

A MÚSICA E SEUS ENCONTROS

DA PAISAGEM SONORA À ANÁLISE MUSICAL

ORGANIZADORES:
ELDER OLIVEIRA
ANA KAROLINA BIBIANO
ANA LETICIA ZOMER

A MÚSICA E SEUS ENCONTROS

DA PAISAGEM SONORA À ANÁLISE MUSICAL

ORGANIZADORES:

ELDER OLIVEIRA

ANA KAROLINA BIBIANO

ANA LETICIA ZOMER



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

REITOR Emmanuel Zagury Tourinho

VICE-REITOR Gilmar Pereira da Silva

PRÓ-REITORA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO Loiane Prado Verbicaro

PRÓ-REITORA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO Maria Iracilda da Cunha Sampaio

PRÓ-REITOR DE EXTENSÃO Nelson José de Souza Júnior

PRÓ-REITOR DE ADMINISTRAÇÃO Raimundo da Costa Almeida

PRÓ-REITORA DE PLANEJAMENTO Cristina Kazumi Nakata Yoshino

PRÓ-REITOR DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS Edmar Tavares da Costa

PRÓ-REITOR DE DESENVOLVIMENTO E GESTÃO DE PESSOAL Ícaro Duarte Pastana

PREFEITO MULTICAMPI Eliomar Azevedo do Carmo

ESCOLA DE MÚSICA DA UFPA

DIRETOR GERAL Carlos Augusto Vasconcelos Pires

DIRETOR ADJUNTO Adelbert Rodrigues de Santana Carneiro

EDITORIA DA EMUFPA

PRESIDENTE Marcos Jacob Costa Cohen

VICE-PRESIDENTE Humberto Valente Azulay

MEMBROS TITULARES

Alexandre Lucas do Carmo Contente

André Alves Gaby

Cristian de Paula Brandão

Gabriella de Mattos Affonso

Herson Mendes Amorim

MEMBROS SUPLENTE

Carlos Augusto Vasconcelos Pires

Fernando Lacerda Simões Duarte

Isac Rodrigues de Almeida

José Alexandre Rodrigues de Lemos

Milton José Athayde Monte

Rômulo Mota de Queiroz

MEMBROS EXTERNOS

Susana Sardo – Etnomusicologia (Universidade de Aveiro, Portugal)

Ana Maria Liberal - Musicologia Histórica (Instituto Politécnico do Porto, Portugal)

Edson Sekeff Zampronha - Teoria Musical (Universidade de Oviedo, Espanha)

Luis Ricardo Queiroz - Educação Musical (Universidade Federal da Paraíba)

Eduardo José Monserrate Tavares Lopes - Música Popular (Universidade de Évora, Portugal)

Liduino José Pitombeira de Oliveira – Composição (Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Joel Luís da Silva Barbosa – Performance (Universidade Federal da Bahia)

A MÚSICA E SEUS ENCONTROS

DA PAISAGEM SONORA À ANÁLISE MUSICAL

ORGANIZADORES

Elder dos Santos Oliveira Júnior
Ana Karolina Flores Bibiano
Ana Leticia Crozetta Zomer

GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO

Ana Leticia Crozetta Zomer

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Ana Leticia Crozetta Zomer

CAPA

Ana Leticia Crozetta Zomer

REVISÃO TEXTUAL E BIBLIOGRÁFICA

Ana Karolina Flores Bibiano
Ana Leticia Crozetta Zomer
Germán E. Gras

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)**

A Música e seus encontros [livro eletrônico] : da paisagem sonora à análise musical / organização Elder dos Santos Oliveira Júnior, Ana Karolina Flores Bibiano, Ana Leticia Crozetta Zomer. -- Belém, PA : Editora da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, 2023.
PDF

Vários autores.
Bibliografia.
ISBN 978-65-996581-4-3

1. Artigos - Coletâneas 2. Composição musical
3. Música - Apreciação crítica 4. Educação musical
5. Partituras musicais I. Oliveira Júnior, Elder dos Santos. II. Bibiano, Ana Karolina Flores. III. Zomer, Ana Leticia Crozetta.

23-163697

CDD-781.3

Índices para catálogo sistemático:

1. Música : Composição : Artes 781.3

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

PREFÁCIO

Se cada capítulo deste volume é independente e pode, portanto, ser lido de maneira isolada, na leitura do conjunto parece haver um horizonte comum que atravessa o livro de uma ponta à outra. Até onde eu sei, isso não foi planejado expressamente, embora talvez os autores tenham sido convidados justamente pela sua sensibilidade em relação a essas questões, que se manifestam como uma ressonância presente nos diversos temas abordados. De qualquer maneira, ecoam ao longo do livro algumas problemáticas que parecem chaves para a pesquisa em música na atualidade. Uma dessas gira em torno do eixo percepção/escuta/experiência – conceitos frequentemente tratados em íntima relação, algumas vezes em primeira pessoa, tornando o autor uma parte ativa da pesquisa. Tal problemática é tratada de perspectivas e abordagens diferentes e em alguns textos de forma tangencial. De qualquer modo, é sumamente relevante que, em termos de pesquisa em música, essa problemática foi praticamente ausente em publicações do século passado (século XX), que não está tão distante, e poderíamos suspeitar que não esteja completamente encerrado. Cabe salientar que, como está sendo apontado, não se trata somente do valor de cada experiência em particular, mas sim de como a experiência toma o seu lugar na pesquisa, em muitos casos inclusive, sendo a sua base o seu ponto de partida. À luz das contribuições aqui presentes, posso afirmar que esta é a preocupação dos autores.

Neste sentido, em maior ou menor grau e com diferente abrangência nos diversos capítulos, há uma busca por novos modos de compreender e fazer pesquisa em música, o que complementa esse horizonte comum presente nos textos aqui apresentados. Isto não quer dizer, é claro, que tudo o que este livro traz seja revolucionário ou que surjam novas teorias dele. O leitor não encontrará conceitos radicais, fechados, soluções definitivas, nem tampouco novas verdades, mas sim reflexões, propostas, possíveis rumos e caminhos em aberto, ainda que baseados em conceitos amplamente discutidos e, em muitos casos, aceitos ao longo do século passado.

Este prefácio, então, tem esse duplo objetivo: por um lado, o mais clássico de antecipar ao leitor com o que ele vai se deparar, trazendo brevíssimos comentários sobre cada um dos capítulos; por outro e ao mesmo tempo, busca expor ou pelo menos apontar, para essas ressonâncias que às vezes estão um pouco ocultas.

Os textos aqui incluídos foram classificados em dois tipos: **Parte I - Vivências artísticas e criativas em diferentes contextos**, que tratam de processos criativos e relacionados à paisagem sonora; e **Parte II -**

Para além da partitura, que abordam trabalhos relativos à estética e/ou análise musical. No entanto, em vários casos, essa classificação não funciona, já que as “subáreas” se entrecruzam em vários pontos. Alguns capítulos, por exemplo, que partem da perspectiva da paisagem sonora, tratam da reflexão/descrição de processos criativos ou da sua aplicabilidade no ensino. Outros, de viés analítico, parecem deixar entrever seu interesse pela interrelação análise/composição ou análise/interpretação.

Na **Parte I - Vivências artísticas e criativas em diferentes contextos**, no primeiro capítulo, ***Paisaje sonoro. Herramienta pluridisciplinar entre educación musical y ambiental***, Palmese, Arribas e Antolín articulam diversas propostas teóricas, próprias do século XX, no eixo das abordagens contemporâneas do estudo da música, desde a música dos ruídos até a paisagem sonora e conceitos derivados dela. Eles defendem a necessidade de uma abordagem transdisciplinar mais ampla e contextualizada, que (re-)inclua o sujeito, o coletivo e o cotidiano, enfatizando a importância de uma nova conceituação das práticas da escuta. Após uma detalhada revisão histórica dos pontos principais que constroem a sua concepção, os autores evidenciam novas práticas criativo-educacionais, que constituem eixo principal do texto.

No segundo capítulo, ***Antropoceno: paisaje sonoro en la creación musical y la investigación artística/artistic research***, Molinari chama a atenção para a percepção do ambiente, trazendo o caso do delta do Parnaíba, e as possibilidades criativas, principalmente na composição, desde a perspectiva da paisagem sonora a través da investigação artística, tendo, como protagonista, a relação de indivíduos e coletivos humanos e não-humanos como o ambiente. A partir de autores como Merleau-Ponty y Peirce, além do Schafer (e outros), ao longo do texto deixa claro que um dos pontos de partida é a abertura à experiência, indicando e dando prioridade a “uma capa de conhecimento fora do domínio da escritura”. Com este arcabouço, a autora descreve a sua experiência na criação e realização do ciclo *Parnaíba das Américas - o Delta*, e em particular da *Miniatura IV - Escuta do Sol Poente*. Em seguida menciona alguns trabalhos que surgiram como resultado de tal experiência, para concluir nos convidando a pensar possíveis aproximações entre “música, ecologia acústica, arte sonora ambiental e educação musical para contribuir nas ações transformadoras colocadas pela emergência da situação ambiental que vivemos no antropoceno”.

No terceiro capítulo, ***Poluição sonora: a “performance da escuta” como instrumento de educação musical e conscientização de fronteiras entre o público e o privado***, Duarte e Lima compartilham a sua experiência com a paisagem sonora de diversos lugares, com foco especial numa praia em Cotijuba, em Belém - Pará. Com base em vários conceitos relativos à paisagem sonora,

articulados com os de “espaço” e “lugar” de Certau, bem como o conceito de “performance da escuta” de Lima, entre outros, tratam da sua experiência em relação à “poluição sonora” de uma, até há pouco tempo, “paisagem sonora natural”, hoje transformada num “ambiente sônico congestionado” pelo som de múltiplas caixas de som atuando ao mesmo tempo “causando um estado de caos sônico”. A seguir relatam algumas experiências em sala de aula que destacam a necessidade de “conscientização” e “valorização da paisagem sonora natural”. Com base nisso, os autores propõem a reflexão sobre o tema da poluição sonora e lançam desafios “objetivando possíveis alternativas para um equilíbrio de respeito mútuo”. Eles também sugerem o desenvolvimento de “atividades no campo da ‘limpeza de ouvidos’ e da ‘performance da escuta’ em ambientes de sala de aula”.

No quarto capítulo, **Paisagem sonora urbana: ilhas de disciplinamento ilhas de disciplinamento, panoptismos e de realidade normalizada**, Oliveira, Bibiano, Vieira e Maia trazem uma aguçada crítica aos modos de utilização do espaço em praças públicas de Belém do Pará, utilizando os conceitos de disciplina e panoptismo de Michel Foucault, resultado de experiências de *soundwalking*. Os autores refletem sobre e a partir das suas experiências não só acústica, mas também visual e política, e como estas reflexões podem resultar em ações no âmbito educacional. Uma das preocupações centrais é sobre a relação instituição-sujeito, e como a vivência artística pode, pelo menos momentaneamente, rearticular essa relação.

No quinto capítulo, **Devires-musicatuantes: vivências artísticas e performatividades cênico-musicais em espaços culturais e educacionais**, Pederiva, Miranda e Vieira exploram a dimensão da experiência no fazer artístico-performático indagado através dos conceitos de devir (de Deleuze e Guattari) e de musicatuante, proposto por Pederiva em seu trabalho de mestrado. Desde a introdução, os autores estabelecem um diálogo entre esses conceitos e a experiência e a autopercepção dos musicatuantes, o que por si só traz profundas reflexões. Em seguida, os autores compartilham relatos de duas experiências de propostas educativas musicatuantes realizadas no Pará, a fim de propor, a partir dos “devir-cênico da música” e do “devir-musical do teatro”, um “terceiro devir” que possa “potencializar a multiplicidade de vivências artísticas” entendida como “atividade humana autêntica na cultura”.

Na **Parte II - Vivências artísticas e criativas em diferentes contextos**, no sexto capítulo, **Sobre o papel das qualidades emocionais na estrutura da obra musical: a crítica de Ingarden a Hanslick**, Zangheri apresenta um confronto entre as ideias de Hanslick, expostas em seu conhecido trabalho *Do belo musical*, e as de Ingarden, com base nas concepções filosóficas de ambos os autores. O tema central dessa discussão é a pertinência dos sentimentos para Hanslick e das qualidades emocionais para

Ingarden em relação à música. Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que destaca os pontos essenciais do pensamento hanslickiano, confrontando-os com as críticas e a concepção do fenomenólogo polonês, a fim de extrair “uma série de consequências, contribuições e limitações tanto para a apreciação quanto para a teoria e análise musicais”.

No sétimo capítulo, Gras propõe uma tradução de ***Spectromorphology: Explaining Sound-shapes*** (1997) de Denis Smalley, e no oitavo capítulo, ***Aproximación a la aplicación del modelo espectromorfológico al estudio de música instrumental basada en el sonido***, o mesmo autor realiza uma descrição dos primeiros momentos de *Tableau* (1988) de Helmut Lachenmann, utilizando o modelo espectromorfológico proposto por Smalley. Essa abordagem representa uma tentativa de descrever uma parte da experiência sonora, uma vez que o modelo proposto pelo autor inglês está baseado na percepção. O artigo de Smalley, é uma das principais referências utilizadas na descrição de *Tableau*.

No nono capítulo, ***Sonâncias II para violino e piano, de Edino Krieger: colaboração entre musicologia analítica, histórica e performance musical, Zomer, Lopes e Tokeshi***, colaboram na articulação de três subáreas – história, análise e interpretação. A abordagem biográfica contextualiza a situação de criação da obra analisada que, por sua vez, traz subsídios para a interpretação. A longa e detalhada descrição analítica da peça é utilizada como auxílio às interessantes notas interpretativas, tais como “atmosfera de tensão gradativa” ou “linhas curtas e sinuosas”. Essas notas, por sua vez, se entrelaçam com apontamentos interpretativos, sugerindo, por exemplo, que uma passagem analisada começa à maneira de “pequenos comentários [...]” e evolui para um “discurso contínuo”, indicando a seguir que a realização dependerá da escolha do intérprete.

No décimo capítulo, ***Caminhos forçados: dissonâncias métricas em Trail of Tears, de Luigi Antonio Irlandini***, Gumboski investiga as relações rítmicas presentes na música de Irlandini a partir do conceito de dissonância métrica, articulando conceitualmente o aporte dos mais importantes autores que tratam desse tema. Utilizando-se do recurso de entrevistas e citações diretas, o autor tece relações entre a escrita rítmica, a poética do tempo em espiral de Irlandini e o contexto poético-histórico sobre o qual o compositor trabalhou essa composição. O interessante é que, além da exposição teórica e sua contraparte analítica, Gumboski (juntamente com o compositor) articula interessantes considerações sobre interpretação e apreciação.

No último capítulo, ***A importância do “tateio” e das transformações progressivas na música de Ligeti dos anos sessenta: comentários sobre Continuum***, Vitale discute as ideias de avançar tateando e gradação, ligadas aos conceitos de ilusão e continuidade na música de Ligeti, com especial interesse naquelas que pertencem à “época do cluster”. O autor utiliza uma descrição mais

tradicional, frequentemente utilizada exclusivamente na identificação de elementos, é aqui utilizada para identificar quais desses elementos são os responsáveis pela percepção da continuidade e ilusão que o autor procura ao se debruçar sobre *Continuum* (1968) de Ligeti, encontrando uma contraparte visual na série *Metamorfose* de Maurits Cornelis Escher, ainda que, como o próprio Ligeti o declarara, ambas peças não tenham uma ligação causal.

O espírito problematizador, talvez seja, pelo menos em parte, o que articula a atitude artística e a de pesquisa, e desempenha um papel importante na formação de indivíduos como seres sociais. Poderia ser menos arriscado ter expressado esta sentença começando com um “será que...” e terminado com o signo correspondente. No entanto, é o pensamento que tem surgido de uma (minha particular) leitura dos textos aqui agrupados, no seu conjunto. Afinal, parafraseando Elder Oliveira: ao (ouvir) *ler*, (também) problematizamos.

Se as propostas dos autores, a partir desse horizonte comum que busca novos modos e permite que a experiência seja parte fundamental da pesquisa em música, instigarem de alguma maneira a curiosidade do leitor em relação a formas de pensamentos diversas, então não há dúvida de que será um significativo aporte, tanto para o leitor quanto para a pesquisa em música nas suas diversas subáreas.

GERMÁN E. GRAS

SUMÁRIO

PREFÁCIO	6
PARTE I – VIVÊNCIAS ARTÍSTICAS E CRIATIVAS EM DIFERENTES CONTEXTOS	
PAISAJE SONORO Herramienta pluridisciplinar entre educación musical y ambiental	14
CRISTINA PALMESE, JOSÉ LUIS CARLES ARRIBAS, ALEJANDRO RODRÍGUEZ ANTOLÍN	
ANTROPOCENO Paisaje sonoro en la creación musical y la investigación artística/artistic research	36
PAULA MARIA ARISTIDES DE OLIVEIRA MOLINARI	
POLUIÇÃO SONORA A “performance da escuta” como instrumento de educação musical e conscientização de fronteiras entre o público e o privado	55
ALEXSANDER JORGE DUARTE, PATRÍCIA PAULA LIMA	
PAISAGEM SONORA URBANA Ilhas de disciplinamento, panoptismos e de realidade normalizada	68
ELDER OLIVEIRA, ANA KAROLINA BIBIANO, SAMUEL PERUZZOLO VIEIRA, HANNAH ALICE CABRAL MAIA	
DEVIRES-MUSICATUANTES Vivências artísticas e performatividades cênico-musicais em espaços culturais e educacionais	80
MARTA MARTINS PEDERIVA, JOSPE VALDINEI ALBUQUERQUE MIRANDA, SAMUEL PERUZZOLO VIERIA	
PARTE II – PARA ALÉM DA PARTITURA	
SOBRE O PAPEL DAS QUALIDADES EMOCIONAIS NA ESTRUTURA DA OBRA MUSICAL A crítica de Ingarden a Hanslick	92
GLAUCIO ADRIANO ZANGHERI	

ESPECTROMORFOLOGIA Explicando as formas sonoras	110
DENNIS SMALLEY com tradução de GERMÁN E. GRAS e THAÍS A. ARAGÃO	
APROXIMACIÓN A LA APLICACIÓN DEL MODELO ESPECTROMORFOLÓGICO AL ESTUDIO DE MÚSICA INSTRUMENTAL BASADA EN EL SONIDO	152
GERMÁN E. GRAS	
<i>SONÂNCIAS // PARA VIOLINO E PIANO, DE EDINO KRIEGER</i> Colaboração entre musicologia analítica, histórica e performance musical	173
ANA LETICIA CROZETTA ZOMER, ADRIANA LOPES MOREIRA, ELIANE TOKESHI	
CAMINHOS FORÇADOS Dissonâncias métricas em <i>Trail of Tears</i> , de Luigi Antonio Irlandini	201
LEANDRO GUMBOSKI	
A IMPORTÂNCIA DO "TATEIO" E DAS TRANSFORMAÇÕES PROGRESSIVAS NA MÚSICA DE LIGETI DOS ANOS SESSENTA Comentários sobre <i>Continuum</i>	221
CLAUDIO HORACIO VITALE	

PARTE I

VIVÊNCIAS ARTÍSTICAS E CRIATIVAS EM
DIFERENTES CONTEXTOS

PAISAJE SONORO

HERRAMIENTA PLURIDISCIPLINAR ENTRE EDUCACIÓN MUSICAL Y AMBIENTAL

CRISTINA PALMESE

JOSÉ LUIS CARLES ARRIBAS

ALEJANDRO RODRÍGUEZ ANTOLÍN

1. INTRODUCCIÓN

Cada paisaje sonoro tiene su propia firma, su propia composición. Cada calle, cada barrio, cada ciudad o cada bosque tienen su propia sonoridad, que muta a cada instante. En este artículo vamos a analizar cómo la expansión de la música hacia el mundo de los sonidos ha estimulado cambios de sensibilidad no solamente en el ámbito de la creación musical, sino también ha tenido implicaciones en la exploración innovadora del entorno, en la revalorización del cuerpo, del movimiento, de lo afectivo, en los estudios sociales, urbanos y ambientales lo que terminará por desembocar en el favorecimiento de diversas propuestas educativas transversales. El proceso de apertura de la música contemporánea a las nuevas concepciones de lo sonoro ha estado acompañado de un proceso de alteración de los conceptos y roles de la música tradicional, en favor de la construcción de nuevos puentes y colaboraciones con disciplinas tradicionalmente ajenas, como son el estudio del paisaje, de la ecología o de la ciudad, entre otros.

A partir del Renacimiento y especialmente desde el siglo XVIII, el conocimiento en el mundo occidental ha sufrido de un proceso de compartimentación y jerarquización, concediendo un mayor valor a las disciplinas fundadas en la ciencia y las matemáticas frente al arte y las humanidades, relegadas a una posición de “disciplinas secundarias”. Alexandre Koyré (1968) en sus estudios Newtonianos señala lo siguiente:

Hay algo de lo que Newton, y con él toda la ciencia moderna, se ha responsabilizado: es la división de nuestro mundo en dos. He dicho que la ciencia moderna había desmantelado las barreras que separaban el Cielo y la Tierra, que unifica y unificó el Universo; esto es verdad. Pero también he dicho que lo hizo sustituyendo nuestro mundo de cualidades y percepciones sensibles, mundo en el que vivimos, amamos y morimos, por otro mundo: el mundo de las

cantidades, de la geometría verificada. Un mundo en el que hay sitio para todo menos para el hombre. (KOYRÉ apud PRIGONINE; STENGERS, 1983, p.37)¹

El químico y premio Nobel Ilya Prigogine junto con la filósofa Isabelle Stengers, en su publicación *La nueva Alianza* plantean la necesidad de una reconciliación entre estos mundos separados artificialmente para hacer frente a los retos que el siglo XX pone a los seres humanos. Sumados a ellos, Capra (1984), Bateson (1997), Serres (1991) o Barrow (1992) son solo algunos nombres de autores que, desde el mundo científico y filosófico, reclaman este cambio de paradigma.

Esta compartimentación también puede observarse en el campo sonoro. Los diversos estudios, enfoques y contextos estaban delimitados y se desarrollaban generalmente ajenos unos de otros. Así, el estudio del ruido, de la palabra, de la música o de la acústica de salas han sido campos de conocimientos separados sin casi conexión. A partir de la profundización en las relaciones sonido-contexto-ser humano, y desde diferentes perspectivas, con diferentes finalidades y en campos diferentes, se desarrolla un campo cognoscitivo transversal que tiene en cuenta las variables físicas, simbólicas, culturales y artísticas del sonido.

Muchos autores tales como Michael Southworth en el urbanismo (SOUTHWORTH, 1969, p.49-70), Max Neuhaus en el arte, o Pierre Schaeffer, John Cage y Murray Schafer desde la composición, plantean teorías y prácticas basadas en el sonido en sentido amplio y complejo. Uno de los cambios fundamentales es la consideración de la importancia de los sonidos cotidianos que ni corresponden al lenguaje hablado, ni resultan opresivos o musicales. Tradicionalmente pasaban totalmente desapercibidos al quedar fuera de las competencias de los diferentes especialistas, empiezan a tener su relevancia y conexión, proporcionando nuevos significados no solo a la música, sino también en otros campos disciplinarios, por ejemplo, en la construcción de ciudades más vivibles, la salvaguardia del paisaje y del patrimonio inmaterial o la mejora de la convivencia, el bienestar social e interpersonal.

Esto tiene implicaciones en la educación que se proyectan hacia una educación holística muy necesaria en el mundo en crisis en el que hoy en día estamos viviendo. En este capítulo analizaremos, a través de las propuestas de diversos autores, las implicaciones e interferencias dadas entre los artistas más relevantes e innovadores del campo musical y sonoro que impulsaron y estimularon otros procesos cognitivos y artísticos. En una segunda parte, nos centraremos en algunas experiencias llevadas a cabo con alumnos de Grado y Máster, inspirados en las múltiples posibilidades

¹ Esta cita corresponde a Alexander Koyre (KOYRÉ, Alexandre. *Etudes Newtoniennes*. París: Gallimard, 1968), recogida en: PRIGONINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. *La nueva alianza*. Madrid: Alianza Editorial, 1983, p.37.

que ofrece el sonido de cara al desarrollo de proyectos pluridisciplinares o que, de alguna manera, explicitan la relación sonido-contexto-humanidad.

2. EL PRESENTE EN SU ORIGEN: LA MÚSICA SE EXPANDE: EL INICIO DE UN PROCESO.

A partir del principio del siglo XX, la música se expande cada vez más hacia el complejo mundo de los sonidos. Las vanguardias históricas, siguiendo la veloz y constante mutación social, político y tecnológica y a través de sus propuestas rompedoras, invitan a apreciar los nuevos sonidos que invaden las ciudades. Consecuentemente, se abre un camino que se irá desarrollando hasta nuestros días, diversificándose y especificándose de muchas maneras, pero con un denominador común: salir de los lenguajes clásicos de la música tradicional, en favor de la búsqueda de nuevos lenguajes que sean capaces de representar y comunicar la realidad sonora de un mundo que cambiaba a ritmos vertiginosos. Contemporáneamente se desarrollan nuevas formas cognoscitivas y artísticas, favoreciendo una difuminación de los confines disciplinarios que continúan en la actualidad, dando lugar a colaboraciones, hibridaciones y contaminaciones entre disciplinas tradicionalmente lejanas.

Un ejemplo de ello lo encontramos en la obra de la artista Rebecca Collins, quien realiza una inmersión en el mundo de la física y particularmente en el ámbito de la materia oscura en la búsqueda de nuevos espacios donde pensar el sonido. Entra en contacto así con investigadores físicos en este ámbito, sus laboratorios y sus metodologías de exploración de diversos ambientes, (como ambientes submarinos o túneles bajo el Pirineo, entre otros). Estos datos experimentales proporcionan informaciones sobre nuevos mundos sonoros y plantean nuevas preguntas que surgen de esta comunicación entre ciencia y arte: ¿Cuáles son las condiciones adecuadas para detectar los elementos microscópicos e invisibles de nuestro Universo? ¿Qué puede ofrecer al pensamiento estético la capacidad de navegar por las intensidades y densidades de lo subacuático, de otro modo inaccesible en nuestra vida cotidiana? ¿Cómo pueden estas formas de experimentación científica informar el pensamiento actual dentro de las artes y las humanidades? (COLLINS, 2022).

Este proceso de expansión e interdisciplinariedad generará nuevas dinámicas entre música, cine, artes audiovisuales, arquitectura, diseño espacial, medicina, psicología o sociología, entre otros. La música, adscrita a un marco ampliado, incorpora y plantea una variedad de enfoques que reflejan la realidad de los seres humanos, su contexto y sus entornos, expandiendo y enriqueciendo sus significados y campo de acción.

El Movimiento futurista fue un movimiento clave en los procesos de desacralización del arte llevado a cabo a lo largo de todo el siglo pasado. Empieza así la apreciación estética por los sonidos cotidianos de su época, los sonidos de las máquinas, desde los conductos industriales a los mismos sonidos generados por la guerra, trenes, barcos. Con ello, “el ruido” empieza a incorporarse a “la música”; los sonidos resultantes de la actividad y el contexto de la humanidad industrializada empiezan a ser pensados como un instrumento musical al mismo nivel que un piano o un violín.

Estas ideas quedaron reflejadas en propuestas variadas, Balilla Pratella, propone el *Manifiesto de la Música Futurista* en 1910, así como Luigi Russolo, que escribe *El arte del ruido* (1916, p.8), con una serie de llamamientos en los que se definía al ruido como “tiene el poder de remitirnos Inmediatamente a la vida misma” (RUSSOLO, 1913, p.12). Pratella, con su manifiesto insta a la disolución de los parámetros musicales clásicos de la armonía, melodía y ritmo para crear una nueva dimensión sonora. De este modo, Pratella refleja la realidad del momento animando a encontrar la música en los grandes complejos industriales, en los trenes, en los transatlánticos, en los acorazados, en los automóviles y en los aviones.

Las propuestas de los futuristas otorgan un estatus estético a los ruidos de la ciudad, y además proponen la ciudad y los entornos urbanos como auténticos escenarios destinados a la escucha. Se propone así una re-imaginación del proceso de composición musical, ahora desligado de la inspiración artística tal y como había sido entendida hasta la fecha y a lo largo de toda la historia de la música, trasladando las reflexiones hacia un contexto social y sonoro que cumple con las cualidades y características esperadas de los actos musicales. En otras palabras, los ruidos cotidianos entran a formar parte del territorio de la música y del arte.

