UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

MÁRIO AUGUSTO OSSENT DEL NUNZIO

Fisicalidade: potências e limites da
relação entre corpo e instrumento em
práticas musicais atuais

São Paulo

2011

Mário Augusto Ossent Del Nunzio

Fisicalidade: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Música, da Escola de Comunicação
e Artes

Área de concentração: Processos
de Criação Musical

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz
Moraes Costa

São Paulo

2011

Mário Augusto Ossent Del Nunzio

Fisicalidade: potências e limites da relação entre corpo e instrumento em práticas musicais atuais

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Música, da Escola de
Comunicação e Artes

Área de concentração: Processos de Criação
Musical

Orientador: Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes
Costa

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

pNM, com muito mais do que 27s.

AGRADECIMENTOS

A Natacha Maurer, sempre companheira, e que ajudou em muito neste trabalho.

Aos músicos e artistas com quem conversei formal ou informalmente durante a pesquisa, com quem toquei ou trabalhei, que compuseram peças para eu tocar e que tocaram peças minhas ao longo dos últimos anos: Bernardo Barros, David Helbich, Erik Drescher, Fernanda Aoki Navarro, Franziska Schroeder, Henrique Iwao, Jean-Pierre Caron, Leonardo Bertollini Labrada, Manu Falleiros, Matthias Koole, Melina Scialom, Orquestra Errante, Paul Craenen, Peter Jacquemyn, Stefan Prins, Valério Fiel da Costa, Zwerm.

Aos companheiros de Ibrasotope.

Aos meus pais.

A Rogério Costa, pela disponibilidade e colocações precisas na elaboração do trabalho.

À FAPESP, pelo apoio financeiro à pesquisa.

Aos amigos Bakunin e Caudwell.

RESUMO

Trataremos de posturas composicionais e interpretativas que abordam a questão da fisicalidade presente na atuação instrumental, em situações nas quais as potencialidades do conjunto executante – instrumento são levadas a situações limite. Isso se dará levando-se em consideração as seguintes variáveis: características intrínsecas do instrumento; interação do intérprete com o instrumento; elementos mecânicos de interferência nessa relação. Serão abordadas, especialmente, obras dos compositores Helmut Lachenmann, Iannis Xenakis, Brian Ferneyhough, Aaron Cassidy e Simon Steen-Andersen. Também será abordada a produção artística do autor do trabalho.

Palavras-chave: fisicalidade; técnicas expandidas; complexidade; composição; interpretação de música contemporânea; corporalidade; improvisação livre.

ABSTRACT

In this work we deal with music, both from the composition as well as from the performance viewpoints, in which the potentials of the relationship between performer and musical instrument are taken to limit situations. This is done with an analysis of the following elements: specific and intrinsic characteristics of an instrument; interaction between performer and instrument; mechanical elements of interference in this relationship. We will approach, specially, works of Helmut Lachenmann, Iannis Xenakis, Brian Ferneyhough, Aaron Cassidy and Simon Steen-Andersen. Recent musical pieces of the author of this work will also be mentioned.

Keywords: physicality; extended techniques; complexity; contemporary music performance; corporality; free improvisation.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1: Helmut Lachenmann: "temA" (início)	45
Fig. 2: Helmut Lachenmann: "Kontrakadenz" (detalhe de partes dos comp. 22 – 24)	60
Fig. 3: Helmut Lachenmann: "Reigen Seliger Geister" (2º Quarteto de Cordas)	63
Fig. 4: Helmut Lachenmann: "Reigen Seliger Geister" (2º Quarteto de Cordas)	65
Fig. 5: Helmut Lachenmann: "Pression" (início)	67
Fig. 6: Helmut Lachenmann: "Guero" (início da peça)	69
Fig. 7: Helmut Lachenmann: "Guero"	69
Fig. 8: Helmut Lachenmann: "Guero" (momento final)	70
Fig. 9: Helmut Lachenmann: "Dal Niente"	71
Fig. 10: Iannis Xenakis: "ST-4"	75
Fig. 11: Iannis Xenakis: "Evryali"	77
Fig. 12: Iannis Xenakis: "Evryali" (final)	80
Fig. 13: Brian Ferneyhough: "Cassandra's Dream Song"	85
Fig. 14: Klaus K. Hübler: "3rd String Quartet"	87
Fig. 15: Brian Ferneyhough: "Unity Capsule"	94
Fig. 16: Brian Ferneyhough: "Unity Capsule" (escala microtonal de 31 notas por oitava, com indicações de posições para flauta)	95
Fig. 17: Brian Ferneyhough: "Kurze Schatten II", peça IV	96
Fig. 18: Iannis Xenakis: "Eonta" (comp. 82 em diante, detalhe dos instrumentos de metal)	100
Fig. 19: Aaron Cassidy: "The Crutch of Memory" (comp. 14-16)	113
Fig. 20: Aaron Cassidy: "The Pleats of Matter" (comp. 1-2)	117
Fig. 21: Aaron Cassidy: "2nd String Quartet" (violino)	118

Fig. 22: Simon Steen-Andersen: "Next to Beside Besides #1" (contrabaixo); primeira seção (comp. 7-9)	122
Fig. 23: Simon Steen-Andersen: "Next to Beside Besides #1"; segunda seção (comp. 29-33)	122
Fig. 24: Simon Steen-Andersen: "Next to Beside Besides #1"; final (comp. 71-72)	123
Fig. 25: Preparação do acordeão em "Next to Beside Besides #3" de Simon-Steen Andersen	124
Fig. 26: Simon-Steen Andersen: "Next to Beside Besides #3", primeira seção (comp. 4 a 10)	125
Fig. 27: Posição das baquetas da mão esquerda sobre a caixa em "Next to Beside Beside #4"	126
Fig. 28: Simon Steen-Andersen: "Next to Beside Besides #9" (comp. 4-12)	127
Fig. 29: Simon Steen-Andersen: "Next to Beside Besides #9": indicações de como se dá a notação e onde ocorrem as ações no instrumento	128
Fig. 30: Simon Steen-Andersen: "Next to Beside Besides #5" (comp. 71-72)	129
Fig. 31: Dmitri Kourliandski: "Broken Memory"	136
Fig. 32: Dmitri Kourliandski: "Contra-Relief" (comp. 1-7)	139
Fig. 33: Dmitri Kourliandski: "Contra-Relief" (comp. 302 – fim)	141
Fig. 34: Excerto da vídeo-partitura de "Serenata Arquicúbica"	149
Fig. 35: Excerto da vídeo-partitura de "Serenata Arquicúbica"	149
Fig. 36: "27s(pNM)" (excerto da guitarra 3)	156
Fig. 37: "27s(pNM)": Indicações de estruturação dos fragmentos 41 a 46	158
Fig. 38: "27s(pNM)", guitarra 2. Solo de pedais.	160
Fig. 39: "27s(pNM)": Frag. 46, Gtr. 1 / Frag. 48, Gtr. 2	161
Fig. 40: "27s(pNM)": Frag. 48, Gtr. 1 / Frag. 46, Gtr. 2	161
Fig. 41: "27s(pNM)", guitarra 2, frag. 57-59.....	162

Fig. 42: Afinação das guitarras em "27s(pNM)"	163
Fig. 43: "27s(pNM)": Tabela 5 de padrões de colocações de dedos	165
Fig. 44: "27s(pNM)", guitarra 2, frag. 45: sem amplificação	166
Fig. 45: "r r", exemplo de preparação: mola	170
Fig. 46: "r r", exemplo de preparação: pedaço de esponja	170
Fig. 47: "r r", exemplo de preparação: papel alumínio	170
Fig. 48: "r r", exemplo de preparação: isopor	170
Fig. 49: "r r": modo de notação (violino)	171
Fig. 50: "r r", sub-seção A12	172
Fig. 51: "r r", sub-seção B12	173
Fig. 52: "r r", sub-seção C12	173
Fig. 53: "r r", início das peça (A1 – A3)	177
Fig. 54: "r r", sub-seção C21: "ruídos de fundo" na viola e no violoncelo .	180

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
1. Apresentação e delimitação do tema	16
1.1. Definição do escopo	16
1.2. Por que tratar da “fiscalidade”	23
1.3. Ações musicais que valorizam o corpo e o movimento.....	26
1.4. Modo de análise	28
1.5. Interpretação	29
1.6. Brevíssimos comentários sobre a fiscalidade no pensamento musical de compositores anteriores à segunda metade do século XX	32
1.7. Manuais de técnicas expandidas e a busca por essas técnicas diretamente no instrumento	33
1.8. Apontamentos sobre outros estudos co-relacionados	35
1.8.1. Teorias de corporificação aplicadas à <i>performance</i>	35
1.8.2. Músicas do “aqui”, do “lá” e de “algum lugar”	36
2. A Concretude do Instrumento	40
2.1. Aspectos de notação	41
2.2. Helmut Lachenmann	43
2.2.1. Musique Concrète Instrumentale	45
2.2.2. Estruturalismo dialético	49
2.2.3. Composição crítica	52
2.2.4. Técnicas composicionais na obra de Lachenmann	61
3. Os limites do intérprete	73
3.1. A obra de Xenakis e a interpretação que lida com o impossível	74
3.2. Xenakis e o caso da “música complexa”	82
3.3. Breves comentários sobre o desenvolvimento da “música complexa”	85
3.4. Características da “música complexa”	87
3.5. Idéias musicais e procedimentos técnicos relacionados à música complexa....	89
3.6. Estratégias para estudo e interpretação	97
3.6.1. Estratégias pessoais de estudo	103

4. Tendências recentes relacionadas à noção de fisicalidade.....	108
4.1. Morfologia a partir do gesto físico.....	109
4.1.2. A obra de Aaron Cassidy	110
4.1.3. A obra de Simon Steen-Andersen.....	119
4.2. Saturação.....	129
4.2.1. Transcrição de música eletroacústica / <i>noise</i>	130
4.2.2. A produção de F. Bedrossian, R. Cendo, D. Kourliandski	132
5. Sobre algumas peças compostas pelo autor da pesquisa.....	142
5.1. Contradição Paradoxa (2007) e Verossimilhança do Espelho (2007-8).....	145
5.2. Serenata Arquicúbica (2008)	148
5.3. Decidido e destrambelhado (2009).....	154
5.4. 27s(pNM) (2009)	155
5.4.1. Estruturação	157
5.4.2. Aspectos físicos.....	162
5.5. Azuis (2010).....	166
5.6. Saturação (2010).....	167
5.7. r r (2010-11)	169
6. Considerações finais.....	184
6.1. Improvisação Livre	184
6.1.1. O material musical na improvisação livre	188
6.2. Acepções de virtuosismo.....	191
6.3. Variantes: o impossível e o erro	193
6.4. Variantes II: o específico e o indivíduo	194
6.5. Corpo e mente.....	195
6.6. Utopia e crítica	196
6.7. Fisicalidade	197
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	199
APÊNDICE	211

INTRODUÇÃO

A pesquisa desenvolvida durante este Mestrado, sob orientação de Rogério Costa, está intimamente ligada ao trabalho que tenho desenvolvido nos últimos anos, tanto como compositor quanto como instrumentista (o que se dá tanto na área de música contemporânea de concerto quanto de improvisação livre). É algo imprescindível para mim nessas duas áreas a busca pelos limites físicos e por novos modos de interação entre o instrumento e o músico responsável por tocá-lo. Essa busca reflete-se em algumas características que têm sido até certo ponto recorrentes na música que tenho feito, que será abordada no quinto capítulo deste trabalho.

Tendo como ponto de partida essa minha atuação artística, achei que poderia ser de interesse, tanto com vistas a possibilitar desenvolvimentos de minha relação com esses aspectos quanto a desenvolver uma reflexão mais profunda acerca da presença deles na produção musical atual, o desenvolvimento de um estudo sobre o que poderíamos chamar de fisicalidade na música atual.

No início dessa pesquisa, dois pressupostos de base tiveram que ser delineados, para que sua continuidade tornasse-se mais frutífera. O primeiro dizia respeito ao repertório a ser estudado: ele seria constituído por peças que lidem ou com situações extremas ou com situações bastante inusitadas, seja no uso de um instrumento ou no modo como o instrumentista lida com o instrumento; o segundo dizia respeito à abordagem analítica a ser dada a esse repertório: as análises que seriam desenvolvidas deveriam ter como um de seus aspectos centrais a demonstração de como essa fisicalidade influenciaria na constituição de uma situação musical – ou seja, como aspectos físicos do instrumento e do instrumentista poderiam se tornar aspectos estruturais de uma peça.

A dissertação será dividida em cinco capítulos, além dessa introdução e das considerações finais. Os capítulos abordarão os seguintes temas:

Cap. 1) Apresentação e delimitação do tema

No capítulo inicial será apresentado o tema e estabelecido precisamente o que será abordado. Também será feita uma introdução a conceitos que serão desenvolvidos nos capítulos subseqüentes. Além disso, será elaborado um pequeno levantamento histórico, indicando antecedentes às práticas que são assunto central da dissertação. Para sua conclusão, serão discutidos estudos recentes que versam sobre tópicos intimamente relacionados à presente dissertação.

Cap. 2) A concretude do instrumento

Neste capítulo, daremos atenção especial à obra do compositor alemão Helmut Lachenmann (1935), cuja concepção de *musique concrète instrumentale* lida com categorias que são "(...) primariamente delineadas não pelos parâmetros habituais, mas sim por aspectos de superfície de som ou ruído corporalmente energizados" (Lachenmann, 2004), ou seja, que tem como um aspecto central o fato de lidar com "os aspectos energéticos dos sons" (Steenhuisen, 2004). Com isso, trataremos de modos de composição musical que tenham como aspecto central uma consideração pelas características concretas de instrumentos musicais. Também será mencionada a idéia de "composição crítica", relevante para uma abordagem da obra de Lachenmann. Três peças receberão atenção especial: "Pression" (para violoncelo, 1969-70), "Dal niente (Interieur III)", (para clarineta, 1970) e "Guero" (para piano, 1970).

Cap. 3) Os limites do intérprete

Aqui trataremos de situações limite no que concerne a interpretação musical. Primeiramente será abordada a obra do compositor Iannis Xenakis – a nosso ver, fundamental ao colocar em questão (e por vezes impiedosamente ultrapassar) os limites das possibilidades de um intérprete, em termos de sua capacidade física e da quantidade de informações e ações demandadas na partitura, o que se torna especialmente relevante, dentre outros casos, em suas peças para instrumentos solo e em peças para instrumento solista e orquestra. Subseqüentemente, será colocada em

questão a interpretação na música “complexa”, área que demanda uma revisão de paradigmas no que concerne a relação entre notação, interpretação e percepção, e que freqüentemente lida com a impossibilidade de uma execução “ideal” por parte do intérprete. Serão também debatidos métodos e proposições de abordagem prática deste repertório.

Cap. 4) Tendências recentes relacionadas à noção de fisicalidade

Dividimos este capítulo em duas seções principais: uma primeira, relacionada à idéia de morfologia a partir do gesto físico, com a atuação física do intérprete como portador de significado musical e a noção de “coreografia” na ação instrumental são apresentadas, com especial ênfase às obras de Aaron Cassidy e Simon-Steen Andersen. A segunda parte trata da idéia de “saturação”, em relação à qual abordamos transcrições instrumentais de música eletroacústica / *noise*, e idéias relacionadas às obras dos compositores Franck Bedrossian, Raphaël Cendo e Dmitri Kourliandski.

Cap. 5) Sobre alguns trabalhos práticos do autor da pesquisa

Neste capítulo serão discutidos aspectos da produção artística do autor do trabalho, especialmente enquanto compositor. Serão abordadas detalhadamente três peças: “Serenata Arquicúbica” (2008, para guitarra elétrica e vídeo opcional); *27s(pNM)* (2009, para quarteto de guitarras elétricas) e “r r” (2010-11, para violino, viola e violoncelo). Outras peças compostas durante o período da pesquisa também serão mencionadas. Nessas peças, nas quais as reflexões desenvolvidas durante a pesquisa tomam corpo, há uma busca por um amplo envolvimento corpóreo do intérprete, freqüentemente com uma gestualidade bastante intensa, associada à exploração de aspectos menos habituais das potencialidades de um instrumento, e das potencialidades do instrumentista que maneja esse instrumento.

1. Apresentação e delimitação do tema

1.1. Definição do escopo

No presente trabalho abordaremos a idéia de uma re-avaliação da fisicalidade, no que ela é relacionada à prática musical. O que chamamos aqui de "fisicalidade" é o que se relaciona aos aspectos físicos do fazer musical: a relação do intérprete com seu instrumento, a corporalidade do intérprete ao executar um instrumento, bem como as propriedades materiais desse instrumento. Com isso, trataremos de uma produção que reflita e atue sobre a expansão tanto do instrumento musical utilizado em determinada situação, especialmente por meios mecânicos (pelo uso e desenvolvimento de técnicas instrumentais expandidas, pelo uso de objetos não-convencionais na atuação instrumental, pela preparação dos instrumentos), mas também por meios eletrônicos (pelo uso de processamento sonoro em tempo real), quanto do próprio corpo do instrumentista envolvido no fazer musical (pela dissociação paramétrica, independência rítmica das partes do corpo envolvidas na produção sonora, e, mesmo, na energia corpórea requerida para determinadas resultantes sonoras).

Na delimitação do escopo do trabalho, inicialmente foi pensado que duas tendências de atuação musical seriam especialmente relevantes para os desdobramentos do presente estudo: a música "complexa"¹ e a

¹ Por música "complexa", como colocado aqui, entendemos tanto a "Nova Complexidade", como normalmente se refere à produção de compositores como Brian Ferneyhough, Michael Finnissy, James Dillon, Richard Barrett, etc, especialmente desde a publicação do artigo "Four Facets of the New Complexity", de Richard Toop (Toop, 1988), como a música "complexista" ou a música "complexa radical", como definidas por Claus-Steffen Mahnkopf (Mahnkopf, 2002b) e por Frank Cox (Cox, 2002), em referência à produção de compositores como Klaus K. Hübler, Mark André e Aaron Cassidy, além dos próprios Mahnkopf e Cox. Em qualquer um dos casos, são válidas as características gerais da música "complexa", como apontadas por Mahnkopf (2002b, p. 56): "1. densidade e rapidez dos eventos; 2. complexidade das estruturas rítmicas e de alturas; 3. abundância da morfologia; 4. polifonia (real / microparamétrica), no sentido de um alto grau de dissociação na discursividade; 5. poli-processualização de direcionalidades formais; 6. "surplus" (excesso) aperceptivo; 7. modo de escuta diagonal; 8. semântica imanentística; 9. expressão expressivista; 10. multi-perspectividade e multidimensionalidade da empiricidade da obra de arte, especialmente do tempo musical; 11. desconstrucionismo do caráter da obra e da situação de performance; 12. complexidade complexista, em contradistinação às outras formas de complexidade."

improvisação livre². Supúnhamos que essas duas tendências, devido às situações-limite em que freqüentemente se colocam seus criadores em relação às possibilidades e potencialidades dos instrumentos e instrumentistas, seriam suficientes para um panorama de procedimentos técnicos (especialmente do ponto de vista da criação musical) e, conseqüentemente, para o estabelecimento de discussões acerca das prerrogativas estéticas de tal postura.

Entretanto, no decorrer da pesquisa, percebemos que o âmbito do trabalho deveria ser alargado: apesar da música “complexa” ser, indubitavelmente, de grande relevância para o trabalho, outras tendências de atuação dentro da música contemporânea de concerto deveriam ser abarcadas, para termos de fato um panorama suficientemente amplo da noção de fisicalidade na produção musical atual. Com isso, optamos por estender a abordagem tanto a compositores cujas produções na segunda metade do século XX foram de suma importância para uma re-avaliação das possibilidades de instrumentos e intérpretes (e aqui destacamos Iannis Xenakis e Helmut Lachenmann que, ao lado de Brian Ferneyhough, ao nosso ver, são responsáveis por algumas das formulações de maior relevância para o presente estudo, na música do século passado), quanto a compositores da atualidade, cujas obras, nesse início de século XXI, apontam para novos pensamentos das relações entre intérprete e instrumento (poderíamos citar, como exemplos desse último caso, Dmitri Kourliandski, Simon-Steen Andersen e Raphaël Cendo, além de Aaron Cassidy e Frank Cox, que estariam também contemplados no caso de uma abordagem estritamente relacionada à música complexa).

Com essa expansão da abrangência relacionada à música contemporânea de concerto, foi necessário reduzir a abordagem à improvisação livre, que, neste caso, restringiu-se às considerações finais. Não obstante, dada a relevância que nos parece ter a abordagem sob a

² Apesar de haver uma certa problemática conceitual relacionada ao termo “improvisação livre”, ele será doravante utilizado, dado o seu freqüente uso, referindo-se, em termos gerais, a uma prática musical que não apresenta, de antemão, formulações estruturais (macro ou micro) previamente estabelecidas. O termo “improvisação não-idiomática”, como proposto por Derek Bailey (Bailey, 1993), seria, com isso, equivalente (mas também teríamos ressalvas em relação à sua utilização).

perspectiva que aqui empregamos à improvisação livre, nos parece que indubitavelmente será um assunto a ser tratado em trabalhos futuros.

Pensando em relação a esse repertório a ser abordado, levantamos quatro noções que são em ampla medida trazidas à tona e repensadas, dentro desse âmbito de práticas musicais que pretendemos abarcar. São elas:

1. Características intrínsecas do instrumento

Podemos dizer, em termos gerais, que a técnica instrumental tradicional no Ocidente, especialmente a partir da consolidação do efetivo instrumental orquestral no século XIX, busca uma certa homogeneização do instrumento. É evidente que a própria construção dos instrumentos por vezes deixa claras as mudanças de registro e as especificidades de determinadas regiões do instrumento, mas, em se tratando dessa técnica tradicional, uma espécie de virtuosismo (talvez mais sutil do que aquele relacionado à quantidade de notas por unidade de tempo) relaciona-se justamente ao desenvolvimento de procedimentos que, de certa forma, obscureçam essas características intrínsecas do instrumento. Como aponta, por exemplo, Roger Reynolds, havia um ideal que tinha uma “dependência intolerante de uma homogeneidade timbrística”. E, continua ele:

Este ideal enfatizava uma lisura sedada, uniforme, da resposta instrumental e vocal e favorecia materiais musicais que melhor demonstravam tais características. Apesar de se ter atenção a propriedades de cada registro, por exemplo, no caso da clarineta ou do violino, o instrumentista profissional almejava uma sonoridade equilibrada (Reynolds, 1975, p. 90).

A argumentação de Reynolds tem como uma possível conclusão o fato de que essa “homogeneidade do material engendra uma ênfase insalubre aos relacionamentos internos de uma dada estrutura, às custas da atenção aos veículos sensórios pelos quais a substância estética é transmitida ao espectador”, ou seja, a homogeneização dos recursos instrumentais faz com que se dê atenção especial, no momento da audição, a aspectos abstratos do material da obra musical – em especial, relações entre alturas. É freqüente, quando se trata da análise de obras que se encaixam nesses apontamentos, que se denomine o “material” da peça um

conjunto de alturas, ocasionalmente organizado em motivos rítmico-melódicos, ocasionalmente em progressões harmônicas, mas, de todo modo, que não contêm em suas redes hierárquicas nem aspectos relacionados a como esse material de fato soa na obra em questão (como se dá a organização timbrística) e, muito menos, como esse material é posto para soar (quais as ações físicas por parte dos músicos que esse material requer). Com isso, é possível pensarmos que, para a realização de uma tal análise, a mediação pelo fenômeno sonoro pode ser desnecessária – as relações abstratas passíveis de serem apreendidas numa partitura convencional (descritiva) são suficientemente fortes.

Essa noção é um aspecto especialmente questionado na produção musical que enfocamos neste trabalho. Nela, os instrumentos e suas técnicas são tratados de modo absolutamente diverso. Busca-se o que é próprio e característico à construção e concepção do instrumento, e exploram-se as diferenças e heterogeneidades a eles intrínsecas. Com isso, fica-se próximo ao terreno das técnicas instrumentais expandidas e da idéia de uma utilização concreta dos recursos instrumentais. Como exemplos relevantes disso, podemos nos lembrar da posição do compositor Helmut Lachenmann, que aponta para o fato que “o bonito som filarmônico convencional é um resultado especial de um tipo de produção sonora” (Lachenmann apud Steenhuisen, 2004, p. 9), ou seja, é uma dentre várias outras possibilidades de pensarmos na utilização dos instrumentos como resultado de ações (e esforço) físicos do intérprete ao manuseá-lo. Já no pensamento e na obra do compositor francês Franck Bedrossian, “o ideal da pureza do som sobre o qual a aura do mundo sinfônico é baseado é perpetuamente colocada em questão, tratado duramente”, por meio de procedimentos que ele associa às idéias de distorção e saturação, aplicadas no campo dos instrumentos acústicos. Neste campo, “os sons saturados são freqüentemente resultado de um excesso de energia física. Esse excesso de energia “desfigura” e “deforma” o modelo idealizado” (Bedrossian, 2008, p. 17).

2. Avaliação do modo de interação do instrumentista com o instrumento

Se analisamos as potencialidades específicas do instrumento, também podemos pensar em modos de relação do intérprete com seu instrumento que alarguem as fronteiras de sua atuação. Um caso que nos parece especialmente relevante é a possibilidade de existência do que poderíamos chamar de polifonia virtual, ou seja, o controle ritmicamente independente de elementos constituintes da execução de determinado instrumento (redundando, em muitos casos, no que poderíamos colocar como uma dissociação paramétrica).

Podemos mencionar como um exemplo inicial e especialmente radical desse pensamento a obra "Synaphai" (1969), de Iannis Xenakis, "um concerto para piano no qual a parte solista é notada em média em 6 pautas (e chegando até 10 – uma para cada dedo)", de modo a que "a coordenação entre mão e olho do pianista" tivesse que ser "radicalmente redefinida, levando a nada menos que a eletrificação de cada dedo como uma entidade potencialmente independente, capaz de elaborar sua própria linha" (Couroux, 2002). Na música de Xenakis, podemos também notar diversos outros exemplos nos quais o intérprete é conscientemente colocado em situações limite; boa parte de sua obra para piano faz jus a essa colocação. Sobre esse assunto, o pianista Mark Couroux coloca a peça "Evryali" (1973) como um "marco fundamental, o momento preciso no qual os paradigmas bem ajustados (e endurecidos) da prática de execução ao piano caíram por terra, substituídos por valores provisórios e abertos" (Couroux, 2002).

Outros exemplos importantes de obras concebidas com esse pensamento situam-se no âmbito da música "complexa". Acerca disso, podemos lembrar, também, da colocação de Frank Cox, sobre sua música (e sobre a música "complexa" em geral), que aponta para o fato dela "exigir uma consideração teórica séria do domínio físico – as qualidades físicas dos instrumentos, o drama dos intérpretes tentando sair-se bem em dificuldades insuperáveis, o desenvolvimento de um pensamento corpóreo necessário para dominar parcialmente tais desafios, a perecibilidade de cada execução" (Cox, 2002, p. 131).

Outro aspecto relacionado à interação de instrumentista e instrumento que ocorre freqüentemente dentro da produção musical que aqui estudamos e que, por vezes, torna-se fundamental do ponto de vista artístico, é a idéia de um alto grau de energia (corpórea) necessário para a realização de determinadas situações musicais. Podemos nos lembrar, por exemplo, da atuação de um improvisador como Peter Jacquemyn, que afirma que a energia física despendida no ato da execução do instrumento é um fator absolutamente essencial da sua concepção de improvisação.

3. Elementos mecânicos de interferência na atuação instrumental

De modo a alargar as possibilidades já mencionadas nas “Características intrínsecas do instrumento”, são freqüentemente utilizados objetos não convencionais à prática instrumental, aplicados no instrumento. A utilização desses objetos pode tanto se dar de modo absolutamente móvel (itens que possam ser usados para acionar ou alterar ressonâncias de instrumentos) quanto de modo mais fixo (como no caso de preparações).

Um exemplo bastante marcante dessa abordagem se dá na obra do guitarrista Keith Rowe, com o desenvolvimento do que foi eventualmente chamado de “guitarra-de-mesa” [*tabletop guitar*], um modo de se tocar a guitarra elétrica deitada sobre uma mesa, de modo a possibilitar um abandono da técnica tradicional (Rowe, 2001), ao mesmo tempo em que possibilita que ela seja facilmente preparada com objetos os mais diversos, além do uso de objetos para acionamento direto das cordas. Essa técnica tem sido utilizada em diversas obras contemporâneas de concerto; podemos nos lembrar, por exemplo, de “Infiltrationen”, de Stefan Prins e “Catálogo dos Momentos Preenchidos / Onde Está o Presente Eu Comi”, de Henrique Iwao.

É possível também pensarmos na idéia de hibridização de instrumentos (instrumentos remodelados, no momento de execução, pela inclusão de itens não pertencentes ao seu universo habitual, mas sim ao de outro instrumento). Isso ocorre, por exemplo em uma obra como “Masse Metal”, de Raphael Cêndo, na qual “os instrumentos de metal têm palhetas

de oboés, boquilhas de clarineta e surdinas black warp de papel metálico que são colocadas sobre as campanas e que produzem um buzz constante. A harpa é preparada com fios de metal e pedais intermediários...O conjunto orquestral é saturado” (Bedrossian, Cendo & Gallet, 2008, p. 26).

4. Expansão instrumental por meio do uso de processamento eletrônico em tempo real

Um último aspecto que consideramos relevante como base para nossas análises é a possibilidade de mudança de sonoridade do instrumento por meio da utilização de meios eletrônicos. Cabe lembrar que, em casos específicos (i.e., no caso de instrumentos elétricos / eletrônicos – e.g., a guitarra elétrica), esse processamento é parte integrante do que chamamos acima de “Características intrínsecas do Instrumento”. Em outros casos, a utilização desse tipo de recurso pode ser um fator que altere radicalmente o modo de relação do instrumentista com o instrumento e, isso aliado ao fato de que recursos eletrônicos freqüentemente fazem parte do repertório a ser abordado no presente trabalho, justifica nossa atenção a esse aspecto.

É possível também pensar na distinção entre o processamento eletrônico e outros modos de interferência mecânica no som apenas como distinções qualitativas relacionadas a um mesmo aspecto. Por exemplo, o compositor Franck Bedrossian fala de modos como o “‘corpo instrumental’ foi processado (tanto pelo uso de acessórios que permitem sujar ou colocar parasitas no som, quanto por intermédio de um dispositivo eletrônico que age diretamente sobre sinal sonoro)” (Bedrossian, 2008, p. 17). Já o compositor português Pedro Rebelo pensou em modos de utilização de aparatos eletrônicos que se situam entre a idéia de preparação e a de processamento eletrônico ao vivo, como em suas “congas protéticas”, na qual há uma “intervenção acústica”, “um processo no qual um componente eletrônico intervém na operação acústico-mecânica de uma entidade acústica”, gerando um instrumento híbrido (Rebelo & van Walstijn, 2005).

1.2. Por que tratar da “fiscalidade”

A produção musical contemporânea apresenta, em algumas de suas tendências, uma acentuada mudança no enfoque, passando da abstração escritural para um modo de atuação ligado por um lado à análise de uma dada situação sonora, considerada por suas características físicas específicas, e por outro a uma observação atenta de uma certa materialidade dos meios utilizados, aliada à consideração da corporalidade empregada na execução instrumental.

Casos limite da primeira postura encontram-se na música eletroacústica pré-fixada em suporte, na qual todas as informações sonoras (harmônicas, timbrísticas, rítmicas, espaciais), maximamente determinadas, são passíveis de estarem presentes no próprio processo composicional. É possível também pensarmos desse modo com relação à assim chamada “música espectral”, praticada por compositores como T. Murail, G. Grisey, H. Dufourt, e, posteriormente, por compositores como J. Fineberg, P. Hurel e J. Anderson, que tem como uma de suas características principais a obtenção de sonoridades complexas e sua variação, freqüentemente de modo direcional e gradual, aliada em muitos casos a uma análise com mediação tecnológica.

Entretanto, o assunto do presente trabalho relaciona-se de modo muito mais próximo com a segunda postura. A fiscalidade do intérprete e a exploração de recursos instrumentais diferentes dos estabelecidos pelas técnicas instrumentais tradicionais engendram possibilidades de atuação na criação musical que tem despertado o interesse, já há algumas décadas, de músicos de diversas proveniências, bem como de diversas orientações artístico-estéticas. No presente trabalho, pretendemos abordá-lo levando-se em consideração a atuação de músicos ligados a determinadas tendências da música contemporânea de concerto, à qual associamos uma produção que dá importância à formulação de procedimentos composicionais e interpretativos tecnicamente avançados e rigorosos, e à “improvisação livre”, na qual a exploração de tais recursos faz-se intrínseca pelo intérprete-criador, que tem em seus recursos motores os limites

estabelecidos da criação musical – e, portanto, sujeitos a explorações nas zonas limítrofes.

Nos próximos capítulos, abordaremos a produção de diversos artistas em cujas obras notamos esse aspecto como ponto central em suas produções. Por ora, a título de exemplo, lembremos do compositor alemão Klaus K. Hübler, que fala que a “história da Nova Música é marcada em grande medida pela desconsideração do instrumento e de suas limitações”, e, especialmente, para o fato de, no serialismo, considerar-se a técnica instrumental “no máximo como um obstáculo bastante indesejável para a realização do conceito construtivo”. Hübler, com isso, aponta para a necessidade de projetos composicionais que explorem as potencialidades intrínsecas dos instrumentos e das relações intérprete-instrumento, em relação a que ele finalmente, propõe

um modo de composição adaptado ao instrumento em questão. Isto de modo algum implica em um retorno a uma pseudo-ingenuidade simplista; ao contrário, ele deve promover uma expansão de som e técnica que tem suas raízes nos recursos específicos do instrumento e em seu modo de execução. Um exame crítico do instrumento e um enfoque na imaginação inovadora dos potenciais concretos do instrumento pode ser recompensador a medida que abre uma perspectiva completamente nova acerca do instrumento (Hübler, 1984, p. 187- 188).

Neste modo de composição, “a imaginação do compositor é necessária para transitar entre a idéia (o conceito) e a materialidade (o instrumento em sua prática) de um modo dialético”. Além disso,

o instrumento também confronta o compositor com uma fonte de resistência em um grau impossível de se determinar antecipadamente, dado que a escrita específica para um instrumento requer um alto grau de penetração nos aspectos puramente fisiológicos do seu tratamento. Cada decisão composicional deve ser pensada em seus menores detalhes (incluindo a escolha de dedilhados, etc.); deve haver uma tensão permanente entre o instrumento e a sua intenção (Hübler, 1984, p. 198).

Sobre a validade do estudo das especificidades instrumentais, podemos lembrar ainda a afirmação do compositor Brian Ferneyhough: “Certamente diria que quando você escreve para qualquer instrumento você tem que conhecer esse instrumento. Você é um ator improvisando num palco que é a natureza física do instrumento (...) E é muito, muito importante que aprendamos tanto sobre cada instrumento que nós até sonhemos com tal instrumento” (Ferneyhough, 2005).

Tais aspectos ressaltados por Hübler e enfatizados por Ferneyhough relacionam-se com boa parte do que será tratado no presente trabalho. Ou seja, no trabalho criativo (e aqui pensamos nele tanto do ponto de vista da fixação da criação em composições pré-estruturadas quanto em situações improvisatórias), uma atenção à materialidade dos entes constitutivos, às especificidades dos instrumentos, a características físicas de instrumento e intérprete, pode fazer com que novas situações sejam geradas, e, com isso, a criação musical pode expandir seu campo de atuação a aspectos em relação aos quais anteriormente deu-se menor importância, ao menos do ponto de vista estrutural.

Com relação a isso, um outro ponto que deve ser comentado relaciona-se ao que se pode chamar de “parâmetros secundários” (ou seja, parâmetros que não façam parte a princípio de domínios rítmico-harmônico-melódicos³). A incorporação consistente desses parâmetros na escrita musical tende a se dar mais efetivamente se tivermos uma consideração atenta à fisicalidade presente no modo como se dá o relacionamento com o instrumento. Como aponta o compositor e violoncelista Frank Cox, esses parâmetros secundários tornam-se mais eficazes para o manejo composicional se “concebidos mais em termos de ações produtoras de som do que qualidades sonoras isoláveis”, e constituem “um amplo espectro indo desde sons complexos instáveis e processualmente transformados” até “‘sons’ estáveis – tanto ruídos como notas tradicionais – nos quais as ações produtoras de sons são subordinadas à meta de se produzir um resultado sonoro desejado”, passíveis de serem estruturados com detalhamento semelhante ao dos parâmetros primários, de modo a “começar a utilizar os novos potenciais altamente racionalizados de notação para elucidar e trazer à luz novos potenciais de ação sonora” (Cox, 2008, p. 65-70).

Se pensarmos nesses termos propostos por Cox, de “ações produtoras de sons”, podemos também lembrar de Lachenmann:

³ Terminologia de Pierre Boulez (Boulez, 2002), que vemos como problemática, mas adotamos aqui inclusive como modo de enfatizar uma certa mudança paradigmática: não se pode pensar mais em parâmetros primários ou secundários quando se pensa, primeiramente, em termos de ações, das quais resultam sonoridades que podem ter sua definição em termos sonoros inconstante.

A nota dó tocada com pizzicato não é apenas um evento consonante em dó maior ou dissonante em dó sustenido maior. Ela pode ser uma corda com uma certa tensão sendo apertada contra o braço do instrumento e atacada. Escuto isso como um processo energético. (Lachenmann apud Steenhuisen, 2004)

Ou, como o compositor Wolfgang Rihm comenta sobre o pensamento artístico de Lachenmann:

O que acontece quando o arco entra em contato com a corda? Quando essa ação é tornada mais lenta? Quando ela é separada e examinada por si só? Quando o compositor começa a jogar com essas propriedades de um som às quais estamos acostumados a aceitar como sua constituição e ouvi-las? É como se o conceito de radicalismo tivesse voltado a ele: eventos são acompanhados até as suas origens físicas, tocados em suas raízes e postos para dançar lá. (Rihm, 2004)

Aqui, e em outros casos a serem abordados, tratamos da ação geradora de som enquanto material musical propriamente dito. Cria-se a música a partir de um pensamento físico, da inter-relação entre a materialidade do instrumento e a corporalidade do intérprete. É discutível (e bastante variável) até que ponto o resultado sonoro dessas obras é estável, ou até que ponto o controle físico do músico antevê precisamente o som de seus gestos instrumentais⁴, bem como até que ponto existe uma relação transparente na cadeia partitura / intérprete / execução, mas é plausível que pensemos na inter-relação supracitada como um dado estrutural de significância incontestável no repertório que será abordado.

1.3. Ações musicais que valorizam o corpo e o movimento

Dito isso, cabe ressaltar que a importância dada ao corpo físico, ao movimento e à materialidade, não é dada, nos casos que trataremos ao longo do presente trabalho, às custas da importância dada a fatores de construção e estruturação, bem como a uma reflexão crítica sobre o fazer musical.

⁴ Podemos lembrar uma colocação do compositor russo Dmitri Kourliandski, relacionada a isso: "A essência da minha abordagem ao som é que não estou interessado em sons enquanto tais; o que me interessa são as condições que fazem os sons aparecerem: o dado físico natural, quer dizer a fisiologia do músico, a construção, o material e as características físicas do instrumento; a natureza e a intensidade do gesto do músico. Os sons são a projeção, a saída dessas condições" (Kourliandski, 2010, p. 82), ou seja, pode-se pensar essa música com uma relação mais estreita com os gestos físicos do que com o resultado sonoro.

O compositor Brice Pauset, por exemplo, critica a separação entre o físico e o mental, nos seguintes termos:

estamos acostumados a considerar instrumentos como servos de idéias. Parece que de um ponto de vista estritamente prático, e deixando de lado exemplos isolados, a famosa colocação de Marx condenando as falsas dicotomias a separação de trabalho intelectual e manual ainda não chegou ao mundo musical (incluindo tanto compositores quanto intérpretes). (Pauset, 2008, p. 200)

Relacionado a isso, podemos tomar como uma colocação crucial o que diz o compositor e improvisador Richard Barrett (em uma frase atribuída à violinista Mary Oliver, a quem Barrett dedicou a peça "Air"): "Um instrumento, apesar de tudo, não é uma 'máquina-de-notas' mas um meio de articular um 'diálogo erótico entre corpo e intelecto'" (Barrett, 1993). Ou seja, as considerações sobre as propriedades materiais, físicas, acerca do instrumento e do intérprete fazem com que a possibilidade de novos modos de se pensar sobre música, bem como novas concepções de formulações de trabalho com material musical e forma possam ser articulados.

O compositor Franck Bedrossian, por exemplo, trata da possibilidade da integração de níveis de energia, sons instrumentais (acústicos) saturados e excessos físicos com estruturas composicionais de caráter abstrato. Diz ele: "os sons saturados são produzidos com um excesso de energia proveniente do gesto instrumental", e, prosseguindo, diz que cabe ao compositor "a possibilidade de explorar a energia de cada um desses sons em um plano dramático e de integrá-los a um nível poético e formal" (Bedrossian, 2008, p. 18).

Como aponta o compositor e violoncelista Frank Cox, ao tratar da produção atual de música "complexa":

Uma qualidade marcante de algumas das músicas recentes mais radicais é que elas apresentam o que aparenta ser impossível na realidade: uma confluência de uma estrita racionalidade de definição e transformação aliada à irracionalidade de uma fisicalidade feroz: não meramente 'signos' da fisicalidade – gestos ativos isolados, ataques fortes repetidos, etc – mas uma espécie de fisicalidade 'virtual' com múltiplas camadas, que talvez apenas a música possa criar. Tais obras apresentam não apenas as diretrizes rítmicas gerais de gestos, mas gestos físicos densos, alterados de modo complexo, que, mais importante, são colocados em um denso contexto sintático de métricas e velocidades altamente racionalizadas, mutantes e em desenvolvimento. (...) Onde os compositores iniciais do pós-guerra forneceram as estruturas, os esqueletos de mundos novos e desconhecidos,

estes compositores criaram a carne, as sinapses e os sistemas nervosos, não de corpos tradicionais, mas de criaturas inteiramente novas, que se movem de acordo com leis ainda desconhecidas de 'movimentação virtual'" (Cox apud Mahnkopf, 2004a, p. 10).

Além disso, Cox também comenta, de modo que julgamos pertinente para o presente trabalho, sobre a confluência de música contemporânea de concerto e improvisação, sob o prisma da valoração equilibrada do físico e do mental:

(...) desenvolvimentos recentes na música complexa radical situam-se muito próximos a desenvolvimentos de ponta na improvisação moderna, estando as maiores diferenças numa maior abstração e individuação das tarefas da primeira. Ambas, entretanto, dão valor aquilo que é consistentemente depreciado na filosofia ocidental – o corpo físico e o movimento físico – sem fetichizar os domínios físicos às custas do mental / ideal (o que significaria apenas inverter os termos da valoração). (...) Um imperativo moral correspondente (autônomo) para o tratamento desses domínios poderia ser formulado dessa maneira: corpos físicos e o que eles podem alcançar não deveriam nunca ser tratados como meros meios para determinados fins, mas como entidades / ações (inteligentemente) esforçando-se para alcançar fins. Apesar de talvez não dever ser permitido a eles determinar tais fins (uma deficiência estética comum da improvisação moderna), este imperativo requer que se conceda a esses domínio o respeito devido a todas as subjetividades. Isso implica em um respeito para sua corrigibilidade: seus fins devem, ao cabo, ser julgados de acordo com seu valor estético, e o grau e a qualidade da inteligência corporal também devem ser postas à mesa para avaliação crítica (Cox, 2002, p. 128-129).

1.4. Modo de análise

Nas análises que desenvolveremos nos capítulos seguintes, consideramos de importância destacada a observação de como os aspectos físicos são tratados na constituição de uma peça. Para isso, as análises terão um olhar especialmente atento aos quatro aspectos supracitados, na seção 1.1. São eles: características intrínsecas do instrumento; avaliação do modo de interação do instrumentista com o instrumento; elementos mecânicos de interferência na atuação instrumental; expansão instrumental por meio do uso de processamento eletrônico em tempo real.

Consideraremos como esses aspectos relacionam-se com a estruturação da peça, como se dá a eleição do material musical a ser utilizado, bem como com as proposições estéticas da peça, e com o potencial de reflexão e crítica oferecido por ela.

Tais questões, na maioria dos casos que serão tratados, relacionam-se fortemente com o pensamento presente na concepção das obras, por parte dos compositores ou improvisadores – e que é freqüentemente expressado em artigos, ensaios, entrevistas e notas de programa. Com isso, é de fundamental importância a leitura atenta desse material bibliográfico.

Para citar dois exemplos de textos de compositores que apontam para tais fatores como elementos de primordial importância, podemos lembrar de Richard Barrett, que, ao escrever sobre uma peça para violoncelo, “*Ne songe plus à fuir*”, aponta para uma

primeira tentativa de fazer uma composição puramente a partir do encontro entre uma “visão” expressiva / estrutural e o instrumento ele mesmo, sem uma mediação de conceitos abstratos de material musical e relações. Com isso, faz menos sentido falar de “alturas” nessa música do que de “locais” no instrumento – locais que são, eles mesmos, casos especiais de movimentos que os excitam e geram seus sons (Barrett, 2002).

Já Aaron Cassidy, fala que em suas peças recentes

são os estados físicos, a ligação entre o corpo do executante e o corpo do instrumento, e os gestos físicos que dirigem a superfície sonora. Estou interessado na habilidade que essas ações corpóreas têm de estarem presentes enquanto material musical por si só, e não apenas como meios para um fim aural (Cassidy, 2004b).

1.5. Interpretação

Devido ao escopo do trabalho e à especificidade do repertório que pretendemos abarcar, considerações sobre a interpretação das obras é algo que se faz presente como elemento de grande relevância para seu desenvolvimento. Essas considerações estão relacionadas, no mais das vezes, ao modo como elas influenciam o pensamento criativo, bem como ao modo como lidam com situações-limite – por exemplo, situações nas quais o intérprete é sobrecarregado com informações independentes que devem ser realizadas simultaneamente, ou situações nas quais sua resistência física é colocada à prova.

Podemos lembrar que, em parte considerável do repertório abordado, o compositor também atua como intérprete (evidentemente, nos casos de improvisação livre esse fato se dá obrigatoriamente; mas também há

exemplos significativos na música pré-composta, como com o caso do compositor e violoncelista Frank Cox, ou do compositor e instrumentista de eletrônica ao vivo Richard Barrett); com isso, uma hibridização das funções torna-se prerrogativa essencial da atuação artística.

Também é bastante freqüente, num caso no qual o compositor não vai de fato assumir a interpretação de determinada obra, a experimentação deste no instrumento para o qual irá compor, de modo a adquirir uma familiaridade com seus aspectos físicos, além de desenvolver modos particulares de relacionar-se com ele. A violista Barbara Maurer, depois de elaborar uma categorização acerca de como se divide o repertório contemporâneo do ponto de vista prático afirma ter, apesar das dificuldades freqüentemente relacionadas a essa situação,

uma grande admiração por compositores que aprendem os instrumentos para os quais escrevem, pelo menos adequadamente para explorar enquanto está compondo e para testar as tarefas que depois serão destinadas ao intérprete. Para mim como executante, a aprendizagem dessas peças requer um alto grau de auto-renúncia, dado que as experiências físicas de tocar – a rota direta entre olhos e dedos – não ajuda de modo algum, mas sim, ao contrário, é um obstáculo. Tenho que desligar uma parte dos meus hábitos de tocar, para chegar ao estado de “recém-nascido” do compositor ao instrumento. Convenções instrumentais, que ao longo de anos de experiência tornaram-se inconscientes, têm que ser transferidas ao campo do controle consciente e alteradas (Maurer, 2004, p. 154).

Esse aspecto relaciona-se a uma recorrente necessidade de contato pessoal entre compositor e intérprete, dado que determinados modos de atuação são, por vezes, mais eficazmente transmitidos de um modo que se assemelharia mais à tradição oral. Como aponta Philippe Leroux, uma “utilização complexa de modos de execução instrumental não pode ser apreendida senão pela transmissão oral e por um diálogo constante com seus instrumentistas” (Leroux, 2008, p. 12).

Além disso, em alguns casos, dada a sobrecarga informacional ou extrema exigência física propostas por determinada peça ou situação musical, o ato da interpretação torna-se algo que depende de escolhas, prioridades e um intenso uso de consciência crítica. Ou seja, requer-se um engajamento por parte de quem vai tocar que lida com uma busca por soluções. Em determinados casos, como aponta o compositor Claus-Steffen Mahnkopf, há uma “não-executabilidade produtiva, que é, apesar disso,

executada: precisamente ao redor desse paradoxo é que se combina a energia expressiva da execução com uma inteligência na busca por soluções”. Deste modo, prossegue Mahnkopf, há um ataque ao

sistema de concertos profissionalizado com o seu ideal perfeccionista fatal, o ideal do virtuoso carismático, que se estabeleceu até mesmo na Nova Música, especialmente em conexão com música complexista (como com o Arditti Quartet) (Mahnkopf, 2004b, p. 47).

Em outros casos, como o que aponta o russo Dmitri Kourliandski sobre sua música,

Os diferentes tipos de gestos, contatos (as interações entre o músico e a superfície de seu instrumento), os diferentes tipos de superfícies de instrumentos ou os objetos usados como instrumentos, bem como as diferentes características físicas dos executantes (a força física, a firmeza de seus movimentos, sua coordenação, o tamanho de suas mãos e se elas estão suadas) têm uma influência no som obtido. O texto de uma peça é confrontado com as habilidades físicas e personalidade de qualquer executante. A fisiologia acha seu caminho diretamente no corpo do som, tornando a interpretação não tanto um processamento intelectual do texto original, mas sim a soma de todas as condições físicas que fazem o som aparecer. Pode ser dito que lidamos com uma de-subjetivização da interpretação? (Kourliandski, 2010, p. 83-84)

Com relação à interpretação, outro aspecto que consideramos relevante é uma mudança paradigmática relacionada à noção de virtuosismo. Se Berio já apontava, com relação às suas “Sequenzas”, para a necessidade de um virtuosismo que não estivesse “confinado à habilidade manual ou à especialização filológica” (Berio, 1998, p. 9), essa noção é alterada de modo ainda mais substancial quando abordamos o repertório aqui estudado. Podemos, em alguns casos, falar da “exploração deliberada de um super-engajamento dos intérpretes, levados a extremidades físicas e técnicas que os fariam abandonar de passagem os velhos exibicionismos do virtuosismo” (Roullier, 2008, p.10). Também poderíamos mencionar “um outro virtuosismo, que poderíamos chamar de virtuosismo de controle”, algo relacionado ao “controle da energia física necessária para produzir ou fazer durar um som marginal”, com a “criação de uma situação extrema” e valorização da “luta permanente do corpo para fazer um som viver ou para estendê-lo” (Bedrossian, Cendo & Gallet, 2008, p. 28).

