²⁶ É justamente deste prisma que podemos entender a tentativa de serialização integral dos parâmetros sonoros: a rigor, o conceito de *série* estava associado diretamente à sucessão intervalar. Aplicada sobre outros parâmetros sonoros, por exemplo intensidades ou modos-de-ataque, desprovidos a princípio de características similares aos das frequências (tais como, por exemplo, seu poder de polarização e de aglutinação), a *série* acirrou, na verdade, a “neutralização” e o esfacelamento pontual da percepção.

²⁷ Tal foi a colocação clarividente de Gilberto Mendes em debate público com o autor destas linhas na Unicamp, durante a 2ª Semana de Música Brasileira, em novembro de 1996. Indagado por um ouvinte

da concomitância de eventos sonoros, do pensamento sonoro e estrutural organizado por distintas “camadas”. Como bem nos afirma Manoury, “esta faculdade de abstração permite, pois, com que operemos sobre vários níveis de linguagem” (MANOURY 1990, *ibidem*). Malgrado suas limitações, não fosse a escritura talvez a música jamais tivesse atingido o grau de complexidade estrutural que estamos habituados a ver, hoje, como lema poético da modernidade. Assim é que a música trilhou gradualmente o caminho em direção à uma crescente e concreta **multiplicidade** de seus dados de estrutura, corroborada pela escritura abstrata²⁸.

A este primeiro aspecto funcional alia-se o segundo: o simbolismo presente no cerne da escritura. Através do caráter simbólico da grafia musical, o poder de abstração pôde, pois, se constituir, pois como afirma Manoury, “a condição de tal abstração reside em grande parte no fato de que a notação musical é completamente simbólica”. Com a escrita musical, não se define “de forma alguma o fenômeno sonoro do ponto de vista físico”, mas, ao contrário, indicam-se aos intérpretes símbolos gráficos convencionais através dos quais produz-se o resultado esperado. “Em outros termos, não é o efeito que [se grafa], mas sua causa” (MANOURY 1990, *ibidem*). Desvinculada de uma representação propriamente acústica e

o simbolismo da
escritura

sobre uma possível definição da música contemporânea, Gilberto realçou, sem hesitação, o relevante papel da **simultaneidade** no contexto da contemporaneidade.

²⁸ Não foi em vão – bem o compreendemos – que a poética de um Joyce tenha tanto interessado a músicos do calibre de um Berio ou de um Boulez.

portanto absolutamente fiel às propriedades do som, a notação viabiliza, por consequência, uma maior liberdade construtiva da parte do compositor:

“Não é em vão que constatamos que tal redução da complexidade física em um simbolismo simples e abstrato constituiu a garantia da edificação de construções musicais extremamente complexas”²⁹ (MANOURY 1990, *ibidem*).

Todavia, um olhar retrospectivo sobre a crescente complexidade notacional, numa constante busca de aperfeiçoamento de sua função representativa, traz-nos à luz a evidente constatação de que, ainda que garantindo a edificação de elaboradas construções abstratas, a escritura nada mais fez que tentar compensar, no nível da elaboração, sua incapacidade frente à representação da complexidade acústica dos fenômenos sonoros concretos. Uma vez impossibilitada de traduzir de forma totalizante em símbolos o rico universo dos espectros, ela teve de se ater, deslocando o foco de sua atenção, às possibilidades estruturais da representação simbólica necessariamente compartimentalizada. Instaurando-se como veículo notacional e visando, em última instância, a produção de sons, estes tiveram forçosa

em direção às
construções tipicamente
escriturais

²⁹ Também sob este prisma a música eletroacústica desvincula-se da instrumental, instituindo-se enquanto gênero autônomo da composição contemporânea, e isto mesmo quando faz apelo concomitante à escritura instrumental: enquanto que a notação musical caracteriza-se por sua representação *simbólica*, a representação figural dos sons eletrônicos no caso de uma partitura de execução ou de leitura revela-se essencialmente *icônica*. Tal iconicidade tem lugar na mesma medida em que não necessita de interpretação. A rigor, ela se presta a uma mera referência temporal dos eventos sonoros predeterminados na fita magnética. Curiosamente, ao mesmo tempo em que não implica em interpretação, tal iconicidade se dá ao luxo de ser, aqui, mais arbitrária que o simbolismo convencional da escritura instrumental.

e contraditoriamente de responder às articulações previstas pela escritura, submetendo-se, assim, a construções tipicamente *escriturais*.

A tais construções dá-se o nome de **material musical**. E é justamente defronte de tal conceito – fundamentalmente abstrato, porém concretamente realizável –, que o advento da música eletroacústica irá subverter a ordem das construções lógicas, impondo à escritura musical o âmbito circunscrito de sua limitada – ainda que paradoxalmente inesgotável – atuação.

o material musical

O ESTATUTO DO MATERIAL NA MÚSICA ELETROACÚSTICA

Em oposição à música instrumental, a música eletroacústica caracteriza-se mormente por sua direta abordagem dos fenômenos sonoros, sem mediação da representação figural.

Nesse contexto, a noção mesma de *material* é então revista de forma cabal, aproximando-se categoricamente da *matéria* sonora. Indubitavelmente tal circunstância deu vazão à pretensiosa postura de se ignorar o conceito abstrato de material, incorrendo-se em realizações que, a rigor, distanciavam-se de um posicionamento estético-composicional. Tal foi, como sabemos, o maior problema encontrado pela vertente de música concreta, na qual se desconsiderou por princípio, numa tentativa de radical ruptura com as abstrações provenientes da escritura musical, as mais significativas aquisições do

o engano concreto: a
matéria promovida à
condição de material

pensamento composicional abstrato³⁰. Nesse caso, o radicalismo não fora, constatemos, de todo conseqüente.

Ainda que respondendo em princípio às intenções de cunho estritamente escritural, a noção de material musical revelou-se enquanto aquisição irreversível do pensamento compositivo. Oriundo inicialmente das construções abstratas mediadas pela notação, o material nem por isso consiste necessariamente em construções fictícias. A escritura, nesse sentido, contribuiu de modo implacável à constituição da noção mesma de **estrutura musical**, através da qual a organização sintática do nível “fonológico” da linguagem musical pôde, pois, historicamente se estabelecer e se desenvolver.

a noção de material:
aquisição irreversível do
pensamento musical

Assim é que, independentemente de sua maior aproximação com relação ao fenômeno concreto dos espectros, a noção de matéria sonora reveste-se necessariamente, quando investida de modo conseqüente na *composição*, da concernente ao material musical.

Todavia, o confronto do compositor com tal noção é, na música eletroacústica, essencialmente diverso do que ocorre com a instrumental. Nesta última, a constituição do material depende, em primeira e última instância, da própria elaboração da escritura. O material é desta, pois, conseqüência direta. Os elementos estruturais da obra escrita nada mais são que elementos da própria escritura, a qual se desvela enquanto “catalisadora de idéias e conceitos onde, comumente,

o material como
conseqüência da
escritura na música
instrumental

³⁰ Cf., a respeito desta problemática, nossa minuciosa crítica do advento da música concreta e das contradições da concepção schaefferiana, in MENEZES 1996a, pp. 18-31.

uma idéia inicial se vê suplantada por outras que são diretamente derivadas desse trabalho específico da escritura [mesma]" (MANOURY 1990, p. 153).

Mas se por um lado o material se traduz enquanto consequência da elaboração escritural na música instrumental, ele constitui *a priori*, por outro, o ponto de partida na composição eletroacústica .

o material na música
eletroacústica: condição
apriorística da
composição

Com efeito, o compositor que adentra o labirinto do estúdio eletrônico depara-se, via de regra, já de antemão com o material com o qual tecerá a estrutura de sua obra. Observando-se, entretanto, os dois pilares básicos de toda e qualquer composição eletroacústica – quais sejam: por um lado, a **síntese sonora**, por outro, o **tratamento** ou **processamento** espectral –, entende-se o porquê da música eletrônica ter exclusivamente elegido em seus primórdios, numa pretendida continuidade histórica frente aos preceitos seriais, a síntese enquanto método compositivo.

o papel da síntese no
purismo eletrônico

Consistindo basicamente na produção eletrônica de sons, seguindo-se determinados procedimentos operacionais de cálculo ou de geração sonora elétrica, a síntese permitiu historicamente com que o compositor então apegado às intenções seriais pudesse elaborar seu material musical a partir de modelos predeterminados. Assim é que se constituiu toda a fase “purista” da música eletrônica: ao contrário do tratamento – necessariamente condizente com a captação do som

a síntese: uma “escritura”
transfigurada

concreto ou ao menos preexistente –, a síntese traduzia-se, portanto, enquanto disfarçada espécie de “escritura”. Contemporaneamente, a opção concreta elegia o tratamento como pretensa forma de se subtrair das elucubrações abstratas.

No entanto, mesmo envolvido no mais ideal procedimento de síntese, o compositor deparava-se de modo imediato com o som dela derivado. A mediação da escritura, obrigatoriamente decodificável pela ação do intérprete, era aqui completamente anulada. Ao mesmo tempo em que permitia uma maior abstração frente ao som a ser estruturado na forma musical, a síntese demonstrava-se, todavia, tão capaz quanto o tratamento em eclodir o som concreto defronte da escuta do compositor.

E é nesse sentido que não tardou muito para que, no mesmo contexto estrutural, se apelasse concomitantemente ao tratamento como coadjuvante da síntese na elaboração composicional em estúdio eletrônico. Foi necessário tão somente um parcimonioso tempo de maturação – mais precisamente três anos aproximadamente, de 1953 a 1955 –, desde a entrada em cena de Stockhausen, Pousseur, Koenig e Goeyvaerts no Estúdio de Colônia, para que as técnicas de tratamento pudessem se desvencilhar do carma concreto.

Quer se considere a síntese como uma “escritura” transposta à situação de estúdio, quer a veja como procedimento semi-abstrato, fato é que o material, de qualquer forma, se tornou imediato à escuta

fusão de síntese e
tratamento

julgadora do próprio compositor, submetendo-se diretamente ao crivo de sua percepção. Ainda que se leve em conta a mediação, no processo de geração sintética dos sons, operada pelos procedimentos de síntese para que o som se torne audível, sua acessibilidade concreta constitui, a rigor, par indissociável do tratamento³¹. A diferença se dá, a rigor, simplesmente pelo que se segue: nos processos de síntese, o material é constituído posteriormente ao uso dos procedimentos operacionais, enquanto que ele é necessariamente anterior aos relativos às técnicas de tratamento. De modo geral, entretanto, constitui-se *aprioristicamente* face ao compositor e à obra.

o material na
composição
eletroacústica: posterior
à síntese; anterior ao
tratamento; apriorístico à
composição

Uma vez liberto de preceitos aos quais obrigatoriamente deva seguir, o compositor de música eletroacústica correrá certamente menos risco, portanto, de ser traído pelo seu “imaginário perceptivo”, pois que, em estúdio, o som e sua funcionalidade escancaram-se-lhe de modo clamoroso. A situação, aparentemente cômoda, revela-se, ao contrário, embaraçosa: se a experiência cumulativa da escritura gera o domínio gradual, por parte do compositor, com relação à mediação notacional – cuja problemática demonstra-se acima de tudo enquanto

o compositor em estúdio:
economia do imaginário
e direta exposição da
imaginação

a problemática da
escritura

³¹ Tal *indissociação* torna-se cada vez mais evidente no decurso da história da música eletroacústica. Embora a tendência à utilização das técnicas de tratamento seja – inclusive pelas razões que discutiremos a seguir – cada vez mais proeminente, dificilmente poderemos dizer que tal ou qual obra fora realizada somente pelas vias do tratamento ou da síntese. Ainda que constituindo formas relativamente autônomas da abordagem sonora pelo compositor, síntese e tratamento demonstram a nítida tendência, senão de uma definitiva fusão, ao menos de um denso entrecruzamento de suas funções já mesmo desde os primórdios da música eletroacústica: a assim denominada *síntese subtrativa* dos anos 50, por exemplo, nada mais era que um *tratamento* espectral mediante utilização de filtros. Por outro lado, a confusão perpetua-se até nossos dias: um programa computacional como o *Audiosculpt*, desenvolvido no IRCAM parisiense, autodenomina-se de análise/síntese, quando na verdade possibilita inúmeros procedimentos de tratamento sonoro.

domínio face à transcrição das estruturas temporais tais como estas se lhe apresentam na imagética da composição –, o tempo não ser-lhe-á, d’outra parte, assim tão generoso em estúdio: o músico incompetente e desprovido de talento logo mostra suas eletrizadas e impotentes garras, mais para sonoplasta do que para compositor.

Nesse sentido, a ilusão de que em estúdio se está diante da coisa pronta é uma das mais correntes. Indubitavelmente, tal engano é decorrente da perda, no contexto eletroacústico, daquele poder de abstração dos parâmetros típico da escritura de que tratávamos anteriormente. Referindo-se ao compositor de música eletroacústica, Manoury observa que, “na medida em que a realidade sonora [se faz] presente desde o início do trabalho, [torna-se] difícil abstrair as tantas categorias que lhe permitia a música instrumental” (MANOURY 1990, *ibidem*). O som, apresentando-se em estúdio enquanto totalidade concreta, esquia-se de sua compartimentalização simbólica mediada pela notação.

Mas é justamente aí que reside uma das principais características e tarefas da composição eletrônica, claramente pontuada por Stockhausen em sua conferência acerca dos “Quatro Critérios da Música Eletrônica”: a **decomposição do som**³². Se a escritura permitiu ao compositor um alto grau de abstração face ao som, delimitando de

resgate da abstração
escritural: a
decomposição do som

³² Além da **decomposição de som** (*Dekomposition des Klages*), Stockhausen nomeia outros três critérios fundamentais do trabalho composicional em estúdio: a composição em um **continuum musical/temporal** (*Komposition im musikalischen Zeitkontinuum*), a composição em **camadas espacializadas** (*Komposition mehrschichtiger Räumlichkeit*), e a **igualação entre som e ruído** (*Gleichberechtigung von Ton und Geräusch*). (Cf. STOCKHAUSEN 1978, pp. 360-401).



forma segmentada os distintos aspectos sonoros – do que resulta, a rigor, a mais genuína e originária intenção de *compor*³³, de *re-compor* os espectros num todo articulado –, a composição eletroacústica procuraria, defronte do material sonoro bruto, resgatar o potencial abstrato da atitude escritural. Nesse sentido, a aparente facilidade da composição eletroacústica mostra-se, na realidade, como labor dobrado. A *composição* permanece digna de tal designação, mas, em estúdio, o músico depara-se com a evidência de que, para compor, é necessário, todavia, *decompor* o som. Historicamente, tal trabalho lhe fora poupado – ou inviabilizado, conforme o ângulo pelo qual observamos a questão – duplamente pela escritura: de um lado, como vimos, pela própria natureza da notação; de outro, pela relativa inflexibilidade dos sons instrumentais. Uma vez constituídos, estes poderiam apenas ser articulados, jamais essencialmente *desarticulados* na música instrumental. Em estúdio, ao contrário, o compositor se vê diante da possibilidade de uma radical intrusão no âmago mesmo dos espectros, alterando seus mais íntimos componentes, o que resulta concretamente, no nível da percepção sonora, numa espécie de *decomposição*. É desta forma que Stockhausen define este critério fundamental:

“O que me interessa é a situação de se imaginar um som, numa determinada composição, enquanto um fenômeno unitário – ouço então um som –, e em seguida desmembrar este som unitário,

³³ Do latim *componere* = “por junto”.

decompô-lo. Trata-se de um fenômeno de ampliação da percepção” (STOCKHAUSEN 1978, p. 371).

Nesse aspecto, as técnicas de tratamento revelam-se de uma utilidade ímpar no contexto eletroacústico. Fazendo eco ao pensamento de Stockhausen, Manoury escreve sobre tais procedimentos :

“... Parece-me que uma grande parte de tais operações vai no sentido de uma *decomposição do objeto sonoro*, na qual os diversos elementos de um material podem ser isolados e manipulados de maneira independente e com os quais pode-se trabalhar. ... Quando nos é possível isolar certos componentes, não estamos, pois, longe da situação descrita precedentemente com relação à escritura tradicional, na qual os objetos possuem a propriedade de funcionar como várias camadas subrepostas” (MANOURY 1990, p. 155; grifos do texto original).

a concretude do
tratamento servindo ao
resgate da abstração

Óbvio está que, nesse contexto, uma maior consciência das propriedades sonoras dos *objetos sonoros* – para reempregarmos o termo tão caro a Pierre Schaeffer – pode em muito auxiliar a elaboração compositiva. E é nesse sentido que devemos pontuar o valor inestimável e pioneirístico de um estudo morfológico e tipológico dos sons, iniciado em seu *Tratado dos Objetos Musicais* (cf. SCHAEFFER 1966 e 1993)³⁴.

³⁴ Reconhece-se igualmente a contribuição de tentativas de se dar continuidade à teorização schaefferiana, tais como a de Denis Smalley em seu interessante texto “*Spectro-morphology and Structuring Processes*”, em EMMERSON 1986, pp. 61-93.