Esta aproximación a los sonidos cotidianos en su contexto sucede con antelación a la posibilidad tecnológica de grabar sonido con cinta y de organizar y muestrear los sonidos concretos. *El Intonarumori* (1913) es un fantástico instrumento que los futuristas crearon para controlar y hacer música con los ruidos. Con todo ello, el movimiento futurista abre la puerta a la democratización de la música, que en este punto ya no requiere de una formación especializada (al menos, no de la misma forma de la que se había dado hasta principios del siglo XX), abriendo nuestros oídos a nuevas formas de escucha musical del entorno. Todo sonido es susceptible de ser escuchado como música, invitando al cambio de la escucha pasiva en favor de una escucha activa de la vida urbana y, posteriormente, de otros contextos ligados a la actividad humana y/o natural.

Sin duda, este es un gran ejemplo de cómo las propuestas y experiencias de las vanguardias abren un nuevo escenario y desarrollos de las relaciones sonido/contexto y sonido/percepción. Sonido y sociedad, sonido y paisaje, abren la posibilidad de comprender y

disfrutar en profundidad el hecho sonoro, adelantando y favoreciendo el futuro desarrollo de las teorías y propuestas artísticas de autores y escuelas con propuestas variadas.

3. JOHN CAGE: MÚSICA, SILENCIO Y CONTEXTO

Lo que el compositor norteamericano John Cage significa para la composición musical es, en líneas generales, el abandono definitivo de las certidumbres adquiridas en favor de la experimentación indecisa. Con Cage, el valor no es un absoluto, sino un útil, cuidadosamente “preparado para funcionar” (BARBER, 1985, p.11). Así lo plantearía el artista sonoro Llorenç Barber, quien estudió y ensalzó la figura de John Cage como uno de los más influyentes compositores del siglo XX. Educado en un sistema académico clásico y alumno de Arnold Schönberg, Cage representa un punto de inflexión en la música en tanto que su línea de pensamiento y arte plantea la liberación de los sonidos de cualquier atadura a un sistema de control compositivo o de realización.

Uno de los textos de Cage en el que plantea su filosofía es el correspondiente a una conferencia impartida por el artista en Seattle en 1937, publicada posteriormente en 1958, titulada *The Future of Music*:

Donde sea que estemos, lo que escuchamos es, en su mayoría, ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante. El sonido de un camión a 50 millas por hora. Estática entre las estaciones de radio. Lluvia. Queremos capturar y controlar estos sonidos, utilizarlos no como efectos de sonido, sino como instrumentos musicales. Cada estudio de cine tiene una biblioteca de “efectos de sonido” grabados en celuloide. Con un fonógrafo de celuloide ahora es posible controlar la amplitud y frecuencia de cada uno de estos sonidos y darles ritmos dentro o más allá del alcance de la imaginación de cualquiera. Dado cuatro fonógrafos de cine, podemos componer e interpretar un cuarteto para motor explosión, viento, latido de corazón y deslizamiento de tierra (CAGE, 1961, p.3, nuestra traducción)²

Conceptos como absoluto, estático e inmutable dejan paso a lo dinámico y a lo transitorio, a lo múltiple. En la nueva música ya no hay roles definidos, de modo que compositor, oyente e intérprete a menudo intercambian sus roles. Así, el compositor norteamericano se abre al mundo de las probabilidades y de la indeterminación creando nuevos caminos para la composición y para la escucha.

² “Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at 50 m.p.h. Static between the stations. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them, not as sound effects, but as musical instruments. Every film studio has a library of ‘sound effects’ recorded on film. With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of any one of these sounds and to give to it rhythms within or beyond the reach of anyone’s imagination. Given four film phonographs, we can compose and perform a quartet for explosive motor, wind, heartbeat, and landslide” (CAGE, 1961, p.3).

El concepto de indeterminación en la obra de Cage plantea dos cuestiones fundamentales. Por un lado, marca el final de un lenguaje de carácter autorreferencial, así como por el otro queda propuesta la despersonalización de la obra artística. Queda suspendido todo proceso jerárquico devenido del resultado de una obra, que progresivamente da lugar a un proceso colectivo a través de una cadena de elementos que enlazan a compositores y oyentes, pasando por otras figuras y parámetros de interés como lo son el intérprete, el azar o lo indeterminado como elemento común. En el campo del sonido, la indeterminación abre la puerta a la inclusión de sonidos del entorno como entes de interés de cara a formar parte del hecho artístico: cualquier tipo de sonido puede ser música, siempre que el sujeto perceptivo lo asuma como tal.

Cabe destacar que si bien de Schönberg recuperará la música atonal y la apertura hacia nuevas concepciones de la música que conlleva, el camino de Cage se dirigirá principalmente hacia la reflexión en torno al sonido, el ruido y la diversidad de las sonoridades del mundo, con Varese, Russolo o Satie como referentes: “abriendo las puertas de la música a los sonidos que suceden en el entorno” (CAGE, 1961, p.8, nuestra traducción)³. Así mismo, a través de su libro *Silence: lectures and writings* (CAGE, 1961), el artista norteamericano defiende la concepción del silencio como un elemento de la sonoridad en sí mismo, proponiendo la apertura a un mundo de experiencias y creatividad no solamente en lo relativo a lo musical, sino también a otras disciplinas relacionadas con el contexto que nos rodea, tales como la arquitectura o el paisajismo. Esto, a su vez, derivará en diversas reflexiones relativas a la consciencia del presente, a las relaciones del cuerpo y el espacio y la conjunción entre nuestra realidad interior y la realidad exterior.

4. PIERRE SCHAEFFER. UNA FENOMENOLOGÍA DE LA ESCUCHA

Por otra parte, el desarrollo tecnológico en el campo sonoro ha sido y es, sin duda alguna, un motor de cambio fundamental para la historia de la música y el sonido. Esto se acelera principalmente a partir de mediados del siglo XX, a merced de las posibilidades que ofrecen la grabación, manipulación y control de parámetros sonoros que, hasta entonces, apenas habían sido tenidos en cuenta ni en la práctica ni en el análisis musical. La aparición de la música concreta y electroacústica hacia finales de los años 40 y principio de los 50 sería el resultado de una combinación de desarrollo tecnológico e interés por la música fuera de los cánones tradicionales. En este

³ “opening the doors of the music to the sounds that happen to be in the environment” (CAGE, 1961, p.8).

momento, nos hallamos ante un cambio de paradigma, una reforma completa de las normas y reglas que, hasta este punto, habían regido el acto musical y sonoro como parte del mundo del arte.

Pierre Schaeffer, compositor francés, hacia el año 1948, impulsará el desarrollo de la llamada música concreta, basada en la sustitución de los sonidos producidos por los instrumentos musicales tradicionales en favor de la utilización de sonidos del espacio cotidiano: voces, puertas, ruidos de máquinas. Surge así el término “objeto sonoro”, acuñado por el propio Schaeffer, y que, de algún modo, propone un nuevo reto de tipo musicológico al replantear los conceptos de sonido, ruido y música (SCHAEFFER, 1966).

Las primeras experimentaciones del francés pasan por la grabación y reproducción de objetos sonoros mediante el uso de cintas, abarcando desde la voz humana hasta los sonidos instrumentales, pasando por sonidos propios de campanas y trenes, resultando en una particular forma de comprender y representar su entorno más inmediato. Estas experimentaciones lo llevarían directamente a plantearse la naturaleza del sonido, lo que se plasmó en la definición de objeto sonoro: el sonido básico aislado de su contexto y examinado por sus características propias, separado de su continuum temporal habitual. De esta forma, Schaeffer expone la cuestión del fenómeno sonoro en tanto que este es percibido, además de desplazar o ampliar el concepto de objeto musical al incorporar al mundo musical cualquier sonido, cualquier ruido concreto del medio. Las implicaciones de este enfoque resultan ser enormes tanto para su presente como para el futuro de numerosos artistas y compositores, reformulando desde un punto de vista teórico el hecho sonoro en sí —importancia de la interacción entre el hecho físico y el hecho perceptivo...—, situando al objeto sonoro como unidad elemental de un solfeo pluridisciplinar del sonido, y, además, siendo de gran utilidad en el ámbito aplicado para la composición musical (la música concreta o música acusmática).

Continuando con la reflexión relativa a los recursos tecnológicos como un punto de conexión entre lo sonoro y lo contextual. La naturaleza del sonido, su capacidad de inundar nuestros oídos y despertar sensaciones y emociones encuentra en las herramientas tecnológicas propias de la música electroacústica un instrumento ideal para obtener de cualquier tipo de material sonoro o ruido diferentes elementos musicales, sometiendo dichos materiales a un cambio continuo. Esto se debe, precisamente, a que los instrumentos tecnológicos de análisis de audio otorgan la posibilidad de separar, analizar, modificar y reensamblar los diferentes componentes de la materia sonora. Un ejemplo de ello lo encontraremos en la obra *Surroundings*, de Jean Schwarz (1980), quien formaría parte de Radio Francia.

Surroundings está realizada a partir de los sonidos de ciudades norteamericanas, combinando sonidos del paisaje sonoro urbano con sonidos de instrumentos acústicos populares en

la cultura musical norteamericana (fundamentalmente del ámbito jazzístico), fomentando un diálogo entre estos y las atmósferas urbanas. Gracias a esta propuesta, Scharwz plantea una reflexión relativa a la percepción cotidiana de los ambientes sonoros urbanos, constatando cómo el sonido urbano dista de ser algo homogéneo e invariable. Sus timbres y sus dinámicas evolucionan continuamente a lo largo del día y con las estaciones del año. Por ende, se ponen en comunión ideas como sonido, música, sensorialidad y contexto, lo que supondrá en el planteamiento de una primigenia y estrecha relación entre las ideas de educación ambiental y educación artística a través de la escucha y el análisis de la pieza.

A través de este tipo de planteamientos, así como las ideas teóricas propuestas por Schaeffer, observamos cómo tiene lugar un proceso de reformulación de la estética de la música, en el más amplio de los sentidos. Con ello, surgen diversas dudas y una intensa búsqueda por responder a estas a través de la creación sonora y la composición musical. ¿Qué aporta el sonido a nuestra relación con el medio? ¿Cuáles son las fronteras de la música? ¿Qué papel cumple el músico en el análisis del entorno sonoro? ¿Qué incidencia tienen los nuevos conocimientos sobre la fenomenología de lo sonoro en la composición y el análisis estético musical?

Relativo a esta cuestión y como aporte a esta búsqueda de respuestas, Schaeffer recurre al concepto de acusmática, que se refiere a la importancia de lo sonoro en la comunicación. Dicho concepto deriva directamente de la antigua escuela pitagórica, donde fueron denominados como “los acusmáticos” aquel grupo de alumnos que recurrían a un aprendizaje únicamente motivado por la voz del maestro, renunciando a estímulos visuales; esta era una manera de concentrarse en la enseñanza sin distracciones en el campo de visión. Posteriormente, François Bayle reformularía el término con el objetivo de definir aquellas situaciones donde oímos sin ninguna referencia visual, como ocurre, por ejemplo, cuando escuchamos música electroacústica a través de unos altavoces. En estas situaciones, desprovistos de la información —y también de la dependencia— que comporta lo visivo, nuestra imaginación es libre para construir imágenes y formas a partir del flujo sonoro percibido (BAYLE, 1993).

Para la escucha atenta del objeto sonoro, Pierre Schaeffer propone cuatro formas de audición, que van de una escucha ordinaria (algo así como una escucha de fondo en la que el sonido es procesado en manera inconsciente) a una escucha atenta, que sería aquella correspondiente a una escucha musical. En la teoría del objeto sonoro, este proceso de la escucha es denominado escucha reducida, y se refiere al proceso perceptivo en el que un oyente va a centrar su atención en el objeto sonoro puro, aislado del contexto y de cualquier referencia externa al sonido, respondiendo a una

actitud de escuchar los sonidos por su propio valor como objeto sonoro puro, al margen de la fuente (SCHAEFFER, 1966).

El compositor de música concreta Luc Ferrari ofrece obras cargadas de un hiperrealismo sonoro, proponiendo lo que Michel Chion denomina “*cinema pour l’oreille*”, o “cine para los oídos” (CHION, 1993). Con esta idea, Ferrari y Chion hacen referencia a diversos sonidos cotidianos que evocan una serie de imágenes y experiencias de espacios o emplazamientos concretos. En la escucha de estos sonidos, aparentemente intrascendentes, podemos realizar un ejercicio de traslación a otra realidad espaciotemporal, responda a un espacio-tiempo verídico o no (lo que podríamos denominar espacios ficticios). Se establece así una nueva conexión entre el sonido y la realidad tomando como base la escucha como acto, todo ello representado a través de la producción cinematográfica y audiovisual.

De hecho, Chion, además de compositor, es uno de los principales teóricos en el estudio del sonido y de la relación audiovisual. Propondrá así el particular concepto de “audiovisión”, como una actitud perceptiva propia de nuestra época. Para Chion, el cine, la televisión y los medios audiovisuales no se dirigen sólo a la vista, sino que se audio-ven en una actitud perceptiva específica, que se basa en la complementariedad y relación específica que se establece entre las imágenes y los sonidos (CHION, 1993).

5. EL PAISAJE SONORO: UNA HERRAMIENTA CUALITATIVA ENTRE LA MÚSICA Y EL AMBIENTE

En estas confluencias, interacciones y transversalidades entre música y contexto, junto a conceptos como escucha, entorno, sostenibilidad, y sensibilización, un concepto fundamental es el de “paisaje sonoro”. Tres figuras y sus consiguientes experiencias, cercanas en el tiempo, contribuyen a configurar un entorno teórico y práctico importante de revalorización de lo sensorial y lo perceptivo, moviéndose en un ámbito disciplinar amplio, incierto, atractivo y desafiante, que recorre lo musical lo artístico, lo urbano, lo paisajístico, etc. Por un lado, debemos mencionar al arquitecto Michael Southworth, quien utilizará por primera vez este término en 1967 en un trabajo sobre la dimensión sonora de la ciudad para su Master's Degree en planificación urbana en el Massachusetts Institute of Technology (SOUTHWORTH, 1969). Del mismo modo, sería Murray Schafer y su equipo en la Universidad Simon Fraser en Vancouver quienes desarrollarían una teoría amplia sobre este término a partir de su proyecto *The World Soundscape Project*, iniciado en 1969 (SCHAFER, 2023). Y, finalmente, cabe destacar la labor artística de Max Neuhaus.

Centrándonos en la obra de Neuhaus, resulta interesante atender a sus exploraciones urbanas llamadas *Listen. Listen*, que tendría por subtítulo *Viajes de campo a través de contextos sonoros encontrados*, es una de las seis propuestas sonoras de Neuhaus en las que plantea paseos en diversos contextos, con el objetivo de que los participantes agudicen sus escuchas en lugares inusuales, en su mayoría realizados por las calles de Manhattan, en New York. Realizadas entre 1966 y 1968, en ellas se sellaba la palma de la mano con la palabra *Listen*, dando comienzo así al paseo.

Estas propuestas buscan "re-enfocar" la perspectiva auditiva de la gente, en favor de un proceso de apertura hacia la experiencia sonora de la ciudad que, con el paso del tiempo, se ha ido consolidando cada vez más. A efectos prácticos, a través de estas propuestas la ciudad de Nueva York se convirtió en un gran objeto sonoro que se manifestaba en su más voluptuosa y caótica complejidad polifónica (LABELLE, 2006). Dichas experiencias musicales, alejadas de las salas de concierto, proponen un acercamiento a la escucha como manera de acercarse a la realidad, al paisaje sonoro, y se adelantan al concepto que más tarde definiría Murray Schafer.

La aproximación y las técnicas utilizadas por Neuhaus en sus obras sonoras introducen un aspecto muy interesante relativo al diseño sonoro urbano. La sutileza de sus intervenciones sonoras y sensoriales en los espacios cotidianos son una invitación a la escucha atenta del lugar. Ello lo hace sin necesidad de introducir elementos extraños e invasivos, sino con pequeños matices que se insertan en las capas sonoras propias que pertenecen a un lugar. Se trata, por tanto, de una concepción sostenible del espacio sonoro. Las instalaciones sonoras urbanas de Neuhaus plantean más bien un diálogo abierto con el espacio urbano. En vez de dirigir la atención hacia nuevos contenidos, se centra en las cualidades ya existentes en el paisaje sonoro de un lugar. Un ejemplo significativo de estas ideas es la instalación realizada en Times Square (Nueva York), en 1977: en el ambiente sonoro inmersivo de una gran plaza abierta con una fuerte densidad sonora, Neuhaus introduce un sonido grave continuo que surge del interior de la ventilación del metro. El resultado será que dicho sonido, paulatinamente, se va mezclando e integrando de manera casi imperceptible en la densa masa sonora del paisaje urbano de Times Square.

Se establece así un espacio de estudio acerca de las complejas relaciones entre el cuerpo y los entornos, considerando los valores culturales, simbólicos y perceptivos a través de los sonidos. Murray Schafer propone la escucha del mundo sonoro como una composición musical colectiva, yendo más allá de las características físicas y planteando el significado que el sonido tiene para las personas en sus cambiantes identidades sociales y culturales. Con este enfoque, el medio ambiente sonoro se aborda de una forma radicalmente distinta a la concepción tradicional basada en el estudio

de la relación ruido-perturbación, abriendo nuestros sentidos a un nuevo paisaje contemporáneo que va más allá de lo visual. Murray Schafer y su equipo desarrollan la teoría sobre paisajes sonoros. En ella parten del presupuesto de que los sonidos del ambiente no son meros elementos físicos del medio de carácter abstracto, sino que poseen unos sentidos, unos significados y simbolismos que deben ser estudiados (SCHAFER, 1977).

Todo sonido en el espacio ha de ser valorado como parte de este paisaje sonoro, ya sea en su cualidad como sonido natural (por ejemplo, sonidos de pájaros, el viento, el océano...) o sonidos producto de la actividad humana y/o cultural (como los sonidos de los coches, las campanas o el bullicio de las aglomeraciones interpersonales). Del mismo modo, dichos sonidos están sujetos a posibles juicios de valor emitidos por el oyente y/o aquellos sujetos que conviven en un espacio-tiempo determinado, en tanto que lo sonoro plantea a su vez una relación afectiva, emocional o sensorial con aquellos que lo perciben. Esto puede darse por múltiples motivos, tales como relaciones personales con circunstancias, sonidos o sonoridades concretas, antecedentes, similitudes y/o diferencias culturales, relaciones establecidas con contextos determinados. Esto plantea una relación cultural y política con los sonidos que nos rodean, lo que plantea posibles estudios más allá de lo exclusivamente cultural y que podría derivar, por ejemplo, en los estudios sobre legislación de ruidos en las ciudades, entre otros.

La teoría y la práctica del paisaje sonoro es desarrollada por Barry Truax e Hildegard Westerkamp, miembros del equipo inicial del *World Soundscape Project*. El primero va a desarrollar una teoría sobre la comunicación sonora con el objetivo de profundizar en el conocimiento del sonido y en una relación más general y sensible con el medio ambiente. Desarrolla para ello el concepto de “ecología acústica”, entendiendo el paisaje sonoro como un ecosistema de relaciones entre hombre, sonido y medio (TRUAX, 1984). Por su parte, Hildegard Westerkamp entiende la música como experiencia y, en particular, como experiencia del lugar. Tanto en sus composiciones como en su importante aportación al método del *soundwalk* plantea la capacidad de la música para crear vínculos, conexiones y lazos (DUHAUTPAS; SOLOMOS, 2013).

En conjunción con estas propuestas, y a través de la introducción de *Paisajes sonoros de Madrid*, trabajo en el que se recoge la realidad sonora a través de un retrato o conjunción de retales sonoros de la mencionada ciudad, Truax expresaría estas ideas de la siguiente manera:

Estos paisajes sonoros reflejan una vida social y cultural construida a lo largo de los siglos. Más importante aún, invitan a la participación y fomentan un sentido de comunidad. En cierto sentido representan una ecología acústica tan natural y funcional como cualquiera presente en la naturaleza. Percibimos la interacción de muchos sonidos muy variados -“especies” de sonidos

si se quiere-, sin que ninguna fuente potente llegue a dominar a las demás, y es esta singular mezcla de sonidos la que dota de carácter a la ciudad. (CARLES; PALMESE, 2010, p.2-4)

A pesar de las múltiples propuestas por revalorizar el acto sonoro y de la escucha, la relación entre lo inmaterial y lo corpóreo y la conciencia de los entramados de relaciones dinámicas que entretijamos con nuestros entornos y que determinan nuestra interpretación del mundo, continuamos viviendo en una cultura determinada principalmente por el predominio de lo visual. En líneas generales, la tendencia sociocultural dicta una tendencia dominante por no prestar especial atención a aquellas experiencias sensoriales que exceden lo visual o audiovisual, de modo que los cuerpos quedan alienados por el diseño de ciudades, paisajes y objetos que nos inducen y reducen nuestros movimientos y pensamientos. Recuperar la importancia de lo sonoro, reivindicando su importancia en la vida cotidiana como elemento de comunicación sensorial y de transmisión de emociones, es un posible camino hacia la recuperación sostenible de nuestras vidas. El concepto del paisaje sonoro, precisamente, nos invita a esta reflexión en torno a la relación cuerpo-espacio, propiciando la idea del paisaje sensorial.

6. LA IMPORTANCIA DE LA ESCUCHA

La escucha como atención al entorno, planteada por los futuristas, analizada por Pierre Schaeffer, impulsada por John Cage y desarrollada por Southworth, Neuhaus y Murray Schafer y su grupo, resulta una manera de escuchar, entender e interpretar el mundo. De la misma forma, debemos referirnos nuevamente a la teoría del paisaje sonoro, con la que se desarrolla un nuevo modelo de comunicación acústica basado en el concepto de intercambio de información (TRUAX, 1984). El oyente, en este modelo, no es un mero receptor pasivo, encontrándose sujeto a diversos niveles de escucha según los niveles de atención y de la mayor o menor conciencia de los sonidos que le rodean. De este modo, y continuando con las reflexiones de Pierre Schaeffer, Truax propone varias capas de audición. Como primera forma de escucha debemos destacar la audición de fondo, correspondiente al procesado habitual de la información sonora, que suele ser redundante y no suele presentar información de suma importancia.

En ella, nuestro sistema perceptivo no presta un interés consciente, en tanto que nos referimos al fondo sonoro de aquello que nos rodea. Por el contrario, existe una escucha en la que se da una atención consciente que Truax denomina “oír en estado de alerta” (*listening-in-readiness*) que podemos comparar con una forma de escucha más musical o analítica (TRUAX, 1984). Se abre así un

campo de múltiples aplicaciones que surge en su inicio de un desarrollo avanzado de la música contemporánea y que comporta el desarrollo de capacidades de escucha del entorno: exploración, escucha atenta, y la apreciación sonora, con su (potencial) consiguiente selección de materiales, improvisación, creación y recreación o composición musical y sonora.

La sensibilización y concienciación social a partir de la escucha se integra entre las nuevas propuestas, que extienden el campo de lo sonoro a la escucha y al aprovechamiento creativo de todo cuanto nos rodea (LABELLE, 2020; DREVER, 2011). Las ideas propias de la teoría del paisaje sonoro se plantean como un importante vínculo interdisciplinar (RADICCHI, 2018), que será fundamental para la toma de conciencia de las cualidades acústicas de nuestro entorno:

Los sonidos o ruidos cotidianos adquieren un valor estético, la música se expande y, con ello, los sonidos empiezan a tener un valor no solo como objeto de estudio de la acústica, sino como elemento con un valor comunicacional, informativo, estético. (PALMESE, 2014, p.66)

La compositora Pauline Oliveros, con su propuesta de *deep listening* o escucha en profundidad hace de la escucha el principal recurso de la composición. Para esta compositora, el hecho de entrenar los oídos y la mente para “escuchar en profundidad” conlleva un incremento de la comprensión de los sonidos en sí mismos, favoreciendo la expansión de la creatividad, así como la empatía y la conexión con el ambiente circundante (OLIVEROS, 2019). Fuertemente inspirada en Pauline Oliveros, Ximena Alarcón, artista sonora colombiana residente en el Reino Unido, ha desarrollado el proyecto de investigación artística “Intimal”, que integra estas ideas propias del *deep listening* (ALARCÓN, 2019). De este modo, su trabajo se centra en la expansión del sentido del lugar a través del sonido. Todo ello, sumado al uso de las tecnologías, ha permitido a Alarcón la realización de performances sonoras en directo basadas en la interconexión de personas situadas en distintas localizaciones del globo, revirtiendo las ideas de espacio y entorno en favor de una innovadora concepción del lugar compartido.

El sonido que nos rodea, así como aquel que producimos consciente o inconscientemente, nos proporciona información fundamental del espacio y el contexto que, cada vez más, será de gran importancia en disciplinas tales como la antropología o la arquitectura, entre otras. Las reflexiones se trasladan desde el ámbito de la música al sonido, y desde el sonido a la experiencia sensorial en el más amplio de los sentidos. Es por ello por lo que merece destacar los estudios que ponen en relación las esferas de la música y la psicología, donde nuevamente se plasma la idea de cómo la música permite compartir no sólo informaciones, sino también sentimientos y

emociones: la escucha musical y sonora posee un valor social en tanto que compromete la unión de diversas personas o grupos sociales.

7. PAISAJE SONORO, ESCUCHA Y PEDAGOGÍA A TRAVÉS DE CASOS APLICADOS

Del mismo modo que la creación musical experimenta una apertura hacia sonoro, en la pedagogía musical observamos una transición hacia la pedagogía de lo sonoro, una invitación a la escucha atenta hacia los entornos cotidianos y los sonidos, transformándose, no solamente en educación musical, sino también en pedagogía y sensibilización hacia el medio. El cruce dado entre los conceptos de paisaje, espacio, sonido, música y arte no sólo poseerá un reflejo en los campos estético y científico, sino que encontrará también una vía de aplicación en el campo de lo pedagógico.

Entre las primeras publicaciones de referencia en esta área, conocida como pedagogía de la creación, cabe señalar la titulada: *La música es un juego de niños*, de Francois Delalande. Se trata de una aproximación pedagógica a las músicas electroacústicas, a la música concreta y a los trabajos sobre paisajes sonoros. Con las aportaciones de estas músicas, Delalande y su escuela plantean una educación de la escucha de gran importancia por su repercusión en el desarrollo y estímulo de estructuras y procesos cognitivos. Este no es más que un ejemplo de cómo la educación musical nos proporciona la capacidad para conocer, apreciar y disfrutar con sus múltiples manifestaciones, abriendo vías o canales expresivos para comunicar el capital creativo que todos poseemos.

En esta línea, podremos encontrar escritos, proyectos y propuestas con esta direccionalidad, así como corrientes artísticas contemporáneas que son una referencia para la educación musical. Entre todas ellas, debemos mencionar las siguientes: músicas concretas, acústicas o electroacústicas; músicas repetitivas; minimalismos; músicas que incorporan la improvisación, aleatorias y de azar; músicas collages; músicas resultantes de la exploración instrumental y de diferentes materiales sonoros (y, en algunos casos, emparentadas con la escultura); músicas unidas a acciones corporales y/o contextos situacionales, tipo happening, performances o instalaciones; músicas ligadas al concepto de paisaje sonoro, en su más amplia acepción; o, como último ejemplo, músicas y propuestas provenientes de la experimentación vocal, la poesía fonética o la poesía sonora, entre otras.

Estas propuestas pedagógicas transversales recogen aproximaciones multidisciplinares desarrolladas a lo largo del siglo XX en las que, como hemos visto, confluyen en metodologías y herramientas creativas que amplían el conocimiento y al mismo tiempo promueven una sensibilización hacia el medio ambiente y trabajos colectivos.

8. EXPERIENCIAS EDUCATIVAS

El uso de herramientas metodológicas propias de los estudios de paisajes sonoros, urbanismo sonoro y de acústica ambiental pueden ser llevados al campo pedagógico, de modo que los alumnos participantes desarrollan diversas estrategias de creación (composición con paisajes sonoros, creaciones audiovisuales, proyectos instalativos, experiencias de realidad virtual y realidad aumentada...) a partir de una inmersión en ambientes urbanos específicos. Ello permite desarrollar una concienciación y un mejor conocimiento de las temáticas no solo estéticas sino también sociales, culturales, ambientales del medio urbano. Además, permite al alumnado tener acceso a nuevas herramientas científicas de carácter interdisciplinar y el acceso a un análisis crítico e informado sobre los problemas del entorno. Así lo observaremos a través de los ejemplos 8a, 8b y 8c:

8.a. La voz como instrumento: este ejercicio es una invitación a conocer nuestros cuerpos y las posibilidades de expresión de la voz. Partiendo de experiencias como la de T. Marinetti o de Switters, se propone observar el entorno y contar una historia con la voz como instrumento, componiendo nuestro propio lenguaje directamente en conexión con el entorno. Este tipo de ejercicio invita a los alumnos a plantearse contemporáneamente como compositores e intérpretes de sus entornos, implicando sus emociones y sus cuerpos a través de la voz:

Ejercicio: Realiza una obra con voces como un instrumento musical describiendo una situación sonora (mercado, salón de tu casa. La calle, un texto).

