UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

RAFAEL RAMALHOSO ALVES

A (re)composição do material musical em *Musik für Renaissance-Instrumente* de Mauricio Kagel

São Paulo

2015

RAFAEL RAMALHOSO ALVES

A (re)composição do material musical em *Musik für Renaissance-Instrumente* de Mauricio Kagel

(versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, área de concentração Musicologia, Linha de pesquisa Teoria e Análise Musical, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Cesar Marino Villavicencio Grossmann

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo
Alves, Rafael Ramalhoso.
A (re)composição do material musical em *Musik für Renaissance-Instrumente* de Mauricio Kagel / Rafael Ramalhoso Alves; orientador Prof. Dr. Cesar Marino Villavicencio Grossmann. – São Paulo, 2015.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes / Universidade de São Paulo.

103 f.

Nome: ALVES, Rafael Ramalhoso

Título: A (re)composição do material musical em *Musik für Renaissance-Instrumente* de Mauricio Kagel.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, área de concentração Musicologia, Linha de pesquisa Teoria e Análise Musical, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de Mestre em Música, sob orientação do Prof. Dr. Cesar Marino Villavicencio Grossmann

Aprovado em:

São Paulo, 24 de novembro de 2015.

Banca examinadora

Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira

Instituição: IA-Unesp

Julgamento: _____

Assinatura_____

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

Instituição: ECA-USP

Julgamento: _____

Assinatura_____

AGRADECIMENTOS

Ao professor Cesar Villavicencio, pela orientação atenta, perspicaz e cuidadosa. E acima de tudo pela generosidade em partilhar de sua capacidade intelectual e artística.

Aos professores Rogério Costa, Marcos Pupo Nogueira e Fernando Iazzetta, pelas importantes contribuições na banca de qualificação e de defesa, e nos cursos ministrados no Departamento de Música, fundamentais para a reflexão teórica e artística que aqui se delineia.

Aos professores Flo Menezes, Adriana Lopes, Rodrigo Lima, Teresa Cristina Rodrigues, Mônica Lucas e Luís Antonio Ramoska, que disponibilizaram seu tempo e atenção em conversas e contribuições para este trabalho.

À Björn Heile, pela disposição diligente, desde o outro lado do Atlântico.

À Edward Tarr, pela gentileza e disposição em responder prontamente nossas mensagens e perguntas.

Aos amigos e colegas que de alguma forma contribuíram para a realização deste trabalho: Calixto, Kouve, Cafofo, Vinícius, Linguí, Meganha, Nats, Gina, Paulinha, Pedralha, César, Breno, Simone, Zuben, Acauam, Tati Burg, Daniel Glaydson, Priscilla, Douglas, Fábio Rocha, Analu, Macabro, Juliano Gentile, Miguel Garutti, Gustavo Penha, Valéria Bonafé, Marcelo Segreto, Henrique Figueiredo, Marcela Pontes, Igor Maia, Ícaro, Jonathan Andrade, Joevan e Delphim.

À Eloísa, pelo carinho, companheirismo e leitura atenta deste trabalho.

À Mariana, ao Denis.

Ao meu tio Wellington e ao meu primo Marco.

Aos meus pais, Marisa e Marcos.

Dedico este trabalho à memória de minha querida Vó Esther e à Manuela, a mais nova integrante da família!

“Eu não posso separar a comunicação musical da comunicação humana”

Mauricio Raúl Kagel

RESUMO

ALVES, R. R. **A (re)composição do material musical em *Musik für Renaissance-Instrumente* de Mauricio Kagel**. 2015. 103 f. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes. Departamento de Música. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O objetivo deste trabalho é analisar a relação que a peça *Musik für Renaissance-Instrumente* (1966), de Mauricio Kagel (1931-2008), estabelece com o material musical da tradição e das vanguardas, na segunda metade do século 20. A partir da definição de material musical em Adorno investigaremos historicamente a crítica que se delineia em sua peça com relação às posturas estéticas em questão. Este trabalho pretende refletir criticamente sobre o sentido do movimento de interpretação historicamente informada e dos movimentos de vanguarda, identificando suas convergências e afinidades estéticas. Por fim, nosso objetivo é traçar o sentido estético e filosófico da obra de Kagel no contexto musical de sua emergência, buscando refletir sobre a importância de sua obra para o contexto atual de produção musical.

Palavras-chave: Mauricio Kagel, instrumentos antigos, vanguardas, interpretação historicamente orientada, material musical

ABSTRACT

ALVES, R. R. **The (re)composition of the musical material in *Musik für Renaissance-Instrumente* of Mauricio Kagel.** 2015. 103 f. Thesis (Master). Escola de Comunicação e Artes. Departamento de Música. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

The aim of this research is to analyze the relation established by Mauricio Kagel's *Musik für Renaissance-Instrumente* with traditional musical material and also with material built by the musical avant-garde from the second half of the 20th century. Based on the definition of musical material in Theodor Adorno's philosophy we also intend to investigate through historical perspective how Kagel's criticism in composition applies to both of the aforementioned tendencies. Furthermore a critical assessment of the historical interpretation movement as well as of the avant-garde has been carried out, with the main purpose of establishing their mutual aesthetical affinities. Lastly, our foremost objective was to outline the meaning of Kagel's composition in the context of its appearance, in order to ponder about its importance for contemporary context of musical production.

Keywords: Mauricio Kagel, early instruments, avant-garde, historically informed performance, musical material

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
1.1. A realização de <i>Musik für Renaissance-Instrumente</i>	13
1.2. Breve introdução à obra de Mauricio Kagel	14
2. CONCEITO DE MATERIAL MUSICAL	17
2.1. O conceito de material musical em Adorno	18
3. KAGEL, VANGUARDAS E NOVA MÚSICA	21
3.1. Darmstadt	23
3.2. A produção de Kagel nos anos 1950	25
3.2.1. Sexteto de Cordas	26
3.2.2. Anagrama	29
3.2.3. Transición II	30
3.3. John Cage e a segunda geração de Darmstadt	32
3.4. <i>Vers une musique théâtrale</i>	35
3.5. A instrumentação experimental em Kagel	37
4. O RENASCIMENTO DO RENASCIMENTO – A PROPÓSITO DOS INSTRUMENTOS ANTIGOS	42
4.1. A interpretação historicista no século 20	43
5. ANÁLISE DE <i>MUSIK FÜR RENAISSANCE-INSTRUMENTE</i>	49
5.1. Instrumentação e Organologia	49
5.1.1. Flautas doce	51
5.1.2. Cromornes	53
5.1.3. Charamelas e bombardas	54
5.1.4. Corneto	55
5.1.5. Trompete barroco ou clarino	57
5.1.6. Órgãos positivo e regal	57
5.1.7. Alaúde e teorba	58
5.2. Técnicas de execução dos instrumentos antigos	59
5.2.1. Explorações técnicas nos instrumentos de sopro	60
5.2.2. Explorações técnicas nos instrumentos de cordas dedilhadas	62
5.2.3. Explorações técnicas para o órgão positivo e regal	64
5.3. Forma e técnica composicional em <i>Musik für Renaissance-Instrumente</i>	66
5.3.1. Forma	67
5.3.2. A perspectiva tecnomórfica	78
5.3.2.1. Efeito Doppler	79
5.3.2.2. Filtragem	82
6. CONCLUSÃO	86
7. REFERÊNCIAS	90

8. ANEXOS	96
8.1. Performances de <i>Musik für Renaissance-Instrumente</i>	96
8.2. Trecho do texto de <i>Sur scène</i>	97
8.3. Entrevista com Edward H. Tarr	98
8.4. Transcrição do debate em <i>Ludwig Van</i>	101

1. INTRODUÇÃO

Em *Musik für Renaissance-Instrumente* (1966), objeto desta dissertação, Mauricio Kagel reapropria-se de instrumentos antigos para compor sob uma perspectiva modernizante e contemporânea ao século 20 do uso destes instrumentos. Ao buscar explorar suas possibilidades sonoras para além de seus limites convencionais e de perspectiva historicista, Kagel parece expandir o material musical e suas potencialidades para a música contemporânea. Este trabalho visa compreender o sentido estético da composição de Kagel, bem como refletir sobre as noções de progresso e conservadorismo no interior da forma musical, a partir da relação que a peça tece com os paradigmas de tradição e vanguarda na segunda metade do século 20.

A combinação entre o uso de instrumentos antigos e técnicas composicionais experimentais, tal como feita nessa peça – por exemplo, realização de multifônicos pela sacabuxa, simulação de efeito Doppler pelos crumornes –, faz pensar nas possibilidades de apropriação de elementos da tradição para a emergência de novos sentidos estéticos e composicionais. Dito de outra maneira, o uso especulativo que se faz dos instrumentos antigos, longe de esgotar-se na alusão ao passado, reposiciona-os no espaço contemporâneo. Nesse sentido é o compositor mesmo quem previne:

“Esta obra não contém nem previsões ou orientações para o futuro, nem o consolo de uma retomada do passado: o uso de instrumentos renascentistas não segue nenhuma intenção programática que se entenda como geral. Foi determinante apenas o motivo de que estes instrumentos correspondiam melhor à minha imaginação timbrística que os instrumentos atuais de corda ou sopro” (KAGEL, 1998, p.8) ¹

O comentário de Kagel parece apresentar uma dupla negação: uma dirigida tanto ao ímpeto progressista de discursos prescritivos de vanguarda, quanto ao sentido nostálgico de uma prática reconstrutiva da música do passado, ancorada no argumento da autenticidade. Ele não tem, aparentemente, pretensões de determinar paradigmas construtivos de uma música de vanguarda, nem tampouco se vincula a práticas e paradigmas composicionais que perderam sua

¹ O texto de Kagel foi redigido e publicado em 1966, no encarte da gravação em vinil da Deutsche Grammophon. Nossa tradução se baseia tanto no texto original de Kagel, em alemão, quanto na tradução para o inglês reproduzida no encarte do cd, relançado em 1998: “This work contains neither prediction, pointers to the future, nor a comforting return to the past: the use of Renaissance instruments here has no programmatic purpose in any general sense. The only decisive fact is that these instruments correspond to my tonal concept better than any present-day stringed and Wind instruments could.”

antiga validade. Digamos que, buscando reter o fundamental de ambas as posturas, ele parece tanto evitar a intenção programática inocente – questão das vanguardas passível de crítica num tempo em que inúmeras experiências díspares confluem –, quanto rejeitar o desejo retrógrado de aplicar ao presente regras de composição alheias a uma nova intenção expressiva.

Ainda segundo o excerto acima, a escolha dos instrumentos antigos se deve, sobretudo, às suas possibilidades técnicas. A sonoridade que deles emerge serviria a Kagel para expandir as possibilidades de uma composição de timbres [*Klangfarbenkomposition*], estruturada fundamentalmente sobre tal parâmetro sonoro. Nesse sentido Kagel encara o instrumento como uma ferramenta para a expressão musical, mobilizando-o sem restringir-se a uma especial forma de retomada de seu contexto histórico de surgimento.

Sem ser propriamente restauradora, essa mistura de elementos de diversos períodos numa música do presente suscita uma reflexão sobre o conteúdo histórico dos materiais, tal como ele se configura no seu momento de aparecimento e tal como é reapropriado ao longo da história das práticas musicais. Essa foi uma discussão central durante o século 20 e no meio musical de Darmstadt, ao qual Kagel se integrou durante praticamente toda sua vida criativa. Um dos principais teóricos que participou desse debate foi Theodor Adorno, do qual retomaremos a conceituação sobre o material musical e seu caráter histórico. *Musik für Renaissance-Instrumente* explora a historicidade de maneira crítica e apresenta uma visão bastante original no tratamento dos elementos da tradição. Dessa maneira, a conceituação que realizou Theodor Adorno sobre o tema será base ponto de partida de nosso estudo.

Ao afirmar o que sua peça *não* representa, Kagel não se compromete com nenhuma postura estética dogmática; mas ainda assim *Musik für Renaissance-Instrumente* se “encontra em tensão tanto com o passado como com o presente” (KAGEL, 2011, p.85), apresentando uma convergência possível entre esses polos: a do movimento de interpretação historicamente orientada e a das escolas composicionais da vanguarda, notadamente a de Darmstadt. A primeira buscou reconstruir a música dos períodos medieval, renascentista e barroco, retomando instrumentos, tratados e práticas; a segunda pretendeu uma constante expansão do material musical sob a ótica de um progresso contínuo.

Procuraremos definir o sentido dessas práticas e contrapô-las à perspectiva kageliana, expressa não só em sua obra musical, mas também em seus textos, artigos e entrevistas, pois como sugere o compositor, “ambas, arte e música, não podem prescindir da palavra” (KAGEL, 2011, p.9). Pensamos assim, portanto, que *Musik für Renaissance-Instrumente* apresenta uma alternativa propositiva, embora não dogmática, das possibilidades de articulação entre vanguarda e tradição.

1.1. A realização de *Musik für Renaissance-Instrumente*

O projeto de *Musik*, embora iniciado ainda na Argentina, só pôde ser concluído na Europa, onde diversos grupos especializados em interpretação historicamente orientada retomaram os instrumentos antigos para a execução da música medieval, renascentista e barroca.

A peça foi escrita entre 1965 e 1966, comissionada pela *Westdeutschen Rundfunks* (WDR), e estreada no ano seguinte, em 26 de abril de 1967, em execução do *Collegium Instrumentale*, grupo formado e dirigido por Kagel, com músicos –em sua maioria, mas não exclusivamente– adeptos das práticas de interpretação historicamente orientada. Essa apresentação foi gravada e distribuída pelo selo *Avant garde* da Deutsche Grammophon, sendo até hoje o único registro fonográfico comercial da peça², e por isso será tomado como gravação de referência quando remetermos à audição de trechos da peça.

Com relação a outras gravações e execuções, segundo nossa pesquisa na base de dados da Universal Edition e em materiais de divulgação de concertos encontrados na internet, contabilizamos vinte e uma apresentações³, todas no continente europeu. Na seção de Anexos apresentamos os documentos fornecidos pela Universal Edition, apontando algumas informações imprecisas e incompletas.

Também pudemos ter acesso ao registro de uma das apresentações da peça em sua versão de câmara (prevista na bula pelo compositor), realizada em Varsóvia em 2014, por ocasião da 57ª edição do Festival Internacional de Música Contemporânea “Warsaw Autumn”⁴. No entanto, como não há uma versão comercial da referida gravação não direcionaremos nossa análise para esse registro.

² Em 1998 esse registro foi remasterizado e reeditado pela gravadora, ao lado da peça *1898* (1972-73), que também parte de uma referência explícita ao passado, embora sua perspectiva estética seja bastante distinta, fazendo uso de alusão e citação musical, bem como de outros elementos ligados ao tonalismo, como melodias, tríades e harmonia.

³ No site da Universal Edition (www.universaledition.com Acessado em: 20.03.2015) é possível pesquisar sobre as performances dessa peça de Kagel, embora o levantamento disponibilizado se restrinja às apresentações posteriores à 1999, sendo além disso um registro incompleto, pois não consta a apresentação de 22.09.2014, em Praga, informação que consta no site da Prague Philharmonia (www.pkf.cz).

⁴ Como abordaremos mais adiante, a peça de Kagel também possibilita sua realização em versão reduzida de instrumentos e musicistas, como versão de câmara intitulada *Kammermusik für Renaissance-Instrumente*. A apresentação em Varsóvia ocorreu em 26.09.2014 e teve direção de Tomasz Dobrzanski à frente do Theatrum Instrumentorum. In: http://warszawska-jesien.art.pl/en/wj2014/program-i-bilety/programme/26_09/1109934883 (Acessado em: 28/07/2015)

1.2. Breve introdução à obra de Mauricio Kagel

Mauricio Raúl Kagel nasceu em Buenos Aires, na Argentina, em 1931, e faleceu em 2008 em Colônia, na Alemanha, onde passou praticamente toda sua vida criativa. Sua obra abrange peças teatrais, composições de câmara, vocais e orquestrais, filmes e peças radiofônicas, sendo considerado um dos principais compositores da segunda metade do século 20 associado à geração pós-serial de Darmstadt. Sua obra musical se caracteriza por uma vertiginosa heterogeneidade estética, passando desde perspectivas vanguardistas ligadas às escolas europeias e americanas do pós-guerra, bem como por peças nas quais são recuperados aspectos estruturais e composicionais do tonalismo e da tradição musical. Essa última, contudo, usada quase que exclusivamente em chave irônica ou crítica, características que são indícios da resistência de sua obra em ser enquadrada em uma perspectiva estética específica, tanto quanto de uma insistente e inquieta busca em responder artisticamente às questões de seu tempo.

Ainda na Argentina, Kagel estudou teoria musical, regência, canto, clarinete, violoncelo, órgão e piano, tendo aulas com professores como Vincenzo Scaramuzza, que também formou renomados pianistas como Martha Argerich e Bruno Gelber. Também teve aulas com Juan Carlos Paz, um dos principais compositores da vanguarda argentina, porém, segundo Kagel, nunca teve aulas de composição.

Embora tenha sido reprovado para o ingresso no conservatório musical local, foi participante ativo da *Agrupación Nueva Música*, fundada nos anos 30 por J. C. Paz. O grupo promoveu audições de peças compositores de vanguarda, como Schoenberg, Webern, Cowell e Varèse.

Definido por Kostelanetz (1988) como um políartista, os interesses estéticos de Kagel não se restringiram à música. A dificuldade em caracterizar e traçar o perfil de sua obra é expressa por Björn Heile (2006):

“A qual Kagel nos estamos referindo? Kagel, o aspirante multiartista mergulhado na vanguarda influenciado pela Bauhaus de Buenos Aires dos anos 1950? Kagel, o membro da vanguarda europeia do pós-guerra, que esforçou-se para integrar o serialismo com a técnica aleatória e *live-electronics*? Kagel, o experimentalista, cujas criações influenciadas pelo Fluxus questionavam os limites não somente da música e da composição musical mas de tudo que poderia ser considerado arte? Kagel, o dedicado a trabalhos de teatro experimental, filme e multimídia, para quem o termo ‘composição’ não se conecta exclusivamente ao domínio acústico? Kagel, o pós-modernista que recombina fragmentos descartados previamente, sejam estes de música ‘clássica’, ‘popular’ ou ‘folclórica’, em uma nova forma de arte composta de diversas camadas? Ou Kagel, o compositor de peças enganosamente simples de música de concerto que parecem fazer uma paródia

das complicações conceituais e das refrações das perspectivas frequentemente associadas a seu trabalho?” (HEILE, 2006, p.1) ⁵

Como também aponta Heile (2006), além da música, Kagel também estudou filosofia e literatura na Universidade de Buenos Aires, tendo Jorge Luis Borges como professor. Interessante notar que o nome da primeira peça escrita por Kagel, *Palimpsestos*, faz referência ao procedimento, natural da Antiguidade, de raspagem de um pergaminho ou manuscrito com o intuito de dar lugar a um novo escrito. Essa mesma alusão aparece em um dos contos mais conhecidos de Borges, “Pierre Menard, autor del Quijote”:

“Refleti que é lícito ver no Quixote "final" uma espécie de palimpsesto, no qual devem transluzir-se os rastros – tênues, mas não indecifráveis – da "prévia" escrita de nosso amigo”. (BORGES, 1999, p. 23)

Nesse conto apresenta-se o trabalho de Pierre Menard, que ao se aprofundar intensamente na vida e na obra de Cervantes, buscando oferecer uma perspectiva modernizante –ou seja, adequada ao seu tempo– do Quixote, acaba por reescrever *ipsis litteris* todo o primeiro capítulo do livro, em cada detalhe, palavra ou frase. A ideia do palimpsesto alude a esse trabalho de reescritura, que confere ao escrito original um sentido diverso ao ser reproduzido em outro contexto de produção e circulação. Desconstrói-se assim a ideia de um sentido fixo e unívoco da obra, bem como o conceito de autoria e originalidade, elementos cuja problematização também é cara ao pensamento de Mauricio Kagel.

Kagel também revela um grande interesse pelo cinema. Foi um dos fundadores da Cinemateca Argentina e produziu uma série de filmes de curta, média e longa metragem, dentre os quais se destaca *Ludwig Van*, retrato surrealista de Beethoven em comemoração ao bicentenário de seu nascimento. Algumas de suas peças ganharam versões fílmicas, realizadas pelo próprio compositor, como *Match* e *Hallelujah*. Outras foram escritas especialmente como trilha sonora, como *Szenario*, para *Un chien andalou* de Buñuel, e *MM51*, que contém trechos do *Nosferatu* de Murnau. Kagel também ressaltava, nesse sentido, a importância de sua experiência com procedimentos de montagem cinematográfica para a composição de suas peças eletrônicas e acústicas.

⁵ “For, which Kagel are we referring to? Kagel, the aspiring multi-artist, steeped in the Bauhaus-influenced cosmopolitan avant-garde of 1950s Buenos Aires? Kagel, the member of the European post-war avant-garde, who endeavoured to fuse integral serialism with aleatory technique and live-electronics? Kagel, the experimentalist, whose Fluxus-inspired creations questioned the limits not only of music and composition but of what can be considered art? Kagel, the maker of experimental theatre, film and multimedia works, for whom the term ‘composition’ is not necessarily connected to the acoustic domain? Kagel, the postmodernist, who recombines the discarded fragments of earlier music, be it ‘classical’, ‘popular’ or ‘folkloristic’, into new, multi-layered artworks? Or Kagel, the composer of deceptively simple pieces of concert music which seem to make a mockery of the conceptual complications and perspectival refractions so often associated with his work?”

Ainda na Argentina, Kagel conheceu Pierre Boulez, quando ele excursionava com a companhia de teatro de Jean-Louis Barrault. Boulez o encorajou a ir para a Europa, de modo que em 1957 Kagel se muda para Colônia, cidade em que vive como bolsista do Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD). Foi nesse contexto que integrou um conjunto de jovens compositores recém-imigrados para a Alemanha e participou ativamente dos *Ferienkurse* de Darmstadt, dedicados à Música Nova do período. A reação a esse período de sua obra é conhecida: rapidamente sua produção foi bem aceita e o compositor argentino tornou-se, assim, uma das referências de Darmstadt, chegando a suceder a Stockhausen à frente do Instituto de Música Nova da Rheinische Musikschule de Colônia, em 1969. No entanto, cumpre notar que, apesar de seu sucesso no meio vanguardista europeu, sua obra apresenta elementos dissonantes e críticos ao pensamento progressista estabelecido e difundido no período.

Nossa proposta, com a análise de *Musik für Renaissance-Instrumente*, é definir a postura estética e artística do compositor a partir da referência objetiva à tradição musical. *Musik* faz do elemento histórico e tradicional sua plataforma de trabalho, sem no entanto pretender reatar algum laço específico com o passado. O sentido da peça está afinado com a perspectiva de expansão do material, própria de uma postura de vanguarda. Apesar disso, sua obra apresenta esteticamente críticas e problematizações com relação ao posicionamento artístico de vanguarda. Malgrado a grande heterogeneidade estética e formal que se observa na produção kageliana, pensamos que sua reflexão sobre as imbricações entre música, sociedade e história se cristalizam artisticamente em cada uma das obras em particular, suscetíveis, como tais, às transformações que o tempo opera na arte, processo que por sua vez se expressa na metamorfose contínua pela qual passou a poética de Kagel. Por fim, consideramos relevante apresentar a obra e o pensamento de Kagel por dois motivos principais: o relativo desconhecimento com relação à produção do compositor argentino por parte do leitor-ouvinte brasileiro e de língua portuguesa; a perspectiva crítica aguçada e radical que se expressa na obra kageliana com relação às diversas posturas e posicionamentos estéticos no século 20.

2. CONCEITO DE MATERIAL MUSICAL

No comentário que o próprio compositor escreveu sobre *Musik für Renaissance-Instrumente*, Kagel afirma que o uso dos instrumentos antigos corresponderiam melhor à sua imaginação timbrística que os instrumentos convencionais de corda e sopro. É por uma motivação técnica e especulativa, portanto, que Kagel se reapropria do material musical do passado, e não por um intuito de citação ou alusão à aspectos sonoros da música antiga. É no sentido de responder à questões e problemas impostos à composição de vanguarda que Kagel utilizará estes instrumentos.

A peça de Kagel se insere numa perspectiva composicional em que o timbre é elemento fundamental e estrutural da obra, numa concepção afim à delineada pela Segunda Escola de Viena através do conceito de *Klangfarbenkomposition*. Em 1909, Schoenberg escreve *Farben*, terceiro movimento de suas *5 peças para Orquestra op. 16*, que como o próprio título diz, o elemento fundamental é a ‘cor’, o timbre. Em *Harmonielehre* (1911), um dos principais tratados de harmonia da história da música, o compositor conclui a obra propondo de maneira entusiasmada a composição sobre melodias de timbres [*klangfarbenmelodie*]:

“Melodia de timbres! Que finos sentidos os que aqui diferenciem! Que espírito sublimemente desenvolvido o que possa encontrar prazer em coisas tão sutis! Quem aqui se atreve a reclamar teorias!” (SCHOENBERG, 1999, p.579)

A novidade que a composição timbrística proporcionou a Schoenberg e à Segunda Escola de Viena parece também ter inspirado a composição musical na segunda metade do século 20, como expressa Carl Dalhaus (1996):

“(...) nos é evidente que os métodos da composição do timbre [*Klangfarbenkomposition*], que foi tão característica da música eletrônica tal como ela se desenvolveu no Estúdio de Colônia nos anos 50, encontram claramente suas raízes nas tendências evolutivas da música serial” (DALHAUS, 1996, p.172-173)

Dessa maneira, a peça de Kagel se alinha a procedimentos técnico-composicionais utilizados em Darmstadt, associados no entanto a fontes sonoras inusitadas ou pouco usuais, como seria a dos instrumentos renascentistas.