Mas se as técnicas de síntese, em sua natural reaproximação com a escritura musical, permitem absoluto controle processual por parte do compositor – na medida em que geralmente constituem etapas de geração sonora efetuadas quer pela detalhada discriminação de valores de um determinado aparelho, quer pela elaboração passo a passo das rotinas de programação via computador –, o decurso das operações de tratamento induzem-no a um freqüente esquecimento das etapas já cumpridas. O tratamento, comumente cumulativo, implica, em suma, em constante esquecimento dos próprios procedimentos, auxiliando em muito pouco a solidificação de uma poética tipicamente eletroacústica ou, na pior das hipóteses, idiomática³⁵. Também neste aspecto a síntese se identifica com a escritura, pois que, em ambos os casos, o compositor está absolutamente cômico de cada uma de suas etapas no processo de elaboração de sua obra. Instituído, porém, uma outra forma de escritura – não latente, como no caso de toda produção eletroacústica que prescindia da interação com a escritura instrumental, mas meramente processual, não destinada à interpretação –, a síntese leva consigo, de qualquer maneira, os riscos típicos da escritura, quanto mais se considerarmos as mais recentes formas de síntese por computador: comumente o compositor, envolvido até a alma nos laboriosos processos de síntese, demonstra-se incapaz de tomar certa

a síntese: procedimento
memorial; o tratamento:
tendência ao
esvaecimento

contradição da música
computacional

³⁵ E nesse sentido percebe-se o valor da atitude de Stockhausen em *Kontakte*, quando procurou edificar a *partitura de realização* da qual falamos anteriormente. A intenção de um registro, mesmo que servindo somente ao compositor em questão, é louvável, no sentido de uma metodologia da composição eletroacústica. Discute-se, de toda forma, a meticulosidade com a qual esta foi realizada, uma vez que os aparelhos responsáveis pelos procedimentos utilizados na obra não estariam predestinados à eternidade.

distância crítica em face do resultado sonoro daí proveniente, atendo-se mais ao valor de suas deduções lógicas do que à qualidade propriamente dita do som gerado. Instaura-se, assim, uma nova espécie de estrutura piramidal, na qual o cume que separa as extremidades (compositor e resultado) não mais consistirá na escritura musical, mas sim em bem acabadas rotinas de programação. Nisto consiste a maior contradição do que se pretende como nova subespécie da música eletroacústica, qual seja: da assim denominada música computacional.

Mas se, deste ponto de vista, a escritura musical demonstra certa vantagem se comparada ao contínuo esvaecimento processual típico do trabalho em estúdio, a contrapartida é dada pela essência mesma do próprio material na composição 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.

a cisão do material no
cerne da música
eletroacústica: relacional
e constitutivo

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 que se pretenda de qualidade jamais traduzir-se-á enquanto mero confronto com os sons, mas consistirá, isto sim, num elaborado exercício construtivo tanto interna quanto externamente ao objeto sonoro, fazendo eco a esta

proficua cisão da noção mesma de material musical no bojo da música eletroacústica e oscilando contínua e dialeticamente do abstrato ao concreto, exercício este, porém, que a história da escritura, e somente ela, poderá nos propiciar.

dezembro de 1996

* * * * *



APÊNDICE

ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE DE *A DIALÉTICA DA PRAIA* E *PARCOURS DE L'ENTITÉ*

INTRODUÇÃO

Encontra-se, na atualidade, definitivamente superado o grande dilema hamletiano da exclusão antagônica da existência, frente à qual procura-se antepor pólos presumivelmente excludentes visando a solução de problemáticas específicas. Ainda que tal antagonismo possa vir a ter lugar nos conflitos sociais, expostos às próprias condições da subsistência, no domínio estético as direções apontam para uma cada vez maior consciência da antinomia presente no ato mesmo da comunicação lingüística independentemente de seu código sógnico.

Roman Jakobson já definira de modo exemplar tal antinomia presente no cerne mesmo de cada signo, no âmago das relações entre significante e significado, antinomia esta responsável pela condição de *dramaticidade* inerente a cada ato da comunicação:

“A relação do signo ao objeto significado, e em particular da representação ao representado, a sua identidade, que ao mesmo tempo é também sua diferença, constitui uma das antinomias mais dramáticas do signo... . Esta antinomia é inevitável, pois que sem contradição não se dá o jogo de conceitos nem o dos signos, a relação entre conceito e signo torna-se automática, o curso dos eventos se paralisa, a consciência da realidade se dissolve” (JAKOBSON APUD ECO 1990, p. 290).

O moto da atualidade resume-se, assim, na coexistência não pacífica dos oponentes, na constante dúvida que permeia a dicotomia sógnica presente em cada ato da comunicação, na ilusão desfeita a cada momento de que se está diante da indubitável unidade da coisa percebida, na riqueza da diversidade perceptiva presente na complexa,

equivoca e propulsora dramaticidade signica, dramaticidade esta presente – no que se refere às estruturas musicais – no bojo de cada *gesto musical*: *ser e não ser*; eis, pois, a condição de nossa atualidade estética.

Particularmente no que diga respeito à relação entre meios tecnológicos e escritura instrumental, a música eletroacústica revela-se um campo fértil para o cultivo de tais dicotomias. Opondo o universo acústico àquele mediado pelos alto-falantes – quer seja pela intervenção direta sobre os instrumentos, quer pela concomitante propagação pelo espaço acústico de estruturais musicais pré-gravadas sobre suporte magnético/digital, ou ainda pela geração computacional de eventos contrapostos aos oriundos da execução instrumental –, a composição eletroacústica mista deflagra-se enquanto uma das mais proficuas e irreversíveis modalidades da música contemporânea.

Ainda que obras puramente eletrônicas e puramente instrumentais/vocais tenham lugar no meu percurso composicional, é sobre a dialética da interação entre universo acústico e eletroacústico que minha poética centra questão.

Nesse sentido, a dicotomia entre ambos os universos reflete-se, por vezes, naquela presente no confronto de uma obra com a outra e não somente no interior de uma única e mesma composição. A dramaticidade manifesta nos gestos de interação entre instrumento e *tape* no decurso de uma mesma obra transfere-se, assim, à relação de contigüidade entre concepções composicionais distintas e subseqüentes no decurso de minha própria poética. Tem lugar, então, uma espécie de “dialética do percurso” ou “percurso dialético” do material musical. Assim é que podemos correlacionar duas obras concebidas em momentos distintos: *A Dialética da Praia* e *Parcours de l'Entité*¹.

¹ Ambas as obras foram detentoras de significativos prêmios internacionais de composição eletroacústica: *Parcours de l'Entité* ganhou em 1995 o prestigioso *Prix Ars Electronica* de Linz, Áustria; *A Dialética da Praia*, em sua versão abreviada *A Viagem sobre os Grãos*, recebeu em 1996 o Primeiro Prêmio da Categoria Música Eletroacústica Mista no *XVIII Concorso Internazionale «Luigi Russolo» di Musica Elettroacustica*, em Varese, Itália. *A Dialética da Praia* encontra-se gravada no Compact Disc “Duo Diálogos – Contemporary Percussion Music from Brazil”, GHA 126.033, Bruxelas, Bélgica, julho de 1995; *La (Dé)marche sur les Grains* – versão puramente eletrônica da obra –, no Compact Disc “Música Eletroacústica – História e Estéticas”, acompanhando o livro de mesmo título de minha autoria, publicado pela EDUSP, São Paulo, agosto de 1996; *A Viagem sobre os Grãos*, no Compact Disc do “Concorso Internazionale «Luigi Russolo» di Musica Elettroacustica”, Itália, 1996 (na interpretação do Duo Diálogos); e *Parcours de l'Entité*, tanto no Compact Disc “Prix Ars Electronica 1995”, ORF, Linz, Áustria, junho de 1995 (interpretação de Isabelle Hurcau (flautas) e Thierry Miroglio (percussão metálica)), quanto no Compact Disc “Música Maximalista • Maximal Music”, Vol. 1: “Flo Menezes – Obras Eletroacústicas Realizadas na Alemanha, Itália e Brasil 1986-1995”, produzido pelo

Tal correlação se nutre, obviamente, da cisão que o próprio material musical sofreu no cerne da composição eletroacústica. Enquanto que na música instrumental o material musical era decorrente das operações provenientes das técnicas composicionais típicas do exercício mesmo da escritura instrumental, revelando-se pois como algo advindo da própria escritura e portanto eminentemente relacional, ele se reveste, na composição eletroacústica, de dupla função: ao lado de sua característica estrutural/relacional enquanto dados de estrutura da forma musical – reportando-se a esta sua função já presente na música instrumental –, o material desvela igualmente uma função genuinamente estrutural/constitutiva, visando a constituição mesma dos espectros sonoros.

Uma vez presentes, em ambas as obras supra-mencionadas, instrumentos de alturas definidas, pude eleger como material estrutural/relacional uma mesma estrutura intervalar, responsável, por sua vez, da elaboração de uma obra ainda inacabada para orquestra: ... *Ora* ...².

O MATERIAL RELACIONAL EM COMUM: *MÓDULO CÍCLICO*

Base de ambas as obras é uma das duas técnicas harmônicas que desenvolvo desde o início dos anos 80, denominada *módulo cíclico*.

Por *módulo cíclico* entendo, resumidamente, um campo intervalar cíclico e expansivo derivado de uma estrutura freqüencial de base, por mim designada por *entidade harmônica*³. Considerando-se toda e qualquer estrutura intervalar – sincrônica

Studio PANaroma, São Paulo, abril de 1996 (interpretação de Antonio Carlos Carrasqueira (flautas) e Eduardo Giancesella (percussão metálica)).

² Obra puramente instrumental iniciada em setembro de 1991 e interrompida quando de meu retorno a São Paulo em 1992, após ter vivido alguns anos na Europa.

³ Incorre-se, aqui, no risco de se definir de modo superficial a essência e a origem de tal técnica de escritura, minuciosamente discutida e fundamentada nas quase 300 páginas de meu primeiro livro, *Apoteose de Schoenberg* (MENEZES 1987), escrito em 1984-1985. Naquela ocasião, os módulos foram designados por *modalidades arquetípicas*, denominação que julguei posteriormente inadequada, tendo-a substituído por *módulo arquetípico* em um de meus livros sobre a obra de Luciano Berio, no qual utilizo esta técnica para discutir estruturas intervalares em sua obra (cf. MENEZES 1993a, pp. 161-163 e 241-244). Após tal publicação, optei – creio que definitivamente – pelo emprego do termo *módulo cíclico*, uma vez que a *ciclicidade* traduz-se enquanto característica mais fundamental do que o fato de que o módulo seja eventualmente, mas não necessariamente, derivado de um determinado *arquetipo* harmônico. Por outro lado, mesmo em não se tratando de um *arquetipo* já cultural e historicamente consolidado pelo que denominei em meu primeiro livro como sendo uma *memória auditiva ocidental*,

(acórdica) ou diacrônica (melódica, seqüencial) – como sendo um *campo harmônico* em resposta a uma certa propagação intervalar (de baixo para cima no caso das entidades acórdicas, enquanto fenômenos de ressonância natural; do primeiro ao último som no caso das entidades diacrônicas, enquanto fenômenos cronológicos), tem-se que toda entidade está originalmente circunscrita à relação entre suas notas/freqüências extremas e internamente constituída pela discriminação intervalar operada pelas notas/freqüências que compõem o espaço interno de tais extremidades.

Ocorreu-me, pois, levar às últimas conseqüências a estruturação mesma de tais entidades, projetando para além e a partir de seus limites extremos sua própria estrutura interna, resultando daí um número limitado de *transposições* da entidade sobre si mesma, tendo sempre como pontos de partida, a cada etapa, a nota da extremidade (freqüencial aguda, no caso das entidades sincrônicas; e freqüencial temporal, no caso das diacrônicas).

Após um determinado número de transposições, recai-se necessariamente nas mesmas notas originárias da entidade. Tem lugar, então, um fenômeno *cíclico*, e constitui-se assim um *módulo* (com notas recorrentes) cujo número de transposições é determinado pelo intervalo, comprimido na oitava, entre as notas extremas da entidade-de-base. Uma vez que cada nota limite da nova transposição servirá duplamente à constituição do módulo, tanto como última nota da transposição anterior quanto como primeira da seguinte, o número de notas do *módulo cíclico* será, portanto, decorrente da seguinte equação: o número de transposições possíveis vezes o número de notas presentes na própria entidade-de-base menos o número de transposições possíveis. Ainda que inúmeras entidades possam dispor das mesmas características, cada qual será responsável pela constituição de seu próprio módulo e de mais nenhum, já que este se constitui basicamente a partir da estrutura interna dos aglomerados, estrutura esta típica daquela e não de outra entidade. Todo e qualquer módulo constituirá, assim, o específico *campo harmônico* típico da entidade da qual partiu. Se por um lado a delimitação e a densidade dos módulos são diretamente deduzíveis, respectivamente, seja do intervalo constituinte de suas notas extremas, seja da densidade harmônica da entidade, as

toda estrutura intervalar que serve de base às manipulações dos módulos constitui, por mais nova que seja, uma específica *entidade harmônica*.



conexões intervalares internas, particularmente das regiões de passagem entre uma e outra transposição, a recorrência de determinadas notas no interior de cada módulo, e as estruturas harmônicas provenientes de operações seletivas periódicas no decurso temporal do módulo apresentado ininterruptamente fazem com que os módulos constituam estruturas de forte interesse enquanto organizações especulativas e derivadas das alturas, demonstrando-se, por vezes, até mesmo “reveladoras” de curiosas correlações entre entidades ou arquétipos harmônicos, correlações estas que, antes da constituição de seus respectivos módulos cíclicos, jamais poderiam ser previstas pelo compositor. Os módulos potencializam, pois, as identidades e peculiaridades presentes em estado de latência nas próprias entidades harmônicas. É como se parafraseássemos o lema cartesiano: a essência da entidade nos é revelada por sua extensão⁴. Foi nesse sentido que escrevi, referindo-me a esta técnica:

“Sem descartar a *referencialidade*, tais *módulos cíclicos* permitiram-me a constituição de formas altamente conectivas com referências musicais exteriores à minha composição sem que, para tanto, eu fosse obrigado a lançar mão do uso de citações literais de outros contextos musicais que, a meu ver, jamais se integram perfeitamente ao corpo de nossas obras” (MENEZES 1996b; grifos do texto original).

O uso metódico e constante dos módulos cíclicos no decurso de minha produção composicional revelou, por outro lado, a íntima relação presente entre esta sua expansão radical dos campos harmônicos derivados das entidades e a implícita saturação do total cromático. É como se, ao evidenciar pelos módulos cíclicos todas as potencialidades estruturais intervalares presentes na entidade-de-base, tivesse eu revelado o fato de que toda entidade harmônica implique necessariamente na saturação cromática do sistema temperado, saturação esta atingida numa determinada ordem (condizente com a estrutura da entidade-de-base) e incidente em algum ponto estratégico do módulo em questão. Assim é que, curiosamente, muitos módulos cíclicos completam o total cromático quando do advento da última nota antes de se completar sua ciclicidade, enquanto que outros o fazem justamente na nota-pivô da última transposição da entidade.

⁴ Para Descartes, a essência da matéria é a extensão. (Cf., a respeito das diferenças entre tais concepções de Descartes e as de Leibniz, RUSSELL 1968, p. 78).



Este último caso é o do módulo cíclico que serve de base estrutural tanto para ... *Ora ...*, quanto para *A Dialética da Praia* e *Parcours de l'Entité*. Uma vez que suas notas extremas formam o intervalo de terça maior no interior da oitava (possibilitando, assim, três transposições de sua própria estrutura de base), e uma vez que é de 10 notas a densidade da entidade, tem-se como resultante, pois, um módulo cíclico de 27 notas ($3 \times 10 - 3 = 27$) (Ex. 1⁵).

Observando-se a estrutura da entidade, nota-se que ela é construída a partir de um eixo formado pela 3M⁶ central, a partir da qual propagam-se nas duas direções opostas (ao grave e ao agudo) intervalos simétricos numa cadeia intervalar basicamente formada por três intervalos, dentro da qual, porém, observa-se a dilatação gradual por meios-tons do intervalo central: 3M - 3M - 2m; 3M - 4 - 2m; 3M - 4< (- 2m); etc. (Ex. 2). Tal propagação se interrompe, no entanto, quando da inversão das últimas notas extremas das regiões aguda e grave, coincidentes com o trítone Si-Fá; neste momento, o intervalo diacrônico é apresentado também sincronicamente, motivando-me à interrupção da estruturação em si da entidade. Tal como exposta no Ex. 2, a entidade me servira apenas para a elaboração da obra orquestral ... *Ora ...*. Tanto em *A Dialética da Praia* quanto em *Parcours de l'Entité*, a entidade *explicitamente* utilizada é apenas e tão somente sua reduzida versão que varre a tessitura do Si bemol grave ao Fá sustenido agudo (tal como no Ex. 1), o que me possibilitou a derivação do módulo cíclico de 27 notas. Em *Parcours de l'Entité*, a expansão da entidade, tal como exposta no Ex. 2, servirá apenas para a estruturação da segunda técnica harmônica utilizada na obra (*projeções proporcionais*), da qual trataremos posteriormente.

Ainda que a técnica dos módulos cíclicos derive de um pensamento harmônico típico da escritura instrumental, a gama de possibilidades geradas pelas proporções daí decorrentes e a riqueza das correlações oriundas de tais manipulações motivaram-me sempre a seu uso independentemente dos meios com os quais componho. É certo que, a rigor, tal técnica possa ser empregada de modo mais diretamente audível e portanto condizente com uma fenomenologia da escuta principalmente no terreno da música instrumental, ou seja, em um ambiente no qual o **intervalo** esteja presente de modo

⁵ Os exemplos gráficos estão dispostos ao final do presente texto.