Paso 1. Escucha y escúchate atentamente, explora tu voz;

Paso 2. Elige una situación sonora (mercado, plaza, conversación, fiesta, un texto etc.);

Paso 3. Elabora un guión con tus reflexiones puedes utilizar cualquier tipo de signo;

Paso 4. Interpreta y graba la obra. Duración 3-5 minutos.

8.b. Otro ejemplo que podemos destacar es el siguiente:

Junto a su valía por recoger las cualidades culturales, sociales y las resonancias del espacio sonoro, la grabación y edición de un paisaje sonoro se sitúa también en un nivel de actividad auditiva equivalente a una escucha musical. A partir del análisis de obras como *L'Onde* de José Luis Carles (2008), (galardonada con el Primer Premio del Concurso Internacional de Arte Sonoro Electroacústico, Bourges, 2006)⁴ realizada por el autor con sonidos de la ciudad francesa de Bourges, que plantea la experiencia de recorrer una ciudad a través de sus paisajes sonoros, tratando de estimular la

⁴ Fuente: Cultures electroniques (CD) Vol. 19, IMEB/UNESCO/CIME, 2006).

conciencia sobre el paisaje sonoro. La obra plantea una experiencia auditiva posible, aunque simulada; una experiencia sonora al mismo tiempo familiar e imaginaria.

La obra desarrolla para ello diversos niveles de actividad auditiva, que van de la pura identificación sonora a una comunicación simbólica... y de significados. Se recurre a la reelaboración y reinterpretación en el estudio electroacústico de los diversos recorridos sonoros reales realizados por la ciudad. Se trabajan diversos aspectos, tanto acústico-musicales (frecuencias, mezclas, tratamientos y manipulaciones de espectro...) como simbólicos (luz, comunicación, silencio, dialécticas ciudad-naturaleza, agua-tierra, ruido-silencio...). Se trata por tanto de una propuesta no meramente documental, sino que presenta posibles diversos niveles de significación.

8.c. En este ejemplo, de particular interés, cabe destacar el trabajo de diversos centros docentes (dos de educación secundaria y uno universitaria): el Instituto Floridablanca (Murcia, a través de la labor del profesor Juan Jesús Yelo), el Instituto Parquesol de Valladolid (a través de la labor de la profesora Charo Herrero), y la Universidad Autónoma de Madrid (a través de la labor del profesor José Luis Carles). Entre sus múltiples trabajos pedagógicos, cabe destacar aquí su participación en el proyecto impulsado por el estudio Paisajesensorial Office-lab *Historia del Covid 19*. Estos profesores se incorporan al proyecto proponiendo a sus alumnos la realización de diarios sonoros que, posteriormente, han sido recogidos en el *Mapa de las Historias Sonoras del COVID 19*. A grandes rasgos, el procedimiento ha sido el siguiente:

Recopilación de material sonoro a través de dispositivos disponibles: teléfono móvil, tablets, ordenadores... La consigna fue grabar unos dos minutos de la rutina cotidiana del confinamiento, desde el aseo personal hasta los primeros paseos permitidos. Como resultado, observamos que abundan las grabaciones de los aplausos de las ocho, tareas en la cocina, realización de tareas escolares y escuchas desde el balcón o la terraza.

1. Edición del material sonoro. A través de editores de audio (Pro Tools, Audacity...), se realizan sencillas acciones, como cambios de formato de audio, recortar, aplicar *fade in* y *fade out*.

2. Re-escucha crítica y atenta de grabaciones que permitan recoger y describir las sensaciones vividas. Se trata de reflejar el valor de una escucha reposada y la capacidad que ésta tiene en la creación de imágenes mentales y su gran poder evocador de emociones y recuerdos.

3. Realización de trabajos escolares, en los que lo importante es el proceso, y en los que el valor fundamental es comprobar el poder de los sentidos y particularmente de la escucha como modo de acercarse a nuestro entorno, observando cómo nos proporciona nuevas posibilidades expresivas y a la vez reflexivas sobre la situación que se vive en cada momento.

4. Creación de obras sonoras mediante herramientas informáticas, composición de canciones audiovisuales, piezas de música concreta...

Estos diarios muestran cómo los adolescentes constituyen un grupo de población particularmente afectado por el confinamiento y el distanciamiento social. La intensidad y emotividad de las vivencias de este periodo quedan reflejadas en estas verbalizaciones de dos alumnas de secundaria:

Sonido del campo: con este audio, sin ninguna voz ni nada me hace sentir un poco sola, porque me pongo a pensar que hace muchísimo que no veo a mis amigos y necesito que escuchen mis problemas como hacíamos siempre que alguien estaba triste. Ahora que no los tengo aquí, para darme un abrazo y decirme que todo va a salir bien, se me hace más difícil seguir en cuarentena, porque ellos lo son todo para mí, sin ellos no sería la misma, pero sé que pronto saldremos de esta y podré volver a verlos. (PAISAJESENSORIAL, 2020)

Cocinando: en mi caso refleja alegría ya que me gusta mucho cocinar y me lo paso genial, sobre todo cuando lo hago con mi madre o mi hermana. Si me centro, incluso podría decir que también me transmite hambre, ya que siempre que cocino picoteo un poco a la vez, y también satisfacción, porque cuando cocino es para mi familia y sé que eso les gusta. (PAISAJESENSORIAL, 2020)

9. CONSIDERACIONES FINALES

La educación es una herramienta fundamental de transformación de nuestra sociedad en el objetivo de crear una sociedad más justa, igualitaria y sostenible. Uno de los grandes retos en este sentido es el de desarrollar métodos de educación activa que tengan una implicación directa en los cambios sociales y ambientales.

Las reflexiones que suscitan los sonidos del espacio, en un ejercicio por fomentar la escucha de lo cotidiano con una perspectiva artística y cognitiva a la vez, establecerá una conexión directa entre las ideas de arte y ambiente, situando de este modo al paisaje sonoro desde la perspectiva disciplinar como un punto intermedio entre la creación sonora y el debate ambiental. A través de los ejemplos teóricos y aplicados comentados a lo largo del presente artículo, observamos cómo estos trabajos y materiales relativos a los sonidos del entorno favorecen este proceso de sensibilización tanto del carácter estético-musical y social del paisaje sonoro, como su trascendencia en pos de una mejora cualitativa de la calidad de vida en entornos determinados, destacando aquí la vida urbana o en las ciudades.

Así mismo, es necesario enfocar nuestro esfuerzo en la recolección de materiales, datos y documentación adecuada de cara a pavimentar este camino hacia la concienciación, más aún si atendemos al paisaje sonoro como una parte esencial del patrimonio cultural inmaterial de nuestro mundo. El desarrollo de la ecología acústica, tanto a través de estudios e investigaciones académicas-

teóricas y como en su carácter aplicado en los entornos urbanos, así como su consiguiente repercusión en el área de la pedagogía, son fundamentales para el necesario equilibrio entre el desarrollo sociocultural y humano con el medio ambiente. Tristemente, la ecología acústica aún no figura entre las prioridades de las políticas ambientales o de sensibilización ambiental de una amplia variedad de países y programas políticos, a pesar de ser una parte fundamental de la calidad de vida urbana.

Con el desarrollo de investigaciones sobre ecología acústica se podrá contribuir a la mejora de la calidad acústica del medio ambiente, en favor de la conservación de los paisajes sonoros equilibrados dados sus beneficios para la salud humana y urbana, pero también con el objetivo de conservar una parte fundamental del patrimonio sonoro tan importante para el arte y la sociedad actuales. Este propósito no se fundamenta únicamente en la necesidad de estudiar aspectos concretos del sonido (tales como sus cualidades físicas o perceptivas), sino en sus múltiples interacciones entre sus propias particularidades y con otros elementos y/o disciplinas. Los sonidos de un emplazamiento nos informan de las cualidades, calidades y características de dichos emplazamientos, derivando en cuestiones de interés desde los ámbitos ecológico, psicológico, cultura, por lo que la normalización de su estudio, apreciación y difusión requiere de un enfoque global e interdisciplinar.

Cristina Palmese es arquitecta por la universidad Federico II de Nápoles. Especialista en proyecto Urbano y Arquitectónico por la misma Universidad y por la Universidad TU-Graz (Austria). Doctora por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM). Es investigadora y artista audiovisual. Es directora del estudio Paisaje Sensorial Office-lab que fundó en 2005 con el ecólogo y compositor José Luis Carles, realizando proyectos multidisciplinares en torno al paisaje. Su actividad se desarrolla en campos interdisciplinares entretejiendo trabajos de investigación teórica, aplicada y creativa, centrada en las múltiples relaciones entre seres vivos-medio. Ha participado en numerosos congresos y encuentros internacionales. E-mail: cristina.palmese@universidadeuropea.es.

José Luis Carles Arribas, ecólogo y compositor. Doctor en Ciencias Biológicas (Universidad Autónoma de Madrid). Profesor en el departamento Interfacultativo de Música. UAM. Sus investigaciones se centran en el campo de la Ecología Acústica y el Paisaje Sonoro, desarrollando métodos pluridisciplinares aplicados al análisis cualitativo del medio ambiente sonoro, la interacción entre percepción visual y percepción sonora, la reconstrucción de paisajes sonoros o la modelización acústica. Colabora con grupos de investigación internacionales en este ámbito publicando los resultados en revistas especializada nacionales e internacionales sobre Música, Paisaje, Ecología Acústica, Urbanismo, Investigación Científica etc. (Arbor, Scherzo, Landscape and Urban Planning, Landscape Research, Soundscape newsletter, etc.). Entre 1986 y 2001 trabaja en el Instituto de Acústica (CSIC). Director con Cristina Palmese del programa La casa del sonido Radio Clásica- RTVE (2002-actualmente). E-mail: joseluis.carles@uam.es.

Alejandro Rodríguez Antolín (Ferrol, 1995). Doctor en Musicología por la Universidad Autónoma de Madrid. Especializado en campos como la música, las tecnologías sonoras y las Humanidades Digitales, ha enfocado sus estudios académicos hacia la creación interdisciplinar y multimedia en relación con la música electroacústica y el arte sonoro, así como a la creación musical informática y automática/algorítmica y la música contemporánea. Ha participado de forma activa en diversos congresos, encuentros y eventos nacionales e internacionales (comunicaciones, composiciones, organización), orientados hacia este tipo de cuestiones teóricas y prácticas. Su Tesis Doctoral, “Más allá de lo eléctrico: música electroacústica en España. Multimedialidad e interdisciplinariedad”, relativa a la historia, estado y particularidades de la música electroacústica española, fue defendida en marzo 2023. E-mail: alejandro.rodriguez@uam.es.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Ximena. Interfaces for Relational Listening (INTIMAL), Deep Listening®, Telematic Sonic Performance. **Ximena Alarcón-Díaz, PhD.** [s. l.: s. n.], 2019. Disponible em: <https://www.ximenaalarcon.net/intimal-espanol>. Acceso em: 23 abr. 2023.
- BARBER, Llorenç. **John Cage.** Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985.
- BARROW, John D. **La luna en el pozo cósmico.** Milán: Adelphi edizioni, 1992.
- BATESON, Gregory. **Pasos hacia una ecología de la mente.** Milán: A.delphi edizioni, 1997.
- BAYLE, François. **Musique acousmatique: propositions... ..positions.** Paris: INA-GRM/Buchet-Chastel, 1993.
- CAGE, John. **Silence: Lectures and Writings.** Middletown: Wesleyan University Press, 1961.
- CAPRA, Fritjof. **Il punto di svolta: scienza, società e cultura emergente.** Milán: Feltrinelli, 1984.
- CHION, Michel. **La audiovisión: introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido.** Barcelona: Grupo Planeta (GBS), 1993.
- COLLINS, Rebecca. Experiments in Aural Attention: Listening Away & Lingering Longer. **Research catalogue: an international database for artistic research** [s. l.: s. n.], 2022. Disponible em: <https://www.researchcatalogue.net/profile/show-exposition?exposition=1248288>. Acceso em: 23 abr. 2023.
- DREVER, John Leveck. Soundwalking in the City: A Socio-spatiotemporal Sound Practice. In: 5TH INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON TEMPORAL DESIGN. 5., 2011, **Anais do 5th International Symposium on Temporal Design.** Sheffield, 2011, p.1-4.
- DUHAUTPAS, Frédéric; SOLOMOS, Makis. Hildegard Westerkamp and the Ecology of Sound as Experience. Notes on Beneath the Forest Floor. **Soundscape, The Journal of Acoustic Ecology**, v. 13, n.1, p.6-10, 2013.
- KOYRÉ, Alexandre. **Etudes Newtoniennes.** Paris: Gallimard, 1968.
- LABELLE, Brandon. **Background Noise: Perspective on Sound Art.** Nueva York/Londres: Continuum International Publishing Group, 2006.
- LABELLE, Brandon. **Acoustic Justice: Listening, Performativity, and the Work of Reorientation.** Nueva York/Londres: Bloomsbury Academic, 2020.
- OLIVEROS, Pauline. **Deep Listening: A Composer's Sound Practice.** Valencia: EdictOràlia Música, 2019.
- PAISAGE SENSORIAL OFFICE-LAB. Historias Sonoras del COVID19, 2020. Disponible em: <https://paisajesensorial.com/?project=historias-sonoras-del-covid19>. Acceso em 23 abr. 2023.

PALMESE, Cristina; CARLES, José Luis; ALCAZAR ARANDA, Antonio Jesús. **Paisajes Sonoros de Cuenca**. Cuenca: Servicio de Publicación de la Universidad de Castilla La Mancha, 2010.

PALMESE, Cristina. **Sobre la identidad de la ciudad**. El estudio de la interacción audiovisual en las nuevas herramientas para el proyecto. El caso de Cuenca. 2014. Tese (Doutorado em Arquitetura) – Escola Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2014.

PRIGONINE, Ilya; STENGERS, Isabelle. **La nueva alianza**. Madrid: Alianza Editorial, 1983.

RADICCHI, Antonella. The notion of soundscape in the realm of sensuous urbanism. A historical perspective. In: Wilson, A. (ed.). **Listen! Sounds Worlds from Body to Cities**. Cambridge Scholars Publ., p.99-128, 2018.

RUSSOLO, Luigi. **El arte de los ruidos**. Cuenca: Centro de Creación Experimental de la Universidad de Castilla-La Mancha, 1998.

SCHAEFFER, Pierre. **Traité des objets musicaux** París: Le Seuil, 1966.

SCHAFER, Raymond Murray. **The Tuning of the World**. Nueva York: A. Knopf Inc, 1977.

SCHAFER, Raymond Murray. **The World Soundscape Project**. Disponível em: <https://www.sfu.ca/sonic-studio-webdav/WSP/index.html>. Acesso em 23 abr. 2023.

SERRES, Michel. **El contrato natural**. Valencia: Pre-texto, 1991.

SOUTHWORTH, Michael. The Sonic Environment of Cities. (1969). **Environment and Behavior**, v. 1, n. 1, p.49–70, jun. 1969.

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication**. Nueva Jersey: Ablex Publishing Co., 1984.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

ALCAZAR, Antonio. La Pedagogía de la Creación Musical, otro enfoque de la educación musical. **Revista Eufonía Didáctica de la Música**, n. 49, p. 81-92, 2010.

ANDUEZA OLMEDO, María. **Creación sonido y ciudad, un contexto para la instalación sonora en el espacio público**. 2010. Tese (Doutorado) – Faculdade de Belas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.

AUGOYARD, Jean-François; TORGUE Henry. **À l'écoute de l'environnement**. Marsella: Parenthèses. 1995.

AUGOYARD, Jean-François; TORGUE Henry. **Sonic experience: A Guide to Everyday Sounds**. Montreal/Kingston: McGill-Queen's University Press, 2007.

CARERI, Francesco. **Walkscape**: walking as an aesthetic practice. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S.L., 2005.

CARLES, José Luis; BERNALDEZ, Fernando; DE LUCIO, José Vicente. Audiovisual interactions in soundscape preferences. **Landscape Research**, v.17, n.2, p.52-56, 1992.

CARLES, José Luis. **La dimensión sonora del medio ambiente. Relación entre modalidad sonora y modalidad visual en la percepción del paisaje** [Tesis Doctoral]. – j Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 1995.

CARLES, José Luis; PALMESE, Cristina. Identidad sonora urbana. Revista Digital **Estudio de Música Electroacústica** (EME), Escuela Universitaria de Música. Uruguay, Universidad de Montevideo, 2004. Disponible em: <http://www.eumus.edu.uy/eme/ps/txt/carles.html>. Acesso em: 23 de abr. 2023.

CARLES, José Luis; PALMESE, Cristina. **Paisajes Sonoros de Madrid**. Madrid: Colección de Libros de Artista Las Cajas de Uruk, Área de las Artes Ayuntamiento de Madrid, 2005.

CHION, Michel. **L'art des sons fixés ou La Musique Concrètement**. Fontaine: Metamkine/Nota-Bene/Sono- Concept, 1991.

CHION, Michel. **Un art sonore, le cinema: histoire, esthetique, poétique**. Paris: Cahiers Cinema-Etoile, 2017.

ETMEKTSOGLOU, Ioanna; DIONYSSIOU, Zoe; MNIESTRIS, Andreas. **A Sound-based Education**: For listening, appreciating and co-creating the soundscapes we live in. Electroacoustic Music Research and Applications Laboratory [EPHMEE], Music Department, Ionian University, Corfu, Greece, 2019.

GANDY, Matthew; NILSEN, Benny (Ed.). **The acoustic city**. Berlín: JOVIS, 2014.

KLENNER, Matthias. **Espacios resonantes**: escuchar el espacio y construir el sonido. 2019. Dissertação (Mestrado). Universidad de Barcelona, Barcelona, 2019.

LABELLE, Brandon. **Sonic Agency**: Sound and Emergent Forms of Resistance. Londres: Goldsmiths / MIT Press, 2018.

MURPH, Megan Elizabeth. **Max Neuhaus, R. Murray Schafer, and the challenges of noise**. 2018. Dissertação (Doutorado) – College of Fine Arts, University of Kentucky, Lexington, 2018.

PALMESE, Cristina; CARLES, José Luis. La sostenibilidad como escucha: del paisaje sonoro al paisaje sensorial. **REMEA - Revista Eletrônica Do Mestrado Em Educação Ambiental**, v.38, n.3, p.388–407, 2021.

RUSSOLO, Luigi. **L'Arte dei rumori**. Edizloni Futuriste di "Poesia". Milán, 1916 (orig. 1913). Disponible em: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/3639>. Acesso em: 08 jun. 2023.

SAND, Monica; ATIENZA, Ricardo. **Playing the Space**: Resonance, Re-Action and the Conference Re(s)on-Art. Swedish Research Council artistic research yearbook 2016, p. 52-61, 2016.

SCHAFER, Raymond Murray. **Hacia una educación sonora**. México D.F.: Conaculta/Radio Educación, 2005.

SOLOMOS, Makis. **From Music to Sound**. The Emergence of Sound in 20th- and 21st-Century Music. Londres: Routledge, 2020.

THIBAUD, Jean Paul. The Three Dynamics of Urban Ambiances. Site of Sound: Of Architecture and the Ear. **Ambiances. Revue internationale sur l'environnement sensible, l'architecture et l'espace urbain**, v.2, n.43, 2011.

THIBAUD, Jean Paul. Ambiances en actions. In: INTERNATIONAL CONGRESS ON AMBIANCES, 2012. Montreal.

THIBAUD, Jean Paul. Sensibilities to Lifeworlds. In: IV AMBIANCE: ALLOAESTESIA: SENSE, INVENTIONS, WORLD. PROCEEDINGS O, INTERNATIONAL CONGRESS ON AMBIANCE, v. 1, p. 80-85, 2020.

ANTROPOCENO

PAISAJE SONORO EN LA CREACIÓN MUSICAL Y LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA/ARTISTIC RESEARCH

PAULA MARIA ARISTIDES DE OLIVEIRA MOLINARI

1. INTRODUCCIÓN

Nuestro presente engendra una complejidad de la que brotan conceptos para nombrar la nueva era vivida: Antropoceno (ARNOUX, 2021) y Capitaloceno (MOORE, 2017) son algunos de los términos en discusión. Cada uno conlleva un entendimiento común: estamos en un punto de la vida, nuestra y planetaria, donde es necesario reflexionar sobre la conducta humana y sus impactos. Es una reflexión impostergable, porque no hay tiempo para errores. Es tiempo de actuar. Es el momento de implementar nuevas formas de vivir, todas basadas en una demanda común: el mantenimiento de la vida.

El término Antropoceno forma parte del título, porque está en la línea de lo que postula Arnoux (2021) en una publicación reciente, titulada *Écouter L'Anthropocène: pour une écologie et une éthique des paysages sonores*. Para el autor, que busca y desarrolla una ética de los paisajes sonoros, el tema puede abrir una reflexión sobre la relación entre el ser humano y la naturaleza. La idea de Arnoux está muy en línea con lo que subyace en las elecciones que llevaron a la composición del ciclo de miniaturas, es decir, a la creación musical que da origen al presente texto cuando me pregunto cómo hacer arte, en ese lugar específico, teniendo en cuenta la idea del Antropoceno o incluso del Capitaloceno. Cabe señalar que esto no descarta la discusión en torno a lo que aporta la comprensión del Capitaloceno. Los términos Antropoceno y Capitaloceno deben ser parte de las discusiones actuales en el área. Citar el término en el título es un primer paso hacia esta discusión.

En Música nunca ha sido tan necesario volver a las bases que generaron la discusión sobre el sonido y el medio ambiente o el sonido y la naturaleza. El siglo XX fue fructífero, desde *L'Arte dei Rumori* (RUSSOLO, 1916), hasta las experimentaciones del *Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique* - IRCAM, lo que dio lugar a una nueva relación con el sonido y el silencio, con nuevas perspectivas conceptuales realizadas por compositores como Pierre Boulez, Xenakis, Pierre Schaeffer, John Cage y Alvin Lucier, entre muchos otros.

En la segunda mitad del siglo XX surge una nueva área, denominada *Acoustic Ecology*, y el uso del término *Soundscape*, neologismo que utilizó el compositor R. Murray Schafer (2019; 2011a; 2011b) para expresar la apremiante necesidad – ya en ese momento – y que es, de hecho, como un estudio en profundidad de las relaciones entre lo humano, lo no humano y el medio ambiente, a través de la escucha.

Surgen formas originales de creación musical, con nuevos lemas y direccionamientos y nuevas técnicas compositivas, guiadas por la necesidad de desafiar la escucha humana y no humana, y establecer vínculos entre los comportamientos culturales y la naturaleza. La *soundscape composition* (WESTERKAMP, 1999), creada por la compositora Hildegard Westerkamp, es una técnica compositiva directamente influenciada por los supuestos de Schafer. El abordaje dado por la composición *site-specific* explorada por R. Murray Schafer, en particular sobre la experiencia que brinda la escucha diferenciada de los sonidos de instrumentos musicales tradicionales en un entorno determinado y específico, como es el caso de *Music for Wilderness Lake* (2021) estrenada en 1979, abre el camino a una forma de arte multidisciplinar denominada Arte Sonoro Ambiental. Estas obras de arte se enfocan en crear una forma de arte que involucre tanto al artista como al observador en varios niveles perceptuales y cognitivos (BIANCHI; MANZO, 2016).

La memoria de la *Deep Listening* (OLIVEROS, 2005), desarrollada por Pauline Oliveros, es un ejemplo de una recuperación mundial, en el campo de la Música, para el redescubrimiento de la escucha - lo que significa una necesidad de recuperar la capacidad de oír como los seres que habitan la Tierra. Escucharse llama aquí a un retorno a los orígenes de la escucha.

La necesidad de comprender el entorno acústico y sus innumerables variaciones, así como las posibles relaciones que se despliegan entre la cultura de un lugar y el sonido que se nos presenta, desafió y aún desafía a los músicos. En las décadas de 1960 y 1970, esta necesidad llevó a los músicos a emprender un camino de travesía que culminaría en un nuevo campo de conocimiento que, a su vez, generó nuevas formas, materiales y soportes musicales, desde el Arte Radiofónico hasta las actuales Instalaciones Artísticas Multimedia, como dicho, llamado Ecología Acústica.

Además de la composición del paisaje sonoro, la sonificación y la audificación fueron técnicas compositivas que legaron la relación inseparable entre la creación artística y la innovación tecnológica y ahora son exploradas por artistas como Bernie Krause, Andréa Cohen, Leah Barclay, Pierre Marietan, etc. (BIANCHI; MANZO, 2016).

El impacto del comportamiento humano en la dejadez del presente genera la necesaria discusión sobre el Antropoceno (ARNOUX, 2021), el Capitaloceno (MOORE, 2017) y otros términos –

como el Chthuluceno y el Plantationoceno propuestos por Donna Hanaway (VINCENT, 2019) y su grupo de investigación –, preocupación que, desde hace mucho tiempo, ha sido, por tanto, sugerida, percibida y anunciada a través del arte. Es un movimiento mundial de percepción de la vulnerabilidad humana frente a formas entrelazadas y complejas de vivir el antropocentrismo.

1.1 *Parnaíba das Américas - o Delta*

Parnaíba das Américas - o Delta es un ciclo compuesto por una pieza radiofónica para el paredão¹, cuatro miniaturas con escritura convencional y una miniatura con escritura no convencional; ésta última registrada en partitura abierta, en forma predefinida. Las partes aisladas son de diferentes compositores, casualmente, todas mujeres.

La técnica compositiva del ciclo es *site specific*, lo que caracteriza una composición con un lugar específico para realizar. En este caso, el Delta. En su debut en 2018, el ciclo se realizó en *Porto dos Tatus*, uno de los puertos más activos de la región deltaica, responsable de garantizar el flujo de residentes y turistas.

El Delta de las Américas también es considerado Área de Preservación Ambiental - APA en portugués brasileño - del delta del *Parnaíba*, que en 1996 fue clasificado como unidad de conservación - UC - para uso sustentable por el Ministerio del Medio Ambiente del Gobierno de Brasil (MMA, 2017). La población de la región ronda los 335 mil habitantes (IBGE, 2010). Es un archipiélago con una superficie de 2700 km², similar al tamaño del país de Luxemburgo, en Europa. Cuando el río *Parnaíba* se abrió en un delta, se formaron alrededor de 70 islas. Cabe destacar que es el único delta a mar abierto de América, además de ser uno de los tres deltas más grandes del mundo en extensión, junto con los deltas del río Nilo, en Egipto, y del río Mekong, en Vietnam.

Es una formación geográfica donde se pueden encontrar espejos de agua, manglares, dunas, lagos, fauna silvestre, ríos y playas. Canales naturales conectan bahías y estuarios a través de los manglares, y se encuentra en una región fronteriza que abarca tres estados de la federación: Maranhão, Piauí y Ceará. Forma parte de la llamada Ruta de las Emociones, en la oferta de turismo de aventura del nordeste de Brasil, que hoy atrae a turistas de todo el mundo.

El ciclo recibió el nombre de *Parnaíba das Américas - o Delta* para contemplar lo que representa el Delta para el planeta, poniendo en evidencia el río *Parnaíba*. Así como el nombre busca

¹ Es un sistema de megafonía - *public address PA* - para ser llevado por un remolque acoplado a un coche. En nuestro caso, el *paredão* se instaló en un barco. El término pared se aplica, porque los altavoces están dispuestos verticalmente, formando una gran pared.

acercar el público al lugar geográfico, la decisión sobre el material compositivo del ciclo, de igual manera que el manejo y organización de los sonidos que llevaron a la creación de las miniaturas, fue lo que provocó la necesidad de acercarse a la Investigación Artística/*Artistic Research*, que exploraremos en el texto.

El ciclo completo incluyó:

1. *Prelúdio* - Pieza Radiofónica - composición de Marta Fonterrada basada en sonidos captados en la región;

2. *Miniatura I - Tatus - O Porto* - para orquesta, coro y pista para pared - composición de Paula Molinari;

3. *Miniatura II - Oda à Natureza* - Improvisación en una forma predefinida - para percusión - forma definida por Paula Molinari;

4. *Miniatura III - Pescador* - para orquesta y coro - composición de Paula Molinari y Angela Santos (estudiante de la Licenciatura en Lenguas y Códigos - Música - UFMA);

5. *Miniatura IV - Escuta do Sol Poente* - para orquesta, público y atardecer - compuesta por Paula Molinari.

Para acceder a la partitura completa y todas las versiones del proceso creativo, visite el enlace: https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1ht4-DyzO mipSMCsWTP_gIroqD29MHYnU.

La elección de explorar el proceso creativo y los ensayos de *Escuta do Sol Poente*, en este texto, se debe a que tiene a la naturaleza como parte integral e indispensable de la ejecución y concepción de la música misma.