Após a ida para Colônia em 1957, Kagel frequenta os Cursos de Darmstadt, participando ativamente das discussões em torno do material musical. Por meio de artigos e

palestras, o compositor apresenta suas reflexões sobre notação, técnicas composicionais, bem como seu pensamento com relação aos paradigmas de tradição e ao progresso na forma musical. É nesse horizonte que *Musik für Renaissance-Instrumente* participa desse debate de maneira prática e estética.

2.1. O conceito de material musical em Adorno.

Com o intuito de compreender sua perspectiva com relação ao material musical, e dessa maneira refletir sobre a mediação entre passado e presente operada em *Musik für Renaissance-Instrumente*, partiremos das reflexões de Theodor Adorno sobre o conceito de material musical.

Em *Teoria Estética*, Adorno define o conceito de material em arte:

“(...) o material é aquilo com que lidam os artistas: o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até às combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida, podem também as formas transformar-se em material”. (ADORNO, 1970, p. 170)

Apesar da centralidade do conceito para a reflexão estética de Adorno, o material não deve ser compreendido e definido de maneira fixa, imutável. Caracteriza-se pela contínua transformação pela qual passam técnicas e meios de produção da arte, articulando-se de maneira fundamental com o contexto histórico e social em que surgem. Segundo Adorno, “este material é reduzido ou ampliado no curso da história e todos os seus rasgos característicos são resultados do processo histórico.” (ADORNO, 2004, p.35). Dessa maneira, um dado material musical, em diferentes períodos, apresentará sentidos diversos.

Na história da música, essa característica pode ser observada na distinção que ao longo dos tempos se deu entre consonância e dissonância. O uso de quintas e oitavas paralelas, privilegiado na composição musical do período do modalismo, foi sendo paulatinamente substituído pelo de terças e sextas, na transição do Renascimento para o Barroco. As transformações que observamos na sociedade manifestam-se de maneira difusa e não-consciente na música e no tratamento do material, que como coloca Adorno, “é espírito sedimentado, algo socialmente pré-formado pela consciência dos homens” (ADORNO, 2004, p.36). Assim, a reflexão sobre o material musical é também uma reflexão sobre seus paradigmas construtivos e os meios sociohistóricos que o determinam.

Segundo Jean Paul Olive (2009), para a adequada compreensão dessa questão em Adorno, seria necessário retroceder à reflexão do teórico em “A ideia de história natural” (ADORNO, 1996), na qual buscou suprimir a distinção habitual entre natureza e história. Nessa conferência de 1932, Adorno esclarece que “natureza” não faz referência ao objeto das ciências naturais, colocando que:

“trata-se de um conceito que, se eu quisesse traduzi-lo na linguagem conceitual filosófica mais habitual, poderia caracterizá-lo mais facilmente pelo conceito de *mítico*. (...) Por ele (*mítico*) se entende o que está aí desde sempre, o que sustenta a história humana e nela aparece como um ser anteriormente dado, submetido inexoravelmente, o que nela há de substancial. (ADORNO, 1996, p. 1-2. grifo nosso)

Por natureza entende-se assim as condições anteriores sobre as quais atua o ser. Em seguida Adorno pondera sobre o conceito de história:

“(...) *história* designa uma forma de conduta dos homens, forma de conduta transmitida, que se caracteriza antes de tudo pelo fato de aparecer nela o qualitativamente novo, por ser ela um movimento que não se desenvolve na pura identidade, na pura reprodução do que sempre esteve aí, e sim produz o novo e alcança seu verdadeiro caráter através do que, nela, aparece como novo”. (ADORNO, 1996, p. 2. grifo nosso)

Segundo Adorno, a história se define pelo que rompe com um estado tido como natural, sem o qual permaneceria idêntico. Para Olive, essa questão fundamentou a prática artística, “a questão da invenção (a novidade), da herança (a tradição), da atitude do artista em relação ao que o precede, ao material.” (OLIVE, 2009, p.88). No entanto, definidos pelo pensamento dialético, constatamos que “para a consciência não há nenhum material puramente natural, mas sim um material histórico.” (ADORNO *apud* ALMEIDA, 2007, p. 292).

Dito de outra maneira, a história se constrói por um movimento segundo o qual aquilo que é criado pela *praxis* humana torna-se um *a priori* de sua própria criação subsequente, processo esse que constitui uma dinâmica de possibilidades e impossibilidades que aparecerão à consciência como algo posto (ou, nos termos de Olive, “mítico”). Sendo esse, também, o modo como as tendências progressivas e regressivas do material musical se dispõem no campo aberto para o compositor.

Uma vez que, segundo tal compreensão dialética da história, o natural já está mediatizado pela consciência em seu nexos com a *praxis* humana geral, é a partir dessa ótica que Adorno critica perspectivas composicionais que definem seu conceito de material musical enquanto expressão de elementos do natural. Assim é que o filósofo compreende o tonalismo, entendido como sistema natural de organização dos sons. É assim também que ele rechaça a perspectiva cientificista que busca definir o fenômeno sonoro tão somente por suas

características aritmético-acústicas, desconsiderando o contexto sociohistórico de sua emergência: “não se deve atribuir ao material sonoro em si, e nem sequer àquele filtrado através do sistema temperado, um direito ontológico próprio” (ADORNO, 2004, p.36). Adorno compreende essas perspectivas como “segunda natureza”, o que equivaleria, como pontua Olive, a uma “rede de convenções produzida pela humanidade, que se interpõe à percepção que o homem pode ter de seu ambiente” (OLIVE, 2009, p.88).

A partir de tais pressupostos, consideramos a peça de Kagel consciente desses processos. Trata-se ao que parece de uma obra que trabalha de modo a criticar a apropriação fetichizada dos sons e dos instrumentos musicais, buscando assim renovar tanto a percepção da música composta para instrumentos antigos, quanto criticar o novo convencionalismo advindo, malgrado intenções, dos procedimentos serialistas e vanguardistas nos anos 50 e 60.

Dessa maneira o uso dos instrumentos antigos não determina *a priori* o caráter progressista ou regressivo da obra, ou ainda, para colocar em termos menos absolutos, não determina sua consistência ou valor estético. É a formalização musical a partir dessas referências que constitui seu sentido e potencial crítico.

3. KAGEL, VANGUARDAS E NOVA MÚSICA

Neste capítulo apresentaremos a obra de Mauricio Kagel em relação ao contexto musical da segunda metade do século 20, especialmente no que se refere às escolas composicionais de vanguarda nas décadas de 50 e 60.

No período em questão, a obra de Kagel apresenta características intrinsicamente ligadas às técnicas composicionais e paradigmas da vanguarda alemã. Posteriormente se apropriou de técnicas oriundas de outras linhas composicionais, como a estadunidense, representada por Cage e Cowell. Kagel, no entanto, desenvolveu uma linguagem própria, que incorporou elementos do teatro, tendo se notabilizado pela produção do que então se denominou Teatro Instrumental. No entanto, nesta dissertação, o foco estará em sua produção mais ligada ao que na tradição musical se convencionou compreender como “música absoluta”, na qual o conteúdo essencial da música se definiria pela expressão de ideias musicais, a partir da elaboração conceitual de Eduard Hanslick em *Do belo musical*: “o conteúdo da música são formas sonoras em movimento” (HANSLICK, 1992, p.62). Essa perspectiva influenciou a compreensão da música nos séculos 19 e 20, desdobrando-se no formalismo musical, em sua remissão estrita às relações entre sons, embora o termo seja controverso e problematizado também por Kagel⁶.

O contato com a estética serial e dodecafônica se dá inicialmente a partir de sua participação na *Agrupación Nueva Música*, conforme mencionado na Introdução. Esse grupo, fundado na década de 30 pelo compositor Juan Carlos Paz, promoveu concertos e atividades ligadas à composição dodecafônica, serial e experimental, em oposição a uma concepção

⁶ Em entrevista de julho de 2006, o poeta e tradutor argentino Jorge Forebrider pergunta a Kagel a que se refere com o termo “música absoluta”. Kagel responde: “O termo ‘música absoluta’ foi inventado por Eduard Hanslick, um crítico vienense que o emprega sobretudo em relação a Brahms. Consiste na negação de tudo o que seja incidental. Mas bem, eu não acredito que a música absoluta seja ‘absolutamente’ absoluta. Me parece, melhor dito, que a música é uma arte realista. Por exemplo, Janacek escreve um quarteto de cordas e depois se sabe que o dedica a sua amante. Ou a *Suíte Lírica* de Alban Berg, também dedicada a uma amante a qual deveria ocultar de sua mulher. Quando você escuta as peças e analisa o emprego da série de doze notas, diz; ‘Ah, bom, isso é música absoluta’. Não é verdade. O certo é que há uma anedota escondida”. (Kagel & Klüppelholz – Diálogos *In*: KAGEL, 2011, p. 188)

nacionalista e neoclássica, representada principalmente pela composição de Alberto Ginastera⁷ e pelo *Grupo Renovación*⁸.

Também podemos identificar na primeira produção de Kagel na Argentina a influência da música concreta e eletrônica. Segundo o *International Electronic Music Catalog* (1968), de Hugh Davies, Kagel teria composto entre 1950 e 1953 oito estudos eletroacústicos (*apud*. Dal Farra, 2004, p.3). Em 1953, compôs *Música para la Torre*, para a Feira de América, “um dos principais marcos do Movimento de Arte Moderna, arquitetura, música e design na Argentina” (QUIROGA, 2012, p.266). Nessa feira industrial, inspirada pelas famosas exposições universais europeias, Kagel apresentou uma obra especialmente concebida para o evento. Nas palavras de Rodrigo Alonso:

“(...) a Torre foi um tipo de instrumento utilizado pelo compositor Mauricio Kagel para executar uma peça de música eletroacústica conhecida com o nome *Música para a Torre* (1953). A peça estava sincronizada com as luzes das pirâmides e estava composta de passagens instrumentais e sons industriais. Segundo o *Diretório Internacional de Música Eletrônica* (1968) de Hugh Davies, tratava-se mais propriamente de uma sonorização e não de um concerto. Os ouvintes podiam se deslocar e determinar o tempo que dedicam à audição, já que a peça tem uma duração aproximada de 108 minutos, dividida por intervalos de aproximadamente 4 minutos cada. A partitura, que inclui a notação das luzes, também incorporou um ensaio de música concreta. (...) Sua composição para a Torre é considerada uma das primeiras obras musicais eletrônicas produzidas na América Latina”. (ALONSO, 2012, p.276)

A peça é dividida em quatro movimentos: ‘Para orquestra’, ‘Estudo para bateria’, ‘Ostinato para conjunto de câmara’ e ‘Ensaio de música concreta’. Essa composição confirma o interesse de Kagel pela *musique concrète*, apontado por Heile:

“uma das ironias que cercam Kagel é a de que inicialmente ele gostaria de estudar música concreta em Paris, mas em vez disso recebeu uma bolsa de estudos para estudar música eletrônica em Colônia”. (HEILE, 2006, p.16, trad. nossa)⁹

Após o incentivo de Pierre Boulez, Kagel se muda para Colônia em 1957, tomando contato com os principais compositores da vanguarda europeia e participando intensamente dos Cursos de Música de Darmstadt. A seguir, traçaremos uma breve apresentação do meio musical em questão, no qual Kagel construirá praticamente toda sua obra.

⁷ Alberto Ginastera (1916-1983) foi um dos principais compositores argentinos do século 20 e sua estética composicional é marcadamente neoclássica, utilizando temas nacionalistas e de caráter folclórico.

⁸ Este grupo foi fundado em 1929 pelos irmãos Juan Maria Castro, José Maria Castro e por Juan Carlos Paz, que também formaria a *Agrupación Nueva Música*. O *Grupo Renovación* caracterizou-se pela apropriação de formas e materiais musicais da música popular como base melódica e rítmica para composições e arranjos.

⁹ “It is one of the ironies surrounding Kagel that he originally wanted to study *musique concrète* in Paris but instead got a scholarship for electronic music in Cologne”

3.1. Darmstadt

Após a Segunda Guerra Mundial, com o apoio da administração estadunidense da Alemanha Ocidental, Wolfgang Steinecke e Ludwig Metzger organizaram o primeiro *Ferienkurse für Internationale Neue Musik* (‘Curso de verão para a Nova Música Internacional’ ou ‘Curso Internacional de verão para a Nova Música’), que se realizou em 1946 em Darmstadt. Segundo Christopher Fox:

“A programação dos concertos em torno da inauguração dos Cursos de Darmstadt em setembro de 1946 ilustra tanto a ambição dos organizadores em começar a fazer uma ponte entre a nova música dos anos 1930 com o presente como os problemas práticos que enfrentavam na Alemanha do pós-guerra”. (FOX, 2007, p.10)

Havia ainda grandes dificuldades para se organizar um evento como esse, e diante disso, a programação dos cursos e dos concertos não pôde contemplar a diversidade de propostas artísticas do período. A programação incluiu apenas uma peça de Bartók, duas de Stravinsky e nenhuma da Segunda Escola de Viena (Fox, 2007, p.10). Somente a partir de 1948 os cursos definitivamente puderam incorporar as propostas musicais mais experimentais, constituindo-se como o principal centro de composição de vanguarda do período. Como explica Paul Attinello:

“Por volta de 1948, com a chegada de Messiaen e Leibowitz, a atenção dada à técnica dodecafônica da Segunda Escola de Viena e aos elementos formais encontrados na música ‘russa’ de Stravinsky começou a mudar a direção dos cursos. Entre 1950 e 1952, três brilhantes músicos – Nono, Stockhausen e Boulez, nessa ordem – fizeram sentir sua presença. A notável música que eles e seus colegas iriam criar na década seguinte reestruturou, literalmente, o mundo da música moderna”. (ATTINELLO, 2007, pp.26-27)

Como aponta Attinello, Luigi Nono, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez e aí incluímos também Bruno Maderna, seriam os pioneiros do que então se denominou como ‘Escola de Darmstadt’. O termo foi inicialmente cunhado por Nono em palestra proferida em Darmstadt, *O desenvolvimento da técnica serial*, em 1957. Nessa comunicação, ele analisou *Variações para Orquestra* op.31 (1928) de Schoenberg e *Variações* op.30 (1940) de Webern, para então depreender a técnica do serialismo integral, utilizada e desenvolvida pelos compositores da ‘Escola de Darmstadt’. Nono buscou definir o desenvolvimento da técnica em três estágios: o primeiro, representado por *Variações para Orquestra*, no qual Schoenberg utiliza a série dodecafônica para estruturar o desenvolvimento melódico da peça; o segundo, representado por *Variações*, no qual Webern desenvolve a peça a partir da microestrutura da série matriz, principalmente no que se refere às alturas; e o terceiro, representado por Nono,

Stockhausen, Boulez e Maderna, dos quais Nono analisa peças em que o material serial estrutura não só o campo das alturas, mas também o das durações e das dinâmicas, constituindo o que então se denominou como serialismo integral.

No entanto, apenas dois anos depois da palestra de Nono, *O desenvolvimento da técnica serial*, os paradigmas da Escola de Darmstadt perderam a força coesiva que unificava as propostas estéticas destes compositores¹⁰. Um dos termos utilizados para se referir à estética subsequente da escola foi o de ‘pós-serial’. O termo é insuficiente, segundo Gianmario Borio (*apud*. IDDON, 2007, p.90), já que não define caráter algum que unifique as propostas composicionais desses autores. É simplesmente uma negação daquilo que não é, sem efetivamente delimitar alguma identificação de uma nova estética. Iddon define, a partir de Borio, as quatro razões principais dessa derrocada:

“Três dessas [razões] estão relacionadas a questões técnicas –a especificação e formalização dos processos seriais de Nono, Stockhausen e Boulez, o interesse crescente em formas móveis e variáveis, e o surgimento do interesse em afinações individuais e áreas de organização complexa – mas a quarta razão para Borio é direta: a chegada de John Cage à Darmstadt em 1958”. (IDDON, 2007, p.90)

Mais adiante analisaremos o significado da visita de Cage à Darmstadt. É importante notar que a vanguarda musical do início do século 20, representada pelos compositores da Segunda Escola de Viena¹¹, e a vanguarda dos anos 50, representada pela Escola de Darmstadt, estariam imbuídas de um mesmo objetivo, o da desconstrução dos paradigmas formais do discurso musical. Entretanto, a Escola de Darmstadt, à medida que buscou retomar o espírito de ruptura da vanguarda do início do século, incorporou-a como tradição.

Dessa maneira, retomando a reflexão de Adorno sobre o conteúdo histórico do material musical, o mesmo material possui sentidos diversos em contextos diversos. Um paradigma de construção musical dos anos 20 não possui o mesmo efeito artístico na década de 50. É o que Peter Bürger diagnostica de maneira mais abrangente ao comparar as vanguardas históricas do início do século 20 às neovanguardas dos anos 50 e 60:

¹⁰ É o que aponta Martin Iddon em *Gained in Translation: Words about Cage in Late 1950s Germany*: “Embora a maior parte dos acadêmicos de Darmstadt agora debatam a existência real de alguma força coesiva que pudesse ter caracterizado a escola (...), mesmo aqueles que reconhecem sua potência tendem a concluir que por volta de 1959, somente dois anos após a palestra de Nono, qualquer validade que possa ter existido em termos da compreensão do fenômeno Darmstadt havia sido dissolvida.”

¹¹ Apesar do sentido estético de ruptura com a tradição que a obra de Schoenberg apresenta com relação à estruturação composicional do sistema tonal, o compositor compreendia sua prática mais como continuidade do romantismo do que como ruptura.

“O conceito de movimentos históricos de vanguarda aqui utilizado foi obtido principalmente a partir do dadaísmo e do primeiro surrealismo, aplicando-se igualmente, porém, à vanguarda russa posterior à Revolução de Outubro. O que esses movimentos possuem em comum, sem perder de vista suas diferenças, em parte consideráveis, consiste sobretudo na rejeição da arte precedente em sua totalidade, não apenas em seus procedimentos artísticos individuais, consumando assim uma ruptura radical com a tradição; e no fato de esses movimentos, nas suas mais extremas manifestações, se voltarem principalmente contra a instituição arte, tal como ela se desenvolveu na sociedade burguesa. Com restrições, que deveriam ser trabalhadas em pesquisas concretas, o mesmo se aplica também ao futurismo italiano e ao expressionismo alemão. No que diz respeito ao cubismo, muito embora não persiga a mesma intenção, ele coloca em questão o sistema de representação vigente desde o Renascimento, com a imagem disposta a partir de uma perspectiva central. Por essa razão, ele será relacionado entre os movimentos históricos de vanguarda, ainda que sem compartilhar de sua tendência básica (superação da arte na práxis vital). O conceito de movimentos históricos de vanguarda os coloca em oposição a todas as tentativas neovanguardistas, que se tornaram características dos anos 1950 e 60 na Europa Ocidental. Embora as neovanguardas em certa medida proclamem os mesmos objetivos que os representantes dos movimentos históricos de vanguarda, não se pode mais proclamar, com seriedade, a aspiração a uma recondução da arte à práxis vital dentro da sociedade constituída depois do fracasso das intenções vanguardistas. Hoje, se um artista envia a uma exposição um tubo de estufa, de forma alguma vai alcançar a intensidade do protesto dos *ready-made* de Duchamp. Pelo contrário: enquanto o *Urinol* de Duchamp tencionava uma explosão da instituição arte (com suas formas específicas de organização, como museu e exposição), o expositor do tubo de estufa anseia para que sua “obra” consiga ganhar entrada no museu. Assim, o protesto vanguardista acaba por transformar-se em seu oposto”. (BÜRGER, 2008, p.184)

As considerações de Bürger sobre as vanguardas do século 20, nos oferecem uma perspectiva crítica da reapropriação de técnicas seriais pelos compositores de Darmstadt, que nesse gesto parecem denotar muito mais a intenção em adscrever-se à tradição -de alguma maneira continuando o projeto modernista-, do que propriamente romper com ela. É nesse contexto que Kagel vincula-se à Escola de Darmstadt, inicialmente integrando-se à estética desenvolvida ali, mas posteriormente desenvolvendo um ponto de vista crítico. Traçaremos o percurso inicial do compositor nesse meio musical com o objetivo de compreender a relação de sua obra com os paradigmas da composição de vanguarda.

3.2. A produção de Kagel nos anos 1950

Com o intuito de traçar o perfil da obra do compositor, nos reportaremos à produção musical em seu período de formação. As referências que se apresentam nessas peças indicam a integração de sua obra ao espectro da composição de vanguarda da segunda metade dos anos

50. O que se poderá perceber é uma tentativa inicial de incorporação à Escola de Darmstadt, mas que pouco a pouco cedeu espaço para uma perspectiva crítica com relação a seus pressupostos formais.

Analisaremos brevemente três obras bastante distintas entre si, originadas a partir de gêneros igualmente diversos: música de câmara, vocal e eletroacústica. Todas parecem orientar-se pelo paradigma vanguardista de expansão do material musical. No *Sexteto de Cordas*, Kagel apresenta uma matriz serial rítmica que estrutura a construção da peça; em *Anagrama*, a linguagem falada é o material composicional da peça, que estetiza de maneira inovadora o cruzamento de diversos idiomas, construindo algo como uma ‘Babel musical’; e em *Transición II*, o piano é dissecado numa abordagem experimental ligada tanto às práticas da preparação do instrumento, encontradas em peças de Cage e Cowell, como a uma abordagem eletroacústica, através do uso da gravação em fita magnética e manipulação eletrônica em tempo real.

3.2.1. Sexteto de Cordas

Composto ainda em Buenos Aires em 1953, é em Colônia que Kagel revisará o *Sexteto de Cuerdas* (1953/ rev. 1957), fazendo sua estreia em Darmstadt em 1958. No prefácio da edição da partitura, Kagel explica o pensamento que organiza a peça, alinhado aos procedimentos seriais utilizados e propalados pelos compositores em Darmstadt. Kagel apresenta uma série de 21 durações rítmicas como matriz de sua composição. A figura abaixo é um esboço da matriz serial do *Sexteto*:

Fig. 1: Esboço da série rítmica do *Sexteto* (Paul Sacher Stiftung, Basel, Sammlung Mauricio Kagel, *Sexteto*)

No entanto, como podemos observar, o que ele denomina como série é formada pela repetição de cinco tipos de figuras rítmicas: 6 colcheias, 8 semicolcheias, 3 semínimas, 2 semínimas pontuadas e 2 pausas de colcheia, distribuídas horizontal e verticalmente. A partir da leitura de Björn Heile (2014), o procedimento composicional do *Sexteto* não se configuraria como serial:

“Isto não se configura com nenhum dos critérios que definem série: constitui-se de apenas quatro valores diferentes dos quais a maioria é repetida frequentemente; não há princípios de ordenamento e estruturação; não há operações seriais levadas em conta nesse material; isto não está relacionado com nenhum princípio reconhecível de serialização dodecafônica”. (HEILE, 2014, p.13. trad. nossa) ¹²

É o que podemos observar abaixo com relação à primeira apresentação da série pelo violino, na ordem sequencial da matriz apresentada:

Fig. 2: Primeira exposição da série.

Como coloca Heile (2014), não há relação entre a distribuição rítmica e as alturas, que como podemos observar nesta exposição da série rítmica não conta, por exemplo, com uma das notas do total cromático dos doze sons, no caso, fá natural.

O que mais propriamente pode-se perceber no *Sexteto* é que se trata nesse excerto de uma disposição das alturas que gera harmonias de intenso cromatismo, ordenadas segundo serialização dodecafônica, organizando o desenvolvimento contrapontístico resultante da peça. É o que podemos observar em seus compassos iniciais (Fig. 3).

A harmonia formada pelas alturas de cada um dos instrumentos no primeiro ataque da peça (destacado no retângulo laranja) forma um agrupamento cromático de Lá a Ré,

¹² “This doesn’t fulfill any of the criteria for a series: it consists of only four different values, most of which are repeated frequently; there is no ordering or structuring principle; there are no serial operations undertaken with this material; and it is not correlated in any recognisable way with the twelve-note row.”

desprezando-se assim as diferenças de oitava. Esse contínuo cromático será exatamente o mesmo na abertura das seções E e G, e será construído gradualmente na seção T; em outras seções essa mesma estrutura será apresentada transposta, de Sol a Dó nas seções C e F, de Dó a Fá nas seções K e L.

The image shows the first five staves of a musical score. The first staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a 'sordina' (mute) instruction and a 'pp molto dolce' dynamic. The second staff is also in treble clef and contains the instruction 'poco più pp che il VL. I, espressivo'. The third staff is in bass clef and starts with 'sempre sul 3° tasto' and 'ppp'. The fourth staff is in bass clef and includes 'quasi sul tasto, ppp molto dolce'. The fifth staff is in bass clef and features 'sordina pizz.' and 'molto vibrato arco'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'pp', 'ppp', 'p', and 'arco'. A blue rectangle highlights the first two measures of the first staff, and an orange rectangle highlights the first measure of the first staff.

Fig.3: Compassos iniciais do Sexteto

O total cromático das doze notas será integralmente apresentado no primeiro ataque do segundo compasso (destacado no retângulo azul), organizando assim o aparecimento das alturas segundo o princípio dodecafônico. Na organização das dinâmicas e das técnicas de execução instrumental observa-se uma grande variedade e exploração de contrastes, o que a princípio poderia assemelhar-se a um pensamento serial. No entanto, não se percebe uma organização da forma da peça ou mesmo do desenvolvimento melódico ou harmônico sob esse fundamento. Também no âmbito rítmico e dinâmico não se perceberá a utilização estrita da técnica.