⁶ Utiliza-se no texto a seguinte convenção: 2M = segunda maior; 2m = segunda menor; 4< = quarta aumentada ou trítone; 13m = décima terceira menor; 5j = quinta justa; etc.

inexorável enquanto dado fundamental da estrutura musical, mas é enganoso pensarmos que tal estruturação seja voltada exclusivamente ao âmbito da música instrumental e, dentro deste, somente ao sistema temperado. Aliada a técnicas coadjuvantes – tais como as *projeções proporcionais* que elaboro desde quase a mesma época em que concebi os módulos cíclicos, as quais se voltam sobretudo à organização microtonal ou ao menos “destemperada” das entidades, num processo de contração e expansão logarítmicas das mesmas –, ou mesmo aplicada a outros fins que não a mera escuta dos intervalos enquanto proporções e/ou perfis, a constituição dos módulos fornece-me, via de regra, os instrumentos necessários para a elaboração dos espectros em sua disposição no registro dos sons audíveis, ainda que tais espectros não impliquem, necessariamente, na reconhecibilidade dos intervalos.

Embora a preocupação em torno de uma fenomenologia da audição seja de extrema importância e deva mesmo nortear o pensamento do compositor, bem sabemos que toda elaborada composição tece uma complexa e curiosa rede de relações, das mais aparentes e detectáveis às mais escamoteadas e indecifráveis. Por vezes, estruturas subjacentes e fenomenologicamente inaudíveis são responsáveis pela viabilidade de estruturas mais perceptíveis e susceptíveis de imediata degustação estética pela mera audição. Ainda que as segundas sejam imprescindíveis, enquanto que o compositor bem pode prescindir das primeiras, nada deve impedir com que as estruturas perceptíveis possam se nutrir de outras, fenomenologicamente menos ou quase nada perceptíveis. O nexos latente dos organismos musicais nem sempre são assegurados por aquilo que o ouvido necessariamente percebe. Daí o valor a nós herdado, constatemos, pelo pensamento estrutural de cunho serial, se aliado a uma boa e imprescindível dose de fenomenologia musical.

Como quer que seja, por mais coerente e estruturado que seja o material relacional de uma obra, será sempre o **contexto** composicional no qual se insere – contexto este determinado pelos ínfimos detalhes de percurso no ato da composição, responsáveis pela articulação minuciosa do material em níveis distintos da percepção musical – o fator determinante de seu bem aventurado ou malfadado uso. O contexto relativiza, portanto, o valor intrínseco ao próprio material relacional, já que as relações são inevitavelmente explicitadas ou ao menos potencializadas na trama mesma que

constitui a obra⁷. Em ... *Ora ...*, *A Dialética da Praia* e *Parcours de l'Entité*, pus-me mais uma vez a questão em torno da dialética entre material relacional e contexto composicional. Desta vez, contudo, a dialética é explicitada não somente no interior das obras consideradas isoladamente, mas também na relação de uma com a outra. Impus-me a verificação do quão longe poderia chegar um mesmo material relacional – uma mesma estrutura harmônica de base, derivando um mesmo módulo cíclico – no que dissesse respeito à edificação de obras totalmente diversas. Assim é que, em todas essas obras, tem-se exatamente o mesmo material harmônico de partida e, ao mesmo tempo, resultados totalmente diferentes.

Os módulos cíclicos, nesse sentido, demonstram-se extremamente flexíveis e revelam-se como procedimentos quase que irreversíveis de meu percurso composicional: ora enquanto estruturas latentes, ora enquanto manifestas, determinam em boa parte a estruturação dos objetos sonoros e constituem, assim, face fundamental do material musical de minhas composições.

A DIALÉTICA DA PRAIA

GÊNESE E ESTRUTURAÇÃO. Em julho de 1993, um mês após ter concluído a obra⁸, escrevi o texto que se segue, exposto em sua partitura:

“Deparei-me novamente, no verão de 1993 e após anos de distância
européia, com a inesquecível experiência sonora e existencial de se
estar numa praia tropical vivenciando o tempo de um dia: sol picante,

⁷ Daí a concepção originária da série de obras por mim denominadas *Contexturas*, nas quais relevo a dialética entre **contexto** e **textura**, de um lado, e material musical, de outro. Por vezes tem-se, como no caso da composição eletroacústica pura *Contextures I (Hommage à Berio)* (1989), a contraposição de uma teoria acústica à sua aplicabilidade prática. Nessa obra, parto do princípio stockhauseniano de que eventos acelerados resultam na percepção frequencial, e eventos desacelerados, na percepção rítmica, e procuro inverter o prisma perceptivo desse fenômeno: a obra percorre um caminho em direção a um grande *rallentando*, durante o qual, no entanto, a percepção das frequências em detrimento dos ritmos se faz cada vez mais presente.

⁸ *A Dialética da Praia* foi composta de fevereiro a junho de 1993, em São Paulo, para 2 percussionistas (cerca de 70 instrumentos) e *tape* digital estereofônico. Sua estréia teve lugar no dia 4 de agosto de 1993, durante o Festival Música Nova daquele ano, no teatro do SESC-Vilanova, em São Paulo, sob a interpretação do Duo Diálogos de Percussão.



amainamento do calor, pôr-do-sol, sobrepujança sonora de insetos e sapos, retiro, noite escura e silêncio.

Quando olhava o mar, os grãos de areia e a interação entre estas duas *entidades*, sobrevieram à minha memória duas passagens de duas obras teóricas fundamentais de nosso século, nas quais os autores, enfocando a dialética entre determinação humana de *formas significantes* e tendência à *entropia* ou neutralização destas por meio do universo e da natureza, utilizavam-se metaforicamente de imagens de uma praia: Saussure, por um lado, reporta-nos, nos manuscritos de seus *Cursos de Lingüística Geral*, ao mar, aludindo-se a duas massas amorfas (ar e água) cuja relação dá origem às formas ondulares; Umberto Eco em *Obra Aberta*, por outro lado, refere-se às pegadas na areia provenientes da passagem de um homem pela praia, e à tendência à sua desapareção pela intervenção dos ventos.

Minha obra foi concebida tendo em vista seis situações (de durações distintas) a partir desse contexto:

* O Sol Ardente no Mar	=	0" a 3'50"
* Jeux de Vagues	=	3'50" a 13'
* La (Dé)marche sur les Grains	=	13'a 16'31"
* L'Improvisio Passaggio	=	16'31" a 20'05"
* Il Tramonto	=	20'05" a 22'10"
* O Canto dos Sapos na Encosta	=	22'10" a 23'05"

A obra elabora um percurso de escuta que vai, pois, do mar à encosta, passando pelos grãos de areia. Trata-se, vendo-a por um outro ângulo, de uma referência a *La Mer* de Debussy. Mas enquanto Debussy faz o percurso do alvorecer ao meio-dia, parti do sol da uma da tarde e chego ao anoitecer. A peça simboliza, assim, a tarde toda

numa praia contendo entretanto, a rigor, a duração aproximada de um simples pôr-do-sol (ca. 23').

Estruturalmente, ela se baseia num único acorde simétrico do qual se desprende um módulo cíclico, e deriva todas as suas principais figuras de uma estrutura ondular de base, extremamente complexa (recorrente por três vezes na peça, tendo sua primeira aparição de 4'58" a 5'27"). A mesma relação dialética entre indiferenciação entrópica e detecção de um *corpus* significativo pode ser estendida ao *instrumentarium* da obra: apesar da grande variação de sons – cujos espectros derivam de mais de 100 instrumentos –, todos os sons da fita magnética, sem exceção alguma, provêm de sons de percussão, sucedendo-se por grandes ondas de timbres afins, ora elucidados ou discriminados, ora densificados entropicamente pela execução instrumental ao vivo" (MENEZES, prefácio à partitura de *A Dialética da Praia*, julho de 1993).

As passagens de Saussure e Eco, nas quais se baseia o ideário da obra, são as seguintes:

* Ferdinand de Saussure: "*Ce qui est remarquable, c'est que le son-pensée (ou la pensée-son) implique des divisions qui sont les unités finales de la linguistique. Son et pensée ne peuvent se combiner que par ces unités. Comparaisons avec deux masses amorphes: l'eau et l'air. Si la pression atmosphérique change, la surface de l'eau se décompose en une succession d'unités: la vague (= chaîne intermédiaire qui ne forme pas substance). Cette ondulation représente l'union, et pour ainsi dire l'accouplement de la pensée avec cette chaîne phonique, qui est elle même amorphe. Leur*

combinaison produit une forme" (SAUSSURE 1972, p. 463, nota 227)⁹.

* Umberto Eco: "... *Nella generale tendenza al disordine e quindi all'uniformità di disposizione che i venti ingenerano nelle migliaia di granelli di sabbia che costituiscono una spiaggia, l'improvviso passaggio di una creatura umana che imprima il suo piede sulla superficie della sabbia rappresenta un complesso interattivo di eventi che porta alla configurazione, statisticamente improbabilissima, dell'orma di un piede. Questa configurazione, che è una forma, un fatto di organizzazione, tenderà evidentemente a sparire sotto l'azione dei venti, ... questo sistema laterale tenderà tuttavia a essere riassorbito nella curva universale dell'entropia crescente*" (ECO 1962, p. 102)¹⁰.

Indubitavelmente me encontrava ainda, na época da concepção de *A Dialética da Praia*, fortemente influenciado pelos estudos de fonologia e lingüística que acabara de realizar tendo como intenção a elaboração teórica de meu Doutorado sobre a obra de Luciano Berio, defendida no primeiro semestre de 1992 na Bélgica. Após meu retorno ao Brasil, aquele verão de 1992-1993 constituiu meu primeiro reencontro com a praia tropical e seu infindável e complexo mundo de sons estatísticos e essencialmente "granulares". Na revivência de meu confronto com o mar, a imagem teórica e profundamente erudita das passagens literárias citadas acima parecia-me de extrema pertinência, ainda que estas pudessem suscitar um certo tom de ironia "europeizante" em

⁹ Tradução: "O que é notável é que o som-pensamento (ou o pensamento-som) implica em divisões que são as unidades finais da lingüística. Som e pensamento somente podem se combinar por tais unidades. Comparações com duas massas amorfas: a água e o ar. Se muda a pressão atmosférica, a superfície da água se decompõe numa sucessão de unidades: a onda (= cadeia intermediária que não forma substância). Esta ondulação representa a união, ou ainda o acoplamento do pensamento com esta cadeia fônica, que é, em si mesma, amorfa. Sua combinação produz uma forma".

¹⁰ Tradução: "... Na tendência geral à desordem e portanto à uniformidade de disposição que os ventos impõem aos milhares de grãos de areia que constituem uma praia, a imprevista passagem de uma criatura humana que imprima seu pé sobre a superfície da areia representa um complexo interativo de eventos que leva à configuração, estatisticamente improbabilissima, da marca de um pé. Tal configuração, que é uma forma, um fato de organização, tenderá evidentemente a desaparecer sob a ação dos ventos, ... este sistema lateral tenderá, pois, a ser reabsorvido pela curva universal da entropia crescente".

plena natureza bruta e tropical brasileira, com todas as qualidades que ela possa em si encerrar. O título da obra, além de evocar a dialética entre determinismo humano e natureza entrópica, entre gesto estrutural voluntário e percepção/tendência estatística neutralizante, revela, pois, aquela outra na qual eu mesmo me inseria naquele momento: antropofagicamente deglutindo Saussure e Umberto Eco em meio às pescarias e frutos do mar e da terra.

Posteriormente, já em 1995 (mais precisamente em janeiro), ao elaborar um outro texto para a edição em CD da obra na Europa, recorri a outra imagem metafórica para ilustrar a concepção da composição. Reportando-me à personagem O Nariz da famosa ópera surrealista de Chostakovitch (talvez sua única grande obra), escrevi que o percurso da minha composição era concebido “como se uma grande Orelha, após ter se banhado no mar, se dirigisse à encosta da praia para degustar, ao fim do dia, o canto dos sapos”.

O MATERIAL CONSTITUTIVO: A NOÇÃO DE GRÃO SONORO. As passagens que serviram de base ao ideário de *A Dialética...* suscitaram-me distintas situações musicais e incitaram-me a várias conjecturas acerca do material musical a ser empregado, tanto no nível de sua constituição espectral (função constitutiva) quanto no da relação das estruturas (função relacional) no percurso da obra.

Do ponto de vista da constituição dos espectros, a noção mesma de *grão*, tal como explicitada por Pierre Schaeffer em seu estudo tipológico dos sons, desempenhou papel fundamental.

Por definição, entende-se por *grão*, segundo a interpretação de Michel Chion acerca do *Tratado dos Objetos Musicais* de Schaeffer,

“uma microestrutura da matéria do som que é mais ou menos fina ou grossa, e que evoca, por analogia, o grão sensível ao tocar um tecido ou um minéral, ou o grão visível de uma fotografia ou de uma superfície. ... [A percepção do grão] corresponde sempre à *percepção global qualitativa de um número de pequenas irregularidades de detalhes que afetam a ‘superfície’ do objeto*” (CHION 1983, p. 152; grifos do texto original).



O grão, “percepção de choques distintos” (SCHAEFFER 1966, p. 205) ou discriminação de irregularidades da fatura sonora, evoca pois a dialética entre a percepção da textura enquanto somatória estatística de partículas sonoras indiscriminadas e a tendência implícita à percepção isolada de cada um destes eventos “pontuais” que compõem a massa sonora. O conceito schaefferiano, ainda que de extremo interesse, implica quase em contradição. Ao mesmo tempo em que Schaeffer nos diz que

“... um grão pode existir somente ‘dentro’ do som, pois ele constitui uma propriedade da própria matéria sonora”, e que “quando se está defronte de objetos nos quais [o grão] parece se ‘destacar’ do corpo mesmo do som, tende-se a conduzir a análise no sentido de se decompor o som em dois objetos distintos” (SCHAEFFER 1966, p. 554),

ele associará o grão, noutro contexto, ao relativo à visão, realçando que apresentará nítida propensão ao isolamento de unidades sonoras menores e constitutivas do espectro, “da mesma forma como o grão da matéria visível, visto de perto, se decompõe em pequenas irregularidades susceptíveis de serem percebidas separadamente” (SCHAEFFER APUD CHION 1983, pp. 152-153).

Como quer que seja, interessou-me particularmente a contradição mesma do conceito e a decorrente possibilidade de se transitar da percepção da textura dos sons enquanto “coleção” de micro-eventos sonoros à do grão isolado, constituindo efêmeros eventos espectrais que, somados num novo contexto, não se traduziriam em *uma* específica fatura sonora, mas sim em complexas “estruturas granulares”.

A imagem analógica e mesmo real dos grãos de areia alimentaram decisivamente a concepção da obra, que foi ao encontro da solicitação do Duo Diálogos de Percussão para que eu contribuísse a seu repertório. Procurou-se, desta forma, a constituição de toda uma gama de sons, derivados exclusivamente dos instrumentos percussivos, que pudessem remeter o ouvinte às sonoridades ora estatísticas, ora discriminadas, porém de

toda forma presentes na vivência da praia¹¹. A rigor, a obra pretendeu ser uma “analogia real” daquela vivência sonora primordial que incentivara sua concepção e alimentara seu ideário, atendo-se, porém, ao universo sonoro dos instrumentos de percussão e evitando-se, assim, o mero e simples uso de sons pré-gravados da própria praia.

Sob este aspecto, *A Dialética da Praia* representa um passo adiante em meu percurso composicional nas trilhas de uma efetiva e eficaz interação entre escritura instrumental manifesta e escritura latente eletroacústica. Ao contrário de *Profils Écartelés* (1988) para piano e *tape*, obra na qual a parte eletrônica se nutria tanto de sons processados de piano quanto de sons oriundos de fontes diversas (síntese, voz tratada), procurei centrar questão, aqui, numa interação entre instrumentos e *tape* que permeasse não somente as estruturas relacionais do material compositivo, mas também e sobretudo sua função constitutiva, enquanto fenômenos relativos à composição mesma dos espectros¹². Evitou-se, desta forma, a fácil associação à ambiência “concreta” e o decorrente caráter de montagem sonora que a obra pudesse sugerir. Visando acima de tudo uma íntima e recíproca integração entre meios tecnológicos e escritura instrumental, preferiu-se dar vazão à elaboração espectral eletroacústica oriunda do próprio arsenal instrumental utilizado ao vivo¹³.

E a isto se serviram muitíssimo bem os instrumentos percussivos. A bem da verdade, os sons dos inúmeros instrumentos de percussão caracterizam-se mormente por serem, a grosso modo, essencialmente “granulares”. Os espectros que aparentemente mais se distanciavam de tal característica, tais como os gongos ou instrumentos

¹¹ Para tanto, passei toda uma tarde na sala de percussão do Grupo PIAP, do Instituto de Artes da UNESP, em São Paulo, em companhia de Joaquim Abreu (um dos componentes, ao lado de Carlos Tarcha, do duo paulista), coletando sons de cerca de 112 instrumentos de percussão, posteriormente editados, reelaborados e cuidadosamente selecionados no trabalho em estúdio, tendo-se por base, basicamente, a operação sobre um sampler AKAI S-1100.

¹² Tal preocupação encontrou eco, como veremos, em *Parcours de l'Entité*.