Em outras situações, talvez mais extremas, há momentos nos quais o

compositor (...) pode apenas esperar que o intérprete vai usá-la [uma obra em questão] para transcender o corpo (e suas limitações auto-impostas, freqüentemente inconscientes) e estar aberto a novos campos de percepção e fisicalidade. (...) A palavra-chave continua a ser "lucidez": aceitar o impossível e lidar racionalmente com ele, sem recair em subterfúgios improvisatórios (Couroux, 2002).

1.6. Brevíssimos comentários sobre a fisicalidade no pensamento musical de compositores anteriores à segunda metade do século XX

Não faz parte de nossas intenções com o presente trabalho um levantamento extensivo de modos de execução não convencionais e do uso de técnicas instrumentais expandidas na produção musical da primeira metade do século XX. Tão somente mencionaremos aqui alguns autores e obras que nos parecem significativos enquanto prefigurações de situações musicais ocorrentes na produção que será abordada nos capítulos subseqüentes desta dissertação.

Quanto a isso, não podemos deixar de mencionar alguns aspectos da escrita para instrumentos de corda dos compositores da Segunda Escola de Viena. Se tivéssemos que apontar uma obra especialmente significativa, esta poderia ser as "Seis Bagatelas para Quarteto de Cordas Op. 9", de Anton Webern, nas quais um amplo detalhamento de inflexões timbrísticas e de modos de execução se faz presente, trazendo-os para primeiro plano na concepção da obra. Outra obra bastante significativa seria o "Trio para Cordas Op. 45" de Arnold Schoenberg.

Parece-nos que as obras de Henry Cowell e, posteriormente, de John Cage foram de fundamental importância para que alguns aspectos que serão abordados no presente trabalho viessem à tona – em específico na composição para piano, mas com conceitos que viriam a ser expandidos para outros instrumentos. Cowell foi pioneiro na utilização de *clusters*, bem como na utilização do interior do piano (inclusive com o uso de objetos não convencionais). Cage, a princípio influenciado pela utilização de Cowell do interior do piano, desenvolveu a idéia de preparação do instrumento, tendo composto diversas obras nas quais o som do instrumento é radicalmente

alterado pela colocação de materiais tais como parafusos, borrachas, madeiras, etc em contato com as cordas do piano⁵.

Com isso, podemos pensar na dissolução de fronteiras entre nota e ruído, sons temperados e não-temperados e, mesmo, entre sons “musicais” e “não-musicais”. Um compositor fundamental nessa dissolução foi E. Varèse, em cuja obra notamos uma atenção à concretude das sonoridades. Esse aspecto torna-se ainda mais evidente quando pensamos na escrita para instrumentos de percussão sem alturas definidas, algo que se tornou recorrente a partir da década de 1930.

Na segunda metade do século XX, nas décadas de 1950 e 1960, alguns compositores que buscaram a incorporação de técnicas instrumentais expandidas como parte relevante de sua atuação composicional incluíram, dentre diversos outros, B.A. Zimmermann, D. Schnebel, H. Holliger, K. Penderecki, L. Berio, M. Kagel e M. Von Biel. A relevância (e o sucesso estético) da produção desses compositores não será tratada aqui, mas cabe ressaltar que, no caso de alguns deles (em especial Holliger, Kagel e Schnebel), uma atenção aos aspectos físicos da atuação instrumental tornou-se elemento de especial importância, e, com isso, de certa forma, apontam para confluências em algum grau com o repertório que faz parte do escopo do presente trabalho.

Também não podemos deixar de mencionar o trabalho de artistas que transitaram entre a música contemporânea de concerto e a improvisação livre, já a partir das décadas de 1950 e 1960, e que, com isso, contribuíram para a aproximação das áreas, tais como Alvin Curran, Franco Evangelisti, Frederic Rzewski, Richard Teitelbaum, Vinko Globokar, dentre diversos outros.

1.7. Manuais de técnicas expandidas e a busca por essas técnicas diretamente no instrumento

⁵ Para detalhamento da idéia de piano preparado, ver Fiel da Costa, 2004.

Uma das decorrências diretas dessa busca de diversos compositores por modos de execução não convencionais, tem sido a freqüente publicação de “catálogos de técnicas expandidas”, específicas para cada instrumento, freqüentemente com a intenção de fornecer um levantamento que, supostamente, abarcaria, de modo abrangente, as potencialidades conhecidas de cada instrumento. Isso ocorre com maior regularidade desde a década de 1960 (com, por exemplo, diversos artigos publicados, como os que se fazem presentes na compilação “Perspectives on notation and performance” [Boretz & Cone, 1976], além do pioneiro “New Sounds for Woodwinds” [Bartolozzi, 1967]).

São aspectos recorrentes nesses livros ou artigos, por exemplo, a indicação de posições para realização de escalas microtonais (especialmente quartos-de-tom, mas, também, ocasionalmente, sextos ou oitavos-de-tom), extensas tabelas de multifônicos (para instrumentos de sopro), modos de variação timbrística, bem como possibilidades técnicas específicas a cada instrumento; por vezes também são tratadas possibilidades de interação com meios eletrônicos (por exemplo, em Levine & Mitropoulos-Bott, 2002; em Rehfeldt, 2003). Também é freqüente nesses livros e artigos a proposta de uma padronização da notação de cada um desses recursos técnicos.

Entretanto, é possível pensarmos em argumentos bastante contrários à utilização desse material bibliográfico como fonte para o conhecimento das potencialidades do instrumento, em detrimento a um contato direto com ele. A título de exemplificação de um compositor cuja posição é esta, podemos nos lembrar de declarações de Helmut Lachenmann, que afirma que o contato direto com o instrumento é imprescindível para a noção de *musique concrète instrumentale*, e que a existência de tais livros (e ele referiu-se especificamente a Mahnkopf & Veale, 1994) não é necessariamente benéfica para um compositor que busca explorar de modo particular o instrumento⁶.

Com isso, é possível entendermos que tal material pode, dependendo de seu uso, contribuir para uma standardização de procedimentos

⁶ Declarações dadas em palestra no Curso de Verão de Música Nova de Darmstadt, 2006.

composicionais, e, de certa forma, desestimular o desenvolvimento de linguagens instrumentais particulares e (potencialmente) novas⁷. Ao passo que pode ser salutar ao intérprete o estudo metódico e a aquisição consciente de tais recursos técnicos, há o risco iminente de um comodismo decorrente dessa situação: escreve-se as técnicas expandidas padrão, de um modo pré-estabelecido e seguro; garante-se que elas sejam transmitidas ao intérprete de modo eficaz; entretanto, isso é sempre mediado por um compêndio que, por um lado, impõe suas próprias restrições e, por outro, potencialmente desestimula o contato físico com o instrumento; nesse caso, ao serem exploradas as potencialidades específicas de determinado instrumento, novamente recai-se num modo de concepção que pode vir a desconsiderar a concretude do instrumento.

Além disso, o fato desse material ser dirigido tanto ao compositor quanto ao intérprete faz com que suas escolhas e seu perfil tenham um caráter de resolução técnica de problemas sonoros, ou seja, que sejam descritas técnicas confiáveis para a obtenção de sonoridades específicas, de modo a tornar ainda mais acentuado o risco acima descrito.

1.8. Apontamentos sobre outros estudos co-relacionados

Prosseguindo para o encerramento deste primeiro capítulo, gostaríamos de apontar e trazer as reflexões de duas pesquisas bastante recentes, que lidaram (ou, ainda lidam – dado que uma delas ainda não está concluída) com assuntos que consideramos bastante correlatos ao da presente pesquisa.

1.8.1. Teorias de corporificação aplicadas à *performance*

⁷ Não queremos tomar partido contra a sistematização oferecida por eles – que, como já afirmamos, pode ser bastante útil para determinados fins. Trata-se apenas de apontar para uma situação que pode ter aspectos problemáticos, do ponto de vista da criação musical.

Primeiramente, a alemã Franziska Schroeder, atualmente radicada na Irlanda do Norte, onde atua como professora da Queen's University de Belfast (e, em especial, no Sonic Arts Research Centre – SARC), e também como saxofonista, tanto em grupos de improvisação livre como na interpretação de música contemporânea de concerto, desenvolveu, em sua tese de doutoramento, uma pesquisa sobre diferentes instâncias da presença do corpo em situações de *performance*⁸ (Schroeder, 2006). Ela relacionou diferentes tipos de pensamento sobre a corporificação, no mais das vezes associando-os aos pensamentos filosóficos de um determinado autor, e, a partir daí, elaborou sobre diversos modos como o corpo pode fazer-se presente numa situação *performática*.

Os tipos de *performance* / corporificação elaborados por ela são: "A Performance Cartesiana – o corpo governado"; "A Performance Bergsoniana – o corpo conectado"; "A Performance Artaudiana – o corpo agredido"; "A Performance Pontydiana – o corpo central"; "A Performance Heideggeriana: um chute hermenêutico? o corpo atônito"; "O Toque do Toque – o corpo incestuoso"; "Redefinindo o Corpo – o corpo e sua pele"; "A Performance Deleuziana / Guattariana – performances em n-1 dimensões – o corpo sem órgãos"; "A voz como um inscitor transcurso – A performance do corpo".

Este estudo traz importantes apontamentos acerca do modo como o corpo comporta-se quando colocado em determinada situação, bem como sobre os modos de relacionamento entre os aspectos físico e mental.

1.8.2. Músicas do "aqui", do "lá" e de "algum lugar"

⁸ Em termos gerais, evitamos a utilização da palavra "performance" para a tradução de situações que na língua portuguesa seriam mais adequadamente traduzidas como "interpretação" ou "execução". Entretanto, neste caso específico, essa adequação de tradução torna-se bastante problemática, dado que Schroeder freqüentemente refere-se a realizações que ela alcunha *performáticas* bastante distantes da música e, mesmo, das artes em geral (por exemplo, a *performance* de um dentista). Com isso, para evitar confusões e explicações excessivamente extensas de cada uma das situações às quais ela designa tal termo, utilizá-lo-emos como tal durante este trecho do trabalho.

Em segundo lugar, o belga Paul Craenen, que desenvolve em sua ainda incompleta tese de doutoramento as noções de uma música de “algum lugar”, uma música de “lá” e uma música do “aqui” (Craenen, 2007).

De acordo com Craenen, “a habilidade da música clássica, especialmente tonal, de evocar um corpo místico por meio do som” aponta para uma “falta de proximidade com as propriedades físicas e espaciais” não apenas do som, mas também dos produtores de som (músicos, instrumentos, salas de concerto). Disso decorre uma elevada “importância do corpo estandardizado nas situações de execução clássicas: o corpo executante não conta como material composicional, mas apenas sob uma ótica de permissão e disciplina”. Craenen chama essa música de música de “algum lugar”, uma música que “não está nem *aqui* nem *lá*; do momento em que começa a soar, está onipresente e penetra completamente”. Ou seja, traz suas características abstratas para o primeiro plano, e exige para sua apreciação uma espécie de desaparecimento do corpo – se o corpo estiver presente, a “aura” da música pode ficar prejudicada (com exceção feita ao “virtuoso”, que “carrega consigo traços de liberação, uma insurreição”).

Craenen aponta, entretanto, que “em paralelo com o advento das técnicas de reprodução eletrônicas e digitais na segunda metade do século XX correu uma notável tendência em fazer uma vez mais audíveis os corpos (de fazer música)”; isso refletiu-se, segundo ele, em áreas diversas, como nas práticas de interpretação musical de época, na música de “vanguarda” e na música popular (*rock*). Em seguida, enumera práticas composicionais de acordo com tal pensamento:

A interpretação pode tornar-se tão complexa e difícil que o esforço físico para completar a tarefa é trazido ao primeiro plano. Movimentos intrinsecamente simples em termos de esforço podem ser repetidos por um período de tempo tão prolongado, a ponto que o corpo comece a estabelecer uma certa luta contra o colapso decorrente da exaustão. Com a ajuda de microfones (de contato) ou câmeras, aproximando detalhes da execução física, detalhes que passariam despercebidos numa situação convencional tornam-se visíveis. A comunicação “normal” entre os executantes no palco pode tornar-se fisicamente impossível, de modo que um significado sonoro-teatral passe a existir.

Com isso, comenta sobre outros dois tipos de produção musical: a música que ele trata como música do “lá” (espacialização, propriedades específicas de um lugar, disposição de instrumentos de modo a ressaltar sua presença física em determinada posição); e a música do “aqui”, que se relaciona mais explicitamente com o trabalho aqui desenvolvido: uma música que tem na explicitação da fonte física do som (o instrumento, suas propriedades materiais) sua característica principal. Para definir essa música, ele aponta para o uso de

“sons instrumentais concretos”, ou sons que, pelo modo que soam, apontam fortemente em direção à fonte física, em direção aos meios pelos quais eles são trazidos à existência. Na música instrumental acústica, isso geralmente significa uma emancipação de toda a gama potencial de ruídos oferecida pela coleção clássica de instrumentos, e a exploração de todas as possibilidades de “grão” do timbre.

Craenen também comenta sobre a presença do corpo nessa música:

O corpo executante na música concreta instrumental parece querer dizer continuamente: “este som, este corpo, agora”. Ele demonstra o específico; ele demonstra o som e como ele foi feito. Sua tática é, com isso, uma de contínua alteração / alternância: o movimento agora soa como isso, depois como aquilo. A composição do *aqui* faria mais provavelmente o uso de uma contínua diferenciação, e não de repetição. Escolhe flutuação, em favor da ruptura, do inesgotável desdobramento de micro-estruturas dentro do âmbito local, ao invés de buscar novos limites e novas identidades.

E completa:

Isto significa que, em sua consequência mais radical, não é a *Gestalt* musical que ressoa numa música do *aqui* e do *lá*, mas o “desejo de soar” corpóreo, ou a possibilidade contínua de expressar a presença física e espacial no som. O som em si e por si só não é a mensagem, mas sim um referente do som à sua origem física, local e momentânea.

Com isso, os aspectos centrais da música do “aqui” e do “lá” estão relacionados à presença corpórea: “ao passo que o corpo disciplinado é o veículo na música de *algum lugar*, o veículo na música do *aqui* e do *lá* é a resistência corpórea, e a disciplina age como uma exploração do espaço e da presença sonora”. E conclui ele que as músicas feitas sob esse prisma lugar atuam de modo “inclusivo, no qual não apenas conceitos sonoros, mas também toda a situação de execução é trazida à consciência. Não é uma desapareição na confirmação da disciplina, mas uma afirmação da existência corpórea”.

É dessa música, que afirma a existência corpórea que trataremos nos próximos capítulos.

2. A Concretude do Instrumento

Como apontamos no capítulo anterior, um primeiro aspecto fundamental para a consideração das propriedades físicas enquanto determinantes do conteúdo musical diz respeito ao exame das características intrínsecas dos instrumentos musicais.

Os aspectos concretos do instrumento – os materiais com que são feitos, sua forma, os detalhes de sua construção, bem como a relação entre suas partes constituintes – são passíveis de serem pensados enquanto potenciais geradores de situações sonoras, tanto quanto os aspectos da técnica instrumental / musical relacionados ao desenvolvimento e aperfeiçoamento (dentro dos ideais de uma determinada tradição musical) do instrumento em questão. Ou seja: o instrumento pode ser visto enquanto um objeto capaz de produzir sons diversos, que vão desde notas articuladas com clareza até diferentes tipos de ruído.

Com isso, é recorrente na produção musical que leva em consideração tais prerrogativas o uso de uma notação prescritiva. Isso se dá pois as necessidades musicais nesse caso não são transmissíveis de modo abstrato (por vezes nem mesmo lidam com alturas, cerne da notação ocidental padrão). Deste modo, a notação freqüentemente tem como aspecto fundamental o de transmitir indicações sobre como proceder ao se relacionar com um instrumento, com instruções sobre o que deve ser realizado e como isso deve acontecer. Como tal questão mostra-se relevante para processos musicais estudados no presente trabalho, e, em especial, para a obra de Helmut Lachenmann, o capítulo será aberto com esclarecimentos sobre aspectos de notação.

Em seguida, trataremos especialmente da obra do compositor alemão Helmut Lachenmann (1935), cuja idéia de *musique concrète instrumentale* nos parece de especial relevância histórica para tratarmos de aspectos concretos da prática instrumental enquanto recurso composicional de relevância. Em decorrência disso, também serão abordadas as noções de “composição crítica”, relacionadas às obras de Lachenmann e de outros

compositores como Nicolaus A. Huber e Mathias Spahlinger, e de “estruturalismo dialético”, promulgada por Lachenmann (Lachenmann, 1995, p. 93).

2.1. Aspectos de notação

Neste estudo tratamos de uma música que em ampla medida busca nas especificidades físicas da relação instrumento-intérprete seu material. Tal música, seja ao lidar com “parâmetros secundários”⁹ e um extenso detalhamento de variáveis timbrísticas num instrumento (ainda que associadas a alturas); seja ao lidar com sonoridades únicas, decorrentes de ações incomuns sobre os instrumentos; ou, mesmo, ao lidar com preparações e uso de objetos não-convencionais no meio instrumental, tem numa notação cuja principal característica é a associação de alturas e ritmos (como o é em termos gerais a notação ocidental tradicional, de caráter descritivo), um empecilho para a especificação de suas estruturas musicais.

Se a necessidade composicional relaciona-se ao gesto que o instrumentista deve realizar sobre um determinado instrumento e às implicações físicas dessa ação, e se a notação é, como aponta Brian Ferneyhough, um “veículo ideológico explícito” (Ferneyhough, 1995, p. 4), pensar sobre como ela se apresenta, qual a sua função na elaboração de uma obra musical e o que ela significa são atividades relevantes para a criação musical, dado que cada escolha de notação traz características próprias, que influenciam direta ou indiretamente o trabalho de se criar uma determinada peça. Deste modo, optar por um modo de notação também implica em optar por certas características de organização do material e da estrutura da peça.

⁹ Como aponta o compositor e violoncelista Frank Cox, esses parâmetros secundários tornam-se mais eficazes para o manejo composicional se “concebidos mais em termos de ações produtoras de som do que qualidades sonoras isoláveis”, e constituem “um amplo espectro indo desde sons complexos instáveis e processualmente transformados” até “sons estáveis – tanto ruídos como notas tradicionais – nos quais as ações produtoras de sons são subordinadas à meta de se produzir um resultado sonoro desejado”, passíveis de serem estruturados com detalhamento semelhante ao dos parâmetros primários, de modo a “começar a utilizar os novos potenciais altamente racionalizados de notação para elucidar e trazer à luz novos potenciais de ação sonora” (Cox, 2008, p. 65-70).

Para obras como as que estudamos, parece mais adequado que a notação reflita esse aspecto da ação física e não um conjunto de notas, engendrado por relações abstratas, que por ventura poderiam fazer-se presentes na execução da ação instrumental. Ou seja, faz-se necessária uma notação de caráter prescritivo, que especifique quais ações são realizadas sobre o instrumento para que um determinado resultado seja obtido.

A idéia de uma notação prescritiva faz-se presente historicamente em diversas instâncias, mas, com especial destaque, nos diversos tipos de tablatura utilizados em peças solistas para teclados e alaúde entre os séculos XIV e XVII (Apel, 1949, p. xxv). Dessas, as tablaturas para alaúde apresentam-se com especial relevância, dado que “na história da notação, o alaúde é provavelmente o mais antigo instrumento para o qual uma notação de dedo¹⁰ foi inventada e desenvolvida” (Apel, 1949, p. 54). Já no século XX, um outro exemplo de notação prescritiva – bastante distinto mas relevante para algumas das abordagens de compositores estudados no presente trabalho – se dá na obra para piano preparado de John Cage. Apesar de diversas das obras para piano preparado terem uma escrita para piano que aparentemente faz uso da notação tradicional, a preparação aplicada às cordas do instrumento altera radicalmente sua sonoridade; deste modo, notas indicadas na partitura são, quando acionadas, substituídas por sonoridades complexas, funcionando, portanto, a partitura como uma tablatura, de fato¹¹.

De acordo com a violinista Mieko Kanno:

A notação prescritiva pode ser comparada a uma espécie de manual de instruções. Ela nos mostra uma série de passos que nos permitem construir um todo. Quem segue as instruções nem sempre sabe a função ou a implicação de passos individuais, mas o sistema ou programa nos guia para chegar a uma (suposta) conclusão (Kanno, 2007).

¹⁰ Neste caso, Apel se refere à distinção alemã entre “Tonschrift” e “Griffschrift”, ou seja, entre uma escrita de notas e uma escrita de indicações manuais, uma “notação de dedo”.

¹¹ Neste contexto, é curioso notar que entre os séculos XIV e XVII toda partitura para instrumento solista de teclado era tratada por “tablatura”, mesmo quando, como a partir do século XVI, a notação era bastante próxima à notação tradicional para piano – ou seja, por essa nomenclatura, os termos “tablatura para órgão italiana” ou “inglesa” ou “francesa” poderiam ser aplicados para a música para piano do século XIX (Apel, 1949, p. xxiii).

Por meio desse tipo de notação, transmite-se a quem vai tocar a peça as ações que devem ser realizadas no instrumento, com “meios importantes de nos aproximarmos de ‘notar timbre’” (Kanno, 2007): se não há uma prerrogativa abstrata (conjuntos de notas) a ser cumprida na partitura, esta pode oferecer aberturas a diversas outras questões, relacionadas especificamente à fisicalidade do instrumento; com isso, os “parâmetros secundários”, especialmente se puderem ser relacionados a aspectos materiais de executabilidade, podem ter primazia na notação (e, por consequência, na concepção da peça).

Com isso, a notação prescritiva também tem a característica de ser específica ao instrumento, ou seja, reflete unicamente as possibilidades de um determinado instrumento musical e, com isso, não pode ser generalizada ou, mesmo, em certos casos, decodificada sem o instrumento em mãos – ou seja, o resultado sonoro pode não ser passível de um *solfejo*, de uma idealização prévia (o que é, recorrentemente, alvo de crítica em relação a tal modo de escrita¹²). Entretanto, se isso parte de uma decisão composicional, tem como freqüente implicação uma impossibilidade de transcrição: como reflexo da notação, a obra torna-se instrumento-específica.

2.2. Helmut Lachenmann

O compositor alemão Helmut Lachenmann, nascido em 1935 (portanto aproximadamente uma década depois dos principais compositores que marcaram o auge do serialismo, associados freqüentemente ao círculo dos cursos de verão de Darmstadt no início da década de 1950, tais como Pierre Boulez, Luigi Nono e Karlheinz Stockhausen) iniciou sua atividade composicional na segunda metade da década de 1950, tendo freqüentado

¹² Por exemplo, Schwartz & Godfrey (1993, p. 396-397) apontam para a questão de que o uso de tablatura, apesar de poder oferecer “precisão admirável”, pode ter o seu valor “para músicos em geral e para a posteridade (...) diminuído”, dado ser concebida para “instrumentos específicos, como o violão e o alaúde e, com isso, ser quase indecifrável para intérpretes de outros instrumentos”.

os cursos de verão de Darmstadt e, portanto, sido influenciado em seu início por procedimentos composicionais derivados do serialismo. Sobre isso, Lachenmann coloca:

Darmstadt na década de 1950: significava crescimento e ruptura, rejeitar o conceito herdado de material tonal, filarmônico, juntamente com todas as suas implicações técnicas e estéticas que tinham sido cultivadas e desgastadas na vida musical burguesa até então (e ainda hoje) – rejeitar isso em favor de concepções que redefiniram as categorias sistemáticas básicas para cada obra, tendo como ponto de partida uma percepção não mediada e a possibilidade de guiar seus componentes acústicos. (Lachenmann, 2004a, p. 43)

Lachenmann estudou com Luigi Nono entre 1958 e 1960, cujas idéias se mostraram especialmente relevantes para o desenvolvimento de seu pensamento musical¹³ (e, talvez, social / político, ainda que com reflexões musicais radicalmente diferentes nas obras dos dois) e freqüentou o estúdio de música eletrônica da Universidade de Gent durante a década de 1960, experiência esta fundamental para o seu desenvolvimento composicional posterior – apesar de Lachenmann ter uma posição bastante crítica acerca da produção musical eletrônica, devido à falta de ambivalência e de história nos sons eletrônicos, sendo para ele o alto-falante “um instrumento totalmente estéril. Até os sons mais excitantes não são mais excitantes quando projetados por meio de um alto-falante. Não há mais perigo neles” (Lachenmann apud Steenhuisen, 2004, p. 10)¹⁴.

Sua produção nos parece especialmente relevante no contexto do presente trabalho pelo amplo e radical exame que conduz acerca das potencialidades instrumentais não desenvolvidas tradicionalmente, principalmente em obras compostas entre os últimos anos da década de 1960 e meados da década de 1970 (tais como “temA”, “Air”, “Pression”, “Guero”, “Gran Torso” e “Accanto”)¹⁵.

¹³ “Quanto a mim, em 1960 voltei de meus estudos em Veneza, ‘lugubrememente decidido’ a preservar e desenvolver ainda mais uma herança conceitualmente purista de rigor não-figurativo de material, tendo como modelo meu professor Nono” (Lachenmann, 2004a, p. 45).

¹⁴ A única obra eletroacústica de Lachenmann é “Scenario” (1965).

¹⁵ Cabe lembrar que a produção deste compositor conduz este amplo exame das potencialidades instrumentais mantendo um distanciamento crítico da obra de compositores associados a um “sonorismo” em voga na década de 1960, associado a uma “regressão da escuta”, em obras que traziam “os velhos hábitos tonais enfeitados com elementos mais exoticamente atrativos” (Lachenmann, 1980a, p. 21).

ca. 60, aber immer flexibel Helmut Lachenmann (1968)

Flöte
Flute

Stimme
Voice

Violoncello

Scordatura

IV III II I

ppp

f

Bogen an der Saite lassen

II V

SCH

mart. ohne Bogen

f pass.

p

f

scharf abreißen

più dolce

H[a]

L[i-u] Bo

BT

H[a]

H[u] → SCH a

H[a]

sehrlich am Steg-Schleif (pfeifend)

Legno direkt hinterm Steg

ppp calmo sempre

II/III

Linke Hand mit Fingernagel über Saitenumwicklung

vom Steg weg

arco

genau mit Note enden!

ff

II/III

Fig. 1: Helmut Lachenmann: "temA" [1968] (início). Primeira peça representativa do que Lachenmann chamaria de "musique concrète instrumentale".

2.2.1. Musique Concrète Instrumentale

Para falar sobre sua relação com o ruído, com as técnicas instrumentais expandidas e sobre o surgimento da "musique concrète instrumentale", Helmut Lachenmann em uma ocasião¹⁶ contou uma pequena história sobre o período em que teve aulas com Luigi Nono: Lachenmann levava às aulas com Nono esboços das peças que estava compondo; Nono criticava-as, com argumentos como: "você não devia usar trinados, já que eles remetem a tipos de ornamentação comuns na música de corte francesa do século XVIII" ou "você devia evitar essas seqüências melódicas, que remetem à canção burguesa do século XIX"; deste modo, Lachenmann disse de modo sério, porém bem-humorado, os materiais

¹⁶ Durante conversa em grupo no curso de verão de Darmstadt de 2006

musicais que sobravam para serem usados eram os ruídos, os sons obtidos de modo não-convencional dos instrumentos.

Podemos compreender nessa idéia de restrição de material – talvez passível de ser vista enquanto uma negação¹⁷ – um estímulo inicial para a idéia de *musique concrète instrumentale*, que Lachenmann caracteriza nos seguintes termos:

[*musique concrète instrumentale*] significa uma ampla desfamiliarização¹⁸ da técnica instrumental: o som musical pode ser curvado, pressionado, batido, rasgado, talvez asfixiado, esfregado, perfurado e assim por diante. Ao mesmo tempo o novo som deve satisfazer requisitos sonoros da antiga e familiar sala-de-concertos que, nesse contexto, perde qualquer familiaridade e torna-se (novamente) iluminada de modo novo, talvez “desconhecido”. Tal perspectiva pede por mudanças na técnica composicional, de modo que os parâmetros-base clássicos, tais como altura, duração, timbre, volume e seus derivados retenham seus significados tão somente como aspectos subordinados da categoria composicional que lida com a manifestação de energia (Lachenmann apud Ryan, 1999, p. 20-21).

¹⁷ O aspecto da “negação” será desenvolvido abaixo, quando tratarmos da idéia de composição crítica, mas cabe lembrar que o termo “musica negativa” é freqüentemente associado à produção musical de Lachenmann, especialmente após a polêmica estabelecida com o compositor Hans Werner Henze, que tratou a obra de Lachenmann ironicamente, partindo de tal pressuposto terminológico (uma carta aberta de Lachenmann a Henze e uma transcrição da discussão dos compositores pode ser vista em Lachenmann, 1997). Entretanto, como aponta o compositor e musicólogo Ernst Helmuth Flammer (2006, p. 111) o termo “musica negativa” faz parte de um certo círculo musical alemão pelo menos desde 1969, quando da fundação de um grupo musical com esse mesmo nome, por Heinz-Klaus Metzger e Rainer Riehm. Segundo Flammer, “a intenção professada pelo conjunto era a de cultivar, discutir e subsidiar música que radicalmente rejeitasse hábitos de escuta tradicionais, expectativas de escuta tradicionais, o conceito de obra tradicional, a compreensão de forma tradicional e uma linguagem musical tradicional, e ao mesmo estar aberto a novas abordagens intelectuais, incluindo concepções estéticas e filosóficas que buscassem uma quebra radical com uma tradição vista como ‘burguesa’”, o que certamente se aproxima da música de Lachenmann, ainda que a atuação do grupo tenha se dado especialmente com a interpretação de repertório norte-americano (Cage, Feldman, Brown, Wolff).

¹⁸ Como coloca Ross Feller (2002, p. 254), neste sentido da busca de uma desfamiliarização ou de uma desnaturalização aproxima-se dos preceitos do teórico da escola formalista russa Viktor Shklovsky, que introduziu o termo *ostranenie* (tornar o familiar estranho), definindo a principal meta da poesia como usar a linguagem de modo a desfamiliarizar aquilo que não mais “vemos”. Nesse sentido, Piotr Grella-Mozejko aponta para as relações entre os atores definidos pelo linguista Algirdas Julius Greimas, sendo essa idéia passível de atuar pela: “(1) a desnaturalização do emissor (i.e., dos executantes ou das fontes sonoras, incluindo a voz humana)” o que se dá, por exemplo, pela utilização de técnicas instrumentais não-convencionais, preparações e instrumentos retirados de objetos do cotidiano; “(2) a desnaturalização do objeto (i.e. da obra musical e de sua substância estética)”, o que se dá, por exemplo, pela combinação de um detalhismo estrutural decorrente de organizações seriais a materiais timbrísticos de características bastante distintas; (3) a desnaturalização do receptor (i.e. das platéias e de suas percepções do meio e do objeto)”, o que se dá, por exemplo, pela exigência de uma participação ativa por parte do ouvinte ao se deparar e tentar decifrar a situação musical apresentada (Grella-Mojeko, 2005, p. 61-63). Para Grella-Mojeko, os três âmbitos de desnaturalização se fazem presentes na obra de Lachenmann.

Dessa forma, o trabalho composicional se dá em relação aos aspectos energéticos do som – leva em consideração o esforço físico que é perpetrado por um músico ao acionar seu instrumento. Como aponta o compositor, se pensarmos dessa forma, o “bonito som filarmônico convencional é um resultado especial de um tipo de produção sonora, não consonância ou dissonância dentro de um sistema tonal”, e ele exemplifica:

A nota dó tocada com *pizzicato* não é apenas um evento consoante em dó maior ou dissonante em dó sustenido maior. Ela pode ser uma corda com uma certa tensão sendo apertada contra o braço do instrumento e atacada. Escuto isso como processo energético. Este modo de percepção é normal na vida cotidiana. Se eu escuto dois carros batendo – batendo um contra o outro – eu escuto talvez alguns ritmos ou algumas frequências, mas eu não digo “Oh, que sons interessantes!”; eu digo: “O que aconteceu?”. O aspecto de observar um evento acústico com a perspectiva do “O que aconteceu?”, isto é o que eu chamo de *musique concrète instrumentale*. (Lachenmann apud Steenhuisen, 2004, p. 9-10)

De tal forma, Lachenmann pretende reverter a relação causal normalmente presente na música¹⁹: se normalmente o esforço físico do músico é escondido atrás de um determinado resultado musical esperado, e ao qual ele intencionalmente se subordina, na concepção de Lachenmann há uma intenção de “permitir que o som soe de modo a criar uma consciência do esforço subjacente envolvido, tanto da parte do executante quanto do instrumento”, de modo a que o som torne-se “registro acústico de um uso de energia altamente específico, sob condições altamente específicas” (Lachenmann apud Ruzicka, 2004, p. 100).

Se a *musique concrète instrumentale* relaciona-se tão fortemente com o esforço e a energia presentes na atividade de se tocar um instrumento musical, e se seu material sonoro é amplamente constituído por técnicas instrumentais não-convencionais (ou, ocasionalmente, pelo uso sonoro / musical de objetos do cotidiano²⁰), torna-se natural que, por um lado, a sua notação demande a indicação de ações a serem realizadas no

¹⁹ Especificamente na música instrumental acústica.

²⁰ Como, por exemplo, nas obras “Air” e “Kontrakadenz”, nas quais, de acordo com o compositor, “o paradigma instrumental padrão foi distorcido em termos de realismo sonoro pela porta dos fundos de percussões expandidas e instrumentos adicionais *ad hoc*” (Lachenmann, 2004c, p. 59-60). Nessas peças, “Lachenmann coloca objetos do cotidiano junto a instrumentos convencionais. De acordo com o lema de que ‘compor significa: construir um instrumento’, ele parece colocar esses itens como fendas no aparato filarmônico tradicional, seguindo o modelo de John Cage, de modo a preparar a orquestra e transformá-la num instrumento completamente novo” (Nonnenmann, 2004, p. 10).

instrumento – ou seja, dá-se de modo radicalmente prescritivo; por outro lado, o apelo visual presente na execução de tal obra torne-se aspecto relevante em sua apreensão – o esforço físico, a teatralidade e a coreografia presentes nessa música atraem, como coloca o pianista Ian Pace, “atenção para a natureza concreta da produção sonora”²¹ (Pace, 1998a, p. 10).

O termo *musique concrète instrumentale* refere-se imediatamente ao termo *musique concrète*, como teorizada e desenvolvida especialmente por Pierre Schaeffer. Entretanto, há uma diferença de intenção bastante perceptível: enquanto Schaeffer fazia uso de materiais sonoros provenientes de situações diversas do dia-a-dia e pretendia torná-los (ou demonstrá-los) musicalmente interessantes, Lachenmann,

em contraste à “*musique concrète*” de Schaeffer, (...) não desejava musicalizar sons do dia a dia, mas sim, ao contrário, des-musicalizar ou tornar corriqueiros os sons musicais convencionais, supostamente sacrossantos, revelando-os como resultados profanos dos esforços necessários para produzi-los, da parte dos intérpretes e dos instrumentos. Ao invés de relacionar sons a causas extra-musicais, aos ouvintes agora cabia relacionar sons às condições genuinamente intra-musicais da sua produção instrumental concreta (Nonnenmann, 2004, p. 6).

Com isso, Rainer Nonnenmann aponta para o fato de ser possível pensar na associação do termo de Lachenmann não tanto a Schaeffer quanto às idéias de arte e poesia concreta, especialmente as de Hans Arp, ao buscar uma “uma auto-representação de seus respectivos meios e materiais estéticos”:

Como no trabalho concreto com a linguagem, ele [Lachenmann] remove a obra musical instrumentalmente concreta de todas as formas de comunicação que funcionam de modo semântico e referencial, e que são freqüentemente automatizadas por meio de rotinas estabelecidas. Ao invés de representar algo extra-musical, a composição sonora instrumentalmente concreta apresenta-se como uma formação auto-referencial (Nonnenmann, 2004, p. 7).

²¹ Isso pode ser expandido a um ponto extremo, como o fez o coreógrafo Xavier Le Roy em sua série de coreografias “*Mouvements für Lachenmann*” (2005), na qual traz à tona os aspectos físicos, coreográficos, da atuação instrumental em obras de Lachenmann. Segundo o autor, a peça “expande alguns aspectos de obras de Lachenmann e propõe uma dramaturgia de relações entre o visível e o audível de modo a revelar aspectos teatrais pré-existent nas composições de Lachenmann e transformar o evento de um concerto em uma coreografia” (Le Roy, 2005).

2.2.2. Estruturalismo dialético

Além da idéia de *musique concrète instrumentale*, outro aspecto ao qual Lachenmann dá destacada importância é o que ele chama de “estruturalismo dialético”. Com esse termo ele tece crítica tanto a “uma espécie de composição que adota trejeitos ‘pós-modernos’ ou ‘neo-românticos’” quanto aos

“maneiristas estruturais” que (...) ainda se atêm às falsas crenças de que eles podem ter como ponto de partida uma abordagem ao material que seja inteiramente intocada (...) por qualquer influência histórica ou social” (Lachenmann, 1995, p. 93).

Como coloca Rainer Nonnenmann,

ao invés de se manter com as ilusões de tabula rasa e de escuta não condicional, Lachenmann toma como seu ponto de partida a assunção de que todos os elementos sonoros já foram usados no curso da história da música e são historicamente-ocupados por meio de vários contextos estruturais (Nonnenmann, 2006, p. 101).

Ou seja, sem destituir a importância de um desenvolvimento estrutural detalhado e consciente²², Lachenmann considera essencial que – como já apontado acima acerca de sua relação com Nono – um olhar atento à significação histórica de materiais e seus contextos faça parte do pensamento composicional:

O material musical é algo além de uma matéria inicial dócil que responde unicamente à carga expressiva do compositor, que dá vida a ela, no meio de um ou outro conjunto de relações: ele é inscrito por relações e marcado expressivamente antes mesmo do compositor tocá-lo. (...) se o ato de compor deve ser uma atividade artística, compor, nesse caso, não é simplesmente colocar coisas junto, mas significa sempre mensurar-se com as

²² E podemos lembrar da alta estima que Lachenmann tem em relação a obras da primeira geração do pós-guerra, justamente relacionada a essa concepção dialética de estrutura e posicionamento artístico-ideológico: “De fato, um estudo de obras do período ‘clássico’ do serialismo, tais como ‘[Il] Canto Sospeso’ ou ‘Incontri’ de Luigi Nono, ‘Structures’ ou ‘[Le] Marteau [Sains Matre]’ de Boulez, ‘Gruppen’ ou ‘Kontrapunkte’ de Stockhausen, revela que a qualidade admirável dessa música não é apenas derivada da consistência virtuosa com a qual as regras auto-impostas são seguidas – e funcionam – mas também, tanto quanto, da sabedoria com a qual a música, mesmo que com a ajuda de um sistema de regras – e em contato dialético com ele – constitui uma reação às estruturas sociais existentes e às regras de comunicação existentes do aparato estético burguês, e oferece resistência – não apenas retórica, mas de fato – deixando seu funcionamento normal sem ação, às vezes até mesmo destruindo-o. Foi essa resistência ao estabelecido que constitui a força dessas erupções estéticas revolucionárias e garantiu a beleza dessas obras numa época em que o conceito tradicional de ‘belo’ era tratado como algo altamente suspeito pela maioria desses compositores” (Lachenmann, 1995, p. 97).

relações que condicionam o material e a escuta (Lachenmann, 1991, p. 262-263).

Para tecer tais considerações, Lachenmann parte de quatro aspectos, os quais considera especialmente relevantes para que um pensamento musical de tal sorte se estabeleça. São eles:

- a) Tonalidade – aqui o conceito vai além dos requerimentos internos da tonalidade e torna-se um sinônimo para tradição e para o aparato estético que a incorpora.
- b) Experiência físico-acústica – i.e. aquela área discutida anteriormente em conexão com tipologia sonora, pois é aqui que as especulações composicionais iminentes da composição estrutural ocorrem.
- c) Estrutura – não apenas como uma experiência de ordem, organização, mas também como uma experiência de desorganização – um produto ambivalente de construção e destruição (assim como uma peça de mobília de madeira pode se relacionar com a árvore que foi destruída para que ela fosse feita)
- d) Aura – o âmbito da associação, memórias, predeterminações arquetípicas e mágicas. (Lachenmann, 1995, p. 98)

Para os fins do presente estudo, que não pretende aprofundar-se exclusivamente na obra de Lachenmann, os dois primeiros aspectos mostram-se de maior relevância (apesar de serem os aspectos detentores de menor nível de complexidade, na formulação de Lachenmann).

Com relação ao aspecto da tonalidade, Lachenmann aponta para um campo de tensões formado pela dicotomia consonância / dissonância. Num primeiro momento, sua manifestação se dá, evidentemente, na escolha do material musical; se o material tradicional (em termos gerais, alturas definidas; em termos específicos, a técnica tradicional de cada instrumento) está carregada de características tonais²³, a formulação musical deve partir de um material alheio a tais preceitos. Como aponta Peter Ruzicka,

Lachenmann percebeu cedo que um modo de composição contra-tonal só pode ser possível com material musical que não possua qualquer sedimento de tonalidade; foi necessário questionar precisamente esse material para também se possuir o elemento material – liberto de quaisquer reflexos tonais – à disposição para composição. Lachenmann lançou-se nessa empreitada com uma perspectiva até certo ponto mecanicista: enquanto o pensamento musical tradicional das duas décadas do pós-guerra viu inovações no domínio

²³ O que se aplica, para Lachenmann, mesmo à música serial. Nela, havia uma “concepção maneirística de material e estrutura”, além de uma “desconsideração da discrepância entre composição atonal estrita e um modo de audição ainda tonalmente determinado” (Nonnenmann, 2006, p. 92), reforçado tanto pela dominância de um pensamento voltado para a estruturação de alturas quanto pela manutenção geral de uma técnica instrumental tradicional.

formal como a verdadeira meta, aqui o material musical foi sujeitado a uma crítica radical e ordenado por uma perspectiva energética, por assim dizer, uma que dava ao modo de produção sonora e ao resultado sonoro valores iguais (Ruzicka, 2004, p. 99).

Além disso, se lembrarmos que falamos de “tonalidade” num sentido amplo, que tem como esfera de ação a tradição e a sociedade, ou seja, como um “meio estético, aquele local de segurança sem peso e sem pesares” (Ruzicka, 2004, p. 99), e que os “elementos ativos” nessa concepção de “tonalidade” são “harmonia, melodia, ritmo, cadência, técnicas de escrita, formas, prática musical” (Lachenmann, 1998, p. 264), esse campo de tensões (consonância / dissonância = tonal / atonal²⁴) deve ser expandido a todos os elementos; ou seja, além da formulação de material, às técnicas de escrita, às formas e à prática musical²⁵, que devem refletir, cada instância a seu modo, sobre as características “tonais” subjacentes.

Com relação ao segundo aspecto, a “experiência físico-acústica”, é imediatamente associada a parâmetros e a tipos de som, havendo uma classificação preliminar em seu escrito de 1966, “Tipos Sonoros da Nova Música”, sendo esta classificação em grande parte dependente da *corporalidade*, seja ela de determinado som ou, mesmo, empregada na geração desse determinado som. Os principais tipos sonoros citados por Lachenmann são: *Farbklang* (som de cor – estático, como um acorde num órgão ou uma nota sustentada num instrumento de sopro);

²⁴ E aqui podemos compreender o “atonal” de acordo com o que coloca Mahnkopf (2002c, p. 67-69): “Atonalidade (...) sempre representa uma espécie de estado de emergência, uma solução provisória singular resultante de um engajamento com problemas significativos, mesmo quando no curso da história as soluções atingidas tendam a sedimentar-se e freqüentemente reduzir-se a padrões acadêmicos. É importante que a atonalidade não descanse, pois só assim pode manter sua posição de arte radical. Com isso, deve-se reconhecer que a maior parte da música do século XX não é verdadeiramente atonal, e um julgamento similar pode ser aplicado às metas da maior parte dos compositores contemporâneos. (...) Dado que a atonalidade tem como meta a não-identidade, ela é em si desconstrutiva. (...) Uma das tarefas centrais do início do século XXI é a de manter e até ramificar o caráter perturbante e subversivo / de não-identidade da atonalidade”.

²⁵ A título de exemplo, podemos lembrar da noção de “forma dissonante” presente na obra do compositor Frank Cox. Em suas palavras, entretanto, apesar do controle formal ser necessário para qualquer obra de arte bem sucedida, é imperativo que o âmago experiencial não seja drenado, com o intuito de se obter um equilíbrio clássico; ao contrário, os conflitos que se proliferam (que são também seu potencial) devem levantar-se a ponto de ameaçarem, até desgastarem, a estrutura formal. Isso eu chamei de forma dissonante: a estrutura deve contorcer-se ou quebrar-se, e estes conflitos insolúveis durante a peça devem projetar-se além de seu compasso final, para dentro da consciência de cada ouvinte atento; forjados [etched], espera-se, na memória. (Cox, 2004a, p. 86)

Fluktuationsklang (som com flutuações – repetições periódicas, como um trinado ou arpejos repetidos), *Texturklang* (som textural – impressão de distribuição estatística de eventos). A isso se associa um processo dinâmico, a *Kadenzklang* (som cadencial – um pulso com uma reverberação natural ou artificial), que se decompõe em *Impulsklang* (som de impulso), *Einschwingklang* (som resolutivo) e *Ausschwingklang* (som que se decompõe, desinência). Para além de tudo isso situa-se a noção de *Strukturklang* (som estrutural – impressão de ordem característica a partir de componentes heterogêneos). Como aponta Abigail Heathcote com relação à concepção de *Strukturklang*, “a música é vista como um objeto dialético de percepção”, ou seja, nesse caso os sons são experienciados não apenas por suas especificidades físicas, mas também em relação ao seu “contexto mais amplo e às várias características que formam” (Heathcote, 2010, p. 331).

2.2.3. Composição crítica

É significativo – e radicalmente distinto de outras tipologias sonoras – que na concepção de Lachenmann se faça presente essa noção de “som estrutural”; tal associação de um “Tipo Sonoro” a um contexto mais amplo – ou seja, a seus usos histórica e socialmente caracterizados – leva imediatamente à noção de composição crítica.

A idéia de composição crítica é especialmente relacionada à produção de três compositores alemães: Helmut Lachenmann, Nicolaus A. Huber e Mathias Spahlinger²⁶. Estes três compositores, de acordo com Ferdinand Zehentreiter (2006, p. 52), diagnosticam

uma “situação musical corrompida” que faz com que a obra como um produto do “pensamento crítico” seja algo particularmente importante – especialmente por meio da integração neutralizante da vanguarda no mundo da música (Zehentreiter, 2006, p. 52).

²⁶ Outros nomes que eventualmente poderiam relacionar-se a tal pressuposto composicional poderiam incluir: Vinko Globokar (1934), Hans-Joachim Hespos (1938), Heinz Holliger (1939), Rolf Riehm (1937), e na geração subsequente Mathias Spahlinger (1944), Gerhard Stäbler (1949).

Esta idéia de “pensamento crítico” é claramente associada à conceituação de “teoria crítica”, formulada por Max Horkheimer e especialmente associada à produção da Escola de Frankfurt como contraposição à “teoria tradicional”, epitomizada pelo positivismo cartesiano. De acordo com Horkheimer,

No pensamento teórico tradicional, a gênese de fatos objetivos particulares, a aplicação prática dos sistemas conceituais por meio da qual esta gênese se relaciona com os fatos, e o papel de tais sistemas em ação, são tomados como fatores exteriores ao pensamento teórico em si. Esta alienação, que se expressa na terminologia filosófica como a separação entre valor e pesquisa, conhecimento e ação, e outras polaridades, protege os eruditos das tensões que indicamos e, com isso, provê um campo de segurança para sua atividade (Horkheimer, 2002, p. 208-209).

Em contraposição a isso, a “teoria crítica” prevê uma atitude prática, relacionada à integração de disciplinas e trabalhos, propondo modos de “superar a tensão e abolir a oposição entre os propósitos do indivíduo, sua espontaneidade e sua racionalidade, e as relações de trabalho sobre as quais a sociedade é construída” (Horkheimer, 2002, p. 210). Com isso, é “tarefa do teórico crítico reduzir a tensão entre sua própria visão e a humanidade oprimida a serviço da qual ele pensa” (Horkheimer, 2002, p. 221), sendo esta opressão decorrente da “forma básica, historicamente estabelecida, da economia baseada em mercadorias em relação à qual a história moderna se situa”. Para Horkheimer, esta economia “contém em si as tensões internas e externas da era moderna” (Horkheimer, 2002, p. 227).

Fica claro o seu débito a Marx, especialmente se lembrarmos da XI das “Teses sobre Feuerbach”: “[O]s filósofos apenas interpretaram o mundo, de várias formas; a questão é mudá-lo” (Marx, 1969). Com isso mostra-se também elementar para a “teoria crítica” um posicionamento político claro, bem como seu caráter de não-neutralidade: é essencial para a “teoria crítica” um posicionamento propositivo não-compartmentalizado, isto é, abrangente e ativo, que questione a situação social atual.

Posto isso, são incumbências da “teoria crítica”

explicar o que está errado na realidade social vigente, identificar os seus atores de modo a mudá-los, e prover tanto aspectos claros para a crítica

quanto metas práticas atingíveis em termos de transformação social (Bohman, 2010).

Também se mostra essencial um favorecimento à reflexão autônoma, segundo a qual a verificação prática de uma idéia e sua verdade não são coisas idênticas – dependem sobretudo do contexto histórico-social e da posição de indivíduos neste contexto.

A composição crítica surge num ambiente altamente influenciado por tais considerações. Como aponta Nonnenmann,

Quatro fatores tiveram uma influência na sua emergência: A) a teoria crítica da escola de Frankfurt, B) o pensamento estrutural e a crítica da tonalidade da vanguarda serial, C) a superação e a continuação crítica do serialismo da composição sonora pós-serial e D) O engajamento político e o modelo de Luigi Nono, que foi professor de Helmut Lachenmann (1935) e Nicolaus A. Huber (1939) de 1958-1960 e 1967-1968, respectivamente (Nonnenmann, 2006, p. 89).

O termo “composição crítica” tem sua primeira aparição relevante em um ensaio de 1972 do compositor Nicolaus A. Huber. Para ele, “composição crítica significa revelar e trazer à consciência o que está de fato sendo manipulado na música. Para se alcançar essa meta, a tendência autônoma dos sons tem que ser neutralizada” (Huber, 2008a, p. 567). Como veremos abaixo, isso se dá na obra de Lachenmann por meio de uma crítica ao aparato estético (ou seja, o que Lachenmann detecta como “o que está errado na realidade social vigente”), por meio da qual são trazidos à tona os aspectos *energéticos* e *físicos* da produção sonora, que minam a autonomia do *sonoro* na atuação composicional (ou seja, os atores são identificados e metas claras, práticas são propostas).

Tais aspectos, evidentemente, dão-se de modos distintos na obra de diferentes compositores. A título de exemplo, isso se dá na obra de Huber pelo “colapso” de dois aspectos:

(1) Composição que espera construir uma realidade hermética, ou seja, o caráter da obra, não pode continuar. (...) (2) A sala de concertos não mais fornece uma atmosfera adequada para a audição e para o envolvimento com tal música (crítica). Essa atmosfera é caracterizada por uma operação automatizada de cultura, sem inspirar qualquer ambição ao *trabalho* (Huber, 2008a, p. 567).