Heile (2006, p.19) vê na revisão de 1957 uma tentativa de Kagel em relacionar o *Sexteto* aos procedimentos composicionais do serialismo tão somente no que toca à instrumentação e à escrita. Na revisão, Kagel substitui a formação original, com flauta, clarinete, clarone e trio de cordas, pelo sexteto de cordas, aparentemente guiado por práticas

serialistas que privilegiavam a homogeneidade timbrística para que o foco da escuta se dirigisse aos parâmetros estruturais e construtivos, sem remeter-se à questões de colorido sonoro. Quanto à escritura, Kagel acrescenta frequentes mudanças de pulsação e divisões por compassos irregulares, de distribuição indistinta entre os instrumentos. Por paradoxal que seja, mesmo destoando do que se considerava aceito pelo escola, foi em virtude dessa intenção de tornar mais complexa sua peça que o *Sexteto* parece ter alcançado o reconhecimento que tornou Kagel prontamente um dos compositores mais aclamados da Escola de Darmstadt.

As peças compostas nos anos 50 confirmaram seu sucesso entre o meio de vanguarda. A seguir apresentaremos as primeiras peças compostas na Europa, embora *Anagrama* tenha sido iniciada em Buenos Aires, apenas em Colônia foi concluída. Já *Transición II* foi a primeira peça inteiramente concebida na Europa.

3.2.2. Anagrama

Anagrama (1957), para quatro cantores solistas, coro falado e pequeno grupo de câmara, é considerada uma das principais obras vocais da Escola de Darmstadt. A peça foi concebida e preparada ainda na Argentina, mas só foi finalizada em Colônia, onde estreou em junho de 1960, obtendo imediato sucesso. *Anagrama* faz referência ao procedimento de reordenação de letras de palavras ou frases com o objetivo de formação de novas palavras e frases. Kagel alude novamente a procedimentos oriundos da linguagem escrita ou falada, presentes por exemplo em *Palimpsestos*. A peça é dedicada a Pierre Boulez e marca simbolicamente a transição da estética kageliana de uma postura de absorção da ideologia vanguardista para uma postura mais propositiva e autônoma. Se no *Sexteto de Cordas* Kagel ainda buscava se adequar aos paradigmas estéticos de vanguarda, em *Anagrama*, o compositor se coloca de maneira mais livre, embora essa obra ainda contenha influências do serialismo dos anos 50.

A peça se insere numa tradição composicional em que o material fonético e linguístico é a base para a concepção musical, tais como *Le marteau sans maître* (1954), *Il canto sospeso* (1956), *Gesang der Jünglinge im Feuerofen* (1956) e *Thema – Ommagio a Joyce* (1958). Segundo Heile:

“O que essas peças têm em comum é que elas não se contentam em ‘encenar musicalmente um texto’ mas tratam o texto em si como material musical, quer através de suas qualidades fonéticas e sonoras (como em *Thema* de Berio),

quer na suas possibilidades para a manipulação serial (como em *Gesang der Jünglinge* de Stockhausen)”. (HEILE, 2006, p.22. trad. nossa) ¹³

Em *Anagrama* as partes vocais são compostas a partir do palíndromo latino ‘*In girum imus nocte et consumimur igni*’¹⁴. Em alguns momentos os intérpretes devem compor seu texto a partir da formação de anagramas do palíndromo em diferentes línguas. Outro procedimento que remete à estrutura do palíndromo é o da forma da peça, que também pode ser executada de maneira reversa. Fora isso, a escrita em *Anagrama* é estritamente determinada com relação a rítmicas, alturas, durações e dinâmicas. As alturas são obtidas a partir de permutações no interior do total cromático, apropriando-se de procedimentos do serialismo sem uma abordagem sistêmica ou global. Segundo Bosseur, Englert e Allende-Blin¹⁵, “é a partir desse momento que ele [Kagel] se afirma como uma das mais fortes personalidades do mundo musical”. Ainda com relação à escrita instrumental de *Anagrama*, acrescentam:

“Há um elemento novo em termos de tratamento instrumental: tocar um instrumento através do contato com um outro instrumento; por exemplo, utilizar um címbalo para fazer vibrar os sinos tubulares; Kagel sempre almejou expandir as tradições, as funções originais para as quais um instrumento é construído, para extirpar todas as possibilidades sonoras que um instrumento é capaz de esconder em si, sempre levando perfeitamente em conta os limites da resistência do instrumento em questão, sem jamais os exceder”. (BOSSEUR; ENGLERT; ALLENDE-BLIN, 1972, pp.90-91. trad. nossa) ¹⁶

Essa concepção experimental no uso dos instrumentos se desdobra em grande parte da obra de Kagel, notadamente ao longo das décadas de 50 e 60, e é utilizada em *Musik für Renaissance- Instrumente*.

3.2.3. Transición II

Transición II (1958) também pode ser compreendida através dessa perspectiva de uso experimental do instrumento. A peça é a primeira inteiramente concebida na Europa e é produto do cruzamento de distintas referências composicionais. A peça tem como base apenas

¹³ “What these pieces have in common is that they do not content themselves with ‘setting a text to music’ but instead treat the text itself as musical material, either in its phonetic, sonorous qualities (as in Berio’s *Thema*) or in its capacity for serial manipulation (as in Stockhausen’s *Gesang der Jünglinge*)”

¹⁴ Em português, “Nós circulamos pela noite e somos consumidos pelo fogo” (trad. nossa)

¹⁵ BOUSSER, Jean-Ives. “Dossier Kagel”. In: *Musique en Jeu*, n.5. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

¹⁶ “un élément nouveau au niveau du traitement instrumental: jouer d’un instrument par contact avec un autre instrument; par exemple, se servir d’une cymbale pour mettre en vibration les cloches-tubes. Kagel a toujours voulu élargir les traditions, fonctions premières pour lesquelles un instrumenté té construit, pour extirper toutes les possibilités sonores qu’un instrument est capable de cacher en lui, en tenant toujours parfaitement compte des limites de résistance de l’instrument en question, en ne les dépassant jamais.”

o piano, funcionando nesse caso como suporte de diferentes formas de abordagem e técnicas composicionais que “dissecam” suas possibilidades sonoras. Aqui também o instrumento é apropriado para além de suas funções convencionais e tradicionais. *Transición II* é executada por um pianista, um percussionista (que terá a parte de dentro do piano como seu material, as cordas, a lateral e todo o corpo do instrumento), e um técnico que manipula o som acústico através de *live electronics*. A obra explora as potencialidades da transformação eletrônica do som acústico em tempo real, representando uma imersão sonora no instrumento através da exploração de suas técnicas experimentais de execução e composição.

Transición II se estrutura em três níveis: 1) antes de executar a peça, eles pré-gravam algumas seções que devem ser reproduzidas durante a performance; 2) o pianista toca ao teclado enquanto um percussionista executa dentro do piano; 3) a performance ao vivo também é gravada e essa trilha sonora pode ser reproduzida em tempo real. As fitas podem ser manipuladas para alterar o timbre e as frequências de forma a tornar irreconhecível o material sonoro original.

No artigo “Ton-Cluster, Anschläge, Übergänge¹⁷”, Kagel retoma as ideias de Henry Cowell desenvolvidas em *New Musical Resources*, e expõe a concepção que o guiou na composição de *Transición II*:

“Os sons do piano e da percussão são submetidos a uma série de procedimentos que alteram bastante seu timbre e seus processos construtivos, sendo então impossível reconhecer os sons originais no material que por fim daí resulta”. (KAGEL, 1961, p.53, trad. nossa)¹⁸

Publicado em 1959 na revista *Die Reihe*, neste artigo Kagel apresenta a proposta de formalização musical de Cowell, baseada na teoria dos *clusters*, a partir de sua exposição original em *New Musical Resources* (COWELL, 1996, p.111), onde o compositor americano demonstrara como a ideia de uma sobreposição de intervalos de segunda menor ou maior propiciaria ao pensamento composicional moderno uma nova perspectiva de construção sonora. A atitude de Kagel em apresentar na *Die Reihe* o pensamento composicional de Cowell demonstra uma perspectiva mais ampliada de referências estéticas, ao menos em comparação com a que se apresentava em Darmstadt.

O desenvolvimento dessa técnica foi fundamental para a emergência de uma nova forma composicional, na qual a transformação gradual de densas massas espectrais estrutura a

¹⁷ O artigo de Kagel foi traduzido e publicado em inglês dois anos depois como *Tone-Clusters, Attacks, Transitions*.

¹⁸ “The sounds of piano and percussion are subjected to a series of procedures which alter their timbre and build-up processes so much that it is impossible to recognise the original sounds in the material that finally results.”

peça, como ocorre em *Atmosphères* e *Volumina*, de Ligeti, e *Threnody*, de Penderecki. Ainda assim, em *Musik für Renaissance-Instrumente*, diferentemente do que ocorre nas peças de Ligeti e Penderecki, não se apresenta integralmente essa perspectiva de estruturação. A heterogeneidade compositiva presente nas peças de Kagel analisadas anteriormente dão aqui, novamente, a tônica do pensamento combinatório e heterodoxo que norteará também a composição de *Musik*.

Em *Transición II* essa imersão sobre o suporte do piano remete diretamente à linha experimental estadunidense, como indicam o piano preparado, a incorporação de ruídos, os ataques percussivos e os clusters, que são concebidos como matriz para procedimentos de serialização de processos. No entanto, o resultado da peça se distancia muito da estética dos americanos. Kagel parece expandir as perspectivas da técnica, de modo que os *clusters*, por exemplo, são concebidos como uma única unidade e não como um acorde, tal como os concebe Cowell.

É através da utilização de técnicas oriundas tanto da vanguarda eletrônica e serial europeia como da vanguarda estadunidense que *Transición II* se torna uma das peças mais representativas do pensamento composicional combinatório de Kagel desenvolvido nos anos 50 e 60. A apropriação do pensamento de Cowell como alternativa ao dogmatismo serial pôs à disposição uma nova forma de concepção musical, que foi então utilizada em composições como *Volumina* de Ligeti, propiciando a emergência de uma concepção de tratamento textural das massas sonoras. A seguir apresentaremos a aproximação dos compositores da segunda geração de Darmstadt ao pensamento do experimentalismo estadunidense, buscando definir o significado de suas propostas no horizonte da vanguarda europeia.

3.3. John Cage e a segunda geração de Darmstadt

Após a segunda metade do século 20, John Cage se tornou referência no desenvolvimento de uma concepção composicional ligada ao acaso e à indeterminação de elementos formais da peça. Através de ensaios, artigos e palestras, Cage buscou criar uma alternativa estética à racionalização formalista que se desenvolveu, principalmente, na Alemanha dos anos 50. Em 1958 Cage realizou palestras nos *Ferienkurse* de Darmstadt que marcaram fortemente o pensamento musical europeu.

Um ano antes da visita de Cage, Boulez criticou de maneira veemente o uso de procedimentos aleatórios em artigo lido por Metzger no curso de Darmstadt de 1957. Isso

acontece em *Alea*, onde Boulez diz com sarcasmo (1995, p.43): “Pode-se observar, atualmente, em muitos compositores de nossa geração uma preocupação, para não dizer obsessão, com o acaso”. O texto-manifesto de Boulez, sem citar Cage, deixa claro a quem se endereça a crítica:

“A forma mais elementar da transmutação do acaso estaria na adoção de uma filosofia colorida de orientalismo que encobrisse uma fraqueza fundamental na técnica da composição; seria um recurso contra a asfixia da invenção, recurso de veneno sutil que destrói qualquer embrião de artesanato; eu qualificaria essa experiência – se é que isso é experiência, o indivíduo não se sentindo responsável por sua obra, simplesmente se atirando por fraqueza inconfessada, por confusão e por alívio temporário em uma espécie de magia pueril – eu qualificaria então essa experiência de acaso por inadvertência”. (BOULEZ, 1995, p.43)

De qualquer maneira, para a segunda geração de Darmstadt, a presença de Cage em Darmstadt marca a postura de rebeldia e questionamento desses compositores com relação aos ditames e paradigmas do serialismo integral, propagados como fundamento em Darmstadt. Embora se possa pensar que, por mais chocante que fosse o redirecionamento, a chegada dos procedimentos aleatórios à música europeia não tinha, estritamente, o sentido de negar os desenvolvimentos e pesquisas do serialismo integral e da música eletrônica, mas sim o de ponderar sobre o dogmatismo de seus procedimentos e paradigmas artísticos.

Para o que interessa mais de perto à nossa pesquisa, podemos avaliar a ressonância provocada pela presença de Cage em Darmstadt a partir de um breve artigo de Kagel, não menos polêmico, escrito no mesmo ano da visita do compositor estadunidense:

“Não há dúvidas de que o compositor estadunidense John Cage removeu sensatamente a maioria dos conceitos sobre a técnica de composição empregados até hoje por jovens compositores europeus. Contribuiu assim, com um sentido quase “aperspectivo”, para o desmoronamento dos modernos mitos seriais, instituídos pelos acadêmicos do dodecafonismo e os espíritos abjetamente sérios da publicidade”. (KAGEL, 2011, p.172, trad. nossa)¹⁹

Para Kagel, Cage apresentava assim uma alternativa aos dogmatismos e preceitos restritivos dos procedimentos seriais, não só nos aspectos formais e construtivos, mas também nos projetos artísticos e na sua relação com a recepção e o público. O anseio por uma maior liberdade compositiva avessa a sistemas constituídos *a priori* fez com que as ideias de Cage encontrassem ressonância nos jovens compositores de Darmstadt. Entre essas ideias está a seguinte, conforme Kagel:

¹⁹ “Es indudable que el compositor americano John Cage ha removido sensatamente la mayoría de los conceptos sobre la técnica de composición empleados hasta hoy por compositores jóvenes europeos. Ha contribuido así, con un sentido casi “aperspectivo” al desmoronamiento de los modernos mitos seriales instituídos por los académicos del dodecafonismo, y los espíritus innoblemente serios de la publicidad.”.

“Dele [Cage] provem a forma “aberta” ou aleatória, na qual o intérprete pode escolher na execução a ordem do discurso de diversas estruturas características. Para exemplos podem servir a *Klavierstück XI* de Stockhausen, a *Tercera Sonata para piano* de Boulez ou os *Mobile para dois pianos* de Henri Pousseur. Suas proposições sobre a técnica do acaso, suas novas velhas inquisições sobre o tempo, e suas afirmações sobre a necessidade de uma maior liberdade recreativa incorporaram problemas de um significado muito maior que o ordenamento de umas séries de doze sons. Começou um novo ciclo na música contemporânea”. (KAGEL, 2011, p. 172, trad. nossa)²⁰

Apesar disso, Kagel nunca se considerou um compositor ligado ao experimentalismo estadunidense. Ele na verdade criticou posteriormente o conteúdo ideológico dessa concepção composicional: “as operações de acaso em Cage são, de certa maneira, ideológicas porque ele era da opinião que o verdadeiro acaso era o melhor caminho possível para alcançar um nível filosófico e estético superior”²¹. Em entrevista a Werner Klüppelholz, o compositor desenvolve a ideia:

Nos anos 60, quando o acaso começou a ser considerado a única alternativa coerente à música serial, me pareceu claro o risco que existia de que essa novidade fosse manipulada dogmaticamente, como havia sido o caso do pensamento em série que tinha um tom ideológico. Uma nova ideologia viria a substituir a anterior. Nem o acaso perfeito nem a disposição mais precisa de todos os elementos de uma composição podem ser catapultados como solução definitiva (KAGEL, 2011, p.195, trad. nossa)²²

Os compositores da segunda geração de Darmstadt, dentre os quais destacamos György Ligeti, Luciano Berio, Henri Pousseur e o próprio Kagel, desenvolveram estéticas mais livres e abertas, sem no entanto se vincularem à estética de Cage. Para Kagel o valor da obra reside na esfera estética e não no desenvolvimento formal de uma determinada técnica. “O objetivo de qualquer técnica é aperfeiçoar os meios de expressão. Se uma técnica serve para estancar e inibir a expressão, é inútil como técnica” (Cowell, 1996, p.xii). Sua postura é crítica à perspectiva de vanguarda que outorga a uma técnica específica a garantia de uma formalização artística mais avançada. É importante salientar que esse posicionamento não invalida o uso dos

²⁰ “De él [Cage] proviene la forma “abierta” o aleatoria, en la cual el intérprete puede elegir en la ejecución el orden de discurso de diversas estructuras características. Para ejemplos pueden servir la *Klavierstück XI* de Stockhausen, la *Tercera Sonata para piano* de Boulez, o los *Mobile para dos pianos* de Henri Pousseur. Sus proposiciones sobre la técnica del azar, sus nuevas viejas inquisiciones sobre el tiempo, y sus afirmaciones sobre la necesidad de una mayor libertad recreativa, han incorporado problemas de una significación mucho mayor que el ordenamiento de unas series de doce sonidos. En la música contemporánea ha comenzado un nuevo ciclo.” KAGEL, Mauricio. *Ibidem*.

²¹ Em entrevista a Anthony Coleman, publicada em Bomb Magazine n.88, 2004. Disponível em: <http://bombmagazine.org/article/2667/mauricio-kagel>. Acessado em 18/09/2014.

²² “En los años 60, cuando el azar empezó a ser considerado la única alternativa coherente a la música serial, me quedó claro el riesgo que existía de que esta novedad fuera manejada dogmáticamente, como había sido el caso del pensamiento en serie que tenía un tinte ideológico. Una nueva ideología venía a reemplazar a la anterior. Ni el azar perfecto ni la disposición más precisa de todos los elementos de una composición pueden ser catapultados como solución definitiva”.

progressos tecnológicos proporcionados pelas pesquisas do período; para Kagel as inovações tecnológicas devem ser incorporadas ao pensamento e à formalização composicional²³.

A seguir apresentaremos um dos produtos dessas combinações, o Teatro Instrumental, no qual técnicas de execução experimentais se articulam com aspectos do jogo e da encenação teatral.

3.4. *Vers une musique théâtrale*

Em 1963 foi apresentada em Darmstadt a primeira obra do que então se denominou como Teatro Musical ou Teatro Instrumental. *Sur scène* (1960), de Mauricio Kagel, é uma peça para narrador, mímico, cantor barítono e três instrumentistas, e ironiza as convenções de uma vida musical fetichizada, seja através do culto ao virtuose, ao comentário “especializado” da crítica musical, ou ainda aos pressupostos de uma arte progressista ou vanguardista, pretensamente mais evoluída estéticamente e tecnicamente. Sobre a apresentação em Darmstadt, Zupko comenta:

“Uma performance de *Sur Scène* de Mauricio Kagel proporcionou um nivelamento final para as duas semanas em uma atmosfera em outras circunstâncias um tanto pesada, com suas satirizações razoavelmente pungentes de toda a situação da vanguarda europeia do pós-guerra”. (ZUPKO, 2004, p.169, trad. nossa)²⁴

Em *Sur scène*, a crítica à prática musical na sociedade burguesa consistiu em “criar um espetáculo a partir de elementos oriundos da vida musical tradicional: o jogo instrumental, os exercícios que precedem a execução (escalas, vocalises, etc.), os comentários de um musicólogo...”²⁵ (BOSSEUR, ENGLERT, ALLENDE-BLIN, 1972, p.91). A seguir apresentamos parte do discurso do narrador, que parodia o discurso crítico, a fim de ilustrar o uso de textos não poéticos, oriundos mais propriamente de um discurso sociológico da vida musical:

²³ É o que afirma Kagel em palestra em 1966 em Darmstadt (KAGEL, 2011, p.113): “hoje em dia também devemos implementar todas as inovações tecnológicas, sobretudo as da eletrônica”.

²⁴ “A performance of Mauricio Kagel’s *Sur Scène* provided a final leveler to the two weeks in an otherwise rather heavy atmosphere, in its rather pungent satirizations of the entire situation of the postwar European avant-garde”.

²⁵ Anexamos ao final do trabalho a transcrição da fala de Heinz-Klaus Metzger no debate sobre Beethoven encenado em *Ludwig Van*, filme escrito e dirigido por Mauricio Kagel em 1970. Nesse discurso, Metzger critica os elementos de espetacularização da música de compositores como Beethoven no sentido de neutralizarem o potencial crítico e de negação que suas obras contêm.

“Narrador:

- A crise que hoje se abateu sobre a situação musical urge ser vista, no momento, como uma consequência final da alienação e do solipsismo, (para a audiência) nos quais músicos, (pequena pausa) afinal de contas nós não podemos, com essa conversa sem fim sobre a crise, desnudar todos os problemáticos constituintes de sua problemática essência e simplesmente passar-lhes por cima, e no entanto nós não podemos ficar alheios ao fato, para empregar uma consideração, e novamente nós tomamos consciência do fato de que essa obscuridade, essa impenetrabilidade, essa ausência de ressonância em situações extremas é algo que – sob essas circunstâncias nós só podemos chegar à conclusão que o sólido senso comum já tinha indicado desde o princípio:

- nossa percepção no fim - do espectro sonoro é por natureza pálida -. (longa pausa)

- Eu estou sentado no menor quarto do meu lar -.

- Só mais alguns exemplos a fim de caracterizar - a diversidade de trilhas abertas pelo pensamento moderno.

Naturalmente alguém poderia mencionar consideravelmente mais. Não é porém nosso presente propósito fornecer um relato exaustivo desse período que, no seu aspecto científico-intelectual, é mais atarefado que produtivo. (trad. nossa)”²⁶

Kagel apresenta uma “música impura”, composta por gestos teatrais e textos normalmente estranhos à forma musical, e promove a ruptura com o conceito de música absoluta. No entanto, *Sur scène* não é só negação, também possui um sentido propositivo, pois promove a expansão do material musical ao incorporar a teatralidade à apresentação musical. Na medida em que articula os meios musicais a um texto sujeito às inflexões interpretativas do ator-narrador – que por sua vez se dão em um contexto de interação com uma plateia sempre diversa –, a obra abre para si a possibilidade de resistir aos meios de apreensão de uma obra de sentido único, passível de ser reproduzida ilimitadamente. Foi nesse sentido que Walter Benjamin viu no teatro a forma artística menos suscetível à reproduzibilidade técnica:

“A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reproduzibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original. É óbvio, à luz dessas reflexões, por que a arte dramática é de todas a que enfrenta a crise mais manifesta. Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator”. (BENJAMIN, 1996, p.180-181)

Noutras palavras, a incorporação do teatro surge em Kagel como forma de resistência à reprodução mercantil, o que parece restaurar o que Benjamin compreende como suprimido pela reprodução técnica: a aura da obra. No entanto, Kagel parece mover-se em múltiplos sentidos e proposições artísticas, denotando um experimentalismo radical que não se

²⁶ Este texto, originalmente em alemão, se encontra em tradução inglesa na seção de Anexos 8.2.

atém a um meio privilegiado de expressão. Kagel também compôs para cinema e para rádio por exemplo, meios em que a reprodutibilidade técnica é parte da própria constituição dessas formas. A produção posterior de Kagel foi norteadada pelo elemento teatral, ainda que não tenha se restringido a essa estética. Neste trabalho não trataremos em específico dessas obras, mas consideramos a importância dessa criação, como percurso estético e crítico do pensamento composicional de Kagel.

Por fim, apresentaremos neste capítulo o conjunto de obras kagelianas em que a instrumentação experimental cumpre papel fundamental. *Musik für Renaissance-Instrumente* (1966), *Der Schall* (1968), *Acustica* (1970) e *Exotica* (1972), fazem parte de um conjunto de peças em que Kagel trabalha mais próximo ao instrumentista e faz uso de fontes sonoras heterodoxas.

3.5. A instrumentação experimental em Kagel

Sem deixar de lado a escrita do Teatro Instrumental e a exploração de elementos extramusicais da performance, a partir de meados dos anos 60 as peças escritas por Kagel foram além do gesto teatral. Kagel se aprofundou na pesquisa de fontes sonoras alternativas à instrumentação tradicional. Pertencem a esse conjunto *Musik für Renaissance-Instrumente* (1966), *Der Schall* (1968), *Unter Strom* (1969), *Acustica* (1970) e *Exotica* (1972). Nessas obras instrumentos antigos são utilizados, objetos não propriamente musicais e também instrumentos de tradições e culturas não europeias.

Em *Der Schal*, *Unter Strom* e *Acustica* a preparação dos materiais musicais é parte da realização das peças. A orientação de Kagel na bula de *Acustica* também serve às outras composições em questão: “a peça requer músicos não ortodoxos que estejam preparados para estender as fronteiras de seu ofício”. O compositor delineia assim uma perspectiva crítica do contexto de execução musical, na mesma medida em que promove uma contraposição criativa aos seus pressupostos, nesse caso, através da experimentação aplicada até mesmo àquilo que seria considerado o planejamento composicional da peça e o preâmbulo de um concerto:

The five players of "Der Schall" have the following instruments at their disposal:

- I. Foghorn, spaghetti tube with trumpet mouthpiece, straight cornet, C-trumpet, baroque trumpet (clarino), plastic tubing with ringed joints, tromba da tirarsi, short tube with plastic funnel, 20 meters of garden hose with plastic funnel, antelope horn, various mutes and mouthpieces.
- II. Conch trumpet, pandean pipe, 2 posthorns, hand-drum as mute, double foghorn, plastic tubing with connection piece, plastic tubing with ringed joints, trombone, various mutes and mouthpieces, nafir.
- III. Low jew's harp, sitâr, banjo, octave guitar, stoessel lute, rubberphone (rubber bands to be plucked), various gloves, bowing and plucking requisites.
- IV. 6—12 organ pipes (mixtures) to be blown by mouth, 2 pandean pipes, taishokoto, ocarina, Kimuan violin (Kimuanymuanye) bass balalaika, bass mouth-organ, 2 brass tubes, various bowing and plucking requisites.
- V. Bell-board (eight bells fixed to a board, to be bowed only), genuine Cagniard de la Tour siren (blown siren with frequency measuring device), cuckoo (a short of seesaw with two bellows, each adjustable in pitch), 4 tortoiseshells, nose-flute, bass drum, telephone, 2 brass tubes, 1 musical box.