¹³ A grande maioria dos instrumentos processados no *tape* é utilizada sobre o palco, tendo cada percussionista cerca de 35 instrumentos à sua disposição. Exceção feita, que me lembre, dos tímpanos, utilizados no *tape* mas excluídos do instrumental ao vivo. Na época, meu ato consistiu em verdadeira heresia ao universo percussivo: utilizar inúmeros instrumentos de percussão implicaria quase que necessariamente no uso de tímpanos, instrumentos de grande “força moral” no naipe orquestral. Tal obrigação pareceu-me, desde logo, incompatível com a necessidade de liberdade, ainda que aliada ao rigor composicional, que me impunha no processo de concepção da obra. Os tímpanos foram, assim, excluídos de *A Dialética da Praia* para serem resgatados em meu trabalho somente em época posterior, mais precisamente em passagens específicas de *ATLAS* (1996-1997), para oboés, 2 percussionistas, *tape* quadrafônico e *live-electronics*.



ressonantes de modo geral, permitiram uma reaproximação com a extensão tipológica do conceito schaefferiano. Assim é que Schaeffer destaca três *tipos* de grãos: 1) **grão de ressonância** (ou ainda de “cintilamento”), relativo aos sons de manutenção nula mas de propagação espectral por ressonância; 2) **grão de fricção**, relativo aos sons de manutenção devida à fricção sobre os objetos (sopro, arcos); e 3) **grão de iteração**, relativo às manutenções do espectros decorrentes de gestos repetitivos, tais como os rulos, rufos, etc.¹⁴

O universo da percussão permitiu-me, assim, uma total abordagem composicional dos fenômenos granulares, quer seja pela consideração do grão enquanto evento sonoro mais ou menos pontual, quer por sua acepção globalizante e tipológica enquanto qualidade da fatura sonora (fenômenos de ressonância, fricção, e iteração). À tal tricotomia relativa à manutenção espectral, corresponde uma classificação tricotômica dos gestos interpretativos segundo o estudo dos movimentos corpóreos, cujo enfoque fora motivado pela própria presença do percussionista sobre o palco: ao contrário dos demais intérpretes, o executante de instrumentos percussivos expõe-se, de modo quase que *primitivo* (no sentido mais positivo que possa ter o termo), “de corpo e alma” ao ouvinte, o qual associa todo seu movimento à produção sonora dele decorrente. Foi considerada, assim, a subdivisão dos movimentos em três subespécies: 1) **movimentos balísticos** (extremamente rápidos, cuja rapidez faz com que se perca o controle do próprio gesto); 2) **movimentos rápidos com frenagem**; e 3) **movimentos lentos ou de seguimento** (implicando contínua monitorização sensitiva). *A Dialética da Praia* é permeada de tais gestos motores, em livre combinação com a utilização de instrumentos percussivos de ressonância, fricção ou susceptíveis a gestos iterativos.

O MATERIAL RELACIONAL EM PARTICULAR: ELEMENTOS FORMAIS.

Comparando-se a afirmação de Schaeffer citada anteriormente com a metáfora em torno da linguagem efetuada por Saussure, notamos uma curiosa correspondência de idéias: assim como Schaeffer atenta-nos para uma *decomposição* da fatura sonora em partículas menores a serem percebidas individualmente – aspecto este que, por outro lado, remete-nos imediatamente à recuperação por parte da composição eletroacústica da abstração

¹⁴ Cf. a esse respeito SCHAEFFER 1966, pp. 551-552; SCHAEFFER 1993, pp. 422-423; e CHION 1983, p. 153.



do material musical típica da escritura musical, visando sua compartimentalização em parâmetros sonoros distintos e utilizando-se para tanto do recurso à *decomposição* espectral tal como nos fora relevada notadamente por Stockhausen (cf. STOCKHAUSEN 1978, pp. 369-376) –, Saussure falava de uma *decomposição* da superfície da água em uma sucessão de unidades quando da mudança da pressão atmosférica¹⁵.

A idéia formal inicial da obra se nutre diretamente de tais correlações. A peça inicia-se com sons friccionados de peles (berra-bois) e gestos iterativos de bambolês que geram, por sua vez, sons de sopro (outra espécie de “fricção”), e evolui progressivamente a uma discriminação “granular” da textura, com a paulatina introdução (tanto no *tape* quanto ao vivo) de instrumentos de caráter nitidamente “oclusivo”. De uma sonoridade estatística, caminha-se para uma textura heterogênea e pontual, extremamente complexa. O marco da transição da textura uniforme à pontual se dá a ca. 3’48” (partitura p. 3), quando então tem-se a primeira delimitação da forma: passa-se de “O Sol Ardente no Mar” a “Jeux de Vagues”.

A partir de então, sucedem-se estruturas cuja proeminência espectral é sempre diversa. É como se a obra se compusesse da sucessão de “ondas” de características espectrais distintas. Primeiramente, tem-se a passagem de sons com forte presença de madeiras a sons metálicos. Atingindo-se os metais, emerge então a estrutura principal da obra, de 4’58” a 5’27” (part. pp. 5-7): trata-se de uma complexa estrutura baseada no processamento de sons de calota (*break drum*), enxadas, bigornas, garrafas e similares, delineando uma ondulação que vai por duas vezes ao agudo e cai abruptamente ao grave, como um quebrar de ondas no mar. Sonoramente, conotam-se tais sonoridades às gotículas de água no quebrar das ondas; visualmente – em correspondência, por certo, à sua realização sonora percorrendo o registro dos sons – vislumbra-se com clareza o perfil de duas “ondas” de sons pontuais, granulares.

Tal perfil ondular foi realizado mediante gesticulação sobre o teclado MIDI e posterior elaboração computacional minuciosa em seqüenciador, na qual aplicou-se a cada ponto do registro o perfil delineado pelo módulo cíclico que constitui a base harmônica da obra.

¹⁵ Devo dizer, no entanto, que fora o texto de Saussure, não o de Schaeffer, a me motivar a concepção deste primeiro desenvolvimento formal da peça, sobre o qual discursarei em seguida.



Nesse contexto adentra-se a imagem de Eco, relativa à marca de um pé nos grãos de areia. No decorrer da obra, esta estrutura principal comporta-se, com efeito, como uma “pegada” na praia: reaparece três vezes durante a obra, porém a cada vez torna-se menos reconhecível, como que diluída pela intervenção dos ventos e das ondas do mar. Ainda que já suficientemente complexa em sua estruturação interna, é a cada vez sobreposta a outras camadas estruturais que a ela se somam. A segunda aparição deste perfil principal se dá quase ao fim desta seção, mais precisamente de 10’26” a 10’55” (part. pp. 14-15), quando então sobrepõem-se a ele, basicamente, o tratamento de sons derivados de crotales, molas (*spring coils*), vibrafone e guizos. A partir da introdução dos sons tratados de vibrafone, adentram-se ao vivo o vibrafone executado pelo percussionista 1, em seguida sons de marimba pelo percussionista 2 – pontuando o início da parte intitulada “La (Dé)marche sur les Grains” –, culminando no solo (*tape tacet*) das duas marimbas a partir de ca. 13’35” (part. p. 18), após o *tape* ter atingido o ápice do registro dos sons tratados de vibrafone (e calcados exclusivamente no módulo cíclico). O solo das duas marimbas é interceptado continuamente por dramáticos silêncios, cada vez menores e mais urgentes: de 9” a 7”, depois a 5”, e por fim a 3”, resultando daí a intervenção, no *tape* e ao vivo, principalmente das peles (de início acompanhadas de *log drum* pelo percussionista 1, instrumento este que se encarregará da “ponte” entre a sonoridades de madeiras das marimbas e a das peles que se seguem). A última vez em que aparece o perfil principal, no cume dramático da peça, é quando a “pegada” é praticamente diluída pela massiva presença de sons processados de peles, marimbas e, ao fim, pau-de-chuva e *wind chimes*, de 16’07” a 16’36” (part. pp. 23-24), resultando na passagem à antepenúltima seção da composição: “L’Improvviso Passaggio”. Têm lugar então sons de periodicidades contrastantes, através da intervenção de *mexican beans*, maracas, *sand papers* (lixa) e chocalho, quase que numa espécie de grande dilatação sonora dos grãos existentes em nível de microestrutura espectral nos sons processados e executados ao vivo de pau-de-chuva e *wind chimes* (de bambus, vidro e metal). A transição de sons de marimbas a massivos sons granulares é, neste momento, notória. Aqui, como aliás em toda a obra, a **direcionalidade** é fator preponderante na organização formal dos espectros. A Coda é constituída por duas seções. “Il Tramonto”, penúltima seção (de 20’05” a 22’10” – part. pp. 26-27), resgata,



conferindo à composição um caráter formal cíclico que faz eco aos próprios módulos empregados e à simetria da entidade harmônica-de-base, a sonoridade de berra-bois, porém com tratamento no *tape* e ao vivo totalmente diferenciado do início. A fricção balística do início dá lugar aqui ao gesto controlado, lento e comedido, através do qual se percebe cada grão sonoro do barbante que fricciona a membrana. Outro instrumento tipicamente brasileiro, usado, contudo, de modo tipicamente “eletroacústico”, entra em cena: cuícas, que ao invés de rancos de samba apresentam rancos quase que de animais em “câmera lenta”. Aqui a situação é totalmente derivada da vivência sonora, ao cair da tarde, em meio a um charco pleno de sapos, na Praia da Lagoinha, em Ubatuba (litoral norte de São Paulo). Deparei-me em minha vida, ali, com um dos eventos mais ricos, do ponto de vista da espacialidade e da interação de espectros mais ou menos iterativos, por mim já vivenciados. Sapos em torno de minha cabeça, esboçando seus sons semi-periódicos com extrema profusão de gestos espacializados e nuances de intensidade e registro, alimentaram minha “fantasia *textural*”. A subsequente filtragem dos sons de berra-boi no *tape* e a introdução de apitos pelos dois percussionistas encerram a obra na seção “O Canto dos Sapos na Encosta” (de 22’10” a 23’05”). Todo o final de *A Dialética da Praia* é, tanto do prisma do material constitutivo dos sons quanto do estrutural/relacional, uma grande homenagem à inteligência musical dos sapos.

Desta feita, aos três tipos de movimento corpóreo e aos três tipos de grãos, soma-se a aparição tricotômica do perfil-pegada, estrutura principal da composição, calcada no módulo cíclico que será explicitado somente quando da emergência de instrumentos de altura definida e conseqüente imersão temporária do *tape*. Por tal razão, referi-me a esta estrutura, no texto para a edição em CD da obra, como sendo “um perfil extremamente complexo [que] se desprende e reemerge, no decurso da composição, por três vezes, porém a cada vez menos reconhecível: é como se se tratasse da pegada de um pé sobre os grãos de areia que, por força de uma intervenção da natureza (das ondas do mar [e dos ventos]), é pouco a pouco destruída pela entropia do universo”.

ASPECTOS CÊNICOS E TEMPORAIS. À tal concepção estrutural, calcada na direcionalidade emergente em níveis diversos da composição – direcionalidade à aparição do perfil principal; à sua progressiva diluição; à epifania do módulo cíclico nos teclados; à ciclicidade espectral na forma; à ciclicidade da interação *tape*/instrumentos (já



que o *tape* é pouco a pouco imerso para reemergir posteriormente) –, corresponde uma outra, eminentemente não direcional, mas de fundamental importância em meu trabalho: a concomitância de durações diversas em distintos níveis do material musical.

Interessa-me sobremaneira a vivência distinta de tempos diferenciados, libertos de qualquer imposição rítmico-métrica e padronizadora, imposição esta mais condizente, a meu ver, com posturas estéticas direta ou indiretamente associadas à música de mercado ou à velha música tonal. Tal diferenciação temporal traduz-se sobretudo enquanto uma espécie de *dinâmica durativa* (relativa, pois, à percepção das **durações**), podendo ter como objeto perceptivo tanto materiais distintos entre si quanto um mesmo material sujeito a durações diferenciadas.

Sob este aspecto, a escrita para percussão demonstra ser, para mim, um verdadeiro desafio. Comumente associados às estruturas rítmicas, polirrítmicas e essencialmente periódicas, os instrumentos de percussão dificilmente conseguem se desvencilhar de seu carma “popularesco”. A escrita de *A Dialética da Praia*, nesse sentido, não faz nenhuma concessão às concepções métricas do tempo. Ao invés de subjugar os sons às imposições do tempo periódico, opta-se, isto sim, pelo enfoque do tempo interior dos espectros. Como já afirmara em outra ocasião, o som que era do tempo cede passo ao tempo de cada som¹⁶.

Observando-se as distintas durações das seções que compõem a obra, percebe-se uma diversidade de momentos, de durações vividas, que não esboçam nenhuma relação lógico-discursiva, ainda que minha música seja essencialmente direcional. Talvez o gesto mais representativo de tal postura seja o momento que se segue à primeira aparição do perfil principal, de 5’26” a ca. 9’ (part. pp. 7-12), no qual estirados sons metálicos se contrapõem a meticulosos e pontuais sons granulares. Encontra-se aqui radicalmente exposta a oposição entre, de uma parte, a concepção do grão sonoro enquanto fenômeno de ressonância, e, de outra, enquanto elemento pontual. Curiosa e paradoxalmente, grande parte dos sons longamente sustentados, e que muito se assemelham a sons

¹⁶ Cf. meu texto “Do Som do Tempo ao Tempo do Som”, exposto em versão revisada e ampliada neste trabalho (e publicado, em sua primeira versão, em MENEZES 1995a).



oriundos de síntese por computador, fora derivada de um *loop* a partir de um curtíssimo som de bigorna¹⁷.

Do ponto de vista da forma global, tem-se, d'outra parte, uma projeção da vivência temporal e direcional de um pôr-do-sol ao tempo total da composição, decomposto, porém, em subseções que, apresentadas sequencialmente, enunciam o percurso de um dia na praia, do sol picante ao anoitecer – completando, assim, o projeto debussyano. Reforçado dramaticamente pelo plano de luz determinado na partitura e pela predeterminada locomoção dos intérpretes em meio ao público no início e ao final da obra, que se inicia com luz total e conclui em plena escuridão, tal percurso desloca ao ambiente do teatro a vivência mesma do entardecer na praia. Indubitavelmente tal concepção se deve a uma remoto exercício, por mim realizado ainda na classe de composição de Willy Corrêa de Oliveira anos atrás, de extrema significação para meu percurso como compositor: o fato de ter anotado e transcrito ritmicamente as durações de sons oriundos da vivência de um pôr-do-sol, enquanto fenômeno *durativo* de significância autônoma da existência¹⁸. Assim é que toda a escritura de *A Dialética da Praia* se baseia exclusivamente na notação proporcional, sem fazer apelo às figurações de forte conotação rítmica ou métrica, e dando vazão, antes, a uma complexa composição essencialmente *textural* e, diríamos mesmo, *anti-métrica*.

OBRAS SATÉLITES. Um dos traços mais peculiares de *Kontakte* (1959-1960) de Stockhausen reside no fato de que sua versão puramente eletrônica, para *tape* solo, fora subsequenteiramente acrescentada da atuação de dois músicos (um pianista e um percussionista), resultando daí a versão mista da obra. Tendo atingido um nível de elaboração plenamente satisfatório com a realização das fitas magnéticas que servem de suporte a algumas de minhas obras mistas, interessou-me percorrer o caminho inverso do ali trilhado por Stockhausen. Utilizei-me, para tanto, da noção de *obras satélites* já

¹⁷ Trata-se, a bem da verdade, do mais perfeito *loop* que jamais realizei! Mesmo com a maior das atenções, não se consegue jamais perceber a junção do ponto de *looping* que efetuei no espectro.

¹⁸ Willy me afirmara, na época, que tal experimento fora a ele proposto por Stockhausen quando do encontro entre ambos em Darmstadt nos anos 60. A ele soma-se um outro, igualmente conduzido por Stockhausen, o qual também realizei, e que talvez tenha exercido ainda maior influência em minha concepção acerca das durações na música: situar-se por um determinado tempo em meio a uma avenida, munido de papel milimetrado, anotar em milésimos de segundo sons de proveniências diversas, e transcrevê-los posteriormente em notação rítmica tradicional. Daí resultam rítmicas extremamente diversificadas e altamente complexas, muito próximas das melhores aquisições rítmicas da escritura musical contemporânea.

presente nas composições instrumentais de Henri Pousseur – sua obra/ópera-mestre *Votre Faust* (1961-1968) originou a concepção de diversas obras “menores” (refiro-me, aqui, estritamente às suas extensões), derivadas.

A concepção de obras derivadas de *A Dialética...* faz eco, em meu trabalho, a outras anteriores: *PAN: Laceramento della Parola (Omaggio a Trotskji)* (1987-1988), obra puramente eletrônica, é oriunda do último movimento de *PAN* (1985-1986) para orquestra e *tape*; *La Ricerca Panica di Eco* (1991), outra composição igualmente para *tape* solo, resulta da primeira versão da obra mista *Contesture IV – Monteverdi Altrimenti* (1990). No mesmo ano de 1993, findada há cinco meses a obra mista, decidi, em novembro, preparar uma versão puramente eletrônica de *A Dialética da Praia*.

O *tape* de *A Dialética...* colocava-me algumas questões cruciais com relação à organização formal da composição, no caso de se optar pela exclusão da parte instrumental. A principal dizia respeito à progressiva imersão do *tape* quando da paulatina aparição das marimbas executadas ao vivo e sua posterior emergência em direção ao clímax da peça. Numa versão para *tape* solo, tal momento perderia totalmente seu caráter dramático, assim como os momentos inicial e final se demonstravam demasiadamente longos se executados sem a presença dos intérpretes se locomovendo no teatro.

De tais reflexões resultou a versão puramente eletroacústica da obra, abreviada em duração e em estruturas, mas que responde, a grosso modo, a uma mera re-mixagem do material original presente no *tape* de *A Dialética...* A denominação de uma das seções da obra global serviu de título à sua versão abreviada, realçando o papel da noção de *grão* para a concepção da composição originária: *La (Dé)marche sur les Grains*¹⁹. Tem-se uma curiosa ambigüidade presente no título: de um lado, pode-se ler *La Démarche sur les Grains*, ou seja, *A “Abordagem” sobre os Grãos*, evocando a noção conceitual mesma de *grão* sonoro; de outro; *La Marche sur les Grains*, ou seja, *A Caminhada sobre os Grãos*, fazendo nítida alusão a um passeio por sobre os grãos de areia numa praia.