2. LOS ELEMENTOS QUE DEFINIERON LA CREACIÓN DURANTE EL PROPIO PROCESO CREATIVO - INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA/*ARTISTIC RESEARCH*

La relación con la naturaleza en el Delta fue fundamental para mostrar cómo el comportamiento humano, los hábitos cotidianos y las formas de vida están intrínsecamente ligados al medio ambiente. Es una situación de interdependencia revelada a los sentidos, que abre el camino a una comprensión que no es predominantemente racional. Sucede que nos movemos en un mundo guiado por una cierta lógica que no se aplica a los lugares de preservación ambiental. El pensamiento lógico aplicado por un mundo urbanizado, el mundo de las ciudades organizadas según un concepto de civismo, organización y mantenimiento que tiene sus valores jerárquicos definidos por ideales de

desarrollo, reclama otro sentido de lugar. En este último, se establece otra dinámica por el flujo de necesidades de todos los que cohabitan, humanos y no humanos.

Observar el flujo de turistas que acude a los paseos en catamarán² que ofrecen las empresas de turismo regionales y realizar uno de los recorridos, nos permite escuchar otra realidad deltaica. El turista que llega de las ciudades a pasear en los periodos vacacionales de las ciudades y se sube a una gran embarcación que recorre un mínimo tramo del río, no debe conocer una dimensión precisa de la realidad social y geográfica. Un trecho breve, pero desde donde se puede ver lo grandioso que es el Delta, con sus caletas, dunas, manglares, y uno de los pueblos de pescadores y recolectores de cangrejos. En el movimiento turístico, el Delta se convierte en un lugar de la nada. Es recurrente escuchar en grabaciones de video para redes sociales, grabadas en smartphones sin señal fija de ningún operador -porque ningún servicio llega a toda la región- descripciones de satisfacción por estar frente a un espectáculo de la naturaleza en medio de la nada.

Los capitanes de los barcos turísticos, los equipos que trabajan en las cocinas de los barcos o los guías que cuentan las historias usando el micrófono, la mayoría, si no todos de los que trabajan allí para el éxito de la gira, son residentes de la nada. Cuando uno más curioso pregunta: ¿dónde vives? O incluso: ¿dónde naciste? Cuando llega la respuesta, contando que esas personas alrededor nacieron y viven en la nada, el asombro se asienta y se hace visible en las expresiones o en nuevas preguntas que siguen para hacer aún más visible lo lejos que están unos de otros.

De la nada es de donde provienen muchas medicinas, agua potable, frutas frescas y dulces elaborados con productos regionales y vendidos en el mercado local. Pescados, cangrejos, ostras y hasta la harina de yuca, que sirven de base a la cocina local y se cultivan en pequeños patios, surgen de la nada. La agricultura familiar, sin deforestación, sin utilizar el recurso hasta su extinción y regada con el agua del río, garantiza el sustento de muchos y recibe a cambio respeto y cuidado.

Cuando alguien vive en el Delta, se pueden revelar nuevas capacidades sensoriales que los habitantes de las ciudades urbanizadas no tienen. Este hallazgo arroja luz sobre lo que defiende David Abram en *The Spell of the Sensuous*, publicado en 1996. Cabe señalar que tuve contacto por primera vez con el texto traducido al francés y publicado en 2013 bajo el título *Comment la Terre s'est tue - pour une écologie des sens*. Este texto explora la idea del autor sobre el borrado de los sentidos provocado por la aceptación del alfabeto como portador de lo conocido.

² Embarcación que se distingue por tener dos cascos unidos por una estructura.

David Abram traza un camino que apunta a la adopción del alfabeto griego y su contexto como el inicio del alejamiento de la sabiduría original de los sentidos. Para el autor, la sabiduría de los sentidos se revela cuando entramos en contacto con el medio ambiente preservado y sus infinitas formas de existencias humanas y no humanas.

La experiencia de buscar percepciones dormidas y la simple aceptación de que habría percepciones perdidas en el transcurso de una existencia vivida sólo en los grandes centros urbanos fue el inicio de un punto de inflexión en la forma de hacer cada trámite y cada visita al Delta.

El conocimiento técnico orientó la planificación en todos los aspectos. En el primer paseo sonoro todo estaba pensado con adaptaciones previamente planificadas para que fuera posible descubrir la mayor parte de la zona deltaica. Grabadoras, baterías, micrófonos, filtros pop, audífonos, cámaras, pedestales, cables, ropa para el sol, repelente de insectos y agua en la mochila fueron el equipaje del equipo que salió a las caminatas sonoras, que tienen por nombre específico *soundwalkings*, siempre en botes universitarios. En el primer paseo sonoro se produjo un giro artístico. Este término está inspirado en el texto *The Artistic Turn: A Manifesto* (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2019); en particular, la necesaria discusión sobre la jerarquización de los tipos de conocimiento que, en general, deja fuera de la práctica científica entendida como válida al conocimiento tácito. Cobra sentido ir más allá del conocimiento teórico que intenta parecer neutro-ascético de los manuales.

La fenomenología de Merleau-Ponty (1988), explorada en *Le Visible et l'Invisible*, nos convoca a volver al mundo sensible como una forma abierta y activa que nunca deja de mejorar sus relaciones. Así, situando la creatividad en otro espacio, visto como una elaboración o recapitulación de otra creatividad, más profunda y ya en acción, que trabaja en un nivel más inmediato de percepción. A partir de las teorías de Merleau-Ponty, Caznok (2008) indagó en la comprensión de las relaciones establecidas en los sentidos perceptibles en la creación musical de Ligeti y reafirmó su conexión con la aprehensión de lo invisible, que es percibido por el artista, que se convierte en parte de lo cotidiano, vida. Con eso, fue posible, poco a poco, deshacerse de la costumbre de descartar los elementos no tangibles por el alfabeto.

Considerando los trabajos de Catherine Laws (2019; 2020) y Jonathan Impett (2019) sobre las características de la Investigación Artística/*Artistic Research*, la importancia de la subjetividad explícita en los procesos creativos es fundamental. Además, la fenomenología de Charles Sanders Peirce (2010) fue fundamental para que yo tuviera el coraje de ceder a la complejidad de la experiencia. Peirce (2010) presenta las tres categorías universales de la experiencia. Una de ellas, llamada de "primeridad", es definida como la cualidad, la pureza del sentimiento inmediato, no analizable, y que

forma parte de toda experiencia que empieza a tener sentido y trascendencia en ese momento. Cuando Peirce se ocupa de las categorías de la experiencia y presenta la primeridad como la categoría que representa el conocimiento que no puede ser analizado ni descrito con palabras porque es parte de esa fuerza de contacto con el fenómeno experimentado, el camino teórico a seguir se vuelve más concreto. Es decir, ser atravesado para soportar el no saber que parecía asentarse.

Se habló de valentía porque la idea de lidiar con una capa de conocimiento fuera del dominio de la escritura, aunque deseable, traía consigo la inseguridad de lanzarse al terreno inestable del discurso académico imperante, si no en la mayoría de las instituciones, pero ciertamente, en el que transitaría la investigación. Fue revisitando Merleau-Ponty, Caznok, Laws, Impett y Peirce, en ese primer momento de percepción del Delta, que, en definitiva, se dio el asumir la Investigación Artística/*Artistic Research* como camino.

En la Investigación Artística/*Artistic Research*, las preguntas se plantean y reformulan de acuerdo con lo que demanda la práctica artística. Se desea la subjetividad y el conocimiento tácito para permitir que el artista-investigador produzca conocimiento que pueda ser compartido entre pares. Tener claridad sobre el conocimiento compartible que se puede extraer de cada porción de experiencia indecible en palabras se convierte en la búsqueda del artista-investigador. Con esta condición en la mano, le corresponde al artista-investigador, fiel a los presupuestos de la Investigación Artística/*Artistic Research*, compartir los nuevos conocimientos generados para crear un texto que sea a la vez inteligible en sí mismo y también parte inseparable de la creación artística.

Tomando como premisa que se escruta la intimidad entre el artista y el proceso creativo para generar nuevos conocimientos, no se evita la distancia entre el artista-investigador y la creación. El deseado conocimiento compartible es tal que sólo el artista-investigador puede producirlo, porque se entiende que ningún otro podría llegar a ese mismo punto de la misma manera.

Con esto, hay que recordar que el sentido mismo de subjetividad remite al sentido de sí mismo como aquel que está en constante desarrollo, en interacción con y a través de otras personas, cosas y estructuras de discurso y poder (LAWS, 2020). Esto establece un punto común que nos permite afirmar, como lo hace Laws (2020), que el yo y la identidad persisten en la performance, el discurso y la formación en la performance, donde, según la autora, la expresión es muy válida.

Era urgente establecer conexiones entre lo que, como artista-investigadora, había dejado fuera - la investigación en Arte o sobre el Arte - para producir conocimiento que pudiera ser compartido con pares bajo el paraguas de los presupuestos de la Investigación Artística/*Artistic Research*. Esta decisión ha cambiado, incluyendo las siguientes opciones, como ya se ha dicho.

2.1 Las principales elecciones durante el proceso creativo

Escuta do Sol Poente fue concebida para completar el ciclo *Parnaíba das Américas - o Delta* y representa un punto de inflexión en la conducta creativa.

Al inicio de la ruta, la utilización de la técnica que implica el uso de caminatas sonoras - *soundwalkings* - asociadas a grabaciones del entorno formaba parte de la planificación. Sin embargo, cuando me puse en la realidad del lugar, cuando detuvimos el bote, apagamos el motor y comenzamos a escuchar, me di cuenta de que no podía dejar de ser influenciada por todo lo que el universo deltaico me ofrecía con sus demandas - que eran nuevas para mí. No dudé en permitirme ser flexible y dejar de lado lo planeado previamente para entender que se producía otra capa de comunicación entre el entorno y yo.

Cuanto más escuchaba al Delta, más me daba cuenta de las limitaciones de mis sentidos para aprehender esa experiencia. Por ejemplo, cuando salíamos a grabar los igarapés, podíamos escuchar sonidos superpuestos de diferentes fuentes sonoras. Era el sonido del movimiento del agua del río junto con el sonido de las hojas y ramas de los árboles que se mecían con el viento, el caminar de los animales, algunos reptiles, pájaros, monos y -a veces- peces saltando sobre el agua e incluso, nuestro sonido se sumaba, como los clicks generados por las teclas y botones de control de las grabadoras, el sonido de la cámara digital en tomas constantes, el sonido generado al posicionar el micrófono y pedestal sobre hojas secas o piedras y un sin fin más. En esos momentos, lo que Schafer (2011a) llama *Tuning of the World* comenzó a tener un significado aún más profundo para mí, y de la misma manera que una tonalidad específica guía y nos deja guiar un flujo musical, permitiendo la interacción entre músicos, comencé a buscar alguna relación con sonidos no humanos para encontrar posibles tonos del Delta. Lo llamé *Tonalidades do Delta*, un material compositivo que aún no había experimentado ni conocido.

La capacidad de percibir, caracterizar y empezar a utilizar tales tonos proviene de nuestra condición de seres vivos, humano o no humano. Para David Abram (2013), esta capacidad resulta de una transformación en los sentidos. Pienso que, se nos invita a percibir, por ejemplo, diferentes tonos de verde en el bosque. Para garantizar la certeza del regreso, en el trazado de un sendero, nuestros sentidos se estimulan para ver las singularidades de lo que parece, a los ojos urbanos, una inmensidad de verde sin diferencias significativas, y empezamos a conectar con capacidades inherentes, posiblemente latentes por el borrado de los sentidos. David Abram refuerza:

El cuerpo que siente y respira es [...] una forma dinámica en constante expansión, un proceso más que un objeto fijo y permanente. Como tal, no puede captar fácilmente “hechos” o “datos”. [...] Pero el cuerpo vivo es capaz de integrar fácilmente otros procesos dinámicos ricos en aventuras, como las historias que se desarrollan, es capaz de apropiarse de cada episodio, de cada acontecimiento como una variación de su propio desarrollo.³ (ABRAM, 2013, p.163, nuestra traducción)

La tonalidad del río, una de las *Tonalidades do Delta*, fue la que utilicé para construir la densidad de las sesiones autónomas de *Escuta do Sol Poente*. Era la densidad del encuentro del agua del río con el agua del mar, perceptible navegando en la lancha rápida y también por el color, el olor y el propio sonido, lo que se traducía en la partitura en escritura convencional.

Para crear esta tonalidad del río, recurrí al uso de acordes escritos con el compás 8/1, buscando desarrollar en cada uno la permanencia necesaria para sonar y transformarse en el ambiente, al aire libre, en *Porto dos Tatus*. El compás en 8/1 también fue un recurso para llamar la atención de los músicos de la orquesta justo en el inicio del contacto con la miniatura. Esto se debió a la costumbre actual de una primera lectura/representación sin compromisos interpretativos significativos, lo que acaba provocando una primera experiencia estética sonora que sólo a veces es útil. Además de la ortografía del compás, al ser la que mejor presentaría mi concepción de los acentos rítmicos, también permitiría una excelente comprensión del conjunto de la miniatura. Esta decisión fue el resultado de mi experiencia como directora de grupos vocales, orquestales y bandas de música. Mi experiencia práctica fue decisiva para la toma de decisiones respecto a las elecciones realizadas.

En cuanto al término tonalidad, designa un sistema sonoro basado en escalas. Por analogía, *Tonalidade do Delta* se define por un sistema de densidades y flujos de movimiento de entornos naturales que se traducen en textura musical, que, a su vez, el tiempo guía las elecciones rítmicas y la orquestación.

Es un camino de percepción que involucra otros sentidos. Es la escucha expandida, que permite buscar el sonido de una situación, evento, ocurrencia o fenómeno específico. No es el sonido grabado, porque no se pudo grabar el sonido de la densidad del río. Aun así, es posible percibir la densidad uniendo los sentidos y traducirlo en sonido. De la misma manera que podía usar un espectrograma, como lo hace el compositor Bernie Krause (apud BIANCHI; MANZO, 2016), y buscar

³ “Le corps qui sent et respire est [...] une forme dynamique toujours se déployant, un processus plutôt qu'un objet fixe et permanent. En tant que tel, il ne peut se saisir aisément de ‘faits’ ou de ‘données’ [...]. Mais le corps vivant est capable d'intégrer facilement d'autres processus dynamiques riches en péripéties, tels les récits qui se déploient; il est capable de s'approprier chaque épisode, chaque événement comme une variation de son propre développement” (ABRAM, 2013, p.163).

frecuencias recurrentes que pudieran servir para componer, comencé a privilegiar la sensación de densidad y movimiento para hacer música.

Con eso, hice un camino de aproximación entre lo que el Delta me enseñó sobre la percepción y cómo la esencia de ese aprendizaje podría impulsar el proceso compositivo. Fue un proceso de inversión. Sustituye la manipulación técnica del sonido grabado por la manipulación creativa de elementos musicales tradicionales para establecer una relación con el entorno que me permite considerarlo como un comportamiento compositivo alineado con un comportamiento menos antropocéntrico, además de ser una expresión del Arte Sonoro Ambiental.

Cito lo que dice Blackburn (apud BIANCHI; MANZO, 2016, xi) sobre la escucha al referirse al proceso creativo del *Sewer Piper Organ*, porque también explica esta dimensión de la conducta relacionada con la escucha. Él dice: “la audición es una forma particularmente buena de llamar la atención sobre estos espacios porque los oídos tienen una mejor manera de procesar la sensación de volumen, material y espacio que los ojos en la oscuridad”.

Aquí no tenemos una situación específica como el *Sewer Pipe Organ*, y no es cuestión de tener limitaciones de luz. La experiencia auditiva siempre se ha encargado de determinar diferentes volúmenes, materiales y espacios más allá de lo que la experiencia visual puede realizar. Por ejemplo, cuando no disponemos de los medios para medir en zonas de bosque denso, los oídos son nuestros aliados a la hora de determinar distancias.

La reevaluación constante del camino es una característica de la Investigación Artística/*Artistic Research*. Después de desarrollar la canción *Escuta do Sol Poente* a partir de la tonalidad del río, era fundamental pensar en que el resultado fuera guiado por la búsqueda que caracteriza al Arte Sonoro Ambiental. Así, *Environmental Sound Art* (BIANCHI; MANZO, 2016) explora diversos temas, ideas y conexiones con una claridad y franqueza que es comprensible como arte, así como discurso social, político y científico. Involucrar al público era una gran preocupación y deseo.

Por ello, la miniatura *Escuta do Sol Poente* fue concebida como un juego para desafiar la escucha y la percepción del lugar. También propone otra relación entre orquesta y público, orquesta y director, y director y entorno. Hay un prospecto para la ejecución con reglas a observar que indican cada aspecto.

1. El director debe estar de cara al sol y, con base en esta condición, se organiza la colocación de los demás;

2. La puesta del sol determina el inicio y el final de la performance. Con esto, el inicio del concierto debe darse a una hora determinada de tal manera que se contemple el tiempo que tarda

el sol desde que toca la línea del horizonte hasta que desaparece. Tenga en cuenta que no es necesario que sea de noche para que el sol esté debajo del horizonte. Con estos datos en mano, se calcula el tiempo previsto para la puesta del sol, y se resta el tiempo de las otras ejecuciones y las posibles pausas entre ellas. El cálculo del tiempo debe hacerse a partir de datos meteorológicos que indiquen la recurrencia horaria de la puesta del sol en diferentes épocas del año y de una medición *in situ* días antes del concierto.

3. Las personas del público deberán recibir, poco antes del inicio del concierto, un par de banderas de diferentes colores: una azul y otra amarilla. Necesitas tener una persona encargada de elegir a las personas a las que entregarás las banderas y a las que les explicarás qué hacer con ellas. La explicación debe dejar claro que, al comienzo de la última canción del concierto, uno de los miembros del coro levantará una bandera roja. Cuando esto sucede, comienza la participación de todos aquellos con otros colores de banderas. Todo aquel que porta una bandera debe saber que subir y bajar su bandera cambiará el orden en que se tocan las partes de la orquesta, generando un resultado musical diferente, otra canción, como si todo el que lleva una bandera fuera también director, y compositor, definiendo lo que sucederá.

La condición para usar las banderas es permanecer con la bandera izada hasta que se produzcan cambios en la música que se está reproduciendo. La bandera debe ser arriada tan pronto se perciba el cambio, dando paso al intercambio de banderas/colores izados.

Importante: informar que las banderas llevan información a los instrumentistas y que cuando se levantan las dos banderas significa una pausa para el instrumentista. Es decir, ese instrumento deja de sonar en la orquesta. Esta situación es deseable y puede utilizarse como un descanso momentáneo o permanente. Se considerará momentáneo si, después de izar ambas banderas, la persona quiere reanudar con sólo una de las banderas izada. Se considerará definitivo si se bajan las banderas después de izar ambas un rato. Bajo ondear las banderas determina que ese par ya no se usará durante la ejecución.

La pausa es deseada, pero sigue siendo una opción. Quien decide esto es quien tiene las banderas en sus manos, de acuerdo con lo que experimenta usándolas.

El número de pares de banderas a ser repartidas es libre. Un solo par es suficiente para generar nuevas posibilidades musicales. Con más pares de banderas, hay mayores posibilidades de variación.

4. Los miembros de la orquesta deben observar al director y las banderas de una sola persona. Cada miembro puede elegir libremente a qué persona del público seguir. Esa elección se

hará cuando se levanten las banderas. No hay necesidad de elegir de antemano. No siempre será posible ver el par de banderas en la mano de alguien antes de que se levante. Por ello, es necesario prestar atención al público durante la actuación, además de la habitual atención al director de orquesta. El juego del instrumentista se enfoca en ampliar la capacidad de observar, escuchar el resultado, buscar variaciones dinámicas de acuerdo a las nuevas sonoridades que se forman, elegir la forma de ejecución y buscar mantener la concentración para un resultado musical de calidad. Para ello, cada instrumentista debe saber qué hacer según cada color de bandera:

Bandera azul: el instrumentista puede elegir tocar los temas A o B, pudiendo alternar entre ellos si la bandera permanece levantada. Para cambiar, es necesario terminar un tema para comenzar el otro. En términos técnicos, la transición debe hacerse en *Ritornello*.

Bandera amarilla - el instrumentista debe seguir el tema en ejecución en el momento de su elección y permanecer en él hasta que el director de orquesta indique otro cambio.

Dos banderas levantadas: cuando la persona elegida de la audiencia levanta ambas banderas, es una señal de pausa. Debe hacer una pausa hasta que aparezca una nueva condición; por ejemplo, una permanece levantado. Si la persona baja las banderas y no las vuelve a subir, la pausa dura hasta que el director indique: pasar al tema C o D.

5. Director: los temas C y D sólo aparecen cuando él lo indica. Es necesario determinar previamente qué gesto indicará pasar al tema C y pasar al tema D para que los instrumentistas entiendan que es una indicación para todos, anulando los efectos de las banderas que otorgan la dirección al público.

El tema C es un breve regreso de toda la orquesta al mismo punto. Por eso, al escuchar el resultado sonoro, el director que está en contacto y atento al sol y demás manifestaciones de la naturaleza puede orientar a la orquesta hacia estos momentos *Tutti*, determinando la agógica y dinámica del pasaje. Por lo tanto, la partitura no contiene tales indicaciones.

Sobre el tempo: el conductor debe observar el río y buscar un pulso para aplicarlo. La idea es percibir la velocidad del curso del río y determinar una pulsación que pueda ser representativa de algún caudal. Se pueden considerar las formaciones de pequeñas ondas en la superficie del río, el caudal, algún movimiento continuo de la vegetación provocado por el paso del agua (no el viento), o las ondas provocadas por el paso de una embarcación. Lo importante aquí es que los fundamentos de la dirección se basan en elecciones que implican escuchar el entorno y pueden utilizarse de manera representativa para la ejecución.

Sobre la dinámica: se trata de una elección del director en contacto con lo que le brinda el entorno y la escucha de la orquesta, que ahora interpreta música nueva, co-creada bajo la intervención del público que participó en la dirección/creación. Son elecciones estéticas que deben partir de la individualidad de la escucha del director, en ese momento, en contacto con el todo que se presenta a los sentidos.

El tema D es sólo para el final. Es como la Coda de la Sonata. El director aquí dirige a toda la orquesta hacia el final. En este punto, los músicos deben olvidar las banderas, y todos tocan el último tema hasta el corte final bajo la dirección del director. El tema D sólo debería comenzar cuando el Sol esté casi debajo de la línea del horizonte.

Los lineamientos del folleto anterior se determinaron para sensibilizar a la orquesta, al director y al público sobre la existencia de la naturaleza, esa presencia que nos ofrece diferentes ambientes y experiencias de las que somos parte, en igualdad de condiciones con los demás seres. En *The Thinking Ear and The Tuning of the World*, Schafer propone la educación sonora como la vía principal para iniciar una gran transformación entre la comprensión del ser humano, de su presencia en el espacio y la relación que establece con el entorno y, en mis palabras, con los seres no humanos. Es al hablar de la contaminación acústica que Schafer abre espacio para tal diálogo. Fue a partir de esta proposición de Schafer que pensé posible proponer una educación sonora en el cotidiano de los jóvenes músicos de la *Orquestra Jovem do Sesc Parnaíba* - Piauí, Brasil, de jóvenes estudiantes de la *Licenciatura em Linguagens e Códigos - Música*, en la Universidad Federal de Maranhão (UFMA) - Brasil, y de dos coros *UFMA CANTA - Coral Cênico*, también de la UFMA y *Coral Encantos* del Instituto Federal de Piauí (IFPI) - Brasil que, bajo la regencia del Maestro Wellington Silva, con mi constante presencia en los ensayos de todos los grupos, se alcanzó la experiencia que brinda la miniatura.

La conciencia pública ha surgido porque la práctica ecológica crea la necesidad de compromiso en todos los niveles. Como compositora y educadora, artista-investigadora, cercana a todas las etapas del proceso, también cambié mi comportamiento. Fui llevada, a través de la práctica, a tomar decisiones más agregadas, que hoy veo como ecológicas.

3. INSERCIÓN SOCIAL Y RESULTADOS

La tarea de proponer una escucha ampliada, como demanda la música, fue desafiante. Durante los ensayos, me di cuenta de que la escucha, tanto en la orquesta como en los coros, estaba predominantemente dirigida hacia aspectos específicos, aunque es el objetivo de todos tener un

resultado de calidad que depende de la escucha atenta de todos los aspectos que constituyen el evento musical.

Muchas veces, sugerir un ensayo para trabajar un timbre específico de uno de los naipes del coro ayudaba a alcanzar un nivel de concentración que aportaba otra dinámica al ensayo y resultaba en otra sonoridad. Esto se debe al simple hecho de que para sonar es necesario escuchar al colectivo y al individual simultáneamente.

Fruto de esa necesidad constante de llamar la atención sobre la escucha, me di cuenta de que, pedagógicamente, comencé a utilizar indicaciones de mejora técnica o estética para tener una mejor aceptación.

Durante los primeros ensayos, el enfoque basado en ejercicios de educación sonora (SCHAFER, 2009) requirió mucho trabajo para llevarlos a cabo con una atención dedicada. Eran ensayos con grupos acostumbrados a ensayar repertorio. En *The Thinking Ear*, Murray Schafer abrió la discusión sobre la falta de una educación sonora en la educación musical y compuso una extensa obra que presenta el retorno a la escucha como requisito previo para la interpretación. Hace más de 50 años, el autor invitó a músicos y educadores a pensar juntos en crear condiciones para pasar de un puro tecnicismo a una experiencia sensorial que pudiera ofrecer a los músicos y artistas sonoros los sentidos perdidos para que fueran portadores de un conocimiento que pudiera ayudar a fortalecer la relación entre los seres humanos y el medio ambiente.

Cuando propuse hablar de ensayos en este artículo, estaba tratando de visibilizar productos que surgieron de la preocupación de involucrar a jóvenes estudiantes de música, nacidos en una región de preservación ambiental, en la percepción del medio ambiente para mejorar la vida humana y no humana en la misma región y en el planeta, al fin y al cabo, pues preservando la región estamos realizando una acción que mejora la vida de todos en el mundo.

Fue inesperado ver que esos jóvenes, nacidos y criados en ese ambiente, eran similares a los jóvenes de los grandes centros urbanos en cuanto a su percepción del mundo y la escucha.

El uso de una jerga propia de un vocabulario occidental, etnocéntrico, fue el elemento esencial que condujo al éxito de la experiencia si consideramos que el éxito llega realmente al concierto, y a un cambio en el flujo de los ensayos, como parte de la educación sonora. Un proceso llevado a cabo sin deshacer la estructura de los ensayos para dar cabida a ejercicios de educación sonora, tal y como propone Schafer. Con ello, es posible afirmar que la conducta pedagógica fue reelaborada y dio lugar a una estrategia que no había sido pensada previamente.

La estrategia didáctica y pedagógica que permeó todo el proceso de enseñanza se basó en la propuesta de Murray Schafer, pero con un enfoque de adentro hacia afuera basado en el *modus operandi* que estructuraba los ensayos, como ya se ejemplificó.

4. EL IMPACTO DEL TRABAJO

El impacto se puede percibir a través de dos indicadores que sirven de referencia: indicador de eficacia e indicador de alcance⁴.

El indicador de eficacia nos guio en la observación de las acciones que surgieron después del proceso vivido y experimentado en *Escuta do Sol Poente*. El indicador de alcance busca observar y medir qué iniciativas fueron creadas por una joven orquesta y/o coral, motivada o influenciada por el proceso vivido en *Escuta do Sol Poente*.

En cuanto al indicador de eficacia, podemos enumerar las acciones:

i) Creación del *Laboratorio Ateliê de Pesquisa Artística* en la Universidad Federal de Maranhão - LAPA/UFMA - Brasil, para reunir académicos y jóvenes investigadores interesados en conocer y estudiar la Investigación Artística/*Artistic Research* en el año 2020. Entre los miembros que ahora forman parte de LAPA/UFMA están ex participantes de los ensayos y del concierto, así como el director de la *Escuta do Sol Poente*;

ii) Creación del ciclo *Pesquisa Artística - Debates*, realizado en 2020 con la moderación del compositor Sergio Leal y bajo la organización de Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari.

Los videos de las sesiones de debate están accesibles a través del enlace: <https://www.youtube.com/channel/UCSsgsICOdLZ4xXL4YvWe1jA/videos?view=0&sort=p>

iii) Publicación del libro *Escuta e Criação: Caminhos para a Arte Sonora Ambiental* - organizadoras: Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari y Thaís Braga Lara Cilli, por EDUFMA, en 2022. La publicación contiene capítulos de estudiantes del Curso de Posgrado en Música del Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo - Brasil, que describen los hallazgos al dedicarse a poner en práctica ejercicios de educación sonora y creación artística que fueron propuestos después de la composición de *Escuta do Sol Poente* y, por lo tanto, influenciados por ella;

⁴ Dada la complejidad de la recopilación de datos, teniendo en cuenta que teníamos una gran distancia requerida por la gravedad de la pandemia de Covid-19, recién ahora, más de tres años después del inicio del proceso vivido, es posible publicar un primer registro, con el fin de hablar con los compañeros.

iv) Creación del Grupo de Trabajo Especial - GTE 05 - titulado *Ecologia acústica, expressão vocal y prácticas creativas* - en el XXV Congreso Nacional de la Asociación Brasileña de Educación Musical ABEM (2021) bajo la coordinación de la profa. dra. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada (UNESP - São Paulo - Brasil), la profa. dra. Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari (UFMA - Maranhão - Brasil) y la profa. dra. Ana Lúcia Gaborim (UFMS - Mato Grosso do Sul - Brasil).