Mauricio Kagel

Fig. 4: Instrumentação em *Der Schall*

O desenvolvimento em Kagel de formas alternativas de instrumentação e formalização musical propõe a desconstrução de um sentido fixo da obra, bem como uma desconstrução do pensamento composicional com relação ao timbre e à orquestração.

Em texto publicado junto à gravação em vinil de *Der Schall*, Kagel expõe sua perspectiva da situação musical do período, da relação dos compositores com o *instrumentarium* e das técnicas de reprodução:

"Os compositores ainda estão sobrecarregados pela implícita e definitiva necessidade de escrever obras de maneira habitual para um *instrumentarium* – para que o número de performances não seja limitado e deixando a música se espalhar, se o desejar. No entanto, a reprodução por fita ou gravação reduziu a importância dessas perspectivas tradicionais, uma vez que a reprodutibilidade de ideias musicais por meio de instrumentos ou objetos abordados como instrumentos não mais depende de uma música que seja "tocável" ²⁷.

É interessante notar como que Kagel aponta em sua obra para sentidos tão pluralistas como a afirmação e consideração da reprodutibilidade, que se conjugaria com as ações dramáticas que resistiriam a essa situação: em *Acustica*, por exemplo, não há propriamente uma partitura, mas um catálogo de ações propostas pelo compositor no sentido de gerar uma interação teatral e musical entre os intérpretes, elemento irreproduzível mesmo que realizado repetidas vezes por um mesmo grupo:

²⁷ "Composers are still weighed down by the implicit yet definite need to write works for as familiar an instrumentarium as possible—lest the number of performances should be limited and keep the music from spreading as desired. However, reproduction by tape or record has reduced the importance of these traditional views, since the reproducibility of musical ideas by means of instruments or instrument-like music props no longer depends on a music that is 'playable'." (Texto de Mauricio Kagel no verso com a gravação de 1968).

“A parte instrumental da obra foi colocada por escrito em umas duzentas fichas, em cujo canto superior direito está indicado por um símbolo o instrumento principal respectivo. Não se indica nem a ordem das fichas nem a forma de execução em conjunto, mas cada ação se encontra pré-determinada em detalhe. Os próprios músicos definem o momento de sua entrada; essa liberdade os obriga, não obstante, a um domínio perfeito da notação e das ações pré-definidas. Assim, os intérpretes levam a cabo algo mais que a mera reprodução de suas respectivas partes, contanto que incorporem à sua execução influências do contexto em sua totalidade, a escuta dos outros, como se eles mesmos fossem sua própria audiência”. (KAGEL, 2011, p.37. trad. nossa)²⁸

O que se percebe aí é um uso de formas de indeterminação composicional que delegam ao intérprete a escolha e a manipulação do material sonoro. A proposta de solicitar ao intérprete que crie a partir da escuta dos outros – num aproveitamento da prática, cada vez mais comum, de improvisação menos idiomática e estruturada – delineia um potencial utópico e libertário.

Outro elemento fundamental na forma musical dessas peças é o da apropriação do pensamento composicional eletroacústico, com o uso da fita magnética em *Acustica* e *Exotica*, ou mesmo com a notação gráfica tecnomórfica²⁹. Em *Acustica*, Kagel escreve sobre a relação entre o som acústico e o eletrônico:

“O ponto de partida dessa composição foi a intenção de combinar, da maneira mais homogênea possível, duas categorias de som distintas quanto à natureza de sua produção. Apontar a tal combinação desvirtuando a gravação concreta transformando-a por meio de filtros, modulação em anel e alterações na reprodução da fita me parecia muito simplista. Haveria que apelar, antes de tudo, a um tratamento similar dos instrumentos e da produção eletrônica do som. Essa semelhança entre os procedimentos para a composição do material eletrônico e o modo no qual dispus os instrumentos e a forma de executá-los fez com que fosse desnecessário transformar a gravação”. (KAGEL, 2011, p.37. trad. nossa)³⁰

²⁸ “La parte instrumental de la obra fue puesta por escrito en unas doscientas fichas, en cuyo extremo superior derecho está indicado, mediante un símbolo, el instrumento principal respectivo. No se indica ni el orden de las fichas ni la forma de ejecución conjunta, pero cada acción se encuentra predeterminada en detalle. Los músicos definen ellos mismos el momento de su entrada; esta libertad los obliga, no obstante, a un dominio perfecto de la notación y las acciones predeterminadas. Así, los interpretes llevan a cabo algo más que una mera reproducción de sus respectivas partes en tanto incorporan a su ejecución influencias del contexto en su totalidad, la escucha de los otros, como si ellos mismos fueran su propia audiencia.”

²⁹ Utilizamos esse termo a partir da leitura do trabalho de Tatiana Catanzaro (2003). A autora, a partir de Peter Niklas Wilson, coloca: “Tecnomorfismo, de acordo com a aceção de Peter Niklas Wilson (1989), refere-se à utilização metafórica de um processo tecnológico aplicado em um meio diverso ao qual este foi concebido; no caso, à música composta para instrumentos tradicionais. Ou seja, a abstração de uma ideia tecnológica (como a manipulação de uma fita magnética, a análise de um espectro sonoro via computador etc.) aplicada à música tradicional instrumental ou vocal.” (CATANZARO, 2003, p.12)

³⁰ “El punto de partida de esta composición fue la intención de combinar, de la manera más homogénea posible, dos categorías de sonidos disímiles en cuanto a la naturaleza de su producción. Apuntar a tal combinación desvirtuando la grabación concreta transformándola por medio de filtros, modulación en anillo y alteraciones en la reproducción de la cinta me parecía demasiado simplista. Había que apelar, más bien, a un tratamiento similar

Já em *Musik für Renaissance-Instrumente* podemos observar na própria forma da peça uma apropriação acústica desse pensamento, com o uso de perfis de frequência irregulares, o que demonstra claramente a influência da composição eletrônica na produção de Kagel nesse período.

A forma dessas peças possui estreita relação com o contexto libertário e contestatório daquele período, como reconhece o próprio Kagel em entrevista a Matthias Kassel: “*Der Schall* e as outras obras que você mencionou [*Acustica* e *Exotica*] são típicas dos anos sessenta, marcadas pelos acontecimentos de 68.” (KAGEL, 2011, p.230). No entanto, como pondera o compositor nessa mesma entrevista:

“(...) não se trata de material de museu que documenta uma época, mas de documentos vivos, o que seguramente tem a ver com a possibilidade de variar a instrumentação e com as diversas perspectivas passíveis de assumir a interpretação como ponto de partida”. (KAGEL, 2011, p. 224. trad. nossa)³¹

Consideramos que essa perspectiva de variação nessas peças e a possibilidade de emergência de sentidos críticos e renovadores podem ser atingidas, contanto que a postura dogmática que Kagel criticou na apropriação do acaso ou do serialismo não se converta na formalização fetichista de um desconstrutivismo pós-modernista, tão permeado hoje de convencionalismos quanto a arte que ele mesmo criticou nos anos 60.

Com relação às propriedades do *instrumentarium* dessas peças, coloca Bosseur (1972, p.115):

“Se Kagel escolheu esses instrumentos, é também em virtude da fragilidade dos fenômenos sonoros que eles geram, de natureza mais flexível que a dos instrumentos modernos, o que torna suas sonoridades mais facilmente perturbadas, desagradáveis, suas interpretações mais dificilmente controláveis. Ao realizar obras como *Der Schall* ou *Unter Strom*, tratava-se para Kagel de denunciar as restrições que as músicas tradicionais estabeleciam com relação à escolha dos instrumentos, à uniformidade, à padronização que podem dela decorrer; talvez se tratasse igualmente de enfatizar o fato de que a cada nova obra deve corresponder a um material sonoro concebido para ela”. (BOSSEUR, 1972, p. 115)³²

de los instrumentos y de la producción electrónica de sonido. Esta similitud entre los procedimientos para la composición del material electrónico y el modo en el que dispuso los instrumentos y la forma de ejecutarlos hizo que fuera innecesario transformar la grabación.”

³¹ “(...) no se trata de material de museo que documenta una época sino de documentos vivos, lo que seguramente tiene que ver con la posibilidad de variar la instrumentación y con las diversas perspectivas que puede tomar la interpretación como punto de partida.”

³² “Si Kagel a choisi de tels instruments, c'est également en vertu de la fragilité des phénomènes sonores qu'ils engendrent, de leur nature plus flexible que celle des instruments modernes, et qui rend leurs sonorités plus facilement troublées, dégradables, leurs interprétations très difficilement contrôlables. En réalisant des oeuvres comme *Der Schall* ou *Unter Strom*, il s'agissait pour Kagel de dénoncer les restrictions qu'avait apportées la musique traditionnelle au niveau du choix des instruments, l'uniformité, la standardisation qui peuvent en découler;

É interessante notar que o uso dos instrumentos antigos não ocorre somente em *Musik*, mas também em *Der Schall* e *Acustica*, através da execução do corneto, do trompete barroco e de trompas antigas por Edward H. Tarr, demonstrando-se assim a importância da aproximação de Kagel em direção ao instrumentistas. Nos anos 60, o compositor forma o Kölner Ensemble für Neue Musik (Ensemble de Música Nova de Colônia), marcado pela colaboração com músicos como Wilhelm Bruck, Christopher Caskel, Karlheinz Böttner e o próprio Edward Tarr, com o qual realizamos uma breve entrevista por correio eletrônico³³. Todos esses músicos também participaram da gravação de *Musik für Renaissance-Instrumente* em 1967, o que reforça a ligação das peças desse conjunto.

A seguir apresentaremos o desenvolvimento do movimento de interpretação historicamente orientada, que retomou o uso dos instrumentos antigos em grande parte utilizados em *Musik*, e que possibilitou a emergência dessa obra.

peut-être s'agissait également de mettre l'accent sur le fait qu'à chaque oeuvre nouvelle doit correspondre un matériau sonore conçu pour elle"

³³ Anexamos essa entrevista ao final deste trabalho.

4. O RENASCIMENTO DO RENASCIMENTO: A PROPÓSITO DOS INSTRUMENTOS ANTIGOS

Neste capítulo trataremos de apresentar o desenvolvimento da perspectiva histórica do estudo da interpretação musical antiga no século XX, bem como o sentido sociohistórico e estético de sua emergência, buscando compreender a multiplicidade das condições e circunstâncias que confluem para a realização da peça de Kagel.

Musik für Renaissance-Instrumente foi composta em um período de intensas pesquisas sobre música antiga e as práticas históricas de performance; grupos especializados em interpretação histórica ganhavam pouco a pouco espaço e prestígio junto ao público e ao mercado fonográfico. O projeto de *Musik für R.-Instr.*, iniciado por Kagel na Argentina, enquanto ainda era estudante de musicologia, havia sido abandonado devido à inexistência de um grande grupo formado por músicos intérpretes dos instrumentos em questão. Será apenas no renascimento da música antiga na Europa dos anos 60 que Kagel encontrará o ambiente propício para a realização de sua obra:

“No renascimento do Renascimento que estamos experimentando agora, esse conjunto tornou-se viável, porque cópias da maior parte dos instrumentos têm sido construídas recentemente e muitos músicos têm se tornado proficientes em tocá-los” (KAGEL, 1998, p.8. trad. nossa) ³⁴

Até então as experiências com a retomada de repertórios antigos e aspectos interpretativos da música do passado teriam aparecido como eventos mais ou menos isolados e sem a ressonância social que essa perspectiva ganhou a partir da segunda metade do século XX. Não nos interessa aqui pormenorizar cada um destes momentos, que de maneira geral remetem à perspectiva historicista do século XIX, imbuída da construção de uma nova tradição que definisse a unidade de povos e nações. Apresentaremos aqui as origens do que se constitui hoje como o estudo das práticas interpretativas históricas.

³⁴ “In the renaissance of the Renaissance which we are now experiencing, such a ensemble has become feasible, because copies of most of the instruments have recently been made, and numerous musicians have become proficient in playing them.”

4.1. A interpretação historicista no século 20

As origens desse renascimento na transição do século 19 para o século 20 tem Arnold Dolmetsch e Wanda Landowska como pioneiros, tanto na interpretação e execução musical quanto na (re)construção de instrumentos antigos.

Wanda Landowska (1879-1959) foi responsável pela popularização e retomada do cravo no século 20, tendo realizado a primeira gravação das *Variações Goldberg* de Bach ao cravo, em 1933. Sua atividade como professora de importantes conservatórios bem como sua atuação como solista foi fundamental para a reintrodução do cravo na vida musical do século 20:

“Isso [utilizar instrumentos antigos] era revolucionário naquele tempo, e que suas ideias tenham hoje se tornado familiares é uma medida de seu sucesso; (...) Landowska vislumbrava com muita seriedade a ideia de honrar o espírito do passado, mas não estava interessada em uma recriação literal”. (HAYNES, 2007, p.39. trad. nossa)³⁵

Obras para a orquestra e cravo solista foram escritas e dedicadas a Landowska: Manuel de Falla escreveu para ela o *Concerto para Cravo* (1923-1926) e Francis Poulenc, o *Concert Champêtre* (1928), ambos compositores de música de caráter marcadamente neoclássica, caminho estético que marcou a relação entre os intérpretes da música antiga e os compositores nesses período.

Mesmo tendo tido o contato com os cravos barrocos de diversas regiões da Europa, Landowska fazia uso de um robusto cravo com pedais, influenciado ademais pela estrutura dos pianos modernos. Para Haynes o estilo interpretativo de Landowska é claramente um produto do gosto musical do século XIX, marcadamente pelo estilo “pianístico” de suas execuções ao cravo, não representando ainda uma transformação substancial da forma de interpretação da música antiga, o que para o autor não invalida sua importância para o movimento de interpretação informada.

Arnold Dolmetsch (1858-1940) foi um importante construtor de instrumentos e pioneiro no estudo das práticas de interpretação da música antiga. Em 1916 publica *The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries*, no qual assenta as bases para o estudo dessas práticas interpretativas, estimulando a consulta ao manuscrito e à criatividade musical em sua interpretação. No entanto sua prática ainda teria se restringido à retomada de

³⁵ “It was revolutionary at the time, and it is a measure of her success that its ideas have now become familiar; (...) Landowsk was very serious about honoring the spirit of the past but was not interested in literal re-creation.”

instrumentos musicais tidos como obsoletos, carentes de equivalentes “modernos”, tais como o cravo, a viola da gamba, a flauta doce e o alaúde.

A grande transformação na interpretação musical da música antiga, bem como do uso de instrumentos antigos, aconteceria de fato nas décadas de 50 e 60, justamente no período da composição de *Musik für Renaissance-Instrumente*.

Em 1954 é publicado *Interpretation of Music* de Thurston Dart e em 1963, *Interpretation of Early Music* de Robert Donnington, estudos fundamentais para o desenvolvimento do movimento de interpretação historicamente informada, restaurando e propondo o uso de equivalentes antigos de instrumentos que tiveram sua estrutura modificada ao longo dos séculos XVIII e XIX, bem como o uso de temperamentos históricos em que a divisão da escala é irregular e muitas vezes distinta entre os tons. Se propõe assim o uso de instrumentos barrocos e renascentistas das famílias de violinos, oboés e metais, restaurando as características organológicas e técnicas de sua construção, afinação e execução. Essa perspectiva interpretativa então se delinearía como um movimento musical de contraposição ao cânone interpretativo clássico e romântico, “resgatando a virtude da música que antes parecia sem importância e restaurando o brilho de repertórios mais conhecidos entorpecidos pelo verniz de técnicas de execução pós-wagnerianas” (SELFRIDGE-FIELD, 1994, p.XXV). É esse contexto que permite a Haynes afirmar que “nova música e música antiga foram movimentos correlatos pela verdade e pela mudança” (HAYNES, 2007, p.46).

No entanto é sintomático perceber que ainda nos anos 50, um dos principais argumentos pelo uso dos instrumentos antigos tenha sido feito por Paul Hindemith, compositor que, embora ligado à geração do atonalismo livre, se apropriou de práticas ligadas ao neoclassicismo, que buscou reestabelecer certos nexos formais com a tradição musical. A comunicação de Hindemith feita em 1950, advoga pelo uso dos instrumentos antigos na interpretação da música de Bach:

“Podemos ter certeza que Bach sentiu-se bastante confortável com os tipos de vozes e instrumentos que estavam disponíveis para ele, e se nos preocupamos em como interpretar sua música como ele mesmo imaginava, devemos restabelecer as condições de performance de seu tempo. E, nesse caso, não é suficiente que usemos um cravo como instrumento de contínuo. Temos que encordoar nossos instrumentos de corda de forma diferente; temos que construir nossos instrumentos de sopro usando as medidas daquele tempo; e devemos até recriar a relação entre o *Chorton* e o *Kammerton* na afinação de

nossos instrumentos”. (HINDEMITH, 1950, *apud* HAYNES, 2007, p.41-42. trad. nossa)³⁶

A perspectiva de Hindemith propõe não só a retomada dos instrumentos antigos, mas também o estudo musicológico e organológico de suas características e técnicas de execução. Se por um lado é inegável sua importância para esse renascimento, por outro, é interessante perceber que é mantida a conexão entre o movimento de interpretação histórica e a estética neoclássica. Outro aspecto presente na fala de Hindemith, recorrente na argumentação pelo uso dos instrumentos antigos, é o paradigma da “autenticidade”. Esse pressuposto é fundamental em *The Interpretation of Early Music*, de Robert Donington, e orientou a perspectiva dos intérpretes da música antiga nos anos 60:

“O primeiro pressuposto pelo qual podemos servir à música antiga, conduzindo nossa interpretação moderna o mais próximo possível ao que conhecemos da interpretação original, pode ser chamado de doutrina da autenticidade histórica”. (DONINGTON, 1974, p.37)

Aqui, cabe considerar que a ideia de pleitear um selo de “autenticidade” tão somente em virtude do uso desses instrumentos oblitera o julgamento artístico, atribuindo a um elemento anterior e exterior à música um valor de verdade em si. Nesse mesmo sentido, foi Adorno quem se contrapôs a esse propósito, argumentando sobre a impossibilidade da reconstrução da interpretação original:

“A única exposição objetiva da música, a única execução fiel à coisa é aquela que se mostra à altura da essência da coisa. E essa interpretação não coincide, como ainda acredita Hindemith, com a ideia da primeira execução (primeira no sentido histórico). O fato de que a dimensão timbrística da música não era ainda descoberta na era de Bach, e por certo não disponível como meio de composição; o fato de que os compositores não distinguiam rigorosamente entre os diversos tipos de instrumento de teclado e o órgão, mas que confiassem o som em grande medida ao gosto: todos esses fatos são outros tantos indícios da falsidade da ideia de que se deve imitar do modo mais fiel o som então habitual. (...) A autoconsciência do artista – sua “ideia” da própria obra é, além disso, impossível de reconstruir”. (ADORNO, 1962, p.92)

Se por um lado concordamos com a crítica quanto à impossibilidade de reconstrução das ideias ou intenções de um autor, por outro, talvez por associar a perspectiva historicista à estética neoclássica, Adorno põe a perder justamente a perspectiva do timbre na música antiga. O timbre, como explica Adorno, de fato não poderia ser “meio de composição”,

³⁶ “We can be sure that Bach felt quite comfortable with the vocal and instrumental types that were available to him, and if we care about performing his music as he himself imagined it, then we ought to restore the performance conditions of his time. And in that case it is not enough that we use a harpsichord as continuo instrument. We must string our string instruments differently; we must construct our Wind instruments with the scalings of the time; and we must even recreate the relationship between Chorton and Kammerton in the tuning of our instruments.”

mas parece claro que há esse pensamento, por exemplo, na transcrição para quatro cravos que Bach realizou do *Concerto para 4 violinos RV 580*, de Vivaldi. Dessa maneira, Adorno desconsidera um fundamento que pode ser visto como positivo e inovador na retomada dos instrumentos antigos.

Outro teórico que constrói uma crítica do pressuposto da autenticidade, sem no entanto desconsiderar a importância de uma interpretação historicamente informada, é Richard Taruskin:

“Não podemos conhecer intenções, por muitas razões – ou melhor, não podemos saber com exatidão que as conhecemos. Os compositores nem sempre as expressam. Se o fazem, fazem sem ingenuidade. Ou então podem estar honestamente confundidos, devido à passagem do tempo ou a uma mudança de gosto não necessariamente consciente. (...) Eu continuo sustentando a ideia de que compositores geralmente não têm intenções como gostaríamos de certificar, e que a necessidade oblíqua de receber a aprovação do compositor pelo que fazemos aponta para uma falta de coragem, para não dizer uma dependência infantil. O apelo às intenções é uma evasão da obrigação do performer de entender o que está interpretando”. (TARUSKIN, 2008, pp.97-98)

Nesse aspecto concordamos com a crítica de Taruskin e acrescentamos: a imprecisão e subjetividade na interpretação das intenções de um autor ainda estão sujeitas ao processo histórico, tal como ele transforma nossa percepção e sensibilidade.

O que nos parece adequado quanto à avaliação da importância da interpretação será ressaltado por Taruskin em *The Modern Sound of Early Music*:

“(...) o que nós denominamos interpretação histórica é o som do agora, não do então. Sua autenticidade advém não de uma verossimilitude histórica, mas de ser, para o bem ou para o mal, um verdadeiro espelho do gosto tardio do século 20”. (TARUSKIN, 2008, p.166)

Apesar das duras e contundentes críticas de Taruskin e Adorno às premissas bastante difundidas no meio da interpretação historicamente orientada, suas ponderações não invalidam a importância da recuperação e utilização dos instrumentos antigos, já que essa tendência contribuiu para a transformação da interpretação da música do passado e retomou instrumentos que podem ser utilizados de maneira inovadora também na composição da música contemporânea. As transformações técnico-interpretativas promovidas pelo movimento de interpretação historicamente orientada nos pôde apresentar formas alternativas de interpretação, em contraposição ao cânone romântico.

Uma compreensão mais adequada da importância histórica do movimento poderia também surgir se atentarmos para sua ligação com aspectos técnico-interpretativos da música

do século 20, para além da estética neoclássica, que no modo de execução instrumental se manteve ainda bastante ligada à técnica interpretativa do romantismo.

Em um artigo a respeito do legado do movimento da música antiga, Neal Zaslaw aponta aspectos convergentes entre as técnicas de interpretação historicamente orientada e as técnicas desenvolvidas pelas vanguardas no século XX:

“Certamente, não é por acaso que o tipo de brilho sem-vibrato e a precisão rítmica no canto que fez a música medieval e do Renascimento soarem frescas, atrativas e novamente relevantes durante os anos 1970 e 80 é bastante parecido como o tipo de brilho sem-vibrato e a precisão rítmica necessários para tocar algumas das mais difíceis peças musicais de vanguarda das mesmas décadas”. (ZASLAW, 2001, p.11)

Zaslaw identifica de maneira perspicaz identidades bastante específicas entre as técnicas de execução da música antiga e da música experimental de vanguarda dos séculos 20 e 21. Mais do que a referência aos modos de execução da música do passado, passa a primeiro plano agora, portanto, no movimento de interpretação histórica da música antiga, sua profunda ancoragem no contexto sociohistórico e musical do século 20, mais intensamente em sua segunda metade. Reconhecê-la permite notar que esse movimento promoveu, indiretamente, audições renovadas, criativas e de profunda beleza desse repertório.

Podemos dizer que as interpretações de Nikolaus Harnoncourt à frente do Concentus Musicus de Viena modificaram de maneira decisiva o modo como se interpreta Bach até os dias de hoje. A gravação da *Missa em Si menor* de Bach, em 1969, marca a história da interpretação da peça e de todo o repertório orquestral dos séculos 17 e 18, não somente devido ao uso de instrumentos antigos – algo que já vinha sendo feito há algum tempo –, mas por finalmente marcar o território de possibilidades desse modo de interpretação, em contraposição à interpretação romântica, que até então tinha a hegemonia sobre o repertório do passado.