¹⁹ Cujá estréia se deu no dia 8 de abril de 1994, ao ar livre, no MAC (Muscu de Arte Contemporânea), durante os eventos comemorativos dos 60 anos da USP.



Em abril de 1996, como mais jovem compositor selecionado para o “Festival Sons das Américas: Brasil”, realizado pela ACO (*American Composers Orchestra*) no *Carnegie Hall* de Nova York, foi-me solicitada uma versão abreviada em duração de *A Dialética da Praia*, tendo em vista que, no curto espaço de uma semana, pretender-se-ia fazer uma grande mostra da música brasileira contemporânea, com limite de tempo para cada compositor convidado. Já dispondo da versão reduzida e puramente eletrônica da obra, aceitei a encomenda e re-instrumentei, respeitando o mesmo instrumental de origem, *La (Dé)marche sur les Grains*. Constituiu-se, assim, uma nova obra eletroacústica mista, derivada da versão puramente eletrônica oriunda, por sua vez, de uma outra mista maior. Um caminho tortuoso mas extremamente profícuo. A esta nova versão dei o nome de *A Viagem sobre os Grãos*²⁰. Resta salientar que nem sempre o *tape* elaborado para uma obra mista pode resultar posteriormente em versões puramente eletrônicas. *A Dialética da Praia* pôde resultar na elaboração de duas obras derivadas. Por vezes tal preocupação não coincide, porém, com a concepção mesma da obra, como no caso de *Parcours de l'Entité*, existente apenas em sua versão mista.

PARCOURS DE L'ENTITÉ

GÊNESE, ESTRUTURAÇÃO E MATERIAL CONSTITUTIVO. Encomenda do duo parisiense formado por Isabelle Hureau (flautas) e Thierry Miroglio (percussão), *Parcours de l'Entité* foi concebida entre fevereiro e março de 1994 para flautas amplificadas (flauta em Dó; flauta contralto em Sol; e flauta baixo em Dó), percussões metálicas e *tape* digital estereofônico. O *tape*, primeira realização do *Studio PANaroma de Música Eletroacústica da UNESP/FASM* – por mim fundado oficialmente em julho daquele ano –, foi concluído precisamente no dia 17 de março. A escritura instrumental, já concebida anteriormente em plena fase de elaboração do *tape*, foi realizada após a finalização do mesmo, como aliás acontece em todas as minhas obras eletroacústicas mistas: concebe-se a interação entre instrumentos e estruturas puramente eletroacústicas

²⁰ Cujo título reproduz a ambigüidade semântica original com conotação existente somente em português: a palavra *viagem* pode tanto significar uma viagem em si quanto metaforicamente, tal como usada no Brasil a partir das experiências efetuadas com drogas, algo como “alucinação”, “delírio”, “elucubração” (equivalente ao inglês *trip*). A obra teve estréia, pelo Duo Diálogos, no *Carnegie Hall*, no dia 9 de abril de 1996.



quando da concepção mesma da obra, elabora-se o *tape* entrevendo-se os momentos da subsequente atuação instrumental – com estimativa suficientemente clara das durações das diversas estruturas formais –, e realiza-se, por fim, a escritura instrumental, precisando-se todos os detalhes tanto previstos anteriormente quanto advindos no percurso mesmo da escrita.

A composição subdivide-se basicamente em três partes. A primeira, do início a ca. 5'26", utiliza-se da flauta baixo, com uma introdução da flauta em Dó até 2'47". A segunda vai de 5'26" a 7'33" e tem como instrumento principal a flauta contralto. Uma transição se dá de 7'37" a ca. 8'38", quando então a flauta em Dó reentra em cena e se dá início à última parte, que se estende até 15'41". Protagonista da obra é, indubitavelmente, o flautista e sua locomoção pelo espaço cênico em sete distintas posições no decorrer dos quase 16', o que ocasionará notável e dinâmico deslocamento espacial de seus sons, ligeiramente amplificados pelo teatro.

O título alude à elaboração mesma do material relacional no decurso da obra. A entidade harmônica-de-base veicula-se por diversos estados constitutivos: enquanto base do módulo cíclico, material para a expansão das *projeções* harmônicas de que logo trataremos, constituição espectral dos sons sintéticos. Tal *percurso* é, d'outra parte, dramaticamente reforçado pelo deslocamento cênico/espacial efetuado pelo flautista em sete etapas (como veremos, um número crucial em *Parcours de l'Entité*), ao qual acabamos de nos referir.

De modo geral, observa-se que a duração da última parte, na qual se dá um grande desenvolvimento "melódico" da flauta em Dó – elaborado através do que poderíamos chamar de *composição de perfis* –, é praticamente a soma das duas anteriores. Embora tal estruturação tenha sido decorrente da elaboração do material relacional em si e não tenha sido predeterminada de modo absolutamente consciente, nota-se aqui uma certa correspondência com a série de Fibonacci ou com a seção áurea, utilizada na obra, e que consiste na geração de números que nada mais são que a soma dos dois anteriores (1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, etc).

O uso da percussão é extremamente peculiar: somente instrumentos metálicos, feitos, pois, da mesma *matéria* que a flauta, porém utilizados apenas até o início da

última parte, quando então ouvimos o último som de instrumentos percussivos – um gongo tailandês e uma *cloche plaque*, ambos extremamente graves, executados em pianíssimo, com baquetas de gongo, após um gesto “teatral” do percussionista como se fosse efetuar uma grande pancada nos dois instrumentos. A partir deste instante, o percussionista deve permanecer absolutamente imóvel, como que abstraído de sua presença viva, para deslocar o foco de atenção do ouvinte em direção às sonoridades metálicas do *tape*: sons de síntese, gerados pelo clássico programa de síntese por computador *Music V*²¹, e que foram elaborados a partir da estrutura espectral de gongos, substituem a atuação do percussionista até o fim da composição.

A obra direciona-se, a rigor, à liberação de energia presente no gesto musical que consiste no sopro quase afônico através do tubo da flauta, sopro este que a faz distinguir em essência dos corpos metálicos dos instrumentos percussivos utilizados e que, sintomaticamente, conclui a composição. Este elemento é, então, potencializado ao máximo pelo tratamentos eletroacústicos presentes no *tape*.

Por sua vez, o material constitutivo do *tape* – baseado quase que integralmente no tratamento de sons de flautas e de instrumentos de percussão de metal (com exceção, como mencionado acima, dos sons de síntese, os quais de toda forma tiveram como objeto, entretanto, os próprios instrumentos metálicos percussivos) – aponta ora para uma absoluta fusão dos espectros oriundos de ambas as fontes instrumentais, ora para uma nítida *individação* dos mesmos, ainda que se encontrem fortemente mesclados em imbricadas estruturas derivativas de *resampleamentos* de partes sequenciadas anteriormente. Este último é o caso, por exemplo, do primeiro sistema da página 5 da partitura, no qual se tem uma direcionalidade do agudo ao grave do registro da flauta em Sol, acompanhada pelos instrumentos de percussão, ao mesmo tempo em que a escritura da flauta – em analogia à simetria da entidade acórdica-de-base – estrutura-se, do ponto de vista rítmico e intervalar (em relação ao módulo cíclico), simetricamente em espelho a

²¹ Realizados, com o auxílio técnico de Andrea Provaglio, no CSC (*Centro di Sonologia Computazionale*) da Universidade de Pádua, Itália, entre aproximadamente agosto e novembro de 1991, e reprocessados no *Studio PANaroma* em 1994. Concomitantes à elaboração de ... *Ora ...*, os sons sintetizados na Itália através do *Music V* tiveram por base harmônica manipulações a partir da mesma entidade-de-base da obra orquestral, possibilitando sua reutilização em *Parcours de l'Entité*. Do ponto de vista técnico, as rotinas de programação utilizadas basearam-se no clássico catálogo de sons do *Music V* preparado por Jean-Claude Risset.



partir da semínima central: os sons do *tape* denotam íntima correlação ao mesmo tempo que nítida autonomia dos espectros derivados de sons de flautas com relação aos derivados de instrumentos metálicos percussivos. Exemplo de fusão, d'outra parte, é o próprio início da composição no *tape*, no qual o ouvinte se defronta com uma espécie de *síntese cruzada* entre o som metálico percussivo inicial e o advento do som de flauta, que brota da própria ressonância do som de percussão²².

Por ocasião de sua pré-estréia na Escócia e de sua subsequente estréia na França²³, redigi o texto que se segue, publicado em 1995 com ligeiras alterações em inglês e alemão no livro consagrado aos premiados do Festival *Ars Electronica* em Linz, Áustria:

"Parcours de l'Entité baseia-se em técnicas composicionais de proliferação intervalar que elabore desde cerca de 1984, e com as quais me (pre)ocupo a cada novo passo de minha trajetória: refiro-me, por um lado, aos *módulos cíclicos*, e, de outro, às *projeções proporcionais* de frequência.

O objetivo de tais métodos é o de desenvolver ou deduzir estruturas harmônicas (*entidades*), seja no âmbito do temperamento (*módulos cíclicos*), seja no que se refira a espaços não temperados (*projeções*).

A partir de uma evidente fusão espectral, no início da peça, entre os sons de flauta e os derivados de instrumentos metálicos de percussão (sobre os quais se baseia o material inicial da fita magnética), tem-se uma cada vez maior divergência entre estas 'qualidades sonoras' (a acústica e a eletroacústica) em direção a uma estrutura essencialmente melódica da flauta em Dó, da metade até o final da

²² Este início, com seu deslize ultra-cromático na extensão de uma 2M, posterior a um gesto percussivo e de caráter metálico, remete-nos aos primeiros sons de uma de minhas primeiras composições: *Focalizações sobre uma Série* (1980), para piano preparado. Tal associação foi, devo dizer, totalmente inconsciente.

²³ A obra foi programada para ter sua estréia mundial durante o 24^{ème} *Festival International Synthèse de Musique Électroacoustique de Bourges*, na França, fato que se deu no dia 5 de junho de 1994, sob interpretação do duo parisiense. Dias antes, teve sua pré-estréia, dia 14 de maio, em Glasgow, Escócia, durante o Festival *May Fest 1994*.



composição. No momento desta cisão formal, o percussionista silencia e é substituído pela fita magnética, dando lugar a uma intervenção sempre crescente de sons computacionais, sintéticos, baseados em modelos acústicos de instrumentos de percussão metálica, mas realizados integralmente com o clássico programa de síntese por computador *Music V*. Tais sons sintéticos se opõem ao desenvolvimento solista da flauta, ainda que seus dados de frequência sejam sem exceção derivados da mesma entidade harmônica que percorre toda a peça, sob diversos estados acústicos (daí, aliás, o título da obra: *Percurso(s) da Entidade*).

Com exceção dos sons construídos com o programa *Music V*, todos os outros sons da fita são derivados ora das flautas utilizadas na obra, ora de instrumentos de percussão de metal”²⁴.

O veredicto do júri, conferindo à obra, em 1995, o prestigioso prêmio austríaco do mais importante Concurso Internacional de Arte Computacional, foi o seguinte:

“*Parcours de l'Entité*, do compositor brasileiro Flo Menezes, é um atrativo exemplo de mixagem entre instrumentos ao vivo e recursos eletroacústicos. A sensível interação da obra entre estruturas sonoras pré-compostas do *tape* e fontes instrumentais de diversas espécies de flauta e de percussão metálica demonstra uma concepção altamente desenvolvida no sentido de uma integração tímbrica. O compositor propõe uma apresentação quase teatral da obra, valorizando ainda mais sua *performance* ao vivo.

²⁴ A maioria dos sons que constituem o *tape* da obra – mais precisamente todos os sons derivados de flautas – foi gravada com Isabelle Hureau na Fundação Banco do Brasil do Rio de Janeiro, entre 18 e 19 de agosto de 1993, por ocasião da primeira execução de *A Dialética da Praia* naquela cidade. O concerto, que contou com a presença do duo parisiense, impressionou positivamente os músicos franceses, os quais imediatamente solicitaram-me uma composição. Assim sendo, após tê-los ouvido e constatado o alto nível destes intérpretes, decidi “coletar” ainda naquela oportunidade os sons a serem processados das flautas, originando uma fita DAT com aproximadamente 1 hora de gravação.

Parcours de l'Entité confirma a visão de que a América do Sul constitui uma área de crescente importância e atividade para as artes eletrônicas em geral e para a música computacional em particular”

(*Jurybegründung – Computermusik*, in H. LEOPOLDSER e C.

SCHÖPF, *Prix Ars Electronica 95*, Linz, Áustria, 1995, pp. 180-181).

MATERIAL RELACIONAL I: O MÓDULO CÍCLICO E SEU PERFIL-DE-BASE.

Tendo a flauta, instrumento essencialmente monódico e melódico, como protagonista, a estruturação em detalhes do módulo cíclico se tornou premente.

Elaborou-se, a partir da flauta em Dó – instrumento com o qual a parte final se desenvolveria –, um *perfil* básico do módulo na extensão de duas oitavas: do Dó 262 Hz (delimitador grave da tessitura do instrumento) ao Dó 1047 Hz, duas oitavas acima. Constituiu-se, assim, o perfil do módulo ao qual toda o desenvolvimento melódico da última parte direcionar-se-ia (Ex. 3). Observando-se este perfil principal, notamos que o intervalo de maior salto situa-se exatamente no meio da estrutura, e consiste de uma 13m. Se contarmos o número de intervalos anteriores e posteriores ao eixo constituído pelas notas Lá bemol e Dó que compõem esta 13m, verificaremos que existem exatamente 13 intervalos antes do Lá bemol, e 13 depois do Dó²⁵.

O módulo, de 27 notas, é considerado até a recorrência do Si bemol que conclui a sua ciclicidade, fazendo com que seu perfil principal adquira, portanto, 28 notas, as quais são subsequentemente subdivididas em grupos de notas de densidade variável, porém contígua: grupos de 1 a 7 notas ($1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 = 28$). A ordem é então: 1, 4, 3, 7, 6, 2, 5. Nas extremidades, têm-se os grupos de 1 e 5 notas. Ao centro, outro número primo de importância fundamental tanto em *Parcours de l'Entité* quanto em outras composições de minha autoria: o 7. Os grupos restantes (de 4, 3, 6 e 2 notas),

²⁵ O número 13 assume, em inúmeras e distintas situações no decorrer de minha vida e de minha carreira, importância fundamental. É indubitavelmente o número pelo qual tenho maior “respeito e admiração”, e posso arriscar-me a dizer que constitui meu “número de sorte”. Ele estará sempre pronto a assumir a responsabilidade pela estruturação de elementos fundamentais em minhas composições, tal como é o caso da mais recente dentre elas: *ATLAS*, na qual 13 gaitas de fole de todo o mundo são processadas em dilatação espectral a partir de 13” de duração da mais curta e compressão a 13” da mais longa, etc.

como teremos ocasião de observar, constituirão o material para as expansões das *projeções proporcionais*.

MATERIAL RELACIONAL II: PROJEÇÕES PROPORCIONAIS. Faz-se necessária, aqui, uma detalhada explanação com relação a esta outra técnica harmônica por mim desenvolvida desde meados dos anos 80: as *projeções proporcionais*.

Se os módulos cíclicos se prestam muitíssimo bem à minuciosa e multiforme elaboração de estruturas harmônicas a partir do espaço freqüencial constituído pelo sistema temperado, estruturação esta que pode servir e via de regra serve – como aliás demonstrado em *A Dialética da Praia* – às elaborações até mesmo independentes do temperamento, interessou-me, de qualquer forma, a edificação de um método de manipulação intervalar que me permitisse transpor, ao nível do “espaço harmônico”, as variações de dimensão perceptiva típicas das operações efetuadas sobre a escala temporal, quais sejam: **dilatações e compressões** de durações, a serem aqui convertidas, respectivamente, em **expansões e contrações de estruturas intervalares**. Elaborada em duas direções, a nova técnica contrapor-se-ia, sob este aspecto, aos módulos, já que estes implicam única e necessariamente em “ampliação”, ou seja, em expansão do campo harmônico da entidade originária.

Assim sendo, uma vez aliada aos módulos cíclicos, a nova técnica poderia, de fato, potencializar ao máximo, enquanto método composicional, quer a essência mesma das figurações melódicas, quer a das proporções acórdicas. Se, na bela definição de Adorno, lê-se que “a verdadeira qualidade de uma melodia é sempre medida segundo o grau em que consiga transpor no tempo a relação, por assim dizer, ‘espacial’ dos intervalos” (ADORNO 1974, p. 64), a concepção de tais “projeções” das dilatações/compressões temporais sobre o eixo do próprio espaço harmônico inverteria a equação melódica: poder-se-ia, então, relativizar o próprio campo originário de uma dada estrutura *harmônica* (entendida em seu mais amplo sentido), e sua avaliação perceptiva, enquanto dados de proporcionalidade intervalar, seria redimensionada em âmbitos espaciais distintos. Ter-se-ia, por assim dizer, uma espécie de *introjeção* da definição adorniana: a verdadeira qualidade de uma estrutura ou entidade harmônica seria então medida segundo o grau em que conseguisse transpor em distintos *espaços* a própria relação espacial/proporcional de seus intervalos constituintes.