Ou seja, Huber identifica problemas distintos dos de Lachenmann e propõe o desenvolvimento de situações musicais que coloquem em questão a noção

de obra e a utilização de um espaço de apresentação com clara separação entre ativos e passivos, músicos e espectadores.

Mahnkopf propõe uma definição provisória de “composição crítica”, e aponta para a necessidade da composição crítica revelar-se criticamente pertinente em relação a uma determinada época – ou seja, para o fato de que uma postura crítica relaciona-se a determinadas condições espaço-temporais²⁷:

Se se deseja estabelecer uma definição provisória de composição crítica, os seguintes aspectos devem ser levados em consideração: a atividade crítica deve ser caracterizada por mais do que reflexão e consciência; ela deve de fato constituir uma forma de exame com opções claras, do tipo sim / não. Em segundo lugar, ela deve redefinir os critérios para tais opções, os aspectos sob exame e o grau de intensidade do exame em cada novo período histórico. O exame crítico desta forma lida com as questões e com a época, bem como com a situação social com a qual a atividade artística se entremeia de múltiplos modos (Mahnkopf, 2006, p. 82).

Nonnemnan, de modo análogo a Horkheimer, compara a “composição crítica” à “composição tradicional”, sendo a primeira

ao mesmo tempo uma crítica da composição e das condições externas da música e da audição musical. Ela difere da composição tradicional ao refletir sobre as funções sociais da música e rejeitar o uso de qualquer material como um elemento de ideais estilísticos não questionados. Ela

1 – Reflete sobre as categorias históricas e sociais e padrões da música e da audição musical;

2 – Busca questionar tais predeterminações e ir além delas onde necessário;

3 – Busca alcançar uma autoconsciência crítica quebrando mecanismos convencionais de percepção;

4 – Evita progressões encontradas na linguagem tradicional musical por meio do uso de modos de organização conceituais- construtivos;

5 – Almeja por uma unidade de estruturas sonoras acústicas concretas e seqüências formais;

6 – Crê que toda a crítica imanente ao material também tem implicações emancipatórias, individuais e sociais e pode ter, ao menos indiretamente, um efeito iluminador nos ouvintes.

Como dissemos acima, a atuação desses compositores freqüentemente relaciona-se com uma postura de *rejeição*²⁸, por vezes, de

²⁷ Também poderíamos lembrar a colocação de Spahlinger, mais direta: “a tentativa mais passiva também tem seus buracos: a idéia crítica de ontem pode se tornar a ideologia de hoje – por meio de se aferrar a ela, ou de não fazer nada enquanto ela é explorada por outro (Spahlinger, 2008, p. 579). Notar que em seus textos Spahlinger usa apenas letras minúsculas.

²⁸ Como coloca Ian Pace (1998a, p.10), “para Lachenmann, uma nova linguagem musical tinha que ser construída sobre as cinzas da velha, com um olhar sempre atento e crítico em relação aos traços históricos implícitos nos sons, gestos e outras características musicais. Com isso, Lachenmann formulou o conceito de ‘verwiegerungen’, que é freqüentemente

fato, como negação; para isso, basta lembrarmos a definição de Lachenmann de beleza enquanto “negação do habitual” (Lachenmann, 1993, p. 14). Faz parte de seu projeto estético uma exclusão consciente dos hábitos e expectativas de audição, aceitos e impostos socialmente. Para Lachenmann,

Inventar música com isso significa: agir negativamente, vendo além de e excluindo o familiar, desvelando o que está implicado de antemão por meio de repressão, e, com isso, desvelando o que é reprimido. Não há nada mais construtivo do que tal destruição (Lachenmann apud Nonnenmann, 2006, p. 100).

Da necessidade crítica de se fazer escolhas orientadas, dialeticamente justificadas, ou seja, da formulação expressa da distinção entre “certo” e “errado” provém a negação enfática de opções, em boa parte dos casos, como coloca Frank Cox baseadas “em posições morais orientadas idealisticamente” (Cox, 2006, p. 151)²⁹.

Também é perceptível na atuação desses compositores ligados à idéia de “composição crítica” uma necessidade de estimular verbalmente a discussão sobre a validade (ou invalidade) de opções artísticas (como reflexo de opções sociais), com o possível intuito de estimular a reflexão acerca de tais questões – o que ressalta a importância da discussão e da reflexão decorrentes da experiência musical, nas obras deles. Tal postura pode relacionar-se a uma vontade – ou, mesmo, necessidade – de que haja uma participação ativa dos envolvidos no fazer musical (incluindo platéia), na tentativa de estabelecer diálogos não-hierarquizados; como coloca Nicolaus A. Huber,

traduzido como ‘rejeição’, ‘recusa’ ou ‘repúdio’. Era necessário rejeitar as convenções do passado (...)”.

²⁹ Sendo isso levado a um grau extremo, de acordo com Mahnkopf (2006, p. 81), na obra de Mathias Spahlinger: “para ele, qualquer sucesso – qualquer aceitação pela platéia – sugere uma traição do princípio da negatividade. E, com isso, tende a esta última (e fortalece-a) se houver a presença de elementos positivos (incluindo sucesso). Esta consistência pode por vezes paralisar a produtividade criativa; e ninguém tem o direito de ditar a um artista como ele / ela deve controlar a sua produção (ainda que isso fosse de fato possível). Como um resultado, entretanto, Spahlinger está cada vez mais se tornando menos o compositor de suas próprias obras do que o representante de um princípio de negatividade neuroticamente exagerado; mas eu devo acrescentar que esta qualidade neurótica é algo bastante positivo. A meu ver, o principal problema com Spahlinger é que ele não adapta o seu princípio da negatividade a mudanças históricas, congelando as suas origens históricas no tempo, por assim dizer”.

Ao contrário, quando os problemas tornam-se comunitários ao invés de pessoais, o compositor e seus companheiros e companheiras encaram-nos como iguais. O compositor viu e apresentou os problemas, mas não os resolveu. O relacionamento entre indivíduo e sociedade é dialético. (...) O pré-requisito para a composição crítica é uma audição crítica. Tal audição, carregada com os mesmos obstáculos da composição crítica, é igualmente difícil (Huber, 2008a, p. 567).

Lachenmann caracteriza uma “arte de ouvir”, que passa por um momento de subdesenvolvimento (de modo similar ao de Nono ao caracterizar uma “tragédia da escuta”), e que para ele se mostra de fundamental importância:

A arte de ouvir, que numa época de gigantescas quantidades de música é ao mesmo tempo sobrecarregada e sub-desafiada, e, com isso, controlada, tem que se liberar, penetrando na estrutura do que é ouvido, deliberadamente incorporando, provocando e revelando a percepção. (...) O conceito de percepção é mais aventuroso e mais existencial do que aquele da audição. Ele coloca todas as certezas e predeterminações em risco; ele implica num alto grau de sensibilidade intelectual e intuitiva, e uma atividade intelectual relacionada, que não parte de nenhuma asserção, e que não apenas experiencia o objeto percebido em sua estrutura, partes constituintes e lógica interna – e no espírito que dele faz parte – mas também o testa e percebe sua própria estrutura em relação a ele. (Lachenmann, 1995, p. 102)

Ou seja, o aspecto do posicionamento ativo do indivíduo em relação ao que é experienciado mostra-se de importância vital. Tal aspecto relaciona-se fortemente com a idéia

marxista acerca da dupla pré-formulação de todas as áreas da vida, do trabalho e da experiência “por meio do caráter histórico do objeto percebido e do caráter histórico do órgão de percepção” (Nonnenmann, 2006, p. 90-91)

Isso ocorre de modo ainda mais direto quando tais compositores fazem apelos a colegas para uma atenção especial a características estético-ideológicas na produção musical³⁰, como, por exemplo, quando Mathias Spahlinger faz, seguindo uma citação de Marx, um

pedido ou uma recomendação aos compositores (bem como aos musicólogos) para resistir à pressão das expectativas de que eles passem a um papel passadista mas ainda assim atraente, o papel de “ideólogo ativo, conceutivo, que faz da perpetuação de ilusões sobre si mesmo sua principal forma de sustento” [Marx & Engels, 1983, p. 46] (Spahlinger, 2008, p. 579).

Ou, como faz Helmut Lachenmann quando diz que seu artigo “On Structuralism”, é “uma espécie de apelo para que se utilize uma abordagem

³⁰ Diferentemente, portanto, do posicionamento de um compositor como Pierre Boulez, quando tece afirmações acerca da necessidade de se empregar uma determinada técnica.

composicional que poderia ser provisoriamente chamada de 'estruturalismo dialético'" (Lachenmann, 1995, p. 93).

Evidentemente, a própria composição crítica tem como aspecto essencial tecer sua auto-crítica. Poderíamos nos lembrar do que Spahlinger coloca acerca de Lachenmann:

musique concrète instrumentale reintroduz tensão e relaxamento, ainda que numa base não-tonal, e, com isso, a relação causal (pós-cage e sua abolição), numa forma realística e, com isso, ilusória; no melhor dos casos, um como-se, sem os epígonos que aplicam este material, ainda que com traços de auto-conhecimento ou auto-observação, no percurso de manufaturar sentido para o ouvinte. musique concrète instrumentale (...) decaiu para uma mera "técnica expandida". com pitadas de sal e de pimenta estas técnicas de execução tornaram-se inofensivas e são colocadas na partitura para dar a impressão de um radicalismo de ontem. tudo é permitido hoje, e o arco com pressão exagerada que outrora pretendia representar o trabalho envolvido em sua execução tornou-se o acorde de tristão do século vinte. devido à não mediada falta de limites do material ruidoso em todas as direções possíveis, é fácil manufaturar a ilusão de que isso é música nova, cuja característica distintiva é sua abertura (Spahlinger, 2008, p. 591).

Antes de passarmos à análise da crítica essencial perpetrada por Lachenmann no período aqui abordado, citaremos, a título de exemplo, compositores de gerações posteriores às de Lachenmann, Spahlinger e N. A. Huber que, de acordo com Claus-Steffen Mahnkopf desenvolvem modos atuais de se lidar criticamente com a produção musical. Após ressaltar que compositores que adotam tal postura dificilmente obtém projeção no mundo restrito da música contemporânea de concerto e que devem, com isso, desenvolver sua produção às margens de tal situação, ele cita os compositores Frank Cox, Mark André e Steven Kazuo Takasugi como exemplos atuais de composição crítica. Como exemplo de seus argumentos, e como breve ilustração da obra de um compositor cuja produção relaciona-se fortemente com o objeto do presente estudo, mas que não poderá ser devidamente abordado no presente trabalho, aqui colocamos o que ele diz acerca da produção de Mark André:

Mark André desenvolve um mundo sonoro negativo – com o que eu quero dizer algo que se volta para o que é preto, lúgubre, profundo, abafado, e sem parciais agudos, que, entretanto, em contraste ao modelo de Lachenmann, é sujeito a uma desconstrução que consiste num complexo processo de fragmentação e desfragmentação, um processo de construção e destruição, um processo que tanto erige quanto corrói. Neste sentido, sua música não é música sobre música, como muito da produção de Lachenmann pode ser vista. Mark André é com isto não apenas inovador – quem mais criou um mundo sonoro como este? -, e ele não apenas oferece uma antítese simples

à estética do IRCAM, mas de fato mostra o objeto da negação concreta simultaneamente: composição sonora. Com isso Mark André desenvolve uma forma de composição sonora que simultaneamente critica a estética da composição sonora expondo suas características estetizadas e auto-indulgentes como partes de uma ilusão. (Mahnkopf, 2006, p. 84)

2.2.3.1. Aparato Estético

Esta pequena digressão, com o intuito de apresentar idéias centrais à concepção de “composição crítica”, serve como preâmbulo para apresentar a crítica central presente na obra de Lachenmann do período estudado: a crítica ao aparato estético. Como aponta Mahnkopf, tal crítica relacionava-se a

aspectos divergentes tais como as estruturas da rotina de concertos da burguesia tardia, a mentalidade das orquestras e as formas de expressão, que também se relacionam à platéia. A crítica é não apenas historicamente legítima, mas de fato necessária se é levado a sério o clamor da Nova Música por ser nova (Mahnkopf, 2006, p. 80),

sendo um dos tópicos principais dessa crítica relacionado à estrutura estagnada das orquestras³¹.

Finalmente, neste contexto, podemos retomar a noção de *musique concrète instrumentale*: o aparato estético da música ocidental de concerto, para Lachenmann, deveria ser integralmente re-avaliado; nesse sentido, fazia-se necessária a demonstração de um instrumento musical como um objeto produtor de ruído, de modo a que a aura decorrente de sua utilização habitual pudesse ser questionada; nesse sentido também se situava a utilização de objetos em suas peças orquestrais “Air” e “Kontrakadenz”:

O uso de objetos do dia a dia tinha a intenção de reduzir os instrumentos orquestrais convencionais ao nível profano de dispositivos ordinários, e, vice-

³¹ Quanto a esse aspecto, Mahnkopf ressalta seu argumento da necessidade da contextualização histórica da crítica. De acordo com ele, tal crítica “só pode ser historicamente válida uma vez que a orquestra está situada, e a tempo suficiente para ter se estagnado. Wagner, o predecessor da orquestra moderna, excessivamente grande, não precisava formular nenhuma crítica sobre ela, dado que foi ele que a criou; sua crítica era direcionada a ópera enquanto gênero, em decorrência do que ele desenvolveu a sua orquestra. Este pequeno exemplo demonstra que a composição crítica – num caso com Wagner e no outro com Lachenmann – conecta-se a projetos artísticos de larga escala” (Mahnkopf, 2006, p. 77).

versa, ao enobrecer os primeiros ao torná-los verdadeiros produtores-sonoros dentro do contexto estético (Nonnenmann, 2006, p. 101).

The musical score is a detailed excerpt from Helmut Lachenmann's "Kontrakadenz", specifically measures 22 to 24. It is written for a large orchestra and includes parts for percussion, strings, and woodwinds. The percussion section (III, IV, V, VI) includes a snare drum (Schlbg.) and a table tennis racket (Tischtennisball). The strings section (Viol. I, Viol. II, Vla.) includes various string parts. The woodwind section (Ad hoc) includes parts for flutes (Pk.), clarinets (Kl.), and bassoons (Fag.). The score is written in German and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (mf, f, etc.).

Fig. 2: Helmut Lachenmann: "Kontrakadenz" (detalhe de partes dos comp. 22 – 24). Destaque para os músicos "Ad hoc", utilizando bolas de tênis de mesa neste momento.

Nesse sentido, situa-se a demonstração da necessidade de uma dedicação específica dos músicos (esforço físico, lidar com o desconhecido)³²; por fim, nisso também se situa a necessidade de uma

³² Fatores praticamente inexistentes na prática orquestral. Como aponta Hans Rudolf Zeller, "A prática orquestral e a prática instrumental de música experimental são mutuamente excludentes" (Zeller apud Toop, 2004, p. 125).

postura ativa do ouvinte, passível de ser de fato estimulado a reflexões por meio da produção artística, sobre a qual Lachenmann diz:

(...) eu tenho a possibilidade – e o dever – de combater aquela anti-intelectualidade, e contribuir para a sensibilização, incluindo a clareza da audição, que se faz oposição a formas baratas de mágica com as quais nossas paisagens culturais são poluídas. Falo aqui de uma contribuição por meio das artes; quer dizer, por meio do oferecimento de aventuras estéticas que não somente entretenham nossas faculdades de desfrutar de novas experiências de um modo puramente “interessante”, nem que reforcem de modo agradável nossa capacidade de sensibilidade. São aventuras que nos tocam de modo mais profundo, por meio de constantes provocações aos nossos ouvidos de diferentes modos, prevenindo que o que eles ouvem torne-se homogêneo, e que alarguem nossa habilidade de embarcar em novas experiências. (Lachenmann apud Ryan, 1999, p. 20)

2.2.4. Técnicas composicionais na obra de Lachenmann

Para encerrarmos o presente capítulo, faremos alguns apontamentos de procedimentos utilizados por Lachenmann em suas composições – em especial aqueles que demonstram potencialidades específicas advindas da concretude dos instrumentos.

Para Lachenmann, é essencial o contato direto, não-mediado (seja por meio de “manuais de técnicas expandidas” ou, mesmo, pelos hábitos dos intérpretes com quem trabalha) com os instrumentos utilizados em determinada obra. Com isso, quando compõe para instrumentos com os quais tem menor familiaridade, sente-se na necessidade de aprofundar sua relação com o instrumento, de descobrir sua fisicalidade inerente e suas potencialidades. Como aponta o trombonista Mike Svoboda, um dos dedicatários do concerto duplo “Nun” (1999, para flauta, trombone, coro e orquestra):

Para se preparar para escrever para trombone solo, ele decidiu que seria uma boa idéia aprender a tocar o instrumento, de modo a ganhar uma melhor compreensão de suas possibilidades. Ele fez o mesmo com instrumentos de corda e, até hoje, ele ainda vai aos ensaios com seu próprio violino, de modo a que possa demonstrar suas técnicas especiais para instrumentos de cordas. Para preparar-se para escrever essa música para trombone, eu arrumei um trombone tenor para ele, e depois encontrei-o diversas vezes para aulas (Svoboda, 2004, p. 161).

A partir disso também podemos compreender a necessidade de contato não-mediado do compositor com potenciais intérpretes de sua obra. Apesar de sua notação bastante detalhada³³, e mesmo com uma crescente familiarização de intérpretes que se dedicam à pesquisa e utilização de técnicas instrumentais expandidas,

Ele [Lachenmann] segue cada quarteto de cordas³⁴, cada clarinetista, pianista, cada regente que está aprendendo uma partitura do Lachenmann pela primeira vez, convencido de que é indispensável para a realização de suas obras. As técnicas de execução e suas transcrições nas partituras precisam de um mediador – este homem que sabe como elas devem ser executadas. (Jahn-Bossert, 2005, p. 34).

Se lembrarmos a definição de Lachenmann para composição como “construir um instrumento” (Lachenmann apud Nonnemann, 2004), podemos nos lembrar de procedimentos composicionais seus que se relacionam à soma de características de diversos instrumentos para o desenvolvimento de um “super-instrumento”, como ocorre, por exemplo, no seu segundo quarteto de cordas, com a utilização “cooperativa” de

modos ‘simples’ de tocar: por exemplo, uma espécie de flautato ‘composto’ por meio da sincronização de harmônicos, tornados brilhantes por meio de um uníssono em metade do quarteto, com ruído absolutamente sem altura identificável [toneless] intensificado por meio de dobras na outra metade do quarteto (Lachenmann, 2004c, p. 63-64).

³³ E, como coloca David Alberman, auto-suficiente: “Lachenmann preocupou-se em descobrir novos sons e técnicas para produzi-los em instrumentos de cordas. Então ele adaptou a notação clássica para que os intérpretes soubessem o que fazer. Nesse sentido, eu creio, a música era auto-suficiente em um sentido mais amplo no momento de sua escrita (...)” (Alberman, 2005, p. 40).

³⁴ Como testemunhado por Mike Svoboda: “Ele fez o mesmo com instrumentos de corda e, até hoje, ele ainda vai aos ensaios com seu próprio violino, de modo a que possa demonstrar suas técnicas especiais para instrumentos de cordas” (Svoboda, 2004, p. 161).

Fig. 3: Helmut Lachenmann: "Reigen Seliger Geister" (2º Quarteto de Cordas). Cada instrumento é escrito em duas pautas (arco, na pauta superior; mão esquerda na pauta inferior). Notar a formação do "super-instrumento" citado acima a partir do segundo compasso 4/4 (viola e violoncelo fazem ruídos, sem altura identificável, indicados pelo quadrado na pauta referente ao arco (mão esquerda abafa as cordas)).

Algo similar se dá com uma espécie de criação de "famílias-de-instrumento" de acordo com modos de execução de cada instrumento em um determinado momento:

Se eu coloco a corda do violino em *pizzicato* junto de cordas puxadas num piano e numa harpa, naquele momento, não é mais um violino tradicional – é parte de outra família de sons. Eu tenho a ambivalência de um som, que pode ser familiar para mim, mas ouço-o de uma nova maneira. (Lachenmann apud Steenhuisen, 2004, p. 10)

E, como aponta Richard Toop, em sua música é possível notar uma influência exercida pela percussão no conjunto orquestral – ou seja, a criação de "novas famílias instrumentais" dá-se tanto por uma re-contextualização das relações entre instrumentos quanto por relações de

influências em termos de sonoridade e modo de produção. Com relação a “Air”, ele coloca:

A transferência de uma mentalidade de percussão para a orquestra reflete-se na notação, que se torna quase inteiramente uma notação de ação: uma indicação do que deve ser feito, em vez do resultado sonoro. O mesmo aplica-se em grande medida às dinâmicas, que refletem freqüentemente o vigor da ação, em vez da amplitude do resultado sonoro (de qualquer modo, em muitas instâncias o que é afetado aqui é o resultado das alturas, em vez de volume). Posto brevemente, todo o ato da execução é enfaticamente fisicalizado, mesmo na partitura (...) (Toop, 2004, p. 131)

Na obra de Lachenmann também não há uma oposição entre nota e ruído, entre sons de altura definida e indefinida³⁵. De acordo com ele, tais pontos são “variantes de uma ampla categoria de sons trazida à tona de modos sempre variados”; e ele dá um exemplo de seu quarteto de cordas “Gran Torso”:

Observe, por exemplo, um ruído de corda sem nota [toneless] como o claro produto de arcadas com trêmolo, transformada de maneira extremamente lenta, caminhando pelas cordas inteiras, até a ponte; ou o *legno battuto* em cordas abafadas: aqui por meio de uma articulação pianíssimo de silêncio, ali como uma variante de impulso de pizzicato e outros ataques curtos, como produto de ataques verticais do arco na corda, mediados com outras formas de movimento de arco (Lachenmann, 2004c, p. 59-60).

Na sua música para cordas, também há uma constante presença do uso de *scordatura*. Podemos ressaltar um caso também de seu segundo quarteto, no qual se faz presente uma “scordatura extrema”, que permite, apesar da notação precisa do dedilhado, que não haja uma definição exata das alturas resultantes” (Lachenmann, 2004c, p. 69); tal exemplo demonstra a importância inequívoca da notação prescritiva na obra de Lachenmann – a música é determinada pelas ações realizadas sobre o instrumento, pelos fluxos de energia aí presentes, sendo o resultado em termos de alturas decorrente das ações e não o contrário.

³⁵ Uma justificativa enfática acerca disso é dada em suas notas de programa para a obra “Air”: “A alienação dos instrumentos, que é uma desculpa favorita para as platéias (e também para alguns executantes) jogarem pedras – o ataque abafado, a corda bloqueada, a emissão sem altura de ar: nesse contexto, isso não é apresentado como uma brincadeira surrealista, ou como provocação agressiva, mas como a integração lógica de todo o repertório disponível de sons e ruídos: não simplesmente o que era previamente ‘compatível-com-o-salão’. Isso serve a um conceito de beleza que quebra os tabus do costume, e é orientado a uma pureza e clareza estrutural da situação sonora, como um campo definido pela energia” (Lachenmann apud Toop, 2004, p. 131).

(321.)
I
(tiefer gestimmt)

(322.)
II
(tiefer gestimmt)

(323.)
B
in C
(Do)

(324.)
C
(in H)
C-Saite tiefer gestimmt

flap. Griffe jedesmal ändern
random

*) Wirbelndrehung verschieden weit: die neueren stimmung Saitenstimmung möglichst ohne Quintverhältnisse.

Fig. 4: Helmut Lachenmann: "Reigen Seliger Geister" (2º Quarteto de Cordas). Utilização de "scordatura extrema" (violinos desde compasso 317, viola mudando a afinação a partir do compasso 320, violoncelo o fará no compasso 323) e adoção de uma notação que desconsidera integralmente alturas pré-estabelecidas.

Neste mesmo quarteto há outro tipo de *scordatura*, a que o compositor chama de uma "scordatura artificial"; nela, os integrantes do quarteto

mantêm posições de mão esquerda nas quatro cordas que complementam um ao outro cromaticamente – assim como as cordas soltas. Assim, eles formam um "teclado" artificial para ações flautato ligados a gestos em escala maior ("super-sequências"...) (Lachenmann, 2004c, p. 74)

Outro aspecto relevante da escrita do compositor – que se revela especialmente em sua escrita para instrumentos de corda – é a

divisão das partes componentes de cada técnica. Com isso eu quero dizer que técnicas clássicas normais e estabelecidas consistem numa combinação em particular de atividades da mão esquerda e da mão direita. Por exemplo: um som clássico “dolce, legato” é constituído por vibrato (i.e., técnica de mão esquerda) e velocidade do arco, inclinação do arco e ponto de contato do arco na corda entre a ponte e o braço (i.e. técnicas de mão direita). Lachenmann separou esses elementos (se “desconstruiu” é uma palavra adequada é assunto para outra discussão) e usa diferentes pautas para atividades da mão esquerda e da mão direita, o que permite a ele, por exemplo, especificar que as mãos devem ser ritmicamente independentes (Alberman, 2005, p. 40).

Tal aspecto é claramente ilustrado pela escrita em pautas separadas, utilizada nos exemplos acima de seu 2º Quarteto de Cordas.

Antes de passarmos a comentários sobre obras específicas do compositor, cabe lembrar que, como aponta Evan Johnson, nos escritos analíticos de Lachenmann há uma “quase total ausência (...) de atenção a especificidades relacionadas a organização de alturas e ritmos”, sendo a maior parte do conteúdo relacionado às “detalhadas taxonomias de diferentes vocabulários sonoros e técnicas de execução³⁶” (Johnson apud Lachenman, 2004c, p. 78-79).

³⁶ A título de exemplo, podemos colocar aqui a lista de tipos de ações / sonoridades em instrumentos de corda com arco, elaborada por David Alberman (Alberman, 2005):

1) Sons com alturas

Apesar do fato de todos os quartetos de corda [de Lachenmann] terem uma estrutura harmônica presente (onde eles a têm), a estrutura de alturas é freqüentemente não ouvida na superfície, mas sim como uma nuance de efeitos timbrísticos sem alturas. (p. 41) Sua linguagem pode conter acordes, agregados, contrastes e contrapontos, mas eles são freqüentemente construídos por sons que se relacionam somente por timbre, cor, intensidade e duração. (p. 42)

2) Sons com arco sem altura e com pouca pressão

A crina do arco é usada para produzir sons sustentados, como na música clássica; mas Lachenmann explora os elementos sem alturas, de ruído, dos sons com arco, para produzir uma palheta de timbres. (...) Ao usar um arco de modo leve, passado relativamente rápido (flautato), pode-se evitar a produção de sons com alturas. (...) Isso é freqüentemente garantido por Lachenmann ao usar os dedos da mão esquerda para abafar as cordas e, com isso, limitar suas vibrações. (...) Dado o fato de ser impossível especificar cores timbrísticas tão precisamente quanto alturas, Lachenmann especifica, então, o ponto de contato, ou local no instrumento, onde o arco deve ser utilizado. (...) (p. 42)

3) Sons com arco parcialmente com altura e com pouca pressão

Ao tocar as cordas levemente com dedos da mão esquerda, a corda pode ser posta a vibrar indistintamente em uma determinada altura. Quando combinada com a técnica de arco flautato, descrita acima, pode ser produzido um som que para o ouvido é predominantemente sem altura definida, mas que tem um sabor, ou talvez a memória, de uma altura. (...) Eu argumentaria que esses sons em particular representam uma subversão da norma clássica: a altura não está ausente e pode ser parte de um esquema harmônico perfeitamente coerente – mas é subordinado à cor timbrística na narrativa musical. (p. 43)

4) Sons com arco com altura definida e muita pressão

(...) Ao se reduzir a velocidade do arco e ao segurar o arco com o punho da mão direita (a “pegada de punho” de Lachenmann), ao focar e controlar a pressão do arco, um som descontinuo emerge. A corda pode ser posta a vibrar em uma série de movimentos únicos,

2.2.4.1. "Pression", "Dal Niente (Intérieur III)" e "Guero"

Três peças para instrumentos solistas (que podem – em especial "Pression" e "Guero" – ser vistas como estudos instrumentais) compostas entre 1969 e 1970 demonstram de maneira especialmente clara as prerrogativas composicionais de Lachenmann durante tal período. São peças que, desde seus nomes, já apontam para o estabelecimento e desenvolvimento de determinadas características físicas do instrumento como fator central de sua estruturação. A estruturação das três é decorrente do elencamento de modos de ação instrumental a serem utilizados, que, em termos gerais, definem a forma das peças, pelo estabelecimento de prioridades (ou seja, qual técnica instrumental está em destaque em determinado momento) e de modos de trânsito.

Fig. 5: Helmut Lachenmann: "Pression" (início). A parte superior da partitura indica ações da mão direita (arco) e a inferior da mão esquerda. O espaço indica onde cada ação é realizada ("clave de instrumento").

"Pression" (1969), para violoncelo solo, tem a necessidade da visualização de suas características físicas – ou seja, da coreografia inerente

descontínuos. (...) Mas uma outra camada de sons com altura é ouvida, dado que a pressão na corda é suficiente para parar o excerto em vibração da corda, exatamente como os dedos da mão esquerda fazem na técnica clássica. Desta forma, duas alturas, às vezes movendo-se em movimentos contrários, podem ser ouvidas (p. 43).

5) Sons com arco com altura indefinida e muita pressão

6) Sons com arco com pressão normal

7) Sons sem altura produzidos com o arco

Para começar, um grande número de sons sem altura são produzidos ao se passar o arco não horizontalmente, mas verticalmente ao longo das cordas. Isso significa que, além do arco poder mover-se para cima e para baixo, agora pode se mover também em toda a extensão da corda (p. 45).

à sua execução – ressaltada desde suas diretrizes de execução, no prefácio da partitura, no qual o compositor ressalta que preferencialmente a peça deve ser decorada. Se isso não for possível, ele enfatiza a necessidade de que “a partitura não bloqueie a visão do violoncelo e do arco” (Lachenmann, 1980b). De tal modo, o compositor atesta a importância da relação entre o visível e o audível na sua produção musical. A partitura da peça constitui-se na detalhada indicação de gestos a serem realizados sobre o instrumento, indicados graficamente e com descrições verbais; apesar de bastante detalhada e altamente específica (fechada), em raros momentos tem indicações de alturas específicas. Em termos sonoros, a peça faz uso de uma ampla gama de procedimentos relacionados tanto ao acionamento das cordas quanto de outras partes do instrumento (ver a exemplificação de sonoridades de instrumentos de cordas com arco na nota número 27). De acordo com o compositor,

a característica musical estabelecida é sabotada “somente” pelos usos radicalmente transformados da pressão com a qual o arco age de algum modo sobre as cordas ou outras partes do instrumento. É a essa categoria de pressão que os ruídos de esmagamentos brutais das cordas atrás da ponte é subordinado, assim como o familiar, aconchegante, ré bemol em duas cordas (Lachenmann apud Ryan, p. 22)

Já em “Guero” (1970), para piano solo, o piano é associado ao instrumento de percussão de mesmo nome (também conhecido como reco-reco); para isso, o compositor faz com que o modo de acionamento do piano transforme-se na raspagem, aplicada sobre as diversas superfícies do instrumento. Os dedos do pianista, com isso, devem “deslizar (sem acionar nenhuma tecla) na velocidade indicada sobre as áreas especificadas do teclado, das cordas ou das cravelhas, de tal modo que apenas o deslizar das unhas (...) seja ouvido” (Lachenmann, 1980a). O compositor indica seis superfícies nas quais esse deslizamento ocorre: 1) na parte frontal das teclas brancas; 2) na superfície das teclas brancas; 3) na superfície das teclas brancas em conjunção com a parte frontal das teclas pretas; 4) sobre as teclas pretas; 5) nas cravelhas; 6) nas cordas (entre as cravelhas e os abafadores). Em cada uma dessas áreas obtém-se uma sonoridade específica, que é variada pela velocidade do deslizar (descrita graficamente na partitura) e pela utilização de um ou diversos dedos simultaneamente (também indicada na partitura); outros modos possíveis de variação de

cada ação são deixados a cargo do intérprete; assemelhando-se ao instrumento referenciado no nome da peça, todas as sonoridades dessas ações são caracteristicamente granulares. Um segundo tipo de ação refere-se ao que o compositor denomina por *pizzicato*, realizado nos diversos locais do instrumento – ataques secos, ritmicamente precisos, que oferecem uma contraposição à relativa indiscriminação rítmica do outro tipo gestual.

Fig. 6: Helmut Lachenmann: "Guero". Início da peça. Deslizamento de dedos na parte frontal (quadrados, na partitura) e superior (círculos, na partitura) das teclas brancas.

Fig. 7: Helmut Lachenmann: "Guero". Momento com predominância de *pizzicatos*, na parte frontal da tecla (losango branco), na cravelha de afinação (retângulo branco), nas cordas, entre cravelhas e abafadores (círculo listrado).

A peça é estruturada de tal modo que, como aponta Ian Pace (1998a, p. 12), ela se apresenta de maneira “absolutamente física e teatral: a progressão geral da peça é literalmente para cima”; ou seja, o pianista faz uso de seu instrumento de tal modo que inicialmente apenas a parte frontal das teclas brancas é utilizada; posteriormente, é introduzida a parte superior das teclas, seguida pela utilização das teclas pretas, das cravelhas, das cordas entre as cravelhas e os abafadores e, por fim, no único momento de alturas temperadas da peça (justamente para finalizá-la), o instrumentista aciona as cordas do instrumento.

The image displays two musical staves from Helmut Lachenmann's "Guero". The top staff features a series of notes with various articulations, including accents and slurs. Above the staff, a German instruction reads: "Die beiden gleitenden Finger treffen am Ende ihres Gleit-Schwungs mit gleichzeitiger Schlag auf das Holz der Begrenzungen rechts und links". Below the staff, there are two pedal markings: "(Ped.)" and "* Ped.", followed by the instruction: "Ped. knallend loslassen und sofort *sfz* niedertreten". The bottom staff continues the musical notation, with a pizzicato marking "pizz. (mit Fingernagel)" and a dynamic marking "p". Above this staff, another German instruction reads: "Saiten ad lib. im höchsten Bereich ganz nahe am Sattel". Below the staff, there is a pedal marking "(Ped.)" and the instruction "Ped. deutlich treten", followed by an asterisk "*".

Fig. 8: Helmut Lachenmann: “Guero”. Momento final da peça: o pianista conclui sua trajetória ao finalmente acionar sons temperados de altura definida nas cordas do piano.

Para concluirmos o presente capítulo, em “Dal Niente (Intérieur III)” (1970), para clarineta solo, Lachenmann faz destacado uso de sonoridades instrumentais de intensidade bastante baixa (daí o nome “Dal Niente”). São trabalhadas diferentes gradações da relação entre nota e ar, fazendo com que por vezes linhas melódicas sejam caracterizadas não por suas alturas claramente identificáveis, mas por seus contornos, o que Ian Pace (1998a) associa a procedimentos de filtragem – quando, por exemplo, “uma linha

continua de notas é apresentada, da qual apenas alguns fragmentos contêm alturas”. Ross Feller refere-se à atuação do intérprete nessa peça como uma “espécie de filtro de corrente de ar” (Feller, 2002, p. 258).

Helmut Lachenmann, 1970

Klar.
in B

1 ♩ = ca. 80

2 poco rit.

3 rit.

4

5

Fig. 9: Helmut Lachenmann: “Dal Niente”. As notas com losangos brancos indicam movimentos rápidos, o mais piano possível; o sinal “Q” sobre notas indica que o ruído das chaves deve ser mais pronunciado; na quinta linha, a prolongação da nota na clave de fá indica som apenas com ruído de ar, sem altura definida (o dedilhado indicado tem função timbrística).

Essa peça também é estruturada de modo a progressivamente, em seu desenrolar, apresentar novos modos de se lidar com o instrumento: o início é caracterizado por um “movimento *presto* no mais extremo pianíssimo, com ruídos de chave bastante delicado mas a altura sempre audível” (Lachenmann, 1980c), que se alterna com ruídos mais fortes de acionamento das chaves e com notas “normais”, que o compositor caracteriza como “*fade-ins* surpreendentes (quase como fragmentos de uma transmissão que se tornam audíveis pelo súbito ligar de um rádio)”

(Lachenmann, 1980c). No decorrer da peça, são integrados, em ordem de aparição, ruídos staccato, provenientes do bloqueio do fluxo de ar pela língua; *slap*, som plosivo proveniente da rápida abertura dos lábios no bocal; sons agudos, obtidos com a palheta apertada pelos dentes; multifônicos; passagens apenas com ar (com indicações de abertura da cavidade oral, que resultam em diferenças de intensidade), posteriormente também utilizadas com frulato; utilização da voz, proferindo consoantes.

3. Os limites do intérprete

Assim como – de acordo com o apresentado no capítulo anterior – a obra de Helmut Lachenmann e a idéia de *musique concrète instrumentale* oferecem modos distintos de se pensar as potencialidades de um determinado instrumento musical, a produção de alguns outros compositores, cujas obras serão abordadas neste capítulo, apresenta perspectivas bastante radicais acerca do potencial corpóreo de instrumentistas, aos quais se apresentam proposições musicais que por vezes ultrapassam suas possibilidades físicas imediatas e exigem ampla reconfiguração de suas relações com os instrumentos. Em tais obras os intérpretes são colocados em situações limite e forçados a encarar notações extremamente densas e detalhadas, que apresentam dificuldades por vezes insuperáveis e que, dado tal fator, levam o intérprete à necessidade de tomar decisões que influenciarão diretamente o conteúdo da obra. Relacionado a isso, Claus-Steffen Mahnkopf afirma que a

prática interpretativa, (...) se tornou principal e essencialmente aproximativa. Muitos executantes dedicados à Nova Música têm desde então aprendido a apreciar essa suposta deficiência como uma forma de liberdade atingida por meio de responsabilidade. (Mahnkopf, 2004a, p. 9).

Ao tratarmos de “música complexa”, é possível que se forme uma imagem mental composta por esquemas abstratos impenetráveis e ritmos ultra-complicados – algo que deve ser acentuado pela relativa falta de intérpretes no Brasil que se dediquem à execução de obras de compositores associados a essa prática. Entretanto, lembremos que no cerne de tal repertório, encontram-se fatores concretos dos mais relevantes, tais como uma exploração consciente das potencialidades e especificidades de determinado instrumento musical, aliada a um exame dos limites físicos do intérprete, muitas vezes conjugados a uma crítica da dicotomia entre físico e mental³⁷.

Neste capítulo trataremos principalmente do que se pode chamar de “música complexa” (que engloba tanto a “nova complexidade” – em

³⁷ Como visto no primeiro capítulo, seção 1.3.2) Ações que valorizam o corpo e o movimento.

especial a obra de Brian Ferneyhough, quanto o “complexismo”, como definido pelo próprio Mahnkopf, e a “música complexa radical” proposta por Frank Cox). Como antecedente fundamental – e marco inicial fundamental para uma reflexão sobre a sobrecarga do intérprete – uma certa vertente dentro da obra do compositor Iannis Xenakis será tratada. Serão abordados tanto procedimentos composicionais que tenham como aspecto relevante uma consideração da fisicalidade envolvida no fazer musical quanto, especialmente, estratégias relacionadas à interpretação de música complexa.

3.1. A obra de Xenakis e a interpretação que lida com o impossível

A obra do compositor Iannis Xenakis apresenta-se como um importante marco inicial quando pensamos em uma escrita musical que recorrentemente traz situações que levam os intérpretes aos seus limites, ou, mesmo, são notadamente impossíveis de serem integralmente executadas. Isso se apresenta especialmente em obras compostas entre as décadas de 1960 e 1980 (por exemplo, o quarteto de cordas “ST-4/1,080262”, de 1956-62, é um exemplo inicial disso dentro da produção do compositor; isso continua presente em diversas obras até a década de 1980, da qual poderíamos citar o concerto para piano e orquestra “Kegrops” como exemplo; a partir da metade desta década de 1980 tais exemplos começam a tornar-se mais raros, com o compositor fazendo uso de procedimentos composicionais de caráter mais intuitivo, que resultaram em peças musicais de escrita mais simples e com menor densidade de acontecimentos) e para instrumentos variados (marcadamente em peças para instrumentos solo, pequenos grupos ou para solista e orquestra).

por meio de um artigo e troca de correspondências no periódico *Tempo*, nos anos de 1975 e 1976⁴⁰.

Peter Hill escreveu, em 1975, o artigo *Xenakis and the Performer* (Hill, 1975), que, depois de tecer considerações sobre o modo como Xenakis lida composicionalmente com o acaso (por meio de seus procedimentos estocásticos), faz os seguintes questionamentos:

A precisão de sua notação parece demandar um alto grau de precisão por parte do intérprete. Mas quão importante é isso em termos musicais práticos? Um aumento na precisão [accuracy] intensifica a experiência musical? (Hill, 1975, p. 17)

Ao respondê-las, traz à tona um aspecto fundamental, quando afirma: “seria errado imaginar que a execução da música de Xenakis não envolve processos de tomadas de decisão por parte do intérprete” (Hill, 1975, p. 18). Ou seja, apresenta um indicativo inicial de que a execução de uma obra deste compositor, devido a “dificuldades não usuais e até sem precedentes”, depende de escolhas por parte do intérprete acerca do que é mais relevante nela e do que pode ser negociado – alterado, simplificado ou simplesmente esquecido. Isso torna-se evidente quando Hill afirma:

Ao executar [peças de] Xenakis, a “vitória” de se tocar todas as notas exatamente tende a ser atingível apenas em câmera lenta, enquanto que a “derrota” de uma incoerência total é certa se a exatidão é almejada na velocidade indicada (Hill, 1975, p. 18).

⁴⁰ Antes mesmo disso, no fim da década de 1960, uma situação que já indicava a problemática da interpretação de determinadas obras de Xenakis ocorreu com a pianista e compositora brasileira Jocy de Oliveira, que seria responsável pela estréia do concerto para piano e orquestra “Synaphai”. Jocy diz o seguinte: “Depois de meses de discussão não pudemos chegar a um acordo sobre a interpretação de sua notação musical. Fiz uma transcrição de sua notação com 10 pautas (uma para cada dedo) para duas pautas. Sem o efeito visual, a música demonstrou claramente sua escritura vertical, a qual ele insistia em desdobrar. Assim, tive que começar a improvisar. Entretanto, ele não aceitava o fato de que eu tocasse lendo a transcrição que fiz (o que traduzia fielmente sua notação além de mostrar as impossibilidades totais para o instrumento). Xenakis exigia que eu usasse sua partitura (visualmente interessante) ou que eu tocasse de cor. Era obviamente um problema de notação que não correspondia ao que ele havia imaginado” (De Oliveira, 1983, p. 78). É evidente que à luz da música das últimas décadas e da discussão que aqui desenvolvemos, uma partitura que contenha “impossibilidades totais para o instrumento” pode trazer elementos de grande interesse artístico e estético; além disso, a notação com uma pauta para cada dedo significava uma aproximação de Xenakis à idéia de notação prescritiva, com as escolhas de dedilhados apresentadas como fatores determinantes para a estrutura musical, e, como aponta Mark Couroux, leva o intérprete à necessidade da “eletrificação de cada dedo como uma entidade potencialmente independente, capaz de elaborar sua própria linha” (Couroux, 2002).

Fig. 11: Iannis Xenakis: “Evryali”.

Hill passa, então, a propor modos para se lidar com os problemas oferecidos pelas partituras de “Evryali” e “Herma”, duas peças para piano solo de Iannis Xenakis. Diz ele:

O que o intérprete tem que fazer é algo próximo a uma redução de uma partitura orquestral, que dê uma impressão tão efetiva quanto possível do original. Há diversos modos pelos quais se pode aproximar consideravelmente do som pressuposto sem perder muito em precisão. Primeiro, as notas que se situam fora de alcance podem ser transpostas para cima ou para baixo uma oitava, ou mesmo um intervalo menor, até que estejam ao alcance. (Este último procedimento seria impensável em música tradicional, mas aqui pode até ser preferível, para preservar a forma [shape] do original). Segundo, podem-se omitir algumas notas e transitar com saltos entre duas linhas, de modo que se sugira que, na velocidade da peça, elas estejam sendo tocadas simultaneamente. Evidentemente, a escolha do sistema mais adequado depende do contexto. Por exemplo, exatidão de alturas é algo mais importante na região central do teclado do que nos extremos. Do mesmo modo, transitar entre linhas seria geralmente inapropriado em passagens mais tranquilas. Em outras palavras, em qualquer passagem devem-se tomar decisões de acordo com uma escala de prioridades de precisão: uma escala que distingue entre o que pode e o que não pode ser ouvido claramente, o que é de importância primária ao sentido da música e o que é subordinado. (Hill, 1975, p. 19)

Yuji Takahashi questiona de modo eminentemente técnico algumas dessas considerações. Por exemplo:

as transposições de oitavas que encontramos na “versão de execução” de Hill interrompem a continuidade das linhas. “Evryali” não é um estudo dodecafônico. Os nomes das notas (sol #, lá, etc) são menos importantes que o registro ou algumas zonas de alturas. (Takahashi, 1975, p. 53)

E conclui com um comentário sobre a necessidade da união entre os aspectos físico e mental:

O que, de fato, é impossível em “Eonta” ou em “Evryali”? As mãos não podem alcançar as notas no andamento indicado, então o intérprete deve fazer seu melhor para alcançar a meta distante, como um atleta ou um asceta? Esta é uma visão perigosa. Um pianista não é constituído apenas por duas mãos. Ele também tem dois ouvidos. E esses ouvidos reconhecem a sonoridade de cada nuvem que muda sua coloração incessantemente. É uma espécie de harmonia generalizada (ou harmonia no sentido antigo). Ouvi-la guia o intérprete ao longo da execução. (Este é o outro lado da moeda. Ouvidos e mãos colaboram numa sequência retro-alimentada). (Takahashi, 1975, p. 54)

Já Stephen Pruslin questiona Hill com prerrogativas éticas e morais sobre a função do intérprete de música contemporânea, argumentando que “compositores agonizam tanto nos registros extremos quanto em qualquer outro” e que

fundar toda uma teoria de execução com premissas de comprometimentos é não apenas perigoso: também dá munição à idéia de que como executante de música contemporânea, a arte de alguém não precisa ser precisa, honesta ou cuidadosa como, digamos, a arte de alguém que escolhe passar seu tempo a serviço da execução de peças do século XVII – uma idéia que eu e um grande número de meus colegas passaram um bom tempo nos últimos anos tentando corrigir (Pruslin, 1975, p. 54).

Em resposta às cartas, Hill diz que o ponto fundamental que queria apresentar em seu artigo era o da necessidade de uma “‘escolha’: qualquer que seja o rumo que o executante venha a tomar, este será dependente de sua própria interpretação musical da passagem – em termos tradicionais, de sua interpretação da música” (Hill, 1976, p. 54), ou seja, a interpretação musical ganha um peso adicional que se relaciona às decisões dos intérpretes ao atribuir mais importância a determinado parâmetro sobre outro e a como se deve lidar com os elementos constituintes dos parâmetros a que se atribui menos relevância. E com relação ao que coloca Pruslin, Hill faz a seguinte réplica:

(...) compartilho sua visão de que a arte do executante de música contemporânea deva ser “precisa, honesta e cuidadosa”. Mas os problemas, os problemas reais, que a música de Xenakis coloca aos executantes, só podem ser abordados por meio de discussões que sejam abertas, honestas e práticas, e não por meio de generalizações e truísmos [platitudes] como os que o Sr. Pruslin oferece em sua carta. (Hill, 1976, p. 55)

Apesar do artigo de Hill ter sido mal visto pelo próprio Xenakis, de acordo com Claude Helffer (Helffer, 2010, p. 102), tais aspectos parecem bastante relevantes ao se tratar da interpretação dessa música – mesmo se as proposições do compositor forem impossíveis, modos práticos, artisticamente consistentes e honestos devem ser desenvolvidos pelo intérprete, o que freqüentemente vai levá-lo a fazer escolhas sobre o que é de importância primária ou secundária – e, dependendo do caso, parâmetros habitualmente tratados como primários (como alturas) podem ser secundários a aspectos como timbres, dinâmicas e modos de ataque em determinada obra. Outro aspecto que nos parece de fundamental importância também é apresentado por ele:

Mas, apesar de uma precisão exata ser a meta final, a preocupação imediata é a de abordar a música de um modo tal que minimize a imprecisão. Deve-se ter as notas nas mãos de um modo que garanta um nível aceitável de realização. Deve-se, ainda mais, levar em conta não apenas todos os parâmetros musicais mas também as influências exteriores, tais como o nível pessoal de proficiência técnica e até mesmo o tempo disponível para ensaio. E, se tivermos a ambição de almejar a meta final, o método de se achar este nível aceitável (ou “ponto de equilíbrio”, na linguagem da Teoria dos Jogos) deve também levar em consideração as possibilidades de desenvolvimento posterior. (Hill, 1975, p. 20)

Ou seja, a interpretação de uma obra torna-se algo passível de desenvolvimento não apenas pelo amadurecimento do intérprete com relação a aspectos estéticos e artísticos, mas também com relação a aspectos puramente técnicos – o que é difícil de ser pensado na música de concerto de até então, na qual um virtuoso só apresentaria uma obra depois de um tempo de preparação suficiente para que ela estivesse amplamente dominada, do ponto de vista técnico. Trocam-se, nesse caso, as execuções definitivas pelas interpretações parciais, passíveis de constantes melhorias⁴¹.

⁴¹ Um exemplo bastante elucidativo a este respeito é dado pela cravista Elisabeth Chojnacka, responsável pela estréia de todas as peças com cravo escritas por Xenakis. A primeira peça solo, “Khoai” foi estreada, segundo a cravista, cerca de um mês depois dela ter recebido a partitura; de acordo com ela, “A estréia ocorreu como agendada, mas tanto Xenakis como eu

Quase trinta anos depois, o pianista e compositor canadense Mark Couroux retornou a questões similares ao abordar a música para piano de Iannis Xenakis, em seu artigo *Evryali and the exploding of the interface* (Couroux, 2002), demonstrando que tal discussão ainda está longe de ter uma resposta definitiva. Ele afirma que “‘Evryali’ foi um marco fundamental, o momento preciso no qual os paradigmas bem ajustados (e endurecidos) da prática de execução ao piano caíram por terra, substituídos por valores provisórios e abertos”.

Fig. 12: Iannis Xenakis: “Evryali” (final).

Para essa abordagem Couroux tece o termo “virtuosismo crítico”, ou seja, um virtuosismo que vai “contra os paradigmas físicos convencionais, com o propósito de despertar novos relacionamentos entre corpo e matéria”⁴², e relaciona tal peça de Xenakis a composições de Brian Ferneyhough e Richard Barrett.

sabíamos que a peça foi tocada com somente metade do seu potencial. (...) Pouquíssimos compositores são capazes deste tipo de fé nos seus intérpretes e de reconhecerem suas habilidades de fazer progresso, quando ocorre uma execução num estado tão transitório, cheio de imperfeições. (...) Eu percebi rapidamente que levaria anos para conhecer a obra completamente; e de fato, levou seis anos antes que eu pudesse dizer: Acho que agora consegui!” (Chojnacka, 2010, p. 75).