Para Zaslaw, “a historicização ou recontextualização de Harnoncourt de um reconhecida obra-prima provou ser um ato subversivo.” (ZASLAW, 2001, p.9)

Se na gravação de Harnoncourt a subversão tem caráter simbólico, no ato promovido pelos *Notenkrakers* neste mesmo ano, a subversão teve caráter literal e publicamente manifesto. Em 17 de novembro de 1969 ocorreu o que ficou conhecido como o *Notenkrakersactie*, ato promovido por músicos, compositores e estudantes do Conservatório Real de Haia, no qual a apresentação da Orquestra do Concertgebouw, principal orquestra holandesa, foi palco para um contundente protesto contra sua direção artística conservadora e elitista. O ato foi resultado de um processo em que músicos, ligados tanto à interpretação histórica quanto à produção musical contemporânea, reivindicavam maior abertura e

democracia na condução da política cultural musical. Sobre esse movimento, comenta César Villavicencio:

“No ano de 1966, um grupo de músicos holandeses, dentre os quais Louis Andriessen, Misha Mengelberg Jan van Vlijmen e o próprio Frans Brüggen, solicitou à direção do Concertgebouw de Amsterdã a contratação de Bruno Maderna para o cargo de diretor da orquestra, ao lado de Bernhard Haitink. Tendo em vista que a atenção se concentrava primordialmente na apresentação do repertório que conhecemos como o cânone da música clássica, os músicos apostaram que incorporar Maderna estimularia a interpretação de peças contemporâneas. Defendiam também uma interpretação mais informada do repertório histórico, movimento que se autointitulava “de *notenkrakers*” – quebra-nozes, palavra que tem duplo sentido em holandês, pois “*noten*” tem dois significados: nozes e notas (musicais)”. (VILLAVICENCIO, 2011, p.4)

Entre os *notenkrakers* estava o renomado flautista e musicólogo Frans Brüggen, que àquela altura era tido como talvez o maior intérprete de flauta doce, tanto do repertório renascentista e barroco, como do repertório da música nova. Segundo Villavicencio, Bruggen chegaria a dizer publicamente que a interpretação de compositores clássicos como Beethoven ou Mozart pelas orquestras românticas era “de A a Z uma grande mentira” (Villavicencio, 2011, p.4). Brüggen também se notabilizou pela execução do repertório contemporâneo, como aponta Villavicencio:

“Frans Brüggen, nos anos sessenta, colaborou, como precursor, na criação de uma diversidade de peças novas para flauta doce, dentre elas a legendária *Gesti* (1966), de Luciano Berio – que em essência é uma peça no estilo das *Sequenzas* para instrumentos solo – e a composição de Louis Andriessen intitulada *Sweet* (1964), que apresenta pela primeira vez o uso da acústica como parte integrante da composição”. (VILLAVICENCIO, 2011, p.14)

A movimento dos *notenkrakers* foi enfim de fundamental importância para as mudanças culturais que se observaram no decorrer das décadas, promovendo Amsterdã e a Holanda em geral como um dos principais centros de produção tanto da música historicamente informada como da música experimental. No entanto, nem sempre as afinidades e identidades entre essas perspectivas foi tão clara e evidente. Dessa maneira *Musik für Renaissance-Instrumente* apresenta-se como uma obra em que essas perspectivas são mobilizadas, apresentando de maneira prática a perspectiva modernizante do uso dos instrumentos antigos, em contraposição ao uso dos instrumentos tradicionais da orquestra.

5. ANÁLISE DE *MUSIK FÜR RENAISSANCE-INSTRUMENTE*

5.1. Instrumentação e Organologia

Como indica Kagel, todos os instrumentos musicais utilizados em *Musik für Renaissance-Instrumente* estão representados em um dos principais tratados musicais e de organologia do período barroco, o *Syntagma Musicum* (1619), de Michael Praetorius (KAGEL, 1998, p.8). A instrumentação é composta por crumornes, flautas doce, bombardas, dulcianas, corneto, trompete barroco ou clarino, sacabuxas, órgão positivo, regal, alaúde, teorba, violas da braccio, violas da gamba e vasto arsenal de instrumentos de percussão. A peça deve ser executada por vinte e três músicos que podem se alternar em até sete instrumentos, como é o caso do intérprete que executa crumorne baixo, flautas sopranino, soprano, alto, tenor, baixo e contrabaixo. Na página seguinte reproduzimos a instrumentação requerida na bula da peça (fig. 5).

Apesar da quantidade de instrumentos antigos, a referência de *Musik* não é a da sonoridade habitual ou convencional desses instrumentos, tampouco a das técnicas de execução historicamente informadas. A composição propõe ao intérprete explorar suas possibilidades sonoras e organológicas, muitas vezes desconfigurando a sonoridade e os modos tradicionais do instrumento e das práticas interpretativas. Entre tais propostas estão a da preparação do instrumento, numa perspectiva análoga à desenvolvida por Cage, através principalmente da inserção de materiais e objetos estranhos à sua estrutura e funcionamento tradicional. Existe um grau de abertura na notação e escrita que se configura muitas vezes como uma proposta de improvisação determinada a partir de instruções básicas. Kagel propõe essa experimentação com instrumentos até então desprezados por grande parte da vanguarda musical, excetuando-se compositores como Ligeti, Berio e Pousseur, não por acaso, juntamente com Kagel, integrantes da chamada ‘segunda geração’ de Darmstadt.

Em entrevista a Alain Surrans (1993, p.20)³⁷, Kagel afirma que a intenção em *Musik* foi inventar uma orquestra que jamais teria existido no século 16; embora houvesse utilizado somente instrumentos existentes nesse período, a mistura de instrumentos de diversos

³⁷ “A l’époque, j’ai inventé en effet un orchestre tel qu’il n’en a évidemment jamais existé au XVI^e siècle, quoique uniquement composé d’instruments d’époque.”

INSTRUMENTATION

- 1 soprano cromorne (c' - e'') *
- 1 alto cromorne (f - a') *
- 1 tenor cromorne (c - e') *
- 1 bass cromorne (F - a) *, **

* also recorders:
sopranino, soprano, alto, tenor, and bass

** also contrabass recorder (c - a')

- 1 shawm (treble shawm, c' - b^b'')
- 1 alto shawm (f - e^b'')
- 1 tenor shawm (G - c''), also tenor dolcian (G - c'')
- 1 bass shawm (C - c''), also bass dolcian (C - c'')

- 1 cornett in C (c' - c''), also Baroque trumpet in C (g - c''), abbrev. "Clarino")
- 1 Renaissance alto trombone in E^b
- 1 Renaissance tenor trombone in B^b
- 1 Renaissance bass trombone in F

- 1 regal (C - c'')
 - 1 positive organ (C - f'')
- } 1 player

2 percussionists (I and II) - Each musician uses the following instruments:

2 triangles	1 hoop of sleigh bells
2 small hand cymbals (with handles)	2 tambourines
2 hand cymbals	1 tenor drum
3 hand bells	2 side (snare) drums
1 cluster of sleigh bells	2 timpani (non-chromatic!)
1 cloth strip of sleigh bells	1 dulcimer (Salzburg model, chromatic from g to g'')

- 1 lute
 - 1 theorbo
- } stringing and scordatura are noted in the score

- 1 treble viola da braccio (five-stringed: g, c', e', a', d'')
- 1 alto viola da braccio (five-stringed: c, f, a, d', g')

- 1 treble viola da gamba (six-stringed: d, g, c', e', a', d'')
- 1 alto viola da gamba (six-stringed: G, c, f, a, d', g')
- 1 [tenor/] bass viola da gamba (six-stringed: D, G, c, e, a, d')
- 1 contrabass viola da gamba (six-stringed: DD, GG, C, E, A, d)

Fig. 5: Instrumentação de Musik für Renaissance-Instrumente

tipos e famílias seria algo pouco usual ou até mesmo inexistente no período em que eles foram utilizados. Segundo Gustave Reese (2003), em *Il Desiderio: overo de concerti di varii strummenti musicali* (1594), Ercole Bottrigari apresenta um retrato da vida musical na corte de Ferrara no final do século 16, tratando fundamentalmente das combinações que se realizavam entre instrumentos de teclas, sopros e cordas. Em comentário à esta obra, coloca Reese:

“Bottrigari divide os instrumentos em três grupos: (1) de afinação estável: instrumentos de teclas e arpa; (2) de afinação estável mas alterável: alaúdes, violas, flautas e cornetas (nos quais o intérprete pode alterar ligeiramente as notas fixadas pelos trastes e pelos orifícios dos dedos); (3) totalmente alteráveis: trombones, ribecchini e lira (já que não possuem nem trastes nem orifícios). Bottrigari diz que combinar todos esses instrumentos em uma interpretação que soe afinada é muito difícil, quando não impossível. (...) De qualquer maneira, não se deve empregar simultaneamente mais de 2 desses 3 grupos de afinações diferentes”. (REESE, 2003, p. 638-639)

A instrumentação de *Musik* não possui qualquer relação com as combinações observáveis na prática musical do renascimento e barroco. Considerando as propostas de combinação instrumental de Bottrigari, *Musik* mostra-se intencionalmente desequilibrada e desarmônica. Diferentemente da padronização e uniformização dos instrumentos musicais modernos, inerente ao estabelecimento da orquestra tradicional, os instrumentos antigos se caracterizam pela especificidade e diversidade. Um mesmo instrumento pode possuir nomes e aspectos construtivos e organológicos distintos em diferentes locais. Além disso, as características desses instrumentos se mantinham em constante transformação e aprimoramento, devido sobretudo à inexistência de instituições e conservatórios musicais que promoveriam a padronização e estabilização de suas características de construção e execução.

Apesar de não remeter diretamente às práticas tradicionais de execução desse instrumento –sejam elas pelo modo “moderno” de interpretação, seja pelo modo “historicamente informado” –, *Musik für Renaissance-instrumente* se apropria criativamente das possibilidades e especificidades desses instrumentos.

A seguir apresentaremos uma breve exposição dos instrumentos requeridos e de suas características históricas, organológicas e técnicas.

5.1.1. Flautas doce

A flauta doce foi um dos instrumentos mais populares dos períodos renascentista e barroco, muito provavelmente devido à sua praticidade e potencialidades técnicas num instrumento de construção e mecanismo relativamente simples. Seu reaparecimento no século

20 teve grande sucesso e o repertório moderno para o instrumento conta com quase 6.000 composições catalogadas, segundo o Stichting Blokfluit³⁸.

As características físicas da flauta doce, como o bocal e os furos para os dedos, permaneceram as mesmas durante quase toda a história da música, mas os detalhes de construção variaram consideravelmente (LASOCKI, 2006a). A flauta doce é feita normalmente em madeira, geralmente com sete furos para os dedos e um para a forquilha (dedão). Como a maioria dos instrumentos do período, era construída em vários tamanhos e registros.

Sem pretender aqui detalhar as mudanças históricas pelas quais passou o instrumento, é importante salientar o desenvolvimento técnico promovido por Silvestro Ganassi em *La Fontegara* (1535), no qual o autor propõe uma extensão intervalar de mais de uma oitava com relação ao âmbito em que a flauta anteriormente se restringia³⁹.

Com as mudanças estéticas da passagem do século 18 ao 19, a flauta doce perde prestígio e é progressivamente abandonada pelos compositores, provavelmente em função de suas características, como a pequena projeção sonora e as especificidades de uma afinação desigual, inadequada para os padrões do romantismo.

Após esse período, a flauta é reintroduzida no século 20 por Arnold Dolmetsch, o importante músico e construtor de instrumentos. Em desacordo com a concepção da segunda metade do século 20, Dolmetsch realizou modificações nas características da flauta dos séculos passados, construindo o que se considera ser a flauta doce moderna, com temperamento idêntico e diapasão em 440Hz.

Somente nos anos 60 foram elaboradas e construídas cópias mais fiéis às flautas antigas. Nesse período se pode observar um intenso renascimento de seu uso, impulsionado em grande parte por Frans Brüggen, pioneiro e músico fundamental do movimento de interpretação histórica.

Com relação à flauta doce, Kagel afirma que sua grande versatilidade e melhor adaptação ao repertório contemporâneo (com relação à flauta transversal) foram as razões de seu uso em *Musik für Renaissance-Instrumente*. Na peça, Kagel requer o uso de técnicas desenvolvidas no século 20, como a produção de multifônicos e a ação de cantar ou falar no

³⁸ Catálogo de obras para flauta doce idealizado por Walter van Hauwe em 1988 (*apud*. VILLAVICENCIO, 2011). Em 11.09.2015 o catálogo contava com o registro de 5923 peças para a flauta doce escritas desde 1900. Disponível em: <http://www.blokfluit.org/modern/> Acessado em: 12.10.2015.

³⁹ Segundo o estudo de Giulia Tettamanti sobre *La Fontegara*, “cada flauta costumava ser tocada empregando uma extensão de uma oitava mais uma quinta; na qual se deveria utilizar o sopro “grave”, isto é, com menos pressão, para as nove primeiras e o sopro “agudo”, com mais pressão, para as demais quatro. Não contente com esse resultado, Ganassi diz ter encontrado o dedilhado de outras sete notas, o que aumenta a extensão da flauta para duas oitavas mais uma sexta, e tais notas deveriam ser tocadas com o sopro agudíssimo, isto é, utilizando muita pressão.” (TETTAMANTI, 2010, p.131)

bocal do instrumento. Cada instrumentista deve estar munido de um *set* completo de flautas: sopranino, soprano, alto, tenor e baixo, além da contrabaixo, que também deve ser executada por um dos instrumentistas. Na gravação de 67 as flautas foram executadas por músicos fundamentais do movimento de interpretação histórica, como René Clemencic, Michael Vetter, Sebastian Kelber e Gerhard Braun.

5.1.2. Crumornes

Seu nome provém do termo alemão *Krummhorn* ('chifre torto' em português), devido ao formato curvo do fim de seu tubo, o que confere ao instrumento seu timbre particular. É um instrumento de sopro em que a palheta dupla é envolvida por uma cápsula de ar e no qual o instrumentista deve soprar através de um orifício na extremidade dessa cápsula, gerando a vibração das palhetas. Devido à ausência de contato dos lábios com a palheta, a altura da nota não é definida pela pressão direta dos lábios.

Segundo Boydell (2006), o crumorne foi o mais importante instrumento de cápsula de ar durante os séculos 16 e 17, utilizado principalmente na Alemanha, Itália e Países Baixos. As evidências mais antigas do aparecimento do crumorne datam de 1488, embora o termo alemão já fosse utilizado por volta de 1300 para designar um instrumento curvo de palheta exposta (BOYDELL, 2006). O crumorne continuou em uso durante o século 16 e a primeira metade do 17, quando foi sendo substituído em razão das transformações do gosto musical e das limitações técnicas quanto à sua extensão intervalar. Em 1643 o instrumento teria sido usado em um concerto de 'instrumentos antigos', assim como Diderot o classifica em 1765. No entanto, segundo Brown (1973 *apud* BOYDELL, 2006), "crumornes eram normalmente associados a estranhos e inusitados grupos [musicais]".

A extensão do instrumento tem o intervalo de aproximadamente uma nona. Não é possível realizar a técnica do *overblow*, mas segundo Agricola (1529), com a técnica do *underblow*⁴⁰, seria possível aumentar seu âmbito sonoro até o intervalo de uma quinta. Veremos adiante como Kagel se apropria de maneira inovadora dessas particularidades dos instrumentos de sopro.

40 *Overblow* é um termo utilizado para designar o processo pelo qual o instrumentista de sopro, através de uma emissão maior de ar, ascende o som da nota executada a um registro mais alto. Em sentido oposto, *Underblow* designa a técnica de emissão menor de ar, o que propicia a realização de registros mais graves de determinada posição de abertura do tubo. Tettamanti (2010) utiliza o termo sopro agudo para o *overblow* e sopro grave para o *underblow*.

Como a maioria dos instrumentos de sopro do Renascimento, os crumornes eram feitos em diferentes tamanhos e registros: soprano, alto, tenor, tenor estendido, baixo, baixo estendido, contrabaixo e contrabaixo estendido. Praetorius (1619) foi quem apresentou, contemporaneamente ao uso do instrumento, as descrições e ilustrações mais detalhadas desse instrumento (*fig. 6*), mencionando todos esses registros, com exceção do tenor estendido.

Fig. 6: Ilustração da família dos crumornes em *Syntagma Musicum* (Praetorius, 1619, v.2).

O crumorne era essencialmente um instrumento tocado por músicos profissionais de corte e de grandes bandas musicais, sendo também bastante utilizado em casamentos, banquetes e festividades em geral (BOYDELL, 2006).

Em *Musik* são requeridos os de registro de soprano, alto, tenor e baixo, que na gravação de 1967 são executados pelos mesmos instrumentistas que executam as flautas doce: Sebastian Kelber, Gerhard Braun, René Clemencic e Michael Vetter.

5.1.3. Charamelas e bombardas

Segundo sua entrada no Dicionário Grove (BAINES, KIRNBAUER, 2006), o termo *shawm*, ‘charamela’ em português, foi utilizado em mais de um sentido: desde início do século 20 o termo tem sido usado para referir-se a instrumentos aerófonos de palheta única ou dupla, mas para efeitos de sistematização organológica designa um instrumento de palheta

dupla, utilizado principalmente na Europa entre os séculos 12 e 17. As charamelas têm origem na Antiguidade e teriam chegado à Europa através da cultura islâmica, entre os séculos 9 e 12. Embora existam representações de charamelas em ilustrações e manuscritos do século 12, descrições mais claras só são encontradas em fontes do início do século 14 (BAINES, KIRNBAUER, 2006). Esses instrumentos eram geralmente pequenos, similares em aparência a muitos instrumentos orientais, como a *sornā* da Pérsia e a *ghayta* do norte da África. A escassa documentação quanto às características e práticas interpretativas desse instrumento dificultam maior conhecimento de sua história e uso na sociedade, o que também dificultou sua retomada no século 20. Assim como a maioria dos instrumentos antigos, eram construídos em vários registros e tamanhos. Os exemplares de registro grave, como o alto, o tenor e o baixo seriam também denominados como ‘bombarda’, um termo derivado de uma peça de artilharia de guerra no período medieval.

Charamelas e bombardas eram comumente utilizadas tanto na música de corte como na civil, acompanhadas por tambores e trompetes, prática similar à turco-árabe, provavelmente adotada a partir de contatos comerciais e de guerra, como as Cruzadas.

Os poucos comentários sobre a charamela sugere que possuía som forte e potente. Praetorius sugere que o termo latino ‘gingrina’, utilizado para denominá-la, poderia referir-se a seu timbre, semelhante ao de um ganso. Sua projeção sonora seria maior que qualquer outro instrumento aerófono da família das madeiras no mesmo registro.

A relação intervalar entre as charamelas de diferentes registros era de uma quinta, o que pode explicar os problemas de afinação em um conjunto destes instrumentos. É importante notar, no entanto, que normalmente somente 2 ou 3 membros da família eram tocados juntos, provavelmente em função dessa característica.

Nas últimas décadas do século 20 houve um renascimento de seu uso e hoje é muito comum em vilas e pequenas cidades europeias a presença de bandas e pequenos grupos de chameleiros.

Em *Musik* são requeridos os registros de soprano, alto, tenor e baixo, que são executados por Helmut Hucke, Alfred Sous, Heinrich Göldner e Werner Mauruschat.

5.1.4. Corneto

O corneto é instrumento de sopro feito normalmente em madeira e tocado por vibração labial, com orifícios para os dedos e bocal em forma de taça. Foi usado principalmente

a partir do final do século 15 até o final do século 17, mas continuou em uso até o final do século 18 e, ocasionalmente, até mesmo o 19 (BAINES, DICKEY, 2006).

O termo ‘corneto’, literalmente ‘pequeno chifre’, sugere que em sua origem fosse construído com chifre animal, como ainda hoje são construídos em comunidades camponesas, por exemplo, da Escandinávia (BAINES, DICKEY, 2006). Dos numerosos instrumentos de chifre em imagens medievais, alguns são representados com orifícios para os dedos, uma das característica que define a construção do corneto. Era construído em três tamanhos principais: soprano, sopranino (cornettino) e tenor, dos quais os agudos possuíam maior importância.

O corneto era executado junto com trombones e órgãos como apoio a corais em todo o seu principal período de utilização. Na Inglaterra cornetos e trombones dobravam as vozes do coro da Capela Real, em catedrais como as de Canterbury, York e Durham. Na Itália, Alemanha, França, Espanha e América Latina, o corneto foi amplamente usado para dobrar vozes em catedrais até o início do século 18. Também se destacou como instrumento solista, principalmente a partir de 1600, muitas vezes em conjunto de trombones ou em grupos em que dobrava a voz do violino. O renomado compositor de Veneza Giovanni Gabrieli foi um dos pioneiros na escrita de linhas e solos para o instrumento. Sua prática teve mais seguidores na Alemanha do que na Itália, inspirando compositores como Heinrich Schütz e Michael Praetorius. Nos primeiros trabalhos, Schütz escreveu linhas principais para o corneto, que manteve posição importante na música sacra alemã e austríaca até o final do século 17.

Para os padrões modernos, o instrumento não possui grande projeção sonora e seu limite de potência é menos forte que o de um clarinete, por exemplo. Essa característica pode ter sido um dos motivos de seu abandono pelos compositores no fim do período barroco e clássico.

Nas principais cidades da Itália os cornetos foram utilizados até meados do século 18, incluindo Bolonha, onde o Concerto Palatino atuou até 1779, e Roma, onde o Concerto Capitolino sobreviveu até 1789.

O trabalho de retomada do uso do corneto foi feito na década de 1950, na Grã-Bretanha por Christopher Monk e na Alemanha por Otto Steinkopf, um dos primeiros a apresentar-se publicamente com um instrumento reconstruído.

Em *Musik* requer-se apenas o corneto soprano, que é executado por Edward H. Tarr, que é citado, por exemplo, em *The Interpretation of Early Music*, de Robert Donington (1974), como um dos principais músicos do período a participar do “renascimento” da música antiga e da prática destes instrumentos de sopro.

5.1.5. Trompete barroco ou clarino

Em *Musik für Renaissance-Instrumente* é requerido um trompete barroco, ou *clarino*, termo que designa o trompete de registo mais agudo utilizado em uma peça. Na gravação de 1967 o instrumento é executado por Edward H. Tarr, que também é um dos autores das entradas sobre o trompete e o clarino na edição de 2006 do Dicionário Grove de Música.

Durante o período barroco as características do trompete foram se padronizando. Seu corpo era normalmente feito em bronze, sendo que os exemplares de cerimoniais eram eventualmente feitos em prata. O trompete barroco possui um bocal bastante diferente de seu equivalente moderno. Sua borda era mais plana e ampla, seu furo tinha um diâmetro maior. A haste também possuía um diâmetro externo maior (TARR; SARKISSIAN, 2006).

Como dissemos, as partes para trompete em registo mais agudo eram denominadas *clarino*. Segundo o Tarr e Dahlqvist (2006), durante o século 16, o termo *chiarina* apareceu na Itália como o nome para um estridente trompete ou para a linha mais aguda designada para o instrumento. A palavra teria origem francesa, *clarín* ou *clairon*, derivado sua nomenclatura inicial, '*claretto*'. De acordo com o tratado de Bendinelli para o instrumento, o termo *claretto* já era considerado antiquado por volta de 1600, sendo mais usual o termo *clarino*. É o termo utilizado por Monteverdi na toccata de *Orfeo* (1609).

A revitalização do trompete natural do período Barroco ocorreu no século 20, tendo Edward H. Tarr como um de seus principais instrumentistas.

5.1.6. Órgãos positivo e regal

Ambos os instrumentos são exemplares de órgãos móveis, distintos do 'portativo'. O positivo é um órgão de câmara, de extensão intervalar relativamente pequena, normalmente acompanhado de bordões nos graves. Há uma imensa variedade desses instrumentos: alguns com mais de um manual, outros com pedais, alguns com os tubos acionados pelo músico através uma alavanca de pé, outros que podem ser dispostos sobre uma mesa e outros grandes demais para serem facilmente transportados (OWEN et al., 2006).

O regal é um tipo pequeno de órgão em que o som é produzido por um ou mais conjuntos de palhetas, acionadas normalmente por um fole, através de alavancas aos pés do intérprete ou operadas por um assistente (WILLIAMS, 2006).

Uma das primeiras referências a palhetas de órgãos está em um manuscrito de cerca de 1440, de Arnaut de Zwolle (OWEN et al., 2006). Existem várias explicações para sua

nomenclatura. Segundo Praetorius (1619), seu nome viria da ideia de que este instrumento fosse um presente concedido pelo rei, um *regalo*. Autores mais recentes relacionam seu nome à *rega*, (uma 'linha' de palhetas), à *rigole* (antigo termo francês para tubo de palhetas), ou à *regula*, terminologia que aludiria ao ato de “regular” a afinação do cantores (OWEN et al., 2006).

Os regals ilustrados no *Syntagma Musicum* podem ser considerados os de tipo simples padrão. Mattheson considerava seu som “extremamente repugnante” (WILLIAMS, 2006) e recomendou a utilização de outros instrumentos de teclado para uso na igreja, embora o regal se mantivesse em uso nas igrejas em Hamburgo.

Praetorius (1619, p.72) demonstrou em *Syntagma Musicum* sua possibilidade enquanto contínuo, sendo considerado “*quase melhor do que um órgão positivo*”.

Foi usado por Monteverdi como contínuo em árias de *Orfeo*, acompanhando especialmente o personagem Caronte, barqueiro do inferno, que transita pelo rio que divide o mundo dos mortos do mundo dos vivos. O regal também é requerido para a cena do inferno de *Il Pomo d'Oro*, ópera de Antonio Cesti escrita em 1667. Esses usos, bem como sua sonoridade, parecem ter inspirado Kagel à escrever para o instrumento.

Na gravação de 1967 de *Musik* o positivo e o regal são tocados alternadamente por Annemarie Bohne.

5.1.7. Alaúde e teorba

Musik für Renaissance-Instrumente requer dois instrumentos de cordas dedilhadas intensamente utilizados na música renascentista e barroca, o alaúde e a teorba. A delicadeza de sua construção a partir de finas lâminas de madeira confere-lhes uma sonoridade de extrema delicadeza.

O alaúde sofreu modificações a partir de seu ancestral, o *oud* árabe, que teria sido levado para a península ibérica a partir do século 8, com a conquista islâmica da região (WACHSMANN et al., 2006). As diferenças fundamentais promovidas na Europa foram a colocação de trastes no braço do instrumento e a gradual adição de cordas mais graves, a fim de estender sua tessitura, principalmente a partir do século 16, dando origem à teorba. Instrumento amplamente utilizado como contínuo durante os séculos 17 e 18, a teorba possui normalmente quatorze cordas, sendo sete sobre o espelho do instrumento e sete suspensas, utilizadas como bordão de afinação fixa (HARWOOD et al, 2006).