Em nenhum momento se pretendeu – ainda que tal hipótese não deva ser excluída e possa mesmo apontar para um uso poético diferenciado das projeções – a estrita manutenção das características harmônicas próprias de uma determinada estrutura quando de sua expansão ou concreção espacial. Assim como as *formas-pronúncia* – por mim elaboradas quase a partir da mesma época – não pretendiam preservar a inteligibilidade das palavras quando de sua radical expansão no tempo, mas visava antes a constituição de uma seqüencialidade textural da forma musical determinada, em essência e origem, pela constituição fonológica mesma das palavras, levou-se em conta que, ao serem projetados em espaços diferenciados, os intervalos dilatados ou comprimidos responderiam de maneira igualmente diferenciada com relação à sua percepção global enquanto parte constitutiva da entidade, ou seja, enquanto elementos singularizados da estrutura harmônica global. As *projeções proporcionais* nasceram, pois, com o firme intuito de se originar novas percepções harmônicas calcadas, contudo, numa única e mesma estrutura harmônico-proporcional de base. A percepção das proporções seria, eventualmente, preservada, mas as interrelações oriundas do fenômeno da polarização e daquilo que Costère definira outrora como sendo, de modo geral, constitutivo de uma certa “sociologia das alturas” (cf. COSTÈRE 1962, p. 87) deveria ser reavaliada a cada caso, a cada projeção em particular, tendo em vista o novo âmbito espacial no qual se inseririam as proporções dos intervalos²⁶.

Do ponto de vista técnico, entende-se pois por *projeções proporcionais* a projeção dos intervalos de uma determinada entidade harmônica temperada, a qual ocupa um certo âmbito no espaço das alturas seguindo uma precisa lei de subdivisão logarítmica das freqüências, em âmbitos diferenciados, mantendo-se, contudo, a mesma proporção intervalar de origem. Sabendo-se que o sistema temperado obedece à razão

²⁶ Ao contrário dos módulos cíclicos, cuja originalidade de minha iniciativa denota forte caráter estilístico e *idioletal* em minhas obras, as proporções proporcionais, ainda que, pelo que me conste, tenham sido elaborada por mim de forma pioneira, foram, sob outras denominações, deduzidas por outros compositores e/ou pesquisadores da música contemporânea independentemente de minhas obras. Assim é que um programa como o *Patchwork*, desenvolvido no IRCAM, possibilita o cálculo de expansão e concreção de estruturas harmônicas em espaços freqüenciais diferenciados. Como quer que seja, tal fato não minimiza o valor da concepção de tal técnica, quanto mais se percebermos que, via de regra, ela se conjuga, em minhas obras, com os módulos cíclicos, constituindo par quase que indissociável de elaboração de seu material relacional. No mais, não se tem notícia de um uso tão sistemático de tais expansões/concreções intervalares quanto o efetuado em meu percurso composicional.

de 1,0594 para o intervalo de $2m^{27}$, deduz-se daí que a expansão ou concreção do espaço harmônico ocasionará necessariamente a alteração não-temperada das subdivisões internas do âmbito ocupado pela entidade projetada. Para o cálculo das projeções, utiliza-se, de toda forma, o cálculo logarítmico; apenas serão alterados o expoente da raiz e a razão intervalar entre a primeira e a última nota²⁸.

É nesse sentido que escrevi sobre tal técnica:

“As projeções proporcionais ... permitem com que eu comprima ou expanda o espaço harmônico das entidades, projetando tais estruturas em espaços não-temperados, ainda que mantendo intactas suas proporções intervalares originais. Por tal feito, tal método se adapta bem ao universo eletroacústico” (MENEZES 1996b).

Independentemente da direção a ser assumida pela projeção, quer seja no sentido de uma concreção do espaço, quer seja no de sua expansão, considerar-se-á sempre dois aspectos da entidade-de-base da qual se parte: de um lado, o número de subdivisões em semitons que preenche o espaço entre sua nota mais grave e sua mais aguda; de outro, a verificação discriminatória das subdivisões ou graus utilizados pela entidade.

No caso específico de *Parcours de l'Entité*, as projeções proporcionais constituíram material relacional em dois níveis distintos, ainda que correlatos: a partir da entidade harmônica-de-base, obtive oito projeções proporcionais que serviram de base para a constituição harmônica dos timbres sintetizados por computador através do programa *Music V*; a partir do módulo cíclico baseado na mesma entidade, derivei quatro projeções proporcionais que constituíram o material-de-base para a expansão melódica do perfil principal executada pela flauta em Dó. Ambas as aplicações da técnica das projeções foram utilizadas simultaneamente na última parte da obra.

²⁷ Razão esta proveniente da raiz décima-segunda de 2, pois corresponde à subdivisão em 12 intervalos iguais da oitava (= 2).

²⁸ Para o cálculo das projeções, foi concebido em 1987 na Alemanha, pelo técnico do *Studio für elektronische Musik* de Colônia, Marcel Schmidt, um programa especial na plataforma do computador Atari 1040 ST. Atualmente, realizo os cálculos das projeções em um *patch*, por mim elaborado em colaboração com o compositor alemão Hans Tutschku, do programa de Composição Assistida por Computador *Patchwork*, desenvolvido no IRCAM parisiense para a plataforma Macintosh.



Observando-se o acorde-entidade, notamos por um lado que, entre o Si bemol grave e o Fá sustenido agudo, tem-se um âmbito de 33 notas, subdividido em 32 semitons temperados. Por outro lado, a entidade faz uso de 10 notas, discriminando conseqüentemente apenas 10 dos 33 graus que seccionam seu espaço harmônico. Os graus utilizados são, do grave ao agudo: 1, 6, 10, 11, 15, 19, 23, 24, 28 e 33. Optou-se, subsequente, pela elaboração de quatro concreções (para aquém do âmbito entre o Si bemol grave e o Fá sustenido agudo) e quatro expansões (para além deste mesmo âmbito). Para as concreções, foram considerados os intervalos formados a partir do eixo simétrico de 3M entre Dó e Mi para a mais estreita concreção, seguindo-se então a oitava Lá bemol-Sol sustenido para a segunda concreção, a 9M Sol-Lá para a terceira, e a décima-quarta Ré sustenido (ou Mi bemol)-Dó sustenido para a quarta concreção. O próximo passo consiste na extensão normal do acorde-entidade (de Si bemol a Fá sustenido). No que tange às expansões para além do âmbito da entidade acórdica-de-base, considerou-se a extensão da entidade tal como utilizada originariamente em ... *Ora* ..., tendo-se por bem, para a última e mais radical expansão, o dobramento em oitava, nas duas direções (grave e aguda), das freqüências extremas da sétima expansão (limite original da entidade na obra orquestral). (O Ex. 4 mostra-nos em detalhe o acima exposto).

Após o cálculo logarítmico, obteve-se uma tabela em Hertz (concernente à subdivisão em 32 intervalos iguais dos respectivos âmbitos freqüenciais derivados), reproduzida a seguir, e na qual são pontuadas em **negrito** as freqüências que foram utilizadas no processo de síntese, correspondentes, por sua vez, aos 10 graus originariamente discriminados pela entidade acórdica-de-base. Nota-se, no mais, que a freqüência de 294 Hz, relativa ao Ré entre o Dó e o Mi que formam a 3M central, constitui o pivô, ainda que ausente de todas as projeções, de toda a tabela. Antes e depois deste centro, temos 16 outras freqüências que, somadas, resultam no número 32, relativo aos 32 intervalos das 33 freqüências que constituem o âmbito espacial dos intervalos. Na quinta coluna, temos a reprodução, enquanto eixo simétrico correspondente à própria simetria já presente na entidade-de-base, da subdivisão temperada (ou seja, da própria entidade original).



TABELA DAS FREQUÊNCIAS PARA AS PROJEÇÕES PROPORCIONAIS
DOS SONS SINTÉTICOS

1ª Proj. Prop.	2ª Proj. Prop.	3ª Proj. Prop.	4ª Proj. Prop.	Entidade -de-base	5ª Proj. Prop.	6ª Proj. Prop.	7ª Proj. Prop.	8ª Proj. Prop.
entre C 262 e E 330 Hz	entre Ab 208 e Ab 415	entre G 196 e A 440	entre Eb 156 e C# 554	entre Bb 117 e F# 740 = TEMPERADO	entre A 110 e G 784	entre F 87 e B 988	entre B 62 e F 1397	entre B 31 e F 2794
262	208	196	156	117	110	87	62	31
264	212	201	162	123	117	94	68	36
265	217	206	168	131	124	102	75	41
267	222	211	175	139	132	110	83	47
269	226	217	182	147	141	118	91	54
271	231	222	190	156	150	128	101	62
273	236	228	197	165	159	138	111	72
275	242	234	205	175	169	148	122	83
277	247	240	214	185	180	160	135	95
279	252	246	222	196	191	173	148	110
281	258	252	231	208	203	186	164	126
283	264	259	241	220	216	201	180	145
285	269	265	251	233	230	217	199	167
287	275	272	261	247	244	234	219	192
289	281	279	271	262	260	252	242	222
292	287	286	282	277	276	272	266	255
294	294	294	294	294	294	294	294	294
296	300	301	306	311	312	317	324	338
298	307	309	318	330	332	342	357	389
300	313	317	331	349	353	369	393	448
302	320	325	344	370	375	398	434	516
304	327	333	358	392	399	429	478	594
307	334	342	373	415	424	463	527	683
309	342	350	388	440	451	499	581	787
311	349	359	403	466	480	539	640	906
313	357	369	420	494	510	581	706	1043

316	365	378	437	523	542	627	778	1200
318	373	388	455	554	577	676	858	1382
320	381	398	473	587	613	729	946	1591
323	389	408	492	622	652	787	1043	1831
325	398	418	512	659	693	849	1149	2108
327	406	429	533	698	737	916	1267	2427
330	415	440	554	740	784	988	1397	2794

O Ex. 5 mostra-nos a conversão, em notação musical, dos valores em Hz utilizados a partir da tabela acima, revelando-nos o conteúdo harmônico dos oito sons sintetizados com o *Music V* e que deveriam emergir sequencialmente na última seção da obra, sincronicamente à última intervenção do percussionista (part. p. 6, 2º sistema)²⁹. Tal plano foi quase que integralmente seguido. Em meio ao percurso de detalhamento da própria composição, pequenos desvios ocorreram, os quais são por ora dificilmente susceptíveis de serem aqui descritos. Como quer que seja, esboços por mim realizados quando da realização do *tape* indicam que as sétima e oitava projeções proporcionais foram sacrificadas. Ao invés da sétima projeção, tem-se um som sintético extremamente móvel, contendo as frequências 64, 128, 192, 256, 320, 384 e 448 Hz; e ao invés da oitava, tem-se um outro de maior extensão frequencial e igualmente móvel³⁰. Em contrapartida, já conjuntamente à quinta projeção, ou seja, logo após ter-se transposto o eixo temperado, tem-se uma “mixagem” da entidade original com certa mobilidade de seus parciais, e conjuntamente com a sexta projeção, um som sintetizado com pronunciada mobilidade (contendo as frequências 64, 184, 222, 256, 264, 348, 1092 e 2682 Hz), como que prenunciando o comportamento “escorregadio” dos parciais que viria a ser enfatizado a seguir. Tal **mobilidade de parciais** se deve a um detalhado controle no comportamento temporal de cada componente do espectro harmônico de cada um dos sons sintetizados – operação esta possibilitada pelo programa *Music V* –, de forma que, pouco a pouco, se fizesse presente na obra uma dinâmica crescente dos

²⁹ Na partitura, as oito projeções proporcionais sintetizadas pelo *Music V* são denominadas *Music V 1*, *Music V 2*, etc.

³⁰ Cujos valores em Hz não constam em meus esboços. Todos esses sons que apontaram para um relativo desvio do plano original foram sintetizados sempre a partir de manipulações livres da tabela acima exposta, visando a obtenção de sons que me interessavam pela mera escuta fenomenológica.

componentes espectrais, mais precisamente a partir do som *Music V 6* (part. p. 10, 3^o sist.). Tal mobilidade dos sons eletroacústicos é de certo modo enunciada já quando da anterior intervenção de dois sons sintéticos esporádicos e essencialmente móveis (do agudo ao grave, varrendo toda a tessitura audível no momento de suas aparições, a 11'08,5" e 11'25", respectivamente). Sob outro prisma, ela vai de par com o deslocamento de registro ao ápice da tessitura, realizado pelo flautista, resultando daí o clímax dramático da última parte da obra.

Ainda que as projeções, no caso dos processos de síntese realizados na peça, tivessem sido efetuadas nas duas direções – quais sejam: no sentido da concreção e no da expansão –, todas as oito projeções derivadas foram apresentadas, com seus respectivos desvios, em sucessão da mais estreita à mais extensa em frequências. O resultado é, portanto, a presença no *tape* de duas direcionalidades em dois planos distintos da percepção: uma harmônica expansiva, indo ao encontro da expansão melódica executada pelo solista; outra tendo em vista a mobilidade dos parciais acima explicitada.

Com relação às quatro projeções proporcionais que serviram de base às expansões do material melódico na última parte, observa-se que estas foram em princípio realizadas, forçosamente, numa única direção, a saber: a da **concreção** intervalar, posto que o perfil-de-base da flauta já continha, como nota mais grave, a nota mais grave também de sua tessitura (o Dó 262 Hz). Determinou-se então que, uma vez constituídas, tais concreções se sucedessem igualmente no sentido de uma **expansão** em direção ao âmbito de duas oitavas do perfil-de-base – fazendo assim eco à dilatação harmônica dos sons sintéticos. O perfil principal seria, desta forma, desvelado progressivamente ao ouvinte, através de um processo evolutivo e direcional³¹. Devido à sua concreção inicial no âmbito de uma 5^a, o perfil é, em princípio, praticamente anulado, vindo a se constituir paulatinamente com a progressiva dilatação do registro dentro do qual se articula. A tal processo soma-se um outro: o da dilatação progressiva das durações³².

³¹ Procedimento este similar a outros empregados em *Profils Écartelés* e *Contesture IV – Monteverdi Altrimenti*.

³² Procedimento, pois, muitíssimo semelhante ao empregado no *tape* de *Profils Écartelés* na última parte da obra, *Momento /é/*. Este aspecto constituiu um interessante desafio no nível da notação das durações: tem-se, da página 6 à 7 da partitura de *Parcours de l'Entité*, uma passagem perfeitamente gradual da notação proporcional à tradicional, sem que o ouvinte disto se aperceba.



Tem-se, então, um terceiro plano direcional concomitante: enquanto que para os sons sintéticos o sistema temperado situar-se-ia no meio das projeções, para os perfis da flauta ele seria o ponto a ser atingido, através de quatro etapas (concreções) sequencial e direcionalmente dispostas em expansão, partindo-se do âmbito entre Lá bemol 415 Hz e Mi bemol 622 Hz, correspondentes, respectivamente, a uma 6m superior ao Dó grave e a uma 6M inferior ao Dó agudo do perfil principal. Este âmbito de quinta não foi, d'outra parte, produto de escolha arbitrária ou casual. É retomando-se o Ex. 3 que podemos entrever o caminho por mim trilhado na determinação dos âmbitos de tais concreções.

Quando da análise do módulo cíclico e da constituição de seu perfil-de-base, havíamos constatado que este perfil tinha sido, em princípio, subdividido em grupos de 1 a 7 notas, contendo os grupos de 1 e 5 notas nas extremidades, e o grupo de 7 ao centro. Os demais, progressivamente em ordem crescente de 2, 3, 4 e 6 notas, serviram de base para a dedução dos âmbitos para as concreções aqui relatadas, de tal sorte que o número de perfis, considerando-se as quatro concreções e o perfil em seu estado originário (temperado), fosse igual ao último grupo do perfil-de-base, ou seja, 5. Para tanto, estabeleceu-se a razão de cada um desses grupos com o maior dentre todos (o de 7 notas), obtendo-se assim as razões $2/7$, $3/7$, $4/7$ e $6/7$. Feita tal operação, dividiu-se o âmbito máximo do perfil principal, de 24 notas, pelo número 7, multiplicando-se em seguida o resultado pelo numerador de cada uma das quatro razões acima. Obteve-se, desta forma, quatro números irracionais que, arredondados, resultaram no número de semitons de cada âmbito em cada concreção, de acordo com a tabela abaixo. A partir da simetria das 6m e 6M em relação às notas extremas do perfil (Dó grave e Dó agudo), estabeleceu-se, pois, a localização em alturas dos âmbitos assim obtidos (Ex. 6). Observa-se, no mais, que o último intervalo antes da extensão total de duas oitavas do perfil, relativo pois a 21 semitons, é o de 13M, estabelecendo curioso paralelo com a 13m presente como eixo simétrico do perfil principal.

	24 / 7 = 3,4285		
2/7 →	2 X 3,4285 = 6,8571	→	7 semitons
			⇓
			5j
3/7 →	3 X 3,4285 = 10,2857	→	10 semitons
			⇓
			7m
4/7 →	4 X 3,4285 = 13,7142	→	14 semitons
			⇓
			9M
6/7 →	6 X 3,4285 = 20,5714	→	21 semitons
			⇓
			13M
(7/7 →	7 X 3,4285 = 24	→	24 semitons)

O passo seguinte consistiu na elaboração das projeções proporcionais propriamente ditas. Considerou-se, para tanto, o perfil principal (com suas 28 notas) como entidade-de-base. Examinando-a sob o prisma da técnica das projeções proporcionais, conclui-se, de uma parte, que o perfil ocupa o espaço de duas oitavas (equivalente, portanto, a um âmbito de 25 notas que compreende 24 subdivisões do sistema temperado), e, de outra parte, que os graus discriminados pela entidade são os seguintes: 1, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 23, 24 e 25 (ausentando-se, portanto, os graus 2, 3, 7, 20 e 22). Na medida em que o módulo cíclico, como vimos anteriormente, tende à saturação cromática e à recorrência de notas, os graus discriminados na extensão que ocupa serão naturalmente sempre em maior número do que os discriminados pela entidade acórdica da qual se parte para sua constituição, independentemente da disposição do perfil propriamente dita de tal módulo. (O Ex. 7 mostra-nos em detalhe a discriminação dos graus do perfil-de-base).