⁴² Ou, como aponta o flautista Wilfrido Terrazas, “a escrita de Xenakis difere profundamente da abordagem virtuosística herdada do século XIX, o sentido do virtuoso como um

Couroux também retoma o artigo de Peter Hill, apontando que “o problema com a racionalidade de Hill é que ela exclui a noção de um relacionamento em constante mudança de um intérprete com a obra”, ou seja, ter um esquema prévio, uma partitura re-escrita e adaptada faz com que o intérprete limite a sua evolução ao que ele mesmo pré-estabeleceu como suficiente. Couroux, então, passa a apontar suas próprias soluções para execução da peça, e finaliza dizendo que “a palavra-chave continua a ser ‘lucidez’: aceitar o impossível e lidar racionalmente com ele, sem recair em subterfúgios improvisatórios”. E finaliza com:

O fato de que ninguém pode fisicamente realizar a totalidade de “Evryali” faz com que ela pareça desnecessariamente utópica. A tarefa para qualquer executante é a de buscar, independente da dificuldade, alcançar cada detalhe e projetá-los no contexto mais amplo. O problema de “Evryali” só está situado em outro nível semântico. Seria interessante ver como “Evryali” se manteria como um monumento se fosse realizada por um computador⁴³. Ela teria, nesse caso, a mesma tensão, a mesma luta? Neste momento crítico do estudo da relação entre executante e seu instrumento, nunca tão complexo quanto agora, “Evryali” permanece um marco na prática interpretativa Ocidental. É tempo de se estudar essa música cuidadosamente, pelo que ela pode ensinar sobre a responsabilidade do intérprete, bem como sobre a verdadeira função do músico e do artista na cultura Ocidental.

Essa necessidade de escolhas ativas por parte do intérprete relaciona-se a outros dois pontos fundamentais na interpretação da obra de Xenakis: a necessidade de um “engajamento significativo” com a obra, “depois do qual o intérprete é uma pessoa diferente” (Terrazas, 2010, p. 44), bem como uma dimensão de superação⁴⁴, de lidar com limites físicos e, que é freqüentemente associada por Xenakis e por seus intérpretes à prática esportiva. Quanto a esse segundo aspecto, o próprio compositor afirmou o seguinte, em uma entrevista radiofônica (transcrita em Sluchin, 2010, p. 12):

prestidigitador. A música de Xenakis, por outro lado, implica a vontade do intérprete de superar-se” (Terrazas, 2010, p. 43).

⁴³ Em 2008 foi lançado um CD com obra para instrumentos de teclado de Xenakis em versões realizadas por computador. Anteriormente, segundo consta, outras versões computacionais de obras instrumentais de Xenakis foram realizadas; lembremos, por exemplo, de um relato do pianista Claude Helffer: “Eu lembro que uma vez Iannis mandou-me uma fita cassete que ele tinha recebido de um holandês, que tinha realizado exatamente o que estava escrito na partitura de Herma, mas num computador. Iannis estava furioso e, de fato, era horrível, nenhuma musicalidade, apenas pura mecânica!” (Helffer, 2010, p. 102).

⁴⁴ Como aponta Sharon Kanach, havia um modelo de auto-superação, de buscar expandir os limites pessoais, que “não era apenas a sua força motriz [de Xenakis], era o que ele esperava das pessoas ao seu redor, incluindo seus intérpretes” (Kanach, 2010, p. ix-x).

Existem dois modos de olhar para isso. Primeiro, como uma espécie de limite extremo. Eu acho que tocar um, instrumento musical é como praticar esportes; existe a possibilidade de ir além dos limites humanos. Isto é feito no decorrer de toda uma vida, de gerações; a história nos oferece vários exemplos. Por outro lado, trata-se do desafio... Pois é maravilhoso ver o homem fazendo com seu corpo tarefas muito delicadas e muito violentas. É uma espécie de modulação pelo som do poder físico e da inteligência do homem. Sendo forçado ao extremo, é como se ele fosse transformado pelo esforço que ele está produzindo.

Se tais aspectos dificilmente se fazem presentes nos escritos teóricos do compositor [que tem como obra mais representativa o livro “Formalized Music” (Xenakis, 1992), no qual são discutidas e apresentadas idéias e técnicas relacionadas às noções de música estocástica e música simbólica, com amplo uso de recursos matemáticos de formalização], eles são freqüentes nos textos de intérpretes de sua obra, ressaltando a importância de uma fisicalidade que se dá ao exigir dos intérpretes atuações extremas. Como aponta Steven Schick, a ocorrência dessa

música impossível define o espaço no qual as duas tangentes de Xenakis se encontram – o ponto central deste “x” – no qual um processo racional sofisticado na forma de um momento composicional poli-estrutural encontra o máximo das energias física e emocional unificadas na execução. Estas instâncias pedem uma extrema inventividade da parte do intérprete. (Schick, 2010, p. 201)

3.2. Xenakis e o caso da “música complexa”

Se a música de Xenakis ultrapassa os limites físicos de um intérprete, é possível argumentar que essa ultrapassagem se dá mais em razão dos procedimentos composicionais empregados [ou seja, que a velocidade dos saltos, a configuração dos acordes (incluindo aberturas amplas e pouco confortáveis), a alternância entre modos de execução bastante distintos, etc, se dá em decorrência das características de organização de um material abstrato] do que de um pensamento composicional que leva em consideração as especificidades da execução de um determinado instrumento e a potencialidade física do intérprete ao tocá-lo. Como aponta Irvine Arditti,

Talvez devido às suas origens, ele [Xenakis] é menos inclinado a ser específico sobre o modo exato como se executar sua música, preferindo

deixar aos intérpretes que achem um caminho. Tendo achado esse “caminho”, o conhecimento deve ser passado a todos que desejem interpretar sua música. (Arditti, 2002, p. 89)

É evidente que Xenakis estava ciente da dificuldade (ou impossibilidade) de execução de algumas de suas obras⁴⁵ e que este é um fator determinante no pensamento musical do compositor; isso fica demonstrado, por exemplo, quando, ao realizar encontros com instrumentistas para testes no processo composicional de certas obras, Xenakis busca averiguar os recursos técnicos do instrumento e do intérprete que será responsável pela estréia de uma determinada obra, o que pode ser ilustrado pelo depoimento da cravista Elisabeth Chojnacka, quando ele se preparava para a composição de “Khoai”, para cravo solo:

Xenakis realizou um exame – quase médico – do meu cravo; ele estava curioso sobre tudo, cada detalhe de sua construção, os teclados, seus registros e pedais, bem como minha própria capacidade técnica em relação ao que o instrumento podia produzir. A que velocidade se pode repetir a mesma nota? Quão rapidamente eu posso mudar os registros usando os pedais? Quão rápido uma mão podia se mover no mesmo teclado, ou de um teclado para o outro? E, certamente, ele faz muitas questões sobre a tessitura do instrumento (os registros transpositores de 16’ e 4’), sobre a diferente sonoridade de cada registro e sobre suas possíveis combinações (Chojnacka, 2010, p. 71-72).

Além disso, Xenakis fazia uso de objetos, construídos em pedaços de madeira ou papel, que simulavam as distâncias entre notas em diversos instrumentos (utilizados, por exemplo, na composição de peças para violoncelo⁴⁶ e contrabaixo⁴⁷). Apesar disso, pode-se dizer que os elementos tratados com maior consistência em sua produção dentro do período e conjunto de obras que aqui tratamos são relacionados à associação de

⁴⁵ Como o próprio Peter Hill diz: “Suas obras [as obras de Xenakis] recentes não dão nenhum sinal de tornarem-se menos difíceis tecnicamente, de modo que podemos deduzir que a experiência de ouvir sua música executada não fez com que ele mudasse sua abordagem” (Hill, 1975, p. 22).

⁴⁶ Como testemunha a violoncelista Frances-Marie Uitti, ao questionar o compositor sobre momentos que necessitam uma extrema abertura da mão esquerda, Xenakis “mostrou uma réplica de um braço de violoncelo com as notas anotadas, que ele havia construído para mensurar as posições”. Entretanto, Uitti completa que a demonstração de Xenakis da viabilidade das aberturas não levou em consideração o fato de que “suas mãos eram extraordinariamente grandes” (Uitti, 2010, p. 340).

⁴⁷ Como narra o contrabaixista Robert Black, sobre um encontro com o compositor: “Quando a nossa sessão estava terminando, ele me perguntou se eu gostaria de ver o contrabaixo dele. Isto foi uma surpresa e eu estava ávido para ver seu instrumento. Ele foi para o armário e tirou uma tábua que era do tamanho do braço de um contrabaixo. Nela ele marcou todas as notas de cada corda, do ponto mais baixo ao ponto mais alto do braço. Isto, ele me disse, foi o que ele usou para determinar que era possível tocar tudo o que ele escreveu” (Black, 2010, p. 242).

características formais (como arborescências, distribuições probabilísticas, movimentos brownianos, etc) a parâmetros musicais (como alturas, ritmos, dinâmicas, etc), e que a filtragem do que é instrumentalmente viável dá-se numa etapa subsequente.

Apesar de certa semelhança na atitude necessária por parte do intérprete para se lidar com a obra de Xenakis e com a obra de certos compositores “complexos”, o processo composicional dá-se (em termos gerais) de modo profundamente distinto em um e em outro. A consideração sobre as potencialidades do intérprete bem como sobre as especificidades do instrumento torna-se, para alguns, aspecto fundamental na “música complexa”⁴⁸. Tal fato pode ser ilustrado por um depoimento do compositor Richard Barrett – cuja produção musical indubitavelmente é “influenciada” por Xenakis, mas cuja relação com a escrita instrumental dá-se de modo radicalmente distinto. Diz Barrett:

(...) quando ouvi gravações [de obras de Xenakis] (...) (eu me lembro de “Epei” em particular neste contexto) eu fiquei irresistivelmente atraído pelo que eu pensei que eram “melodias” estranhamente tortuosas e ornadas para instrumentos de sopro. Olhando as partituras alguns anos depois (...) ficou claro que a maior parte do que Xenakis tinha escrito eram glissandos “impossíveis”, que os intérpretes realizariam de sua própria maneira (seja de modo entusiástico ou não muito). Muito da minha obra subsequente tentou produzir resultados comparáveis provenientes da direção oposta, i.e., sabendo de modo tão exato quanto possível quais ações instrumentais são necessários para um dado resultado musical e escrevendo-as (Barrett apud Harley, 2005).

Com isso, antes de discutirmos aspectos de interpretação na “música complexa”, apresentaremos aspectos históricos, estéticos e técnicos relacionados à “música complexa”.

⁴⁸ Richard Toop aponta para o fato de existir uma grande diferença “se alguém olha o instrumento à maneira de Bach / Xenakis, como uma espécie de registro de órgão, para ser ligado ou desligado a vontade, ou se olham para ele como parte de um organismo, cuja outra parte é o corpo do intérprete. Na primeira versão, o único ponto em questão é se algo é ou não é fisicamente possível. (Se os movimentos físicos necessários para se produzir as notas são ou não são fisicamente “idiomáticos” não é, dentro dessa visão, problema do compositor). Parece-me que muito da escrita de Dench em suas peças mais recentes cai nessa categoria (apesar de que muito de “Tilt” (1985), apesar de muito difícil, é também muito “pianístico”), bem como algumas coisas de Finnis (apesar de que, novamente, não a escrita para teclados). (...) Por outro lado, parece-me que uma peça como “Sgothan” (1984) de James Dillon ou o começo de “Coigutum” (1985) de Richard Barrett – envolvem dificuldades que são mais ou menos extrapoladas idiomáticamente da natureza física do instrumento” (Toop, 1988).

3.3. Breves comentários sobre o desenvolvimento da “música complexa”

Dois compositores fundamentais para a definição do que viria a ser chamado de “nova complexidade”, ativos desde a década de 1960 (embora com maior consistência e destaque a partir da década de 1970) foram Brian Ferneyhough e Michael Finnissy. A música de ambos traz uma escrita bastante detalhada, com uso de ritmos intrincados, microtons, e uma especial atenção às possibilidades do intérprete ao relacionar-se com seu instrumento. Quanto a este último aspecto, é notável como boa parte da produção mais representativa de Finnissy é escrita para piano⁴⁹, instrumento que toca, tendo sido responsável pela estréia de diversas de suas peças⁵⁰; de modo similar, peças fundamentais do repertório de Ferneyhough são para flauta⁵¹, seu principal instrumento enquanto estudante. Isso traz um indicativo de quão relevante é o contato direto com o instrumento, o desenvolvimento de uma experiência concreta, para o desenvolvimento de suas obras.

Fig. 13: Brian Ferneyhough: “Cassandra’s Dream Song” (final da linha “E”). A primeira das peças para flauta solo do compositor.

⁴⁹ Como exemplos, podemos citar os vastos ciclos de peças “English Country Tunes” (1977), “Verdi Transcriptions” (1972-92), “Folklore” (1993-94) “History of Photography in Sound” (1995-2001), este último com mais de 5 horas de duração.

⁵⁰ Bem como peças de diversos outros compositores, incluindo alguns dos mais relevantes nomes associados à “nova complexidade”, tais como, por exemplo, Richard Barrett, Chris Dench e James Dillon.

⁵¹ “Cassandra’s Dream Song” é um exemplo inicial de peça na qual Ferneyhough deliberadamente coloca em questão os limites do intérprete; “Unity Capsule” configura-se como uma radicalização disso. É notável que tais obras chave da produção do compositor sejam para flauta solo. Outras obras relevantes de seu catálogo para flauta incluem “Carceri D’Invenzioni II” (com versões para flauta solo, flauta e eletrônica e flauta e conjunto instrumental), “Mnemosyne” (para flauta baixo solista e 8 flautas-baixo ao vivo ou pré-gravadas) e “Superscriptio” (para piccolo); também cabe mencionar que a primeira obra de seu catálogo é “Four Miniatures”, para flauta e piano.

A partir da década de 1980⁵², e especialmente depois do artigo "Four Facets of 'The New Complexity'" (Toop, 1988), o termo "nova complexidade" tornou-se freqüente ao tratar da obra desses compositores, bem como da obra de compositores como Richard Barrett, Chris Dench e James Dillon (também citados no artigo de Toop), ou de Roger Redgate, James Erber, James Clarke, etc. O termo é bastante contestado, em especial pelos compositores⁵³, mas, como aponta Toop,

Seria burro, eu creio, negar que, comparados à vasta maioria de peças que emanam das Ilhas Britânicas, esses quatro compositores [Finnissy, Dench, Dillon e Barrett] têm seus aspectos complexos. De um ponto de vista técnico, certamente, eles fazem peças dirigidas a intérpretes com técnicas virtuosísticas (o que inclui, claro, o próprio Finnissy), e, como com Ferneyhough, a mera aparência da notação é desencorajadora. Entretanto, eu duvido que qualquer obra desses compositores deixe o intérprete com o mesmo nível de estresse técnico e, sobretudo, psíquico como a música recente de Ferneyhough. Apesar disso, as dificuldades são suficientes de modo a confrontar cada compositor com o prospecto de execução imprecisa como a regra, e não a exceção. (Toop, 1988).

Outro aspecto fundamental mencionado por Toop ao qual voltaremos abaixo é que o padrão de execução instrumental é ainda medido por ideais modernistas de precisão⁵⁴ que, como já vimos, já não podiam ser aplicados, por exemplo, à música de Xenakis. Ou seja, a imprecisão na execução teria de ser regra porque, em muitos casos (e isso é patente na obra de Ferneyhough e Barrett, por exemplo), uma execução precisa não seria possível. Como aponta Barrett em entrevista presente nesse mesmo artigo, "Uma execução perfeita hipotética prenderia muito mais a música do que uma execução temporária o faz" (Toop, 1988).

⁵² Como aponta C.S. Mahnkopf, "O termo específico 'complexo' só apareceu – e só podia aparecer – no final da década de 1970 e no começo da década de 1980, depois de um grupo particular de compositores declarou sua aliança à simplicidade, compreensibilidade, acessibilidade e essencialismo (no sentido de um componente emocional supostamente constituindo a Natureza da música) e, com isso, num movimento de negação, rompeu precisamente com a assunção da composição difícil" (Mahnkopf, 2006, p. 75).

⁵³ E isso já era claro para o próprio Richard Toop, que faz a seguinte colocação em seu artigo: "O termo [complexidade] é, evidentemente, tão carregado que virtualmente impossibilita um debate racional, especialmente num país como o Reino Unido, no qual as tradições de um fazer musical amador do século XIX e um anti-intelectualismo ainda estão firmemente presentes na psique coletiva da ordem musical. Uma palavra que deveria referir-se simplesmente à relativa dificuldade técnica de execução ou à densidade da substância musical torna-se, em mãos críticas, um lugar comum usado como arma polêmica, dependente de preconceitos residuais ao invés de uma posição estética considerada (é surpreendente que termos como 'formalismo' e 'Bolchevismo cultural' não tenham encenado um retorno...). Então, não é surpreendente que todos os compositores envolvidos não sejam entusiásticos com o termo 'Nova Complexidade'" (Toop, 1988).

⁵⁴ Inclusive, implicitamente, pelo próprio Richard Toop.

constrói a partir de situações-limite, e que tem o potencial de posicionar-se criticamente em relação à detecção de padrões [ou, como coloca Claus-Steffen Mahnkopf, o princípio da “não-identidade” (Mahnkopf, 2004b, p. 44)], associando-se, portanto, à uma idéia de desconstrução⁵⁵.

Diversos compositores, de modo crítico ou não, explicitaram suas definições pessoais acerca do que significaria “complexidade” na música. Podemos lembrar, por exemplo, as “Respostas a um Questionário sobre ‘Complexidade’”, de Ferneyhough (Ferneyhough, 1998, p. 66-71) ou de “Sobre Complexidade”, de Chris Dench (Dench, 2002, p. 180-187). Entretanto, nos parece que C.S. Mahnkopf abordou tais questões de maneira mais sistemática e abrangente. Ele apresenta algumas das características ligadas ao que podemos chamar de “complexidade”:

- 1) uma grande quantidade de informação, tanto
 - a) quantitativa: como uma massa de eventos sonoros reais “empíricos” com um alto grau de velocidade e densidade, e
 - b) qualitativa: como uma massa de relações subcutâneas, que exibem dimensões diferentes, riqueza semântica e uma grande habilidade para formar contatos mútuos;
- 2) polivalência dos níveis de significação, com todas as implicações intracomposicionais, estilísticas e históricas; essa polivalência pode levar em consideração ambigüidade, ambivalência e auto-contradição;
- 3) um alto grau de “energias atratoras” entre ocorrências individuais (querendo dizer, contextualizadas mas ao mesmo tempo passíveis de consideração individual) na música (a estringência, a atratividade, tanto particularizada quanto super-contextualizante). Em terminologia mais antiga: entre as partes e o todo, ou, em diferentes níveis, a combinação de partes em grandes unidades em relação com o todo. (Mahnkopf, 2002b, p. 54-55)

Mahnkopf ainda enumera características presentes na música complexa:

1. densidade e rapidez dos eventos;
2. complexidade das estruturas rítmicas e de alturas;
3. abundância da morfologia;
4. polifonia (real / microparamétrica), no sentido de um alto grau de dissociação na discursividade;

⁵⁵ Podemos lembrar as estratégias desconstrutivas de Mahnkopf, tais como “Trabalhar com diferentes graus de informação paramétrica entre dois ou mais limites (...); suspender a claridade do fenômeno musical (...); combinar estratégias contraditórias (...)” (Mahnkopf, 2004b, p. 45) mas, também, podemos lembrar de colocações de Ferneyhough relacionadas a isso, quando, por exemplo, ele fala de uma “notação que especificamente e programaticamente desconstrói o som em seus subcomponentes” (Ferneyhough, 1998, p. 319) ou “somente a desconstrução consciente e sistemática do gesto em constelações de figuras semanticamente móveis assegura a superação das limitações a ele inerentes, dado que é a natureza sintética da figura que permite a definição da categoria por meio da qual ela deseja ser ouvida e não vice-versa” (Ferneyhough, 1998, p. 27).

5. poli-processualização de direcionalidades formais;
6. "surplus" (excesso) aperceptivo;
7. modo de escuta diagonal;
8. semântica imanentística;
9. expressão *expressivista*;
10. multi-perspectividade e multidimensionalidade da empiricidade da obra de arte, especialmente do tempo musical;
11. desconstrucionismo do caráter da obra e da situação de performance;
12. complexidade *complexista*, em contradistinação às outras formas de complexidade. (Mahnkopf, 2002b, p. 56)

Por fim, Mahnkopf também apresenta uma lista de "tendências artísticas" que podem ser vistas como relacionadas à complexidade. Cabe citá-las aqui, talvez como uma espécie de genealogia da "música complexa":

1. a "escola" estatística / estocástica (Xenakis e seus seguidores), tendo como meta massas musicais complexas;
2. espectralismo (Murail, Grisey, etc), empregando espectros sonoros estruturados de modo complexo;
3. a "musique concrète instrumentale" de Lachenmann, com seu amplo espectro de sons – desde os convencionais aos mais não convencionais – derivados não do mundo, mas sim dos "corpos sonoros" do instrumentário Clássico;
4. música com eletrônica ao vivo (o último período de Nono e suas "conseqüências");
5. complexismo, com sua discursividade musical ampla e radicalmente polifonicizada (Ferneyhough e aqueles que ele fortemente influenciou: a "Nova Complexidade" britânica, etc). (Mahnkopf, 2002b, p. 55)

3.5. Idéias musicais e procedimentos técnicos relacionados à música complexa

Dadas tais características gerais acerca de como se configura a "música complexa", prosseguiremos a um exame de procedimentos presentes na obra de compositores que podemos associar a tal produção musical. Dada a temática central do presente trabalho, enfatizaremos os meios técnicos que se relacionam com o desenvolvimento de técnicas instrumentais e novos modos de se lidar com instrumentos musicais, bem como situações nas quais o material musical é gerado a partir de dados físicos da relação entre intérprete e instrumento. Com isso, não fará parte do escopo do presente trabalho estabelecer um discurso abrangente sobre procedimentos técnicos na "música complexa". Tal opção também implicará em deixar de lado a obra de um dos compositores que se configura como

pilar histórico da “nova complexidade”, o inglês Michael Finnissy, cuja obra tende a relacionar-se menos com o tema central do trabalho aqui desenvolvido do que com a idéia de transcrição⁵⁶, que permeia boa parte de sua obra, e que se associa com o fato dele desenvolver mais freqüentemente métodos composicionais baseados em contextos de alturas e intervalos (apesar da ocasional ferocidade de sua obra para piano, e de ocasional referência em sua música a instrumentistas virtuosos – Alkan, Paganini, Busoni, Godowski – o que será retomado em nossas conclusões do trabalho).

Um primeiro aspecto fundamental na concepção musical de Brian Ferneyhough, que diferencia sua produção da de outros compositores atuantes na década de 1970, de acordo com Chris Dench, é a noção de “espaço-de-eventos”. Dench diz:

(...) Ferneyhough foi o primeiro compositor a realmente tratar o interior do envelope sonoro, a extensamente modificar eventos sonoros durante seus desdobramentos, introduzindo um conceito sem precedentes de micromorfogênese composicional. Ao considerar o domínio simplex como *espaço-de-ataques* descontínuo (no sentido de *pontilhismo*), então o domínio complexo é um *espaço-de-eventos* conceitualmente (se não praticamente) contínuo⁵⁷. (Dench, 2002, p. 184)

Ou seja, Dench aponta que na música de Ferneyhough a noção de nota como elemento mínimo da estruturação musical é amplamente questionada; uma nota pode ser, eventualmente, um elemento num contexto polifônico paramétrico que pode envolver camadas independentes para cada elemento presente na execução de um instrumento – um único instrumento, como uma flauta, pode tornar-se portador de um conteúdo musical estruturado com camadas polifônicas independentes, relacionadas, por exemplo, a necessidades físicas inerentes à execução de um

⁵⁶ Em relação a isso, ver o artigo do autor da presente dissertação: “Referencialidade na obra de Michael Finnissy” (Del Nunzio, 2007).

⁵⁷ A título de exemplo, podemos lembrar o texto do compositor sobre sua obra “Time and Motion Study I”, para clarear: “Uma preocupação fundamental da obra é uma visão de um modo de discurso polifônico transposto à atuação de um instrumento monofônico. São usadas diferentes táticas e estratégias para tornar isso possível, tais como a diferenciação de níveis paramétricos, a ênfase de linhas de força com um uso sistemático de nuances de articulação e a sobreposição de processos numéricos de filtragem em diferentes velocidades em diferentes níveis do discurso” (Ferneyhough, 1998, p. 113).

determinado instrumento ou a quaisquer elementos parametrizáveis⁵⁸. Tal aspecto tornou-se crucial a partir da música de Klaus K. Hübler⁵⁹ e de grande importância para compositores como Frank Cox, que tem uma abordagem que

enfoca os potenciais de desmembramento e de compor independentemente e quase-polifonicamente, com meios altamente racionalizados, componentes individuais de produção sonora de qualquer instrumento (Cox, 2008, p. 57).

Essa noção de polifonia também é central à “música complexa”, e é caracterizada, de acordo com Mahnkopf, pela “escuta diagonal e sobrecarga aperceptiva”, (Mahnkopf, 2002a, p. 41), dado que

as relações polifônicas essenciais não são aquelas entre notas simultâneas – isto seria simplesmente homofonia – mas, sim, entre “formas”, i.d., unidades rítmicas e sintáticas (linhas, partes de linhas, morfemas, “figuras”, “gestos”, etc). Polifonia é, então, a dissociação da discursividade musical no campo de representação diagonal. O campo é dividido em várias “vozes” (que, falando genericamente, não precisam estar atreladas a uma unidade-sonora única, mas podem ser internamente dissociadas, quaisquer que sejam seus graus de polifonia e homofonia) sujeitas a critérios específicos de coordenação (de elementos hierarquicamente similares) ou subordinação (de elementos hierarquicamente diferenciados) (Mahnkopf, 2002a, p. 39-40).

Com isso, outro aspecto bastante recorrente na concepção musical “complexa” diz respeito à independência paramétrica dos constituintes do discurso instrumental. Como aponta Klaus K. Hübler,

Um dos modos mais férteis de expandir o potencial sonoro e a técnica de execução está indubitavelmente no campo da produção polifônica de sons [tones]. Resta muito a ser feito nesta área, mesmo com instrumentos cuja produção sonora é fisiologicamente simples, como o trombone. Isso se aplica ainda mais aos instrumentos de cordas, cujas mecânicas de produção sonora são consideravelmente mais complexas. De modo a ilustrar a variedade de componentes envolvidos na execução de instrumentos de cordas, as funções de cada mão foram estudadas separadamente. (Hübler, 1984, P. 187-188)

Com isso, Hübler passa a desenvolver uma notação para instrumentos de corda que permite camadas absolutamente independentes

⁵⁸ Parece-nos plausível neste contexto apontar que a música de Xenakis também apontava para tal noção de “espaço-de-eventos”, ao lidar amplamente, por exemplo, com transições timbrísticas e glissandos. Como aponta Wilfrido Terrazas: “Para Xenakis, então, um som estava vivo quando ele continha movimento. Na sua música, um movimento pode se dar por meio de variações de altura de várias formas (sobretudo o glissando), por meio de mudanças de intensidade, por meio de transformações timbrísticas, e assim por diante. Nos casos mais freqüentes, Xenakis usava mudanças pequenas mas constantes nas suas passagens aparentemente estáticas, tornando claro que ele não estava interessado em sons longos, sustentados, imutáveis” (Terrazas, 2010, p. 29).

⁵⁹ Como demonstra seu Terceiro Quarteto de Cordas (exemplificado em Hübler, 1984).

para mão esquerda e mão direita, bem como camadas absolutamente independentes para diferentes parâmetros que possam ser associados à mão esquerda (tais como posicionamento dos dedos e pressão dos dedos sobre as cordas) e à mão direita (tais como posição de ataque, pressão do arco e dinâmica). Com isso, um único instrumento torna-se capaz de realizar uma polifonia microparamétrica com diversas camadas.

Tal postura de Hübler reverbera, por exemplo, em Frank Cox, que aponta para o “foco de Hubler nas ações produtoras de som ao invés de sons elegantemente estruturados e variados”, de modo a que ele repensasse “as concepções amplamente aceitas de ‘sons’ e ‘parâmetros secundários’” (Cox, 2008, p. 65). Estes “parâmetros secundários” tornam-se vitais para a produção de Cox e de outros compositores de tal vertente. Ainda que problematizados⁶⁰, eles devem “infiltrar e transformar os parâmetros primários”, por meio da “proliferação de uma estruturação quase-sintática”; ou seja, faz parte do projeto composicional de Cox o obscurecimento dos fatores de identidade mais recorrentes na música – em especial de alturas – por meio de diversos procedimentos, que vão do uso de um microtonalismo radical até a elevação da importância atribuída às diferentes técnicas instrumentais, com camadas polifônicas de igual importância atribuídas a, por exemplo, elementos timbrísticos que têm o potencial de obscurecer a percepção das alturas.

Se, como vimos, acima, a “música complexa” apresenta como característica recorrente a “densidade e rapidez dos eventos”, isso pode ser associado a um preceito formal recorrente na obra de Ferneyhough, que diz

⁶⁰ “Os parâmetros secundários em geral não têm o potencial das alturas de retenção de uma identidade clara enquanto sofrem transformação (mudança de oitava, ritmização, coloração timbrística e textural, alterações sutis de entonação pelos executantes e similares) e combinações em complexos (tais como acordes e conjuntos intervalares); eles também não possuem um sistema de relações intervalares altamente racionalizado, cujo significado estrutural e expressivo está profundamente segmentado na cultura ocidental. Entre os parâmetros secundários, alguns não possuem passos discretos, prejudicando sua perceptibilidade enquanto componentes de um argumento complexo (por exemplo, um *mezzo forte* com um *mezzo piano*, variações sutis na velocidade de vibrato, ou flautando contra a velocidade de arco normal), e outros possuem uma espécie de identidade icônica, mas não tem a capacidade de transformações sutis (um ataque acentuado *col legno*, um *jeté*, etc.). Poder-se-ia argumentar que o primeiro tem pouca identidade, mas grandes capacidades de transformação e combinação (apesar do seu significado ser tradicionalmente dependente de um elo com algum evento de altura / ritmo / gestual) enquanto os segundos são totalmente identidade, mas não tem a capacidade de transformação” (Cox, 2008, p. 72).

respeito a uma “confrontação freqüentemente ‘antinatural’ entre o fluxo dos eventos de fato e a quantidade de tempo que seria normalmente compreendida como ‘apropriada’ para sua recepção adequada”; isso é exemplificado bastante claramente na peça “Les Froissements d'Ailes de Gabriel”, espécie de concerto para violão que integra sua ópera “Shadowtime”, constituída por 128 fragmentos, cada um deles mais curto do que seria adequado para a recepção / compreensão do material que contém; o compositor aponta para esta “qualidade de ‘excesso de velocidade’” como o “maior percalço para a absorção das minhas próprias obras no cânone aprovado da normalidade” (Ferneyhough, 1998, p. 68). Se isso se dá em âmbito formal, também ocorre micro-estruturalmente, com a rápida alternância de gestos radicalmente distintos⁶¹, com o que podemos chamar de fragmentação gestual.

Se associadas, as idéias de polifonia paramétrica e de fragmentação gestual mostram-se férteis em gerar situações musicais limite, no que concerne a prática interpretativa. Com isso, outro dado de extrema relevância, passível de ser tematizado, é a dificuldade interpretativa – ou seja, a determinação, como parte do plano composicional, de níveis distintos de envolvimento do intérprete, em termos psicológicos (pressão / complicação), físicos (índice de atividade, dificuldade das ações) e mentais (lidar simultaneamente com diversas tarefas). Brian Ferneyhough afirma ter feito considerações nesse sentido pela primeira vez em “Missa Brevis” (1969, para doze vozes solistas), quando optou por “integrar o grau de dificuldade interpretativa” ao “repertório de possibilidades de articulação” a ele disponíveis (Ferneyhough, 1998, p. 92). Isso foi aprofundado em obras subseqüentes, sendo que em “Unity Capsule” (1975-76, para flauta solo) tornou-se fator de primordial importância, à medida que havia a necessidade de “um denominador que permita que a experiência do

⁶¹ Tal aspecto novamente tem um antecedente fundamental em Xenakis; podemos lembrar de seu primeiro quarteto de cordas, sobre o qual o violoncelista Kevin McFarland diz: “A condensação de dez vozes em ST/4 freqüentemente faz com que haja níveis maníacos de densidade, rapidamente justapondo diversas técnicas de execução (*pizzicato*, *col legno*, trêmolo, *sul ponticello*, glissandos, ataques percussivos no corpo do instrumento, etc.) em diferentes registros com pouco ou nenhum tempo para preparar estas mudanças. (...) No andamento, estas justaposições são muito complicadas fisicamente, mas ainda mais difícil é a agilidade mental necessária para pensar na próxima ação enquanto ainda se realiza precisamente uma ação” (McFarland, 2010, p. 251).

intérprete, a capacidade do instrumento e a capacidade combinatorial do compositor sejam transpostas a um único 'comprimento de onda', o que foi desenvolvido ao "calcular os graus de dificuldade que são encontrados nos processos de ensaiar e realizar a informação contida na partitura" (Ferneyhough, 1998, p. 99).

The image shows a complex musical score for 'Unity Capsule' by Brian Ferneyhough. It features two staves: Flute and Voice. The notation is highly intricate, with many dynamic markings (pp, mf, f, sf, etc.) and performance instructions. A box at the bottom left contains a specific instruction for the flute: 'Tongue blocking hole completely for first Eb, thereafter gradually introducing air into instrument by movement of block plus increased pressure of breath.' The score is written in a style that emphasizes technical difficulty and interpretive challenge.

Fig. 15: Brian Ferneyhough: "Unity Capsule".

Isso se relaciona à idéia do intérprete funcionar como um "filtro" da obra, sendo o "limite que separa o tocável do não-tocável (...) deixado indefinido, dependendo para sua localização precisa das habilidades específicas de um determinado intérprete, cujos dotes interpretativos formam um 'filtro' relativizante" (Ferneyhough, 1998, p. 5).

Se nessa música o intérprete é frequentemente colocado em situações nas quais recursos técnicos extremos são requisitados, isso se dá de modo bastante distinto de passagens virtuosísticas de repertórios anteriores; por exemplo, na obra de Richard Barrett, como aponta Christopher Fox, não há espaço para o intérprete demonstrar um "domínio do instrumento"; em lugar disso, ela apresenta ao intérprete "tarefas que são transparentemente difíceis, tarefas que expõem as estranhezas [awkwardness] do instrumento" (Fox, 1995, p. 148).

Também são freqüentes, no âmbito da "música complexa", procedimentos composicionais decorrentes diretamente de uma análise das especificidades do instrumento – ou seja, que se associam às idéias sobre a concretude do instrumento apresentadas no capítulo anterior, ainda que a condução da composição se dê de modo radicalmente diferente. Com isso,

as obras compostas são absolutamente instrumento-específicas. Isso é vital para a já citada “Unity Capsule”, que se utiliza de “um sistema de organização baseado nas irregularidades que ocorrem naturalmente no caráter sonoro da flauta”, sistema este que oferece “vários tipos de intervalos microtonais capazes de serem produzidos por meio de lábios ou dedos” e que permite a combinação de “técnicas de articulação familiares a todos os flautistas (ação da língua, tensão do lábio, abertura de embocadura maior ou menor, intensidade de vibrato) em constelações não-familiares”, sugerindo que “nenhum estilo composicional pode ser integralmente válido se não pegar como ponto de partida a simbiose entre o intérprete e seu instrumento em toda a sua imperfeição, da qual a força vital da música emana” (Ferneyhough, 1998, p. 99).

Fig. 16: Brian Ferneyhough: “Unity Capsule”. Escala microtonal de 31 notas por oitava, com indicações de posições especialmente desenvolvidas para a flauta.

Similarmente, isso se dá no pensamento composicional de Richard Barrett. Ao comentar sobre “Blattwerk”, para violoncelo e eletrônica ao vivo, ele diz que a obra foi desenvolvida partindo de “uma visão ‘objetiva’ do violoncelo enquanto uma caixa com quatro cordas esticadas sobre ela, que é então minimamente ‘enchida’ por um sistema de glissandi que forma o seu material básico (alturas)”, com a composição conduzida “sem uma mediação de conceitos abstratos de material musical e relações”. Deste modo, segundo ele, “faz menos sentido falar de ‘alturas’ nessa música do que de ‘locais’ no instrumento – locais que são, eles mesmos, casos especiais de movimentos que os excitam e geram seus sons” (Barrett, 2002).

A relação entre instrumento e intérprete também pode servir como geradora de material. Ao invés de se lidar com uma estrutura harmônico-melódica abstrata, o material composicional pode ser pensado em termos de configurações e aberturas de dedos ou posicionamento das mãos. Isto ocorre, por exemplo, em um dos movimentos de “Kurze Schatten II”, de Ferneyhough, em relação ao qual ele narra o seguinte processo composicional:

Fiz uma grande tabela de todas as posições de dedos possíveis no violão – da primeira à décima oitava casa, se me lembro corretamente – e todas as combinações possíveis de quatro dedos sob qualquer combinação de seis cordas. Eu então planejei uma seqüência permutada, não contendo de modo algum todos esses recursos, mas uma porção significativa deles, que eu coloquei sobre toda a estrutura métrica / rítmica com uma intenção de fixar quais combinações de cordas, colocações de dedos e posição de casa estariam disponíveis em cada momento. O que particularmente me levou a esta abordagem foi a criação de uma continuidade polifônica que restringisse os intérpretes a lidar com o material notado de modos que vão freqüentemente contra seus sentimentos instintivos acerca do que seria natural. A notação é extremamente específica a este respeito.

(...) Esta peça é então um estudo na agilidade da mão esquerda vista como uma variável independente, dado que a distância coberta sobre o braço do instrumento às vezes parece estar numa relação perversamente independente em relação a continuidade sonora resultante (Ferneyhough, 1998, p. 146-147).

Fig. 17: Brian Ferneyhough: “Kurze Schatten II”, peça IV. Alturas derivadas de permutações de posições de dedos.

Em um caso ainda mais extremo, Frank Cox propõe que todos os elementos presentes na relação entre intérprete e instrumento sejam passíveis de tratamento composicional preciso, levando ao que ele denomina por “Corporalidade Virtual”, que

permite pela primeira vez uma grande quantidade de inflexões de execução finas – que, nessa era da gravação, são tratadas como falhas na execução da

música tradicional, idealmente escondidas ou eliminadas, em relação a um som “belo” que deve ocorrer incessantemente – pela primeira tratadas composicionalmente de uma maneira precisa, composicionalmente organizadas, e idealmente terem papéis estruturais num argumento musical atraente e substancial (Cox, 2008, p. 71).

Outro aspecto diz respeito à idéia de “transparência”. Quanto a isso, Chris Dench fala que a

Complexidade, por comparação – e eu veria aqui uma outra característica definidora de tal música – incorpora uma rejeição de qualquer transparência, e derrota qualquer tentativa de descrever como o texto musical veio a ser. De fato, a música não pode realmente ser dita *complexa* se não tiver passado de um ponto crítico no qual qualquer busca de vestígios se torna irreal (...) (Dench, 2002, p. 183)

Voltaremos a esse ponto quando tratarmos da interpretação na música complexa.

3.6. Estratégias para estudo e interpretação

Para encerrarmos a parte teórica do presente capítulo, resta tratarmos da interpretação na “música complexa”. Como aponta Ferneyhough, nessa prática musical há uma “ausência de normas interpretativas aceitas em termos gerais”, o que

leva a “obra complexa” (aqui sempre compreendida como um termo relativo, não um domínio estético separado!) à institucionalização do “erro categórico” russeliano como um modo fundamental de abordagem; as relações flutuantes que informam sua vida interior devem elas mesmas procurar sugerir modos de reordenar abordagens perceptivas, hierarquias, perspectivas. O nascimento da obra necessariamente ocupa o estágio central; o intérprete (e, por extensão, o ouvinte) é levado a compartilhar alguma parte do gerador-de-ansiedade provisório, é continuamente levado a ficar produtivamente ciente de sua própria inexpugnável contribuição (Ferneyhough, 1998, p. 66).

Na interpretação dessas obras, também não se aplicam as noções habitualmente estabelecidas de uma “boa técnica”, relacionadas, por exemplo, à limpeza na execução e ao equilíbrio timbrístico. Como coloca Richard Barrett no prefácio da partitura de “Anatomy” (1985-86),

Diferenças de registro, métodos de execução, etc, devem ser *ênfatizados*, ao invés de atenuados pelas idéias recebidas de “boa técnica”. As diferenças timbrísticas resultantes devem expor a “anatomia” dos instrumentos, e a negar a homogeneização cosmética dos usos instrumentais interessados em coerência harmônica (Barret apud Fox, 1995, p. 149).

Algo muito similar se faz presente na apresentação de Sharon Kanach do livro "Performing Xenakis":

como intérpretes treinados, cada um deve "esquecer" todas as lições aprendidas no que concerne a "beleza" da sonoridade: Como homogeneizar os registros dos instrumentos, disfarçar respiração, compensar entonação com vibrato... A panóplia padrão de polidezas. Nada poderia ser mais contrário ao universo sonoro de Xenakis! (Kanach, 2010, p. XIII)

De acordo com Ferneyhough, disso decorre um estímulo para que o intérprete recrie "a obra à sua própria imagem, e não de acordo com algum processo arbitrário de homogeneização por meio da academia" (Ferneyhough, 1998, p. 319).

Como coloca o violoncelista e compositor Frank Cox, temos, com isso, uma mudança fundamental entre as necessidades e prerrogativas da interpretação de "música complexa" e as práticas desenvolvidas para a interpretação dentro do que ele denomina como o modelo do modernismo tardio. Para a prática interpretativa do modernismo tardio, aceita como "moralmente responsável", Cox fala que há a busca por uma relação "sem ruído, transparente" entre os elementos da cadeia concepção, notação, interpretação, recepção, com funcionalidade definida do seguinte modo:

1) notação, com indicação de tarefas que exigem domínio técnico responsável, 2) o que o autor chamará de uma "realização" adequada, na qual todas as notas estão corretas, todos os ritmos são realizados com precisão, todas as dinâmicas, indicações de fraseado, etc, são audivelmente projetadas, e assim por diante, e 3) percepção ideal, que deveria ser apta a mensurar, baseada na partitura, a correspondência dos dois aspectos citados, e ainda mais idealmente, perceber as relações compostas a partir das realizações responsáveis (...). (Cox, 2002, p. 71)

Com isso, a interpretação se iniciaria apenas depois de resolvidos os "desafios técnicos". De acordo com Cox,

este modelo requer tanto metas interpretativas claras (tradicionalmente, a "imagem-sonora" da peça que se almeja em estados iniciais do aprendizado – tanto meta quanto estímulo para continuação do estudo) quanto padrões de execução claros, competitivamente testáveis, necessários para a realização da meta: o indivíduo deve almejar algo, saber como melhorar e estar apto a dizer se tal melhora está ocorrendo ou não, idealmente em comparação com outras execuções da mesma peça (Cox, 2002, p. 72).

Como já vimos, tais noções são já fundamentalmente questionadas na obra de Xenakis. Se tomarmos como exemplo da prática interpretativa "moralmente responsável" e "transparente" do modernismo tardio a

atuação como regente de Pierre Boulez, podemos nos lembrar, por exemplo, de suas colocações, em correspondência com Xenakis, sobre os “limites físicos dos músicos” na interpretação da peça “Eonta”⁶², na qual afirma que a obra é intocável como está escrita, sem considerar que, como comenta o trombonista Benny Sluchin em artigo sobre tal peça, “tocar Xenakis é um processo contínuo de aceitar que a perfeição é apenas um alvo” (Sluchin, 2010, p. 24), ou seja, que a “imagem-sonora” da peça é mutável e filtrada pelas possibilidades (inclusive possibilidades físicas, de resistência) dos intérpretes; desta forma, Boulez aplica um paradigma interpretativo que se mostra inadequado em relação às exigências da obra⁶³.

⁶² Ver excertos dessa correspondência em Sluchin, 2010, p. 11-12.

⁶³ O regente Michel Tabachnik comenta sobre essas diferenças entre Boulez e Xenakis no que concerne a escrita para grandes grupos ou orquestras, associando as opções de Xenakis a posições políticas e éticas do compositor; ele afirma que na execução de uma obra orquestral de Xenakis, “Cada músico tem a sua parte e deve assumir responsabilidade total na sua execução. Se, por exemplo, um violoncelista toca uma nota errada em “Pli Selon Pli” de Boulez, eu vou ouvi-la; em Xenakis, eu não vou. (...) Para ele, em parte devido às suas crenças sócio-políticas, cada músico é importante. Um indivíduo não é apenas um instrumento anônimo numa orquestra, mas uma pessoa, um ser humano com dignidade. Xenakis está convencido de que apenas a totalidade de algo extremamente diversificado resultará em uma forma global única. Mas a multitude de particularidades não é perceptível em sua totalidade. (...) Conseqüentemente, músicos orquestrais, enquanto indivíduos podem freqüentemente se sentir frustrados quando tocam Xenakis, cada um sabendo que se tocasse algo ligeiramente diferente a “chuva” não mudaria. Com isso, cabe ao regente explicar como cada um dos componentes é importante, mesmo se o resultado total escapar ao indivíduo. Sem o engajamento consciencioso, profissional e ético de cada músico para tocar o que está escrito, a música de Xenakis não será mais a música de Xenakis” (Tabachnik, 2010, p. 350). Isso assemelha-se às necessidades que levaram Ferneyhough à “a multiplicação de dificuldades interpretativas”, com o que ele “encorajar uma auto-responsabilidade aumentada da parte do indivíduo, de modo que o intérprete não mais abordaria o material ‘do exterior’. Era minha intenção garantir uma forma de completa identificação, um comprometimento que dissolveria as fronteiras que separam o intérprete do interpretado” (Ferneyhough, 1998, p. 89).

Fig. 18: Iannis Xenakis: "Eonta" (comp. 82, detalhe dos instrumentos de metal). Dinâmicas extremas e articulações *staccato* bastante rápidas.

Tal paradigma, igualmente, precisa ser completamente alterado para lidar com as necessidades decorrentes da interpretação de "música complexa". Não há mais elos transparentes entre os elementos da cadeia, que ganham características próprias, impossíveis de serem traduzidas sem adaptações e, portanto, diferenças, entre cada elemento⁶⁴. Com isso, essa "cadeia" configura-se "mais como uma série de sobreposições, com conflitos voláteis entre incompatíveis" (Cox, 2002, p. 76), de modo que "partitura e som são sistemas de signos cujos campos primários de significação devem sempre permanecer seus opostos respectivos" (Ferneyhough, 1998, p. 3). Desse modo, a notação configura-se "como um meio essencialmente 'opaco' (para parafrasear Derrida, a notação está sempre 'escrevendo', com todas as suas sedimentações históricas)" (Cox, 2002, p. 74), de modo que ela não

⁶⁴ "A suposta cadeia comunicativa direta entre concepção, notação, interpretação responsável (incluindo não apenas padrões técnicos de execução, mas também fatores tais como energia interpretativa e intuição), e recepção / percepção deveria ser requalificada enquanto tradução e não correspondência direta (um para um), dada a tendência deste último modelo de reduzir tudo ao nível quantificável – i.e., primariamente técnico / mecânico. Cada domínio nesta cadeia deveria ser visto como qualitativamente diferente dos outros: cada um tem seus modos de estruturação, imperativos e histórias independentes, e poderia ser tratado como uma "linguagem" separada. Seguindo essa analogia, a tradução entre domínios (do modo como acontece com idiomas humanos) deve começar pelo reconhecimento de suas diferenças fundamentais, e então tentar criar pontes analógicas (que são necessariamente instáveis)" (Cox, 2002, p. 103).

é mais lida, e sim decifrada. Além disso, “em muitos casos, a lógica das demandas notacionais e a possibilidade de suas realizações no ‘mundo real’ da execução e percepção ‘ideais’ (...) fortemente contradizem um ao outro” (Cox, 2002, p. 76).

Nesse sentido, Ferneyhough propõe que o “modelo triádico compositor / canal / ouvinte”, no qual o intérprete ocupa a posição de “canal”, seja substituído por “dois relacionamentos triádicos, [que] abrangem a relação do intérprete com a partitura” (Ferneyhough, 1998, p. 212). Para ele,

A meta aqui é, creio eu, uma notação que exige do intérprete a formulação de um procedimento de seleção consciente no que concerne a ordem na qual as unidades de informação interpretacional contidas na partitura são analisadas e como uma expansão desta escolha uma combinação dos elementos (camadas) aos quais se dá status preferencial em qualquer estágio do processo de realização. A escolha feita aqui colore da maneira mais fundamental a hierarquia de ensaios da qual, na execução, a composição ela mesma é um ícone (Ferneyhough, 1998, p. 4).

Aqui, o “engajamento significativo” do intérprete, já mencionado em relação a Xenakis, ganha uma nova dimensão; a composição passa a funcionar como um ícone, que permite múltiplas interpretações, definidas pragmaticamente pelas estratégias de estudo e ensaio desenvolvidas pelos intérpretes. O intérprete é convidado a “desestruturar a partitura, [a] abordar seus diversos níveis”, numa atividade que “transcende a mera atividade de ‘interpretação’ alargando-a a uma (auto-criada!) ordem ou disciplina que abrange tudo” (Ferneyhough, 1998, p. 212). Isso faz com que a “‘interpretação’ (...) [seja], em grande medida, um processo de seleção (voluntária e involuntária), feita de acordo com critérios de capacidade individual, a partir da plenitude proferida (notada) [que] dá apoio a esta noção” (Ferneyhough, 1998, p. 188-189). Cabe ao intérprete “fazer decisões hierárquicas sobre o que projetar e como em relação a uma peça durante sua execução” (Cassidy, 2009).

De tais aspectos resulta o que Cox qualifica como uma das “mais extremas confrontações do modelo de execução do modernismo tardio”, que se relaciona à “crença por parte dos ouvintes de que o executante tem domínio dos desafios técnicos da peça, e a crença por parte do executante

de que tal meta é alcançável” (Cox, 2002, p. 77). Ou seja, “o grau e a natureza de desafios mais recentes problematizou a possibilidade de testabilidade competitiva em seu âmago”. Não se tem como estabelecer o que é uma execução definitiva da obra⁶⁵, dado que as demandas estarão sempre um passo além do que é possível ao intérprete – que tem o imperativo moral (mais do que ético, dada a instabilidade de algumas requisições⁶⁶) de lidar com elas e tentar resolvê-las do melhor modo que conseguir. Com isso, uma obra é passível de ter seus múltiplos aspectos diferentemente iluminados em diferentes interpretações, que se sujeitam ao que Ferneyhough classifica como uma “inexatidão significativa”, ou seja, cada interpretação passa a ser “uma indicação, uma pista acerca do modo como uma obra ‘significa’” (Ferneyhough, 1998, p. 268). Como aponta Cox, “é freqüentemente difícil dizer o que é uma execução ‘ideal’” (Cox, 2002, p. 77), dado que

a) os potenciais para articulação de relações significantes em qualquer peça musical são, se não infinitos, pelo menos múltiplos e não podem ser teoricamente pré-determinados, e b) não é possível realizar todos esses níveis numa única execução, porque muitos deles existem em conflitos fundamentais uns com os outros. (Cox, 2002, p. 102).