A tensão das cordas, por estarem diretamente presas ao tampo do instrumento, tende a produzir uma pequena distorção da nota principal. A fina espessura das cordas também contribui para uma sonoridade em que os harmônicos superiores são privilegiados.

O particular cravelhame do *oud* árabe, que faz um ângulo reto com o braço do instrumento, foi mantido no alaúde europeu, e apropriado de maneira interessante por Kagel, que requer ao músico que o apoie sobre o ombro, utilizando o instrumento verticalmente, como uma viola da gamba. Ademais também é solicitado ao instrumentista que use o arco de violino no alaúde e o arco de contrabaixo na teorba, subvertendo o próprio fundamento desses instrumentos de cordas *dedilhadas*.

Na gravação de 1967 o alaúde é executado por Karlheinz Böttner e a teorba por Wilhelm Bruck, músicos que integraram o grupo formado por Kagel em 1960, o Kölner Ensemble für Neue Musik.

5.2. Técnicas de execução dos instrumentos antigos

A peça de Kagel promove uma intensa experimentação com instrumentos antigos, buscando explorar suas potencialidades enquanto fonte sonora. Além do uso de técnicas de execução conhecidas como ‘técnicas estendidas’, o elemento teatral, que caracteriza grande parte da obra do compositor, também está presente em *Musik*, embora não de maneira preponderante e fundamental. Diferentemente do que ocorre em *Sur scène* (1960) ou *Pas de cinq* (1965), nas quais o gesto não musical faz parte do próprio sentido da peça; mas sim fazendo com que surja da determinação de uma ação ou de um gesto determinada sonoridade do instrumento. Exemplo disso é a instrução para que o alaudista segure o instrumento como uma viola da gamba, utilizando um arco de violino para a produção do som.

Mais do que uma expansão da técnica que vise sua consolidação, a experimentação em *Musik* tem mais uma característica negativa de desconstrução das convenções da técnica instrumental. É nesse sentido também que a diversidade de referências composicionais e de estruturação musical pode ser compreendida. Através da apropriação indistinta de técnicas e estéticas como as do serialismo, música eletrônica, a teoria dos *clusters* de Cowell, e procedimentos de indeterminação e improvisação, Kagel opera de maneira experimental com tais referências, sem com isso propor um outro sistema específico e único que estruture a peça como um todo.

A seguir traçaremos algumas das técnicas e experimentações requeridas na execução dos instrumentos antigos.

5.2.1. Explorações técnicas nos instrumentos de sopro

Na escrita para os instrumentos de sopro, Kagel especifica que suas imprecisões e dificuldades de afinação, inerentes à artesanal rusticidade, deve ser integrada musicalmente na peça. Na bula de *Musik*, ele o diz explicitamente: “para as madeiras e para o corneto, *pp!* significa *underblow* e *ff!* significa *overblow*. Em ambos os casos o som produzido geralmente não deve soar como o que está escrito.” (KAGEL, 1967, p.5).

Kagel utiliza esse recurso de maneiras diversas, muitas vezes combinando com outras técnicas de produção sonora, como a dos multifônicos, em que harmônicos superiores são produzidos simultaneamente à nota real. É o que podemos observar ao final da seção A (p. 7 da partitura; por volta de 5’28” da gravação):

Fig. 7: Notação para flautas no final da seção A

No trecho recortado a indicação é a da realização do harmônico superior simultaneamente à diminuição da pressão da emissão de ar, técnica conhecida como *underblow*. Essa combinação de técnicas, aliada à perspectiva experimental e criativa da notação musical, é um dos grandes desenvolvimentos estéticos que se entrevê em *Musik* e que marcará grande parte da produção da ‘segunda geração’ de Darmstadt.

Dessa maneira, Kagel se apropria das características técnicas e sonoras desses instrumentos sem um intuito normativo, que seria o de adaptá-los aos paradigmas de precisão e controle do instrumento moderno. É através da utilização de seus sons mais imediatos e de suas pretensas “deficiências” que a peça explorará microafinações e flutuações de altura. É na utilização do que há de mais característico em sua organologia que o material musical antigo se ligará ao experimental, expandindo-o.

A técnica dos multifônicos se caracteriza por não possuir um padrão ou regularidade dos sons gerados, que variam de acordo com as dimensões do tubo e da emissão de ar. Na abertura da seção A, essa técnica que é utilizada em associação à realização de *glissando* nas flautas doce (p.2 da partitura; início da peça):

Fig. 8: Produção de multifônicos e glissandos nas flautas doce.

Michael Vetter, um dos intérpretes de *Musik für Renaissance-Instrumente*, assim como Brüggem, também ficou conhecido como um dos pioneiros da renovação técnica da flauta doce no século 20. Como aponta o verbete sobre o músico no Dicionário Grove:

“Ele [Vetter] começou experimentando no final dos anos 1950 com sonoridades timbrísticas da flauta doce e possibilidades oferecidas por multifônicos e microtons. Suas descobertas inspiraram compositores de vanguarda como Bussotti, Kagel e Stockhausen a usar o instrumento em suas composições” (LASOCKI, 2006b).

Assim como Vetter, muitos dos músicos que participaram da execução de *Musik* em 1967 também promoveram uma renovação da linguagem instrumental no século, seja

através do uso do instrumento antigo ou do instrumento moderno ou romântico. Mais do que destacar o uso específico de determinado instrumento, é importante compreender e definir o sentido de seu uso.

5.2.2. Explorações técnicas nos instrumentos de cordas dedilhadas

Com relação às técnicas utilizadas no alaúde e na teorba, como dito anteriormente, se realizam através da subversão das técnicas tradicionais de execução, bem como do uso de *scordatura* específica para alguns dos instrumentos utilizados na peça⁴¹. Parece bastante clara a influência das experimentações do século 20, tais como o conceito de instrumento preparado, intensamente trabalhado por Cage em suas composições para piano. No entanto, o caráter experimental também remete fortemente às inovações instrumentais dos períodos barroco e renascentista.

Logo no início da peça Kagel determina o uso de uma folha de papel entre as cordas-bordão do instrumento, bem como a *scordatura* específica requerida (p. 2 da partitura; por volta de 0'33" da gravação):

Fig. 9: *scordatura da teorba*

Considerando a relação que *Musik für Renaissance-Instrumente* estabelece com o material musical do passado, percebemos a vinculação da preparação da teorba com a primeira

⁴¹ *Scordatura* é um termo técnico que se refere a afinações diversas do padrão usual no instrumento

indicação de uso de uma folha de papel entre as cordas de um instrumento, feita pelo compositor austríaco Heinrich Ignaz Franz Biber (1644-1704), em *Battalia a 9* (1673), assim como da intensa experimentação com diversas *scordaturas* em suas *Sonatas do Rosário*. Em *Battalia*, Biber usa muitas técnicas musicais não tradicionais além da utilização do papel entre as cordas, tais como golpear o arco sobre o instrumento (*col legno*), indicar pizzicato com a mão esquerda, e aspectos politonais que remetem ao uso que compositores como Charles Ives fizeram desse processo. Com relação ao uso de papel entre as cordas, Biber indica que o violone deva fazer isso com o intuito de mimetizar o som do tambor ou de uma caixa, expressando musicalmente elementos vinculados à guerra.

Já nas *Sonatas do Rosário* observamos a intensa experimentação de *scordaturas* (fig.10):

Fig. 10: *scordatura* do violino nas *Sonatas do Rosário*.

No conjunto das dezesseis sonatas, com exceção da primeira e da última, todas as outras requerem o uso da *scordatura*. O uso mais impressionante dessa técnica é a que se utiliza na décima-primeira sonata ‘Ressurreição’, em que as cordas intermediárias devem ser cruzadas abaixo do cavalete e além do capotasto, formando o símbolo da cruz nas extremidades das cordas do violino. Na medida em que ignora a técnica, é exemplo de desconsideração romântica edições como as do violinista e editor Robert Reitz, em que as peças foram transcritas para o instrumento em sua afinação tradicional. Tal atitude decorre do equívoco em considerar essas *scordaturas* apenas como artifício externo empregado com o intuito meramente virtuosístico ou simbólico. As afinações em *scordatura* empregadas por Biber visam facilitar a reprodução de tríades em posição próxima, e outras características técnicas que, de outra forma, tornariam mais difícil sua execução em um violino convencionalmente afinado. No entanto, mais importante ainda é que cada *scordatura* cria uma ressonância específica do instrumento, definindo uma interessante elaboração quanto ao timbre, sendo considerada pela perspectiva do século 20 a partir de seu caráter experimental.

5.2.3. Explorações técnicas para os órgãos positivo e regal

Em *Musik* a escrita para os órgãos regal e positivo é bastante precisa e inovadora, especialmente quando considerada a linguagem usual nesses instrumentos. É importante considerar que Kagel havia estudado anteriormente o órgão, possuindo certa familiaridade com suas questões técnicas e organológicas. Nesse período Kagel também utiliza o instrumento nas peças *Improvisation ajoutée* (1962) e *Fantasia para órgão e obligatto* (1967), combinando-o com o uso de fita magnética e de elementos de teatralização, que nesse caso entretanto serão determinados apenas pelos meios acústicos.

Gerd Zacher, importante organista e musicólogo ligado à música experimental para órgão, considera Kagel, juntamente com Ligeti e Hambraeus, um dos principais compositores a promover uma renovação na escrita do instrumento depois do desenvolvimento realizado por Messiaen. Já no título de seu ensaio, *L'orgue outil*, Zacher (1971) alude à dimensão física e material dessa ferramenta, sobre a qual se debruçarão esses compositores. A diferença fundamental que marca a nova perspectiva é a da compreensão do órgão enquanto instrumento de sopro. Essa nova forma de abordá-lo promoverá inovações como o uso de assistentes na manipulação dos tubos, ou até mesmo na execução de grandes *clusters*. Outro aspecto salientado por Zacher é o uso de recursos próprios ao órgão como o acionamento ou desligamento do motor e diferentes tipos de toque sobre o teclado.

Em *Musik für Renaissance-Instrumente* o acoplamento de tubos suplementares aos tubos do instrumento aparece como forma de transformação de seu timbre, através dessa concepção salientada por Zacher (*fig. 11*).

Como podemos observar, tubos de diferentes materiais e formas são requeridos como meio de desnaturalizar o som convencional do instrumento, abordagem que perpassa grande parte da obra de Kagel no período.

Outro aspecto técnico bastante utilizado em *Musik* é o uso de *clusters* em diversas formas e notações. Como já mencionado, Kagel parte do pensamento composicional de Cowell com relação à sobreposição de intervalos de segunda para a geração de *clusters*, compreendidos pelo compositor argentino como uma unidade sonora. Assim como Ligeti em *Volumina*, Kagel apresentará grande diversidade de formações de *clusters*. Em *Volumina*, o parâmetro vertical da altura das notas será utilizado para a definição mais ou menos precisa da amplitude dos *clusters*, embora essa escrita gráfica (*fig. 12*) propicie certa abertura ao intérprete:

Regalorgel (regal) denotes a keyboard instrument which produces a krummhorn-like tone exclusively. In this score the regal part is written for an instrument with open pipes, which allows direct access to the tubes and thus unlimited manipulations of tone colour:

The following materials are required to denature the original tone:

The regal part can also be played if necessary on a positive with open pipes. In this case an assistant would be required, to place and remove the various preparations of the regal register in time.

Fig. 11: Instruções de execução do regal (bula da peça)

Fig. 12: notação de clusters em Volumina

Em *Musik für Renaissance-Instrumente* a escrita dos *clusters* se mescla à escrita tradicional, mas com notação aproximada de gestos (p. 21 da partitura; por volta de 13'19" da gravação):

Fig. 13: notação de cluster para o regal

Kagel realiza assim um intercâmbio produtivo entre técnicas oriundas de outros centros de produção musical, como o estadunidense, com as técnicas de serialização e síntese sonora desenvolvidas pela vanguarda alemã.

5.3. Forma e Técnica composicional em *Musik für Renaissance-Instrumente*

Assim como as obras de Kagel escritas nas décadas de 50 e 60, *Musik* apresenta grande heterogeneidade com relação às referências de técnica composicional. Kagel opera por uma apropriação combinatória de processos que propicia a emergência do novo. A seguir apresentaremos uma análise da forma e das técnicas utilizadas na peça.

Nos pareceu adequado o uso de um material analítico originalmente concebido para a análise de música eletroacústica, devido à presença estrutural dessa estética na peça de Kagel. Em *Spectro-morphology and Structuring Processes* (1986) e em *Spectromorphology: explaining sound-shapes* (1997), Denis Smalley apresenta sua teoria espectromorfológica, definida como “a interação entre o espectro sonoro (espectro-) e a maneira como ele muda e é moldado no tempo (-morfologia).”⁴² (SMALLEY, 1997, p. 107. trad. nossa).

Com relação à tipologia espectral, Smalley a classifica em *espectro harmônico*, no qual se concentrariam intervalos da série harmônica; *espectro inarmônico*, no qual os componentes resistem à fusão harmônica e provocam uma percepção ambígua; o *nó*, que se

⁴² “(...) the interaction between sound spectra (*spectro-*) and the ways they change and are shaped through time (*-morphology*)”

caracterizaria por uma alta densidade sonora, como no caso do cluster; e o *ruído*, no qual haveria completa impossibilidade de distinção de alturas.

Com relação à morfologia espectral, Smalley parte de três tipos básicos: o *ataque-decaimento*, no qual o ataque é seguido de ressonância que decai em direção à terminação, o *ataque-impulso*, no qual quase não há ressonância e ao ataque segue-se rapidamente à terminação, e a *continuidade gradual*, caracterizada pelo ataque sustentado.

A seguir utilizaremos essa tipologia para a análise da seção A.

5.3.1. Forma

Musik está dividida em onze seções, de A a K, e pode ser iniciada a partir de qualquer uma delas. As seções deverão ser tocadas respeitando-se sua ordem cíclica (de D até K, seguindo-se de A até C), permitindo que uma ou mais partes sejam omitidas *ad libitum*.

Musik possui instrumentação flexível: linhas podem ser dobradas, rearranjadas ou simplesmente omitidas, nesse caso Kagel determina que a peça se intitule *Kammermusik für Renaissance-instrumente*, sendo executada por um número de dois até vinte e dois instrumentistas, em vez dos vinte e três previstos para a peça integral.

A composição de Kagel apresenta assim aspectos de indeterminação, partindo de concepções propostas por Cage, com relação aos parâmetros que se apresentam indefinidos ao intérprete, ao qual se delegam escolhas estéticas e interpretativas. Para além da decisão das seções a serem tocadas e da sua ordem, outro elemento indeterminado é o do tempo das seções, que na partitura está definido em segundos. Na bula da peça Kagel sugere-se que o intérprete pode alterar essas durações, estendê-las ou encurtá-las. É o que percebemos na gravação de 1967 do *Collegium Instrumentale*, com Kagel à frente do grupo. Na tabela abaixo comparamos na seção A da peça, sessão com a qual se inicia a interpretação do grupo, as durações determinadas pela partitura e as durações realizadas nessa gravação:

	Ponto de início do trecho (gravação de 67)	Número de divisões do trecho	Duração determinada na partitura	Duração na gravação de 1967	Descrição do evento
A1	0'00"	1	13"	33"	oscilações microtonais em torno a Dó# (pedal). Glissando e <i>overblow</i> nas flautas.
A2	0'33"	1	11"+3"	17"	Ataques em pizzicato bartók da teorba (com papel entre as cordas).
A3	0'50"	1	10"	19"	arco <i>pichetatto</i> (tipo de <i>staccato volante</i>) nas violas (Mi pedal). Oscilações microtonais em torno a Mi (pedal).
A4	1'09"	2	9"	17"	1) crescendo nas violas

					2) ataque do tímpano e corte abrupto das violas
A5	1'26"	1	3''+4''	9''	Bb na sacabuxa, Bb na gamba-baixo
A6	1'35"	1	15''	29''	Solo de gamba-baixo e fita com sinos
A7	2'04"	1	20''	22''	flautas improvisando sobre Dó, Fá e Sib (sobreposição de quartas)
A8	2'36"	1	aberto	19''	improviso entre flautas em <i>staccatissimo</i> (Dó, Fá e Sib) e o alaúde e teorba com baquetas de xilofone.
A9	2'55"	1	aberto (grande fermata)	7''	pequena improvisação simulando fermata entre saltério suíço e cordas dedilhadas usando baqueta de xilofone.
A10	3'02"	5	35''	42''	improvisação entre saltério, cordas ded. e violas até a 4a subdivisão do trecho, em que entra o positivo realizando acorde com sobreposição de nonas e terças.
A11	3'44"	1	17''	16''	acorde sustentado nas violas (Ré menor com 4ª, 5ª dim e 7ª). Órgão positivo improvisando sobre motivo melódico determinado.
A12	4'00"	3	29''	30''	1) acorde <i>stacatto</i> abrupto entre flautas, bombardas baixas, cordas ded. e violas 2) acorde sustentado entre cordas, violas e bombardas 3) oitava entre flautas seguido de ponte melódica para próxima seção
A13	4'30"	4	12''	13''	<i>cluster</i> no positivo, notas repetidas nas sacabuxas
A14	4'43"	2	7''	9''	notas repetidas na sacabuxa, filtragem das violas e notas repetidas nas flautas
A15	4'52"	4	14''	13''	notas repetidas com <i>glissando</i> nas flautas, harmônicos nas violas e acorde com sobreposição de segundas e terças no órgão
A16	5'05"	3	21''	23''	<i>cluster</i> nos saltérios, flautas e violas
A17	5'28"	2	14''	30''	acorde entre flautas, cordas e violas. Bb no cornetto seguido de trecho "falado"

Tabela 1: comparação entre as durações da partitura e da gravação de 1967

Podemos observar nessa tabela comparativa grande disparidade na duração dos trechos que compõem a seção, principalmente entre A1 a A6. Essa disparidade é constituinte do próprio sentido da composição, promovendo uma realização sempre renovada. Os aspectos de indeterminação buscam propiciar ao grupo a perspectiva da escuta do outro, exatamente como Kagel sugere em *Acustica*. O elemento de indeterminação não representa somente a possibilidade de uma ordem alternativa ou de um prolongamento sonoro, mas a intenção de permitir ao intérprete uma realização que se adeque ao instante da realização da peça.

Na página a seguir (fig. 15) apresentamos a orquestração na primeira seção da peça, com a qual se inicia a interpretação de Kagel à frente do *Collegium Instrumentale*, em 1967.

Gráfico da Orquestração da Seção A

Fig. 15: Gráfico da orquestração da Seção A

O primeiro aspecto que pode ser observado é o de um agrupamento instrumental por famílias nas quais há homogeneidade timbrística. O contraponto se dá entre os grupos, homogêneos internamente, contrapostos entre si. É o que acontece na primeira subdivisão da peça, em que se contrapõem flautas-baixo com violas da gamba e da braccio.

No início da peça a organização do material se dá por meio de agrupamentos instrumentais bastante distintos e contrastantes (*fig. 15 e 16*). Por interação, eles constituem uma textura homofônica estática, devido à ausência de contornos melódicos ou conduções musicais que indiquem um sentido temporal de sequencialidade.

A homogeneidade timbrística formada pelas violas é contraposta à das flautas (*fig. 16*; p. 2 da partitura; início da peça): o agrupamento que vemos na parte superior da partitura se constitui pelo ataque contínuo de flautas doce baixo, em movimentos de altura oscilante realizado por *glissando*. Esse trecho, apesar da grande quantidade de movimento das alturas, contém aspectos que o tornarão estático para a percepção, à maneira do que observa Smalley quando indica que não há elementos que nos possibilitem a percepção de contornos ou movimentos melódicos.

Podemos resumir a primeira estrutura a partir das figuras a seguir:

Fig. 17: a) extensão entre as notas mais aguda e mais grave no início da estrutura; b) transcrição das notas (omitindo-se as repetições de oitava) do início da estrutura; c) extensão entre as notas ao final da estrutura; d) transcrição das notas ao final da estrutura.

O objeto sonoro formado, nesse trecho, através do ataque contínuo das violas é também homofônico. Está em torno da nota Dó sustenido, tocada por quatro das seis violas, e revela uma estaticidade ainda maior e claramente definível, já que não há movimentos de altura ou de ritmo.

O movimento geral desse agrupamento sonoro é de adensamento textural, já que, apesar de considerarmos o caráter aproximativo na notação das alturas, percebemos uma grande quantidade de alturas distintas num espectro sonoro pouco maior que o de uma oitava.

Já na sonoridade formada pelas violas o adensamento textura é muito menor, como podemos perceber na redução harmônica (*fig. 18*).

* Flageoletakkorde: einige der angegebenen Tonhöhen können nur etwas höher oder tiefer intoniert werden.

5) BLOCKFLÖTE Z

flautas doce

13" 11"

(A)

* SKORDATUR

* Skordatur der freischwingenden Basssaiten

nennen : Papierstreifen zw.

* THEORBE

violins I

violins II

violas

vcllo

vnla

VIOLE DA BRACCIO

VIOLE DA CAMBA

morendo

morendo

morendo

Fig. 16: Início da Seção A

Fig. 18: alturas das notas das violas

Esse objeto se caracteriza por uma estaticidade muito mais clara, formada pelo ataque homofônico e contínuo das violas da braccio e da gamba, não havendo qualquer movimento com relação à altura, mas sim com relação à dinâmica que passa do *pianíssimo* para o *decrecendo* em *morendo*. A indicação *senza vibrato* reforça seu caráter estático. Ao movimento gradual dos glissandos demonstrado na primeira estrutura se contrapõe a estaticidade do movimento das violas. Dessa maneira, fica clara na peça a proposta de agrupamento por famílias de instrumentos, favorecendo-se assim a unidade textural de timbre no interior dos grupos, que por sua vez se contrapõem enquanto aglomerados sonoros a outros agrupamentos, mantendo uma interação entre grupos.

A dinâmica da textura inicia um *decrecendo* em *morendo*, mas antes de sua dissolução, o ataque em *mf* da teorba (por volta de 0'33" da gravação) precede o total silenciamento das camadas superpostas do primeiro trecho. A indicação é a de pizzicato-bartók, o que caracteriza a sonoridade como ataque-decaimento, com queda próxima ao início. Além da scordatura nas cordas graves, a teorba deve ser tocada com papel entre as cordas. A execução deve ser no *tasto* do instrumento, onde a tensão da corda é menor, o que produz maior amplitude de vibração, mas menor tempo de ressonância da corda. Estes ataques possuem caráter completamente diverso da sonoridade do trecho anterior.

Dessa maneira as estruturas do primeiro trecho estariam em interação por confluência de sentido, enquanto a progressão que se delineia (a partir do ataque da teorba) se caracteriza por uma ausência total de qualquer tipo de interação, caracterizando como uma reação ao primeiro agrupamento sonoro. Dessa maneira, podemos pensar a relação entre micro e macroestrutura na peça de Kagel, já que a descontinuidade possível entre as seções pode ser percebida internamente, ou seja, mesmo no interior de cada seção, a fragmentação e a descontinuidade estrutural da obra também é formalizada na relação entre os objetos sonoros.

É a partir do quarto ataque da teorba que será retomado o sentido interrompido do primeiro trecho (fig. 19). As violas formam uma sonoridade análoga à do primeiro trecho, através da superposição de oitavas, mas agora, ao invés do estatismo *senza vibrato*, uma das violas-da-gamba realiza ataques descontínuos em *arco picchettato*, o que confere grande movimento ao trecho (p. 3 da partitura; por volta de 0'50" da gravação). A sonoridade também é de continuidade gradual, constituindo a estrutura também como uma textura mais transparente.

The image shows a musical score for a chamber ensemble. The instruments listed on the left are THEORBE, VIOLA DA BRACCIO, Diskant, Alt, VIOLE DA GAMBA, and Korb. The score includes various musical notations and performance instructions in German. A red box highlights the Viola da Gamba part, and a blue box highlights the Theorbe part. The instructions include:

- SCHLAGZEUG I: 1. Pauke (Hid)
- SCHLAGZEUG II: HÄNDTROMMEL
- alle Seiten
- Secco!
- 1/2 LT!
- LT
- Arco ond.
- gelegentlich: Arco picchettato (♩.....), fast zitternd - Mehrmals wiederholen.
- gelegentlich: staccato viv - Mehrmals wiederholen.
- gelegentlich: Flageolettdruck ♪ auf dem E (ohne vibrato) - Mehrmals wiederholen.
- 1/4 Tim vibrato
- Taceto
- 1/4 LT
- abrupt aufhören!

Fig. 19: textura constituída a partir do ataque da teorba e interrupção do crescendo das violas pelo ataque abrupto do tambor e do tímpano.

O movimento é linear unidirecional, agrupado a partir da família das violas, combinando ataques contínuos e descontínuos. O trecho se caracteriza como variação da primeira textura apresentada pelas violas, relacionando-se estruturalmente como progressão com variação.

No trecho ocorre mais uma vez o corte abrupto da textura produzida pelas violas, agora através do ataque do tambor e do tímpano (por volta de 1'18" da gravação), após um grande *crescendo* realizado pelas cordas. Podemos aferir a analogia entre o ataque da percussão

e o ataque percussivo da teorba, podendo assim classificar os diversos tipos de ataque e objetos estruturantes segundo sua função no desenvolvimento da peça.

Também por meio da saturação de ataques rítmicos se estruturam texturas na primeira seção da peça (fig. 20).