A seguir, realizaram-se os cálculos logarítmicos para a extração das frequências de cada uma das quatro concreções. A tabela seguinte expõe-nos todos esses valores em cinco colunas, na qual, da esquerda para a direita, tem-se uma evolução direcional do âmbito mais estreito ao mais estendido, sendo a quinta coluna nada mais nada menos que a referente ao sistema temperado (portanto ao perfil principal a ser atingido como última

etapa). Sendo a emissão de sons microtonais sempre imprecisa na execução da flauta, interessou-me precisar ao máximo tais valores em Hz para, subsequente, poder saber a partir de que nota temperada deveria indicar, de modo aproximativo, um desvio microtonal por uso de acidentes de clave. Desta forma, o resultado, ainda que inevitavelmente aproximativo e sobretudo gestual, aproximar-se-ia ao máximo possível da elaboração originária das projeções. (A tabela na próxima página reproduz tão somente as duas primeiras casas após a vírgula).

O emprego composicional de tais frequências convertidas em alturas realizáveis, ainda que de modo aproximativo, pela flauta em Dó, coroando a junção das proporções proporcionais com os módulos cíclicos, resultou no que podemos denominar de *composição de perfis*, que, devido à sua relevância em minha linguagem composicional, por ora explicitaremos em tópico específico.



TABELA DAS FREQUÊNCIAS PARA AS PROJEÇÕES PROPORCIONAIS DOS PERFIS

1ª Proj. Prop.	2ª Proj. Prop.	3ª Proj. Prop.	4ª Proj. Prop.	Perfil-de-base
entre Ab 415 c Eb 622 Hz	entre G 392 c F 698	entre F 349 c G 784	entre C# 277 c A# 932	entre C 262 c C 1046 = TEMPERADO
415	392	349	277	262
422,36	401,54	361,19	291,55	277
429,53	411,32	373,57	306,66	294
436,83	421,34	386,37	322,56	311
444,25	431,6	399,61	339,28	330
451,8	442,12	413,31	356,87	349
459,48	452,89	427,47	375,37	370
467,28	463,92	442,12	394,83	392
475,22	475,22	457,27	415,3	415
483,3	486,8	472,94	436,83	440
491,51	498,66	489,15	459,48	466
499,86	510,8	505,91	483,3	494
508,35	523,25	523,25	508,35	523
516,99	535,99	541,18	534,7	554
525,77	549,05	559,72	562,42	587
534,7	562,42	578,9	591,58	622
543,79	576,12	598,74	622,25	659
553,03	590,16	619,26	654,51	698
562,42	604,53	640,48	688,44	740
571,98	619,26	662,43	724,13	784
581,7	634,35	685,13	761,67	831
591,58	649,8	708,61	801,15	880
601,63	665,63	732,89	842,69	932
611,85	681,84	758,01	886,37	988
622	698	784	932	1046

MATERIAL RELACIONAL III: COMPOSIÇÃO DE PERFIS. Quando da concepção de *Profils Écartelés*, em 1988, obra na qual empregava ambas as minhas técnicas harmônicas associadas às **redes harmônicas** de Pousseur – submetidas também a um uso microtonal não previsto por seu idealizador – e às **multiplicações** de acordes de Boulez, tinha plena consciência de que os **perfis** ou **contornos** melódicos – aquele “envelope dinâmico” percorrido pelos intervalos, conferindo a toda e qualquer estrutura harmônica diacrônica seu verdadeiro caráter – constituíam, em essência, a garantia, no nível da percepção ou recepção dos enunciados harmônicos, das manipulações intervalares efetuadas por qualquer técnica harmônica que seja. Nesse sentido, escrevi que “a concepção da obra [*Profils Écartelés*] ... se centra sobre a importância perceptiva do *perfil* intervalar como principal elemento de reconhecibilidade auditiva das técnicas empregadas ...” (MENEZES 1996b; grifo do texto original).

A ulterior etapa da elaboração compositiva em *Parcours de l'Entité*³³ consistiu na transferência das projeções proporcionais acima obtidas ao desenvolvimento dinâmico do perfil principal do módulo cíclico tal como exposto no Ex. 3. Tomando-se como exemplo as quatro primeiras notas do perfil principal – quais sejam: Si bemol 466 Hz; Mi bemol 622 Hz; Sol 392 Hz; e Lá bemol 415 Hz –, estas deveriam ser substituídas pelas quatro frequências correspondentes de cada uma das concreções. Para tanto, observamos, antes de mais nada, que estas quatro notas dizem respeito, respectivamente, às discriminações dos 11º, 16º, 8º e 9º graus do âmbito de duas oitavas (cf. Ex. 7). Se considerarmos agora, a título de exemplo, a primeira concreção (primeira coluna da tabela anterior), notaremos que estes graus discriminados corresponderão aos seguintes valores em Hz: 491,51 Hz; 534,7 Hz; 467,28 Hz; e 475,22 Hz. Comparadas com as frequências temperadas, constatamos que estas quatro frequências equivalem às seguintes alterações do temperamento:

491,51 Hz	→	ca. 2 Hz abaixo do Si 494 Hz;
534,7 Hz	→	entre Dó 523 Hz e Dó # 554 Hz;
467,28 Hz	→	ca. 1 Hz acima do Si b 466 Hz; e
475,22 Hz	→	entre Si b 466 Hz e Si 494 Hz.

³³ Que nesse sentido, aliás, faz referência explícita a *Profils Écartelés*, fato aludido nas letras iniciais de seu título.

Efetuada-se as devidas alterações aproximativas para a execução pela flauta, e desconsiderando-se os desvios irrelevantes de frequências em relação ao sistema temperado, originaram-se, pois, os perfis expostos no Ex. 8. Aliada a uma dilatação temporal igualmente progressiva, tal evolução direcional expansiva utilizou-se da série de Fibonacci para sua estruturação no tempo. Assim é que o número de vezes que cada concreção é executada pela flauta obedece à série numérica 1, 2, 3, 5 e 8. A concreção mais radial é executada uma única vez; a segunda concreção, duas; a terceira, três vezes; a quarta, cinco vezes; e o perfil principal, em sistema temperado, oito vezes. A duração de cada projeção proporcional será então distinta: quanto mais estrito o registro no qual se move o perfil, tanto mais rapidamente este será executado, atingindo-se paulatinamente uma pronunciada dilatação das durações de cada nota no perfil principal, ao término da composição. Enquanto que a mais longa dentre as projeções proporcionais (a quarta projeção, executada por cinco vezes) tem duração de ca. 1'20" (de 9'27" a 10'49,5" – part. pp. 8-9), o perfil principal temperado ocupará o tempo que vai de 10'50" (part. p. 10) ao fim da peça a 15'41", totalizando uma duração de quase 5 minutos. Entretanto, no decurso de suas oito aparições, apenas a primeira e a última (oitava) vez em que ouvimos o perfil temperado este será executado da forma como se estrutura enquanto perfil-de-base (tal como exposto no Ex. 3). Na prática da composição, optou-se pela variação através de deslocamentos de oitavas das notas, num movimento direcional ao extremo agudo e, posteriormente, ao retorno à configuração original do perfil. Daí resulta, pois, a dinâmica em alturas das oito aparições do perfil temperado, a qual faz eco à mobilidade crescente dos parciais dos sons sintéticos.

Aliada ao deslocamento em oitavas das notas do perfil principal, uma detalhada elaboração da sucessão dos grupos de notas, visando uma alternância em sua densidade interna, teve lugar. Para tanto, empregou-se uma permutação dos grupos – num procedimento, diríamos, de índole “serial” –, tendo-se por meta uma pronunciada riqueza multilateral da relação entre a duração de cada grupo e sua densidade interna (seu número de notas).

Assim sendo, a primeira aparição do perfil principal no temperamento faz corresponder a cada um dos sete grupos de notas que o dividem, a rigor, a mesma duração equivalente em segundos: o grupo de 1 nota terá duração de 1"; o de 2 notas,



2””; e assim por diante, até o grupo de 7 notas durando, em princípio, 7””³⁴. Já na segunda aparição do perfil temperado, os grupos de notas mobilizam-se em duas casas à esquerda numa tabela prescrita para tais permutações, enquanto que as durações percorrem, ainda que na mesma direção (à esquerda), três casas da mesma tabela. O resultado é uma rica combinatória tendo como consequência a permutação da densidade dos grupos e de suas respectivas durações³⁵. Atingidos a última aparição do perfil e o conseqüente retorno à disposição original das notas no registro, tem-se – em correspondência com a ciclicidade do próprio módulo no qual se baseia a figuração – o retorno cíclico da correspondência entre densidade dos grupos e duração em segundos; realçando-se o “ponto de chegada”, optou-se por simplesmente dobrar a duração em segundos de cada grupo. A concepção de tal técnica calcada na permutação entre densidade interna e duração – e que pode ser aqui definida como sendo uma técnica de *dinamização da densidade harmônica* – vai ao encontro de meu interesse pela vivência diversificada de um dado material em relação a seu próprio tempo de existência³⁶. (Na próxima página, expomos a tabela na qual se baseou a escritura das oito repetições do perfil principal já no âmbito do sistema temperado).

Resta-nos ainda um último aspecto crucial para compreendermos a concepção de *Parcours de l'Entité*: o relevante papel desempenhado por um “centro de gravidade” da harmonia.

³⁴ Devido ao uso multifacetado da gesticulação melódica, que inclui apogiaturas, por vezes têm-se pequenos desvios de tais durações, o que em modo algum vai de encontro à percepção móvel proveniente de tais operações calcadas na permutação.

³⁵ Este procedimento, criado em *Parcours de l'Entité*, é reutilizado em *ATLAS*.

³⁶ Vivência à qual demos o nome de *dinâmica durativa* quando de nossa abordagem de *A Dialética da Praia*.

TÉCNICA DE PERMUTAÇÕES ENTRE DENSIDADE DOS GRUPOS E SUAS DURAÇÕES
PARA AS 8 APARIÇÕES DO PERFIL PRINCIPAL TEMPERADO:
DINAMIZAÇÃO DA DENSIDADE HARMÔNICA

1x	1 nota (1")	4 (4")	3 (3")	7 (7")	6 (6")	2 (2")	5 (5")
2x	3 (7")	7 (6")	6 (2")	2 (5")	5 (1")	1 (4")	4 (3")
3x	6 (5")	2 (1")	5 (4")	1 (3")	4 (7")	3 (6")	7 (2")
4x	5 (3")	1 (7")	4 (6")	3 (2")	7 (5")	6 (1")	2 (4")
5x	4 (2")	3 (5")	7 (1")	6 (4")	2 (3")	5 (7")	1 (6")
6x	7 (4")	6 (3")	2 (7")	5 (6")	1 (2")	4 (5")	3 (1")
7x	2 (6")	5 (2")	1 (5")	4 (1")	3 (4")	7 (3")	6 (7")
8x (durações multiplicadas por 2)	1 (2")	4 (8")	3 (6")	7 (14")	6 (12")	2 (4")	5 (10")

MATERIAL RELACIONAL IV: POLARIZAÇÃO HARMÔNICA. Paralelamente a todos os procedimentos detalhísticos acima expostos, questionei-me em que medida a audição da obra, de um ponto de vista eminentemente fenomenológico, poderia se sustentar em meio a todas as elaborações espectrais do *tape* e a todas as manipulações intervalares, timbrísticas e temporais dos instrumentistas.

Foi nesse sentido que a nota Si bemol, primeira e última do perfil cíclico principal de 28 notas, adquire papel fundamental na escuta da peça. Uma atenta audição da obra revela-nos o constante recurso a este ponto de apoio, tanto no que tange à escritura

instrumental quanto no que diz respeito às frequências preponderantes do *tape*. Quando as mais longínquas divagações estruturais se fazem presentes, o Si bemol desvela-se enquanto ponto de referência comum, enquanto centro de gravidade em torno do qual tudo parece gravitar. Tais pontos de apoio foram concebidos já anteriormente à escritura instrumental e pré-fixados no *tape*, através de sons derivados da flauta, a fim de que, de tempos em tempos, a flauta ao vivo pudesse tecer íntimas relações com os eventos eletroacústicos. Podemos afirmar, pois, que o Si bemol se traduz enquanto **polarização principal** de *Parcours de l'Entité*, que muito embora se calque num pensamento harmônico infinitamente mais complexo do que a mera e vazia preocupação acerca de uma nova tonalidade, situando-se a anos-luz de distância de um pensamento regressivo como o da Nova Simplicidade e muito mais próximo de uma radical e profícua Complexidade, nem por isso desconsidera a pertinência do recurso a determinados focos auditivos da harmonia, os quais demonstram ser – assim como os perfis sob o prisma da reconhecibilidade das complexas figurações oriundas das técnicas harmônicas – responsáveis pela real condução direcional da escuta em meio a labirínticas construções.

CONCLUSÃO: O FUTURO DE UMA ILUSÃO

A situação do ouvinte defronte da obra puramente instrumental e da constituída pela difusão “solística” de um *tape* desacompanhado aponta para direções, do ponto de vista espacial, totalmente opostas.

Na escuta do instrumento, o ouvinte imediatamente localiza os sons em sua direta e inequívoca proveniência física. A questão em torno do espaço e de suas potencialidades enquanto dado de estrutura musical mal se coloca àquele que degusta a obra. Ainda que a problemática da espacialidade tenha se tornado cada vez mais premente na concepção mesma de uma composição instrumental no decurso do século XX, reabilitando suas funções estruturais tais como estas se apresentaram em remotas épocas da história musical, o confronto do ouvinte com o instrumento ao vivo quase nunca sublevou a própria relação espacial entre aquele que escuta e aquele que executa: o primeiro como que se neutraliza pela presença do segundo; não se origina, de tal

confronto, nenhum questionamento em relação à posição mesma que ocupa a escuta no próprio espaço.

Sucedo algo bem diverso, em contrapartida, quando da escuta de sons difundidos por alto-falantes, via de regra dispostos em torno da audiência em teatro. Se na música instrumental a audição localiza o som e sua proveniência física de modo quase que inconsciente, a potencialidade aberta pela música eletroacústica, permeando os ares através de fenômenos de deslocamentos, rotações, estereofonias cruzadas ou multifonias espaciais inverte a situação: os sons, de extrema mobilidade espacial, acabam por fazer com que o ouvinte se localize a si próprio em meio ao espaço no qual se dá sua escuta. Defrontando-se com a mobilidade fortemente presente na difusão eletroacústica, e situando-se em meio ao *turbilhão* de sons, o ouvinte localiza sua presença meramente pontual e até mesmo impotente face ao dinamismo espaço-temporal dos sons difundidos eletricamente, dinamização esta recuperada pelo indivíduo através de sua própria audição.

Em suma: se o ouvinte localiza os sons de proveniência instrumental em gesto automático e quase inconsciente, é a própria dinâmica espacial dos sons eletroacústicos que acaba como que por localizar o indivíduo que escuta em meio ao espaço através do qual se veicula a obra.

A interação instrumento/meios eletroacústicos permite, assim, a constituição de uma dimensão *diagonal* de tal problemática. Ainda que as formas de escuta pura, seja a puramente instrumental, seja a constituída pela mera difusão de sons eletroacústicos, conservem de modo inexorável sua dada pertinência, a relação dialética entre a escritura instrumental e as estruturas eletroacústicas faz com que se possibilite a edificação de toda uma trama *transicional* entre aquilo que se localiza pela escuta e aquilo que localiza pela escuta aquele que escuta, estabelecendo-se desta forma uma espécie de *continuum* espacial que “corta” diagonalmente, por assim dizer, o espaço vivenciado pela audição.

Calcada em elaborados artifícios de correspondência e oposição, de fusão e contraste entre a escritura instrumental e as estruturas eletroacústicas, artifícios estes que se estabelecem pelo detalhado trabalho sobre o material musical em sua dupla função – constitutiva e relacional –, tal *diagonalidade* faz eclodir o motivado interesse pela escuta



do universo misto, no qual confronta-se a dúvida do ser ou não ser daquilo que se ouve com a condição que se faz mais premente à audição contemporânea: a de ser e não ser.

Assim é que, se falávamos em nossa introdução, referindo-nos à situação da contemporaneidade, de uma ilusão desfeita a cada momento de que se está diante da indubitável unidade da coisa percebida, a certeza da coexistência não pacífica entre a coisa e sua representação transmuta-se, na música eletroacústica mista, em uma outra: em uma profícua, constante e dúbia ilusão.

E é dessa “ilusão auditiva” que se nutre, em grande parte, a poética que está na base de minhas obras mistas, tais como, por exemplo, *Profils Écartelés*, *A Dialética da Praia*, *Parcours de l'Entité*, *ATLAS*. Face a tais composições, o ouvinte recai em constantes dúvidas acerca da natureza daquilo que ouve: se advém do instrumento ou da emissão eletroacústica, se se opera ao vivo uma dinamização espacial, harmônica, timbrística e temporal da escritura instrumental ou se se está defronte de estruturas pré-elaboradas em estúdio, constituídas a partir dos próprios instrumentos ou a estes timbristicamente correlatas.