Com isso,

A maior parte da música complexa requer para sua *interpretação* responsável um grau do que o autor chamará de “busca intuitiva / expressiva”, aquela energia de execução que cresce na lacuna entre o que é aprendido, o que é honestamente almejado, e o que pode ser alcançado na execução responsável de qualquer música. Com a música radical complexa, essa energia é freqüentemente inserida nas tarefas da peça e é parte substancial de seu conteúdo musical; com isso, é o resultado natural de qualquer tentativa responsável de realização de tal música. Mesmo quando as

⁶⁵ Ou, como coloca Ferneyhough, há um questionamento à “‘ficcionalidade’ da obra (‘obra’) como uma entidade palpável”, que se faz presente quando há na notação a tentativa de “incorporar, por meio da mediação do intérprete (sua ‘abordagem’ pessoal), a destruição” (Ferneyhough, 1998, p. 5).

⁶⁶ “A natureza desses desafios interpretativos não é meramente técnica / interpretativa, mas em ampla medida moral, no sentido autônomo de imperativos auto-estipulados e auto-aceitos: apesar dos geralmente baixos padrões de precisão na execução de tal música e mesmo se nenhum ouvinte puder julgar a diferença entre uma interpretação “correta” ou não, se alguém aceita os imperativos de tais tarefas / desafios, tem o dever de tentar perceber / interpretá-los do modo mais completo e responsável possível. (...) Imperfeições na execução (inevitáveis em qualquer música, mais visíveis em peças freqüentemente tocadas, mas para qualquer executante de música complexa radical um destino precisamente predeterminado) não é uma medida de fracasso absoluto, mas talvez a prova mais poderosa do caráter “humano” dos desafios; mas os fracassos do músico, de acordo com os termos auto-acordados dos imperativos, devem agir como um bom estímulo para uma dedicação acentuada em direção à meta de uma realização / interpretação responsável da música” (Cox, 2002, p. 105).

indicações individuais e as camadas de tal música são responsavelmente aprendidas, dado que o conjunto total de indicações e camadas em muitos casos não pode ser “perfeitamente” realizado, tais intérpretes quando de sua execução fazem uma tentativa energética e intuitiva de realizar tanto quanto possível dos seus aspectos mais significativos (Cox, 2002, p. 97-98).

Disso decorre que tal música, de acordo com Cox, faz “duas contribuições fundamentais (...) primeiramente, [a de] destruir essa fetichização ingênua do texto e, secundamente (e concomitantemente), [a de] exigir uma consideração teórica séria do domínio físico”, de modo que cada execução torna-se perecível (Cox, 2002, p. 131).

Podemos, a partir disso, voltar à discussão sobre a interpretação de Xenakis, e às reflexões que Peter Hill teceu uma década depois de sua troca de cartas com Yuji Takahashi.

Para Takahashi, a única coisa que importa é o ato de fazer música. O quanto isso está relacionado com o texto empregado é uma questão acadêmica. Não estou em nenhum momento sugerindo que a precisão não importa, ou que não é importante acertar as coisas; apenas que a correção deve ser um meio para um fim, e não um fim tirânico por si só. Há algo de incrivelmente direto no modo como Takahashi desafia o nó Górdio de nossas presunções sobre interpretação. Acima de tudo, podemos aprender dele que o texto deve ser uma fonte de estímulo, não de inibição. Como esse estímulo funciona depende da personalidade do intérprete. Alguns trabalham melhor e de modo mais criativo com restrições rígidas. Para eles, uma investigação minuciosa do texto e das evidências históricas ao seu redor será uma ajuda bastante positiva. Outros podem usar o texto como um ponto de partida para algo livre, e, em última instância, talvez apenas remotamente conectado ao original. *Vive la difference!* Infelizmente, o dogma contemporâneo aponta a todos os executantes – independente de talento ou temperamento – a primeira direção citada acima. (Hill, 1986, p. 7)

3.6.1. Estratégias pessoais de estudo

Para encerrarmos este capítulo, ressaltando as diferentes abordagens dos intérpretes em relação a essa música que se mostra especialmente exigente, seja em termos físicos, mentais ou, mesmo, em termos do engajamento por ela pressuposto por parte do intérprete, colocaremos uma breve lista de excertos de textos e depoimentos de intérpretes que tem grande parte de sua atuação relacionada ao repertório abordado no presente capítulo; se cabe a cada intérprete (ou, mesmo a um mesmo intérprete em diversas execuções de uma mesma obra, como aponta

Steven Schick⁶⁷) abordar de modo individual as dificuldades e peculiaridades de determinada peça, é natural que sejam desenvolvidos modos particulares de estudar e preparar as obras. Tais diferenças mostram-se reveladoras, ao trazer à tona distinções nas aptidões, formações e propensões dos músicos, ressaltando a inviabilidade de uma padronização técnica relacionada a tal prática musical⁶⁸.

Como já notamos anteriormente, há diversos intérpretes que associam a prática de tal música à prática da improvisação livre – tanto em termos de tipologia sonora, como de gestualidade empregada e de esforço físico necessário⁶⁹. A clarinetista Lori Freedman, por exemplo, baseia o início do estudo de peças novas em improvisações sobre “impressões bastante gerais sobre o que está escrito”; à medida que detalha o estudo da obra, ela faz uso da “improvisação para desenvolver uma compreensão mais profunda e mais primitiva da idéia musical”, progressivamente inserindo excertos do material escrito e lidando espontaneamente com a

⁶⁷ Schick questiona a utilização de uma definição perene, durante a carreira de um intérprete, de uma determinada abordagem na interpretação de uma peça: “Não seria desejável sermos mais céticos ao seguir modelos tradicionais de interpretação nos quais a meta é estabelecer, aperfeiçoar e repetir uma leitura pessoal da partitura? Não deveríamos desenvolver um novo protocolo de aprendizagem para cada peça para percussão com a idéia de quais importantes liberdades oferecidas na partitura devem ser levadas à frente ao longo de diversas execuções? Talvez a centésima execução de uma peça não devesse ser simplesmente uma versão muito bem ensaiada e rotineira da primeira, mas sim buscar algo diferente e novo” (Schick, 2010, p. 188). Neste caso específico, ele refere-se especificamente à interpretação de “Psappha”, de Iannis Xenakis, e, em termos gerais, à interpretação de obras para percussão com instrumentação a ser definida pelo intérprete (como, por exemplo, “Bone Alphabet”, de Brian Ferneyhough dedicada e estreada pelo próprio Steven Schick). Entretanto, tais considerações poderiam facilmente ser estendidas à prática interpretativa das obras dos compositores abordados nesse capítulo.

⁶⁸ E, portanto, inviabilizando a participação nesse repertório (ou, pelo menos, em sua parte mais radical – em especial nas obras solistas e para pequenos grupos) do que Ferneyhough chama de “músico de ‘gig’ – o intérprete que, em poucos ensaios fica justamente orgulhoso de produzir uma realização ‘profissional’ de quase qualquer coisa.”, ou seja, indivíduos que “têm que interpretar estilos amplamente diferentes justapostos proximamente [e], por consequência, desenvolveram uma técnica de leitura rápida e apresentação padronizada [standardized], de modo a maximizar a efetividade em relação a uma ampla gama de obras e contextos”, em favor de “uma espécie de intérprete para os quais um amplo e intenso envolvimento com as demandas artísticas e técnicas e com os pressupostos de um compositor em particular ou de um grupo de compositores seria um pré-requisito essencial para uma atividade interpretativa adequada. (Ferneyhough, 1998, p 369).

⁶⁹ Sem mencionar questões estéticas / éticas associadas a tais práticas, que podem ser relacionadas, por exemplo, a uma busca por “tornar palpável a qualidade transitória da experiência como uma espécie de *valor*”, pois espera-se do ouvinte uma postura ativa, na qual ele “busque na massa dos eventos por fragmentos de significado, mesmo enquanto procura outra coisa. Não há tempo para relaxamento, e isto faz com que alguns ouvintes fique desconfortáveis, não querendo ter que viver com este grau de incerteza e flexibilidade” (Ferneyhough, 1998, p. 230).

transição de materiais, de modo a obter “um nível máximo de confiança no que concerne a minha expressão da idéia do compositor”. De acordo com ela, isso facilita o vislumbre da intenção do compositor, com “nuances de idéias que estão muito além da página”. Faz parte de sua rotina de estudos também “improvisar no estilos de Xenakis, Ligeti, Ferneyhough, Feldman, Scelsi, Dusapin ou Aperghis”, incorporando seus “maneirismos gestuais” ao seu próprio “vocabulário na clarineta”. (Freedman, 2010, p. 6-8).

Já o oboísta Christopher Redgate tem um modo mais pragmático de lidar com esse repertório que oferece “demandas técnicas que não tinham sido estudadas na universidade”, na busca de uma “técnica inclusiva”. Ele apresenta seu modo de proceder da seguinte forma:

Minha estratégia inicial para aprender passagens complexas e exigentes é analisar os problemas, e separá-los em componentes básicos que podem ser aprendidos individualmente antes de juntar os componentes. Localizo questões que precisam ser aprimoradas na minha própria técnica, áreas nas quais eu preciso resolver problemas de dedilhados desconhecidos e assim por diante, e então olho cuidadosamente para questões como as de camadas que envolvem diversos ritmos irracionais. Deste modo, posso trabalhar em questões técnicas ou musicais de um modo bastante disciplinado e focado. (Redgate, 2007a, p. 144)

Com isso, ele oferece

duas opções viáveis para um intérprete sério: a) achar soluções que lidam com o problema imediato e desenvolver apenas o que é necessário para a peça estudada em particular; b) lidar com a questão sistematicamente e desenvolver áreas técnicas que não haviam sido desenvolvidas. (Redgate, 2007a, p. 142)

O contrabaixista Robert Black, quando decidiu tocar “Theraps”, para contrabaixo solo, de Xenakis, deparou-se com uma situação que o levou à segunda opção citada por Redgate. Diz ele:

Primeiro, havia diversas técnicas que eu tinha que aprender a fazer; $\frac{1}{4}$ de tom em passagens rápidas, glissandos com um único dedo, glissando de duas vozes com movimentos contrários, e cordas duplas com parciais bastante altos em todas as cordas. Para dominar estas técnicas eu desenvolvi diversos exercícios (quase estudos) que treinariam meus músculos e minha mente para fazer coisas que eles não tinham feito antes. Por exemplo, eu fiz escalas lentas usando intervalos de $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, e $\frac{3}{4}$ de tom para aprender a ouvir e “sentir” estes intervalos. Eu inventei exercícios de glissando com cordas duplas para que minha mão esquerda pudesse aprender a técnica de movimento contrário com intervalos precisos. Somente depois de ter alguma facilidade com estes exercícios eu poderia começar a aprender o que estava escrito na página. (Black, 2010, p. 241).

A violista Barbara Maurer ressalta os benefícios do contato com o compositor, num repertório em que há um “alto grau de auto-renúncia, dado que as experiências físicas de tocar – a rota direta entre olhos e dedos – não ajudam de modo algum, mas sim, ao contrário, tornam-se um obstáculo”, sendo necessário “desligar uma parte dos meus hábitos de tocar”. As “convenções instrumentais, que ao longo de anos de experiência tornaram-se inconscientes, têm que ser transferidas ao campo do controle consciente e alteradas” (Maurer, 2004, p. 154). Isso implica na necessidade do contato direto com o compositor, da troca de experiências e da informação oral: “a prática interpretativa da Nova Música (...) não pode existir sem palavras. A comunicação é necessária, urgente, até mesmo indispensável. O diálogo entre executante e compositor forma uma parte substancial de qualquer ensaio significativo” (Maurer, 2004, p. 152).

O percussionista Steven Schick, em texto sobre a interpretação de “Bone Alphabet”, de Ferneyhough, ressalta que o ritmo lento de aprendizagem da obra, relacionado aos diversos tipos de dificuldade nela presentes, torna-se um aspecto positivo, à medida que favorece o “crescimento natural de um contexto interpretativo” (Schick, 1994, p. 132). No processo de aprendizado tanto dessa peça quanto de “Psappha”, de Xenakis⁷⁰, o percussionista memorizou toda a obra durante seu estudo; de acordo com ele,

A vantagem dessa abordagem era que, memorizando como o primeiro e não o último passo do processo, eu podia levar o material que estava aprendendo mais rapidamente ao âmbito físico. Como resultado, desde o primeiro instante a peça tornou-se uma arena teatral na qual o gesto físico não era somente o subproduto da execução, mas uma parte integral de um ponto de vista interpretativo que estava se formando. O instrumento tornou-se uma espécie de palco para atuação, ou, nas palavras de Ferneyhough, um “teatro do corpo”. (...)

O gesto tornou-se um mecanismo indispensável para a memória, a distância física um modo de calibrar o ritmo, e o “comportamento” – o termo de Brian para distinções entre seções formais – adquiriu seu significado inicial como um comportamento revelado pela postura. (p. 136-137)

Ou seja, a memória corporal torna-se, para ele, componente essencial da compreensão musical, e a interpretação é facilmente comparável a uma coreografia realizada no instrumento – dado que é

⁷⁰ Descrito em Schick, 2010.

ênfatizado pela ausência da partitura na execução da obra, que está integralmente memorizada⁷¹.

Para concluirmos o presente capítulo, podemos nos lembrar da colocação de Ferneyhough, de que

Se a partitura deve ser compreendida com um “ícone” constante da obra da qual ela é a forma notada, toda e qualquer execução que represente uma tentativa consciente de realizar aquela partitura é uma interpretação válida. Não tem diferença aqui entre Xenakis e Haydn. O critério para interpretações esteticamente adequadas está no tanto que o intérprete é técnico e espiritualmente apto a reconhecer e incorporar os requisitos de fidelidade (NÃO “exatidão”!) Não é uma questão de 20% ou 99% “das notas”; tudo depende do que se pede. A falsa questão da “intocabilidade” é de fato uma irreflexão. (Ferneyhough, 1998, p. 71)

⁷¹ Sobre o aprendizado de “Psappha”, ele aponta para o fato de que “a diferença entre forte e fortíssimo, que seria uma distinção mental numa partitura, ficou armazenada [na memória corporal] como uma diferença na altura do meu braço antes que eu deixasse a baqueta cair em direção ao instrumento. Densidade tornou-se velocidade física, polifonia era expressada como múltiplos níveis de movimento, uma espécie de poli-coreografia” (Schick, 2010, p. 175).

4. Tendências recentes relacionadas à noção de fisicalidade

Nos capítulos anteriores foram abordados compositores cuja atuação na segunda metade do século XX contribuiu fundamentalmente para uma expansão no pensamento acerca da fisicalidade na produção musical de concerto e em sua aplicação na produção musical, seja por um pensamento acerca das características intrínsecas do instrumento (sua concretude), seja por uma contínua reavaliação do potencial de instrumentistas. Para isso, escolhemos três compositores cujas obras no pareceram especialmente relevantes para a configuração de mudanças de paradigma nas abordagens: Helmut Lachenmann, Iannis Xenakis e Brian Ferneyhough. Evidentemente, uma grande lista de compositores de obras potencialmente relevantes para o estudo foi deixada de lado (ainda que tenhamos mencionado de passagem, sempre que oportuno, o trabalho de outros compositores).

No presente capítulo trataremos especialmente da obra de compositores cuja atuação deu-se principalmente na última década, e também fomos levados a fazer tais escolhas – cuja dificuldade foi acentuada pela proximidade temporal com a qual estamos. A escolha foi pautada, por um lado, pelo oferecimento de novos modos de reflexão acerca da fisicalidade na produção musical contemporânea de concerto, e por outro, pelo radicalismo com o qual certas concepções pré-existentes foram levadas a consequências extremas. Com isso, no presente capítulo são abordadas a noção de *coreografia* na composição musical, ou seja, a idéia de que o resultado sonoro pode ser subordinado na composição à concepção de ações físicas sobre um determinado instrumento musical e a idéia de saturação no âmbito instrumental acústico, ou seja, procedimentos composicionais que se relacionam de modo acústico com noções como ruído e sobrecarga.

4.1. Morfologia a partir do gesto físico

Em uma entrevista concedida em 1965 a Michael Kirby e Richard Schechner (1995, p. 43), John Cage ressalta que um concerto é uma atividade eminentemente teatral, pois teatro é “algo que envolve tanto o olho como o ouvido”; ou seja, a ação de se tocar um instrumento⁷², neste contexto, é eminentemente teatral. Isso se aplica especialmente, como aponta Dieter Schnebel (1996, p. 285), “quando as possibilidades inerentes de um instrumento são utilizadas”, ou seja, quando a música lida com modos de execução não-convencionais, que atraem atenção para o modo de produção sonora; nesses casos para Schnebel, “a execução transforma-se em ação”.

Como apontamos, por exemplo, com relação a “Guero” e “Pression”, de Lachenmann, existe uma estrutura musical que é indissociável da ação física realizada sobre o instrumento; a apreensão musical, portanto, não é apenas sonora, mas configura-se sinesteticamente, na relação entre o que é ouvido e o que é visto. Algo similar é dito pelo percussionista David Schotzko, ao tratar da obra de Xenakis:

A performance musical (...) torna-se necessariamente teatral quando são consideradas as implicações não apenas de ouvir uma peça mas também de *assisti-la*. (...) [S]eja consciente ou inconscientemente, a platéia está tão ciente da fisicalidade da execução quanto dos resultados aurais de tal fisicalidade (Schotzko, 2010, p. 204-205).

Ou por Ferneyhough, quando diz: “Meu modo de lidar com um instrumento é de fato bastante físico no sentido de que eu concebo isto como um espaço teatral para a disposição de ações” (1998, p. 375).

Entretanto, se as noções desse tipo de *teatralidade*⁷³ ou *coreografia* se fazem presentes nas obras desses compositores, pode-se dizer que, em

⁷² Ainda que Cage recorra a ações anedóticas, como “trompistas (...) de tempos e tempos se desfazem do acúmulo de saliva de suas trompas”, para exemplificar seu argumento.

⁷³ Bastante distinta da noção de teatralidade na obra de um compositor como M. Kagel, ao lidar, por exemplo, com a teatralidade metalingüística das convenções do ritual de um concerto (“Sur Scène”), ou ao lidar com recursos predominantemente teatrais, como caminhar e gesticular (“Pas de Cinq”, “Camera Oscura”, “Kommentar und Extempore”).

termos gerais, são subordinadas a outros preceitos composicionais. Uma posição artística e uma produção musical que questiona essa subordinação é o assunto desta primeira parte do capítulo.

4.1.2. A obra de Aaron Cassidy

O compositor norte-americano Aaron Cassidy (1976) atua também como regente, em especial de música com partituras gráficas e / ou com forma aberta (por exemplo, obras de Cornelius Cardew e Anestis Logothetis – sendo que a idéia de indeterminação, como veremos adiante é central para a concepção musical de Cassidy). Ele caracteriza sua música como sendo amplamente ligada a idéias de “instabilidade e fragmentação”, com resultados “intencionalmente imprevisíveis”, com a idéia de ruptura aplicada às “camadas timbrísticas, estruturais e rítmicas” (Cassidy, 2011).

Para Cassidy, a ação física realizada sobre um instrumento musical é o principal definidor das características de um gesto musical: a “unidade morfológica primária (...) não é meramente o gesto aural, mas de modo muito mais importante o gesto físico”. Para ele,

o movimento físico necessário para criar um som em particular ou um conjunto de sons é o componente mais importante da identidade morfológica de um gesto. O gesto é, então, um composto de uma variedade de atividades físicas individuais ligadas por meio de parâmetros interdependentes. (...) O que é mais crucial para este argumento, entretanto, é que estes componentes paramétricos são inerentemente relacionados (tanto auralmente quanto como unidade de material morfológico) à ação física necessária para criá-los (Cassidy, 2004a, p. 34).

A partir de tais considerações, Cassidy desenvolveu estratégias composicionais para suas obras compostas na última década. Tais estratégias relacionam-se à “extensão ou elaboração deste modelo do gesto físico, coreográfico, como um portador primário de conteúdo”, a uma “estratificação, colisão e obnubilação de vetores gestuais independentes” (Cassidy, 2004a, p. 37), bem como, mais recentemente, a uma abertura para a indeterminação, por meio do uso de uma notação de ação bastante radical – que descreve detalhadamente as ações a serem realizadas num determinado instrumento, mas não estabelece resultados sonoros fixos, ideais.

O primeiro aspecto citado tem a função de geração de material musical por meio de uma análise da relação de potencialidades do instrumentista e do instrumento, determinadas não em relação a um sistema previamente estabelecido, mas sim em decorrência de fatores como, por exemplo, espaçamento de dedos. Como o compositor coloca acerca de seu “Quarteto de Cordas” (2001),

aqui, até mesmo os elementos centrais de altura e harmonia são derivados de estados físicos e transições entre estes estados, e além disso, todos os procedimentos típicos de transformação (aumentação / diminuição, transposição, expansão / compressão, etc.) recebem aplicações físicas (Cassidy, 2004a, p. 47).

Além disso, tal aspecto relaciona-se criticamente a uma percepção acerca da situação musical atual, dada “uma cultura musical na qual a tecnologia de gravação é o portador principal de informação aural” (Cassidy, 2002, p. 157), ou seja, que se distanciou da experiência da execução musical ao vivo e, portanto, do contato próximo com os aspectos físicos, visuais, da prática instrumental. Para o compositor, este modo de se pensar o processo composicional também é um indicativo de que

parece haver uma possibilidade maravilhosa para a integração de imagens visuais que podem servir para ampliar a potencial palheta de materiais composicionais possivelmente diminuindo a lacuna entre a execução ao vivo e a gravação (Cassidy, 2004a, p. 47).

Quanto à segunda estratégia citada por Cassidy, ela está relacionada à idéia de polifonia paramétrica, ou seja, a um

desmembramento de componentes da técnica de execução; uma polifonia de camadas paramétricas; uma polifonia dos elementos físicos e aurais de uma execução; uma polifonia estrutural mais ampla de objetos musicais, processos, técnicas, etc (Cassidy, 2002, p. 148).

Com isso, acerca de sua obra, ele propõe a existência de camadas polifônicas com duas funções:

Primeiro, o resultado aural é uma constante mediação entre (pelo menos) duas requisições gestuais que competem fisicamente. Isto é, no fim, uma polifonia estranhamente monofônica: o campo aural da obra é apenas um agregado de técnicas e processos distintos. Polifonia, nesse caso, não está mais relacionada à interação entre duas camadas aurais, mas é, ao invés disso, a interação de dois sistemas de procedimentos que se juntam numa unidade monofônica solitária. (...) Como componentes visuais nessa obra, as funções gestuais dão pistas chave para o intérprete e para o ouvinte / espectador: apesar das funções aurais estarem em constante fluxo por meio

das polifonias rítmicas das duas camadas, as formas gestuais físicas e visuais mantêm sua independência e clareza (Cassidy, 2002, p. 159).

Isso pede que a noção de *polifonia* seja expandida à junção dos campos visual e sonoro; ou seja, forma-se, de fato, um *contraponto* entre o que se vê e o que se ouve, em relação à atuação de um instrumentista sobre o instrumento.

O terceiro aspecto relaciona-se ao que Cassidy via como uma “frustração”, que se dava em decorrência

de inicialmente geral o material por meio de sistemas físicos, coreográficos, e depois, essencialmente, apagar (ou ao menos esconder) essas estruturas na notação (que, no final, parece ainda priorizar a altura como parâmetro primário) (Cassidy, 2004b).

Isto ocorreu, por exemplo, em seu “Quarteto de Cordas” e na parte para violino de “the green is either” (2002-3), nos quais “a partitura era algo com uma ‘transcrição’”, ou seja, o compositor traduzia em notas, alturas fixas, os resultados de procedimentos composicionais relacionados a, por exemplo, “mapeamento de posições de mão, espaçamento de dedos, e movimentos da mão esquerda para cima e para baixo do braço do instrumento”; nas palavras do compositor,

apesar de eu ter concebido inicialmente esta modelagem física como um meio de gerar um material de alturas, eventualmente eu tive a percepção crucial que não eram as alturas que eram o material, mas sim os gestos em si. As alturas eram, em um sentido, o resultado deste material (Cassidy, 2008, p.18).

Com isso, especialmente a partir de “The Crutch of Memory” (2004), Cassidy foi levado a desenvolver modos de notação que representassem de modo mais coerente o processo composicional envolvido na criação de uma determinada peça. Ou seja, nessa peça e em peças posteriores, a notação não continha indicação de sonoridades, nem mesmo em termos de quais notas seriam acionadas em determinado momento ou seriam resultantes de determinada ação; ao invés disso, havia uma abertura (que, especificamente nessa peça, relacionava-se à escolha do instrumento – dado ser uma peça para instrumento de corda com arco não pré-determinado – e pela escolha da afinação do instrumento – de acordo com certas prerrogativas descritas na partitura, o intérprete é livre para definir a

afinação de cada uma das 4 cordas, de modo que o resultado da peça em termos de alturas seja altamente flexível). Como aponta Tim Rutherford-Johnson (2011), isso contrasta em grande medida com as opções por notação prescritiva feitas por outros compositores, especialmente compositores ligados à “música complexa”, que mantêm uma relação com “um conjunto de normas culturais que estabelecia um diálogo entre o ‘correto’ e o ‘distorcido’”, seja isso “baseado numa determinada organização de alturas ou, mesmo, na posição ‘natural’ do arco sobre a corda” – o que faz com que a base para a ação instrumental seja historicamente formada. No caso de Cassidy, há, ao contrário, uma vontade de que os sedimentos históricos sejam retirados da relação entre intérprete e instrumento. Com isso,

descarta-se tudo. Começa-se de nada. Não há alturas. Não há dinâmicas. Não há sons “naturais”. Não há um modo “correto” de se tocar o instrumento (...). Não há mais normal. O que sobra? Para cima, para baixo, para esquerda, para direita, ligado, desligado. Instrumentos, e modo de fazê-los soar (Rutherford-Johnson, 2011).

Fig. 109: Aaron Cassidy: “The Crutch of Memory” (comp. 14-16). Nesta peça, para qualquer instrumento de cordas com arco, a notação se dá da seguinte maneira: a pauta inferior indica movimentos da mão esquerda sobre o espelho do instrumento, sendo I próximo às cravelhas e VII na exata metade da corda (oitava); a pauta do meio indica espaçamento dos dedos da mão esquerda, sendo 1 dedos próximos (mão maximamente fechada) e 5 dedos maximamente abertos (ao ponto de tornar-se quase desconfortável); a pauta superior indica quais dedos são usados sobre determinada corda e qual corda é acionada pelo arco. Além disso, as indicações sobre essa pauta indicam ponto de contato do arco e pressão.

Deste modo, a indeterminação que se faz presente enfaticamente na obra de Cassidy a partir da metade da década de 2000, é

concebida como uma abordagem totalmente positiva, progressiva, tentando revelar e dar atenção ao papel do físico na produção sonora (pelo que eu quero dizer não apenas a ação coreográfica mas também o papel crucial do mecanismo instrumental, sua construção e acústica) (Cassidy, 2008, P.32).

Se a sonoridade resultante é indeterminada, o conteúdo gestual da obra – sua coreografia – tanto em termos micro-escalares (como especificidades de posição de dedo e pressão sobre uma corda, por exemplo) quanto macro-escalares (a relação entre as mãos e suas funcionalidades, por exemplo) é suficiente para garantir a identidade de uma composição. A obra musical, portanto, é apreendida como a sobreposição de camadas sonoras e visuais, e tem sua identidade – seus elementos invariantes – relacionados a estes últimos. Para Cassidy,

[a] identidade ontológica da peça – sua *heceidade*, em termos deleuzianos – é tão amplamente entremeada com (e dependente de) as ações físicas prescritas na partitura que as diferenças de resultado sonoro são majoritariamente imateriais. Isso não quer dizer que os sons não importam. Muito pelo contrário, a questão é que os sons – quaisquer que sejam eles – são fundamentalmente ligados a sua ação física concomitante. A essência da peça (eu espero) é tal que os gestos de execução individuais são portadores de significados musicais claros. Isto é, os gestos físicos não são meios para um fim aural, mas sim são desde já materiais musicais com suas próprias características. (...) Então, diferentemente de, por exemplo, a transferência de “tipos de ação” numa obra como *Pression*, de Lacheimann, na qual ações físicas similares transferidas para novas posições no violoncelo resultam em sons dissimilares, cada um com sua própria *heceidade*, em “*The Crutch of Memory*” as identidades musicais de ações transferidas para novos locais ou até mesmo para novos instrumentos são mantidas, sem importar se os sons resultantes dessas ações diferem ou não (Cassidy, 2008, p. 22 – 23).

Ou seja, se nos lembrarmos de um primeiro tipo de indeterminação relacionado à “música complexa”, que se dá pela sobrecarga de informações que certas obras impingem a seus intérpretes, e se nos lembrarmos da abertura à improvisação que certas obras de Richard Barrett, por exemplo, contêm, podemos aqui estabelecer um terceiro tipo de abertura em práticas musicais “complexas”, que se dá pela abertura a resultados sonoros notadamente distintos na execução de uma mesma obra, desde que sejam obedecidas as indicações de movimento constantes na partitura.

Destacamos duas obras recentes do compositor nas quais os aspectos discutidos acima se mostram com especial clareza: “The Pleats of Matter”⁷⁴ (2007-8), para guitarra elétrica, e “Segundo Quarteto de Cordas” (2009-10).

A primeira peça é composta para guitarra elétrica amplificada de três modos: por meio dos captadores tradicionais do instrumento, por meio de um microfone de contato (*piezo*) colocado próximo à região das cravelhas do instrumento, e por meio de um microfone condensador, responsável por captar a sonoridade “acústica” do instrumento⁷⁵. A guitarra é também processada eletronicamente por meio de pedais de efeito – como habitual para o instrumento.

Para o compositor,

não há nenhum instrumento [com exceção, talvez, do sintetizador (ou talvez do computador)] com um deslocamento tão dramático entre o físico e o aural quanto a guitarra elétrica. O ato físico da produção sonora no instrumento (e de fato o som que o instrumento não amplificado faz) é quase inteiramente não relacionado ao timbre, textura, tipo de ataque, dinâmica e freqüentemente até mesmo altura resultantes do som amplificado, processado, que é muito mais o resultado de captadores eletromagnéticos, processadores digitais e analógicos/efeitos, e amplificadores (Cassidy, 2008, p. 26).

Com isso, ele partiu de uma decisão inicial de “maximizar a lacuna entre ação e som no instrumento”; para isso, a “peça foi inteiramente escrita com uma coreografia, sem nenhuma especificação direta do resultado sonoro em qualquer estágio do processo composicional” (Cassidy, 2008, p. 26). Ou seja, o aspecto da indeterminação sonora, que comentamos acima, ganha novas dimensões nessa peça: além das possibilidades de *scordatura* que já faziam parte do repertório de características variantes de peças anteriores (especialmente “The Crutch of Memory”), responsáveis por afetar especialmente a relação de alturas na execução instrumental, a sonoridade do instrumento é em ampla medida deixada em aberto pelo uso de pedais de efeito e processamento eletrônico,

⁷⁴ Esta peça ainda não foi estreada; de acordo com Daryl Buckley, o guitarrista a quem a peça é dedicada, ainda não há previsão de estréia, devido a “uma série de motivos” (comunicação por email com o autor do presente trabalho).

⁷⁵ Neste aspecto a peça assume-se em certa medida influenciada por “transmission” (1996-99), de Richard Barrett – sendo, inclusive, ambas dedicadas ao mesmo intérprete, Daryl Buckley.

que podem afetar, além de características timbrísticas, as propriedades do envelope do instrumento (ataque – decaimento – sustentação – relaxamento) e sua ressonância, bem como a possibilidade de identificação de alturas. Com isso, Cassidy diz que

não havia mais um mapeamento direto de ações para som que existiu em todo meu trabalho prévio – dada a realidade acústica da guitarra elétrica, nenhum gesto físico individual tem necessariamente qualquer correlação com os som que emana dos amplificadores ou alto-falantes (Cassidy, 2008, p. 27).

A experiência de lidar com um instrumento eletrônico fez com que o compositor lidasse de modo distinto nessa peça com a relação entre som e gesto instrumental. Neste caso, ele compôs a peça sabendo que os dois eram “camadas completamente independentes, ou, mais precisamente, (...) materiais totalmente discretos”. Deste modo, o “movimento coreografado de braço, mãos e dedos sobre o instrumento” foi trabalhado “não com o sentido de que estes eram divorciados do som em si, mas sim que as ações elas mesmas eram desde já musicais” (Cassidy, 2008, p. 26 – 27). A peça faz com que o guitarrista tenha que dissociar em absoluto as duas mãos das atividades que normalmente realizam e das regiões no instrumento que normalmente habitam; as mãos freqüentemente cruzam-se, de modo que tanto a mão esquerda como a direita podem apertar uma determinada casa, acioná-la (sendo que tal acionamento pode ocorrer dos dois lados da corda dividida em um determinado ponto), controlar a alavanca, raspar as cordas, etc.

Violin I: + G♯2
(before performance, all 6 strings should be tightened as far as is possible/reasonable (see performance notes))

2.5"

rh
vi

lh
vi

tremolo bar
pitch-shift pedal
effects pedal

musical notation:
Tempo: $\text{♩} = 72$ → *molto accel.* → $\text{♩} = 116$ → $\text{♩} = 72$
Dynamics: *fff*, *f*, *mf*, *mp*, *mf*
Performance notes: (wild, frenetic, maniacal; disconcertingly sudden), normal position

output levels:
1. pick-up: 100% → 75%
2. piezo: 100%
3. air mic: 100% → 75%

control levels:
1. 75% → 50%
2. 100% → 25%
3. 75%

Fig. 20: Aaron Cassidy: "The Pleats of Matter" (comp. 1-2)

Concluindo, o compositor aponta que com essa peça

a crescente fissura entre ação e som finalmente se rompe. Os dois se tornam fenômenos musicais inteiramente separados. A abordagem coreografada do instrumento existe como um objeto musical independente dos sons (e do relacionamento entre sons) gerados por estas ações (Cassidy, 2008, p. 31).

O "Segundo Quarteto de Cordas", por outro lado, tinha como um dos pressupostos fundamentais de sua composição a elaboração de uma notação inteiramente prescritiva e detalhada, mas que condensasse as informações contidas nessas peças anteriormente citadas; ou seja, uma notação que oferecesse o que antes era contido em um grande número de pautas independentes em um único bloco. Deste modo, era um pressuposto da elaboração da obra o desenvolvimento de um modo de notação mais eficiente em termos de transmissão do que deve ser realizado, de modo a permitir uma realização mais intuitiva por parte dos intérpretes, mas sem perder a característica de realização de ações instrumentais simultâneas, independentes. Para isso, Cassidy desenvolveu uma pesquisa junto aos

integrantes do JACK Quartet (grupo responsável pela estréia da peça), durante a qual desenvolveu e testou diferentes modos de notação, até chegar ao resultado final. Para Cassidy, isso teve o significado de “focar e condensar” o projeto de notação com tablatura desenvolvido por ele nos últimos anos (Cassidy, 2010).

Nessa peça, a partitura funciona do seguinte modo: as quatro linhas da pauta representam regiões dos instrumentos, entre a ponte e o fim do espelho do instrumento; as linhas em preto indicam a posição dos dedos da mão esquerda (com números indicando quais dedos são usados); as linhas vermelhas indicam a posição do arco (com espessura da linha indicando pressão do arco); a linha verde indica movimentos do arco (ascendente, descendente, trêmolos), sendo o arco dividido em 5 regiões (da ponta ao talão)⁷⁶.

Fig. 21: Aaron Cassidy: “Segundo Quarteto de Cordas” (violino).

⁷⁶ Em alguns aspectos podemos relacionar tal partitura tanto à escrita para cordas de Lachenmann (no que concerne uma notação que oferece um mapeamento instantâneo das regiões do instrumento acionadas), quanto a, por exemplo, a notação utilizada por Stockhausen em “Mikrophonie I”, como o faz Tim Rutherford-Johnson (2011).

De acordo com o compositor, este modo “mais simples, mais imediato de apresentar os materiais abriu uma nova e instigante gama de materiais musicais”, o que se refletiu, especialmente, na “liberação dos movimentos físicos de seus papéis geográficos”, de modo que as

mãos esquerda e direita movem-se livremente pelo espaço [dos instrumentos], com tipos de movimento cuidadosamente mapeados – para a mão esquerda, o movimento para cima e para baixo do espelho, a abertura dos dedos e a pressão dos dedos, todas mudando independentemente, com uma espécie de movimentação viscosa, instável; para a mão direita, o ponto de contato entre arco e corda, a pressão do arco e a velocidade de movimentos para cima e para baixo. (Cassidy, 2010)

A composição da peça deu-se pela elaboração de uma “coleção limitada de modelos gestuais (famílias de tipos de ação física)”, que são submetidas a um “conjunto de restrições do espaço disponível para os movimentos”, o que ocorre “simultaneamente e independentemente em cada um dos possíveis planos de movimento tanto para a mão esquerda quanto para a direita” (Cassidy, 2010). Isso se dá com o estabelecimento de uma “‘janela’ continuamente em movimento” que abarca as opções; “em alguns momentos a janela é ampla e admite muitos movimentos ou tipos de movimento (...); em outros, ela é bastante pequena” (Rutherford-Johnson, 2011).

4.1.3. A obra de Simon Steen-Andersen

Simon Steen-Andersen (1976) é um compositor dinamarquês, e atualmente vive em Berlim (Alemanha). Teve aulas de composição com Mathias Spahlinger, dentre outros. Sua obra envolve música de câmara e peças para orquestra, bem como obras multimídia (performances, instalações e peças para Internet). Influenciado pelas noções de concretude do instrumento desenvolvidas por Lachenmann, tem como uma das questões centrais de sua produção na última década a idéia de coreografia realizada sobre um instrumento musical; em sua produção também há uma presença recorrente de instrumentos preparados, bem como de utilização

de vídeo ao vivo, de modo a trazer à tona mais enfaticamente o aspecto visual da atuação instrumental.

Aqui abordaremos especialmente seu ciclo de peças "Next to Beside Besides", que consiste de transcrições coreográficas da peça "Beside Besides", composta para violoncelo solo (e ela já uma transcrição do final da peça "Besides", para violino, flauta, piano e trio de cordas). Neste ciclo, o compositor quis desenvolver

(...) uma música que usa material 100% ditado pela física do instrumento e do músico, e na qual a música torna-se uma coreografia para instrumento e músico – com som como consequência... Aqui a relação entre ação e resultado sonoro é invertida: o movimento não mais é um meio para realizar uma idéia sonora e, com isso, um "produto" de uma composição sonora; ao contrário, o som é o produto de uma composição de movimentos e o movimento não é mais o meio, mas o próprio objetivo (Steen-Andersen, 2005)⁷⁷.

O compositor fez versões dessa peça para diversos instrumentos, bastante díspares em construção, potencialidades e funcionamento (como, por exemplo, contrabaixo, acordeão, flauta piccolo, caixa clara e vibrafone, dentre outros), que tanto podem ser tocadas isoladamente (uma peça qualquer do ciclo) como sobrepostas (dois ou mais músicos tocando simultaneamente duas ou mais peças), além da versão "auto-reflexiva" (com um músico tocando junto a si mesmo em diferentes instrumentos, por meio de vídeo), que comentaremos mais detalhadamente abaixo.

Essas transcrições fazem com que a idéia de uma música "hiper-idiomática", ou seja, uma música na qual as especificidades e potencialidades do instrumento são matéria principal para o desenvolvimento de uma peça, seja posta em questão: se a música configura-se enquanto uma coreografia, e se essa coreografia pode "ser notada abstratamente e realizada em outro instrumento", o "hiper-idiomático torna-se uma idéia abstrata" (Steen-Andersen, 2005).

⁷⁷ Notamos, com isso, uma similaridade de intenção bastante grande com o programa estético exposto acima de Aaron Cassidy. Entretanto, há sutilezas no discurso que os distingue: enquanto Cassidy espera que atividade física e resultado sonoro atuem de modo complementar – ou seja, enquanto Cassidy pretende neutralizar a dicotomia ao fazer com que a atenção composicional e do público seja dividida entre estímulos sonoros e visuais – Steen-Andersen dá a entender que tem como intuito invertê-la: elabora uma hierarquização, ao declarar que, em sua produção, tem a intenção de transformar o som em "produto" dos movimentos.

A estrutura formal da peça é mantida sem nenhuma alteração em todas as transcrições. Elas têm a mesma duração, e são compostas de seqüências de eventos de igual duração, com eventos rítmicos rigorosamente iguais (exceto nos casos de adaptação em decorrência de questões relacionadas à agilidade / mobilidade de certos instrumentos – por exemplo, na transcrição para acordeão algumas das passagens mais rápidas têm eventos retirados ou substituídos por trêmolos).

A peça tem uma primeira seção que consiste na alternância entre a repetição ritmicamente regular de um som grave e rugoso, *fff*, e de passagens rápidas, ritmicamente irregulares, freqüentemente staccato e de intensidade baixa. Nas versões iniciais, para violoncelo e contrabaixo, o primeiro elemento se dá acionando a corda mais grave do instrumento, que é afinada bem mais grave do que o habitual, de modo que haja uma sonoridade percussiva contínua decorrente de batidas da corda no espelho quando tocada com arco de modo forte – ou seja, o gesto é produzido unicamente por movimentos horizontais da mão direita. O segundo se dá pela alternância de um som no extremo agudo, staccato; impulsos sem altura definida, staccato; ruído com pouca intensidade (arco no corpo do instrumento); e ações rápidas, com alturas definidas (harmônicos, arpejos com saltos irregulares) – ou seja, é constituído primariamente por movimentos verticais no instrumento (as arcadas são curtas, e o arco tem que se mover para tocar no corpo do instrumento, enquanto a mão esquerda percorre todo o braço do instrumento). A alternância nesta primeira sub-seção mostra-se direcional: o primeiro elemento tem seu número de repetições progressivamente diminuído (na primeira ocorrência ao longo de 24 semínimas; na segunda, 6 semínimas; na terceira, 3; na quarta, 2; e na quinta e última ocorrência, apenas 1 semínima), enquanto o segundo elemento tem seu tempo de ocorrência progressivamente aumentado (na primeira vez, dura 6 semínimas; na segunda, 7; na terceira, 8; na quarta e na quinta, 9 semínimas).

Fig. 22: Simon Steen-Andersen: "Next to Beside Besides #1" (contrabaixo); primeira seção (comp. 7-9). Notar que a partitura é escrita em termos de ações; por exemplo, o mi grave do compasso 6/4 representa a quarta corda do instrumento solta que, como descrito acima, é solta (bem mais grave) e rebate contra o espelho do instrumento. O retângulo branco indica arco sobre o corpo do instrumento; o "x" indica um "clique" realizado apertando a quarta corda com a mão esquerda brevemente, para que ela toque no espelho (sem altura definida).

Na segunda sub-seção da peça, que se inicia depois de uma pausa relativamente longa (cerca de 7 segundos), um elemento contínuo, ruidoso mas tocado *ppp* (arco sobre o corpo do instrumento), assume o lugar do primeiro elemento da seção anterior, alternando-se com passagens rápidas constituídas por elementos similares aos citados acima, aos quais juntam-se glissandos de harmônicos e transições entre altura definida e ruído (aumento da pressão do arco). Com isso, o amplo movimento horizontal que domina a peça adquire uma característica sonora absolutamente distinta: de um som grave e rugoso, alto, passa a ser um ruído contido, de baixa intensidade. A atividade durante esta sub-seção é também freqüentemente interrompida por meio de pausas (nas quais o instrumentista deve manter-se estático).

Fig. 23: Simon Steen-Andersen: "Next to Beside Besides #1"; segunda seção (comp. 29-33).

Numa terceira sub-seção, os agrupamentos gestuais desenvolvidos na segunda parte da peça recebem incrustações, especialmente com

glissandos na corda mais grave do instrumento (movimentos verticais rápidos, incisivos), sem momentos de repouso. O momento final, uma espécie de coda, é introduzido por harmônicos na corda mais grave do instrumento, que tem sua sonoridade percussiva acionada e desacionada por meio de variações de dinâmica, e é majoritariamente constituída por arpejos de harmônicos, com freqüentes glissandos.

Fig. 24: Simon Steen-Andersen: "Next to Beside Besides #1"; final (comp. 71-72).

Não é o intuito aqui desenvolver uma análise profunda da obra; o que nos parece de maior interesse para o trabalho é demonstrar como se dá essa transcrição de instrumento para instrumento – avaliar a manutenção de características sonoras ou gestuais e demonstrar as opções utilizadas pelo compositor. Se isso se deu de modo bastante natural entre violoncelo (original) e contrabaixo (primeira transcrição), o mesmo não se dá em transcrições para instrumentos cujas constituições e recursos técnicos são bastante diferentes das de instrumentos de cordas com arco. Para isso, o compositor teve que desenvolver modos de execução para cada instrumento que se aproximassem especialmente em termos de coreografia e também, em determinadas passagens, em termos de tipologia sonora ao que se estabeleceu na peça inicial.

Em decorrência disso, freqüentemente houve o uso de preparações. Um exemplo disso se dá na terceira transcrição, para acordeão. Como demonstrado na figura abaixo, o acordeão é preparado com pedaços de papel entre as teclas, de modo a que sua afinação é afetada (os intervalos tornam-se desiguais) e sua sonoridade torna-se abafada; além disso, é colocada uma fita com superfície rugosa (por exemplo, velcro), que é utilizada para produzir ruídos com movimentos de dedo sobre ela.

Fig. 25: Preparação do acordeão em "Next to Beside Besides #3" de Simon-Steen Andersen.

Nessa versão, o primeiro elemento da peça, constituído por um movimento amplo e enérgico horizontal (feito pela mão direita – arco – na versão acima mencionada) é realizado simplesmente pelo ato de abrir e fechar a sanfona do instrumento. O segundo elemento, caracterizado por movimentos verticais, é feito alternadamente com a sanfona aberta ou fechada (ou seja, sem que haja o movimento da sanfona que habitualmente produz o som do instrumento); os impulsos sem altura definida e *staccato* são realizados apertando teclas (deste modo, sem o movimento da sanfona, apenas com a sonoridade percussiva das chaves); o ruído com pouca intensidade, que na versão anterior se dava com a utilização de arco no corpo do instrumento, se dá agora alternadamente pela utilização apenas de ar (instrumento tocado de modo tão sutil que uma nota acionada não soe) e pela ação da mão esquerda sobre a fita (velcro), indicada na preparação (deste modo mantendo mais a sonoridade resultante do que a ação gestual).

4

(bellow closed) (snap any key)

ppp

(air sound) (highest tone)

8

(bellow open)

fff

ppp *f*

(bellow trem.)

(nail scratch on tape covering air button)

Fig. 26: Simon-Steen Andersen: "Next to Beside Besides #3", primeira seção (comp. 4 a 10). As setas laterais indicam os movimentos de abrir e fechar a sanfona. O quadrado preto indica som apenas de ar; o quadrado preto com um v ao contrário (segundo item do compasso 10) indica raspar o velcro afixado no instrumento; seta para cima indica nota mais aguda possível (cuja afinação é alterada pela preparação utilizada); x indica som percussivo (puxar qualquer chave).

Na quarta transcrição, para caixa-clara, o instrumento é tratado de modo análogo a um instrumento de arco. O instrumentista segura uma baqueta com a mão direita, que deve funcionar como um arco durante a peça; esta baqueta possui um lado liso e um lado estriado, com reentrâncias similares às de um reco-reco. Com a mão esquerda, ele segura um conjunto de três baquetas com espessuras e materiais diferentes, escolhidas de tal modo que ofereçam a possibilidade de um efeito de "glissando" ao serem percutidas ou acionadas de outro modo ao longo de seus corpos. Esse conjunto de três baquetas fica durante a maior parte do tempo sobre o instrumento de acordo com a ilustração abaixo:

Fig. 27: Posição das baquetas da mão esquerda sobre a caixa em "Next to Besides Beside #4".

O posicionamento das baquetas define cinco pontos de contato, que o compositor trata como se fossem "cordas" de um instrumento; além das três baquetas, estes cinco pontos são completados pelas bordas do instrumento, de um lado e do outro das baquetas.

Esta escolha por um tratamento análogo a um instrumento de cordas faz com que o aspecto coreográfico da composição seja ressaltado. Deste modo, as soluções utilizadas nesta transcrição contemplam mais este aspecto do que o sonoro. Entretanto, a utilização da baqueta dentada (similar ao reco-reco) traz à tona a rugosidade da sonoridade da corda repercutindo contra o espelho do instrumento, característica das versões iniciais.

Apesar do interesse das soluções de cada uma das transcrições, não pretendemos elaborar aqui um estudo detalhado sobre este conjunto de peças. Entretanto, antes de passarmos a uma seguinte etapa de transcrição das peças, mencionaremos uma peça da série que nos parece especialmente inusitada, a "Next to Beside Besides #9", para contrabaixo. Dado que a primeira peça da série também é para contrabaixo, esta peça configura-se, de fato, como uma transcrição inteiramente baseada em preceitos coreográficos: como apontado pelo compositor, na primeira peça,

a mão direita / arco realiza o movimento horizontal, e a mão esquerda realiza o movimento vertical (movendo-se para cima e para baixo no espelho do instrumento). A idéia de NTBB #9 é que as mãos são invertidas: a mão direita / arco realiza o movimento para cima e para baixo do espelho tanto com a crina quanto com a madeira, enquanto a mão esquerda realiza o movimento horizontal, passando do corpo do instrumento de um lado, sobre as cordas até chegar ao corpo do instrumento do outro lado. A posição da mão esquerda é mais ou menos fixada verticalmente ao redor da parte superior do corpo (Steen-Andersen, 2007).

Ou seja, ao mudar a posição das mãos há uma necessidade de que a pesquisa sonora sobre o instrumento busque outras soluções que, nesta ocasião, mostram-se inteiramente subordinadas à elaboração das ações físicas do instrumentista. Ao se fazer uma “transcrição” para o mesmo instrumento, evidencia-se de modo incontestável que o aspecto central da composição reside no conjunto gestual do instrumentista.

fff) pizz. with left hand

c.l.b. at the highest post of the string (~same tone every time)

ppp slide l.h. fingertips or palm a bit up and down the (top front) body on the bass side of the strings

hit body (bass side) with l.h. thumb

(bow: damp 1st string at G - no sideways movement)

(press wood against the 4th string to make it buzz when plucked)

fff) (l.h.: tap 1st string at F)

ppp (tap body on the treble side)

ppp (pizz. dampened strings in one movement at the same poss.)

ppp (tap bass side body once)

(l.h. slide on and hit body on the treble side)

hit strings

Fig. 28: Simon Steen-Andersen: “Next to Beside Besides #9” (comp. 4-12). A mão direita (arco) é notada na linha de cima e a mão esquerda na linha de baixo.