No trecho ocorre o que Smalley classificou como *granulação*, em que uma sucessão ininterrupta de ataques-decaimento forma um todo que deve ser compreendido como apenas um objeto sonoro. Os ataques (fig. 20) são executados pelas flautas (quadro superior), concomitantemente com ataques da teorba e do alaúde (quadro inferior), formalizando um movimento excêntrico por acumulação. O tipo do movimento é aperiódico, já que os ataques, segundo o compositor, devem ser o mais desconexos possíveis. Podemos notar que há uma interação estrutural, mas que se constitui pelo movimento assíncrono dos ataques. A instrução é a de uma improvisação dirigida, baseada em parâmetros claros de estruturação.

(...)

acc. → rall.

alle vier Spieler sollen fortwährenden Tempo-Veränderungen unabhängig voneinander ausführen

4 Blockflöten: staccatissimo im gleichen Bereich improvisieren. Zu jedem Ansatz einen beliebigen gesungenen Ton und häufige Fz. hinzufügen.

pppp (15")

* SKORDATUR

* Skordatur der freischwingenden Basssaiten

Wirbelkasten an die linke Schulter lehnen

* ALTLAUTE

ad lib. ** THEORBE

** diese Theorbe-Partie (Vordoppelung) soll nur ausgeführt werden, wenn die Lärte zu schwach klingen wurde.

LH: Basssaiten mit 1. und 2. Finger dämpfen

Am SATTEL

Basssaiten

Druck: f

RH: mit (Xylophonlöfel) anschlagen

Am PONT.

simile

simile

genau wie Altlaute

genau Ziffer

Fig. 19: ataque assíncrono entre flautas e cordas dedilhadas.

Um pouco mais adiante teremos o momento de maior acumulação de objetos sonoros, sendo constituídos em grupos de famílias de instrumentos (*Fig. 21 e 22*: p. 6-7; entre 4'06" e 5'00" da gravação). Os sons se caracterizam por continuidade gradual ou ataques-decaimento em série, formando granulações. Esse processo de estruturação é iniciado pelas violas-da-gamba e pela bombardinha-baixo (em vermelho), passando pelas flautas (em azul) e sendo saturado o espectro pelo cluster executado pelo órgão positivo, violas e sacabuxas (em verde). O movimento se dá por acumulação e seu estilo é mais fluente do que os dos trechos anteriores. As camadas se superpõem denotando uma progressão por competição.

O caráter da interação das estruturas remete a um tempo estático, já que não é proposto o acompanhamento de qualquer desenvolvimento particular claro, mas uma sucessão de choques e transições não mediadas. Essa característica permeará toda a obra, problematizando a possibilidade de um fluir orgânico da escuta. Assim como a estrutura rítmica da peça se baseia no corte, é possível aferir que não há propriamente desenvolvimento, mas uma justaposição de blocos sonoros. A percepção é guiada pela ruptura e pela instabilidade.

A seguir apresentaremos outra perspectiva de análise dos eventos sonoros da peça, partindo da compreensão tecnomórfica de seus elementos.

flautas

1. BLOCKFLÖTE Soprano
2. BLOCKFLÖTE Alt
BASS POMMER
ALTLAUTE
THEORBE

Wenn der Atem nicht anreichen sollte, dann mit kurzer Fingerringe wieder anschlagen

bombarda baixo

Vorschlagsnoten beliebiger Tonhöhe (immer schnell ausführen)

GP

port. molto lento
port. molto lento
port. molto lento
ständige Tempowandlungen (acc. & rall. & ...)
äußert regelmäßig tremolieren

viola da gamba

Fig. 21: p. 6; interação entre grupos instrumentais

Handwritten musical score for a Baroque orchestra. The score includes staves for various instruments and vocal parts, with tempo markings like "molto rall. molto acc." and "ad lib.", and dynamic markings like "f" and "p". The instruments listed include Supranino, Alt, (3.) Alt, (4.) Sopranino, ZINK in C, Alt, Tenor, Bass, Positiv, I, II, LAUTE, THEORBE, Dirka, Alto, Dirka, Alt, Bass, and Kbn. The score is written in a historical style with various musical notations and annotations.

Fig. 22: p. 7; interação entre grupos instrumentais

5.3.2. A perspectiva tecnomórfica

Como mencionamos anteriormente, a prática no estúdio de música eletrônica proporcionou a compositores como Ligeti, Xenakis e Kagel desenvolver parâmetros de escritura, bem como a concepção de uma música eletrônica escrita para instrumentos acústicos. Em *Musik* uma determinada forma de notação pode ser vista como um indício claro dessa influência:

Fig. 23: notação gráfica para as violas

No exemplo apresentado (p. 14 da partitura; por volta de 10'20" da gravação) a notação de *glissandi* para as violas da gamba guarda semelhanças evidentes com gráficos de registro de oscilações irregulares de frequência. No trecho acima ocorre a combinação desse grafismo com a indicação de figuras rítmicas; o mesmo se dá na determinação de alturas específicas mais ao fim da sessão. É interessante também notar o grau de abertura e liberdade que essa escrita permite ao intérprete, articulando dessa maneira pensamentos composicionais aparentemente divergentes tais como o da música eletrônica alemã e o da música ligada à procedimentos de indeterminação e aleatoriedade. Outro importante aspecto tecnomórfico presente é o da síntese granular, que segundo Sílvio Ferraz consiste em:

“um dos conceitos desenvolvidos pela síntese sonora [que] tem como princípio conceitual a confecção de milhares de pequenos eventos, pequenas “partículas sonoras” para a construção de uma extensa camada, textura, colorido sonoro, onde cada evento é parte integrante de um todo amalgamado, não podendo, dessa forma, o compositor ter o controle total de todos os eventos e todos os seus parâmetros constituintes”. (ROADS, 2001, TRUAX, 1990, *apud*. FERRAZ & SIMURRA, 2010]

É através do contato e estudo das técnicas de composição em estúdio que diversas peças para instrumentos acústicos do período foram concebidas, tais como *Atmosphères* e *Lontano*, de György Ligeti. Como demonstra Catanzaro (2003), foi a partir do

descontentamento com a técnica de composição serial que paradigmas construtivos como o da micropolifonia foram concebidos. Analogamente, em Kagel, a música instrumental e vocal composta após sua ida à Alemanha apresenta aspectos bastante influenciados por essa experiência em estúdio.

5.3.2.1. Efeito Doppler

O efeito doppler, descrito em 1843 pelo austríaco Christian Doppler, consiste na percepção de alteração de determinada frequência de onda proveniente de uma fonte, seja ela sonora, eletromagnética etc. Nos interessa aqui a compreensão desse efeito em ondas sonoras. Essa percepção se dá, por exemplo, ao observarmos a frequência sonora de uma sirene de ambulância quando se desloca com relação ao nosso ponto de referência: quando a fonte se aproxima a frequência sonora aumenta (ou seja, é percebida como mais aguda) e diminui (é percebida como mais grave) quando a fonte se distancia. Isso acontece porque quando, há movimento entre a fonte sonora e o receptor, seja ele de afastamento ou aproximação, o número de ciclos por segundo recebido é alterado, o que modifica a percepção da frequência original.

Esse efeito de alteração perceptiva do som foi melhor compreendido pela música através da tecnologia musical digital, sendo bastante explorado também pela corrente espectral, como demonstra Catanzaro (2003) ao analisar a simulação desse efeito por Gérard Grisey em *Prologue*.

Em *Musik f. R.-Instr.* essa simulação se dá de maneira bastante particular, envolvendo apropriação inovadora dos aspectos técnicos e organológicos dos instrumentos antigos.

É o que podemos perceber ao início da sessão H da peça (*fig. 24*: p. 27 da partitura; a partir de 17'16" da gravação). Nessa seção podemos observar elementos metafóricos da percepção de distanciamento dos sons através da diminuição das frequências perceptíveis, sejam elas geradas pela técnica do *underblow* nos crumornes, *glissando* na flauta-doce e sacabuxas, ou através da bemolização gradual das notas indicadas na teorba e no saltério.

Segundo o dicionário Grove, o compositor e teórico Martin Agricola (1529) se referia à técnica do *underblowing* nos crumornes baixo, pela qual a afinação poderia ser estendida até uma quinta abaixo. É justamente esse instrumento que Kagel utiliza de maneira mais preponderante nesse trecho, articulando a composição moderna e experimental ao uso de técnicas próprias desses instrumentos. Vale ressaltar que o uso do crumorne para a realização

de tal ideia apresenta aspectos essenciais para a formalização da ideia musical de metáfora do efeito doppler. Possuindo um extenso âmbito de oscilação da afinação que se pode manipular através da simples pressão do sopro, o dedilhado não precisa ser modificado, propiciando uma variação bastante orgânica da altura.

Esse aspecto também pode ser observado na execução das flautas-doce, sacabuxas e dulciana, embora sua variação de frequência seja de menor extensão.

Já nos instrumentos de cordas (teorba, alaúde e saltérios) essa simulação ocorre através do agrupamento em pares, em que somente um dos instrumentos altera a frequência enquanto o outro mantém determinado centro sonoro. O saltério I inicia sua oscilação entre Lá³ e Sol³, enquanto o saltério II ataca uma semínima depois, oscilando entre notas $\frac{1}{2}$ e 1 tom acima da referência do saltério I, ou seja, oscilando entre Si³ e Sol^{#3}. Essa oscilação pode representar primeiramente uma percepção de aproximação, que é em seguida transformada numa sensação de distanciamento, promovida pelo direcionamento ao Réb³ no saltério I.

Já no par alaúde-teorba, a oscilação se dá entre Si³ e Dó⁴, sendo alteradas em $\frac{1}{2}$ tom abaixo pela teorba.

Analisando em conjunto algo como uma “nuvem” sonora, observamos no contraponto entre as cordas uma aglutinação inicial entre Sol³ e Lá³, que se expande em direção a Sol³-Si³, para em seguida atingir seu pico em Dó⁴, concluindo em direcionamento descendente no qual Si³-Dó⁴ se encaminham para Si³-Si^{b3}, e Si³-Sol^{#3} para Fá³-Réb³. Percebemos uma expansão ao agudo para concluir numa expansão em direção ao grave, de maneira gradual e orgânica, tal como nos aglutinamentos sonoros e *clusters* em *Atmosphères* e *Volumina*.

O que se reafirma nesse excerto é o pensamento composicional que se apropria das sonoridades e inovações da música eletrônica, sem no entanto servir-se de um meio instrumental específico, experimentando novos instrumentos e apropriando-se de suas técnicas e especificidades tímbricas.

crumorne soprano

flauta doce

crumorne baixo

dulciana

salterios I e II

alaúde e teorba

Fig. 24: Início da seção H

5.3.2.2. Filtragem

A manipulação sonora levada a cabo no estúdio eletrônico permitiu ao compositor a decomposição do som em seus componentes formativos, possibilitando o isolamento de frequências bem como a filtragem e seleção de alturas específicas. Como bem demonstra Catanzaro, a filtragem poderia ser de impulso, selecionando faixas de frequência de determinado espectro sonoro. Sobre esse tipo de filtragem, explica a autora:

“Na composição musical instrumental, esse conceito foi abstraído tecnomorficamente pela utilização de um acorde mais ou menos complexo tocado rapidamente (correspondente ao espectro total) cujos parciais (as alturas) são imediatamente ou quase imediatamente suprimidos”. (CATANZARO, 2003, p.107-108)

Em *Musik f. R.-Instr.* a simulação desse processo ocorre de maneiras bastante distintas e variadas, operando nas formações acórdicas por grupos ou nas partes individuais dos instrumentos. No trecho selecionado (*fig. 25*) podemos observar o ataque bastante rápido e seco feito pela teorba, seguido pelo prolongamento de apenas uma nota (Mi) e pequenas oscilações dessa altura. Por volta de 0’50’’ na gravação de 1967 ouvimos esse ataque seco e fortíssimo da teorba, cujo instrumentista faz ressoar todas as cordas entre Lá0 e Mi3, o que estruturalmente provoca a emersão da nota Mi em quatro oitavas diferentes, mais ou menos sujeita à pequena oscilação de altura. O efeito pode se dar por indicação de altura ou de utilização de técnicas de execução que podem propiciar essa oscilação.

Com relação à indicação de altura observa-se a determinação de se alterar microtonalmente para o agudo a nota Mi3 na viola da gamba soprano, bem como a indicação de um vibrato de oscilação de meio-tom na viola da gamba contrabaixo. Nessas duas violas solicita-se o uso da técnica do *ponticello*, que ressalta e propicia a escuta dos harmônicos da frequência vibratória da corda. Já na viola da braccio soprano a indicação é de *tasto*, ou seja, deve-se tocar na região da tastiera, onde o som da corda é mais opaco e menos rico em harmônicos, justamente no instrumento em que se solicita a execução do harmônico de Mi4. Dessa maneira propicia-se a escuta de ruídos decorrentes de uma técnica não adequada para a execução e escuta ideal do harmônico. Dessa maneira o trecho privilegia as oscilações microtonais da altura específica da nota Mi. Na teorba há filtragem das frequências próximas a Mi, executando as notas Mi2 e Fá3.

THEORBE

VIOLA DA BRACCIO Diskant

Diskant

Alt

KBap

SCHLAGZEUG I: 1. Pauke (mit)

SCHLAGZEUG II: HÄNDTROMMEL

alle Sistrum

Secco!

Tasto 1/2 LT!

LT

Arco ord.

gelegentlich: Arco picchebato (), fest zitternd - Mehrmals wiederholen.

gelegentlich: Handtaste vvv - Mehrmals wiederholen.

gelegentlich: Flageolettdruck auf dem E (ohne Vibrato) - Mehrmals wiederholen.

1/4 Ton vibrato

0"

5"

Mitte Rand

Hand

Finger

abrupt aufhören!

allmählich mit Nögen

abrupt aufhören!

Tasto 1/2 LT!

Fig. 25: filtragem do ataque da teorba

Assim percebe-se a simulação de uma filtragem que seleciona as frequências da nota Mi e seus intervalos de oitava microtonalmente alterados.

Em outros dois trechos selecionados podemos observar o mesmo recurso sendo aplicado à escrita para o órgão positivo.

27"

5

gliss.

gliss.

11

Fig. 26: notação gráfica e filtragem no positivo

Fig. 27: filtragem para o positivo

Aqui simulam-se procedimentos de filtragem de uma formação sonora complexa. Note-se que a extinção das formações acórdicas referidas se dá pela supressão de alturas individualmente, como se filtros de frequência fossem sendo gradativamente aplicados até o completo silenciamento das alturas. Essa forma de decaimento dos acordes simula tecnomorficamente o procedimento da filtragem, que segundo Catanzaro, teria sido também utilizada por Stockhausen em *Gruppen*.

Outro tipo de filtragem operada no estúdio eletrônico é a do filtro passa-banda, um aparelho que atenua ou elimina frequências externas a uma “banda passante”, “limitada por uma frequência superior e uma frequência inferior” (POUSSEUR In: MENEZES, 1996, p. 234).

Em *Musik für R.-Instr.* a simulação desse tipo de filtragem ocorre na transformação de alguns *clusters* realizados pelo órgão positivo. No entanto, percebe-se que os elementos sonoros que compõem a peça mimetizam por vezes individualmente esse efeito através da estruturação de elementos tecnomórficos.

Fig. 28: filtragem de clusters no positivo

Na imagem acima, colocamos lado a lado as partes do órgão nas páginas 6 e 7. A primeira simulação de filtro ocorre na altura de 4'06'' da gravação de 1967, em que o órgão ataca um *cluster* entre Dó1 e Lá1, que gradualmente é filtrado, simulando-se assim a diminuição do limite superior da banda passante até Réb1, o que resulta num intervalo de segunda menor. Em seguida o Réb também é filtrado, restando somente a frequência de Dó1. Esse som permanece e dá origem a um movimento contrário, de expansão do limite da banda passante, atingindo o máximo de sua abrangência entre Dó1 e Sib2, salientando-se portanto a importância

da execução do agrupamento das notas Sol#2, Lá2 e Sib2. Após uma breve pausa, esse espectro é então filtrado de maneira inversa, de modo a manter seu limite superior mas simultaneamente diminuir o inferior até que reste apenas o agrupamento de notas mencionado, que é então definitivamente silenciado por volta de 4'52'' da gravação de 1967.

Apresenta-se aí um manejo do *cluster* que apresenta muita afinidade com o efeito de filtragem passa-banda.

Já no exemplo abaixo, retirado do início da seção D, que não é executada na gravação de 1967, simula-se esse efeito de maneira oposta, ou seja:

“Era possível, ainda, utilizar este mesmo filtro reversamente, eliminando todos os componentes senoidais que se encontrassem dentro da banda “passante” – que funcionava aí, não como banda passante, mas como banda eliminada –, deixando passar as frequências que se encontravam abaixo e acima dessa banda”. (CANTAZARO, 2003, p. 109)

Fig. 29: filtragem banda eliminada no positivo

No trecho selecionado devem ser executadas somente as notas Réb3 e Solb4, um intervalo de 11ª justa, simulando um filtro que suprima as frequências entre tais notas. Gradualmente esse intervalo vai sendo preenchido e entre as alturas determinadas ocorre o *cluster*, que em seguida simula novamente o efeito de banda eliminada, expandindo-se assim seus limites inferior e superior e suprimindo-se as frequências internas.

A peça parece fazer referência direta à estes parâmetros de construção sonora, articulando-se com a perspectiva composicional da música eletrônica, sem no entanto restringir-se à técnica da síntese sonora em estúdio.

6. CONCLUSÃO

Com a peça *Musik für Renaissance-Instrumente*, Mauricio Kagel se situa na tensão entre tradição e vanguarda. Apresenta uma alternativa aos paradigmas composicionais de uma arte vanguardista, bem como aos paradigmas restaurativos e de autenticidade histórica, que a retomada do uso de instrumentos antigos propunha *a priori*. Ao se colocar entre essas perspectivas aparentemente irreconciliáveis, Kagel apresenta possibilidades de uma renovação estética da composição e da relação com a tradição, promovendo uma expansão da expressão musical. Ao aproximar-nos da obra e do pensamento do compositor, pudemos perceber a recorrência de uma perspectiva de criação que trata de maneira assistemática os diversos materiais, técnicas composicionais e estéticas das quais parte, constituindo-se como (re)composição. Promoveu assim a constante recriação de sua linguagem, caracterizando-se pela liberdade criativa e pela coerência interna da obra, alheia a sistemas ou preceitos constituídos *a priori*.

Musik für Renaissance-Instrumente, além de propor uma renovação das práticas composicionais na segunda metade do século 20, parece fornecer elementos para uma reflexão sobre o uso dos instrumentos antigos.

O argumento da autenticidade histórica, embora duramente criticado por Adorno e Taruskin, é reintroduzido por músicos como Harnoncourt e Haynes. A premissa deste argumento seria o de uma maior aproximação ao contexto musical da obra que se interpreta, baseada em tratados, manuscritos e documentos da época. Esse olhar musicológico sobre os repertórios antigos, bem como do uso dos instrumentos da época é fundamental para o conhecimento social e histórico também da sociedade contemporânea. No entanto, manter o argumento da autenticidade como forma de valoração estética contradiz afirmações como as do próprio Harnoncourt: “É preferível uma execução inteiramente errônea, do ponto de vista histórico, porém viva musicalmente. (...) uma melhor execução (...) será autêntica se a obra for expressa de forma bela e clara.” (HARNONCOURT, 1988, p. 19). O que propomos aqui é refletir sobre a permanência deste argumento posto que, mesmo para músicos como Harnoncourt, os conhecimentos musicológicos não garantem o valor artístico.

Justificar o uso dos instrumentos antigos como garantia de autenticidade talvez seja uma tentativa de afirmar-se em contraposição à hegemonia da orquestra romântica. É

indubitável a importância do movimento de interpretação histórica, mas obras como as de Kagel permitem-nos pensá-lo em sua potencialidade contemporânea, tanto para a composição atual como para a interpretação musical. Essa potencialidade reside no timbre dos instrumentos antigos, em suas qualidades sonoras e organológicas, ainda a serem redescobertas pela sensibilidade do século 21. Esse elemento, inspirador da composição de Kagel, pode ser o fundamento para o uso destes instrumentos na interpretação dos repertórios do passado.

A perspectiva de Kagel, como pudemos demonstrar, é a de “não tomar os instrumentos como algo dado mas operar nesse campo de modo experimental”⁴³, como coloca Matthias Kassel sobre as peças que compõem o núcleo estético de *Musik für Renaissance-Instrumente*. A atitude do compositor diante da tradição é o de um radical questionamento de seus pressupostos, por vezes operando num sentido de esvaziamento de seu papel histórico. Essa perspectiva recoloca a tradição em outro nível, que não o da ruptura, mas o de uma abordagem que ressignifica sua funcionalidade.

Ao utilizar experimentalmente os instrumentos antigos para a confecção de uma composição de timbres [*Klangfarbenkomposition*], Kagel renova tanto esta forma musical, decorrente do pensamento modernista do início do século 20, quanto as perspectivas de uso destes instrumentos. Instrumentos como crumornes, órgãos e flautas doce são utilizados com o objetivo de gerar sonoridades oriundas de um pensamento eletrônico, tecnomórfico. É interessante notar que muitos desses instrumentos possuem propriedades e características que se integram de maneira original com os paradigmas sonoros da contemporaneidade, como é o caso da técnica do *underblow* no crumorne, que altera no intervalo de até uma quinta a altura da nota própria. Igualmente, os recursos do órgão para a realização de clusters com perfil de filtragem são muito explorados por Kagel. Na medida em que encontra sonoridades originais e renovadas nesses instrumentos, adequando-os à composição contemporânea, Kagel encontra um novo uso idiomático, embora muitas de suas instruções de execução não se constituam propriamente como técnicas estendidas, já que seu sentido parece não ser o de uma prática que se consolide e se torne tradição, mas o da própria desconstrução dessa perspectiva. O sentido dessa exploração não nos parece ser o da submissão a um rigor catalográfico que naturaliza sua potência, neutralizando-a. No entanto, o gesto desconstrutivista, inicialmente crítico a uma concepção mais formalista da obra, acabou por estabilizar-se e perdeu a força contestatória que manifestou em sua emergência. Para Kagel, consciente destas transformações operadas pelo

⁴³ “No tomar los instrumentos como algo dado sino operar en dicho campo de modo experimental” (*El sonido y sus consecuencias – Diálogo con Matthias Kassel* In: KAGEL, 2011, p. 223)

tempo, “não é uma metamorfose inusual na história da música que uma forma se torne fórmula e cânone” (KAGEL, 2011, p. 119), situação que impeliu o autor a uma constante reinvenção de sua obra. Dessa maneira, pensar sobre *Musik* e sobre a obra de Mauricio Kagel é refletir sobre o conteúdo crítico que estas delinearam em seu contexto de surgimento bem como identificar quais aspectos teriam sido incorporados ao cânone musical e quais manteriam sua potência estética.

Procuramos apresentar a recorrência em peças e escritos de uma perspectiva de criação que trata de maneira assistemática os diversos materiais, técnicas composicionais e estéticas das quais parte, constituindo-se como (re)composição.

O cruzamento de técnicas oriundas da vanguarda alemã com práticas do experimentalismo estadunidense, promovido por exemplo em peças como *Transición II*, propôs uma alternativa composicional aos dogmatismos de ambas as escolas. No entanto, Kagel não rechaça sua filiação a um pensamento de vanguarda: “Quando nasci, em 1931, quase todos os pais da música contemporânea ainda viviam. O fato de que já existisse música antes de eu começar a compor é algo que sempre considerei um bom ponto de partida.”⁴⁴ Essa consideração nos interessa na medida em que Kagel se reconhece como parte de uma *tradição de vanguarda*, reflexão que remete à compreensão de Peter Bürger de que as vanguardas do início do século 20 haviam se tradicionalizado:

A restauração da instituição arte e a restauração da categoria de obra remetem ao fato de a vanguarda já ser histórica. Logicamente, há também tentativas de dar prosseguimento, hoje, à tradição dos movimentos de vanguarda (que se possa redigir esse conceito sem que se sobressaia o oxímoro, mostra, mais uma vez, que a vanguarda se tornou histórica). (BÜRGER, 2012, p. 109)

Dessa maneira, o sentido progressista que fundamenta a concepção do serialismo integral nos anos 50, como uma nova vanguarda que realizaria o que as vanguardas do início do século 20 haveriam deixado por realizar, é vista de maneira no mínimo desconfiada por Kagel e pelos compositores da segunda geração de Darmstadt. Suas práticas composicionais se orientariam então por uma maior liberdade compositiva e estética, inspiradas pelo pensamento musical de John Cage.

⁴⁴ “Cuando nací, en 1931, casi todos los padres de la música contemporánea aún vivían. El hecho de que ya existiera música antes de que yo empezara a componer es algo que siempre consideré un buen punto de partida” (¿Quién de nosotros vivirá para contarlo? – *Diálogo con Dieter Rextoth*. In: KAGEL, 2011, p. 211-212)

Adorno identificaria em Cage uma perspectiva composicional marcada por uma atitude informal no tratamento dos material. Esta compreensão é expressa no ensaio *Vers une musique informelle* (1961), no qual o filósofo traça uma perspectiva de liberdade e afirmação da sensibilidade do sujeito artístico, em contraposição à dessensibilização do material que o controle serial estrito realizaria. Para Adorno, a música informal se constitui como aquela “que descartou todas as formas que se contrapõe a ela de uma maneira externa, abstrata, fixa” (ADORNO, 2006, p.506).