A ilusão, desfeita constantemente em dúvida, leva à certeza de que aquilo que é pode ao mesmo tempo também não ser. E é o futuro desta ilusão que, acreditamos, ditará os caminhos de uma nova poética da música eletroacústica.

dezembro de 1996

* * * * *



Exemplo 1

Entidade-de-base

Módulo Cíclico de "... Ora ...", "A Dialética da Praia" e "Parcours de l'Entité"

The musical notation consists of two parts. On the left, a 'base entity' is shown as a two-staff system (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a series of chords. To the right, a 'cyclic module' is shown as a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp. It contains a sequence of 27 notes, numbered 1 through 12, with a final note in parentheses. The notes are: 1 (B1), 2 (B2), 3 (B3), 4 (B4), 5 (B5), 6 (B6), 7 (B7), 8 (B8), 9 (B9), 10 (B10), 11 (B11), 12 (B12), and a final note (B13) in parentheses. The notes are connected by a horizontal line, indicating a continuous sequence.

27 notas

Exemplo 2

Entidade-de-base



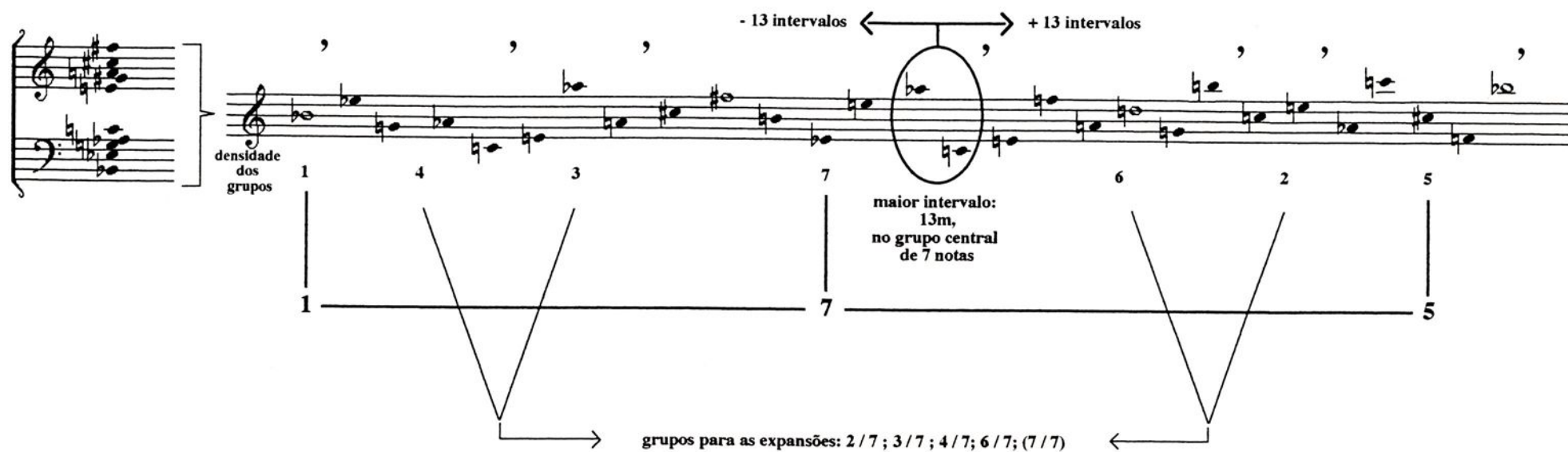
Simetria da Entidade

ao agudo

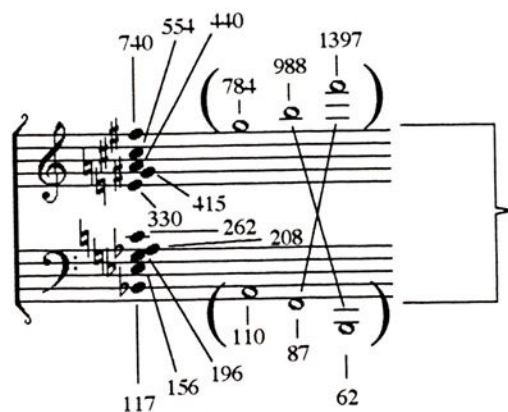
Exemplo 3

Entidade-de-base

Perfil Principal do Módulo Cíclico em "Parcours de l'Entité"



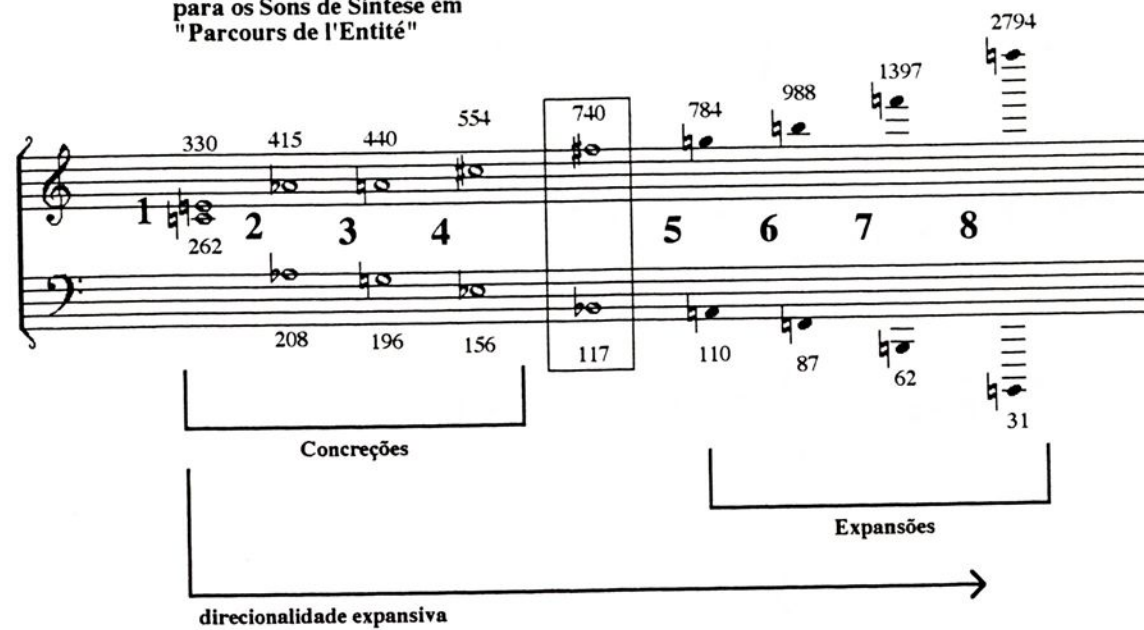
Entidade-de-base:
âmbito de 33 notas;
32 intervalos;
discriminação de 10 notas



valores em Hz

Exemplo 4

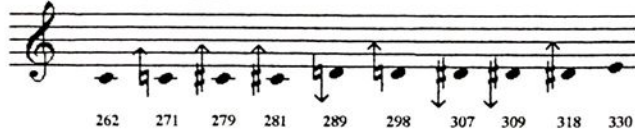
Projeções Proporcionais
para os Sons de Síntese em
"Parcours de l'Entité"



Exemplo 5

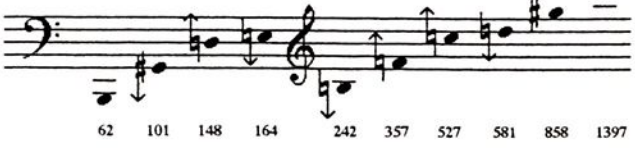
Transcrição Harmônica das
Projeções Proporcionais
para os Sons Sintéticos em
"Parcours de l'Entité"

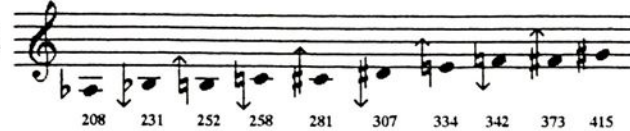
valores em Hz

1 

3 

5 

7 

2 

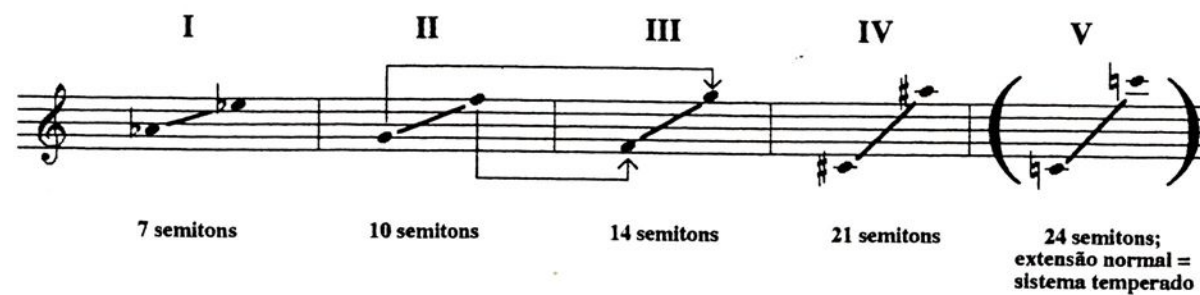
4 

6 

8 

Exemplo 6

Âmbitos para as Concreções do Perfil-de-base da Flauta em Dó em "Parcours de l'Entité"



Exemplo 7

Discriminação dos Graus Utilizados pelo Perfil Principal do Módulo Cíclico em "Parcours de l'Entité"

âmbito de 2 oitavas = 24 semitons temperados = 25 graus



Exemplo 8

Perfis em Expansão em "Parcours de l'Entité"

Primeira Concreção



Segunda Concreção



Terceira Concreção



Quarta Concreção



Extensão Normal do Perfil



11 16 8 9 1 5 21 10 14 19 12 4 17 21 1 5 18 10 15 8 24 13 17 9 25 14 6 23

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor Wiesengrund:

1974 *Filosofia da Nova Música*, Coleção Estudos, Editora Perspectiva, São Paulo.

ASSAFJEW, Boris:

1976a *Die musikalische Form als Prozeß* (1925-30), in: Boris ASSAFJEW, *Die musikalische Form als Prozeß*, Verlag Neue Musik, Berlim, pp. 21-221.

1976b *Die Intonation* (1941-42), in: Boris ASSAFJEW, *Die musikalische Form als Prozeß*, Verlag Neue Musik, Berlim, pp. 223-394.

BAYLE, François:

1993 *Musique Acousmatique – Propositions... ..Positions*, INA-GRM, Buchet/Chastel, Paris.

BERIO, Luciano:

1964 “Eugenetica Musicale e Gastronomia dell’«Impegno»”, in: *Il Convegno Musicale*, 1/4/6-2, Bottega d’Erasmus, Turim, pp. 123-131.

1983 *Entretiens avec Rossana Dalmonte*, Jclattès, Paris.

1991 “Geschichte, Geschichten – Luciano Berio über das Verhältnis von Musik und Text” (entrevista com Axel Fuhrmann), in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 152/5, pp. 28-32.

BERNARDINI, N., e OTTO, P.:

1989 “TRAILS: Un Sistema Interattivo per la Spazializzazione dei Suoni”, in: *Colloquio di Informatica Musicale (Festival Spaziomusica '89)*, 8º, Atti, pp. 83-89.

BOULEZ, Pierre:

1986 “Le Système et l’Idée”, in *InHarmoniques – Le Temps des Mutations*, IRCAM, Éditions du Centre Pompidou, Christian Bourgois Editeur, Paris, dezembro de 1986, pp. 62-104.

1989 *Jalons (Pour une Décennie)*, Christian Bourgois Editeur, Paris.

1991 “Le Timbre et l’Écriture, le Timbre et le Langage”, in: *Le Timbre, Métaphore pour la Composition*, IRCAM/Christian Bourgois Éditeur, Paris, pp. 541-549.

CHAUÍ, Marilena:

1994 *Introdução à História da Filosofia – Dos Pré-Socráticos a Aristóteles*, Volume I, Editora Brasiliense, São Paulo.

CHION, Michel:

1983 *Guide des Objets Sonores – Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale*, Buchet/Chastel, INA/GRM, Paris.



COSTÈRE, Edmond:

1962 *Mort ou Transfigurations de L'Harmonie*, Presses Universitaires de France, Paris.

DREßEN, Norbert:

1982 *Sprache und Musik bei Luciano Berio – Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen*, Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

ECO, Umberto:

1962 *Opera Aperta – Forma e Indeterminazione nelle Poetiche Contemporanee*, Tascabili Bompiani, Milão.

1976a *Obra Aberta – Forma e Indeterminação nas Poéticas Contemporâneas*, Debates, Editora Perspectiva, São Paulo.

1990 “Il Contributo di Jakobson alla Semiotica”, in: *Roman Jakobson*, Editori Riuniti, Roma, pp. 287-302.

EMMERSON, Simon et alii:

1986 *The Language of Electroacoustic Music*, Harwood Academic Publishers, New York.

FÓNAGY, Ivan:

1979 *La Métaphore en Phonétique*, Didier, Ottawa.

HUSSERL, Edmund:

1986 *Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* (1928), in: E. HUSSERL, *Phänomenologie der Lebenswelt – Ausgewählte Texte II*, Reclam Verlag, Stuttgart, pp. 80-165.

1994 *Lições para uma Fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*, Estudos Gerais, Série Universitária/Clássicos da Filosofia, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, Lisboa.

JAKOBSON, Roman e WAUGH, Linda R.:

1980 *La Charpente Phonique du Langage*, Les Éditions du Minuit, Paris.

JESPERSEN, Otto:

1964 *Language – It's Nature, Development and Origin*, George Allen & Unwin Ltd., Londres.

LIGETI, György:

1974 “D’Atmosphères à Lontano: un entretien entre György Ligeti et Josef Häusler”, in: *Musique en Jeu 15*, Éditions du Seuil, Paris, pp. 110-119.



MANOURY, Philippe:

- 1990 "La Note et le Son: Un Carnet de Bord", in: *Musiques Électroniques*, Contrechamps N° 11, Editions l'Age d'Homme, Genebra, agosto de 1990, pp. 151-164.

MATOSSIAN, Nouritza:

- 1986 *Xenakis*, Kahn & Averill, London.

MENEZES, Flo:

- 1987 *Apoteose de Schoenberg – Ensaio sobre os Arquétipos da Harmonia Contemporânea* (1984-85) (publicado como: Florivaldo MENEZES FILHO), EDUSP / Nova Stella, São Paulo.
- 1993a *Luciano Berio et la Phonologie – Une Approche Jakobsonienne de son Oeuvre*, Publications Universitaires Européennes, Série XXXVI, Musicologie, Vol. 89, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main / Berlin / New York / Paris / Wien.
- 1993b *Un Essai sur la Composition Verbale Électronique Visage de Luciano Berio*, Quaderni di Musica/Realtà N. 30*, Mucchi Editore, Modena, novembro de 1993.
- 1995a "Do Som do Tempo ao Tempo do Som", in: *Proceedings (Anais) do "II SBC&M – 2nd Brazilian Symposium on Computer Music"*, 15th Congress of the Brazilian Computer Society, Canela, RS, julho/agosto de 1995, pp. 228-231.
- 1995b "A Espacialidade na Música Eletroacústica", in: *Revista ARTEUnesp*, V. 11, Editora Unesp, São Paulo, pp. 53-61.
- 1996a *Música Eletroacústica – História e Estéticas*, Edusp, São Paulo.
- 1996b Textos (em português e inglês) sobre as obras *Parcours de l'Entité*, *Contextures I (Hommage à Berio)*, *Contesture III – Tempi Reali*, *Tempo Virtuale*, *PAN: Laceramento della Parola (Omaggio a Trotskji)*, *Profils écartelés*, e *Words in Transgress*, in: Livreto do CD "Música Maximalista • Maximal Music", Vol. 1, São Paulo.

MESSIAEN, Olivier:

- 1994 *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie (1949-1992)*, Tome I, Alphonse Lédur, Paris.

OSMOND-SMITH, David:

- 1991 *Berio*, Oxford Studies of Composers, Oxford University Press, Oxford / New York.

RESTAGNO, Enzo et alii:

- 1995 *Berio*, in: *Musica Contemporanea 11*, E.D.T. (Edizioni di Torino), Turim.

RUSSELL, Bertrand:

- 1968 *A Filosofia de Leibniz*, Companhia Editorial Nacional/EDUSP, São Paulo.



SAUSSURE, Ferdinand de:

- 1972 *Cours de Linguistique Générale* (edição crítica organizada por Tullio de Mauro), Payot, Paris.

SCHAEFFER, Pierre:

- 1966 *Traité des Objets Musicaux – Essai Interdisciplines*, Éditions du Seuil, Paris.
1993 *Tratado dos Objetos Musicais*, Edunb – Editora Universidade de Brasília, Brasília.

STOCKHAUSEN, Karlheinz:

- 1957 Carta inédita a Luciano Berio: datada de janeiro de 1957. Basileia: Paul Sacher Stiftung, Coleção Luciano Berio.
1959 “Musik Im Raum”, in: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*, Mainz: B. Schott’s Söhne, Mainz, pp. 30-35.
1963 *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik*, Vol. 1, Verlag M. DuMont Schauberg, Colônia.
1978 *Texte zur Musik 1970-1977*, Vol. 4, Verlag M. DuMont Schauberg, Colônia.

STOIANOVA, Ivanka:

- 1985 *Luciano Berio – Chemins en Musique*, La Revue Musicale, Triple Numéro 375-376-377, Éditions Richard-Masse, Paris.

* * *