Sobre el indicador de alcance:

i) Creación de la *Escola de Pesquisa Artística*, bajo la coordinación de dos ex integrantes, Francisco das Chagas da Conceição Silva y Erik Gabriel Cunha Linhares, con el apoyo de la Secretaría de Cultura y Turismo de la ciudad de Santa Quitéria do Maranhão. Esta acción representa un paso importante para la continuidad de iniciativas como el *Ciclo de Miniaturas Parnaíba das Américas - o Delta* en las regiones de preservación ambiental alrededor del Delta mismo;

ii) Composición de nuevas piezas de Arte Sonoro Ambiental realizadas por los estudiantes Rodrigo José dos Santos Oliveira - *Sons dos Algodões*, sobre un desastre ambiental en la ciudad de Cocal - Piauí - Brasil y Erik Gabriel Cunha Linhares - *Identidade Sonora Oculta do Casarão I e II - ISOC I e ISOC II* y Francisco das Chagas da Conceição Silva - *Casarão Santa Quitéria Velha*, ambos inspirados en el *Casarão Sinhá Pedrosa*;

iii) Creación de nuevos grupos corales en las ciudades de São Bernardo, Santa Quitéria y Magalhães de Almeida - en el estado de Maranhão - Brasil. Los grupos son organizados y dirigidos por antiguos alumnos que formaron parte de la experiencia de *Parnaíba das Américas - o Delta*;

iv) Creación de la Serie - *Encontros de Arte Sonora Ambiental* - como una de las actividades del plan de trabajo de los jóvenes artistas-investigadores del Programa de Iniciación Científica vinculado al proyecto de investigación *Canto, Ecologia Sonora e Inovação*, éste último en marcha desde 2020;

v) Participación en eventos académicos nacionales - Seminario de Iniciación Científica UFMA, Seminario de Innovación Tecnológica UFMA, XXV Congreso Nacional de la Asociación Brasileña de Educadores Musicales, e internacionales como *MusicChildren* - Música para y por Niños, que posibilitaron la difusión del trabajo.

Al observar la producción resultante y el impacto generado, es posible afirmar que *Escuta do Sol Poente* generó la búsqueda de otras fuentes de conocimiento sobre el tema y determinó un flujo de estudios enfocados en diferentes áreas, Investigación Artística/*Artistic Research*, Arte Sonoro Ambiental y Ecología Acústica, en la región donde se realizó el concierto.

5. CONSIDERACIONES FINALES

Invito a los artistas-investigadores a pensar qué caminos crear o potenciar para acercar la música, la ecología acústica, el arte sonoro ambiental y la educación musical para contribuir a las acciones transformadoras que plantea la situación ambiental, en emergencia, que estamos experimentando en el Antropoceno.

Con *Escuta do Sol Poente*, fue posible experimentar una forma de creación artística con potencial educativo y artístico. Educativo, porque presenta otras posibilidades de escucha para los grupos musicales y el público del concierto, sensibilizando sobre la escucha musical y ambiental. Artística, porque es una composición musical que se inserta en una búsqueda estética.

Las obras de arte crean mundos posibles y la ciencia se dirige al mundo tangible. La complementariedad de la Ciencia y el Arte, perceptible en el mundo del Antropoceno es todavía un logro por ver.

Paula Maria Aristides de Oliveira Molinari é docente efetiva da Universidade Federal do Maranhão - UFMA/Brasil, pesquisadora na Université Rennes 2, Laboratoire Pratiques et Théories de l'Art Contemporain - UR2/PTAC - França, coordena o Laboratório Ateliê de Pesquisa Artística, integrado ao Grupo de Pesquisa Todos os Sons - CNPQ/UFMA, Roy Hart Voice Teacher pelo Centre Artistique International Roy Hart/França, Pós-Doutora em Música pela Universidade Estadual Paulista - Instituto de Artes IA/UNESP, Mestra em Fonoaudiologia e Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, performer vocal, regente coral, compositora, artista sonora ambiental e cantora. E-mail: paula.molinari@ufma.br.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAM, David. **Comment la terre s'est tue**: pour une écologie des sens. Paris: La Découverte, 2013.
- ARNOUX, Quentin. **Écouter l'anthropocène**: pour une écologie et une éthique des paysages sonores. Lormont: Le Bord de L'eau, 2021.
- BIANCHI, Frederick; MANZO, V. J. **Environmental Sound Artists**: In Their Own Words. Oxônia: Oxford University Press, 2016.
- BLACKBURN, Philip. *Sewer Pipe Organ*. In: BIANCHI, Frederick; MANZO, V. J. **Environmental Sound Artists**: In Their Own Words. Oxônia: Oxford University Press, 2016. p.9-18.
- CAZNOK, Y. **Musica**: entre o audível e o visível. UNESP; Funarte, 2008.
- COESSENS, Kathleen; CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. **The Artistic Turn**: A Manifesto. Leuven University Press, 2009.
- IMPETT, Jonathan. **Methods and Methods**: Introduction. Artistic Research in Music: an Introduction. <https://courses.edx.org/courses/course-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1Q2019/course/>. Acesso em: 02 out. 2019.
- KRAUSE, Bernie. Biophonic Sound Sculptures in Public Spaces. In: BIANCHI, Frederick; MANZO, V. J. **Environmental Sound Artists**: In Their Own Words. Oxônia: Oxford University Press, 2016. p.20-25.
- LAWS, C. **Psychology and cognition. Artistic Research in Music**: an Introduction. 2019. Disponível em: <https://courses.edx.org/courses/course-v1:KULeuvenX+MUSRESx+1Q2019/course/>. Acesso em: 02 out. 2019.
- LAWS, C. **Performance, Subjectivity, and Experimentation**. Ghent: Orpheus Institute Series, 2020.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le Visible et l'Invisible**. Paris: Gallimard, 1988.
- MOORE, Jason. **Anthropocene or Capitalocene?** scenari di ecologia-mondo nella crisi planetaria. Verona; Ombre Cut, 2017.
- OLIVEROS, Pauline. **Deep listening**: a composer's sound practice. Deep Listening Publications, 2005.
- PEIRCE, Charles Sanders. **Semiotics**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- RUSSOLO, Luigi. **L'Arte dei Rumori**. Milano: Edizione Futuriste di Poesia, 1916.
- SCHAFFER, R. Murray. **Educação Sonora**: 100 exercícios de escuta e criação de sons. Trad. Marisa T. Fonterrada. Sao Paulo: Melhoramentos, 2009.

SCHAFFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo** - uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Trad. Marisa T. Fonterrada. 2nd. ed. São Paulo: UNESP, 2011a.

SCHAFFER, R. Murray. **O Ouvido Pensante**. Trad. Marisa T. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal. 2nd. ed. São Paulo: UNESP, 2011b.

SCHAFFER, R. Murray. Society for New Music. **Music for Wilderness Lake**. YouTube, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=L-QbRb2GquM>. Acesso em: 29 mar. 2023.

VINCENT, C. Donna Haraway: "**Avec le terme chthulucène, je voulais que l'oreille understands le son des terrestrials**". 2019. Online. Disponível em: https://www.lemonde.fr/idees/article/2019/01/31/donna-haraway-la-pensee-chthulu_5417206_3232.html. Acesso em: 29 mar. 2023.

WESTERKAMP, Hildegard. **Soundscape Composition**: Linking Inner and Outer Worlds. Soundscape before 2000, Lecture, Amsterdam, November 19-26, 1999. Disponível em: https://www.hildegardwesterkamp.ca/writings/writingsby/?post_id=19&title=%E2%80%8Bsoundscape-composition:-linking-inner-and-outer-worlds-. Acesso em: 29 mar. 2023.

POLUIÇÃO SONORA

A “PERFORMANCE DA ESCUTA” COMO INSTRUMENTO DE EDUCAÇÃO MUSICAL E
CONSCIENTIZAÇÃO DE FRONTEIRAS ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

ALEXSANDER JORGE DUARTE

PATRÍCIA PAULA LIMA

1. INTRODUÇÃO

A presente proposta tem como objetivo refletir sobre a importância da redescoberta do silêncio como um estado positivo, contribuindo assim para um projeto de paisagem sonora mundial. Propõe-se desenvolver atividades no âmbito da formação musical que promovam o exercício de “limpeza dos ouvidos” (SCHAFER, 2001, p.365) através da “performance da escuta” (LIMA, 2016), no sentido de despertar a consciência auditiva dos alunos para a problemática da poluição sonora que tem dominado a paisagem sonora contemporânea.

Tem-se como ponto de partida uma experiência vivenciada pelos autores em julho de 2022 em uma praia em Cotijuba, ilha fluvial próxima à cidade de Belém, estado do Pará. O passeio, que tinha por anseio o refúgio de uma paisagem sonora natural (SCHAFER, 2001, p.33), foi surpreendido por uma poluição sonora, onde diversos equipamentos amplificadores de som se sobrepõem de forma a criar um ambiente hostil àqueles interessados em ouvir os sons da natureza local. Cabe ressaltar que a surpresa se deve ao fato de que ambos estiveram a viver fora do Brasil por cerca de 14 anos, não acompanhando o processo de inserção das caixinhas de som na paisagem desses espaços.

Após a constatação da importância de se discutir sobre essa problemática, uma proposta de prática em sala de aula foi desenvolvida e aplicada pelo professor Alexander Duarte (um dos autores deste trabalho), no âmbito da disciplina de Percepção Musical ministrada no curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará – UFPA. Portanto, este trabalho consiste num relato dessas experiências que apontam para a pertinência de uma proposição convergente com autores como Murray Schafer e Barry Truax, dentre outros autores, que promovem a importância do estudo da paisagem sonora como preocupação integrante da saúde física e mental da sociedade contemporânea.

2. O “LUGAR E O “ESPAÇO”

Michel de Certeau, em sua célebre obra *A invenção do cotidiano*, faz uma distinção de operacionalidade dos conceitos de “espaços” e “lugares” (CERTEAU, 1998, p.201). Para o autor, um lugar “é a ordem (seja qual for) segundo a qual se distribuem elementos nas relações de coexistência. Aí se acha, portanto, descartada a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar” (CERTEAU, 1998, p.201). Segue o autor argumentando que, distintamente, o “espaço é um lugar praticado”. Assim, uma rua definida por projeto urbano torna-se espaço quando ocupada pelos pedestres.

A partir destas reflexões, podemos desenvolver outras. Os sons dos fonogramas que passam a integrar o ambiente também contribuem para a transformação, do ponto de vista teórico e analítico, do “lugar” em “espaço”. Por consequência, a reprodução mecânica de diversos fonogramas em diferentes caixas de som provoca um congestionamento de ondas sonoras promovendo uma situação de ambiente “*lo-fi*” (SCHAFER, 2001, p.365). Schafer define esta situação como sinais sonoros que se amontoam, resultado em um mascaramento ou a falta de clareza do que se ouve (SCHAFER, 2001, p.365). Seguindo esta lógica, outra reflexão que emerge refere-se à qualidade desse “espaço” no qual a praia é transformada. Isto é, quais as dimensões de privacidade ou publicidade consideradas por aqueles que, ao integrarem o “lugar”, o promovem à condição de “espaço”?

Os sons reproduzidos por estas caixas amplificadas não se restringem unicamente ao “radio de ação” de seu ou seus consumidores. Antes, pelo contrário, viaja pelo espaço atmosférico alcançando os ouvidos de muitos à sua volta. Portanto, a privacidade dos ouvidos dos demais é simplesmente desconsiderada. O “espaço” acaba por ser fragmentado em diversos pequenos “espaços”, cujos limites não são respeitados pelas ondas sonoras reproduzidas. Dessa forma, identificar e apreciar com clareza o fonograma de cada qual, por cada qual, torna-se já uma tarefa difícil ou quase impossível. Para aqueles que não desejam ouvir nenhum desses fonogramas (e que por isso mesmo não levam consigo nenhum equipamento de reprodução sonora), ficam sem opção e à mercê do embate da competição das potências entre esses equipamentos.

Uma forma de evitar tais infortúnios seria a utilização de fones de ouvido, simplesmente. Aliás, este acessório já foi introduzido na paisagem da mobilidade do consumo de música gravada desde o final dos anos de 1970 com o lançamento do *walkman*. Esta prática pode tanto resolver o problema de clariaudiência do produto musical consumido quanto evitar a poluição sonora e o consequente transtorno no ambiente maior, o “espaço” de forma ampla.

Contudo, o que se constata é cada vez mais a adesão de pessoas que promovem uma competição de potências amplificadas. Não por isso, em algumas cidades do Brasil, é possível verificar competições de automóveis sonorizados promovidas pelos próprios agentes públicos, como Secretarias Municipais, por exemplo. Neste sentido, emerge uma “comunidade acústica” (TRUAX, 1994, p.58) cujo sentido de pertencimento refere-se precisamente à identificação com a produção de sons em escalas de potência amplificada elevada. Os sons aqui referidos são, substancialmente, fonogramas musicais de diferentes segmentos estéticos e estilísticos, havendo invariavelmente uma predileção por alguns. No caso do Pará, por exemplo, alguns segmentos identificados como estilos ou ritmos regionais, como o carimbó, o brega ou o *melody* são muito comumente consumidos nestes circuitos.

Provavelmente, em termos de identificação com uma “comunidade acústica” que, por definição, estabelece uma relação de comunicação acústica (nos termos de Truax), as pessoas podem sentir-se à vontade para amplificar o volume em elevados decibéis, visto que, a princípio, não deveria haver problemas com os demais em relação à apreciação estética do produzido musical reproduzido. Dessa forma, o “espaço” é partilhado por uma “comunidade acústica” onde todos se beneficiam da paisagem sonora criada, neste caso, preenchida com produtos musicais da preferência de todos (ou, ao menos, presume-se).

Contudo, outra “comunidade acústica” que se identifica com uma paisagem sonora natural fica impossibilitada de coexistir neste mesmo “espaço”. Dessa forma, para encontrar uma solução saudável do ponto de vista do respeito ao privado, é imprescindível uma conscientização da gestão dos sons produzidos de forma amplificada.

3. SOBRE POLUIÇÃO SONORA

O acesso a caixas de som de diversos tamanhos e potências, e alimentadas por baterias cuja autonomia permite operar por algumas horas, somado aos recursos de conexão online para *streaming* de fonogramas e a conexão via *Bluetooth* com estes equipamentos, tem proporcionado o acesso um consumo da música de forma móvel, graças à portabilidade destes recursos. É fato que esta mobilidade não é novidade, visto que já nos anos 1980 era comum o uso dos toca-fitas com duas cabeças, movido a pilhas, possibilitando às pessoas a audição dos produtos musicais de sua preferência em ambientes diversos, como praças ou mesmo praias, dentre outros. Contudo, o que se percebe hoje é que, decorrente do desenvolvimento dos recursos tecnológicos supracitados, os equipamentos de reprodução hoje são consideravelmente mais potentes em termos de amplificação.

As chamadas “caixinhas de som”, como a conhecida marca JBL, que ocupam as mesas dos bares à beira da praia são dos mais diversos tamanhos e potências. Mas além disso, há ainda aqueles que levam para a praia caixas de som grandes, os chamados PA’s. A abreviatura PA em inglês significa *Public Audition*, ou seja, e é comumente utilizada para se referir ao som que alcança o público em shows e eventos. Dessa forma, convergindo com o tópico anterior, esses equipamentos foram desenvolvidos com o intuito de propagar o som de forma potencializada. O resultado deste conjunto de equipamentos operando de forma síncrona cria um ambiente em que o ambiente sônico é congestionado por frequências que se cruzam, se chocam e se sobrepõe, causando um estado de caos sônico. Soma-se a isso as próprias colunas de som que os bares e restaurantes possuem, em alguns casos, o que provoca maior congestionamento de materiais sonoros.

Schafer, ao problematizar o tema da poluição sonora, faz invariavelmente alusão ao contexto dos grandes centros urbanos e a paisagem sonora resultante dos vários tipos de ruídos característicos da contemporaneidade, sobretudo a partir da Revolução Industrial. Buzinas, automóveis, máquinas, equipamentos diversos como ar-condicionado e afins, criam um ambiente sônico que não existia até poucas décadas atrás. No entanto, situações como a abordada neste trabalho revelam que ambientes distantes dessa realidade e que poderiam estar salvos dessa poluição são agora contaminados pelo trânsito de equipamentos portáteis que, com o propósito de consumir música, acabam por transportar estes sintomas para ambientes que deveriam atuar como refúgios para uma “limpeza dos ouvidos”. Reforça-se, portanto, a importância de abordar o assunto de forma a apontar possíveis soluções que possam contribuir para aliviar esta “esquizofonia” que, genericamente despercebida, afeta e compromete a saúde auditiva da sociedade contemporânea.

4. SOBRE O SILÊNCIO

No capítulo XIX do livro *A afinação do mundo*, Schafer comenta que, assim como o homem precisa de tempo para dormir e se recompor fisicamente, também é saudável que se recorra a “reservatórios de silêncio” para restaurar o metabolismo espiritual (SCHAFER, 2001, p.352). Contudo, Schafer enfatiza a necessidade que o homem moderno tem de produzir som para se lembrar que de que não está só. Ou seja, a ausência de som equivale mesmo à ausência de vida. Portanto, para o homem ocidental, a silêncio é algo negativo, um “vácuo” (SCHAFER, 2001, p.354). Devido ao atual excesso de “incursões sonoras”, a sociedade atual está perdendo o sentido da palavra “concentração”.

Schafer desenvolve o tema do silêncio neste capítulo, demonstrando o processo de busca de recuperação do silêncio positivo. Portanto, para aqueles que almejam contribuir para a melhoria de um projeto de acústica mundial, é imprescindível a redescoberta do silêncio como um estado positivo. “Quando não há som, a audição fica mais alerta” (SCHAFER, 2001, p.358). Há que se levar em consideração que Schafer, ao desenvolver seu argumento, faz alusão a diversas situações acerca da própria concepção do silêncio. Para tal, cita o antológico episódio onde John Cage entrou numa caixa anecóica e, ao perceber dois sons (um grave e um agudo), foi informado pelo engenheiro responsável que o som mais agudo se tratava de seu sistema nervoso e o mais grave de sua própria circulação. Assim, Cage concluiu que “não existe silêncio” (SCHAFER, 2001, p.355).

Portanto, ao falar de silêncio, estamos falando de um estado intencional de não produção de som, de forma a permitir ao ambiente a emissão de sua própria paisagem sonora, sem interferência, ou seja, a “paisagem sonora natural”. Cabe àqueles que intencionam consumir música respeitar a paisagem e as outras comunidades acústicas, exercendo o respeito e fazendo uso de recursos, como por exemplo, o fone de ouvido.

5. A “PERFORMANCE DA ESCUTA”

Ao considerar os aspectos da paisagem sonora contemporânea, bem como o excesso de ruídos e poluição sonora, Schafer alerta para a necessidade de se exercitar a “limpeza de ouvidos”. O autor descreve esta atividade como um treinamento que permite escutar os sons de forma mais discriminada. Assim, argumenta que:

A paisagem do mundo está mudando. O homem moderno começa a habitar um mundo que tem um ambiente acústico radicalmente diverso de qualquer outro que tenha conhecido até aqui. Esses novos sons, que diferem em qualidade e intensidade daqueles do passado, têm alertado muitos pesquisadores quanto aos perigos de uma difusão indiscriminada e imperialista de sons, em maior quantidade e volume, em cada reduto da vida humana. A poluição sonora é hoje um problema mundial. Pode-se dizer que em todo o mundo a paisagem sonora atingiu o ápice da vulgaridade em nosso tempo, e muitos especialistas têm predito a surdez universal como a última consequência desse fenômeno, a menos que o problema venha a ser rapidamente controlado. (SCHAFER, 2001, p.17)

Convergindo com esta perspectiva, Patrícia Lima, em sua tese *Canções de fogo: a apreensão de saberes através da performance da escuta no contexto da União do Vegetal*, propõe um conceito que descreve a prática da escuta ativa num ambiente ritualístico de aprendizado, que se dá a partir da audição em três situações: 1) fonogramas; 2) chamadas e 3) silêncio. Trata-se de um

contexto específico que configura o trabalho de campo desenvolvido e que se refere a uma prática religiosa que remonta às religiões Ayahuasqueiras da Amazônia brasileira.

Contudo, este conceito pode ser estendido e aplicado a outras situações, visto que compreende uma dinâmica de comunicação, reflexão e recepção. O ponto de partida para tal proposição remete aos trabalhos de Paul Zumthor, onde o autor, no terreno da literatura, apresenta uma relação fenomenológica entre *autor/obra/leitor*, ou seja, uma “performance da leitura”. Considerando a individualidade do receptor, que abrange aspectos culturais, etários, contextuais etc., a “performance da escuta” compreende um exercício de prática auditiva que remete a diferentes dimensões, como a fisiológica (o ato de ouvir), a afetiva (emocional) e a mental (intelectual).

Neste sentido, constata-se a pertinência de se propagar à sociedade a importância de atentar à conscientização dos sons, não somente ouvidos, mas também produzidos. Uma das possibilidades de se pôr em prática esta proposta é precisamente a partir dos contextos de educação musical, visto que estes agentes podem promover efeitos multiplicadores, tanto em outros ambientes de ensino quanto em seus próprios contextos de atuação pessoal.

6. O EXERCÍCIO EM SALA DE AULA

Após as constatações apresentadas acima, somadas à experiência vivenciada na Ilha de Cotijuba, foi elaborada uma atividade a ser desenvolvida no âmbito de uma aula nas disciplinas de Percepção Musical e Métodos e Técnicas de Ensino da Música com alunos do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará.

Descrição da Atividade: foi solicitado aos alunos da turma selecionarem um fonograma de sua preferência no celular e colocarem o volume na potência máxima. Após um comando, todos deveriam acionar o *play* simultaneamente. O exercício foi realizado em três turmas de duas diferentes disciplinas, respectivamente no segundo semestre de 2022 e no primeiro de 2023. Duas turmas tinham cerca de vinte alunos e outra cerca de sete.

Após o comando, todos acionaram o *play*, e o ambiente da sala de aula foi tomado por diferentes fonogramas em termos de segmento musical. A experiência durou cerca de três minutos. Os sinais não verbais, tais como expressão facial, foram diversos, levando a intuir um sentido de desconforto, incômodo e, também, de surpresa ou indignação. Alguns sorrisos também foram percebidos e o levantar de ombros, num sinal de incompreensão do motivo de tal atividade. Após

finalizado o tempo do exercício, foi solicitado aos alunos escreverem num papel sua percepção sobre o que fora presenciado. Após alguns minutos, cada aluno leu suas anotações em voz alta.

Os resultados podem ser divididos em duas categorias: uma positiva e outra negativa. A primeira, numa minoria muito notória, apresenta de maneira genérica uma interpretação que aponta para uma leitura cageana, ou seja, como se o aglomerado de fonogramas fosse uma composição ou proposição musical intencional nos moldes da estética conceitual de John Cage. A segunda categoria de respostas, mais pessimista, descreveu, com diferentes palavras, um ambiente de caos e saturação sonora, onde os fonogramas não podiam ser sequer identificados, quiçá apreciados.

Após a leitura das anotações, foi ainda perguntado aos alunos se esta experiência remetia a algum contexto ou situação específica. Dentre as diversas respostas, tais como mercado ou outros ambientes de tráfego sonoro, alguns citaram precisamente as praias. Contudo, como pode ser possível que, num conjunto de diferentes “espaços” relacionados a situações de poluição sonora, podemos encontrar a praia em pé de igualdade com estes? Isso demonstra que esse “lugar”, originalmente carregado de sua aura de refúgio silencioso, isto é, sua paisagem sonora natural, já se encontra até mesmo no imaginário das pessoas como um “espaço” de poluição sonora, conseqüente do uso dos equipamentos portáteis de reprodução e consumo de fonogramas musicais.

A partir dessas reflexões, o professor iniciou uma série de atividades auditivas e expositivas no sentido de apresentar aos alunos o campo de estudos designado por “paisagem sonora”, seus principais autores e conceitos relacionados, com especial destaque ao silêncio. Assim, foram projetadas algumas versões de performance da obra *4'33"* de John Cage (1952) para apreciação visual e sonora, obra desconhecida por praticamente todos os alunos das duas turmas em questão. O conhecimento sobre esse trabalho, bem como sobre a concepção da criação de John Cage, juntamente com as demais exposições conceituais sobre o universo da “paisagem sonora”, contribuiu para despertar os alunos para estabelecerem outras conexões de relação com o som e o fazer musical.

Por fim, foi abordado o conceito de “passeio sonoro”, que veio a ser a atividade seguinte a ser desenvolvida com estes alunos. O passeio foi realizado pelo campus Guamá da UFPA, em Belém, onde sita a Faculdade de Música desta instituição. O passeio foi registrado pelos alunos, quer por gravação, quer por escrita, vindo a ser posteriormente discutido e analisado em sala de aula. Parâmetros musicais diversos, como altura, timbre, intensidade, dentre outros, foram abordados e discutidos. Outros exemplos de composição com escrita não convencional também foram apresentados aos alunos, como algumas obras do próprio Murray Schafer. Essa proposta de notação musical foi oportunamente explorada pelos alunos no sentido de diagramarem ditados com ritmo

e/ou altura, textura, dentre outros parâmetros, tomando conhecimento e fazendo uso de recursos não convencionais para o exercício da prática musical e, posteriormente, da educação musical.

Nas duas turmas de 2023, foi desenvolvida subsequencialmente uma atividade de criação musical a partir do material coletado e analisado. O trabalho foi realizado em grupos de quatro a cinco participantes e os resultados foram diversos, desde criação de *tapes*, com edição do áudio coletado de forma a criar uma narrativa musical, a simulação dos sons produzidos pelas fontes sonoras identificadas. Paralelamente, foi concebida uma partitura a partir de uma escrita criativa, com desenhos, símbolos e legenda com indicação das intenções musicais descritas.

7. SOBRE AS “LEIS DO RUÍDO”

Outro ponto a se considerar, no que se refere à sonorização amplificada em espaços públicos, diz respeito às legislações vigentes que abordem a temática da poluição sonora, existente já em diversas cidades em diferentes países. Em alguns casos, há uma restrição de horários, com respectivos limites de decibéis emitidos. No caso de Portugal, por exemplo, pude perceber durante minha experiência como musicista que os bares precisam ter um equipamento que, ligado a uma central via wi-fi, transmite as informações concernentes aos valores de decibéis emitidos pelos equipamentos. No caso de ultrapassar os limites predeterminados, a central recebe uma notificação, tal como num sistema de alarme, e o estabelecimento é autuado consoante as normas estabelecidas pelo regimento legal. É o que determina a denominada “Lei do Ruído”:

A prevenção do ruído e o controlo da poluição sonora visando a salvaguarda da saúde humana e o bem-estar das populações constitui tarefa fundamental do Estado, nos termos da Constituição da República Portuguesa e da Lei de Bases do Ambiente. Desde 1987 que esta matéria se encontra regulada no ordenamento jurídico português, através da Lei n.º 11/87, de 11 de Abril (Lei de Bases do Ambiente), e do Decreto-Lei n.º 251/87, de 24 de Junho, que aprovou o primeiro regulamento geral sobre o ruído.

O Decreto-Lei n.º 292/2000, de 14 de Novembro, que aprovou o regime legal sobre poluição sonora, revogou o referido decreto-lei de 1987 e reforçou a aplicação do princípio da prevenção em matéria de ruído (Decreto-Lei n.º 9/2007 de 17 de Janeiro)¹.

A Lei do Ruído estabelece limites de emissão de decibéis que variam de acordo com o tipo de ambiente e o horário do dia, tais como áreas residenciais, locais de diversão noturna como

¹Disponível em: <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/9-2007-522807>. Acesso em: 25 mai. 2023.

bares e discotecas, e também áreas sensíveis como creches, hospitais e similares. Os limites podem variar entre 45 dB e 70dB, dependendo da categoria de ambiente e horário.

Em outros países da Europa, tal como na Espanha, até mesmo a música ao vivo é atualmente regida por normas específicas que restringem o livre exercício em alguns espaços públicos. Em Madrid, por exemplo, não é permitido tocar um instrumento e cantar numa mesa de algum bar ou café nos arredores do centro turístico. Mesmo para o exercício da atividade profissional de rua, é preciso um alvará com uma autorização onde são determinadas e especificadas várias diretrizes, como o espaço a ser utilizado pelo artista (com metragem específica), o endereço preciso, horários etc. A partir destas orientações, é calculado um valor mensal que o artista deve pagar à Câmara Municipal. Esta conduta é recorrente em vários países da Europa atualmente.