Por fim, mencionaremos um desdobramento bastante recente dessa série de peças: a versão “Self-Reflecting Next to Beside Besides (Kamikaze Version)”⁷⁸ para flautas e tubos de vibrafone. A primeira parte acrescentada ao nome indica que um músico interage consigo mesmo durante a execução, por meio de registro em vídeo. Nesta versão, o músico toca a peça quatro vezes consecutivas (na ordem: piccolo, flauta, flauta-baixo,

⁷⁸ Estreada em agosto de 2010.

tubos de vibrafone), sendo que, a partir da segunda execução, deve sincronizar-se com a execução imediatamente anterior, que foi filmada e é projetada⁷⁹.

O ponto de partida para essa versão foi a quinta peça da série, para piccolo. Nesta peça, o instrumento é tocado sem a boquilha; como aponta o compositor, a maioria dos sons presentes nela é “produzida ao se assoprar **SOBRE** o instrumento, ao invés de *no* ou *pelo* instrumento” (Steen-Andersen, 2006). Com isso, durante a maior parte da peça o flautista deve segurar seu instrumento nas duas extremidades e movê-lo tanto lateralmente quanto em seu eixo horizontal (ou seja, girar o tubo). A partitura contém indicações acerca da região na qual o flautista deve assoprar seu instrumento, bem como sobre o lado da flauta sobre o qual se assopra (se sobre os furos / mecanismo ou sobre o outro lado). Uma exceção a isso é o elemento inicial da peça, cuja sonoridade grave e rugosa é obtida ao se assoprar o piccolo do lado inverso do habitual.

Fig. 29: Simon Steen-Andersen: “Next to Beside Besides #9”: indicações de como se dá a notação e onde ocorrem as ações no instrumento.

⁷⁹ Notar que é a versão *imediatamente* anterior que é filmada e projetada: por exemplo, quando o músico toca a flauta-baixo ao vivo, relaciona-se com uma filmagem da realização anterior: o músico ao vivo tocando flauta e uma filmagem da execução ao piccolo. Ou seja, trata-se de uma filmagem da filmagem da execução ao piccolo. Isto, evidentemente, gera um certo efeito de erosão nas imagens, que faz parte da intenção da obra.

A execução da mesma coreografia em instrumentos progressivamente maiores faz com que certos gestos (como, por exemplo, ocasionais “glissandos” de ar assoprado ao longo do instrumento) tenham que ser progressivamente mais rápidos: o movimento lateral de uma flauta-baixo é consideravelmente mais amplo do que o movimento lateral num piccolo. A última execução, nos tubos de um vibrafone, faz uso de um *spray* de ar comprimido e de uma raquete de tênis de mesa (acolchoada com borracha), que realizam as funções do sopro e das chaves do instrumento, sendo este momento da peça constituído por uma transcrição direta da relação entre as chaves / buracos da flauta e os tubos do vibrafone. As distâncias a serem cumpridas pelo músico tornam-se ainda maiores, dificultando a realização da *coreografia* pelo músico.

Fig. 3011: Simon Steen-Andersen: “Next to Beside Besides #5” (comp. 71-72). Momento com glissandos laterais passando por todo o instrumento.

4.2. Saturação

Uma outra idéia relacionada à exploração de limites físicos de instrumentos e instrumentistas que demonstrou diversos desdobramentos ao longo da última década se dá na noção de saturação. Sob uma série de influências que passam, certamente, por Xenakis e Lachenmann, bem como por vertentes *underground* de *rock* e *noise*, alguns músicos e compositores buscaram levar ao âmbito da música de concerto, instrumental e acústica, contextos musicais que são marcadas fortemente pela presença de ruído e instabilidade sonora, associados a um alto grau de energia que, como coloca Pierre Roullier (2008, p. 10), se dá “pela exploração deliberada de

um super-engajamento dos intérpretes levados a extremidades físicas e técnicas”.

A partir disso temos um quadro no qual a saturação sonora e a instabilidade instrumental podem ser generalizadas; como aponta o compositor Raphael Cendo,

A saturação é sempre identificada com o timbre, mas o timbre é só um aspecto do fenómeno. Além disso, podemos falar de uma “saturação instrumental generalizada” ou de um “total saturado”. Na verdade, o conceito de saturação pode ser aplicado a outros parâmetros sonoros, como a harmonia, a multiplicação dos gestos instrumentais ou a intensidade (...) A saturação também nasce do desejo de preencher o espaço sonoro, e especialmente o espaço frequencial, o que é uma característica da música de Xenakis. Uma das características da saturação é de preencher o espaço sonoro de modo expressivo e tentar ir além da mera função de interpretação (Bedrossian, Cendo & Gallet, 2008, p. 21 – 22).

4.2.1. Transcrição de música eletroacústica / *noise*

Uma idéia bastante particular no campo da música instrumental que leva em conta a noção de saturação se dá ao transcrever para instrumentos acústicos, majoritariamente da tradição europeia de música de concerto, obras musicas eletroacústicas, e, especialmente, peças ruidosas, nas quais originalmente se fazem presentes elementos tais como distorção, retro-alimentação e acúmulo de camadas sobrepostas, que geram densas texturas. Ao transcrever essa música, é necessário emular o tipo de sonoridade nela presente, mais do que relações entre ritmos e alturas.

Destacamos, em particular, a atuação do grupo alemão Zeitkratzer. O grupo realizou versões para obras de compositores / artistas como Masami Akita (Merzbow), Zbigniew Karkowski, Dror Feiler, dentre outros, bem como uma versão do disco “Metal Machine Music”, de Lou Reed. O processo de trabalho do grupo se dá em grande medida na pesquisa de técnicas instrumentais expandidas, que reproduzam sonoridades presentes neste repertório. Como aponta o pianista e diretor do grupo, Reinhold Friedl,

“quase todos os músicos do Zeitkratzer são especialistas em achar novos sons em seus instrumentos”; sobre seu caso específico na interpretação de “Metal Machine Music”, ele diz:

Eu trabalhei com vários métodos de tocar dentro do piano (...). Há, por exemplo, um grito alto produzido nas cordas, mas também os *hums* bastante graves são feitos no piano, bem como diversas pulsações com batidas metálicas. As passagens tocadas nas teclas do instrumento são majoritariamente com cordas preparadas, de modo que soam como gongos chineses ao fundo, ou como um piano desafinado em algumas partes, mas também como um mandolim em outras partes (Inglis, 2007).

A transcrição dessa peça ficou a cargo do saxofonista Ulrich Krieger, auxiliado pelo acordeonista Luca Venitucci. De acordo com Krieger, foi necessário desenvolver um “plano preciso do arranjo antes de iniciar a transcrição” (Krieger apud Paes, 2010), dado que era necessário estabelecer as potencialidades de cada instrumento no que concerne a reprodução de sonoridades específicas. Apesar de lidar com um conjunto instrumental totalmente acústico, cabe lembrar que o grupo amplifica todos os instrumentos, para que possa haver um equilíbrio de volume entre as partes; além disso, a amplificação permite a utilização do microfone como um recurso instrumental adicional, como aponta o próprio Krieger:

Os instrumentos de sopro freqüentemente tocam com pouca intensidade, mas bem próximos ao microfone ou mesmo com o microfone na campana, de modo que temos uma qualidade próxima à de uma onda senoidal, que parece microfonia (Inglis, 2007).

Ou, ainda, no caso dos instrumentos de corda, que são “amplificadas com captadores e microfones”, e

tocam bastante “sul ponticello” – perto da ponte – para trazer mais harmônicos, que são fortemente enfatizados pelos captadores. Deste modo, obtemos um som bastante rico, com muitos parciais simultâneos, algo como guitarras perto dos amplificadores. Mas eles usam o sul ponticello de modo refinado, sempre mudando a distância em relação à ponte, a pressão do arco, a velocidade da arcada e assim por diante, de modo que a nuvem de parciais muda e permanece viva (Inglis, 2007).

A partir disso, Krieger e Venitucci fizeram um mapa geral da instrumentação, que indicava, por exemplo, que

cordas podem tocar sons contínuos com variações constantes, e tem os parciais mais próximos aos da guitarra. Instrumentos de sopro podem produzir sons com uma qualidade de microfonia. Acordeão, piano e percussão podem ter uma qualidade ruidística e preencher o espaço dos outros instrumentos (Krieger apud Inglis, 2007).

Com isso, os dois músicos fizeram transcrições separadas do material sonoro da peça, e depois confrontaram-nas, comparando detalhes, até chegarem ao resultado final. Como aponta o pianista Reinhold Friedl, há um envolvimento quase “esportivo” na interpretação da peça, dado o alto grau de esforço contínuo necessário por parte de todos os músicos e a realização de tarefas que envolvem freqüentemente procedimentos técnicos incomuns; em suas palavras, “é interessante ver o trabalho físico que os músicos têm que realizar no palco, com muito suor” (Friedl apud Inglis, 2007).

4.2.2. A produção de F. Bedrossian, R. Cendo, D. Kourliandski

Acima mencionamos o caso de um grupo que lida com a noção de *saturação* no campo da música instrumental especialmente ao realizar transcrições de música com alta densidade e intensa presença de conteúdos ruidísticos, originalmente fixada em suporte (seja música eletroacústica, *noise* ou gêneros inclassificáveis, como esse caso de “Metal Machine Music”). A partir de agora trataremos da obra de compositores que, a partir de premissas estilísticas similares, desenvolvem obras nas quais tal noção se faz especialmente relevante: Franck Bedrossian (1971) e Raphaël Cendo (1975), ambos franceses, e Dmitri Kourliandski (1976), russo.

Para Franck Bedrossian, o

som saturado que foi emitido por instrumentos acústicos questiona o ato de escuta de uma maneira radical. Pois, não se sabe sempre de onde ele vem – qual é sua origem material, quais as técnicas de execução, quais combinações de timbres o geram – nem mesmo, num nível poético, para onde ele vai, o que ele supostamente vai conjurar, a que ele se refere: sua identidade é instável, senão híbrida (Bedrossian, 2008, p. 16).

Ainda para Bedrossian, uma das maiores potencialidades composicionais no desenvolvimento de tal noção musical se dá na organização de níveis de energia físicos – ou seja, num pensamento musical que leva em consideração o esforço realizado sobre o instrumento, não numa avaliação de graus de dificuldade, como em Ferneyhough, mas sim da energia física necessária para manter um gesto musical; a isso soma-se a

instabilidade aural proveniente de uma utilização bastante particular de recursos instrumentais, o que se associa a uma noção de ambigüidade; desse embate decorre a estrutural formal da obra, sua dramaturgia; nas palavras do compositor,

em sua totalidade, os sons saturados são produzidos com um excesso de energia proveniente do gesto instrumental. Daí, para um compositor, a possibilidade de explorar a energia de cada um desses sons em um plano dramático e de integrá-los a um nível poético e formal (Bedrossian, 2008, p.18).

Raphaël Cendo (2008, p. 33-36) associa a saturação a uma “força excessiva” aplicada ao sinal sonoro (seja ele elétrico ou acústico) e define quatro parâmetros para a saturação instrumental: “timbre, espaço de frequências, intensidade e gestos instrumentais”.

O primeiro aspecto, timbre, relaciona-se individualmente ao instrumento, e dá-se em “todo o trabalho sobre modificações de timbre que podem levar a sons complexos”. Neste caso, o timbre é levado à sua potencialidade total por meio de “uma quantidade desproporcional de energia e da hibridização do instrumento”, de modo que ele revele seus “paradoxos, suas rupturas, suas partes amaldiçoadas e esquecidas”. Ele cita como exemplos de técnicas por ele utilizadas com essas finalidades ações como: gritar enquanto toca em instrumentos de palheta simples (clarineta e saxofone); tocar instrumentos de metal com boquilhas de clarineta ou de oboé; o uso de “surquinas” de papel alumínio; a preparação de pianos e harpas com materiais metálicos; pressão exagerada de arco sobre cordas preparadas.

O segundo aspecto, saturação do espaço de frequências, relaciona-se a aspectos de harmonia e de massa sonora. Isso ocorre com harmonias caracterizadas pela presença de material sonoro inarmônico e rugoso. No caso de massas sonoras, relaciona-se a situações que “tendem ao indiferenciado, nas quais os movimentos individuais não se sobressaem”, ou seja, em casos nos quais há uma “negação da individualidade em favor da homogeneidade”.

O terceiro aspecto, saturação de intensidade, relaciona-se à “energia gasta pelos intérpretes”, ou seja, à *intensidade* física das ações dos intérpretes ao se relacionarem com seus instrumentos, tida como “vetor ‘super-expressivo’ entre a matéria sonora (...) e o espaço sonoro acústico”.

O quarto aspecto é a saturação do gesto instrumental. Para o compositor, “a escrita dos gestos recorre a outras noções, tais como energia instrumental e perda de controle”. Deste modo, o “gesto dá um papel principal aos movimentos ao invés de às notas, e à energia ao invés de à justeza e à precisão”. Este aspecto relaciona-se imediatamente com o assunto tratado na primeira parte do capítulo: aqui novamente percebemos que não se busca uma fixidez sonora pré-estabelecida, mas que a ação gestual sobre um instrumento – aqui tornada enfaticamente enérgica – tem uma especial relevância, ainda que o resultado sonoro seja consideravelmente mutável de intérprete para intérprete e, mesmo, em diferentes execuções da peça.

Estes parâmetros fazem com que a interpretação dessa música necessite lidar com uma instabilidade sonora, em relação à qual, de acordo com Cendo, o “excesso” é preferível em relação à precisão. De acordo com o compositor,

A escritura nos obriga a fixar as coisas, a precisá-las. Mas toma-se consciência, durante os ensaios e nas ocasiões de concertos, que existem certos tipos de sons (os multifônicos, os sons rachados [fendus], a voz nos instrumentos de sopro...) que são instáveis e cujos timbres não podem ser notados precisamente. É muito difícil controlá-los. Deve-se aceitar isso. A escritura musical deve deixar um espaço à perda de controle. O que esses sons, tal como os escrevemos, dizem ao intérprete, é que pertencem a ele, que ele deve interpretá-los somente com o máximo de energia possível. A meus olhos, a perda de controle é um estado limite – ou catastrófico – entre o texto (a partitura) e a execução, entre o que foi adquirido e o que nos escapa (Cendo, Bedrossian, Gallet, 2008, p.22-23).

Para Bedrossian, este aspecto faz com que um contato direto entre compositor e intérprete seja imprescindível, de modo a que se forme uma “tradição oral”:

Uma das dificuldades com as quais somos confrontados é a de ter que explicar a um instrumentista o tipo de objeto sonoro que ele deve produzir. Pois, se ele não tem uma cultura de sons complexos – cultura inseparável da tradição oral – a interpretação da partitura lhe será um problema. O som

complexo, de fato, é irredutível à notação; é necessário então que a “tradição” cumpra com seu trabalho (Bedrossian, Cendo, Gallet, 2008, p. 24).

Com isso, também é alterada a noção de “virtuosismo” ou de domínio técnico na execução instrumental. Para Bedrossian, essa música exige um outro tipo de virtuosismo, que não o virtuosismo “digital”, que ele chama de “virtuosismo de controle”; para ele,

pode existir tanto quanto ou até mais virtuosismo no controle da energia física necessária para produzir ou fazer durar um som marginal e saturado do que na produção de um som puro. Este virtuosismo de controle permite a criação de uma situação extrema e dar valor a luta permanente do corpo para fazer um som viver ou para estendê-lo. O nascimento e a morte do som tem qualquer coisa de trágico (Bedrossian, Cendo, Gallet, 2008, p. 28).

Dmitri Kourliandski não trata em absoluto da idéia de “virtuosismo”, mas, ao contrário, propõe simultaneamente uma ruptura com a noção de padronização da interpretação e com a noção de subjetividade do intérprete:

Os diferentes tipos de gestos, contatos (as interações entre o músico e a superfície de seu instrumento), os diferentes tipos de superfícies de instrumentos ou os objetos usados como instrumentos, bem como as diferentes características físicas dos executantes (a força física, a firmeza de seus movimentos, sua coordenação, o tamanho de suas mãos e se elas estão suadas) têm uma influência no som obtido. O texto de uma peça é confrontado com as habilidades físicas e personalidade de qualquer executante. A fisiologia acha seu caminho diretamente no corpo do som, tornando a interpretação não tanto um processamento intelectual do texto original, mas sim a soma de todas as condições físicas que fazem o som aparecer. Pode ser dito que lidamos com uma de-subjetivização da interpretação? (Kourliandski, 2010, p. 20)

Para ele, o “erro” na execução instrumental é “freqüentemente não premeditado”:

eu almejo colocar situações restritivas no texto musical de modo que o executante não consiga tocar com precisão. Por exemplo, em “Broken Memory”, os músicos repetem os mesmos movimentos, mas os sons são a cada vez ligeiramente diferentes, e é essa impossibilidade de uma repetição precisa que faz a “metalinguagem” de minhas obras: não está na partitura, só aparece quando executada (Kourliandski & Topolski, 2010, p. 44).

Nessa mesma peça, “Broken Memory”, as durações dos sons são determinadas pelo tamanho do arco e os músicos se colocam numa posição de “procurar um som, mas não [conseguir] mantê-lo” (Kourliandski, 2005).

objetos) e quinteto de cordas. Além disso, todos os músicos também fazem uso de um tijolo de metal, tocado com um martelo.

A peça, segundo o compositor, pretende “reconstruir o Monumento para a 3ª Internacional Comunista, de Vladimir Tatlin”, sendo o nome “Contra-relief” o termo utilizado por Tatlin para designar “composições espaciais tridimensionais feitas de materiais expressamente ‘não-artísticos’ (aço, papelão, madeira, vidro, plástico, às vezes combinados com itens domésticos ou fragmentos de *ready-mades*)” (Kourliandski, 2005). A analogia material fica evidente quando notamos que cada instrumentista faz uso, além do seu instrumento, de um objeto metálico percussivo, bem como o uso por parte dos percussionistas de ferramentas elétricas. Isso também se associa à idéia de *hibridização* de instrumentos, comentada acima, que se dá pela substituição da palheta dupla no corne inglês e no fagote por uma boquilha de instrumentos de metal, afetando radicalmente o resultado timbrístico; os outros instrumentos das madeiras são tocados sem as respectivas boquilhas. Em menor medida, algo similar ocorre com os instrumentos de corda, tocados com surdinas de metal, e com o piano, tocado com copos nas cordas e preparado com borracha.

Como é freqüente na produção do compositor, também há nessa peça uma analogia ao funcionamento de objetos cinéticos; como aponta o compositor, “as pessoas que tocam minha música executam uma série de movimentos de acordo com uma determinada seqüência e padrão” (Kourliandski & Bavilski, 2010, p. 115). A peça é constituída por uma seqüência de texturas instrumentais; até a parte final da peça, elas alternam-se em dois tipos de seções: o primeiro se caracteriza por distribuições irregulares entre os instrumentos participantes de um gesto instrumental similar ou de um conjunto reduzido de gestos instrumentais; o segundo se caracteriza pela ocorrência de dos tipos de gestos instrumentais, iniciando com predominância do primeiro tipo (que é o tipo gestual único da seção imediatamente anterior), com um movimento em direção a uma progressiva predominância do segundo tipo (uma espécie de *cross-fade* irregular). As seções do primeiro tipo tem sempre uma duração de 12 semínimas, enquanto as seções do segundo tipo tem sempre uma

duração de 24 semínimas. A isso soma-se uma linha rítmica *staccato*, mantida durante toda a peça por um dos percussionistas, que tem seus ataques determinados por seqüências numéricas sorteadas e apresentadas originais e retrogradadas⁸⁰.

Cada um dos grupos instrumentais faz uso de três tipos de gesto instrumental. O primeiro, é constituído por glissandos irregulares e com as alturas ofuscadas pela presença de ruídos instáveis (nas cordas: glissando com os dedos da mão esquerda com pressão intermediária, e arco com movimentos circulares, entre perto da ponte e perto do espelho / talão e ponta do arco; nos instrumentos de sopro: frulato gutural (com “kh”) dentro dos instrumentos, com glissandos de dedos; no piano: glissando com os dedos nas teclas sem pressão, glissandos com diapasões nas cravelhas do instrumento, movimentos com os copos nas cordas; na percussão: glissando com um objeto plástico nos gongos). O segundo é caracterizado por ataques curtos, *staccato* e por sons de caráter rugoso (nas cordas: ataques com muita pressão perto da ponte; arco no corpo do instrumento; *pizzicato* nas cordas depois da ponte; percussão no corpo dos instrumentos; *pizzicato Bartok* com a corda abafada; nos instrumentos de sopro: ruídos de chave e articulações duplas da língua sem uso de ar (*clicks*); no piano: ataques de notas isoladas e clusters, com notas preparadas (abafadas) nos registros extremos; ataques percussivos no interior do piano; raspar cordas graves com um cartão plástico; na percussão: passar escova nos tambores graves). O terceiro tipo é caracterizado por sons instáveis (nas cordas: cordas graves abafadas com a mão esquerda; nos sopros: sugar o ar pelo instrumento com os lábios apertados, de modo a produzir um som agudo; no piano, passar a mão pela parte externa do piano, gerando um som agudo; na percussão: utilização das ferramentas elétricas – furadeira e lixadeira).

⁸⁰ Por exemplo, a seqüência numérica da quarta seção (“C” na partitura) é a seguinte: 9-13-7-9-11-15-5-7-13-15-5-7-13-13-7-9-11-11-9-11-11-9-7-13-13-7-5-15-13-7-5-15-11-9-7-13-9.

$\text{♩} = \text{c. } 76$
Roughly

Alto Flute (no head)

English Horn (no mouthpiece)

Clarinet (no mouthpiece)

Bass Clarinet (no mouthpiece)

Bassoon (no mouthpiece)

Horn

Trumpet

Trombone

Tuba

Percussion 1

Percussion 2

Piano

Violin I (no strings)

Violin II (no strings)

Viola (no strings)

Violoncello (no strings)

Double Bass (no strings)

Fig. 3212: Dmitri Kourliandski: "Contra-Relief" (comp. 1-7). Textura inicial, com gestos de glissando. Percussão realizando linha rítmica *staccato* no tijolo de metal.

Nas últimas seções da peça (a partir da décima quarta seção, marcada "M" na partitura), a alternância entre os tipos de textura e entre os gestos instrumentais é acelerada; na décima quarta seção o grupo instrumental percorre o caminho entre os três tipos texturais em ciclos de 16 semínimas; este percurso se dá com pequenas defasagens entre os músicos, de modo que a idéia de um *cross-fade* se faz presente aqui também. Na décima quinta seção é acrescentada a utilização tijolo de metal ao repertório instrumental de todos os músicos do grupo, como um quarto gesto instrumental possível; deste modo, os músicos realizam caminhos direcionais de ida e volta entre os quatro tipos de gesto (1 – 2 – 3 – 4 – 3 – 2 – 1), que, como os anteriores, contemplam pequenas defasagens, com ciclos de duração aproximada de 32 semínimas.

Depois desse momento de maior atividade, a peça é concluída com duas seções nas quais os instrumentos musicais propriamente ditos são totalmente abandonados. Restam apenas as ferramentas elétricas, tocadas por um dos percussionistas, apitos e sirenes tocados pelo outro músico, e tijolos de metal, tocados por todos os outros músicos. À medida que essa textura se exaure, a peça é encerrada.

302

A.Fl. stand motionless

E.Hn. stand motionless

Cl. stand motionless

B. Cl. stand motionless

Bsn. stand motionless

302

Hn. stand motionless

Tpt. stand motionless

Tbn. stand motionless

Tuba stand motionless

302

Perc. 1 stand motionless

Perc. 2 stand motionless

302

Pno. stand motionless

302

Vln. I stand motionless

Vln. II stand motionless

Vla. stand motionless

Vc. stand motionless

D.B. stand motionless

Fig. 3313: Dmitri Kourliandski: "Contra-Relief" (comp. 302 – fim). Textura final da peça, com a presença massiva dos tijolos de metal tocados com martelos.

5. Sobre algumas peças compostas pelo autor da pesquisa⁸¹

Neste capítulo serão discutidas peças compostas pelo autor do presente trabalho. Nas peças que serão abordadas, compostas num período imediatamente anterior e durante a presente pesquisa, se fazem presentes num contexto artístico diversos aspectos que foram tratados ao longo da pesquisa. Pode-se destacar nelas uma busca por um amplo envolvimento corpóreo do intérprete, freqüentemente com uma gestualidade bastante intensa, associada à exploração de aspectos menos habituais das potencialidades de um instrumento, e das potencialidades do instrumentista que maneja esse instrumento. Com isso, elas são completamente integradas à pesquisa, funcionando como laboratório prático e estímulo necessário para a reflexão desenvolvida ao longo deste período.

Serão abordadas especialmente três peças: “Serenata Arquicúbica” (2008, para guitarra elétrica e vídeo opcional), “27s(pNM)” (2009, para quatro guitarras elétricas), “r r” (2010-11, para violino, viola e violoncelo). Outras peças compostas ao longo dos últimos três anos também serão mencionadas: “Decidido e destrambelhado” (2009, para duas guitarras elétricas e eletrônica ao vivo), “Azuis” (2010, para um instrumentista e um assistente, tocando três guitarras elétricas, eletrônica ao vivo e dispositivos audiovisuais), “Saturação” (2010, para grupo de improvisação de nove músicos) e “Trio” (2011, para guitarra(s) elétrica(s), saxofone(s) e percussão, parte musical de espetáculo multimídia de mesmo nome). Duas peças imediatamente anteriores a esse período, “Contradição Paradoxa” (2007, composta em parceria com Bernardo Barros, para guitarra elétrica e eletrônica ao vivo) e “Verossimilhança do Espelho” (2007-8, composta em parceria com Henrique Iwao, para guitarra elétrica, sintetizador e eletrônica ao vivo) também serão mencionadas, por apontarem para direções que viriam a ser desenvolvidas nas peças subseqüentes.

⁸¹ Alguns dos assuntos discutidos neste capítulo também foram discutidos em artigos do autor. Ver: Barros & Del Nunzio, 2009; Del Nunzio, 2009a, 2009b, 2010 e 2011a.

Nessa produção, os intérpretes são freqüentemente colocados numa situação limite de sobrecarga (de ações gestuais seqüenciais, de camadas independentes sobrepostas: esforço físico e mental). A sobrecarga à qual os intérpretes são submetidos reflete-se em uma impossibilidade de padronização da execução da peça (e, num sentido mais amplo, a uma impossibilidade de padronização da técnica instrumental relacionada às peças). Com isso, cada execução ganha novos detalhes (e perde outros); ao mesmo tempo, os intérpretes são estimulados a buscarem modos individuais de se lidar com as prerrogativas das peças, bem como a refletir sobre noções como precisão, controle e, mesmo, eficiência técnica. Tais aspectos se ligam a um questionamento do virtuosismo instrumental e das potencialidades do conjunto intérprete / instrumento / eletrônica, numa música que lida com energia corpórea e estruturação minuciosa, sem preferir uma à outra. A música é levada a refletir sobre a problemática da separação entre mental / intelectual / ideal e físico / corpóreo / concreto, sobre a não-padronização dos procedimentos técnicos (o que ocorre tanto no âmbito instrumental quanto no âmbito composicional), sobre as noções de controle, precisão e eficiência.

Uma característica formal recorrente relaciona-se à fragmentação do material (essa fragmentação ocorre de diferentes modos: por exemplo, pela desestabilização – permutação, filtragem, etc – de seus constituintes; ou, pela confluência de uma multiplicidade de materiais em rápida alternância; ou, pela sobreposição de uma rede de transformações que atue de modo intrincado e detalhista sobre um determinado material; tais questões serão exemplificadas abaixo, quando cada uma das peças for abordada). Isso se relaciona ao ato de incorporar o “erro” / o “impossível” como aspecto composicional⁸², lidar com as especificidades do meio, usar o ruído (em várias acepções) como material, ter uma postura crítica em relação à produção musical, estabelecer relações entre “composição” e

⁸² Tanto em âmbito mental / intelectual (o que se evidencia, por exemplo, pela realização de ações independentes em diferentes partes do corpo de um mesmo músico ou pelo controle ritmicamente independente de parâmetros de produção sonora), quanto em âmbito físico (dadas as demandas quase-atléticas, bem como a coreografia frenética que por vezes nelas se fazem presentes).

“improvisação”, e trabalhar com a energia presente no ato de se tocar um instrumento.

Em especial, três categorias se fazem presentes no pensamento que engloba essa música: o físico (potencialidades e limites de intérprete e instrumento; o esforço decorrente da execução); o específico (características próprias de instrumentos, questionamento à padronização técnica, o que é próprio a cada situação e grupo de intérpretes); e o impossível (o erro aceito enquanto necessidade da interpretação).

Com isso, podemos enumerar alguns aspectos que se fazem presentes nesse conjunto de peças:

I) alta demanda de energia na execução (essas peças realmente exigem uma dedicação quase atlética quando tocadas);

II) ênfase na corporalidade (por exemplo pelo envolvimento das mãos e pés na determinação do resultado sonoro);

III) utilização de recursos que obriguem a realização musical cronometricamente rigorosa [vídeo-partitura, sequenciamento de metrônomo (*click-track*)];

IV) densificação no tratamento de aspectos timbrísticos (alto índice de atividade relacionada a modos de produção sonora que se referem a timbres);

V) dissociação paramétrica [ações com diferentes padrões (direcionalidades, distribuições, etc) simultaneamente associadas a parâmetros instrumentais (ou corpóreos) distintos];

VI) fragmentação gestual (encadeamentos rápidos de técnicas instrumentais, modos de ataque, tipologias gestuais, etc, distintos);

VII) improvisação, seja como ferramenta geradora de material (ainda que este seja submetido a controles estruturais bastante estritos, posteriormente), seja como algo explicitamente presente na partitura;

VIII) uso de técnicas expandidas;

IX) uso de preparações e objetos não-convencionais na execução instrumental;

X) uso de eletrônica ao vivo.

Cada uma dessas peças lida com diferentes modos de notação, mas sempre ligados à idéia de ação, de uma notação prescritiva. Isso se dá pois, se a música é pensada a partir dos aspectos citados acima (que não são, própria e necessariamente, sonoros e, muito menos, decodificáveis em alturas) seria de se estranhar (e, mesmo, questionável) a utilização de uma notação que tivesse como aspecto essencial a indicação de relação entre alturas e ritmos. Se a necessidade composicional relaciona-se ao gesto que o instrumentista deve realizar sobre um determinado instrumento e às implicações físicas dessa ação, é mais apropriado que a notação reflita esse aspecto.

Como veremos em cada um dos casos, diferentes estratégias que refletem tal preocupação foram adotadas. Cada escolha de notação traz características próprias que influenciam direta ou indiretamente o trabalho de se compor uma determinada peça. Com isso, optar por um modo de notação, também implica em optar por certas características de organização do material e da estrutura da peça. O reflexo de tais opções na composição das peças também será um assunto abordado no presente capítulo.

As peças serão abordadas em ordem cronológica.

5.1. Contradição Paradoxa (2007) e Verossimilhança do Espelho (2007-8)

Essas duas peças buscam modos particulares de se estabelecerem relações entre instrumentos e eletrônica ao vivo, bem como se situam numa área limítrofe entre composição e improvisação. Elas lidam com estruturas e gestos em altíssimo grau pré-determinados, mas que não necessitam do suporte físico da notação: foram aprendidos pelas mentes e corpos dos compositores-intérpretes, e deles dependem para sua reprodução; convém lembrar, entretanto, que, dadas as limitações desse modo de fixação da obra [memória: poder-se-ia falar que a notação (consideravelmente precisa) dá-se, de fato, no âmbito corpóreo dos seus

criadores], e dada a complexidade do material utilizado nas duas peças, essa pré-determinação está longe de ser absoluta. Diversos elementos são deixados em aberto para o momento da execução. Com isso, elas refletem uma busca pela incorporação de aspectos provenientes da improvisação no modo de se estruturar a música⁸³. E, levando para o campo da notação musical, é possível, de fato, pensar em situações musicais que funcionam melhor (ou, até mesmo, unicamente) sem notação, em contraposição às diversas situações musicais que dependem da notação para sua transmissão.

“Contradição Paradoxa”⁸⁴ tem a seguinte configuração: um instrumento eletrônico (conjunto de controladores – teclado, sliders, botões e pedais – conectados a programas escritos em SuperCollider, LisaX e Max/MSP), que combina sons pré-compostos, processos automatizados e sons concebidos em tempo real; guitarra elétrica, conectada a uma pedaleira de efeitos digitais, com o uso de dois objetos não-convencionais (canivete e brinquedo movido a pilha que substitui o guitarrista na seção final), sendo a pedaleira, na seção final da peça, controlada via MIDI pelo computador, que automatiza a mudança de efeitos da guitarra de acordo com padrões em altíssima velocidade.

A peça busca diversos tipos de interação entre instrumento e eletrônica. Sua estrutura é baseada em proporções de duração (derivadas de uma permutação de uma série geométrica) com determinações de vários fatores: grau de novidade entre cada uma das seções, tipos de interação entre os instrumentos, presença ou não de material pré-gravado, quanto cada instrumento assumiria um caráter “eletrônico” ou de “guitarra”, tipos de direcionalidades.

As formações gestuais locais foram trabalhadas por meio de improvisação. O conteúdo gestual utilizado pela guitarra elétrica, em determinados momentos, devido à sua alta densidade de eventos, variações

⁸³ Para um aprofundamento desse assunto, ver Barros & Del Nunzio, 2009.

⁸⁴ Estreada no SESC Consolação, durante o Encontro Nacional de Compositores Universitários (São Paulo, 2007); tocada também no festival de artes digitais Re:New (Copenhague, Dinamarca, 2008).

timbrísticas e de modo de ataque, fragmentação gestual e rápida alternância de técnicas expandidas, se fosse notado integralmente resultaria em uma partitura cuja própria complexidade levaria a reproduções parciais de seu conteúdo.

“Verossimilhança do Espelho”⁸⁵ busca o envolvimento corpóreo integral dos dois músicos; eles têm que tocar seus instrumentos de modo fisicamente bastante exigente e, além disso, controlar os pedais de efeito que, durante a peça, em alguns momentos, têm uma densidade de acontecimentos tão alta quanto a das ações a serem realizadas pelas mãos; ou seja, mãos e pés têm uma densidade de atuação similar e bastante alta. Essa busca pelo envolvimento corpóreo integral é uma característica à qual retornaremos ao tratar das peças seguintes.

Essa peça tem como uma característica preponderante sua configuração técnica, na qual se faz presente uma rede de interferências entre os intérpretes, no que concerne manipulações eletrônicas ao vivo: o guitarrista passa seu sinal por uma pedaleira controlada pelo tecladista; o sinal do guitarrista alterado por essa pedaleira fora de seu controle é mixado com o do tecladista, e esse som mixado é novamente alterado por uma pedaleira, dessa vez em controle do guitarrista; das saídas dessa pedaleira tem-se o resultado sonoro final. Com isso, é minada a autonomia dos intérpretes, que têm sua resultante sonora constantemente alterada pelo outro – formando-se, com isso, um conjugado sonoro interdependente, composto por uma enorme quantidade de fatores parametrizáveis (ou seja, passíveis de uma polifonia paramétrica, que permeia toda a peça). Essa peça buscou uma intensa gestualização do aspecto timbrístico, especialmente por meio das transformações eletrônicas decorrentes da configuração dos instrumentos – ou seja, por meio do controle dos pedais pelos músicos; a isso somam-se pesquisas instrumentais específicas (técnicas expandidas e modos particulares de execução). A composição da peça deu-se em extensas e prolongadas

⁸⁵ Estreada no Ibrasotopé (São Paulo, 2008); tocada também em Porto Alegre, Florianópolis e Copenhague (Re:New, 2008).

sessões de ensaio, nas quais foram-se testando condutas gestuais, que determinaram a estrutura da peça, dividida em 7 seções (blocos).

5.2. Serenata Arquicúbica (2008)⁸⁶

Nesta primeira das peças a serem tratadas mais detalhadamente no presente capítulo, para guitarra elétrica, eletrônica ao vivo (pedais de efeito) e vídeo opcional, um modo bastante radical de notação prescritiva se faz presente: “Serenata Arquicúbica” faz uso de uma vídeo-partitura. Essa opção surgiu com a busca por um modo de notação que desse conta de todos os aspectos da complexidade do gesto instrumental, de um modo visualmente imediato, numa peça que coloca o intérprete em situações físicas limite.

O vídeo é constituído por até quatro camadas filmadas independentemente, cada uma focando uma das mãos e um dos pés de um guitarrista (o próprio compositor da peça) – formando, com isso, um guitarrista virtual, pela soma dessas até quatro camadas. Também foram filmadas todas as combinações possíveis de mãos e pés, atuando de modo sincrônico – tanto combinações de dois membros (mão esquerda com pé esquerdo, mão esquerda com pé direito, duas mãos, etc), quanto de três membros (duas mãos com pé direito, dois pés com mão direita, etc), e, finalmente, as duas mãos e os dois pés juntos. Deve-se ressaltar que, quando filmados juntos, os membros realizam caracteres rítmicos ou gestuais de caráter unitário, com clara inter-dependência; por outro lado, quando filmados separadamente, são absolutamente independentes. Ou seja, uma polifonia virtual, nessa peça, está diretamente associada à sobreposição de camadas que interferem umas nas outras; quando uma única camada refere-se aos quatro membros ocorre uma situação de homofonia. Nessa vídeo-partitura o intérprete deve emular, de modo tão preciso quanto possível, os gestos realizados por um guitarrista e capturados em vídeo.

⁸⁶ Estreada pelo próprio compositor (Porto Alegre, julho/2008). A peça já recebeu cerca de 20 execuções em diversas cidades do Brasil, Bélgica e Portugal.

Fig. 34 e Fig. 35: Excertos da vídeo-partitura de “Serenata Arquicúbica”. No primeiro exemplo, os 4 membros do guitarrista realizam ações independentes. No segundo exemplo, apenas os pés tocam, controlando efeitos eletrônicos de uma pedaleira.

Além disso, a partitura da obra está disponível ao público, por meio do vídeo projetado: se este habitualmente não pode auferir a precisão de uma execução de música contemporânea, neste caso têm disponíveis todos os meios para tanto: a notação é absolutamente auto-explicativa e traduz-se diretamente (cada movimento realizado por cada membro sobre o instrumento no vídeo deve ser simultaneamente reproduzido pelo intérprete da peça); dado o fato de que a vídeo-partitura traz situações que exigem ações independentes dos quatro membros do instrumentista, encadeadas em alta velocidade e com caráter fragmentário, além de possuir momentos com demanda física bastante elevada, os inevitáveis desvios entre a execução do intérprete e a vídeo-partitura permitem à platéia estabelecer graus de precisão na execução; ou seja, o público pode incluir na sua apreciação da obra a categoria de similaridade gestual entre músico e vídeo como parâmetro relevante (além do próprio resultado sonoro). Além disso, é de se destacar a diferença entre o guitarrista virtual e o executante da obra no que diz respeito à tensão na realização dos gestos: enquanto no vídeo há uma postura relaxada, que favorece uma limpeza e precisão nos gestos (decorrente de sua realização isolada), o instrumentista que executa a peça dificilmente tem um momento de relaxamento no fluxo de ações demandadas pela peça, o que torna seus gestos consideravelmente mais tensos – e, portanto, contrastantes em relação ao vídeo, mesmo quando executados com máxima precisão.

Apesar dessa alta precisão no que concerne a notação do gesto, possibilitada pelo suporte (vídeo), a peça não traz nenhuma indicação fixa com relação à sua sonoridade: o intérprete pode fazer uso de diferentes afinações, de diferentes processamentos eletrônicos (efeitos) e, ainda assim, ao (tentar) realizar o conteúdo gestual indicado pela partitura, por mais díspares que sejam os resultados sonoros entre diferentes interpretações, estará realizando a peça. Com isso, torna-se bastante plausível que o foco principal tanto do intérprete quanto, potencialmente, do público que assiste a uma execução da obra seja relacionado às características coreográficas da atuação instrumental: a composição musical pode, portanto, ser tratada como uma coreografia realizada ao instrumento.

A peça também coloca em contato aspectos de espontaneidade do fazer musical e processos de estruturação rigorosa. Isso aparece bastante enfaticamente no processo de elaboração da vídeo-partitura: por um lado, há a filmagem de excertos realizados de modo improvisatório (mas, ainda assim, de modo a contemplar todas as possibilidades necessárias na montagem, conforme tabela abaixo); por outro, a montagem do vídeo é feita de acordo com procedimentos de formalização bastante rigorosos, especialmente em termos de durações. Uma das decorrências imediatas de tal procedimento é a aproximação entre as idéias de composição (enquanto algo pré-fixado, estruturado de antemão) e improvisação.

A peça é estruturada com 81 fragmentos que se seguem ininterruptamente, com durações que variam entre 810ms até 62s210ms, com proporções determinadas por uma progressão geométrica. Esses fragmentos contêm as possibilidades de permutação do material filmado, que são: 1) quatro camadas de ações independentes; 2) três camadas de ações independentes; 3) duas camadas de ações independentes + uma camada referente a dois membros simultaneamente; 4) duas camadas de ações independentes; 5) uma camada independente + uma camada referente a dois membros simultaneamente; 6) uma camada referente a dois membros simultaneamente; 7) uma camada independente; 8) uma camada independente + uma camada referente a três membros simultaneamente; 9) uma camada referente a três membros

simultaneamente; 10) uma camada referente aos quatro membros simultaneamente. Para todas as possibilidades são contempladas todas as permutações possíveis dos membros envolvidos; quanto maior o grau de independência, mais vezes uma mesma distribuição corpórea acontece (por exemplo, ocorrem cerca de 15 vezes durante a peça a situação 1), enquanto a situação 10) ocorre apenas uma vez).

A concepção da técnica instrumental empregada em “Serenata Arquicúbica” passa pelo exame das características e potencialidades do instrumento, dos limites do intérprete na relação com o instrumento, pelo uso de objetos não-convencionais / preparações e pela utilização de recursos eletrônicos ao vivo.

Para a realização das filmagens (que geraria o que talvez pudesse ser colocado em termos abstratos como “material composicional”), foi elaborada uma tabela que, inicialmente, contemplava as diferentes combinações de mãos e pés ativos em cada uma das tomadas; secundariamente, essa tabela também continha indicações textuais breves acerca do que, em termos de gestos instrumentais, a tomada deveria contemplar [sendo que essas indicações textuais remetiam a práticas instrumentais do próprio compositor, que seria filmado – ou seja, uma formulação simples (como “acordes”, por exemplo) seria filtrada por idiossincrasias da prática instrumental do indivíduo sendo filmado, bem como por intenções composicionais].

Um pequeno excerto dessa tabela segue abaixo:

- I) Mão esquerda
 - a) Acordes;
 - b) Escalas;
 - c) Glissandos (notas separadas & acordes);
 - d) Gestos percussivos;
 - e) Gestos complexos e fragmentados, com intensa atividade.
- II) Mão direita (em todos os itens variar posição de ataque de diversos modos)
 - a) Trêmolos
 - em cada uma das cordas;
 - em grupos de cordas;
 - b) Arpejos;
 - c) Cordas abafadas;
 - d) Cordas polarizadas (com trêmolos) alternadas com arpejos;
 - e) Ritmos regulares, seco e preciso (diversas permutações de combinações de movimentos entre cordas; diversos andamentos)

- f) Todos os anteriores, utilizando-se também alavanca;
 - g) Alavanca com movimentos regulares;
 - h) Alavanca com movimentos irregulares;
 - i) Alavanca pressionada para baixo.
- III) Mão direita com objetos não-convencionais na execução instrumental
- a) Canivete – Lixa
 - Ataques secos (especialmente perto da ponte);
 - Movimentos circulares regulares (sobre o braço do instrumento);
 - Movimentos irregulares, com alto índice de atividade;
 - b) Canivete – Faca
 - Glissandos nas cordas agudas, sobre captadores;
 - Como uma baqueta, com rebote;
 - c) Objeto metálico sobre captador.
- IV) Pé esquerdo (pedais do tipo *switch*)
- a) Ritmos regulares (vários andamentos);
 - b) Um pedal polarizado, alternando com grupetos rápidos;
 - c) Movimentos ultra-rápidos irregulares.
- V) Pé direito (pedais de expressão)
- a) Movimentos regulares em apenas um pedal (diversos andamentos);
 - b) Movimentos regulares alternando entre os dois pedais (diversos andamentos);
 - c) Movimentos irregulares em apenas um pedal;
 - d) Movimentos irregulares nos dois pedais.
- VI) Duas mãos simultaneamente
- a) Escalas ultra-rápidas (*tapping*);
 - b) Trinados duplos (*tapping*);
 - c) Gestos percussivos com as duas mãos sobre o instrumento;
 - d) Gestualidade frenética com as duas mãos sobre o instrumento;
 - e) Movimentos sincrônicos das mãos, com mão direita tocando com palheta (fragmentos escalares, gestos repetidos, acordes);
 - f) Idem anterior, com uso de alavanca;
 - g) Glissandos acionados com Pizz. Bartok.
- VII) Duas mãos com objetos não-convencionais
- a) Corrente;
 - b) Objeto metálico sobre captador, tocado com parafuso.
- VIII) Dois pés
- a) Dois pés nos pedais de expressão (vários andamentos; regular e irregular; movimentos conjuntos e movimentos alternados)
 - b) Dois pés nos pedais de *switch*
 - “trinados”;
 - movimentos regulares, com vários andamentos;
 - movimentos irregulares, com alto índice de atividade;
 - um item polarizado, alternando com grupetos.
 - c) Um pé em pedais de expressão, um em pedais de *switch*
 - movimentos irregulares com alto índice de atividade;
 - movimentos regulares, com vários andamentos.

Essa tabela segue, para contemplar as possibilidades de combinações de mãos com pés (mão esquerda com pé direito; mão esquerda com pé esquerdo; etc), até que, finalmente, chega-se à última possibilidade de atuação, com as duas mãos e os dois pés atuando simultaneamente.

O intérprete dessa peça deve lidar com uma série de aspectos ao tomar contato com a peça (ou ao redefinir sua interpretação). Ele é responsável pela definição da sonoridade da peça (por meio da escolha e programação de pedais de efeito, algo que, como já mencionado acima, pode alterar radicalmente o resultado sonoro da execução, bem como pela definição da afinação a ser aplicada à guitarra).

A peça exige uma movimentação frenética do executante, num grande fluxo energético que perdura pelos seus quase 18 minutos – durante os quais, por um lado, não há como caracterizar ‘seções’; por outro, mesmo que existam momentos quase silenciosos do ponto de vista sonoro – por exemplo, momentos nos quais apenas os pés do instrumentista atuam – não há propriamente parada alguma no encadeamento de situações corpóreas que permeiam a coreografia decorrente da execução da obra. Essa movimentação é contraposta à vídeo-partitura, que é, em uma situação ideal, absolutamente espelhada pelo executante; entretanto, dado que há um alto grau de tensão envolvido na performance, decorrente da necessidade de emular simultaneamente quatro camadas de ação editadas de modo fragmentado, esse espelhamento idealizado torna-se de fato algo sujeito a um estranhamento (até que ponto os sons correspondem ao que se espera do vídeo? até que ponto a ação corpórea do intérprete é precisa, em seus menores detalhes, em relação ao vídeo?) e a uma busca pela independência gestual de cada um dos membros, pelo instrumentista. O intérprete é, de fato, levado a fazer escolhas que definirão o resultado sonoro da música, escolhas estas que envolvem, por exemplo, a atenção dedicada a cada camada em cada momento da peça e a precisão com que responderá às diversas sobreposições rítmico-gestuais que surgem.

Além disso, a execução da peça também faz com que o intérprete se coloque numa situação de risco: as demandas de sua realização fazem com que escolhas tenham que ser feitas, informações retiradas (ou simplificadas) e isso deve dar-se, preferencialmente, no próprio momento da execução (ou seja, é desejável que o intérprete, mesmo tendo estudado suficientemente a partitura para realizar uma execução adequada, a cada vez que for executá-la publicamente procure lidar com o máximo de

informações contidas na vídeo-partitura, ainda que isso leve a situações que não haviam sido previstas em seus estudos – uma vez que boa parte dos estudos para a execução dessa peça, de acordo com os métodos dos dois intérpretes que já a executaram, lida ou com camadas de informação tratadas separadamente ou com alterações na velocidade da peça).

5.3. Decidido e destrambelhado (2009)⁸⁷

Composta para duas guitarras elétricas e eletrônica ao vivo, tem a seguinte configuração: as duas guitarras são *mixadas* e, depois, passam pelo mesmo processador de efeitos (uma pedaleira multi-efeitos de guitarra elétrica, controlável via MIDI), que é, por sua vez, controlado por um computador, realizando mudanças de efeito em altíssima velocidade. Dessa combinação (das duas guitarras juntas, processadas eletronicamente), cria-se uma espécie de “ultra-guitarra”, que adquire características que seriam impossíveis em combinações simples dos instrumentos (por exemplo, se fosse uma peça para duas guitarras e eletrônica ao vivo, tratadas separadamente, com fontes independentes). Além disso, a peça coloca os executantes numa situação de terem que realizar ações físicas radicalmente distintas sobre os instrumentos, que são encadeadas com altíssima velocidade.

A notação da peça se dá também numa vídeo-partitura, mas que, nesse caso, não deve ser exibida ao público. A vídeo-partitura é constituída pela alternância de 11 instruções verbais, cada uma designando um diferente modo de se tocar o instrumento. Essa notação tem ainda o atributo de fazer com que se mantenha, obrigatoriamente, a sobrecarga de ações. Com isso, os executantes não estarão aptos a fazer mais devagar uma parte difícil ou tentar deixar algo mais expressivo; devido ao rápido encadeamento de eventos, eles apenas os seguirão, de modo tão preciso

⁸⁷ Estreada no Rio de Janeiro, em julho de 2009, pelo compositor, acompanhado de Matthias Koole e Stefan Prins. Tocada pelos mesmos músicos em outras cidades do Brasil e em Bruxelas (Bélgica).

quanto possível, mas conscientes de que, mesmo numa execução muito boa, perderão algumas das instruções. Isso significa que erros, enquanto consequência física de um árduo conjunto de instruções, são bem-vindos e necessários como parte da peça.

O fato de se lidar com um conjunto pré-definido de instruções verbais faz com que se torne impossível o estabelecimento de graus internos de diferenciação do material enquanto estratégia composicional. Entretanto, uma alta variabilidade se dá pelos seguintes fatores: um grande número de possibilidades de combinações entre os gestos dos dois guitarristas; processamento eletrônico mudando constantemente; pequenas variações na realização dos gestos por parte dos guitarristas (dado que são gestos que não contêm conteúdos rítmico-melódicos eminentes, são passíveis de variações razoáveis sem que percam sua identidade); o próprio “erro” por parte dos intérpretes, ao lidar com a situação de sobrecarga.