Na obra de Kagel convivem múltiplos sentidos, que se identificam e se distanciam, mas convergem em um aspecto: seu caráter assistemático. Essa proposta de manter-se em constante transformação pode constituir-se como prática de liberdade, geradora de sempre novas articulações, ideias e sons. Compor é recompor, interpretar é compor, compor é decompor, alterar o passado.

Quem aqui se atreve a reclamar teorias!

7. REFERÊNCIAS

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Trad. Magda França. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

_____. “A ideia de história natural”. Trad. Bruno Pucci. In: *Philosophische Frühschriften*. Band I. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, pp. 1-19. Disponível em: www.unimep.br/anexo/adm/13032015161921.pdf Acessado em 22.04.2015

_____. *Escritos musicales I-III*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz e Antonio Gómez Schneekloth. Madrid: Ediciones Akal, 2006.

_____. *Prismas*. Trad. Manuel Sacristán. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.

_____. “O fetichismo na música e a regressão da audição”. Trad. Luís João Baraúna. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. “Ideias para a Sociologia da Música”. Trad. Roberto Schwarz. In: Benjamin, W. et al. *Textos Escolhidos (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

_____. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Livraria Martins Fontes Editora, 1970.

ALMEIDA, Jorge Mattos Brito de. *Crítica Dialética em Theodor Adorno*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

ATTINELLO, Paul. *Kagel, Mauricio (Raúl)*. In: New Grove Dictionary of Music and Musicians. Oxford University Press, 2001.

BAINES, Anthony, DICKY, Bruce. “Cornett”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2006. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06516> Acessado em 20/08/2015.

BAINES, Anthony, KIRNBAUER, Martin. “Shawm”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2006. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43658> Acessado em 20/08/2015.

BASART, Ann P. “Musik für renaissance Instrumente (1965-66) by Mauricio Kagel”. In: *Notes*, Second Series, vol.28, n.1, pp.116-117, 1971. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/939346>>. Acessado em 21/10/2013.

BERIO, Luciano. *Il combattimento di Tancredi e Clorinda (nota dell'autore)*. Disponível em: <<http://www.lucianoberio.org/en/node/1275>> Acessado em 18/07/2014.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York, Dover, 1987.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Ed. Globo, 1999.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de Aprendiz*. Trad. Stella Moutinho, Caio Pagano e Lúcia Bazarian. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

_____. *A música hoje*. Trad. Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

BOUSSER, Jean-Ives. “Dossier Kagel”. In: *Musique em Jeu*, n.5. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

BOYDELL, Barra R. “Crumhorn”. In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2006. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06904> Acessado em: 25.08.2015.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CATANZARO, Tatiana. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. São Paulo, 2003. Dissertação de Mestrado, USP.

COWELL, Henry. *New Musical Resources*. New York: Cambridge University Press, 1996.

DAHLHAUS, Carl. *Estética Musical*. Lisboa: Ed.70, 1991.

_____. “Problemas estéticos da música eletrônica”. In: MENEZES, Flo. *Música Eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996. pp. 171-179.

_____. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1997.

DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale de Darmstadt à L’Ircam*. Sprimont: Mardaga, 2003.

DOLMETSCH, Arnold. *The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth centuries*. London: Novello and Company, 1916.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1974.

DUPRAT, Régis. “Musicologia e Interpretação: teoria e prática”. In: *Revista de Ciências, Educação e Artes Don Domênico*, v. 1/2, pp.29-38, 2001.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

EIMERT, Herbert et al. *¿Qué es la música electrónica?* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1973.

FABBRINI, Ricardo N. "O Fim das Vanguardas: da modernidade à pós-modernidade". In: IV Seminário Música Ciência Tecnologia, n.4, 2012, São Paulo. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/smct/ojs/index.php/smct/article/view/51/50> Acess. 13/09/2013. p. 31-47.

GENTILE, Juliano. *Fragmento e montagem em Mauricio Kagel*. Tese de mestrado. São Paulo: Unesp, 2008.

GROSSMANN, Cesar Marino Villavicencio. *A Flauta Doce Historicamente Informada*. 2011.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Nicolino Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

HARWOOD, Ian, et al. "Theorbo" In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2006. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27808>. Acessado em: 28.07.2015.

HAYNES, Bruce. *The End of Early Music*. New York: Oxford University Press, 2007.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

HEILE, Björn. *The music of Mauricio Kagel*. Burlington: Ashgate, 2006.

_____. "Darmstadt as Other: British and American Responses to Musical Modernism". *Twentieth Century Music*, n.1. Cambridge, 2006. p. 161-178. Acces. http://journals.cambridge.org/abstract_S1478572205000162

_____. Der Schall: Mauricio Kagels Instrumentarium (review). In: Notes v. 67 n. 1. Music Library Association, 2010. p. 131-133.

KAGEL, Mauricio. *Palimpsestos*. Carla Imbrogno (org.). Trad. Carla Imbrono, Florencia Martin e Pablo Gianera. Buenos Aires: Caja Negra, 2011.

_____. *Entrevista a Anthony Coleman*. In: Bomb Magazine 88, 2004. Disponível em <http://bombmagazine.org/article/2667/mauricio-kagel> Acessado em 18/09/2014.

_____. Encarte do cd "1898 & Musik für Renaissance-Instrumente". Deutsche Grammophon, 1998.

_____. *Tam Tam: Monologues et dialogues sur la musique*. J. J. Nattiez e F. Schmidt (org.). Paris: Christian Bourgois Éditeur, 1983.

_____. "Translation-Rotation". Trad. Cornelius Cardew. In: *Die Reihe*, n.7. Theodore Press Co. Universal Edition, 1965, pp.32-60.

_____. "Tone-clusters, Attacks, Transitions". Trad. Leo Black. In: *Die Reihe n. 5*. Theodore Press Co. Universal Edition, 1961, pp.40-55.

_____. "Une panique créateur – Document Kagel". In: *Musique en Jeu*, n.11, 1973, pp. 39-64

KOSTELANETZ, Richard. "Polyartist". In: *Opera News* 53 v.3. ProQuest Central, 1988, pp. 28-30

LASOCKI, David. "Recorder". In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2006a. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23022> Acessado em 22.01.2015.

LASOCKI, David. "Vetter, Michael" In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2006b. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29267>. Acessado em 20.08.2015.

LOCHHEAD, J.; AUNER, J. (ed.) *Postmodern Music/Postmodern thought*. New York: Routledge, 2002.

LYOTARD, Jean-François. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1987.

MENEZES, F. *Música Eletroacústica: histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

NELSON, P. (ed.) *Contemporary Music Review: Other Darmstadts*. New York: Routledge, 2007.

OLIVE, Jean Paul. Material e música informal. Duas categorias determinantes na autonomia do sujeito musical em Adorno. In: *Artefilosofia* n.7. Ouro Preto, 2009. p. 86-95.

OWEN, Barbara et al. "Organ". In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2006. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44010>. Acessado em 10.07.2015.

PRAETORIUS, Michael. *Syntagma Musicum* (1619). Vols. 1-3. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_\(Praetorius,_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Syntagma_Musicum_(Praetorius,_Michael)) Acessado em 20/07/2015.

QUIROGA, Wustavo. ed. *Feria de América: Vanguardia invisible*. Mendoza: Fundación del Interior, 2012.

REESE, Gustave. *La música en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

_____. *Harmonia*. Trad. Marden Maluf. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SELFRIDGE-FIELD, Eleanor. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. New York: Dover Publications, 1994.

SMALLEY, Denis. "Spectro-morphology and Structuring Processes". In: EMMERSON, Simon. *The Language of Electroacoustic Music*. London, Macmillan, 1986, pp. 61-93.

_____. "Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes". In: *Organized Sound*, v.2, 1997, pp.107-126.

SURRANS, Alain (org.). *Mauricio Kagel: Parcours avec l'orchestre*. Paris: L'Arche, 1993.

TARR, Edward H; SARKISSIAN, Margaret. "Trumpet." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2006. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49912>. Acessado em 15/08/2015.

TARR, Edward H.; Dahlqvist, Reine. "Clarino." *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2006. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/05865>. Acessado em 14.08.2015.

TETTAMANTI, Giulia da Rocha. *Silvestro Ganassi: obra intitulada Fontegara: um estudo sistemático do tratado abordando aspectos da técnica da flauta doce e da música instrumental do Século XVI*. Campinas: Dissertação de mestrado. Unicamp, 2010.

TOMÁS, Lia. *Ouvir o lógos: música e filosofia*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

THOMAS, Janet Owen. "Ligeti's Organ Music". In: *The Musical Times*, v.124, n.1683, 1983, pp. 319-321. Disponível em: www.jstor.org/stable/962949. Acessado em 03.03.2015.

WACHSMANN, Klaus, et al. "Lute" In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2006. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40074>. Acessado em 09.07.2015.

WEBER, Max. *Fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WILLIAMS, Peter. "Regals". In: *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, 2006. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23059>. Acessado em 10.07.2015.

ZACHER, Gerd. "L'orgue outil". Trad. G. Tillier. In: *Musique en Jeu*, n.3, Paris: Ed. De Seuil, 1971.

ZASLAW, Neal. Reflections on 50 Years of Early Music. In: *Early Music* v. 29 n.1. Oxford University Press, 2001. p. 5-12.

ZUPKO, Ramon. "Darmstadt, New Directions". In: *Perspectives of New Music*, v.2, n.2., 1964, pp.166-169. Disponível em: www.jstor.org/stable/832494. Acessado em 03/03/2015.

Entrevistas

KAGEL, M. & SOLARE, J. M. “A Last Interview with Mauricio Kagel”. *In: Tempo*, v.63, n. 250. Cambridge Press. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/40496131>. Acessado em 25/03/2015.

KAGEL, M. & NYFFELER, M. “Mauricio Kagel in conversation with Max Nyffeler”.

KAGEL, M.; KRAFT, M. “Entrevista com Mauricio Kagel”. *In: Revista Humboldt*, n.60, pp. 52-59.

Filmes

KAGEL, Mauricio. *Ludwig van*. 1970. Disponível em <http://ubuweb.com> acess. 18/07/2013

_____. *Match*. 1966. Disponível em <http://ubuweb.com> acess. 22/04/2014

Partituras

KAGEL, Mauricio. *Anagrama*. Londres: Universal Edition, 1959.

_____. *Musik für Renaissance-Instrumente*. Londres: Universal Edition, 1970.

_____. *Sexteto de Cuerdas*. Londres: Universal Edition, 1957.

LIGETI, György. *Atmosphères*. Londres: Universal Edition, 1961.

_____. *Volumina*. Londres: Edition Peters, 1970.

Referências Fonográficas

KAGEL, Mauricio. *1898 & Musik für Renaissance-Instrumente*. DGG, 1998.

8. ANEXOS

8.1. Relação das performances de *Musik für Renaissance-Instrumente*

No site da Universal Edition é disponibilizada a seguinte lista de performances da peça:

Data	Local
19.03.1999	Instrumentenmuseum, Estocolmo
20.03.1999	Estocolmo
19.03.2000	Estocolmo
15.03.2001	Royal Academy of Music, Londres
27.03.2004	Universität der Künste, Berlim
29.09.2014	Warsaw Festival, Varsóvia

É importante colocar que pudemos averiguar que nessa lista há dois equívocos: a apresentação de 19.03.2000 não existiu, foi provavelmente um equívoco com relação às outras duas apresentações em Estocolmo; e a apresentação em Varsóvia ocorreu em 26.09.2014, e não em 29.09.2014.

Também com relação às apresentações desde 1999, na lista da Universal não há registro da apresentação da Prague Philharmonia, ocorrida em 22.04.2014.

Após o contato com o departamento comercial da Universal Edition obtivemos outro documento com informações sobre as apresentações anteriores à 1999, a qual reproduzimos na página seguinte.

Com relação aos dados fornecidos anteriores à 1999, três apresentações não estão relacionadas:

Data	Local
31.10.1975	Bruxelas
04.11.1975	Grenoble
27.02.1986	Padova

MUSIK (KAMMERMUSIK) FÜR RENAISSANCE INSTRUMENTE

20. September 72 Warschau (Warschauer Herbst)
Mauricio KAGEL: Musik für Renaissance-Instrumente
Ensemble Fistulatores et Tubicinatores Varsovienses
24. Mai Zürich, Wasserkirche
Mauricio KAGEL: Musik für Renaissance-Instrumente
New Consort Zürich, Fritz Muggler
24. Mai 1974
24. Juli 74
ZÜRICH
14. Juni 75
BRÜSEL
Mauricio KAGEL: Musik für Renaissance-Instrumente; Atem;
General Bass
Mauricio KAGEL: Musik für Renaissance-Instrumente
14. Mai 1979 Basel, Radio, Sendesaal Radio Basel, UER-Konzert und Rundfunkproduktion
Mauricio KAGEL: Musik für Renaissance-Instrumente
Mitglieder der Schola Cantorum Basel, Hans Martin Linde
23. Sep. 1979 Heilbronn
Mauricio KAGEL: Der Schall; Musik für Renaissance-Instrumente
24. Okt. 1979 Wuppertal, Staatliche Hochschule für Musik Rheinland
Mauricio KAGEL: Mimetics (Metapiece); Kammermusik für
Renaissance-Instrumente; Kommentar + Extempore
Studierende der Staatlichen Hochschule, Karl-Heinz Zarius
23. Feb. 1980 Paris, IRCAM, Centre Pompidou
Mauricio KAGEL: Kammermusik für Renaissance-Instrumente
Ensemble InterContemporain
- 11.6.82 Freiburg, Institut für Neue Musik der Staatlichen Hochschule für Musik
Mauricio KAGEL: Kammermusik für Renaissance-Instrumente;
Exotica; Match
Ensemble des Instituts für Neue Musik, Arturo Tamayo
16. Oktober 82 Amsterdam, De IJsbreker, Internationale Blockflötenwoche
Luciano BERIO: Gesti
Mauricio KAGEL: Kammermusik für Renaissance-Instrumente
Baldwin Consort
22. Oktober 82 Amsterdam, De IJsbreker, Internationale Blockflötenwoche
Arvo PÄRT: Pari Intervall
Mauricio KAGEL: Kammermusik für Renaissance-Instrumente
Trio Dolce Baldwin; Ensembles, René Guikers
- 29.5.89 Paris, Radio France, Théâtre National de Chaillot
Mauricio KAGEL: Musik für Renaissance-Instrumente
Ensemble Instrumental du Nouvel Orchestre Philharmonique de
Radio France, Jean-Claude Malgoire
14. Oktober 89 Mailand, RAI, Sala Verdi, "Musica del nostro tempo"
Mauricio KAGEL: Musik für Renaissance-Instrumente
Ensemble der Musikhochschule Freiburg, André Richard
- 18.1.90 Karlsruhe, Hochschule für Musik, Schloß Gottesau
Mauricio KAGEL: Musik für Renaissance-Instrumente
Studenten der Musikhochschule, Wilhelm Bruck

New Music 99
Ensemble für Alte Musik
c. Jukka Tiensuu
19.3.1999 Instrumentenmuseum-Stockholm/S
Riiskonserter
c. Jukka Tiensuu
20.3.1999 -Stockholm/S

8.2. Trecho do texto de *Sur scène*

Este excerto é uma tradução inglesa do original em alemão:

Kagel: *Sur Scène*

Speaker

→ The crisis which today has befallen the musical situation must be viewed, for the time being, as an ultimate consequence of alienation and selfhood, (to the audience) in which musicians, (short pause) after all we cannot, with this never-ending talk about a crisis, lay bare all the problematic constituents of its problematic essence and simply bypass them, and yet we cannot get around the fact, to employ a consideration, again we take cognizance of the fact that this obscurity, impenetrability, this absence of resonance in extreme situations is something which—under these circumstances we cannot but reach a conclusion which sound common sense had indicated from the beginning:

→ our perception at the end ← of the sound spectrum is by nature dim ←. (long pause)

→ I am sitting in the smallest room in my home ←.

→ Just a few more examples in order to characterize ← the diversity of paths opened up by modern thought.

Naturally one could mention considerably more. But then it is not our present purpose to give an exhaustive account of this period which in its scientific-intellectual aspect is more busy than productive.

8.3. Entrevista com Edward H. Tarr

Edward Hankins Tarr é um dos principais musicistas do século 20, tendo se notabilizado pela retomada de instrumentos antigos como o trompete barroco e o corneto. Tarr também estudou musicologia em Basile. Seu repertório inclui não só concertos barrocos para tais instrumento, mas também o repertório clássico e composições modernas de compositores como Berio, Stockhausen e Kagel. Edward Tarr é citado em *The Interpretation of Early Music*, de Donington, como tendo obtido grande êxito na execução do trompete barroco. O Dicionário Grove também o cita descrevendo sua sonoridade como “brilhante e ressoante”. Além de ter participado da primeira apresentação de *Musik für Renaissance-Instrumente*, Tarr também integrou o *Kölner Ensemble für Neue Musik*, fundado e dirigido por Mauricio Kagel. A seguir apresentamos a entrevista que tivemos oportunidade de

fazer com Edward Tarr, que se notabiliza não só por sua excelência técnica como musicista, mas também por sua enorme generosidade e gentileza. Assim que enviei o e-mail perguntando a Tarr se poderia conceder-me uma entrevista, ele respondeu prontamente e esboçou uma breve trajetória de sua vida musical durante o período de execução de *Musik für Renaissance-Instrumente*:

Edward H. Tarr: Eu era bem conhecido em Colônia, na estação de rádio da WDR, como intérprete de música antiga ao corneto e ao trompete barroco. Quando Kagel recebeu a encomenda para escrever esta peça singular, ele perguntou a um certo número de músicos importantes se eles aceitariam participar. Muitos se recusaram! Em uma longa entrevista ele me pediu para mostrar o que poderia ser feito em um corneto. Tudo era estranho e a maioria das coisas eram do tipo que nós buscávamos evitar em nossa forma normal de tocar. Assim que a apresentação desta peça terminou, eu me tornei membro de seu quinteto [o *Kölner Ensemble*] e realizei várias outras de suas composições. Ele ainda dedicou uma peça solo para mim e uma outra para mim e Vinko Globokar.

Como era sua atuação musical na Europa do período de composição e execução de *Musik für Renaissance-instrumente*? De quais grupos musicais participava nesse período?

Tarr: Eu atuava como solista e como membro do *Collegium Musicum* da WDR e do *Collegium Aureum*, com sede em Colônia, apresentando e gravando obras de J. S. Bach (2º *Concerto de Brandenburgo*, 3ª e 4ª *Suítas Orquestrais* e várias cantatas) e de outros compositores barrocos. Você pode ver que eu era um intérprete bem conhecido do corneto e trompete barroco; e tais artistas foram os que Kagel entrevistou para uma possível participação no ensemble que tocaria sua *Musik für Renaissance-Instrumente*. Você conhece a partitura: ela está instrumentada para vários diferentes coros de instrumentos. Meu coro consistia de um corneto e três sacabuchas. Havia outros para os instrumentos das madeiras (sopros) e de cordas.

Como foi a experiência de tocar a peça de Kagel? Como foi a preparação da peça? Que aspectos foram mais exigidos pelo compositor no momento de execução e interpretação de sua música, ou melhor, como se deu a direção/regência do compositor sobre sua própria peça?

Tarr: Primeiro de tudo, ele me entrevistou e perguntou se eu poderia tocar certos sons nesses dois instrumentos. Os sons que ele queria eram completamente diferentes dos sons "puros" que estávamos acostumados a produzir. Eu disse a ele durante aquela entrevista que ele queria que eu fizesse ruídos que eu nunca tive permissão de produzir! De qualquer maneira, eu era capaz de fazer o que ele queria, então me tornei um membro. Nos ensaios seguintes, ele era um capataz extremamente rigoroso que não permitia que nada acontecesse além do que ele tinha escrito da forma mais exata – e uma vez que esses sons (ou ruídos) eram tão diferentes dos normais, o método de notação foi complicado. Tivemos muitos ensaios e por causa de tais problemas esses se sucederam bem lentamente, porém Kagel tinha todos esses sons em sua cabeça e não aceitava qualquer outra coisa. Finalmente na performance fomos muito bem sucedidos na realização de suas intenções.

Que tipo de sonoridade do cornetto e do clarino mais interessaram a Kagel? Quais seriam as principais diferenças para os equivalentes modernos desses instrumentos? Em que aspectos técnicos e sonoros se dá a diferença, por exemplo, em técnicas como o vibrato e o trinado?

Tarr: OK, vamos pegar esses dois elementos. Para ele, eles poderiam ser muito lentos ou muito rápidos, e tem a ver não só com a única nota em que eram soados mas também com intervalos maiores. Sons normais poderiam ser perturbados pelo zumbido de meus lábios em uma frequência diferente, simultaneamente com a altura desejada e produzindo um verdadeiro ruído

ao mesmo tempo. Ou a minha língua tinha que produzir "rrrrrrr" ao mesmo tempo como notas longas. Eu também tive que tocar notas graves fora do limite normal desses instrumentos. E assim por diante. Tudo era diferente!

Ele pediu que os músicos seguissem uma determinação estrita do tempo ou ele deixou vocês mais livres para compor as estruturas?

Tarr: Bem, enquanto aprendíamos as peças, diminuíamos os elementos individuais para assim termos estes na sua forma correta. Quando tudo satisfazia a Kagel, ele deixava as coisas para nós, deixando de conduzir. Um tempo "natural" para cada elemento parecia resultar dessa forma de trabalhar.

Como foi a recepção da peça no meio musical e artístico do período?

Tarr: Bem, Kagel foi muito bem sucedido em estabelecer-se com sua própria estética especial. Após cada concerto havia realmente longas discussões entre ele e os membros do público que faziam muitas perguntas.

Quais outras peças de Kagel você executou?

Tarr: Bem, além disso, ele escreveu *Morceau de concours* e *Der Atem* para mim (uma delas, creio que *Der Atem*, para Vinko Globokar também).

Como foi a formação do *Kölner Ensemble für Neue Musik*? Quais peças de Kagel e outros compositores o grupo tocou? Como era a relação com Kagel?

Tarr: O *Kölner Ensemble für Neue Musik* tocava SOMENTE composições de Kagel. Provavelmente você pôde me ouvir em *Acustica* (o último trabalho dele em que eu estava envolvido), assim como a estreia de *Musik für Renaissance-Instrumente*, além de uma peça intermediária, *Der Schall*. Em *Der Schall* tínhamos fichas catalográficas separadas onde cada uma das nossas várias intervenções musicais eram anotadas. Kagel não apresentava qualquer influência quanto a quem deveria tocar o que e quando. Cada performance era completamente diferente das outras. Uma vez eu me senti hiperativo e utilizei por volta de 80% das minhas fichas catalográficas durante o primeiro terço da performance, de modo que durante o resto do tempo, minhas intervenções estavam distantes: sem problemas com isso.

8.4. Transcrição do debate em *Ludwig Van*

Frühschoppen [Morning Drinks Show] 45'40'' – 55'50''

Mediador: Werner Höfer

Participantes: Mauricio Kagel (Argentina), Heinz-Klaus Metzger (Alemanha), Otto Tomek (Austria), Victor Staub (Suíça) e José Montes (Espanha)

Werner Höfer: So does Beethoven really belong to the world? If so, then might a German Beethoven-fan actually ask the world: What has the world Beethoven to thank for? What does it owe him? Or: What bad things has the world done to Beethoven? Mr. Metzger, is there such a thing as Beethoven Abuse?

Heinz-Klaus Metzger: Oh, yes! Bourgeois society, once revolutionary itself, can no longer live without systematically sending its classics to the dogs. It is actually barely capable of interpreting its works correctly, since it would find this entailed its own negation. Accordingly, these days, the approved culture industry, which by no accident is heavily subsidised from above by funds that have to be raised from below, is entirely engaged in distorting these works into something positive, so as to make them enjoyable. In the process, technically, this brings about a particular, soothing kind of presentation, not based on any kind of analysis or compositional structure. That would only be appropriate for entertainment music. The deep

desire to rob the intellect – whose essence is negativity and the shattering of existing conditions – of its cutting edge, ultimately neutralize its unruly objectifying tendency, and even give it decorative properties, was signaled long ago in the names of many pastries: Leibniz-crackers, Schiller-pasties, and Mozart-Balls.

Höfer: What about Beethoven?

Metzger: There's probably no comparable expression, but all the same, he's performed as if there were. The kind of musical practice directed towards uniform, idealizer universal digestibility, represented overwhelmingly today by Herbert von Karajan, had already led, thanks to the prevalent stupidity of celebrated performers, probably unconsciously, but in compliance with the systematic pressure for appeasement in current society, to a debasement of the compositional factor in current performances which meant that even Beethoven could become popular. Even if...

Höfer: Mr. Heinz-Klaus Metzger, may I interrupt you here? I don't understand everything you were saying, but I understood one name: Herbert von – not van?

Metzger: von.

Höfer: von Karajan. Has he... he's a conductor, isn't he?

Metzger: Yes.

Höfer: Has this conductor done Beethoven a service or a disservice through his interpretations?

Metzger: Undoubtedly, a disservice. Karajan is one of those many conductors who conduct the orchestra, not the score. So the orchestral sound is very beautiful, in terms of what today's concert audiences consider beautiful, but there's nothing in any Beethoven score that says it should sound beautiful.

Höfer: Mr. Metzger, whatever we two and Beethoven, our third party, have in common – it may not be much – but there's one thing: you're German. You work for Weltwoche, a Swiss weekly newspaper; I'm German, as far as I can see, and Beethoven? Mr. Tomek, Austrian, like

you are? Is Beethoven suppose one were to make na official civic analysis of him these days...
Is he German, or Austrian, or something else?