No Brasil há também legislações específicas para o caso dos decibéis emitidos, sobretudo em casos de estabelecimentos comerciais. Além da experiência citada nas praias da Ilha de Cotijuba, também foi experienciada pelos autores outra em Alter do Chão, sul do estado do Pará. Neste caso, a Ilha do Amor, conhecida internacionalmente como Caribe Amazônico, há alguns quiosques onde foi proibido ter sonorização amplificada na primeira década de 2000 (segundo conversas com artesãos e comerciantes locais). Após esta decisão, a paisagem sonora desta praia foi marcada por uma ausência de interferência sonora musical, até precisamente o surgimento das denominadas caixinhas de som. Atualmente, Alter do Chão também presencia os mesmos incômodos que as praias descritas de Cotijuba, em decorrência do consumo de fonogramas musicais por parte dos consumidores destes quiosques (cuja legislação ainda proíbe o uso de sonorização amplificada por parte destes).

Outro exemplo também pode ser descrito a partir de uma experiência vivida em Ouro Preto, Minas Gerais, em uma viagem realizada no primeiro semestre de 2023 pelos autores. Como ambos foram graduados nesta cidade, na Universidade Federal de Ouro Preto, e ambos foram moradores de repúblicas federais estudantis (prédios públicos pertencentes à Universidade Federal de Ouro Preto), ambos têm a experiência de vivenciarem conflitos entre os moradores locais e as repúblicas estudantis no que diz respeito ao excesso de decibéis emitidos pelas sonorizações destas, sobretudo em contextos de festas dos moradores. Após muito debate e confrontos, atualmente há regulamentos e fiscalizações que limitam os excessos. Durante a viagem aqui descrita, foi possível constatar uma placa fixada em um lugar próximo a uma praça onde localizam-se seis repúblicas estudantis. A placa encontra-se em frente à Igreja do Pilar, cuja praça com as repúblicas trata-se da Praça Juvenal Santos, também conhecida como Praia do Circo (Figura 1, Figura 2):



Figura 1: Placa sinalizando a criminalização da poluição sonora (em frente à Igreja do Pilar em Ouro Preto/MG). Acervo dos autores.



Figura 2: Detalhe da placa apresentada na figura 1. Acervo dos autores.

Portanto, cada vez mais as legislações vão se adequando às solicitações e exigências da sociedade no sentido de proporcionar um bem-estar e equidade para todos. Trata-se de uma tarefa complexa que requer muito debate.

Outro exemplo pode ser constatado na cidade de Campinas/SP. Conforme demonstra matéria publicado por Carlos Bassan em 2022:

A Prefeitura de Campinas lançou na tarde desta terça-feira, 2 de agosto, a campanha Bar Amigo da Vizinhança. Com a participação de autoridades e representantes do setor de bares, restaurantes e casas noturnas, foi apresentada uma cartilha com orientações para incentivar proprietários a regularizarem seus comércios e a seguirem a legislação vigente no município. A finalidade é compatibilizar o funcionamento do setor e o direito ao sossego público dos vizinhos. (BASSAN, 2022)

Portanto, cada vez mais as legislações vão se adequando às solicitações e exigências da sociedade no sentido de proporcionar um bem-estar e equidade para todos. Trata-se de uma tarefa

complexa que requer muito debate e conscientização. Entendemos que o papel do educador musical é de fundamenta importância nesse contexto, pois, por um lado, enquanto musicista, é um agente que promove a divulgação da prática musical (alterando a paisagem sonora local). Por outro, tem a responsabilidade de promover a conscientização do equilíbrio e respeito mútuo, inclusive das respectivas paisagens sonoras (com ênfase para as paisagens sonoras naturais).

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando as experiências descritas nas praias fluviais em Cotijuba e em Alter do Chão, é possível constatar uma despreocupação, por parte dos usuários destes equipamentos de reprodução sonora mecânica, em relação àqueles que preferem a contemplação da paisagem sonora natural. Nesse caso, a dimensão de coletividade do ambiente público dá lugar a diversos “espaços privados”, onde cada qual reproduz sua *playlist* de preferência.

O resultado deste tráfego de sonoridades é uma poluição sonora que corrobora um estado de não saúde auditiva, visto que não atende nem mesmo aos que tentam consumir produtos musicais, uma vez que a clareza sonora não existe, ao contrário, é diluída num sem-fim de outras frequências que disputam o mesmo “espaço” sônico. Urge, portanto, promover uma conscientização deste fenômeno pela sociedade, de modo a contribuir para um ambiente sonoro salutar, quer em termos de qualidade do consumo musical quando intencionado, quer em termos de valorização da paisagem sonora natural que, também é desejo de consumo por membros de outra “comunidade acústica”.

Contudo, essa problemática não parece tão simples de se equacionar. Ao experienciar o contexto da simultaneidade dos diversos amplificadores em atividade, é possível intuir que nesta comunidade acústica há uma intenção positiva e até mesmo generosa em proporcionar ambiência musical às pessoas presentes. Ao considerar o conceito mesmo de “comunidade acústica”, percebe-se que aspectos culturais, e, portanto, subjetivos, definem campos de identificação e valoração que um simples ensaio não é suficiente para abordar a complexidade da questão. Neste sentido, trabalhos etnográficos poderão trazer luz à percepção que estes pares partilham.

Assim, o hábito de consumir música com uso de fones de ouvido, por exemplo, poderia ser sugerido como uma solução eficaz, pois atenderia aos propósitos daqueles pares de outra comunidade acústica (que busca experienciar uma paisagem sonora natural), respeitando assim o limite entre o público e o privado num mesmo “espaço”. Contudo, imaginar um cenário com dezenas ou centenas de pessoas com fones de ouvido cria um outro cenário “esquizofônico” (ou segundo

ambiente), onde cada qual vivencia uma “bolha”. O autor Chaturthi de Silva (2021) descreve este cenário como “ambientes sonoros privados”, ainda que em espaços públicos. Portanto, o que este ensaio aqui propõe é refletir sobre este tema e lançar desafios para que outros trabalhos possam vir a se desenvolver neste quadro, com metodologias adequadas que possam dar conta de elencar dados para análise e apresentar possíveis alternativas para um equilíbrio de respeito mútuo.

Por ora, no que se refere ao propósito do trabalho aqui apresentado e que se prende com o contributo que compete aos professores de educação musical, propõe-se desenvolver atividades no campo da “limpeza de ouvidos” e da “performance da escuta” em ambientes de sala de aula. Dessa forma, é possível despertar nos alunos o interesse e a motivação para promover desdobramentos desta iniciativa. Não somente a disciplina de Percepção Musical pode ser um terreno próspero neste sentido, mas tantas outras que, de forma interdisciplinar, dialogam com os estudos da paisagem sonora, como é o caso da disciplina já mencionada, onde trabalha-se metodologias de ensino da música, sendo o próprio Schafer um dos nomes incontornáveis a ser abordado. Num momento em que a sociedade contemporânea vive um estado de excessos, com quadros de estresse e ansiedade cada vez mais frequentes, a poluição sonora pode e deve ser evitada para contribuir para uma qualidade de vida salutar e próspera. Mais que isso, este trabalho deve ser feito de forma responsável e solidária, respeitando as individualidades que, neste caso, configuram coletividades uma vez que compreendem distintas comunidades acústicas.

Alexsander Duarte, como músico e etnomusicólogo, suas atividades incluem a produção de concertos, CDs, documentários etnográficos, artigos, livros, capítulos de livros, partituras e comunicações. É licenciado em Música pela Universidade Federal de Ouro Preto, Doutorado e Pós-Doutorado em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro/PT. Atualmente é Professor Adjunto na Universidade Federal do Pará (UFPA), Campus Belém. No âmbito artístico, sua atividade internacional abrange países da América do Sul, Europa, África e EUA. Participou de diversos festivais, tendo sido selecionado como finalista do 1º Festival Internacional da Canção Sul-Americana 2007, sendo um dos representantes do Brasil em Punta del Este, Uruguai. E-mail: alexduarte@ufpa.br.

Patrícia Lima tem Doutorado em Etnomusicologia pela Universidade de Aveiro com bolsa financiada pela Fundação de Ciência e Tecnologia (FCT/Portugal); Especialização em Educação Ambiental (USP); Restauro e Conservação de Patrimônio Cultural (FAOP) e licenciatura em História (UFOP). Como pesquisadora participou em eventos científicos relativos à música, antropologia e artes, publicou em Atas de Congressos Internacionais, em Revista Científica, Capítulos de Livro e atuou na docência. Além da carreira acadêmica tem experiência em consultoria, em aprovação de projetos cultural/ambiental, organização de eventos, gestão financeira e recursos humanos. No setor público trabalhou com Mobilização socioambiental - Ministério de Meio Ambiente/Brasil e atualmente é Parecerista de Projetos Culturais - Ministério do Turismo/Brasil. Portanto, possui um perfil que abrange áreas multidisciplinares como Ambiental, Patrimonial e Cultural. E-mail: patriciapaula.lima@gmail.com.

BIBLIOGRAFIA

BRASSAN, Carlos. **Cartilha Bar Amigo da Vizinhança orienta sobre horários e poluição sonora.** Campinas, ago. 2022. Disponível em: <https://portal.campinas.sp.gov.br/noticia/45336>. Acesso em: 25 mai. 2023.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer.** Petrópolis: Vozes, 1998.

LIMA, Patrícia Paula. **Canções de fogo: a apreensão de saberes através da performance da escuta no contexto da União do Vegetal.** 2016. Tese (Doutorado em Música) – Departamento d Comunicação e Artes, Universidade de Aveiro, Aveiro, 2016.

SCHAFFER, Murray. **A afinação do mundo** – uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

SILVA, Chathurthi S. de. **Private Sound Environments in Public Space: Use of Headphones in Public Parks and Public Transit.** 2021. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Design) - Faculty of New Jersey Institute of Technology and Rutgers, New Jersey, 2021. Disponível em: <https://digitalcommons.njit.edu/dissertations/1514>. Acesso: 25 mai. 2023.

TRUAX, Barry. **Acoustic Communication.** Norwood: Ablex Publishing Corporation, 1994 [1984].

PAISAGEM SONORA URBANA

ILHAS DE DISCIPLINAMENTO, PANOPTISMOS E DE REALIDADE NORMALIZADA

ELDER OLIVEIRA

ANA KAROLINA FLORES BIBIANO

SAMUEL PERUZZOLO VIEIRA

HANNAH ALICE CABRAL MAIA

1. INTRODUÇÃO

O Projeto Mosaico: arte, música e paisagem sonora na escola põe em movimento uma série de conhecimentos que fazem parte do dia a dia de professores e artistas de diferentes áreas, que lidam com diferentes paisagens sonoras, alunos que possuem realidades, interesses e práticas artísticas distintas. A partir das diferentes proposições desse projeto, conhecemos uma série de possibilidades e realizações apresentadas por professores e pesquisadores de diferentes países e que, em suas propostas apresentaram muito mais do que paisagens sonoras em específico, mas paisagens sensoriais¹. Nesse sentido, o Projeto atende acusticamente, visualmente e politicamente aos anseios e demandas de alunos da graduação de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará (UFPA) e dos participantes do Projeto de Pesquisa Arte Sonora: Estudos em Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem sonora, pois desbravam-se horizontes acústicos que podem ser integrados à escola, oferecendo opções de troca, sociabilidade numa relação mútua com o ambiente, com a cultura e, obviamente, com o que frui a partir das diferentes assinaturas acústicas locais.

Neste artigo, relataremos como se deu uma de nossas experiências acústicas especificamente na cidade de Belém, no Estado do Pará, Região Norte do Brasil. Propomo-nos ir ao encontro de praças públicas, no centro da cidade. Debruçaremos sobre os elementos que foram surgindo ao longo de nossos processos criativos e que denunciam as crises que motivaram nosso pensamento, a partir também de teóricos que nós, enquanto autores deste trabalho, nos aprofundamos. Michel Foucault (2020), Jorge

¹ Termo definido pelos pesquisadores dr. Jose Luis Carles e dra. Cristina Palmese. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NaPnwJhYhvk>. Acesso 26 mai. 2023.

Larrosa (2014), Ana Godoy (2008), entre outros autores, seguem inflamando nosso pensamento e pondo em crise o que está fortemente nos produzindo cotidianamente.

Para que sejamos claros com relação ao que nomeamos de *lhas*, traremos para a discussão deste trabalho registros acústicos e fotográficos que remontam experiências em espaços públicos investigados, trazendo aos nossos olhos e ouvidos nuances de disciplinamento, panoptismo e normalização da vida humana que nos auxiliam a relatar o vivido. Reunimos uma discussão sobre esses três elementos, pois acreditamos que a sociedade urbana delimite tolerâncias, comportamentos, modos de se viver que sejam permitidos, numa realidade que, ao ser transgredida, possa ser punitiva. Ou seja, tratamos de uma disciplina que está entremeada no corpo social, que produz sujeitos dóceis e que segue modelos, como lemos em Michel Foucault (2020). Logo, a produção destes indivíduos é garantida pelo que o mesmo autor, Michel Foucault (2020) explica, enquanto vigia, enquanto efeito panóptico. Utilizando as palavras dele, “vigiar se torna então uma função definida, mas deve fazer parte integrante do processo de produção [...]” (FOUCAULT, 2020, p.171).

Indicamos que nossas práticas artísticas possam, de alguma forma, subverter ou colapsar (ainda que momentaneamente) essas estruturas normalizadoras, para que existam possibilidades artísticas e criativas. Eis nosso principal enfoque: assumir a possibilidade de viver experiências sensoriais e expressá-las, demandas de uma série de liberações que ultrapassam os limites postos por essa normalização. Esperamos que o leitor não encare esta leitura acreditando que encontrará soluções para o que aqui problematizamos. Esperamos, nesse sentido, gerar um incômodo necessário para que possamos, em singulares atos de liberdade, insurgir artisticamente sobre as tramas já postas – o que Christian Laval (2018) chama de experiência utópica. Realizar o caminhar atento às escutas (*i.e., soundwalking*) conjuntamente com um coletivo formado por alunos do Curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Pará foi e, não obstante, continua sendo um exercício de liberdade do pensamento e do corpo sobre a ordem fixada.

Ao ouvir, problematizamos.

2. DISCIPLINA, PANOPTISMO E REALIDADE NORMALIZADA: PROBLEMATIZA-SE A SENSAÇÃO DE QUE TUDO ESTÁ BEM

Neste texto calcamos em dois conceitos que se complementam para a existência da normalização da realidade: os conceitos de disciplina e panoptismo. Para melhor expressarmos esses conceitos, trazemos os escritos de Michel Foucault (2020), que atenta ao nosso objeto de

estudo: as práticas artísticas na paisagem sonora belenense. A partir de fotografias e registros sonoros, apresentamos reflexões sobre esses conceitos e que sublinham nossos pensamentos durante a realização de *soundwalking* coletivo, que se atentaram aos sons da paisagem e às atividades que nos espaços eram desenvolvidas. Cabe salientar, ainda, que a temática deste texto não foi previamente definida, mas sim, é fruto dessas experiências *in situ* em espaços que, visualmente e acusticamente, propõem idealizadamente momentos de liberdade em relação às atividades do dia a dia.

Para contextualizar este assunto, quando falamos em disciplina adentramos num terreno da produção de sujeitos específicos, em suma, dóceis e úteis. Michel Foucault (2020) indica que na Era Clássica descobria-se o corpo enquanto alvo de poder: manipulável, modelável e treinável, capaz de obedecer e responder. Não se mantém apenas na Era Clássica. Ainda se vivem tramas que estabelecem a “maquinaria de poder”, que segundo Foucault (2020), “[...] define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e eficácia que se determina” (FOUCAULT, 2020, p.135). Ou seja, sendo o corpo humano ainda alvo de poder, visto coletivamente ou singularmente, esta sociedade pós-moderna segue produzindo “corpos dóceis”, “[...] submissos e exercitados” (FOUCAULT, 2020, p.135).

Distribui-se, assim, essa maquinaria numa

[...] multiplicidade de processos muitas vezes mínimos, de origens diferentes, de localizações esparsas, que se recordam, se repetem, ou se imitam, apoiam-se uns sobre os outros, distinguem-se segundo seu campo de aplicação, entram em convergência e esboçam aos poucos a fachada de um método geral. (FOUCAULT, 2020, p.136)

Não trataremos do que representam os colégios, sanatórios, religiões ou organizações militares para uma sociedade disciplinadora. Refletimos sobre a forma como as instituições estão distribuídas no corpo social, para além dos espaços os quais ocupam. Especificamente, encontramos acústica e visualmente, elos nas atividades desenvolvidas nestas instituições quando comparadas às atividades desenvolvidas em espaços abertos e públicos, nas praças Batista Campos e República, onde visivelmente há o controle dessas atividades, sendo postos horários, elaboração temporal do ato, correlação entre corpo e gesto e utilização exaustiva (FOUCAULT, 2020, p.146-150) – o que de certa forma mantém a vida de forma ordinária, dentro do que é previsto para a utilização destes espaços.

Houve tempos de diversão e formação num mesmo espaço, em distintas localidades. Jorge Larrosa (2018), a partir de Michel Foucault, define enquanto heterotopias². Entretanto, mantivemos nossa atenção nas atividades que conduziram comportamentos e atribuíram metas. Verificamos o rigor de tempo industrial que, entretanto, mistura sensações de divertimento ao cumprimento de atividades: uma série de brincadeiras, de caráter esportivo, temporalmente e espacialmente conduzidas, onde “o tempo medido e pago deve ser também um tempo sem impureza nem defeito, um tempo de boa qualidade, e durante todo o seu transcurso o corpo deve ficar aplicado a seu exercício” (FOUCAULT, 2020, p.148).

Houve elaborações temporais dos atos. Verificamos associações militares, onde são postas formas de controle da tropa, que consistem nas definições de esquemas anátomo-cronológicos (FOUCAULT, 2020, p.149), onde são definidas posição do corpo, de seus membros, onde para cada movimento se determinam ordens de sucessão. Nesse momento adulto e de não-diversão, “o tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder” (FOUCAULT, 2020, p.149), onde “no bom emprego do corpo, que permite um bom emprego do tempo, nada deve ficar ocioso ou inútil [...]” (FOUCAULT, 2020, p.149). Tudo isso culmina no que Michel Foucault (2020) denomina de utilização exaustiva, onde “[...] é proibido perder um tempo que é contado por Deus e pago pelos homens; o horário devia conjurar o perigo de desperdiçar tempo – erro moral e desonestidade econômica” (FOUCAULT, 2020, p.151).

² Embora não nos debruçemos especificamente sobre este conceito, heterotopias é sintetizado por Jorge Larrosa (2018) enquanto espaços que “[...] têm o poder de justapor em um só lugar real múltiplos espaços, múltiplas localizações, que são em si mesmas incompatíveis” (LARROSA, 2018, p.374).



Figura 1: Ilhas de disciplinamento: recorte espacial para o desenvolvimento de recreação nos moldes escolares e sob tutoria. Praça Batista Campos, Belém – Pará, Brasil. 2022. Acervo dos autores.

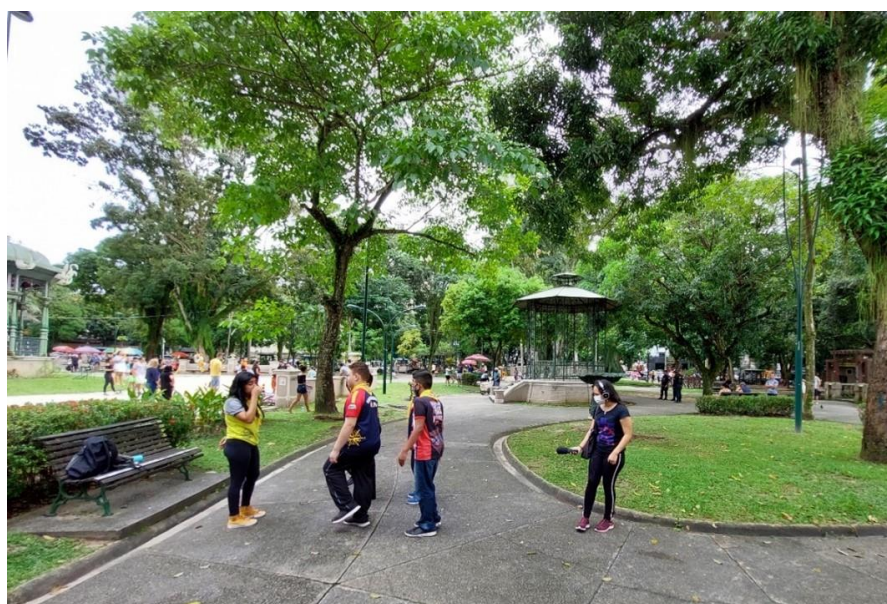


Figura 2: Ilhas de disciplinamento: recorte espacial para o desenvolvimento da marcha militar, sob tutoria. Praça Batista Campos, Belém – Pará, Brasil. 2022. Acervo dos autores.

Pontuamos, a partir desses registros visuais, o quão vigente é o poder disciplinar em espaços abertos e públicos, que adestram para “[...] retirar e se apropriar ainda mais e melhor” (FOUCAULT, 2020, p.167) dos corpos. A partir da caminhada atenta à escuta (*i.e.*, *soundwalking*) ouvimos e visualizamos a fabricação de indivíduos – disciplina essa que “[...] toma os indivíduos ao mesmo tempo como objetos e como instrumentos de seu exercício” (FOUCAULT, 2020, p.167). Neste

caso em específico, acolhidas por instituições escolares e religiosas, e vigiadas também pelas famílias e instituição militar.



Figura 3: Ilhas de disciplinamento: grupo de senhoras vocalizando hinos religiosos. Praça da República, Belém – Pará, Brasil. 2022. Acervo dos autores.

A fabricação de sujeitos dóceis e úteis é uma demanda social historicamente fixada, como Michel Foucault nos apresenta em *Vigiar e Punir* (2020). Essa demanda articula-se no meio social por diferentes instituições que garantem o devido disciplinamento e normalização da vida. Nessa trama posta por disciplinamentos que anseiam a utilidade de indivíduos e coletivos, há também a garantia de que o espaço esteja sendo devidamente utilizado.

Estabelecem-se, assim, os diferentes mecanismos de vigia. Como menciona Michel Foucault (2020), resumimos em poucas palavras que o exercício da disciplina exige um dispositivo que garanta as regras do jogo. “Vigiar se torna então uma função definida, mas deve fazer parte integrante do processo de produção; deve duplicá-lo em todo o seu comprimento” (FOUCAULT, 2020, p.171). Vigilância que pode ser entendida atualmente como “[...] forma de segurança, pois a sociedade comumente solicita a vigia pela necessidade da sensação de estar segura” (BIBIANO, 2022, p.17-18).

Na produção de sujeitos, há a vigilância hierárquica, que, para nós, é aplicada pelos tutores, pais, familiares e, não obstante, serviços militares – estes últimos que, para além dessa garantia de vigilância hierárquica, consolidam o que comparamos ao *panoptismo*, discutido por Michel Foucault (2020). Na Praça Batista Campos, deslocado da zona de maior atividade, o totem militar mantém-se enquanto “[...] uma máquina de dissociar o par ver-ser visto: no anel periférico,

se é totalmente visto, sem nunca ver; na torre centra, vê-se tudo, sem nunca ser visto” (FOUCAULT, 2020, p.195). Ainda tão relevante quanto ver, o ouvir é descrito por Foucault a partir de Jeremy Bentham, na primeira versão de *Panopticon*, onde também se imaginava uma vigilância acústica, em modelo prisional.



Figura 4: Ilhas de disciplinamento: o totem militar. Praça Batista Campos, Belém – Pará, Brasil. 2022. Acervo dos autores.

Refletindo sobre uma fala potente de Michel Foucault (2020) quanto a eficácia do poder, que traduz um pouco de nossas vivências enquanto coletivo artístico que percorreu tais praças mencionadas e que bem viu a trama:

A eficácia do poder, sua força limitadora, passaram, de algum modo, para o outro lado – para o lado de sua superfície de aplicação. Quem está submetido a um campo de visibilidade, e sabe disso, retoma por sua conta as limitações do poder; fá-las funcionar espontaneamente sobre si mesmo; inscreve em si a relação de poder na qual ele desempenha simultaneamente os dois papéis; torna-se o princípio de sua própria sujeição. (FOUCAULT, 2020, p.196)

Nós, enquanto professores, tensionamos estes espaços e fazeres. Cadenciamos este texto com uma fala de Jorge Larrosa (2018) que tanto nos atravessa:

[...] mais importante que lutar com os antepassados, com os que nos fizeram o que somos, é encontrar uma linhagem digna e a que valha a pena pertencer, ou, em outras palavras, encontrar (ou inventar) uma tradição da qual se possa aprender algo, na qual se possa inserir, tratar-se a respeito, tornar-se um padrão, uma tradição que, em suma, possa ser vivida não

como um peso mas como uma exigência, não como algo de que se libertar, mas como algo a que pertencer, não como algo a negar, mas como algo a que agradecer. (LARROSA, 2018, p.407)

3. “ESTAR SOBRE” AS TRAMAS DO COTIDIANO: EXPERIÊNCIA UTÓPICA A PARTIR DO VIVER ARTÍSTICO

A partir das vivências na paisagem sonora, percebemos que a vida humana nos grandes centros urbanos é rubricada por uma origem disciplinadora, cuja ordem determina caminhos para que todos os seus habitantes sejam úteis, permitindo-lhes ocupar o devido espaço. Outros caminhos possíveis para se viver artisticamente, para se construir relações e afetos são possíveis nesses espaços normalizados/normalizadores. Em momentos, encontramos com verdadeiros jardins³. A partir de Jorge Larrosa (2018), percebemos que partilhamos uma mesma preocupação: “Pensar a experiência não a partir da distinção entre o sujeito e o objeto, mas a partir do estar-no-mundo como primeira unidade existencial” (LARROSA, 2018, p.21), transcendendo a ordem fixada da necessidade de produção e utilidade.

A experiência na paisagem sonora urbana nos denunciou a emergência destas questões e continuam denunciando tantos outros indicadores que demandarão nossa atenção. Buscamos momentos de encontro com espaços que permitissem nossa transformação, transpondo nossos pensamentos sobre esse denunciado estado de vigia. Apresentamos as tramas as quais estamos envolvidos, acreditando que esta ciência indicaria caminhos para experiências singulares, proveitosas e afetuosas com a paisagem sonora urbana, uma posição que dá também continuidade aos pensamentos de Murray Schafer (1977) acerca das peculiaridades acústicas de cada lugar e às inúmeras formas de relação do ser humano com o espaço.

Verificamos que tal preocupação também foi partilhada por Francesco Careri (2016), tão caras a nós artistas:

No centro [da cidade], o tempo parou, as transformações congelaram-se e, quando ocorrem, são de tal modo evidentes que não escondem imprevisto algum: desenvolvem-se sob estrita vigilância, sob o vigilante controle da cidade. Encontramos nas margens um certo dinamismo e podemos observar o devir de um organismo vital que se transforma, deixando ao seu redor e no seu interior partes inteiras de território ao abandono e mais dificilmente controláveis. (CARERI, 2016, p.158)

³ Jorge Larrosa (2018) menciona que “a partir do jardim já se intui e se advinha a cidade, mas não se está na cidade. O jardim é, claramente, outra parte” (LARROSA, 2018, p.373).

Dentre tantas outras possibilidades, acreditamos que as vivências na paisagem sonora urbana possam transitar entre os espaços vazios dessa trama de relações de poder – ou, ao menos, ir ao encontro desses espaços para recheá-los com experiências que, de fato, sejam transformadoras no ponto de vista artístico, cultural e educativo, para além de propor formas de comportamento.

Enfatizamos novamente, neste escrito, a importância da formação de sujeitos que necessitem de experiências, nesse tempo que entrega mecanicidade e utilidade. Jorge Larrosa (2014) define sujeitos da experiência como “[...] algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos” (LARROSA, 2014, p.25). Ser sujeito de experiência nessa experiência utópica descrita revela o quanto podemos ser passivos e receptivos, ainda que estejamos naturalmente imersos sob os efeitos da realidade normalizada, produzidos por esta sociedade pós-industrial. Como ser posto à prova, dar-se ao luxo de experimentar quando nos são postos horários, trajetórias, caminhos possíveis e coerções? Eis a utopia e o que fundamentou nossa atividade.



Figura 5: Símbolos regionais em praça pública. Praça da República, Belém – Pará, Brasil. 2022. Acervo dos autores.