5.4. 27s(pNM) (2009)⁸⁸

Composta para quatro guitarras elétricas, esta peça tem, no que concerne seu conteúdo gestual (com uma independência das ações de mãos e pés), uma pronunciada similaridade com a já mencionada “Serenata Arquicúbica”. Entretanto, sua estruturação é completamente diferente, bem como seu método de notação – neste caso, a peça é inteiramente escrita. Nesta peça, instrumentos e intérpretes têm seus vários elementos separados e tratados individualmente: mão direita (definindo quais cordas são atacadas, qual a posição de ataque e dinâmica), mão esquerda (definindo quais dedos atuam sobre cada corda e qual a pressão dos dedos), bem como os dois pés (que atuam em pedais de efeitos e volume).

⁸⁸ Encomendada pelo grupo belga Zwerm. Estreada no Concertgebouw Brugge (Bruges, novembro de 2009). Executada também em diversas cidades na Bélgica e na Áustria.

The image displays a musical score for guitar 3, consisting of five staves. The top staff is labeled 'L.H.' (Left Hand) and contains three systems of notation. Each system has three staves labeled 'T', 'A', and 'B' from top to bottom. The 'T' staff shows fingerings (e.g., 0, 1, 2, 3, 4) and glissando markings (e.g., 'GLISS + 9', 'GLISS + 10', 'GLISS + 11', 'GLISS + 12'). The 'A' staff shows a single note. The 'B' staff shows a single note. The second staff is labeled 'R.H.' (Right Hand) and shows a melodic line with triplets. The third staff is labeled 'F.S.' (Foot Switch) and shows a single note. The fourth staff is labeled 'Exp.' (Expression Pedal) and shows a wavy line representing expression. The fifth staff is labeled 'Vol.' (Volume Pedal) and shows a line representing volume changes.

Fig. 36: Excerto de "27s(pNM)" (guitarra 3). As cinco pautas referem-se, de cima para baixo, a: mão esquerda (quais casas são acionadas, com indicação de pressão de dedo sob a pauta); mão direita (quais cordas são acionadas); pedal do tipo *switch*; pedal de expressão; pedal de volume.

A peça procura passar diversas idiossincrasias da relação do compositor com o instrumento por meio de uma notação bastante detalhada; por outro lado, essa opção por tal modo de notação permitiu uma ampla gama de procedimentos de estruturação abstratos, mas, de todo modo, derivados da concretude do instrumento e das limitações físicas (ainda que por vezes, de certa forma, intencionalmente suplantadas) do executante. Deste modo, fatores que não eram necessariamente relevantes (ou, até mesmo, possivelmente detectáveis, dada a notação – vídeo-partitura – que traz à superfície o conteúdo gestual, mas não permite um detalhamento figural) em "Serenata Arquicúbica" (tais como figurações detalhadas de mão esquerda, com variação de pressão de dedos, conteúdos harmônico-melódicos específicos, bem como uma sincronização extrema) puderam, nesse quarteto, ser importantes elementos composicionais da peça.

A peça também lida com impossibilidades: o extremo detalhamento da notação, com demandas quase atléticas aos executantes é um lado disso; outro aspecto tem a ver com sua estrutura fragmentada, com diversas camadas simultâneas com ações diferentes, andamentos independentes, ocasionalmente durando pouquíssimo tempo (em casos extremos, frações de segundo).

5.4.1. Estruturação

Um primeiro aspecto de estruturação da peça que foi decisivo está relacionado à sua disposição temporal. Numa camada estrutural inicial, a peça está dividida em 65 fragmentos que têm durações entre 0,252s e 53,256s, sendo que em vários dos fragmentos os instrumentistas tocam por durações de tempo diferentes e com andamentos independentes. As durações dos fragmentos e as sobreposições de andamentos estão relacionadas a uma escala de andamentos, utilizada em toda a peça; são eles (em batidas por minuto): 60 - 64,5 - 70 - 75,5 - 81,5 - 88 - 94,5 - 102 - 110 - 119.

Esse fator inicial, que se alinha com um rigoroso detalhamento de sobreposições rítmicas, andamentos independentes e durações precisas, do ponto de vista estrutural, levou a uma necessidade⁸⁹: os instrumentistas, ao executarem a peça, devem fazer uso de um metrônomo, com as mudanças de andamento e demais sinalizações que forem convenientes à execução (e.g., contagem antes de entradas após pausas, indicações de compasso, etc), pré-gravado e disparado em fones de ouvido usados pelos músicos. Isso deve ocorrer por alguns motivos: possibilitar a sincronização o mais precisa dos músicos em situações nas quais isso torna-se problemático (especialmente em fragmentos ultra-curtos, da ordem de milésimos de segundos); garantir a precisão nas mudanças de andamento e em momentos com múltiplos andamentos no mesmo fragmento; fazer com que

⁸⁹ Cabe lembrar que a partitura é escrita com partes independentes para cada músico, sem uma grade.

a leitura da partitura se dê, em certo sentido, obrigatoriamente em “tempo real” (ou seja, fazer com que passagens mais complicadas do ponto de vista da técnica instrumental não sofram desacelerações, e desestimular qualquer rubato).

Cada fragmento tem determinada sua duração total, eventuais durações de entradas de outras guitarras, inferiores à sua duração total, andamentos (incluindo eventuais andamentos secundários, terciários e quaternários), o número de guitarras que tocam durante o fragmento (e como elas estão distribuídas em cada sub-entrada), além de eventuais indicações de arcos direcionais, descrições sumárias e indicações se o fragmento faz par com outro fragmento.

	41	42	43	44	45	46
duração da sub-seção	4.352	0.368	3.72	47.04	7.291	3
duração de entrada secundária	1.287		3.5		6.974 [1.395]	
duração de entrada terciária	0.794		2.79		[3.72]	[0.858]
duração de entrada quaternária						
andamento (primário / secundário)	110 / 70 / 75.5 bpm	81.5 bpm	64.5 / 60 / 64.5 bpm	102 bpm	94.5 / 94.5 60 bpm / 64.5 / 64.5 bpm / 70 bpm	
número de guitarras tocando	4 (2 / 1 / 1)	1 3 (1 / 1 / 1)			3 (1 / 1 / 1)	3 (1 / 1 / 1)
arcos direcionais						
descrição	3 / 4	4	4	4	4	4 2 / 3 / 4
pares						So'co'rdas acordes

Fig. 37: “27s(pNM)”: Indicações de estruturação dos fragmentos 41 a 46.

A essa estrutura fragmentária inicial são sobrepostas diversas camadas que trazem direcionalidades (especialmente do ponto de vista estrutural), além de um jogo de repetições / identidades, fazendo com que seja possível observar, em certos momentos, seções (determinadas por tendências de atuação), ainda que, sob outros aspectos, a música encontre-se num fluxo contínuo de mudanças.

Alguns exemplos dessas características passíveis de formarem sub-seções na peça são:

I) aumento gradual, ao longo de toda a peça, da probabilidade de ocorrência de fragmentos com andamentos / durações diferentes simultaneamente;

II) expansão e o grau de modificação, que ocorre durante os primeiros 2/3 da peça, dos tipos de processamento eletrônico (por meio dos pedais de efeito);

III) arcos direcionais, com extensão de 2 a 6 fragmentos, nos quais uma característica determinada é transformada gradualmente, como, por exemplo:

a) filtragem dos constituintes do acorde que inicia a peça, ao longo dos fragmentos 1 a 4;

b) aumento progressivo no número total de cordas utilizadas, ao longo dos fragmentos 23 a 25;

c) aumento progressivo na atividade dos pés, ao longo dos fragmentos 34 a 38, que culmina num "solo" de pedais.

XXXVIII - ♩ = 60

The musical score is for guitar 2 and consists of three measures. The first measure features a guitar solo with a 'DORD' annotation. The second measure includes a 'BANK' annotation and a 'CRF+LF' annotation. The third measure has a '3:2' annotation. The score is written for five staves: L.II. TAB, R.II. TAB, F.S., Exp., and Vol. The tempo is marked as ♩ = 60.

Fig. 38: "27s(pNM)", guitarra 2. Solo de pedais, com início no fragmento 38.

Além disso, há fragmentos cujas identidades gestuais são repetidas em outro fragmento, fato que se dá quando neles ocorre a mesma combinação de andamentos (ainda que suas durações absolutas sejam diferentes); são exemplos disso os fragmentos (21, 32), (46, 48⁹⁰), (14, 20, 49), (2, 51, 52).

⁹⁰ Ver Fig. 39 e 40, abaixo

Fig. 39 e 40: "27s(pNM)": Frag. 46, Gtr. 1 / Frag. 48, Gtr. 2; Frag. 48, Gtr. 1 / Frag. 46, Gtr. 2.

Somados a esses fatores, existem momentos da peça nos quais uma característica (sonora ou gestual) específica assume posição dominante durante uma sequência de fragmentos. Alguns momentos de especial relevância nos quais isso ocorre incluem:

I) atividades de mão esquerda somente sobre os captadores, entre os fragmentos 16 e 18;

II) acionamento só das cordas mais graves de cada instrumento entre os fragmentos 24 e 28;

III) utilização exclusiva de cordas soltas, entre os fragmentos 36 e 38⁹¹;

IV) polarização de uma nota (ou, mais apropriadamente, uma região que abrange por volta de $\frac{3}{4}$ de tom) entre os fragmentos 56 e 60.

⁹¹ Ver Fig. 5, acima

GTR 2

The image shows a handwritten musical score for guitar 2, consisting of three measures labeled VIII, VIII, and IX. Each measure has a tempo marking: VIII-♩=94,5, VIII-♩=102, and IX-♩=94,5. The score is written on staves with Treble (T) and Bass (B) clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ORD' and 'SP'. There are also some handwritten annotations like 'BANK 1' and 'BANK 4'. The bottom of the page shows a series of waveforms corresponding to the musical notation.

Fig. 41: "27s(pNM)", guitarra 2, fragmentos 57, 58, 59. Região entre fá e fá 3/4 polarizada.

5.4.2. Aspectos físicos

A peça é tocada integralmente com trêmolos da mão esquerda. Isso é aliado ao fato de cada uma das guitarras ser afinada com uma *scordatura* diferente – de fato, cada uma das 24 cordas do quarteto de guitarras é afinada numa nota diferente (totalizando as 24 alturas de um sistema de afinação em quartos de tom). Ou seja, nessa peça temos um instrumento no qual podem ser acionadas de 1 a 24 cordas simultaneamente, com processamento eletrônico diferente para cada grupo de 6 cordas (ou seja, cada guitarra também tem suas idiossincrasias em termos de timbre e sonoridade), que, sempre que são acionadas, o são com trêmolos. Isso permite que, por exemplo, gestos coreograficamente bastante similares (ou, até, idênticos), como no exemplo mencionado acima (Fig. 6 e 7)

tenham resultados sonoros que são distintos desde seu cerne intervalar (não esquecendo também das diferenças decorrentes dos processamentos sonoros e, dada a sobrecarga informacional por vezes existente, da própria filtragem interpretativa exercida pelas escolhas de prioridades de cada um dos músicos), de modo a se estabelecer uma identidade móvel entre gesto físico e resultado sonoro – parte das preocupações composicionais da peça: o trânsito entre uma concepção gestual, física (até coreográfica) do material musical e uma concepção com vistas a situações sonoras específicas.

Fig. 42: Afinação das guitarras em "27s(pNM)".

Outro aspecto é que a energia física necessária para a execução de cada um dos fragmentos é um elemento estruturador essencial na constituição da peça: seu plano pré-composicional envolvia a atribuição de um grau de densidade de atuação para cada membro dos instrumentistas, em cada um dos fragmentos. Foram pensados três níveis de densidade, interpretados de maneira relativamente intuitiva no processo composicional:

I) densidade nula ou baixa (durante os quais, geralmente, o membro em questão não é utilizado ou o é de modo estático);

II) densidade média (durante os quais o membro em questão realiza cerca de 1 a 3 ações por segundo);

III) densidade alta (durante os quais o membro em questão realiza mais de 3 ações por segundo).

Por exemplo, observando a parte da guitarra 3 do fragmento 31, na Fig. 3 (acima), observa-se um momento no qual os quatro membros estão realizando atividades com nível de densidade média; já, observando a parte da guitarra 1, no fragmento 46 (Fig. 6, acima), nota-se um nível médio de atividade tanto na mão esquerda quanto no pé direito (movimentos unidirecionais ao longo do compasso), e um nível nulo de atividade para o pé esquerdo (pausa). A distribuição desses níveis de densidade física foi feita a partir de uma tabela que ligava a probabilidade de ocorrência de cada um dos 3 níveis em cada um dos 4 membros do instrumentista variando de acordo com os andamentos da peça – de modo a que houvesse um outro elemento gerador de identidades entre fragmentos, ainda que num substrato estrutural bastante distante da possibilidade de percepção ao ouvi-la.

A geração do que viria a tornar-se material da peça obedeceu a uma estruturação que tinha como seu eixo central a permutação de posições de dedos dos instrumentistas – ou seja, partia de um dado concreto do relacionamento do intérprete com seu instrumento. Foram elaboradas 6 tabelas de padrões de colocação de dedos; cada uma das tabelas partia de uma posição base e, por meio de permutações entre dedos e cordas, estabelecia outras 5 posições (ou seja: o material base lida com 36 padrões de colocação de dedos; estes padrões podem ser aplicados em qualquer região do instrumento e o espaçamento entre os dedos pode ser variado). Somado a isso, também foram elaborados, como possibilidade de material para a peça, 6 tipos de sequência “melódica”, ou seja, de seqüências de posicionamento de dedos, a partir de padrões simples (e.g., 2-1-3-2-4-3-2-3-1-2, 3-4-2-1-2-3-2-1-2-1, etc), que poderiam ser aplicados em qualquer corda (ou transitar por um conjunto de cordas).

	(A)	(B)	(C)	(D)	(E)	(F)
T	1	1	2	1	1	2
A	1	2	4	1	1	1
B	2	4	3	1	2	4
	4	3	1	2	1	1
	3	1	1	4	4	3
	1	1	1	3	3	1

Fig. 43: Tabela 5 de padrões de colocações de dedos.

Em cada fragmento é utilizada apenas uma das tabelas de acorde (ou, apenas uma das seqüências de posicionamento de dedos) por guitarra; cada guitarra segue seqüencialmente a ordem das tabelas (de 1 a 6), e a retoma, sempre ciclicamente. Entretanto, deve-se lembrar o fato de que as guitarras não atuam em todos os fragmentos, de modo a gerar disparidades entre as tabelas utilizadas por diferentes guitarras em um mesmo fragmento.

Em determinado momento, a idéia da realização musical enquanto coreografia, que se fazia latente em peças como "Serenata Arquicúbica", vem ao primeiro plano: no fragmento 45, os guitarristas realizam ações com os pedais de volume zerados – sem amplificação. A amplificação é retirada dos instrumentos, e restam apenas as ações físicas que os instrumentistas realizam.

XLV- $\text{♩} = 94,5$ GTR 2

C

4 HANDS CROSSED

4 5T

4 F

4

4

4 [NO AMPLIFICATION]

4

Fig. 44: "27s(pNM)", guitarra 2, fragmento 45: sem amplificação.

Das colisões entre os preceitos de todas essas camadas estruturais (bem como de diversos detalhes que, por questão de espaço, não puderam ser mencionados aqui) foi concebida a peça.

5.5. Azuis (2010)⁹²

Para um guitarrista e um assistente; contou em sua estréia com um aparato que incluiu: 2 aparelhos de televisão (que alternavam imagens pré-gravadas, retiradas da vídeo-partitura e detalhes das ações realizadas ao vivo sobre os instrumentos), 5 diferentes saídas de som (equalizadas de

⁹² Peça encomendada pelo Ibrasotope para a mostra de arte multimídia Conexões Sonoras, estreada em junho de 2010 pelo próprio compositor e com Natacha Maurer como assistente.

modo radicalmente diferente), computador, pedais de efeitos, e 3 guitarras elétricas.

A partitura da peça lida com modos de notação que foram utilizados anteriormente nas peças já citadas, além de incorporar outros procedimentos. Em especial, um novo procedimento é a utilização de fotografias de objetos que devem ser usados para se tocar a guitarra – mas sem nenhuma especificação de como esse objeto deve ser utilizado, ou qual o ideal sonoro a ser atingido.

A peça lida com uma ampla gama de objetos do cotidiano que são utilizados para se tocar o instrumento. Além disso, aqui, a preparação do instrumento com objetos diversos é pensada estruturalmente mais em termos de sua ação física da colocação do objeto sobre a guitarra do que propriamente com um sentido sonoro pré-definido. No decorrer da peça, objetos (grampos, cliques, moedas, parafusos, lápis, escovas, panos) acumulam-se sobre as guitarras 2 e 3, que ficam apoiadas em mesas, e faz parte da atuação do intérprete lidar com as sonoridades e mudanças do corpo físico do instrumento decorrentes desse acúmulo de “detritos” sobre os instrumentos.

5.6. Saturação (2010)⁹³

Peça para 9 músicos, desenvolvida em colaboração com o grupo de improvisação livre Orquestra Errante. Para trabalhar com os músicos, de origens e formações bastante díspares, foi necessário desenvolver um modo de notação maximamente simples e eficiente, que desse conta do material sonoro da peça e que permitisse o desenvolvimento de um pensamento estrutural análogo ao de outras peças comentadas acima. Para isso, optou-se pela determinação durante ensaios de 7 gestos instrumentais para cada músico e, com isso, de uma vídeo-partitura que indicasse apenas números,

⁹³ Peça composta para o espetáculo multimídia “Por Trás das Coisas”, estreada pela Orquestra Errante em outubro de 2010.

de 1 a 7, que determinassem qual gesto deveria ser realizado a cada momento da peça (se não houvesse indicação alguma o músico permaneceria em silêncio). Os gestos não devem conter (ou, pelo menos, não devem ter como elemento preponderante) características melódico-harmônicas (alturas definidas), e devem demandar um alto grau de energia para sua execução; também é altamente recomendável o uso de técnicas instrumentais expandidas (especialmente técnicas *pessoais*) e de preparação dos instrumentos. Eles são ordenados em termos de volume sonoro (e não dinâmica), do mais alto (1) ao mais baixo (7).

Na estréia, alguns dos gestos usados foram:

Saxofones: sons ultra-agudos instáveis; nota mais grave do instrumento com a campana encaixada numa lata de metal; uso apenas da boquilha, com uma caneta (som altamente distorcido); uso apenas da boquilha (som grave, com batimentos, junto à voz); frulato extremo; multifônicos; gestos rápidos, sujos (som de ar); percussão de chaves; somente som de ar; instrumento sem a boquilha, principalmente com ar (sons graves, com altura instável).

Guitarras: uso de uma tampa de lata de metal nas cordas, sobre os captadores; uso de um item de metal diretamente nos captadores; retirar e segurar cabo (sons instáveis); percussão de dedos de mão direita perto da ponte com cordas abafadas; percussão no corpo da guitarra; raspar cordas com unhas; usar uma escova nas cordas; raspar cordas sutilmente com objeto de metal.

Flauta-doce: som ultra-agudo com frulato de garganta; sons ultra-agudos, instáveis, movimentos rápidos; multifônico com voz e *staccato* duplo; multifônico sustentado; nota + voz com batimentos; assoprar o instrumento por cima; som de ar, sem nota.

5.7. r r (2010-11)⁹⁴

Peça composta para trio de cordas (violino, viola, violoncelo), com duração de cerca de 19 minutos. Ela faz uso de uma série de recursos instrumentais pouco convencionais (incluindo o amplo uso de objetos e preparações, bem como de técnicas expandidas). Ela também coloca os intérpretes em uma situação de grande sobrecarga, ao terem que lidar com diversas camadas de ações simultâneas, encadeadas rapidamente (sendo que aspectos como índice de atividade dos músicos e avaliação da dificuldade de realização de uma determinada passagem adquirem importância estrutural destacada na peça).

O processo criativo envolvido na definição de material para a peça, em relação ao qual o envolvimento concreto com as potencialidades e especificidades do instrumento faz-se condição imprescindível, deu-se por duas vias:

I) Testes com instrumentistas: nesses testes foram averiguados especialmente modos de preparação dos instrumentos, associados a diversos modos de execução (por exemplo, averiguar como determinada preparação afeta a produção sonora do instrumento se tocado com arco com diferentes graus de pressão, com arco em diferentes posições, se tocada *pizzicato*, se tocada *col legno*, se tocada com auxílio de algum outro objeto, etc). A partir daí foram feitas anotações sobre a sonoridade, sobre a estabilidade das preparações e sobre eventuais dificuldades encontradas.

II) Aquisição de instrumento, familiarização e desenvolvimento de técnicas específicas: depois de feitos esses testes e depois de formulados os esboços estruturais iniciais da peça, houve a necessidade de realização de testes mais detalhados, nos quais cada sonoridade pudesse ser averiguada, e nos quais técnicas específicas (especialmente relacionadas ao que foi ocasionalmente utilizado na peça como “ruído de fundo”) pudessem ser desenvolvidas. Dado que a peça distancia-se da

⁹⁴ Peça composta a pedido do Ensemble Nadar (Bélgica), com estréia prevista para 2012.

técnica tradicional do instrumento (ao, por exemplo, não fazer uso de notas pré-definidas, e ter seu material sonoro muito mais no campo de ruídos do que de alturas definidas) e que há uma avaliação da dificuldade técnica e das exigências físicas de cada momento da peça, a melhor solução foi a aquisição de um instrumento (uma viola), utilizada, a partir daí, durante todo o processo de composição da peça.

A partir disso foram definidos uma série de objetos utilizados tanto para a *preparação* dos instrumentos (por exemplo, no caso de uso de pedaços de isopor, molas, papel alumínio, etc) quanto para diferentes tipos de articulação (por exemplo, no caso do uso de um pequeno ventilador).

Fig. 45, 46, 47 e 48: Exemplos de objetos utilizados durante a peça para preparações: mola, pedaço de esponja, papel alumínio e isopor.

A notação da peça é, em certo sentido, bastante similar à de "27s(pNM)": é uma escrita bastante detalhada, que indica a cada um dos músicos as ações a serem realizadas sobre o instrumento, com camadas de

ações independentes sobrepostas e separação entre mão esquerda e mão direita.

Fig. 49: "r r". A pauta de cima refere-se à mão esquerda, com indicações de, de cima para baixo: posição do dedo 1 no espelho do instrumento (de I a V); abertura dos dedos (de a a c); pressão dos dedos; os números em cada uma das cordas indicam quais dedos são colocados em cada corda. A pauta de baixo refere-se à mão direita, com indicações de, também de cima para baixo: posição do arco (desde atrás da ponte até sobre o espelho do instrumento); pressão do arco (exagerada, normal ou muito leve); cordas atacadas; dinâmica.

A peça é dividida em 111 sub-seções, que são agrupadas em 3 grupos de 36, 37 e 38 seções (nomeados, respectivamente "A", "B" e "C"). Cada sub-seção é definida por uma série de características (que serão mencionadas abaixo), e compartilha as mesmas características e aspectos gestuais com a sub-seção de mesmo número do outro grupo (ou seja, a seção "A12" tem as mesmas características da seção "B12" e da seção "C12"); entretanto, a velocidade dos acontecimentos é diferente entre as sub-seções "A", as sub-seções "B" e as sub-seções "C": os eventos são progressivamente comprimidos, por meio da redução da duração das sub-seções (que se configura, na escrita, na redução do tamanho dos compassos e aumento do andamento) e da eventual filtragem dos elementos da sub-seção; de forma análoga, as proporções entre as sub-seções tornam-se progressivamente mais complexas (com a mesma

Handwritten musical score for a piano piece, featuring complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score is written on a grand staff (treble and bass clefs) and includes various annotations such as "ST. COVER THE SCOURGE", "ORD. [COLLEGGIO]", "S.T. COVER THE STYRACIA", and "PP. < FF". The tempo is marked "♩ = 133" and the key signature is "ACC. 8 L.". The score is divided into sections by bar lines and includes a large "3" indicating a triplet or a section of three measures. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like "F", "P", "PP", and "FF".

Fig. 51 e 52: "r r", sub-seções B12 e C12.

As sub-seções são ordenadas da seguinte maneira: primeiramente, ocorrem as sub-seções "A1" a "A12"; a partir daí, sub-seções "B" (a partir da "B1", sempre em ordem linear – o mesmo se aplica para os grupos "A" e "C"), começam a alternar com as sub-seções "A" (na proporção aproximada de três seções "B" para cada seção "A", que se mantém até o fim da peça),

até a sub-seção "B14"; a partir daí, sub-seções "C" começam a alternar com as sub-seções "A" e "B", ocorrendo uma sub-seção do tipo "C" após cada seção de outro grupo (por exemplo, a seguinte seqüência se faz presente: C1 / A22 / C2 / B15 / C3 / B16 / C4 / A23 / etc).

Para o estabelecimento das durações de cada sub-seção, primeiramente foram definidas as durações da soma total das sub-seções "A" (ca. 8min20s), das sub-seções "B" (ca. 6min10s) e das sub-seções "C" (ca. 4min). Posteriormente, cada um desses grupos foi dividido (respectivamente, por 397, 416 e 453) e, para a definição da duração de cada sub-seção, multiplicou-se o valor da unidade obtida para cada grupo por uma série de números com tendência crescente⁹⁵. Desta forma, dentro de cada grupo as sub-seções têm uma tendência não-linear a ter durações maiores, enquanto de grupo para grupo a uma tendência inversa, de redução da duração das sub-seções. Feito isso, o estabelecimento do andamento de cada sub-seção deu-se após a determinação do número de unidades temporais que cada sub-seção conteria (i.e., uma espécie de "fórmula de compasso" da sub-seção); ou seja, o andamento foi determinado pela divisão da duração total da sub-seção pelo número de unidades temporais.

As características de cada seção são definidas por uma conjunção de fatores, determinados numericamente de acordo com conjuntos de números pré-estabelecidos, sendo que cada conjunto de números define uma característica específica (ou seja, cada sub-seção, de acordo com seu número, recebe uma série de atributos, que as caracteriza individualmente; entretanto, diversos desses atributos são compartilhados com outras sub-seções, de modo que haja uma forte recorrência de atributos, mas sempre com características individuais, decorrentes de suas sobreposições).

Os conjuntos de números e os atributos que eles definem são os seguintes:

⁹⁵ Essa série foi obtida pelo cruzamento de duas seqüências numéricas, uma de progressão aritmética e uma de progressão geométrica, e configura-se da seguinte forma: 1 - 3 - 2 - 3,45 - 3 - 3,96 - 4 - 4,55 - 5 - 5,23 - 6 - 6,01 - 7 - 6,91 - 8 - 7,95 - 9 - 9,14 - 10 - 10,51 - 11 - 12,09 - 12 - 13,91 - 13 - 16 - 14 - 18,40 - 15 - 21,16 - 16 - 24,33 - 17 - 27,98 - 18 - 32,18 - 19 - 37.

- I) Conjuntos da primeira e da segunda metade de números: número de compassos por sub-seção (1 a 18: 1 compasso; 19 a 36: 3 compassos);
- II) Conjuntos de metade dos números alternando entre pares e ímpares (conjunto 1 formado por: 1, 3, 5, 7, 9, 12, 14, 16, 18, 19, 21, 23, 25, 27, 30, 32, 34, 36; conjunto 2 formado pelos números restantes): utilização ou não de mudanças de afinação durante a execução da peça (conjunto 1: com mudanças; conjunto 2: afinação estática);
- III) Conjuntos de números pares e ímpares: utilização ou não de objetos de preparação e / ou para tocar o instrumento (pares: uso de objetos; ímpares: sem uso de objetos);
- IV) Conjuntos da primeira, segunda e terceira dúzias de números: quantidade de músicos tocando (primeira dúzia: duos; segunda dúzia: solos; terceira dúzia: trios);
- V) Conjuntos de números de 3 em 3: variações ou não de andamento [conjunto 1 (1, 4, 7, etc): rallentando; conjunto 2 (2, 5, 8, etc): andamento estático; conjunto 3 (3, 6, 9, etc): acelerando];
- VI) Conjuntos de 6 números sequenciais, sendo as seqüências iniciadas de 3 em 3 números, a partir do número 1]: Índice de atividade das mãos (11 possibilidades, com índices de atividade independentes para cada mão, variando entre nula, baixa, média e alta);
- VII) Conjuntos de entroncamento de 4 números: (1,2,4,5; 2,3,5,6; 4,5,7,8; 5,6,8,9; etc): Combinações de pressão e posição do arco (22 possibilidades; posição variando entre atrás da ponte, sul ponticello, ordinário, sul tasto, na parte final do espelho, na parte inicial do espelho; pressão variando entre sem arco, pouca pressão, pressão normal, pressão exagerada);
- VIII) Conjunto de 3 números sequenciais, sendo as seqüências iniciadas de 3 em 3 números, a partir de 1: Quantidade de pausa na sub-seção (12 possibilidades: (1) 0%; (2) 5%; (3) 9% (4) 13%; (5) 17%; (6) 22%; (7) 26%; (8) 31%; (9) 35%; (10) 40%; (11) 44%; (12) 50%);
- IX) Conjunto de 2 números vizinhos (excetuando-se vizinhos ascendentes de múltiplos de 3) e de 2 números com distância de 3 unidades: Características gestuais predominantes na sub-seção (57 possibilidades, que envolvem, por exemplo: crescendo linear, crescendo exponencial,

trêmolo, trêmolo col legno, ricochete, homofonia, pulso estático, não utilizar cordas, acelerando, etc).

A partir disso, foi desenvolvida uma tabela que dá as diretrizes de cada sub-seção da peça; por exemplo:

A1	A2	A3
1/4, 1 compasso	3/4, 1 compasso	2/4, 1 compasso
semínima = 48 rall 46	semínima = 48	semínima = 48 accel 52
duo (vla, vlc)	duo (vln, vla)	duo (vla, vlc)
mudanças de afinação	afinação estática	mudanças de afinação
não usa objetos / preparação	uso de objetos / preparações	não usa objetos / preparação
MD: baixa; ME: nula	MD: baixa; ME: nula	MD: baixa; ME: nula
0% de pausa	0% de pausa	0% de pausa
Atrás da ponte, muita pressão	Atrás da ponte, muita pressão / 1, normal	1, normal
FFF, Trêmolo em 2 cordas	FFF, ricochete livre várias cordas, col legno tratto	Ricochete livre várias cordas, mão esquerda gliss sobre 1 corda

[A1] $\text{♩} = 48$ *RALL.* $\rightarrow$ ($\text{♩} = 46$) [A2] $\text{♩} = 48$ [A3] $\text{♩} = 48$ *ACCEL.* $\rightarrow$ ($\text{♩} = 52$)

Fig. 53: "r r", início das peça (A1 – A3). Notar as preparações utilizadas: o violino utiliza papel alumínio (quarta corda, sul ponticello) e esponja (cordas 1 a 3, sul tasto); a viola utiliza um prgador de madeira (preso nas cordas 2 e 3, atrás da ponte); o violoncelo utiliza papel alumínio (nas quatro cordas, atrás da ponte).

Se for averiguado um outro momento da tabela, podem-se notar certas tendências da peça, tais como o aumento da duração das sub-seções, o aumento do percentual de pausas e a alternância dos grupos instrumentais.

A12	A22	A35
8/4, 1 compasso	13/4, 3 compassos	18/4, 3 compassos
semínima = 65 accel 72	semínima = 52 rall 43	semínima = 48
duo (vln, vla)	solo (vla)	trio
mudanças de afinação	afinação estática	afinação estática
uso de objetos / preparações	uso de objetos / preparações	não usa objetos / preparação
MD: alta; ME: média / MD: alta; ME: baixa	MD: nula; ME: média / MD: média; ME: alta	MD: alta; ME: alta
13% de pausa	35% de pausa	50% de pausa
Ord, muita pressão / Sul tasto, muita pressão	Ord, sem arco / Sul tasto, normal	1, muita pressão / Sul ponticello, muita pressão
Mão esquerda sobre 2 cordas dedilhado, crescendo exponencial dal niente, trêmolo col legno	Mão esquerda sobre 2 cordas gliss, pulso estático sem sobreposições, crescendo linear mf a ff	Loop idêntico, col legno battuto, pulso estático com sobreposições

Se forem comparadas sub-seções de mesma numeração mas de grupos diferentes, a aceleração que se dá de um grupo para o outro torna-se evidente:

A18	B18	C18
11/4, 1 compasso	12/4, 1 compasso	25/16, 1 compasso
semínima = 58 accel 67	semínima = 109 accel 121	semínima = 86 accel 102
solo (vla)	solo (vla)	solo
mudanças de afinação	mudanças de afinação	mudanças de afinação
uso de objetos / preparações	uso de objetos / preparações	uso de objetos / preparações
MD: média; ME: média / MD: baixa; ME: alta	MD: média; ME: média / MD: baixa; ME: alta	MD: média; ME: média / MD: baixa; ME: alta
17% de pausa	17% de pausa	17% de pausa
1, sem arco / 1, pouca pressão	1, sem arco / 1, pouca pressão	1, sem arco / 1, pouca pressão
Arpejo tremolando, ricochete livre 1 corda, trêmolo 1 corda	Arpejo tremolando, ricochete livre 1 corda, trêmolo 1 corda	Arpejo tremolando, ricochete livre 1 corda, trêmolo 1 corda

Como já mencionado, também são apresentadas na peça situações nas quais os instrumentos realizam “ruídos de fundo”. Isso se dá nos momentos de solo das sub-seções dos grupos “B” e “C” (ou seja, os solos tornam-se acompanhados por ruídos contínuos, por vezes quase inaudíveis). Esses “ruídos de fundo” incluem gestos tais como: dedos movendo-se lentamente sobre papel alumínio (em corda preparada com esse material); unhas raspando suavemente partes diversas do instrumento; arco (especialmente *col legno*) sobre partes diversas do instrumento e sobre diversos materiais (por exemplo, esponja e isopor); isopor atritado sobre corpo do instrumento; pizz suave (com rebote) em pregador de madeira afixado nas cordas; percussão com unhas na parte das cordas entre o espelho e as cravelhas; etc. Os momentos de “ruídos de fundo” são colocados entre parênteses, e as ações a serem realizadas são descritas verbalmente.

C 21 $\text{♩} = 42$

2 ♩ PASS THE ALUMINIUM FOIL IN THE STRINGS, BEHIND THE BRIDGE, MEDIUM SPEED

2 ♩ FAST MOVEMENTS WITH FINGERNAILS IN THE STRINGS, ABOVE THE NUT, CLOSE TO THE TUNING pegs

Fig. 54: "r r", sub-seção C21: "ruídos de fundo" na viola e no violoncelo.

Um dos diversos aspectos da composição da peça que teve que ser mensurado foi o da colocação e retirada de objetos utilizados na *preparação* dos instrumentos. Durante a composição da peça, cada uma das mudanças de preparação teve seu tempo de realização *ideal* (ou seja, de modo a considerar apenas o momento da troca de objetos, sem levar em consideração o fluxo da obra) mensurado e serviu como um dos elementos pertinentes nesse jogo entre o factível e o que se situa além dos limites (ou seja, quando se trata da categoria "A", os momentos reservados para preparação são estendidos bastante além desse tempo de realização ideal;

mas, quando se trata da categoria “C”, podem ser bastante próximos ou, mesmo, ligeiramente abaixo desse tempo ideal). Situações similares acontecem no que concerne a definição dos gestos instrumentais, sendo a peça toda, então, como dito em suas notas de programa, um sistema imbatível, mas contra o qual, não obstante, temos que nos confrontar.

Não que sejam impossíveis em si: cada um dos gestos instrumentais da peça é plenamente realizável isoladamente; entretanto, o fluxo dos eventos, sua crescente complexidade e demandas extremas em relação à independência e à especificidade das ações (com cada um dos parâmetros de produção sonora do instrumento controlados separadamente) faz com que os intérpretes, a partir de determinado momento, tenham que perder o controle de certas variáveis para manter o fluxo energético da peça.

5.8. Trio (2011)⁹⁶

Esta é uma (poli)-obra, com camadas semi-independentes sobrepostas de música, luzes / arte-cinética (desenvolvida por Henrique Iwao e Marcelo Muniz) e movimento (dança) (desenvolvida por Andréia Yonashiro). Essas camadas são coordenadas por uma estrutura, que define: a quantidade de seções e as durações de cada seção da obra; o nível de atuação e de protagonismo de cada camada durante cada seção; momentos em que uma camada deve incorporar elementos de outra camada. Aqui será comentada apenas a camada “música”.

Ela é composta para três músicos, cada um deles tocando três instrumentos: um guitarrista, com três guitarras com afinações radicalmente diferentes (uma com encordoamento normal, mas afinada em quartos de tom; uma apenas com cordas graves; uma apenas com cordas agudas); um saxofonista, com três tipos de saxofone (soprano, alto, tenor); um percussionista, com três instrumentos-base (xilofone, caixa-clara e pratos).

⁹⁶ Parte musical do espetáculo multimídia de mesmo nome, encomendado pelo Ibrasotape e estreado durante a mostra Conexões Sonoras 2, em junho de 2011, pelo compositor, juntamente a Leonardo Bertolini Labrada (percussão) e Manu Falleiros (saxofones).

A peça constitui-se numa série de momentos, definidos da seguinte forma: 9 solos (cada músico com cada um dos seus instrumentos-base); 99 duos (33 para cada uma das combinações possíveis de músicos, utilizando todas as combinações de instrumentos-base); 3 trios; 10 momentos de “música de fundo” (momentos nos quais a camada música é influenciada pelos acontecimentos das outras camadas).

O material instrumental da peça foi definido ao longo de extensas sessões de testes com os músicos, através das quais foram definidas uma série de modos de atuação instrumental e gestos possíveis em cada um dos instrumentos utilizados. A peça faz uso de uma ampla gama de objetos associados a cada um dos instrumentos (tais como: vibrador, rodo de borracha de pia, escova de aço, imã, pregadores de madeira, isopor, *spray* de ar comprimido e arco na percussão; escova de roupa, ventilador manual, tampa de lata, objeto metálico em forma de L, canivete e lixa na guitarra; caixa-clara, vasilha de água, papel alumínio e caneta nos saxofones).

A título de exemplo do material gestual da peça serão descritos abaixo os gestos dos solos, que têm características gestuais unitárias. São elas:

- I. Solo de caixa: vibrador sobre borda da esteira, velocidade aumentando gradualmente (durante todo o solo), variações irregulares na pressão da cápsula;
- II. Solo de pratos: trêmolo com dedos, bastante sutil, filtragens (“wah wah”) com objeto de borracha (desentupidor);
- III. Solo de xilofone: Arco nos tubos do instrumento, ocasional ricochete, em geral pouca pressão (ocasional aumento, resultando em som ultra-agudo);
- IV. Solo da guitarra 1: Objeto de metal sobre captador, trêmolo regular, intenso.
- V. Solo da guitarra 2 (afinação apenas com cordas agudas): Ventilador manual com cordas soltas, perto da ponte, sutil.

- VI. Solo da guitarra 3 (afinação apenas com cordas graves): Bater no corpo do instrumento, com golpes irregulares, deixando as cordas ressoarem todo o tempo;
- VII. Solo do saxofone soprano: sopro nas chaves, “glissandos” rápidos passando pelo instrumento todo.
- VIII. Solo do saxofone alto: campana fechada com perna, tubo fechado (“distorção”), modulações na palheta.
- IX. Solo do saxofone tenor: trinado grave, agressivo, com frulato extremo.

A partir dos diversos exemplos citados acima, pode-se observar que diversos elementos trabalhados ao longo da pesquisa tiveram reflexos práticos, composicionais, nas peças discutidas. Nelas há uma atenção especial à concretude dos instrumentos, essencial na formulação do material musical de cada uma delas; uma alta demanda energética e uma sobrecarga aos intérpretes também são fatores recorrentes; o gesto físico é freqüentemente trazido à tona; há vários casos de estruturação a partir de dados físicos (por exemplo, índice de atividade de determinado membro, ou avaliação da dificuldade técnica em determinado momento). Com isso, nota-se uma confluência entre a pesquisa teórica e a atividade prática, que aqui se mostra essencial.

6. Considerações finais

Neste trabalho estabelecemos um panorama amplo de possibilidades relacionadas à noção de fisicalidade na produção musical contemporânea. Para isso, abordamos a produção musical de vários compositores, nas quais noções como potencialidades dos instrumentos e limites dos intérpretes mostram-se centrais. Iniciamos tratando da obra de três compositores que na segunda metade do século XX apontaram para questões que consideramos fundamentais em relação ao assunto: a concretude do instrumento na obra de Lachenmann, os limites do intérprete na obra de Xenakis, e a relação altamente específica – e também limite – entre intérprete e instrumento na obra de Ferneyhough. Em seguida, tratamos de noções relacionadas à produção de compositores cujas atuações deram-se com especial ênfase na última década: a idéia de coreografia e morfologia a partir do gesto físico nas obras de Cassidy e Steen-Andersen, e a noção de saturação na atuação do grupo Zeitkratzer, de Franck Bedrossian, Raphaël Cendo e Dmitri Kourliandski. Por fim, foram comentadas peças do autor do presente trabalho, com as quais tivemos a intenção de demonstrar a dupla via entre pesquisa teórica e atividades musicais práticas.

Entretanto, faltou a abordagem a uma prática musical que desde o início nos pareceu de relevância para um estudo acerca de tal tema em práticas musicais atuais, mas que, devido ao rumo que a pesquisa tomou, não pôde ser devidamente aprofundado: a improvisação livre. Com isso, antes de partirmos propriamente para as considerações finais, faremos uma breve digressão, para tratar desta prática musical, que pretendemos, não obstante, discutir mais a fundo num futuro trabalho.

6.1. Improvisação Livre

A improvisação livre surgiu dentro de um contexto que envolve ao menos duas vertentes de atuação principais, desenvolvidas com maior consistência a partir da década de 1950: a primeira, o *free jazz* norte-americano; e a segunda, a abertura que se fez presente na música de

concerto, especialmente a partir da década de 1950, tanto de origem norte-americana (John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, etc), quanto de origem européia (Karlheinz Stockhausen, Cornelius Cardew, Sylvano Bussotti, etc), abertura esta que inclui, por exemplo, as noções de aleatoriedade, indeterminação e intuição, presentes em peças que fazem uso de recursos tais como partituras gráficas, partituras com textos poéticos, partituras com conjuntos de instruções, etc.

A partir dessa época e especialmente a partir de meados da década de 1960 surgiram diversos grupos, inicialmente ligados a estas duas áreas, que já não mais necessariamente partiam da execução de peças musicais pré-definidas; tais grupos se dispunham a “trabalhar num modelo híbrido de prática criativa que negociava entre individualidade e filiação coletiva, e que assumia uma função primariamente criativa para cada artista” (Lewis, 2009, p. 103), de modo a surgir o que Rogério Costa (2003) trata por “intérprete criador”.

Dentre os norte-americanos podemos mencionar, por exemplo, Cecil Taylor, Albert Ayler, John Coltrane, Pharoah Sanders, Henry Grimes, Archie Shepp e Sunny Murray, sendo uma característica comum a “toda a primeira geração de músicos afro-americanos de *free jazz* (...) um modo intenso de lidar com energia, *momentum* e força rítmica” (Borgo, 2006, p. 20). Além disso, havia uma “ampla experimentação”, que “transformava os sons característicos de instrumentos padrão”, com “multifônicos e outras técnicas expandidas” (Lewis, 2009, p. 37), o que se somava a uma mudança de atitude em relação ao tempo musical do *jazz*, com “andamentos irregulares, em constante mudança, ou, mesmo, completamente ausentes”. Deste modo,

gradualmente, as relações entre os músicos de um conjunto tornou-se mais fluída, e à medida que a improvisação livre coletiva avançava, noções mutáveis de frente e fundo, distinções entre solistas e ‘seções rítmicas’ começaram a tornar-se opacas (Lewis, 2009, p. 38).

Dentre os grupos europeus, podemos mencionar, por exemplo: o grupo Nuova Consonanza, formado por compositores improvisadores⁹⁷, que, de fato, tinha interesse em “dar à luz uma obra musical pós-tradicional”, não-escrita, por meio de “trabalhos de ensaios intensivos” (Polaschegg, 2007); o grupo New Phonic Art⁹⁸, que tinha como premissa: “sem combinações, sem ensaios, sem discussões antes ou depois dos concertos”, e um “banimento a sequências sonoras tradicionais e técnicas de execução”⁹⁹ (apesar de que, posteriormente, incorporaram clichês instrumentais tradicionais e citações) (Polaschegg, 2007); e os grupos AMM, que contou em sua formação com Keith Rowe, Cornelius Cardew, Lou Gare, Lawrence Sheaff e Eddie Prévoist, e MEV (Musica Elettronica Viva), que se dedicava especialmente à produção com recursos eletrônicos ao vivo. Além desses grupos imediatamente ligados a músicos com atuação na música européia de concerto, havia diversos músicos europeus que se dedicaram à improvisação livre a partir de uma atuação relacionada ao *free jazz*.¹⁰⁰

⁹⁷ A formação do grupo contou com Franco Evangelisti, Ennio Morricone, Frederic Rzewski, Mario Bertoncini, Walter Branchi e Egisto Macchi.

⁹⁸ Formado por Vinko Globokar, Jean-Pierre Drouet, Michel Portal e Carlos Roque Alsina.

⁹⁹ Podemos encontrar algo similar no que é colocado por Rogério Costa: “O primeiro passo para este plano ambicioso é a negação. Evidentemente, negação dos idiomas, dos seus gestos característicos (ritornelos impregnados nos músicos devido às formações diversas), negação da direcionalidade, determinismo e causalidade (tensão / relaxamento, tônica / dominante) do sistema tonal, negação do tempo pulsado, medido, estriado, simétrico, molar dos idiomas e sistemas diversos” (Costa, 2003, p. 21). Se lembrarmos também que “a livre improvisação é (...) resultado de uma ação coletiva e intencional originada em uma vontade de prática musical por parte de um grupo específico de músicos que se configuram assim, enquanto intérpretes criadores” e “se coloca como uma proposta estética, de ação musical e por isto, política” (Costa, 2003, p. 13), não nos pareceria remoto associar tal prática a certas idéias apresentadas no capítulo 2 do presente trabalho.

¹⁰⁰ George Lewis faz um levantamento de músicos europeus atuantes numa área mais próxima ao *free jazz*, a partir da segunda metade da década de 1960: “As aparições em 1967 do trompetista alemão Manfred Schoof com a pianista suíça Irene Schweizer e da Globe Unity Orchestra, do pianista Alexander Von Schlippenbach (de acordo com Berendt, ‘a primeira tentativa de aplicar as experiências do *Free Jazz* à composição de uma obra moderna para orquestra’) finalmente quebraram o gelo. Estes músicos eram parte da primeira geração, de importância crucial, de músicos que confrontaram questões da identidade musical Européia no Jazz. Eles incluíam Schlippenbach, Schoof, o trombonista Alberd Mangelsdorff, o saxofonista Peter Brötzmann, o pianista Karlhanns Berger, e o vibrafonista Gunter Hampel na Alemanha; Schweizer e o baterista Pierre Favre na Suíça; o pianista Fred van Hove na Bélgica; o saxofonista Willem Breuker, o pianista Misha Mengelberg e o baterista Han Bennink na Holanda; e, na Grã-Bretanha, os bateristas John Stevens e Tony Oxley, os saxofonistas Trevor Watts e Evan Parker, a cantora Maggie Nichols, o trombonista Paul Rutherford, o guitarrista Derek Bailey, o baixista Barry Guy e o trompetista Kenny Wheeler. A ala francesa do movimento emergente do *Free Jazz* europeu incluía os bateristas Aldo Romano e Claude Delcloo; o trompetista Bernard Vitet; o pianista francês François Tusques e o pianista alemão Joachim Kuhn, então residente na França; o saxofonista /

A partir disso iniciou-se uma prática improvisatória que Derek Bailey classifica como “não-idiomática”, ou seja, não filiada a preceitos de gênero pré-definidos, mas, sim, permeável às influências e posicionamentos estéticos trazidos por cada músico. Com isso, nota-se que as duas vertentes se aproximam, por exemplo, em termos de materiais musicais, com uma abordagem musical comum que

tende a desvalorizar as duas dimensões que tradicionalmente dominaram a representação musical – alturas quantizáveis e durações métricas – em favor de micro-sutilezas de modificações timbrísticas e temporais e as propriedades emergentes e surpreendentes da criatividade individual e coletiva no momento da execução musical (Borgo, 2006, p. 3).

Como coloca Erhard Karkoschka,

(...) os grupos (...) de improvisação, não importando como eles compreendem suas metas, têm uma tendência em comum: eles preocupam-se em descobrir e desenvolver aqueles territórios que foram reprimidos por mil anos de uma música dependente de notação. Falando mais precisamente, não simplesmente por música notada, mas por música notada em cinco linhas e com símbolos rítmicos bem conhecidos, que sem dúvida produziu resultados maravilhosos, mas que com igual certeza impediu o desenvolvimento de diferentes músicas (Karkoschka, 1999).

Deste modo,

[a] livre improvisação é, para nós, uma possibilidade no mundo contemporâneo: cada vez mais integrado e onde as “membranas” - linguísticas, culturais, sociais - e as fronteiras, devido à intensa interação, eventualmente se dissolvem ou ao menos perdem sua rigidez. Neste contexto, os territórios se interpenetram e os sistemas interagem cada vez mais, de maneira que os idiomas tornam-se mais permeáveis. Por outro lado, a livre improvisação é possível num cenário em que os idiomas e os sistemas musicais se esgotaram enquanto possibilidades autosuficientes e expansíveis. O tonalismo ocidental, por exemplo, a partir de uma longa história de gestação, consolidação, afirmação de regras e flexibilização das mesmas, se expandiu até “explodir” com o advento do atonalismo, serialismo e sucedâneos. A história do jazz, de maneira similar, descreve um percurso que conduz a um esgotamento gradativo de possibilidades (Costa, 2003, p. 28).

6.1.1. O material musical na improvisação livre

Uma característica fundamental da improvisação livre – e que a coloca como um campo de destacado interesse em relação à presente pesquisa – é a de que a noção de *material musical* é inextricavelmente associada ao relacionamento de um determinado indivíduo com seu instrumento¹⁰¹. A “biografia de cada músico implica em uma técnica” (Costa, 2003, p. 6), decorrente de “suas vivências práticas, corporais com o instrumento ou instrumentos. Seus limites e facilidades físicas. Suas fisicalidades específicas” (Costa, 2003, p. 61).

Tom Nunn (1998) aponta para três fatores determinantes em relação a isso: o “Contexto Físico”, que se relaciona ao ambiente acústico e à construção dos instrumentos musicais utilizados; para ele, o improvisador pode ser bastante influenciado em sua execução pela acústica do local de apresentação, bem como freqüentemente se coloca na situação de “expandir as possibilidades do instrumento, de considerar seu potencial puro de fazer SOM, bem como seu potencial técnico”. O segundo fator, o “Contexto Biológico”, se relaciona às limitações do corpo e da técnica instrumental, que influenciam diretamente a “produção de instrumentos musicais (ergonomia) e as técnicas de execução”. O terceiro fator, o “Contexto Pessoal”, se relaciona a “treinamento e experiência”, à vivência pessoal com estruturas musicais e técnicas instrumentais.