Caminhar, pensar, ver e ouvir os acontecimentos, refletir sobre os papéis desempenhados por estes lugares que fazem parte do nosso cotidiano foram parte dessa experiência em praças públicas de Belém – PA, que tanto nos ajudou a transbordar. Como diz Ana Godoy (2008, p.85-86), “[...] arte é capaz de inventar conexões onde estas não existem; ela transborda os modelos e desorganiza a função do contorno, fluidifica as figuras, transformando-os em linhas soltas cujos movimentos, numa variação contínua, não delimitam um terreno”. Foi por processos de experimentação, passividade e encontro

que pudemos nos reinventar, nesse processo de “[...] embriaguez do combate que se inventam novos modos de existência, novos territórios” (GODOY, 2008, p.62-63).

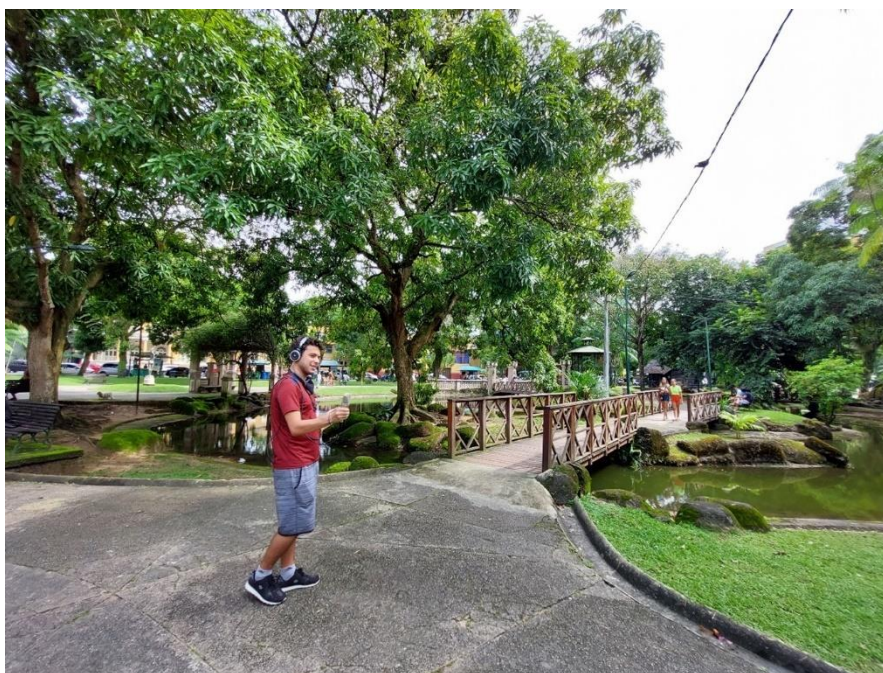


Figura 6: Deambulação em praça pública: encontro com a diversidade local. Praça da República, Belém – Pará, Brasil. 2022. Acervo dos autores.

Encaramos esses anseios enquanto formas utópicas, que deambulam sobre a ordem fixada. Enquanto impulsos que fazem dessas insurgências artísticas outros devires, artísticos e de confronto. Enquanto potência de criação para uma vida outra, uma vontade que “[...] se apresenta como capacidade crítica e prática da liberdade. A experiência utópica é, portanto, uma experiência de transformação, uma experiência alteradora, uma experiência de liberdade dentro da ordem existente” (LAVAL, 2018, p.103).

Encerramos este texto citando Arianna Sforzini (2014), que no livro *Michel Foucault: une pensée du corps* traz uma das nossas mais caras verdades: “o corpo não é apenas a superfície sobre a qual o poder inscreve sua marca e quer tornar dócil o corpo, é também o que permite escapar ao poder, contestá-lo” (SFORZINI apud LAVAL, 2018, p.121).

Há outras formas de poder para além do disciplinamento. Seguiremos problematizando.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este artigo apresentou as recorrentes inquietações do nosso coletivo, movimentando o pensamento e nossas atividades a partir dos escritos de Michel Foucault (2018; 2020), Jorge Larrosa (2014; 2018), Christian Laval (2018) e outros autores que sublinham a realidade da paisagem a qual estamos sujeitos. Nossa problematização sublinha a conhecida trama de poder existente no nosso tempo. Faz-nos ser professores que, em momentos, desarticulam métodos, tempos e rigores. Ao deambular, criamos espaços para vivermos artisticamente as possibilidades outras que, ao menos momentaneamente, desvinculam o pensamento do que nos constrói diariamente enquanto sujeitos modernos e úteis.

O *soundwalking* coletivo em praças públicas foi uma das experiências acústicas realizadas no âmbito da Licenciatura em Música, em uma proposição conjunta com alunos que integram os grupos de pesquisa e extensão supramencionados. Enquanto grupo de pesquisa, verificamos continuamente algo para além do método: o entusiasmo para o novo e para o desconhecido. Um infringir de regras. Um transitar do pensamento. Um espaço de potência criativa essencial para que fôssemos acolhidos, pudéssemos acolher, ouvíssemos e tivéssemos experiências que nos impulsionassem para novos espaços, trocas e saberes.

Elder dos Santos Oliveira Junior, doutor em Música com ênfase em Composição Musical, Universidade de Aveiro, Portugal (2019). Pós-doutor em Educação Ambiental, Universidade Federal do Rio Grande. Universidade Federal do Pará, Brasil. Pesquisador do Grupo de Estudos Educação, Cultura, Ambiente e Filosofia - GEECAF/FURG e do Grupo TRAMA-USP, da Universidade de São Paulo. Líder do Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos em Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora. Coordenador do Projeto Mosaico: Arte, Música e Paisagem Sonora na Escola -2ª ed. E-mail: elderoliveira@ufpa.br.

Ana Karolina Flores Bibiano possui graduação em Letras Português pela Universidade Federal do Rio Grande-FURG (2014). Especialização em Tecnologias da Informação e Comunicação na Educação - TIC-EDU UAB, pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG (2018). Mestrado em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG (2022). Integrante do Grupo de Estudos em Educação, Cultura, Ambiente e Filosofia - GEECAF (FURG). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos dos processos criativos, instalativos e em paisagem sonora (UFPA). E-mail: karolinabibiano@gmail.com.

Samuel Peruzzolo Vieira é compositor, professor, percussionista e pesquisador. Doutor em composição pela Universidade de Aveiro (PT), Mestre em performance pela Texas A&M University-Commerce (EUA) e bacharel em percussão pela UFSM (BR). Como pesquisador, integra o Grupo Arte Sonora (UFPA) e o INET-md (UA). Suas pesquisas se centram nas correlações entre composição, notação e hermenêutica. Como professor, Samuel possui uma considerável experiência, com enfoque em diferentes ofertas formativas e contextos sociais. Tem duas obras premiadas, uma pela PAS Composition Contest e uma pelo Prêmio Funarte de Música Contemporânea. Suas obras estão publicadas pela MUSICON e pela C-Alan Publications (EUA). E-mail: samuelperuzzolo@gmail.com.

Hannah Alice Cabral Maia é licencianda em Música pela Universidade Federal do Pará e estudante do Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos em Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora. E-mail: alicecabralmaiahannah@gmail.com.

BIBLIOGRAFIA

BIBIANO, Ana K. Poder soberano retratado na série Round 6: reflexões acerca dos conceitos de poder, disciplina e efeito panóptico a partir das leituras de Michel Foucault. In: **Foucault, arte e educação: ensaios possíveis**. SOUSA JUNIOR, Manuel Alves de; SALES, Tiago Amaral. Itapiranga: Editora Schreiben, 2022.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Petrópolis: Editora Vozes, 2020.

FOUCAULT, Michel. **O enigma da revolta: entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

GODOY, Ana. **A menor das ecologias**. São Paulo: Editora EDUSP, 2008.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

LARROSA, Jorge. **Esperando não se sabe o quê: sobre o ofício de ser professor**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2018.

LAVAL, Christian. Foucault e a experiência utópica. In: FOUCAULT, Michael. **O enigma da revolta: entrevistas inéditas sobre a Revolução Iraniana**. São Paulo: N-1 Edições, 2018. p.102-142.

SCHAFER, Murray. **The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World**. Vancouver: Destiny Book, 1977.

SFORZINI, Arianna. **Michel Foucault: une pensée du corps**. Paris: Presses Universitaires de France, 2014.

DEVIRES-MUSICATUANTES

VIVÊNCIAS ARTÍSTICAS E PERFORMATIVIDADES CÊNICO-MUSICAIS EM ESPAÇOS CULTURAIS E EDUCACIONAIS

MARTA MARTINS PEDERIVA

JOSÉ VALDINEI ALBUQUERQUE MIRANDA

SAMUEL PERUZZOLO VIEIRA

1. INTRODUÇÃO

Ao nos debruçarmos sobre as diferentes filosofias do e sobre o corpo, como faz Leandro Neves Cardim (2009, p.19-44), é comum que se fale também sobre a mente – muitas vezes entendida como algo conjunto ou separado desse corpo. A professora Jéssica Hencke, convidada pelo Grupo de Pesquisa Arte Sonora (UFPA)¹, para proferir uma palestra nesse grupo, comentou sobre a problemática da dicotomia corpo e mente, inteligível e sensível, racionalismo e empirismo e como esse efeito de bipolarização não está mais tão presente nas diferentes perspectivas que abordam o corpo na nossa atualidade, mas dentro da escola ainda se faz presente e até mesmo é reforçado (PROJETO MOSAICO UFPA, 2022).

As práticas artísticas, enquanto atividade educativa, têm sido socialmente instrumentalizadas, distanciando-se de sua essência enquanto atividade humana autêntica na cultura, servindo como “meio de alcançar algum fim”, ao invés de serem organizadas a partir de sentidos legítimos em termos de seus enraizamentos culturais genuínos e pensadas a partir da hospitalidade incondicional ao outro, como afirma Miranda (2016). Muitas vezes, quando buscamos quebrar os muros das instituições escolares, tentando dialogar com a diversidade cultural a partir do acolhimento ao outro, acabamos, na verdade, instrumentalizando as vivências educativas a fim de uma homogeneização que respeite padrões socialmente aceitos e reforçados.

¹ O Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudo dos Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora é coordenado pelo prof. dr. Elder dos Santos Oliveira Junior e vinculado ao curso de Licenciatura em Música do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará. Propõe reflexões e estudos sobre diversos temas ligados ao campo musical e das artes de forma ampla, passando pelo teatro, pedagogia, comunicação e outros. Com reuniões em formato remoto para debates teóricos e planejamento de ações de produção, composição, intervenção e experimentação sonora e sonoro-visual, contribui para o desenvolvimento das pesquisas individuais e coletivas. É possível conhecer mais por meio do sítio <http://artesonora.ufpa.br>. Acesso 26 mai. 2023.

O fato de termos duas palavras diferentes para corpo e mente já demonstra que não entendemos corpo e mente como unicidade. A psicologia, a filosofia, a linguística e outros campos se aprofundam sobre a concretização da existência de algo a partir da sua nomeação. Na falta de um termo adequado à língua portuguesa, adota-se o termo **musicatuante** (PEDERIVA, 2020) para designar e identificar artistas que atuam justamente na interseção entre teatro e música.

Antes de se debruçar sobre a escolha da palavra, cumpre destacar que ela advém da noção de que as experiências performativas musicatuantes individuais e coletivas são construídas de forma inter-relacionada, a partir de devires que surgem com os mais diferentes encontros. Isso nos leva a crer que a música não possa se dissociar do teatro, como o individual não é separado do coletivo, nem o corpo da mente. Ao mesmo tempo, verifica-se uma divisão no processo de formação. Contudo, vale mencionar que o reconhecimento desta presença permanente da música no teatro e do teatro na música é síncrona ao reconhecimento e validação da individualidade dos campos específicos.

No campo específico da música, existem acordos que devem ser respeitados e demandam competência técnica própria, nomeadamente: afinação, dinâmica, articulação, arcada, estilo, ornamentação, andamento, intenção etc. Além disso, existe um caráter individual do trabalho, como repetição de escalas, arpejos e repertório musical específico, que somam ao arcabouço físico, a partir do contato do corpo humano com o corpo do instrumento; motor, pela especificidade de produção sonora (tocar uma nota Fá grave em um contrabaixo aciona músculos diferentes da mesma nota em um trombone, por exemplo); e de diferentes propriedades.

Equitativamente, o universo cênico reivindica por especialidades. Mesmo quando consideramos a ação teatral como eminentemente polifônica², como propõe Maletta (2016), outros elementos entram em foco para o processo de quem atua, tais como questões corporais distintas, composição de palco ou câmara, falas e suas intencionalidades, figurino, maquiagem e outras mais. Cabe aqui um relato de Pederiva em primeira pessoa: Lembro do delicado trabalho de ser uma Nina menos apática durante o estudo de *A Gaiivota*, peça de Anton Tchekhov, na graduação. Quanto mais afável eu me sentia, mais o público me lia como fechada, fria e distante. Sem entrar nos pormenores das diversas camadas de subjetividade e significado, é importante reconhecer esse exemplo como parte do exercício cênico, que pode também ser parte do exercício cênico-musical se trabalharmos elementos sonoros, como intensidade, altura, timbre ou até mesmo uma partitura melódica na fala da personagem.

² Atuação polifônica é um conceito que se refere à multiplicidade de discursos simultâneos que caracteriza a ação teatral, com a pluralidade de vozes, a coexistência de pontos de vista (discurso) e a não hierarquia entre os elementos verbais, gestuais, plástico-visuais, sonoro-musicais, entre outros (MALETTA, 2016).

Identifica-se, então, que o desenvolvimento dessas habilidades exclusivas não satisfaz tudo o que necessitamos para a prática artística, mesmo que almejamos construir carreira em somente uma das áreas específicas. Exemplificando, é comum que músicos foquem no trabalho motor, na coordenação entre corpo e instrumento, além do som, mas é raro que em suas aulas aprendam a focar na composição de cena, na luz, no posicionamento de palco como subtexto e outras variantes, como o preparo psicológico, que compõem a sua atividade tanto quanto a parte sonora. Seja dito, em passagem, que até mesmo tal referência é incompleta, visto que, nas faculdades de artes brasileiras, em geral, deve-se optar pelo bacharelado ou pela licenciatura e, embora ambos os caminhos compartilhem disciplinas, o primeiro tende a focar nessa prática tecnicista, enquanto o segundo, muitas vezes, se aproxima mais da teoria sobre o conteúdo do que sua materialização.

Além da problemática atingir esses campos específicos separadamente, ela também afeta a realidade de musicatuentes, pois suas vivências educativas também têm sido divididas dentro dos campos específicos de teatro e de música, sem um local onde possam buscar integralidade no processo formativo. Tal questão foi abordada ao longo da pesquisa de mestrado desenvolvida por Pederiva entre os anos 2018 e 2020, denominada *Musicatuyente: desafios e possibilidades*. A autora buscou compreender como essa identidade artística tem sido construída, como pessoas que se dedicam ao desenvolvimento de habilidades específicas da interface se sentem e encontram espaços para expressar suas autenticidades.

A autora adotou uma abordagem qualitativa (a fim de averiguar as particularidades trazidas por musicatuentes), de campo (com observação, coleta, análise e interpretação de dados) e teórico-prática (em que os dois elementos, além de estarem presentes, se influenciam tanto na escrita da dissertação quanto na construção do produto cênico final). As fontes de dados foram uma bibliografia ampla originária de diversas áreas de conhecimento, uma viagem para a Inglaterra a fim de vivenciar uma proposta de formação para musicatuentes na Rose Bruford College, e entrevistas semiestruturadas com onze pessoas: Beto Lemos (Crato, Ceará), Cella Azevedo (São Paulo), Eduardo Rios (Recife, Pernambuco), Fábio Cintra (São Paulo), Fábio Enriquez (Rio de Janeiro), Flora Holderbaum (Florianópolis), Jeremy Harrison (Inglaterra), Luísa Caetano (Brasília), Loro Bardot (Londrina), Thibault Delor (França) e Verônica Agnelli (Bauru), realizadas entre os anos de 2019 e 2020.

Ao longo das entrevistas, na pesquisa em questão, reconheceu-se que frequentemente se sentem “muito da música para ser do teatro e muito do teatro para ser da música” e podem ter dificuldade para traduzir verbalmente suas atividades performáticas, que se refere a uma dimensão do subjetivo, uma vez que podem se envolver com os campos específicos de modos variados.

Também foi identificada uma variação de autodeclaração identitária artística, com termos como: “ator pato” (Eduardo Rios), “excêntrico musical” (Thibault Delor), “artista multilinguagem” (Cella Azevedo), “compositor” (Loro Bardot), “ator-músico-cantor-dançarino” (Beto Lemos), artista, ator, musicator, ator-músico e mais. Assim, foi confirmada a necessidade de um termo em português.

Tal demanda é reforçada quando nos deparamos com os processos de subjetivação, sobre os quais Deleuze enfatiza a noção de serem coletivos, inclusive quando nos atentamos para a individuação em um sujeito. O autor afirma que esses processos não são circunscritos ao privado, “[...], mas designam a operação pela qual os indivíduos ou as comunidades se constituem como sujeitos, à margem dos saberes constituídos e dos poderes estabelecidos, que passam a dar lugar a novos saberes e novos poderes” (DELEUZE, 1991, p.26). Ou seja, existem elementos próprios de cada pessoa, assim como de seu contexto comum, que fazem parte da subjetivação.

Diante do exposto, considerando as formações especializadas em cada campo específico (música e teatro) e a variação de autodeclaração identitária artística, é congruente que, como principal resultado da investigação, Pederiva (2020) tenha identificado, a partir de entrevistas semiestruturadas, a insatisfação dos artistas que não se percebem como pertencentes ao mundo dos círculos específicos do teatro ou da música, por se debruçarem no devir-cênico da música e no devir-musical do teatro igualmente. Loro Bardot expressou tal sentimento em sua fala:

Nossa, parece que são várias coisas tentando pegar meu corpo ao mesmo tempo. Sabe quando duas coisas não ocupam o mesmo espaço? É tipo isso, são duas coisas tentando ocupar o mesmo espaço e elas não fazem as pazes. Às vezes elas fazem coisas juntas, mas elas não fazem as pazes de “agora, não, tudo bem” a atuação fala “tudo bem, música, pode ficar com ela”, sabe? As duas estão, o tempo inteiro, brigando por mim. E isso, às vezes, é muito bom, porque eu pego as duas pelo cangote e falo “vamos”, daí eu faço alguma coisa. Só que as vezes eu fico meio perdida, que é o que acontece na maioria das vezes, na verdade. Às vezes eu estou lá tocando e a música fica toda feliz, assim “suave, olha só, ela está tocando” e a encenação fica “não, agora você vai dar uma olhada assim, agora você vai dar um texto, agora você vai declamar um poema” e eu fico (...) “mas precisa misturar as duas coisas? Eu não sei, ai meu Deus, socorro”. E não é uma coisa que é raciocinada muito fácil, mas é uma coisa que acontece. (BARDOT, 2020 apud PEDERIVA, 2020, p.58)

Assim, a busca pela unidade parece acionar variadas aflições, diretamente relacionadas à proposta de experiência por oposição. Como parte dos resultados da pesquisa, então, reconheceu-se que a formação artística atual no Brasil ainda engatinha nas propostas específicas para musicatuentes, os quais requerem outra abordagem. Fundamentada em Jeremy Harrison, diretor do mestrado em *actor-musicianship* da instituição inglesa Rose Bruford; Ernani Maletta, professor associado do curso de graduação em teatro e da pós-graduação em artes da EBA/UFMG e propositor do termo atuação

polifônica; onze entrevistas; e um curso de verão em Rose Bruford, a autora apresentou algumas possibilidades a serem exploradas, sempre lembrando que a área de interface entre teatro e música exige o desenvolvimento de habilidades específicas, por se tratar de uma outra prática que não é o território música ou o território teatro. É o resultado de uma desterritorialização comum e dissimétrica ao mesmo tempo. Na proposta de pesquisa de doutorado no PGEDA, Pederiva continua, aprofunda, ramifica, desvia e desdobra tal pesquisa, pois percebeu uma possibilidade de compreensão da ação musicatante relacionada aos devires cênico-musicais a partir de nova perspectiva.

O conceito de devir, pensado por Deleuze e Guattari, pode ser entendido como um fenômeno de dupla captura, de evolução não paralela, que parte das “qualidades ou relações sensíveis apreendidas umas nas outras, tomadas [...] em sua variação, em sua posição instável, em sua ‘fusão mútua’ (como o igual que, sob certos aspectos, é desigual, o grande que se torna pequeno, o pesado que é inseparável do leve...)” (DELEUZE, 2003, p.104), o movimento da composição desterritorializada. O pensamento de Deleuze possibilita pensar o devir não como imitação, uma vez que um devir não se propõe a seguir um modelo nem assimilar: “à medida que alguém se torna, o que ele se torna muda tanto quanto ele próprio” (DELEUZE; PARNET, 1998, p.10).

Além de tratar de devir conceitualmente, Deleuze situa algumas das infinitas possibilidades, como: devir-animal (DELEUZE; PARNET, 1998), devir-buraco (DELEUZE; GUATTARI, 2000), devir-cadela (DELEUZE; PARNET, 1998), devir-chacal (DELEUZE; GUATTARI, 2000), devir-imperceptível (DELEUZE; PARNET, 1998), devir-intenso (DELEUZE; GUATTARI, 1995), devir-inumano (DELEUZE; GUATTARI, 2000), devir-louco (DELEUZE; PARNET, 1998), devir-menor (DELEUZE; GUATTARI, 1995), devir-molecular (DELEUZE; PARNET, 1998), devir-mundo (DELEUZE; GUATTARI, 2000), devir-não-escritor (DELEUZE; PARNET, 1998), devir-orquídea (DELEUZE; GUATTARI, 2000), devir-presente (DELEUZE; PARNET, 1998), devir-vespa (DELEUZE; GUATTARI, 2000) e muitos outros. Esses infinitos exemplos demonstram que o devir não limita sua natureza de interação. Onde é possível haver um movimento de composição desterritorializada, é onde o devir se apresenta.

A partir do conceito de devir, é possível abrir um campo de problematização e estudo na perspectiva dos devires-musicatantes e suas performatividades polifônicas. Afinal, musicatantes são artistas que provavelmente irão se debruçar sobre a composição de cena, além de sua construção sonora, a luz e o posicionamento de palco como subtexto e outras variantes, em adição aos aspectos musicais, o preparo psicológico enquanto artista nos mais diferentes contextos. Não estão em uma imitação teatral no fazer musical, nem tampouco em uma imitação musical a partir do teatro.

Em razão disso, tal conceito parece tão necessário ao universo musicatante quanto a atuação polifônica, e Deleuze se mostra como um propício intercessor teórico. Conjuntamente, apresenta-se uma das questões-chave da pesquisa de doutorado: pensar musicatantes a partir do devir e suas multiplicidades ao invés de uma identidade e o conceito de unidade.

Para alguns, tal caminho pode parecer abandonar o que foi revelado anteriormente na investigação de mestrado. Entretanto, vemos como um aprofundamento da questão, acompanhado de redes teóricas as quais permitem a segurança e as possibilidades ainda não exploradas de conceitos potentes, que produzem novas aberturas no campo dos estudos entre música, teatro e educação.

Deste modo, pergunta-se: como pensar a produção de devires-musicatantes na experiência com performatividades cênico-musicais na educação?

Para isso, parece ser necessário buscar vivências desterritorializadas, trocas autênticas que dialoguem mais com a pluralidade de expressões. Chegamos, então, à atual busca por entender como devires-musicatantes podem ser percebidos em Belém, a fim de fornecer pistas para processos educativos em arte mais integrais, diversos e plurais. A partir de tais constatações, buscase traçar possibilidades de vivências musicatantes menos fragmentadas e mais criadoras, produtoras de devires e atuações polifônicas nas experimentações vividas com as artes.

2. ENCONTROS E EXPERIMENTAÇÕES PERFORMÁTICAS EM ESPAÇOS CULTURAIS E EDUCACIONAIS

Embora a discussão sobre devires-musicatantes esteja em seu preâmbulo brasileiro, estudos teóricos e práticos sobre o campo podem ser acessados em outros países. Como exemplo, pode ser citada uma vivência de Pederiva em agosto de 2019 durante um curso de verão sobre *actor-musicianship* em Rose Bruford College, em Londres, ministrado por Jeremy Harrison para um grupo de nove participantes de origens distintas (sete ingleses de regiões diferentes, um italiano e uma brasileira):

Ao andarmos pelo espaço, o professor lembrou a noção de sermos conduzidos pelo ritmo tanto quanto o conduzimos, retomando a conexão com as outras pessoas ao mesmo tempo em que voltávamos nosso foco para o corpo, a relação entre calcanhares e punhos, pescoço e base da espinha, e como tudo era envolvido na pulsação. Em seguida, deveríamos imaginar a musicalidade de diferentes instrumentos sugeridos pelo Jeremy e manifestá-las pelo corpo. Além de pensarmos na fisicalidade do instrumento, pudemos refletir sobre nossa relação com as famílias musicais, de forma subjetiva – como um trompete era semelhante a ou diferente de um trombone? Qual era a conexão em mim para um oboé ou um clarinete?

Finalmente, deveríamos imaginar uma peça e expressá-la com o corpo, mas procurando não dançar. Além de nos aproximar da discussão sobre a ligação entre corpo, expressividade, musicalidade e música, tal atividade abriu espaço para discutir a noção de

ação psicofísica. Jeremy lembrou a última atividade do dia anterior, na qual criamos trechos musicais para pessoas da família, e debateu como o mundo musical pode inspirar fisicalidade.

Depois de nosso intervalo matinal, Jeremy pediu que levássemos instrumentos ao centro da roda e repetíssemos o exercício de composição em ostinatos³ a partir de um arquétipo familiar, dessa vez com instrumentos [...]. Novamente, o som deveria ser sentido além de ouvido, então a sensibilidade e atenção ao ambiente se mostrou uma constante no trabalho de Jeremy, agora com o instrumento como uma extensão do corpo, um elemento que sente as camadas propostas tanto quanto propõe.

Antes do almoço já tínhamos uma “família musicada” com pai, mãe e primo, além de avô do dia anterior. E se em nossa mente eles se apresentavam de uma forma, ao serem materializados, ganharam uma vida própria com significados além dos propostos inicialmente (Anotações pessoais dos autores, 2019).

A vivência mencionada trabalha a consciência corporal e a relação corpo-instrumento. Manifestar um instrumento por meio do nosso corpo exige conhecimento desse outro corpo. O que está em jogo é uma performatividade musicatuante do corpo-artista a partir de sua experiência prévia com o corpo-instrumento. Só que o exercício não termina nesse ponto. Ao adicionar a presença material dos instrumentos e engajá-los em uma atividade de composição cênico-musical, são acionadas múltiplas conexões que se apresentam a partir das ferramentas já internalizadas, que podem ter partido do campo específico do teatro ou da música, mas que nesse contexto só funcionam por completo se estiverem em ação conjunta. Devires-musicatuantes são essa intersecção que pode ser materializada de diferentes formas. No caso, tratamos da vibração física provocada pelo corpo-instrumento-artista e, posteriormente, pelo corpo-instrumento-musical, assim como a vibração sonora que a vibração do corpo produz.

Durante o doutorado, Marta Pederiva tem organizado propostas educativas musicatuantes com pessoas em espaços de experimentação artística no Pará, buscando capturar os devires que emergem desse encontro. Para este capítulo, serão citadas duas vivências em Belém a partir das Oficinas de Iniciação Teatral promovidas pela Fundação Cultural do Estado do Pará: a Casa da Linguagem, em maio de 2022, e a Usina da Paz Icuí-Guajará, em setembro de 2022.

³ Como um exercício de composição improvisada, um dos participantes criava um ostinato curto para todos repetirem e depois dividia o grupo para cantarem motivos diferentes, os quais o regente da vez decidia quando remover ou modificar para variar a estrutura. Como não havia letra, pois todos deviam cantar com alguma vogal, não havia preocupação da dominação textual sobre a música e as instruções musicais (de dinâmica, articulação, andamento etc.) auxiliaram a percepção do som como uma construção física tanto quanto sonora, visto que a sensação é alterada quando uma das camadas é modificada. Jeremy pediu que escolhêssemos uma pessoa da família, escrevêssemos seu grau de parentesco em um caderno, mas escondêssemos do grupo para só mostrar ao final. Com essa pessoa em mente, o regente criava uma estrutura musical, como no momento anterior, dos ostinatos, e quando a forma musical estivesse bem estabilizada, o grupo podia ver a palavra. Achei interessante o fato de o grupo produzir a música sem ter acesso à palavra que originou a composição, e como a peça ganhou uma qualidade diferente ou não ao ser associada ao membro da família. As escolhas musicais já traziam a ideia de uma personalidade que não necessariamente representaria a mesma função familiar para o grupo, ou seja, um primo pode ser um tom maior para alguns e menor para outros, uma melodia fluida ou com bruscas variações rítmicas etc. (Anotações pessoais dos autores, 2019).