Em relação ao primeiro fator, Nunn coloca que “não é incomum achar improvisadores que usam seus instrumentos (ou mesmo a voz humana) mais como dispositivos produtores de sons do que como seria o seu uso tradicional”. Isto se dá por meio de “técnicas expandidas, modificações ou

¹⁰¹ E aqui entendemos “instrumento” do modo mais amplo possível – seja ele um instrumento musical tradicional, objetos do cotidiano, instrumentos eletrônicos autorais manufaturados (como ocorreu recorrentemente pelo menos a partir da década de 1960, mas que tem se tornado especialmente comum nos últimos anos), computador e, mesmo, o corpo do indivíduo.

anexações, instrumentos caseiros ou experimentais e processamento digital” (Nunn, 1998)¹⁰².

Podemos associar isso à colocação de Vinko Globokar, que afirma que o participante de uma improvisação livre “deve alternadamente se aproximar de um ou outro participante (instrumento)”, de modo que “ele é obrigado a achar novas soluções instrumentais. Ele transforma os seus instrumentos, para que eles se tornem mais maleáveis, inventa novos timbres ou novas articulações, que eram características de uma outra família de instrumentos” (Globokar, 1972, p. 17).

Ou seja, a prática da improvisação livre normalmente demanda do músico o desenvolvimento de um modo particular de execução; isso se dá por meio de técnicas instrumentais individuais, não padronizadas e freqüentemente não transmissíveis, e pela utilização de procedimentos associados às especificidades da construção do instrumento, dos materiais ao alcance do músico e de sua história e vivência com o instrumento e com outros músicos. Deste modo, a fisicalidade, como aqui a entendemos, é fator determinante do material musical de uma improvisação.

Mencionaremos abaixo breves exemplos de como situações extremas relacionadas à fisicalidade se dão na atuação de alguns improvisadores. Se, como já adiantamos, o *Free Jazz* de início caracterizava-se por uma “densidade energética, intensidade de expressão e expressividade gestual” (Polaschegg, 2007), podemos apontar o pianista Cecil Taylor como um músico em cuja produção tais características mostram-se especialmente presentes. Partindo da noção de que “o corpo é o centro do processo improvisatório” (Bartlett, 1995, p. 279), numa atuação que tem como aspecto central uma “grande força” e uma “preparação atlética (...) particularmente no contexto da vitalidade rítmica” (Westendorf, 1995, p. 314). Com isso, temos a idéia de uma “música energética”: “tais extremos de andamentos impedem a possibilidade do *swing*, de modo que nos

¹⁰² Nunn apresentou um questionário para uma pesquisa com 20 improvisadores, que continha questões relacionadas a tais aspectos. Dentre as respostas, 100% dos improvisadores afirmaram fazer uso de técnicas expandidas, 80% mencionaram o uso de preparações ou modificações nos instrumentos e 75% afirmaram usar algum tipo de processamento eletrônico (Nunn, 1998).

andamentos *ciclone*, a continuidade é sustentada por força cinética” (Litweiler apud Borgo, 2006, p. 17). Ou seja, a estruturação da música se dá pela manutenção de uma energia física, sendo a escolha de material subordinada a tal questão. Nela se faz presente um “tocar energético”, no qual

duas coordenadas, ‘densidade de impulso e frequência de acento’, trabalham juntas para criar um ‘andamento subjetivo’ que ele [Cecil Taylor] justapõe contra a regularidade do ‘andamento objetivo’ tradicional. (...) De modo a enfatizar o diálogo interrogativo entre os ‘centros de gravidade’ do corpo, o ‘tocar energético’ de Taylor foi infundido com seus agregados de alturas os quais, como coloca Jost, são essenciais para a erosão da ‘divisão tradicional de papéis entre solista e acompanhante’. (...) Espacialmente, a decisão pianística de usar todo o teclado conforme sua vontade, durante o processo de ‘oferecer material aos solistas em todos os registros’, põe abaixo mesmo as mais ousadas inversões de acordes do *bebop* e do *postbop* anteriores a Taylor (Bartlett, 1995, p. 280-281).

Para mencionarmos um exemplo de músico europeu, podemos nos lembrar do saxofonista inglês Evan Parker. Em sua atuação instrumental, Parker faz uso de uma ampla gama de recursos técnicos, tais como “respiração circular, manipulação de harmônicos, multifônicos, dedilhados poli-rítmicos, e várias técnicas de *slap* e frulato (que envolvem movimentos para cima e para baixo ao invés do uso tradicional de ataques de garganta)” (Borgo, 2006, p. 37). Estes recursos servem para a criação de polifonias paramétricas,

ao combinar respiração circular, uma capacidade de explorar várias camadas de atividade musical simultaneamente, e a habilidade específica de sustentar uma nota grave enquanto articula parciais selecionados (ou o contrário, sustentando um parcial enquanto articula notas graves) (Borgo, 2006, p. 39),

bem como ao desenvolver um tratamento individualizado de ações em diferentes partes do corpo, tais como

ataques rítmicos dos dentes na palheta (que produzem sons agudos estridentes), ataques rítmicos da língua na palheta (que interrompem o som de modo intermitente), e padrões com cruzamentos de dedos, que usam os dedos de cada mão com independência (tocando padrões que se opõem aos padrões tocados pelos dedos da outra mão) (Corbett, 1994, p. 82-83).

Para Parker, isso faz com que a relação entre previsibilidade e imprevisibilidade seja levada ao âmbito da improvisação solo – no qual a imprevisibilidade da interação com outros músicos não se faz presente:

Por exemplo, se (...) você tem dois padrões rítmicos básicos ocorrendo nas duas mãos – e, então, sobrepõe um padrão relacionado, mas diferente de articulação da língua, você chega a um resultado final que é bastante difícil de ser previsto – porque há um processo de filtragem com três camadas que pode redundar em padrões de notas acentuadas que você não poderia ter concebido (Corbett, 1994, p. 83)

Com isso, tendo demonstrado a importância dessa noção de fisicalidade que desenvolvemos ao longo do trabalho em relação à prática da música improvisada, assunto que pretendemos aprofundar em futuros trabalhos, retornaremos às nossas considerações finais.

6.2. Acepções de virtuosismo

Como já havíamos apontado no primeiro capítulo, nessa música que tratamos há proposições diversas relacionadas à noção de virtuosismo. Poderíamos partir de um “virtuosismo tanto técnico quanto intelectual” proposto por Berio (1998, p. 9), relacionado a uma postura musical que exige reflexão por parte do intérprete para a realização de tarefas que se situam fora dos seus hábitos interpretativos, para chegar à idéia de “virtuosismo crítico” elaborada pelo pianista Mark Couroux (2002) em relação às obras de Xenakis, Ferneyhough e Barrett, exposta no Capítulo 3: um virtuosismo que vai “contra os paradigmas físicos convencionais, com o propósito de despertar novos relacionamentos entre corpo e matéria”. Tal virtuosismo não tem a intenção de demonstração do domínio do instrumento, mas, sim, apresenta ao intérprete “tarefas que são transparentemente difíceis, tarefas que expõem as estranhezas do instrumento” (Fox, 1995, p. 148). Com isso, uma música que tem “a quebra, a dobra, a lacuna, a ruptura” como “características estruturais” faz com que o “corpo *performativo* não seja mais compreendido como um feiticeiro de produção sonora virtuosisticamente flexível”, da mesma forma que o “corpo expressivo não seja mais um mestre de afetos e temperamentos”; ao invés disso, vem à tona o “elemento de virtualidade”,

com o que Frank Cox chama de “fiscalidade ‘virtual’”¹⁰³ (Mahnkopf, 2004a, p. 10).

Como vimos no Capítulo 4, Franck Bedrossian propõe um “virtuosismo de controle”, em oposição a um “virtuosismo digital”, que se dá pelo “controle da energia física necessária para produzir ou fazer durar um som marginal”, com a “criação de uma situação extrema” e valorização da “luta permanente do corpo para fazer um som viver ou para estendê-lo” (Bedrossian, Cendo & Gallet, 2008, p. 28).

Tais utilizações do termo são freqüentemente associadas a uma necessidade de um engajamento mais efetivo do intérprete na atuação musical, podendo em alguns casos ser visto como contraposição ao “sistema de concertos profissionalizado com o seu ideal perfeccionista fatal, o ideal do virtuoso carismático” (Mahnkopf, 2004b, p. 47).

Este engajamento pode se dar ao optar por abandonar completamente sua técnica instrumental e reaprender seu instrumento, como ocasionalmente ocorre na música de Lachenmann. Também pode se dar pela idéia de “engajamento significativo”, como exposta em relação a Xenakis e à música complexa, na qual o intérprete é convidado a “desestruturar a partitura, [a] abordar seus diversos níveis” (Ferneyhough, 1998, p. 212) e realizar “múltiplas tarefas simultâneas concebidas de uma maneira polifônica” (Cox, 2008, p. 71). Outra manifestação se dá com um intenso envolvimento corpóreo, “pela exploração deliberada de um super-engajamento dos intérpretes levados a extremidades físicas e técnicas”, de modo que ficariam para trás “os velhos exibicionismos do virtuosismo” (Roullier, 2008, p.10). Ou, na improvisação livre, na qual se faz necessária inicialmente uma vontade ativa de participação (desejo) e, posteriormente, um “engajamento corporal integral”, do qual a “improvisação depende, em certa medida” (Costa, 2003, p. 27).

¹⁰³ Esta “fiscalidade virtual” se dá “com múltiplas camadas, que talvez apenas a música possa criar. Tais obras apresentam não apenas as diretrizes rítmicas gerais de gestos, mas gestos físicos densos, alterados de modo complexo, que, mais importante, são colocados em um denso contexto sintático de métricas e velocidades altamente racionalizadas, mutantes e em desenvolvimento. Muitos dos ritmos são mais rápidos e flutuam mais rapidamente do que qualquer corpo possa seguir; muitos são fortemente gestuais, mas não remetem a nenhum movimento físico ou da fala conhecidos” (Cox apud Mahnkopf, 2004a, p. 10)

6.3. Variantes: o impossível e o erro

Outro aspecto comum a diversos dos assuntos tratados no presente trabalho diz respeito ao papel exercido por variantes, especialmente no papel da interpretação, mas, não obstante, relevantes para o pensamento composicional.

Primeiramente mencionaremos o *impossível*, o que se situa (ainda que transitoriamente) além das possibilidades de execução e / ou apreensão. Como vimos no capítulo 3, isto é central à prática interpretativa de “música complexa”, em relação à qual “é freqüentemente difícil dizer o que é uma execução ‘ideal’ (...) dado que é freqüentemente impossível que todas as indicações de execução sejam realizadas precisamente em qualquer execução” (Cox, 2002, p. 77); desta forma, também fica comprometida a *testabilidade* auditiva: nela é “impossível ao ouvinte dizer com certeza” se uma determinada “meta foi de fato alcançada (como um exemplo, num movimento a *sul ponticello*, alguém pode auralmente marcar se e quando a posição meta – que não é uma colocação exata – foi alcançada?)” (Cox, 2002, p. 78).

Por outro lado, como coloca Hübler (1984, p. 198) “o instrumento também confronta o compositor com uma fonte de resistência em um grau impossível de se determinar antecipadamente”, quando se faz uso de uma escrita que “requer um alto grau de penetração nos aspectos puramente fisiológicos do seu tratamento”. Deste modo, a impossibilidade se faz presente tanto para o compositor quanto para intérprete e ouvinte. Deste modo, como coloca Ferneyhough, a obra se configura ao redor de “critérios audíveis de inexatidão significativa” (Ferneyhough, 1998, p. 268).

Com isso, temos uma visão de interpretação que é

menos baseada na ameaça externa de punição a erros (igualados absolutamente com falhas), do que num esforço positivo Kantiano com o sentido de ficar em paz com imperativos morais *auto-estipulados* de interpretação responsável em confrontação com as tarefas musicais e a substância musical. Tal concepção de moralidade não é menos exigente do que o modelo absolutista, mas, ao invés de clamar que os julgamentos de

“sucesso” e “fracasso” são mais bem dados por “juízes” não-humanos (por exemplo, computadores ou outros aparelhos eletrônicos confiáveis para entabular julgamentos da correspondência das notas entre a notação e a realização), ela dá a responsabilidade final de tais julgamentos às mãos humanas: para o ouvinte / crítico, dos quais requer um julgamento esteticamente informado e inteligente, e do intérprete, do qual requer (além disso) o exercício da consciência pessoal (Cox, 2002, p. 103-104).

Por outro lado, como vimos no Capítulo 4, o “som saturado, sujo, distorcido, nasce freqüentemente do erro, do ‘passo em falso’” (Bedrossian, Cendo & Gallet, 2008, p. 21); neste caso, o “erro” na execução instrumental é “freqüentemente não premeditado”, com “situações restritivas no texto musical”, que não são passíveis de serem realizadas de modo preciso pelo intérprete (Kourliandski & Topolski, 2010, p. 44). Como coloca Raphaël Cendioo,

toma-se consciência, durante os ensaios e nas ocasiões de concertos, que existem certos tipos de sons (os multifônicos, os sons rachados [fendus], a voz nos instrumentos de sopro...) que são instáveis e cujos timbres não podem ser notados precisamente. É muito difícil controlá-los. Deve-se aceitar isso. A escritura musical deve deixar um espaço à perda de controle (Bedrossian, Cendo & Gallet, 2008, p. 22-23)

6.4. Variantes II: o específico e o indivíduo

Como vimos no Capítulo 2, a idéia de *musique concrète instrumentale* tem como aspecto central um olhar às especificidades do instrumento musical. No Capítulo 3, a idéia de superação individual postulada em relação à interpretação das obras de Xenakis é essencial; além disso, a busca por modos particulares de execução e resolução dos problemas expostos na partitura permeia todo o capítulo. Podemos lembrar, por exemplo, Ferneyhough, quando coloca acerca de sua peça para flauta solo “Unity Capsule” que o “intérprete recria a obra à sua própria imagem, e não de acordo com algum processo arbitrário de homogeneização por meio da academia” (Ferneyhough, 1998, p. 371); ou a clarinetista Lori Freedman, quando fala de “Charisma”, de Xenakis: “Como uma palavra final sobre esta curiosa obra, eu acho um tanto positivo o fato de que parece haver tantas versões desta peça quanto há intérpretes dela” (Freedman, 2010, p. 10).

Como vimos no Capítulo 4, Dmitri Kourliandski propõe simultaneamente uma ruptura com a noção de padronização da interpretação e com a noção de subjetividade do intérprete, com “as diferentes características físicas dos executantes (a força física, a firmeza de seus movimentos, sua coordenação, o tamanho de suas mãos e se elas estão suadas)” como determinantes do resultado musical. Algo similar ocorre, por exemplo, na produção de Aaron Cassidy, quando parâmetros tais como abertura de dedos (e, portanto, tamanho da mão) são colocados na partitura.

A título de exemplo, também poderíamos lembrar o “timbre humano” previsto por Nicolaus A. Huber em sua “Seifenoper (OmU)”, como resultado da extenuação dos intérpretes decorrente de “inspirações e expirações ritmicamente sincronizadas realizadas ‘com o máximo de esforço’”. De acordo com Seidl (2008, p. 660)

A exaustão dos executantes revela sua fisiologia desprotegida e as influências da execução. Esta emergência da pessoa física não resguardada é um momento de honestidade – a música muda. (...) Como isso se manifesta no músico, individualmente – se em dificuldades de intonação, em ataques mais leves, em frases mais curtas, etc – dá-se de modos diferentes de acordo com a natureza do indivíduo.

Como vimos acima, tais noções – de especificidade e individualidade – também são centrais à improvisação livre, que se constrói ao redor das possibilidades sonoras e musicais oferecidas ao indivíduo numa situação específica e pautadas no desenvolvimento de técnicas instrumentais e procedimentos sonoros pessoais.

6.5. Corpo e mente

No Capítulo 1 pretendemos esboçar uma formulação que colocasse em questão a dicotomia entre corpo e mente e a conseqüente valorização acentuada dos aspectos mentais presente na cultura ocidental. Como vimos ao longo de cada um dos capítulos, uma importância acentuada dada à fisicalidade, aos aspectos materiais e corpóreos, não exclui o desenvolvimento de um pensamento estrutural, ou seja: a atenção aos

aspectos corpóreos torna-se, nessa música, indissociável da atenção ao aspecto mental / ideal¹⁰⁴.

Para recapitularmos brevemente, podemos lembrar, por exemplo, a noção de um “estruturalismo” na obra de Lachenmann, decorrente em parte de formulações seriais; a idéia de formalização musical e procedimentos algorítmicos na obra de Xenakis; a interação entre modos automáticos e modos informais de composição na obra de Ferneyhough; o extremo detalhamento composicional e notacional da obra de Cassidy, com a sobreposição de camadas simultâneas de acontecimentos organizados em ciclos independentes; a noção de objetividade e a rememoração de valores associados ao futurismo e ao construtivismo russos por Kourliandski.

6.6. Utopia e crítica

Um outro aspecto que se faz presente em boa parte da produção abordada diz respeito a, por um lado, a formulação de idéias musicais de caráter crítico e, por outro, a de que elas relacionem-se a uma utopia. Ou seja, critica-se uma situação atual com vistas a uma mudança paradigmática suficientemente forte que nos aproximemos de uma situação ideal. Como coloca Mahnkopf (2004a, p. 40),

Por “utopia” eu quero dizer uma atitude composicional e artística cuja produtividade assume uma situação cultural como não-existente, ou como ainda não-existente (...) [que se manifesta] também como imperativos técnicos, geralmente relacionados a instrumentos, que antecipam algo ainda não manifesto, algo que ainda está para ser alcançado. (...) Utopia, então é o que faz com que a crítica não seja uma mera crítica; ela garante um programa independente, que, por sua vez, contribui para uma cultura musical, na sua própria forma, como algo *outro*, algo *novo* (...). O utópico é aquilo que insistentemente transcende a relação crítica com o mundo como ele é, garantindo a autonomia da música (e sua substância artística).^{105 106}

¹⁰⁴ Como vimos há pouco, nem mesmo na improvisação livre, da qual não são excluídas a racionalidade e a abstração, ou a possibilidade de se “usar todas as suas faculdades mentais disponíveis”.

¹⁰⁵ Mathias Spahlinger tem uma visão mais radical acerca disso: “Spahlinger (...) define música que não é utópica simplesmente como música ruim: música que é fácil de ser ouvida, fingindo que a utopia de um mundo melhor já foi realizada. Não apenas ele considera isso música ruim, mas também música desumana” (Music, 2008, p. 671).

¹⁰⁶ Para Mahnkopf, ainda, essa postura se coloca como bastante distinta da de outros compositores; para ele: [Ligeti, Kagel, Berio] são (como Boulez) menos interessados na

Deste modo, como apontado no Capítulo 2, a idéia de “composição crítica” é central à obra de Lachenmann e, a partir disso, dá-se a sua utopia, que se relaciona de imediato com uma revisão do paradigma vigente em relação ao aparato estético. Como aponta Mahnkopf, a “música complexa” também se relaciona a uma utopia, de uma “música extremamente rápida, ágil (re)ativa e inteligente” (Mahnkopf, 2004a, p. 42). Com relação ao assunto tratado no Capítulo 4, no que concerne a idéia de saturação, Raphaël Cendo coloca:

Eu prefiro escrever para instrumentos acústicos porque o mundo do timbre é mais rico e menos previsível que no caso de eletrônicos. (...) A utopia desta busca é que é impossível produzir a saturação elétrica com esses instrumentos (Bedrossian, Cendo & Gallet, p. 28-29).

E aqui a improvisação livre nos oferece uma das mais valorosas utopias, ao apresentar-nos um ambiente que se configura idealmente sem hierarquias, de igualdade, do trabalho com as especificidades e diferenças. Como coloca Rogério Costa (2003, p. 34),

Resumindo ainda [que] de maneira provisória, podemos dizer que a livre improvisação só é possível no contexto de uma busca de superação do idiomático, do simbólico, da representação, do gestual, do sistematizado, do controlado, do previsível, do estático, do identificado, do hierarquizado, do dualista e do linearizado em proveito do múltiplo, do simultâneo, do instável, do heterogêneo, do movimento, do processo, do relacionamento, do vivo, da energia e do material em si (em oposição à dupla matéria/forma).

6.7. Fisicalidade

Para concluirmos o presente trabalho, gostaríamos de apontar para o fato de que o assunto em questão tem sido abordado com mais frequência, tanto do ponto de vista artístico, como demonstrado especialmente pelos compositores abordados no Capítulo 4, mas que poderia se expandir para uma bastante ampla lista de compositores, quanto do ponto de vista acadêmico, por exemplo, com os trabalhos de Schroeder (2006) e Craenen (2008) mencionados no Capítulo 1, mas também com trabalhos como os de Williams (2010) e edições recentes das revistas *Contemporary Music Review*

utopia do que na representação mais perfeita e brilhante possível de suas obras; para eles, isto é suficiente. A música deles não demanda nenhuma mudança substancial em nossa compreensão de música” (Mahnkopf, 2004a, p. 40).

(Vol. 25, No. 1 e 2; Vol. 26, No. 2; Vol. 27, No. 6; Vol. 29, No. 4) e *RTRSRCH* (Craenen ed., 2010) e da série de livros "New Music and Aesthetics in the 21st Century".

Podemos lembrar, entretanto, que

[a]s suspeitas contra uma fisicalidade intensa persistem hoje, e elas continuam sendo formuladas com base em valores universais da música em relação ao espetáculo do momento. O problema é ainda maior para intérpretes mulheres, dado que o mundo em maioria masculino da música contemporânea freqüentemente julga e condena a fisicalidade feminina como uma demonstração de erotismo (Schick, 2010, p. 178).

No presente trabalho, esperamos ter demonstrado que tais suspeitas podem ser postas em questão, e que o emprego de uma "fisicalidade intensa" na atuação musical criativa, como vimos, pode se associar a idéias de superação de limites, de descoberta de potencialidades e de reflexão crítica, bem como ao questionamento de hierarquias (tais como corporemente) e padronizações.

Dada a abrangência do tema, optamos por uma abordagem que incluísse aspectos históricos e práticas de compositores com carreiras bastante consolidadas (Capítulos 2 e 3), práticas atuais (Capítulo 4) e ações práticas do autor (Capítulo 5). Com isso pretendemos demonstrar a atualidade das proposições, a importância desta noção em práticas musicais das últimas décadas e suas possibilidades bastante amplas de repercussão em atividades criativas. Também foram desenvolvidas reflexões acerca de critérios estéticos e técnicos envolvidos nas produções dos compositores abordados no trabalho, de modo a que a questão da fisicalidade fosse contextualizada em relação às suas posturas artísticas.

Cremos ainda que a pesquisa, se continuada e ampliada (tanto para o campo da improvisação livre, mas também para a prática de outros compositores e intérpretes da atualidade) pode oferecer novos desdobramentos de relevância em relação à prática musical atual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBINANTI, Frank. "Sections of Exergue / Evocations / Dialogue with Timbre". In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 81-90.

ALBERA, Philip & FERNEYHOUGH, Brian. "Parcours de l'oeuvre". In: *Contrechamps* 8, 1988, p. 8-40.

ALBERMAN, David. "Abnormal Playing Techniques in the String Quartets of Helmut Lachenmann". In: *Contemporary Music Review*, vol. 24, No. 1, Routledge, 2005, p. 39-51.

ALBERTSON, Dan. "Foreword". In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 3-5.

ANDERSSON, Magnus. "Considérations d'un interprète". In: *Contrechamps* 8, 1988, p.128-138.

ANDRÉ, Mark. "Concerning the Morphology of the Constituent Materials of "...IN...", for Amplified Bass Clarinet". In: *Musical Morphology*, Wolke Verlag, 2004, p. 22-33.

ARDITTI, Irvine. "Reflections on performing the string music of Iannis Xenakis". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 21, No. 2, 2002, p 85 – 89.

BAILEY, Derek. *Improvisation*, Da Capo Press, 1993.

BARRETT, Richard. *Air (Programm Notes)*. Disponível em: <http://www.ump.co.uk/Barrett/rb-air.htm> [acesso em 22 de abril de 2010]. 1993.

_____. *Blattwerk: composition/improvisation/collaboration*. Disponível em: <http://furtlogic.com/blattwerk.html> [Acesso em 22 de abril de 2010]. 2002.

_____. "Improvisation Notes August 2005". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 25, Nos. 5/6, Routledge, 2006, p. 403-404.

BARRETT, Richard & OBERMEYER, Paul. *Interview with Nicolas Collins [edited from an interview at www.noisy.org]* Disponível em: <http://furtlogic.com/interview.html> [Acesso em 22 de abril de 2010]. 2000.

_____. *Interview with Stefano Isidoro Bianchi*. Disponível em: <http://furtlogic.com/interview2.html> [acesso em 11 de junho de 2010]. 2005.

BARROS, Bernardo & DEL NUNZIO, Mário. "Improvisação e Estruturação em 'Contradição Paradoxa'". In: *Anais do XIX Congresso da Anppom - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Curitiba: Anppom, 2009, p. 595-599.

BARTLETT, Andrew W. "Cecil Taylor, Identity Energy, and the Avant-Garde African American Body". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 33. 1995, p. 275 – 293.

BARTOLOZZI, Bruno. *New Sounds For Woodwind*, Oxford University Press, 1967.

BEDROSSIAN, Franck. "La monstruosité, de l'oeil à l'oreille". In: *Franck Bedrossian: de l'excès du son*, Ensemble 2e2m, 2008, p. 15-20.

BEDROSSIAN, Franck, CENDO, Raphaël, GALLET, Sebastien. "De la Saturation". In: *Franck Bedrossian: de l'excès du son*, Ensemble 2e2m, 2008, p. 21-30.

BERIO, Luciano. *Sequenzas* [encarte do CD Triplo, com interpretação do Ensemble Intercontemporain], Deutsche Grammophon, 1998.

BLACK, Robert. "Theraps". In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p. 241-244.

BLUME, Philipp. "Music of Nicolaus A. Huber and Mathias Spahlinger". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 27, No. 6, Routledge, 2008, p. 561-563.

BOHMAN, James. "Critical Theory". 2010. In: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2010 Edition)*. Disponível em: <http://plato.stanford.edu/archives/spr2010/entries/critical-theory/> [Acesso em 22 de julho de 2011].

BORETZ, Benjamin & CONE, Edward T. (ed.). *Perspectives on Notation and Performance*, W.W. Norton & Company Inc., 1976.

BORGIO, David. 'Negotiating freedom: values and practices in contemporary improvised music'. In: *Black Music Research Journal*, Vol. 22, No. 2, Columbia College, 2002, p. 165-188.

_____. *Sync or Swarm: Improvising Music in a Complex Age*. Continuum International Publishing Group, 2006.

BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje*. Perspectiva, 2002.

CASSIDY, Aaron. 'Interconnectivity and Abstraction: *Metalic Dust*, as a Testing Ground for Monophonic and Structural Polyphonies'. In: *Polyphony & Complexity*, Wolke, 2002, p. 147-161

_____. 'Performative Physicality and Choreography as Morphological Determinants'. In: *Musical Morphology*, Wolke Verlag, 2004a, p. 34-51.

_____. *The Crutch of Memory*. Disponível em: <http://www.aaroncassidy.com/music/crutchofmemory.htm>. 2004b. [Acesso em 19 de abril de 2010].

_____. 'Determinate Action / Indeterminate Sound: Tablature and Chance in Several Recent Works'. In: *Facets of the Second Modernity*, Wolke, 2008, p.17-32.

_____. '15 Questions to Aaron Cassidy'. 2009. Disponível em:

<http://www.tokafi.com/15questions/15-questions-to-aaron-cassidy/>.

[Acesso em 19 de abril de 2010].

_____. "Second String Quartet: Program notes". 2010. Disponível em: <http://www.aaroncassidy.com/music/secondquartet.htm#note> [Acesso em 20 de julho de 2011]

_____. Sítio Oficial. 2011. Disponível em: <http://www.aaroncassidy.com> [acesso em 20 de julho de 2011]

CAUDWELL, Christopher. *O Conceito de Liberdade: para uma Teoria Marxista da Estética*. Zahar Editores, Rio de Janeiro, 1968.

CENDO, Raphaël. "Les paramètres de la saturation". In: *Franck Bedrossian: de l'excès du son*, Ensemble 2e2m, 2008, p. 31-38.

CHILDS, Barney, et al. "Forum: Improvisation". *Perspectives of New Music*, Vol. 21, No. 1 and 2, 1982, p. 26-111.

CHOJNACKA, Elisabeth. "The Harpsichord According to Xenakis". In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p. 71 – 90.

CORBETT, John. *Extended Play – Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Duke University Press, 1994.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. *O músico enquanto meio e os territórios da livre improvisação*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2003.

COUROUX, Mark. *Evryali and the exploding of the interface: From virtuosity to Anti-Virtuosity and Beyond*. Disponível em: <http://pages.infinit.net/kore/xenakistamingfull.html>. 2002. [Acesso em: 28 de abril de 2010]

COX, Frank. "Notes toward a performance practice for complex music". In *Polyphony & Complexity*, Wolke, 2002, p. 70-132.

_____. "Rhythmic Morphology and Temporal Experience – Doubles, for piano and taped synthesizers (1990-1993)". In: *Musical Morphology*, Wolke Verlag, 2004a, p. 86-122.

_____. "Musical Progress? New Music and Perils of Progressivist Historicism". In: *The Foundations of Contemporary Composing*, Wolke, 2004b, p. 11-32.

_____. "Critical Modernism: Beyond Critical Composition and Uncritical Art". In: *Critical Composition Today*, Wolke, 2006, p. 126-155.

_____. "Recoil, for Solo Cello". In: *Facets of the Second Modernity*, Wolke, 2008, p.57-98.

CRAENEN, Paul. *Music from Some(no)where, Here and There: Reflections over the space of sounding compositions*. Disponível em: <http://users.telenet.be/paulcraenen/schrijfsel/musicfromhereandthere.pdf>. [Acesso em 25 de junho de 2010]. 2008.

CRAENEN, Paul (ed.). *RTRSRCH – Beggining with music, continuing otherwise.* Disponível em: http://www.ahk.nl/fileadmin/download/ahk/Lectoraten/kunsttheorie/RTRSRCH_2_1.pdf. Acesso em 25 de julho de 2011.

DAVIES, Hugh. 'Electronic Instruments: Classifications and Mechanisms'. In: *I Sing the Body Electric – Music and Technology in the 20th Century*. Wolke, 2000, p.43-58.

DEL NUNZIO, Mário. "Referencialidade na obra de Michael Finnissy". In: *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 2007 – SIMPEMUS4*. Editora DeArtes – UFPR, Curitiba, 2007, p. 288-299.

_____. "Serenata Arquicúbica". In: *Revista Ibrasotope*, Vol. 1, São Paulo, 2009a, p. 39-43.

_____. "Fisicalidade e zonas limítrofes da notação musical: reflexões sobre o processo composicional de 'Serenata Arquicúbica'". Trabalho apresentado no I Encontro Internacional de Análise Musical - USP/UNESP/UNICAMP, 2009b.

_____. "Sobre '27s(pNM)', para quarteto de guitarras elétricas". In: *Revista EIMAS* 2010. Disponível em: <http://www.eimas.net/ingles/revista2010.html>.

_____. "Limites do corpo na atuação instrumental: comentários sobre peças recentes". In: *Anais do Performa 2011*, Aveiro, Portugal. 2011a.

_____. "A interpretação de Xenakis em perspectiva a partir da música complexa". A ser publicado nos *Anais do XXI Congresso da Anppom*, 2011b.

_____. "Estudo preliminar sobre tendências na abordagem da fisicalidade na música contemporânea de concerto". A ser publicado nos *Anais do XXI Congresso da Anppom*, 2011c.

DEL NUNZIO, Mário & MONTEIRO, Adriano. "Fragmentação e polifonia paramétrica na instalação / performance multimídia 'Corpos Urbanos'". In: *Anais do XIX Congresso da Anppom - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Curitiba: Anppom, 2009, p. 577 - 580.

DE OLIVEIRA, Jocy. *Dias e Caminhos – Seus Mapas e Partituras*. Biblioteca Crefisul, 1983.

DELIÈGE, Celestin. "Indetermination et Improvisation". In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 2, No. 2, pp 155-191. Croatian Musicological Society, 1971.

DENCH, Chris. "Complexity and Polyphony". In *Polyphony & Complexity*, Wolke, 2002, p. 180-187.

EDGERTON, Michael E. 'Zappa Speaks Again: The Tempo Mental Rap variations, for solo guitar'. In: *Facets of the Second Modernity*, Wolke, 2008, p. 135-155.

EYLES, John: *Ulrich Krieger: Bringing Metal Machine Music to Life*. 2010. Disponível em: <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=35984>. [acesso em 20 de julho de 2011]

FELLER, Ross. "Resistant Strains of Postmodernism: The Music of Helmut Lachenmann and Brian Ferneyhough." In: *Postmodern Music/Postmodern Thought. Studies in Contemporary Music and Culture Volume 4*. Routledge, 2002, p. 249 – 262.

FERNEYHOUGH, Brian. *Collected Writings*, Harwood Academic Publishers, 1998.

_____. "The Melting Point: Two European Composers in America - In Conversation with Brian Ferneyhough". Disponível em: <<http://www.newmusicbox.org/page.nmbx?id=4344>>, acesso em 15 de outubro de 2008. 2005.

FIEL DA COSTA, Valério. *O piano expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

FINEBERG, Joshua. "Guide to the basic concepts and techniques of spectral music". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 19, Oxford, 2000.

FLAMMER, Ernst Helmuth. "A Critique of Negativism: Possibilities and Limits of an Aesthetic of 'musica negativa'". In: *Critical Composition Today*, Wolke, 2006, p. 110 – 125.

FOX, Christopher. "Music as Fiction: A Consideration of the Work of Richard Barrett". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 13, Part 1, Harwood Academic Publishers, 1995, p. 147-157.

FREEDMAN, Lori. "Potent". In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p. 3-10.

GLOBOKAR, Vinko. "Reacting". 1970. Disponível em: http://www20.brinkster.com/improarchive/vg_reacting.htm, acesso em 15 de outubro de 2008.

_____. "Ils improvisent... Improvisiez... Improvisons...". In: *Musique en Jeu*, Vol. 6, Editions du Seuil, Paris, 1972, p. 13 - 19.

GREDDINGER, Paul. "Serial technique". In *Die Reihe* no. 1: Electronic Music, Universal Edition, 1975.

GRELLA-MOZEJKO, Piotr. "Helmut Lachenmann – Style, Sound, Text". In: *Contemporary Music Review*, vol. 24, No. 1, Routledge, 2005, p. 57-75.

GRIFFITHS, Paul. *New Sounds, New Personalities – British Composers of the 1980s*. Faber Music, 1985.

HARLEY, James. "The Creative Compositional Legacy of Iannis Xenakis". In: *Definitive Proceedings of the "International Symposium Iannis Xenakis"*. Disponível em: <http://www.iannis-xenakis.org/Articles/Harley.pdf>, acesso em 5 de julho de 2011.

HEATHCOTE, Abigail. "Broken Magic: An Interview with Helmut Lachenmann". In: *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*. Ashgate, 2010, p. 331 – 348.

HELFFER, Claude. "On Herma, Erikhthon, and others". In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p. 99 – 114.

HILL, Peter. "Xenakis and the Performer". In: *Tempo*, New Series, No. 112, Cambridge University Press, 1975, p. 17-22.

_____. "Letters to the Editor". In: *Tempo*, New Series, Cambridge University Press, 1976, p. 54-55.

_____. "'Authenticity' in Contemporary Music". *Tempo*, New Series, No. 159, 1986, p. 2-8

HOBAN, Wieland. "Towards the Semantification of Instrumental Technique". In: *Polyphony & Complexity*, Wolke Verlag, 2002, p. 223-232.

HOCKER, Jürgen. "My Soul is in the Machine – Conlon Nancarrow – Composer for Player Piano – Precursor of Computer Music". In: *I Sing the Body Electric – Music and Technology in the 20th Century*. Wolke, 2000, p. 84-96.

HODGES, Nicolas & SERVICE, Tom. "Expressivity and Critique in Lachenmann's 'Serynade'". In: *Contemporary Music Review*, vol. 24, No. 1, Routledge, 2005, p. 77-88.

HORKHEIMER, Max. "Critical Theory: Selected Essays". Continuum, New York, 2002.

HUBER, Nicolaus A. "Critical Composition". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 27, No. 6, Routledge, 2008a, p.565-568.

_____. "Translation of huber's Essay 'Konzeptionelle Rhythmuskomposition' on Conceptional Rhythym Composition". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 27, No. 6, Routledge, 2008b, p. 569-577.

HÜBLER, Klaus K. "Expanding String Technique". In: *Journal of New Music Research*, Vol. 13, No. 4, Routledge, 1984, p. 187-198.

INGLIS, Sam. *Lou Reed & Zeitkratzer: Metal Machine Music*. 2007. Disponível em: <http://www.soundonsound.com/sos/dec07/articles/metalmachine.htm> [acesso em 20 de julho de 2011]

JAHN-BOSSERT, Hans-Peter. "Fear of...? Essayistic Miniatures on Grido". In: *Contemporary Music Review*, vol. 24, No. 1, Routledge, 2005, p. 31-38.

KANACH, Sharon. "Preface". In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p. VIII-XVII.

KANNO, Miekko. "Prescriptive Notation: Limits and Challenges". In:

Contemporary Music Review, Vol. 26, No. 2, Routledge, 2007, p. 231-254.

KARKOSCHKA, Erhard. *Aspects of Group Improvisation*. 1999. Disponível em: http://www20.brinkster.com/improarchive/ek_aspects.htm. Acesso em 20 de julho de 2011.

KIRBY, Michael & SCHECHNER, Richard. "Interview with John Cage". In: *Happenings and Other Acts*, Routledge, 1995, p. 43 – 58.

KOURLIANDSKI, Dmitri. *Broken Memory* [partitura]. 2005a. _____ . *Contra-Relief – Program Notes*. 2005b. Disponível em: <http://www.kourli.ru>. [Acesso em _____]. "La Musique Objective". In: *Dmitri Kourliandski: La musique objective*. Ensemble 2e2m, 2010, p. 15-22.

KOURLIANDSKI, Dmitri & CORLAIX, Osmar. "Kourliandski ou 'l'incontrôle' du son". In: *Dmitri Kourliandski: La musique objective*. Ensemble 2e2m, 2010, p. 9-14.

KOURLIANDSKI, Dmitri & TOPOLSKI, Jan. "Mécanicité et physiologie du son". In: *Dmitri Kourliandski: La musique objective*. Ensemble 2e2m, 2010, p. 43-52.

KOURLIANDSKI, Dmitri & BAVILSKI, Dmitri. "Musique en jeu et hors-jeu". In: *Dmitri Kourliandski: La musique objective*. Ensemble 2e2m, 2010, p. 53, 60.

LACHENMANN, Helmut. "The 'Beautiful' in Music Today". In: *Tempo*, New Series, No. 135, 1980a, p. 20-24.

_____. "Guero" [partitura]. Breitkopf & Härtel, 1980b.

_____. "Pression" [partitura]. Breitkopf & Härtel, 1980c

_____. "Dal Niente (Interieur III)" [partitura]. Breitkopf & Härtel, 1980d.

_____. "Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute". In: *Inharmoniques n°8/9*, IRCAM, 1991, p. 261-270.

_____. "L'aspect et l'affect". In: Helmut Lachenmann, *Festival d'Automne à Paris*, 1993, p. 11-14.

_____. "Open Letter to Hans Werner Henze". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 35, No. 2, 1997, p. 189-200.

_____. "Composing in the Shadow of Darmstadt". In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 43-53.

_____. "Four Questions Regarding New Music". In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 55-57.

_____. "On My Second String Quartet ('Reigen seliger Geister')". In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 59-79.

LEROUX, Philippe. "Ce que Franck Bedrossian n'est pas". In: *Franck Bedrossian: de l'excès du son*, Ensemble 2e2m, 2008, p. 11-14.

LEWIS, George E. 'Improvised Music After 1950: Afrological and Eurological Perspectives'. In: *Black Music Research Journal*, Vol. 16, No. 1,

Columbia College, 1996, p. 91-122.

_____. "Improvisation and the Orchestra: A Composer Reflects". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 25, Nos. 5/6, Routledge, 2006, p. 429-434.

_____. *A Power Stronger than Itself – The AACM and American Experimental Music*. The University of Chicago Press, 2009.

LEVINE, Carin & MITROPOULOS-BOTT, Christina. *Die Spieltechnik der Flöte*, Bärenreiter Verlag, 2002.

MAHNKOPF, Claus-Steffen. "Vers une musique figurelle?". In: *Contrechamps* 8, 1988, p. 45-63.

_____. "Theory of Polyphony". In *Polyphony & Complexity*, Wolke Verlag, 2002a, p. 38-53.

_____. "Complex music: attempt at a definition". In *Polyphony & Complexity*, Wolke Verlag, 2002b, p. 54-64.

_____. "Theses Concerning Harmony Today". In *Polyphony & Complexity*, Wolke Verlag, 2002c, p. 65-69.

_____. "On Musical Deconstruction". In: *Musical Morphology*, Wolke Verlag, 2004a, p. 9-21.

_____. "Reflection, Critique, Utopia, Messianicity. Criteria of Modern Music, or How Far Does the Notion of Musical Deconstruction Carry?". In: *The Foundations of Contemporary Composing*, Wolke, 2004b, p. 35-48.

_____. "What Does 'Critical Composition' Mean?". In: *Critical Composition Today*, Wolke, 2006, p. 75-87.

_____. "Second Modernity – An Attempted Assessment". In: *Facets of the Second Modernity*, Wolke, 2008, p. 9-15.

MAHNKOPF, Claus-Steffen & VEALE, Peter. *Die Spieltechnik der Oboe*, Bärenreiter Verlag, 1994.

MARX, Karl. "Theses on Feuerbach". 1969. Disponível em: <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1845/theses/theses.htm>. [Acesso em 20 de julho de 2011]

MAURER, Barbara. "Cult and Concert. The Figure of the Performer". In: *The Foundations of Contemporary Composing*, Wolke, 2004, p. 152-158.

MCFARLAND, Kevin. "Second Generation Interpretation of Iannis Xenakis' String Quartets". In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p. 249-262.

MCSWAIN, Rebecca. "The Social Reconstruction of a Reverse Salient In Electric Guitar Technology: Noise, the Sound Body and Jimi Hendrix". In: *I Sing the Body Electric – Music and Technology in the 20th Century*. Wolke, 2000, p. 198-210.

MOHAMMAD, Ilyad. "The Theory of Perception in the Aesthetic Conception of Helmut Lachenmann: A 'Redefinition' Trial of the 'Functional' Aspect of Music. In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 91-95.

MUSIC, Petra. "The Rest is History – Mathias Spahlinger and Hans Heinrich Eggebrecht on Utopia in New Music". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 27, No. 6, Routledge, 2008, p. 665 – 672.

NONNENMANN, R. "Music with images - the development of Helmut Lachenmann's sound composition between concretion and transcendence". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 24, No. 1. Oxford, 2004.

_____. "The Dead End as a Way Out – Critical Composition: a Historical Phenomenon?". In: *Critical Composition Today*, Wolke, 2006, p. 88 - 109.

NUNN, Tom. *Wisdom of the Impulse: On the Nature of Musical Free Improvisation*. 2004. Disponível em <http://www20.brinkster.com/improarchive/contents.htm>, acesso em 15 de outubro de 2008.

NYMAN, Michael. *Experimental Music*, Schirmer Books, 1981.

PACE, Ian. "Positive or Negative 1". In: *The Musical Times*, No. 1859, London, 1998a, p. 9-17.

_____. "Positive or Negative 2". In: *The Musical Times*, No. 1860, London, 1998b, p. 4-15.

PAES, Rui Eduardo. *Ulrich Krieger: A Musician for the New Society*. 2010. Disponível em: <http://metropolis.free-jazz.net/a-musician-for-the-new-society/artist-portraits/> [Acesso em 20 de julho de 2011]

PARKER, Evan. "De Motu for Buschi Niebergall". 1992. Disponível em <http://efi.group.shef.ac.uk/fulltext/demotu.html>, acesso em 15 de outubro de 2008.

PARKER, Evan & DAVIDSON, Martin. "Evan Parker interviewed in his house by Martin Davidson". 1997. Disponível em <http://efi.group.shef.ac.uk/fulltext/mparkin2.html>, acesso em 15 de outubro de 2008.

PAUSET, Brice. "The Impossible and its Methods". In: *Facets of the Second Modernity*, Wolke, 2008, p. 197-204.

POLASCHEGG, Nina. *Interweavings – Towards a new view of the relation between composition and improvisation*. 2007. Disponível em: http://www20.brinkster.com/improarchive/np_verfl.pdf. Acesso em 20 de julho de 2011.

PRUSLIN, Stephen. "Letters to the Editor". In: *Tempo*, New Series, No. 15, Cambridge University Press, 1975, p. 54.

REBELO, Pedro & VAN WALSTIJN, M. "The Prosthetic Conga: Towards An Actively Controlled Hybrid Musical Instrument". In: *International Computer Music Conference Proceedings*, 2005.

REDGATE, Christopher. "A Discussion of Practices Used in Learning Complex Music with Specific Reference to Roger Redgate's 'Ausgangspunkte'". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 26, No. 2, Routledge, 2007a, p. 141-149.

_____. "Re-Inventing the Oboe". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 26, No. 2, Routledge, 2007b, p. 179-188.

REHFELDT, Phillip. *New Directions for Clarinet*, Scarecrow Press, Inc., 2003.

REYNOLDS, Roger. *Mind Models*. Praeger Publishers, 1975.

RIHM, Wolfgang. "Grinding Away at the Familiar". In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 21-29.

ROCHA, Pedro M. "Where does Music Start?". In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 103-106.

ROWE, Keith. *Interview by Dan Warburton, January 2001*. Disponível em: <http://www.paristransatlantic.com/magazine/interviews/rowe.html> [acesso em 20 de junho de 2010]. 2001.

ROULLIER, Pierre. "Overture". In: *Franck Bedrossian: de l'excès du son*, Ensemble 2e2m, 2008, p. 9-10.

RUTHERFORD-JOHNSON, Tim. "A Journey to Aaron Cassidy's Second String Quartet". 2011. Disponível em: <http://www.newmusicbox.org/articles/A-Journey-to-Aaron-Cassidys-Second-String-Quartet/1> [acesso em 20 de julho de 2011]

RUZICKA, Peter. "Toward a New Aesthetic Quality. On Helmut Lachenmann's Aesthetics of Material". In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 97-102.

RYAN, David. "Composer in Interview: Helmut Lachenmann: In: *Tempo*, New Series, No. 210, Cambridge University Press, 1999, p. 20-24.

SANSOM, Matthew. 'Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation'. In: *Leonardo Music Journal*, Vol. 11, MIT Press, 2001, p. 29-34.

SCHICK, Steven. "Developing an Interpretive Context: Learning Brian Ferneyhough's 'Bone Alphabet'". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 32, No. 1, 1994, p. 132-153.

_____. "X is for Xenakis". In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p. 171-202.

SCHNEBEL, Dieter. "Visible Music". In: *Classic Essays on Twentieth Century Music: A Continuing Symposium*. Schirmer Books, 1996, p. 283-295.

SCHROEDER, Franziska. *Re-situating Performance With the Ambiguous, the Liminal, and the Threshold: Performance Practice Understood Through Theories of Embodiment*. Tese de Doutorado, University of Edinburgh, 2006.

SEIDL, Hannes. "The Height of the Breadth: Pop Culture Infiltrations in the Music of Nicolaus A. Huber". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 27, No. 6, Routledge, 2008, p. 655-664.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Editora Bertrand Brasil, 2004.

SLUCHIN, Benny. "Performing Xenakis on Brass". In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p. 11-24.

spahlinger, mathias. "this is the time of conceptive ideologues no longer". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 27, No. 6, Routledge, 2008, 579-594.

STEEN-ANDERSEN, Simon. *Next To Beside Besides' – a re-cycle*. Disponível em: http://www.simonsteenandersen.dk/eng_art-nexttobesidebesides.htm [acesso em 23 de março de 2011]. 2005.

_____. *Next to Beside Besides #5*. 2006. [Partitura]

_____. *Next to Beside Besides #9*. 2007. [Partitura]

STEENHUISEN, Paul . "Interview with Helmut Lachenmann – Toronto, 2003". In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 9-14.

SVOBODA, Mike. "NUN – An Inside View". In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 161-164.

TABACHNIK, Michel. "Conducting (and Playing) Xenakis' Orchestral Music". In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p. 349-352.

TAKAHASHI, Yuji. "Letters to the Editor". In: *Tempo*, New Series, No. 15, Cambridge University Press, 1975, p. 53-54.

TERRAZAS, Wilfrido. "Xenakis' Wind Glissando Writing". In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p.25-52.

THOMALLA, Hans. 'Counterparts'. In: *Facets of the Second Modernity*, Wolke, 2008, p. 229-241.

TOOP, Richard. "Four Facets of the 'New Complexity'". In: *Contact* no. 32, London, 1988, p. 4-50.

_____. "Concept and Context: A Historiographic Consideration of Lachenmann's Orchestral Works". In: *Contemporary Music Review*, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 125-143.

WAISVISZ, Michael. "Riding the Sphinx - Lines about 'Live'". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 18, Part 3, pp. 119-126. Harwood Academic Publishers, 1999.

WEBB, Barrie. "Richard Barret's Imaginary Trombone". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 26, No. 2, Routledge, 2007, p. 151-178.

WILLIAMS, Tristan Rhys. The Physicality of Sound Production on Acoustic Instruments. Tese de Doutorado. Brunel University, 2010.

WESTENDORF, Lynette. "Cecyl Taylor: Indent - 'Second Layer'". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 33. 1995, p. 275 - 293.

WORNER, Karl H. *Stockhausen - Life and Work*. University of California Press, 1973.

WRIGHT, Jack. *Playing*. 2005. Disponível em: http://www20.brinkster.com/improarchive/jackw_essays.htm. Acesso em 25 de julho de 2011.

UETTI, Frances-Marie. "An Adventure". In: *Arcana - Musicians on Music*. Granary Books, 2000, p. 67-77.

_____. "Notes on Working with Xenakis". In: *Performing Xenakis (The Iannis Xenakis Series No. 2)*, Pendragon Press, New York, 2010, p.335-340.

UETTI, Frances-Marie. (ed.) "Improvisation". *Contemporary Music Review*, Vol. 25, Nos. 5/6, Routledge, 2006, p. 395 - 633.

USCHER, Nancy. 'Luciano Berio, Sequenza VI for Solo Viola: Performance Practices'. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 21, No. 1 and 2, 1982, p. 286-293.

XENAKIS, Iannis. *Formalized Music*. Pendragon, 1992.

ZEHENTREITER, Ferdinand. "Sensory Cognition as an Autonomous Form of Critique: Reflections on redefining a 'critical theory of art'". In: *Critical Composition Today*, Wolke, 2006, p. 43 - 61.

APÊNDICE

DVD de dados com partituras e registros de peças citadas no Capítulo 5.