Com doze participantes de vinte e um a setenta e cinco anos, a oficina na Casa da Linguagem teve duração de 30 horas em três semanas, com encontros de segunda à sexta das 14h às 16h. Durante esse tempo, foram realizadas diversas atividades que trabalhavam a interface entre teatro e música. Dentre elas, trazemos o círculo rítmico para breve exame. Após andarem pela sala explorando relações com seus corpos, outras pessoas e o espaço, Pederiva solicitou que o grupo ficasse em roda e andasse para frente e para trás⁴ em um andamento quaternário compartilhado, assim como propõe *O Passo*⁵. Depois de algumas repetições, o primeiro passo deveria ser acentuado junto com uma palma. Esse primeiro tempo deveria ser sentido como um impulso para os três seguintes, como em fenômenos ondulatórios corporais que ressoam em fluidez. Ao mesmo tempo em que existia uma liberdade, assim como um incentivo para explorar e entrar em contato com a sensação do movimento, a proposta não era dançar. Isto posto, o deslocamento acontecia em uníssono enquanto os corpos traziam um elemento polifônico. Ao longo das repetições, variadas orientações traçaram a jornada da turma: examinar conexões entre pequenas partes do corpo durante o movimento (como cotovelo e punho, pescoço e coluna vertebral, por exemplo), investigar como o ritmo individual se relaciona com o coletivo, perceber como o ritmo de outra pessoa é recebido e afeta a coletividade, uma pessoa parar de se movimentar sem perder a sensação física do pulso enquanto o grupo seguia, uma pessoa entrar no centro da roda com liberdade para improvisar sua movimentação e até materializar sonoramente uma polifonia.

Do campo específico da música, além da percepção da pulsação, trabalha-se também a noção de notação em dois âmbitos: corporal, pela definição de cada passo dado, e oral, por meio da contagem quaternária verbal. Conectando esses elementos à percepção física, o primeiro tempo acentuado funciona como um impulso para os outros três, não acentuados, como se a palma continuasse a ressoar no corpo, criando um senso de fluidez no movimento. Existe uma atenção na conexão entre movimentação corporal e respiração, para que a fluidez e a liberdade continuem presentes, ao invés de serem tomadas por uma noção rígida de coreografia. Além disso, há uma sensação de coletividade a partir das conexões estabelecidas por essa experiência compartilhada, que nutre o trabalho em conjunto, como em um coro ou uma companhia. Quando alguém entra no meio da roda para improvisar, percebemos alterações na relação coletiva, já que tal pessoa pode ser

⁴ Sem definir com qual pé começar, cada pessoa poderia escolher e sempre alternar. Se o inicial fosse o direito, a movimentação seria pé direito à frente, pé esquerdo à frente, pé direito atrás, pé esquerdo atrás. Caso fosse o esquerdo, seria pé esquerdo à frente, pé direito à frente, pé esquerdo atrás, pé direito atrás.

⁵ *O Passo* é um método de educação musical criado em 1996 pelo músico e professor Lucas Ciavatta (CIAVATTA, 2009). Pederiva não utiliza o método em suas aulas. Esta é uma referência de prática similar.

entendida como protagonista ou solista naquele momento. O ritmo coletivo pode ser um estímulo a ser desafiado, contrariado, em um diálogo de tensões que materializam ideias. Tal noção de interação pode ser levada para o estudo e desenvolvimento de personagens em cena, encontrando a essência de cada um e trabalhando seus vínculos musicalmente, além de verbalmente.

A outra experiência a ser compartilhada neste artigo é da Usina da Paz Icuí-Guajará, outra oficina de 30 horas, mas com encontros às terças e quintas das 15h às 19h e treze participantes de dezesseis a setenta e dois anos. *Zip Zap Boing*⁶, descrito em Pederiva *et al.* (2022, tradução nossa), é um jogo teatral tradicionalmente usado com o objetivo de aquecimento coletivo, interação do grupo, foco e energia. Pode ter diversas variações de regra. A utilizada pela professora na oficina envolvia todos em roda, de pé, e um jogador olhava para outro a fim de passar o foco por meio de uma das ações: *Zip* (junto com o olhar, o jogador bate palma para uma das duas pessoas ao seu lado direito ou esquerdo), *Zap* (junto com o olhar, o jogador bate palma para qualquer pessoa que não esteja ao seu lado) ou *Boing* (a pessoa sacode o corpo inteiro na intenção de devolver o foco para quem mandou). Em outro momento, ele é jogado sem verbalização. O foco aqui é o ritmo como transmissor de significado, à medida que se estabelece comunicação entre quem joga.

Por meio da descrição dessas duas vivências artísticas polifônicas realizadas em espaços culturais e educacionais de Belém – a Casa da Linguagem e a Usina da Paz Icuí-Gurajará –, destacamos as múltiplas possibilidades de propostas educativas para vivências artísticas e performatividades cênico-musicais. Nesses encontros formativos, mobilizados por experiências artísticas, colocou-se em funcionamento práticas de iniciação teatral e experimentações performáticas conectadas aos devires-musicatuantes na educação paraense.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Empenhar-se em entender as possibilidades de práticas artísticas como atividades educativas não instrumentalizadas, que respeitem a noção não dicotomizada do corpo como substrato de nosso ser, é propor reaproximações da essência das artes enquanto atividade humana autêntica na cultura. Em sintonia com a ideia de que “nós não temos um corpo, nós somos um corpo”

⁶ “[...]is a theatrical game traditionally used for the purpose of collective warm-up, interaction, focus, and energy. It can have several rule variations. The one used by the teacher in this class involved everyone standing in a circle and one player looking at another to pass the focus through one of the actions: *Zip* (along with the look, the player claps their hands to one of the two people at their right or left side), *Zap* (with the look, the player claps their hands to anyone who is not by their side), or *Boing* (the person shakes the whole body with the intention of returning the focus to the person who sent it to them)” (PEDERIVA *et al.*, 2022, p.11).

(PROJETO MOSAICO UFPA, 2022), ocupar espaços culturais e educacionais com performatividades cênico-musicais é dialogar com a artisticidade humana, com a nossa curiosidade pelas alternativas de escolha e ação, além das necessidades de artistas musicatuantes, os quais ainda não possuem muitas alternativas de integralidade em seu processo formativo, como Pederiva (2020) identificou.

Posto isso, é preciso olhar para devires-musicatuantes e as composições múltiplas que se apresentam com o exercício cênico-musical, gerando outras vivências singulares nos (des)territórios da música, teatro e educação. Reconhecer a existência de um devir-cênico da música em composição com um devir-musical do teatro, ambos dialogando na formação de um terceiro devir único que surge a partir desse encontro significativo para todas as partes, gerando transformações mútuas, mas não necessariamente recíprocas de trocas proporcionalmente equivalentes, é potencializar a multiplicidade de vivências artísticas.

Marta Martins Pederiva é Doutoranda em Educação na Amazônia (PGEDA/EDUCANORTE), na Universidade Federal do Pará (UFPA). Mestre em Artes da Cena pela Escola Superior de Artes Célia Helena. Licenciada em Educação Artística com habilitação em Música pela Universidade de Brasília. Membro do grupo de pesquisa ANARKHOS – Micropolíticas, Performances e Experimentações Literárias (CNPq). Atua na interface artística entre música e teatro, além de buscar pistas para processos educativos em arte mais integrais, diversos e plurais. E-mail: marta.pederiva@hotmail.com.

José Valdinei Albuquerque Miranda é doutor em Educação (UFRGS), professor associado da UFPA, Faculdade de Educação, professor do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFPA/PPGEDUC e do doutorado em Rede na Amazonia PGEDA/Educanorte. Membro associado da ANPED. Vice-Líder do Grupo de Pesquisa Anarkhos. Coordena o projeto de pesquisa filosofia da diferença, nomadismo e educação. E-mail: jneimiranda@gmail.com.

Samuel Peruzzolo Vieira é um compositor, professor, percussionista e pesquisador. Doutor em composição pela Universidade de Aveiro (PT), Mestre em performance pela Texas A&M University-Commerce (EUA) e bacharel em percussão pela UFSM (BR). Como pesquisador, integra o Grupo Arte Sonora (UFPA) e o INET-md (UA). Suas pesquisas se centram nas correlações entre composição, notação e hermenêutica. Como professor, Samuel possui uma considerável experiência, com enfoque em diferentes ofertas formativas e contextos sociais. Tem duas obras premiadas, uma pela PAS Composition Contest e uma pelo Prêmio Funarte de Música Contemporânea. Suas obras estão publicadas pela MUSICON e pela C-Alan Publications (EUA). E-mail: samuelperuzzolo@gmail.com.

BIBLIOGRAFIA

CARDIM, Leandro Neves. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

CIAVATTA, Lucas. **O passo**: música e educação. Rio de Janeiro: L. Ciavatta, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 2. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.

DELEUZE, Gilles. Signos e acontecimentos – entrevista concedida a Raymond Bellour e François Ewald. In: ESCOBAR, Carlos Henrique. **Dossier Deleuze**. Rio de Janeiro: Holon, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

HARRISON, Jeremy. *Actor-Musicianship*. 1 ed. Londres: Methuen Drama, 2016.

MALETTA, Ernani. **Atuação polifônica**: princípios e práticas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.

MIRANDA, José Valdinei Albuquerque. Ética da alteridade e o paradoxo da hospitalidade ao outro na educação. **Conjectura**: Filosofia e Educação, Caxias do Sul, v.21, n.2, p.406-419, mai-ago, 2016.

PEDERIVA, Marta Martins. **Musicatuate**: desafios e possibilidades. 2020. 139 f. Trabalho final (Mestrado profissional em Artes da Cena) – Escola Superior de Artes Célia Helena, São Paulo, 2020.

PEDERIVA, Marta Martins; MATTA, Amanda Aliende da; PEDERIVA, Alice Martins; PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. (2022). Arte e emancipação: a experiência educativa da Fundação Cultural do Pará. **Olhares**: Revista Do Departamento De Educação Da Unifesp. [S. l.], v. 10, n. 1, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/olhares/article/view/14419>. Acesso em: 2 mar. 2023.

PROJETO MOSAICO UFPA. **Revelações do corpo**: possibilidades de uma experiência estética, Dnd^a Jéssica Hencke. [s. l.: s. n.]. jun. 2022. Arquivo de vídeo (1h10min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qEraSaNrKcY>. Acesso em: 2 de março de 2023.

PARTE II

PARA ALÉM DA PARTITURA

SOBRE O PAPEL DAS QUALIDADES EMOCIONAIS NA ESTRUTURA DA OBRA MUSICAL

A CRÍTICA DE INGARDEN A HANSLICK

GLAUCIO ADRIANO ZANGHERI

1. INTRODUÇÃO

O principal objetivo deste capítulo é explicitar o papel estrutural¹ das “qualidades emocionais” na obra musical a partir da leitura crítica que o fenomenólogo polonês Roman Ingarden (1893-1970) faz do texto *Do belo musical* do crítico austríaco Eduard Hanslick (1825-1904). Como se sabe, esse texto é conhecido pela sua “tese negativa”, que afirma que “o efeito da música sobre os sentimentos não é o objetivo da música, e que tampouco a representação deles constitui seu conteúdo” (VIDEIRA, 2006, p.17), e por sua “tese positiva”, que afirma que o “único e exclusivo conteúdo e objeto da música são *formas sonoras em movimento*” (HANSLICK, 2002, p.42). Trata-se de um escrito que despertou o interesse da comunidade musical e filosófica da época e foi uma das maiores influências do pensamento estético-musical do século XX, encontrando ressonância no pensamento de compositores como Webern, Stravinsky, Busoni, Varèse, Oliveira e Menezes (cf. VIDEIRA, 2006, p.182-183). O problema, no entanto, é que essa influência acabou por atribuir a Hanslick um “formalismo” muito mais radical do que o por ele proposto. E é justamente esse formalismo supostamente defendido pelo autor austríaco que será o ponto de partida das investigações de Ingarden (1986, 1989). Nesse sentido, Ingarden assume a tarefa de não somente criticar tal formalismo, como também de fazer uma “nova análise” das teses de Hanslick, a fim de esclarecer que as qualidades emocionais, de fato, ocorrem na música – embora não nos termos das

¹ Ao falarmos em “estrutural” temos em mente as críticas e reformulações do termo debatidas por Judy Lochhead (2016). Propondo o que ela chama de “análise produtiva” o termo “estrutura” assume um aspecto “produtivo” que, segundo as suas próprias palavras: “centra-se na estruturação sonora que emerge de uma obra musical; gera novas formas de comportamento musical; engaja criticamente as perspectivas de criadores, executantes, ouvintes e analistas; explora criticamente a natureza hermenêutica-sensorial da experiência musical e gera novos modos de experiência musical. Em outras palavras, a análise produz conhecimento sobre as obras musicais e [sobre a] experiência musical” (LOCHHEAD, 2016, p.98).

“estéticas do efeito” e nem como uma mera “projeção” ou imitação da dinâmica dos estados emocionais anímicos (como, em princípio, Hanslick concebera).

O nosso itinerário será o de, primeiramente, apresentar parcialmente e brevemente as teses de Hanslick (*i.e.*, vamos nos limitar aos aspectos que julgamos relevantes para a crítica de Ingarden) para, logo em seguida, expor as análises de Ingarden.

A pesquisa é francamente bibliográfica e se utilizou da metodologia proposta por Marcus Sacrini (2019) para a documentação e o fichamento dos textos aqui analisados e confrontados. Com exceção das fontes existentes em língua portuguesa e de indicação em contrário, todas as traduções são de nossa responsabilidade. Outrossim, os textos em alemão de Hanslick (1854) e Ingarden (1962) foram consultados a fim de conferir as expressões originalmente utilizadas por eles.

2. HANSLICK E A QUESTÃO DOS SENTIMENTOS NA MÚSICA

Como bem observa Videira (2006, p.165), há dois objetivos principais perseguidos por Hanslick em seu escrito *Do belo musical*. O primeiro consiste em estabelecer uma orientação *científica* e *objetiva* para as investigações acerca da música; o segundo, em afirmar a *autonomia* do *belo musical* – *i.e.*, afirmar um belo que seja puramente musical. Na medida em que na época de Hanslick predominavam as chamadas “estéticas do efeito”, o que justificava tais objetivos era a ausência de critérios técnicos específicos que pudessem pautar os juízos estéticos sobre música. Como o próprio nome sugere, essas estéticas privilegiavam o efeito da obra de arte sobre o espectador em detrimento da apreensão de suas determinações técnicas (cf. VIDEIRA, 2006, p.102-103). Era preciso, portanto, elaborar uma estética que investigasse as peculiaridades do objeto artístico musical a partir dele mesmo e não de seus efeitos sobre o ouvinte. E é justamente por isso que a doutrina de que a música deve “representar” ou “expressar” sentimentos se tornará o principal alvo de suas críticas (VIDEIRA, 2006, p.101).

O primeiro passo desse empreendimento é a argumentação de que os sentimentos [*Gefühle*] não são a finalidade da música. A partir da distinção entre *sensação* e *sentimento*², Hanslick assevera que, embora o belo nos afete a partir dos nossos sentidos – na medida em que a sensação é o “começo e a condição do deleite estético” (HANSLICK, 2002, p.15) e constitua assim “a

² Por *sensação*, Hanslick (2002, p.15) entende “a percepção de uma determinada qualidade sensível: de um som, de uma cor”; por *sentimento*, “o tornar-se consciente de uma incitação ou impedimento do nosso estado anímico, portanto, de um bem-estar ou desprazer” (cf. também VIDEIRA, 2006, p.105-106).

base do *sentimento*” – não devemos, por isso, concluir que o belo na música, ou em qualquer outra arte, tenha como finalidade despertar os nossos sentimentos. Em outras palavras, ainda que o belo de fato percorra esse “caminho” que vai da sensação ao sentimento, isso não nos autoriza a deduzir que os sentimentos sejam a finalidade da fruição estética numa obra de arte. Na verdade, Hanslick argumenta que o “órgão com que se acolhe o belo não é o sentimento, mas a *fantasia*, enquanto atividade do puro contemplar [*Schauens*]”³ (HANSLICK, 2002, p.16). Esse “puro contemplar” não deve ser entendido como algo meramente passivo, mas como uma atividade produtiva e até mesmo criadora da consciência. A fantasia coloca em ação uma racionalidade que, por meio de um “ouvir atento”, transforma meros sons em “formas sonoras” que se sucedem. Em termos hegelianos (apud VIDEIRA, 2006, p.108-109), a “Forma sensível” dos sons tem um Conteúdo espiritual [*geistigen Gehalt*] na medida em que nos tornamos conscientes, por meio da “atividade da *fantasia* artística”, de que eles são “formas sonoras” e não uma série de sons aleatórios captados por nossos ouvidos. Outrossim, é preciso observar que essa “contemplação pura” é *desinteressada* no sentido em que todo o interesse que busque a excitação dos afetos deve estar afastado (cf. VIDEIRA, 2006, p.09-110). Conclui-se, portanto, que é a partir da fantasia e não do sentimento que consideramos a música como objeto artístico. A disciplina que estuda “o comportamento de nossos estados emotivos perante um belo qualquer” é a psicologia e não a estética (HANSLICK, 2002, p.18).

Mas se não podemos admitir que os sentimentos sejam a finalidade da música, tampouco podemos admitir que eles sejam o conteúdo [*Inhalt*] de uma obra musical. Segundo essa concepção, os “sons e a sua combinação artística seriam, pois, unicamente o material, o meio de expressão com que o compositor representa o amor, a coragem, a devoção, o arrebatamento” (HANSLICK, 2002, p.23). Ou seja, a única diferença entre a música e as demais artes seria o meio de expressão (o material), e uma vez que podemos expressar com palavras e conceitos o “conteúdo” das artes plásticas e poéticas, somos autorizados a fazer o mesmo com a música. Para refutar essa opinião, Hanslick (2002, p.24) explica que os “sentimentos não existem isolados na alma”, eles “dependem de pressupostos fisiológicos e patológicos, [e] são condicionados por representações, juízos, em suma, por todo o campo do pensar intelectual e racional”. Desse modo, o que *determina* um sentimento não é simplesmente “a força ou a fraqueza, a agitação do movimento anterior”, mas o embasamento “numa quantidade de representações e juízos – talvez inconscientes no

³ Adotamos aqui a alternativa de Mário Videira, que opta, nesta passagem, por traduzir *Schauen* por “contemplar” e não por “intuir” (cf. VIDEIRA, 2006, p.108).

momento de um forte sentir” (HANSLICK, 2002, p.24). E uma vez que o que determina um sentimento “não é o movimento anímico, mas o seu cerne conceitual” (VIDEIRA, 2006, p.114), conclui-se que música não pode expressar sentimentos justamente por não poder reproduzir esse “cerne conceitual”. Todavia, que dizer desse “movimento anímico”? Poderia a música expressá-lo? Segundo Hanslick, sim – *i.e.*, a música não é capaz de representar conceitos, mas pode representar aquilo que há de *dinâmico* nos sentimentos. Ela dispõe de meios para “imitar o *movimento* de um processo psíquico: depressa, devagar, forte, fraco, crescendo...” (VIDEIRA, 2006, p.115). E se, para além dessa analogia com a dinâmica dos processos psíquicos, a música parece expressar determinados estados anímicos, isso é “de todo *simbólico*” (HANSLICK, 2002, p.27). A associação que fazemos entre um elemento musical com uma disposição de ânimo ou um sentimento nada mais é do que a nossa “interpretação” daquele elemento – constituindo um caráter *simbólico* no sentido em que, a despeito da nossa interpretação, eles permanecem coisas distintas.

Como se observa, Hanslick admite haver alguma analogia entre a música e a dinâmica dos processos psíquicos, mas censura a possibilidade de determinarmos univocamente o sentido conceitual desses processos, na medida em que estes podem ser interpretados diversamente por cada ouvinte⁴. Mas se não podemos determinar conceitualmente e de forma unívoca o sentido dos processos psíquicos, poderíamos então argumentar que a música representa “sentimentos indeterminados”? Mantendo-se fiel à sua argumentação, o crítico austríaco afirmará que, embora a música deva “conter o movimento do sentir, abstraindo o seu conteúdo, o sentido, [...] o que denominamos o *dinâmico* dos afetos e que cabalmente concedemos à música” (HANSLICK, 2002, p.33), não poderemos afirmar, em absoluto, que a música representa sentimentos indeterminados, pois “‘representar’ o ‘indeterminado’ é uma contradição” (HANSLICK, 2002, p.33). Um sentimento que não seja determinado não pode ser, propriamente, um *conteúdo* que ganhará uma *forma* sensível por meio da atividade artística. E, uma vez que a atividade artística é definida como uma ação que *individualiza* “ideias gerais”, transformando o “indefinido em algo de definido”, o “genérico em algo de particular” (HANSLICK, 2002, p.34), não há como admitir que um sentimento indeterminado seja o *conteúdo* de uma *forma* artística. Por outro lado, isso não deve levar-nos à conclusão de que a “representação de determinados sentimentos seria um ideal da música, que ela jamais seria capaz de todo alcançar, mas do qual poderia e deveria sempre aproximar-se mais” (HANSLICK, 2002, p.34). Isso tornaria essa “possibilidade de representação musical dos

⁴ Convém lembrar que Hanslick restringe essa argumentação à música pura (cf. HANSLICK, 2002, p.30).

sentimentos” um *princípio estético* que a música estaria perseguindo – a aspiração da música seria transformar-se “em linguagem concreta” (HANSLICK, 2002, p.34). Hanslick refuta essa hipótese argumentando que, se isso fosse verdadeiro, o recitativo adquiriria o status de “música suprema e mais perfeita” (HANSLICK, 2002, p.34); ou seja, quanto mais a música se rebaixasse ao papel de serva das palavras, mais elevada e perfeita ela seria. *A fortiori*, a música perderia toda a sua autonomia; pois, que valor e significado teria um recitativo sem as palavras? Conclui-se, assim, que os sentimentos não podem atuar como princípio estético da música (nem como finalidade, nem como conteúdo). O belo musical deve ser procurado na própria música: “*É algo especificamente musical. [...] uma beleza que, independente e não necessitada de um conteúdo trazido de fora, radica unicamente nos sons e na sua combinação artística*” (HANSLICK, 2002, p.41).

E frisando essa concepção de um belo musical radicado no *material* sonoro – “os sons no seu conjunto” – Hanslick (2002, p.41) destaca o primado da *melodia*, seguida pela *harmonia*, o *ritmo*, e, finalmente, o *timbre*. Esse material sonoro está apto a expressar unicamente *ideias musicais*, e justamente por isso, poder-se-á afirmar que o “único e exclusivo conteúdo e objetivo da música são *formas sonoras em movimento*” (HANSLICK, 2002, p.42). Evidentemente, essa primazia dada ao conteúdo sonoro não significa que a música se reduza a uma “simples beleza acústica” ou a um “jogo de sons que faz cócegas no ouvido”, pois, conforme vimos, a *fantasia* é capaz de contemplar e conferir *sentido* a essas formas sonoras enquanto “sons que vão se estruturando” e se configurando “a partir de dentro” (HANSLICK, 2002, p.43). O *sentido* aqui é entendido como algo puramente musical que “não podemos expressar em palavras e submeter aos nossos conceitos”. A música é, portanto, “uma linguagem que falamos e entendemos, mas que não somos capazes de *traduzir*”, e o compor “um trabalho do espírito em material suscetível de espiritualidade” (HANSLICK, 2002, p.44).

Conforme se observa, Hanslick oferece fortes argumentos que vetam qualquer papel estrutural que poderíamos atribuir aos sentimentos na música. Para além das *formas sonoras em movimento*, tudo o que temos são simples associações (no âmbito do *simbólico*) entre os aspectos dinâmicos dos elementos musicais e das determinadas disposições anímicas. Sendo assim, poderíamos simplesmente encerrar o debate e atribuir a Hanslick a solução definitiva do problema? Cremos que não. Vejamos de que forma Ingarden, em meados do século XX, retoma a questão pelo viés fenomenológico.

3. INGARDEN E AS QUALIDADES EMOCIONAIS

As *qualidades emocionais* são abordadas por Ingarden (1986,1989) no contexto dos *momentos*⁵ não-sonoros da música. Se formações como, *e.g.*, melodia, harmonia, ritmo e timbre consistem no fundamento sonoro da obra (os seus momentos sonoros), elementos como tempo, movimento, forma, qualidades emocionais, entre outras, formam os momentos não-sonoros de uma peça musical. Tais momentos estão fundados nos momentos sonoros – *i.e.*, formam-se a partir destes – e a sua ocorrência e modo de aparição varia grandemente em virtude, não só da natureza da obra em questão, como também da *concretização*⁶ dela. Assim, diferentemente de Hanslick, que frisava que o belo musical estava radicado no material sonoro, Ingarden (1986, p.51) buscará “mostrar que são os vários momentos não-sonoros das composições musicais que desempenham o papel principal na ‘beleza’ musical”. Convém destacar, entretanto, que a crítica de Ingarden não se dirige apenas a Hanslick, mas também aos “formalistas” que, segundo ele, não teriam compreendido adequadamente o que o crítico austríaco realmente argumentara em seu *Do belo musical*. Segundo Ingarden, era necessária uma “nova análise” do texto hanslickiano a fim de que se pudesse compreender “o que Hanslick verdadeiramente disse, ou quis dizer” (INGARDEN, 1989, p.128, n.43). E é justamente por meio dessa “nova análise” que Ingarden inicia a sua crítica a Hanslick e aos “formalistas”.

O primeiro passo dado por Ingarden no tratamento das qualidades emocionais é a constatação de que tanto os detratores quanto os defensores de Hanslick confundem três coisas ao falar de “sentimentos” na música:

- (a) qualidades puramente emocionais que podem ocorrer na obra musical (a questão é como);
- (b) as emoções (sentimentos) que podem ser expressas pela obra musical, independentemente de serem as do compositor ou as do intérprete, e independentemente de serem sentimentos reais ou apenas imaginários (provavelmente “projetados”);
- (c) os

⁵ No vocabulário fenomenológico utilizado por Ingarden o termo “*momento*” é utilizado no sentido de uma *parte* que só pode ser separada do *todo* ao qual pertence por meio de um pensamento abstrato. Nesse sentido, os momentos são partes não independentes de um todo “e não podem existir ou ser apresentadas por si mesmas” (SOKOLOWSKI, 2012, p.32). Como exemplos de momentos podemos citar a cor de um objeto, a altura de um som etc. Outrossim, o momento se distingue do *pedaço* que, por sua vez, é uma parte independente e que pode ser separada do todo ao qual pertence (*e.g.*, o galho de uma árvore, o pé de uma mesa etc.). Diferentemente do momento, o pedaço pode vir a ser, ele próprio, um novo todo separado do todo anterior.

⁶ Por “*concretização*” Ingarden entende aquilo que geralmente chamamos de “interpretação” da obra – realizada numa determinada leitura ou performance. No caso específico da música, a concretização, em princípio, fica a cargo dos intérpretes que preenchem as “lacunas” da partitura (concebida enquanto “formação esquemática”) tomando decisões, *p. ex.*, acerca da sonoridade, fraseado, articulação, dinâmica etc. (INGARDEN, 1989, p.104 e ss.). Lipták (2013, p.195), por sua vez, argumenta que há também uma concretização realizada pelo ouvinte em sua percepção estética da música (uma vez que este preenche lacunas ao “interpretar” aquilo que escuta).

estados emocionais do ouvinte ou as experiências de consciência de sentimento que o ouvinte tem sob a influência de uma obra musical executada e escutada, ou com as quais ele reage a partir da audição da obra. (INGARDEN, 1989, p.66)

Vejamos como Ingarden discute essas questões.

Fiel à sua filiação fenomenológica, Ingarden (1989, p.66-67) explica que o que se deve entender por “qualidades emocionais” são determinadas qualidades de natureza não-sonora que aparecem de forma inerente na *constituição*⁷ das *formações sonoras*⁸. Evidentemente, não se trata aqui de uma volta à velha “estética do efeito”, mas de um desdobramento da constatação de que uma obra musical, enquanto objeto para o qual uma consciência se reporta, não se reduz apenas aos seus momentos sonoros. Do mesmo modo que outros momentos não-sonoros, como a estrutura temporal, o movimento e a forma (cf. INGARDEN, 1989, p.56-66) se constituem em nosso comércio com obras musicais, as chamadas qualidades emocionais também podem se constituir como uma peculiaridade puramente qualitativa inerente à obra ou parte dela. Mas seriam tais qualidades necessariamente “emocionais”? A resposta é “não”, e é justamente por isso que Ingarden (1989, p.67) reconhece três razões que explicitam a inadequação da expressão “qualidades emocionais”. Em primeiro lugar, porque ela pode ser usada para se referir a qualidades que ultrapassam o que é puramente emocional; em segundo lugar, porque em adição às qualidades genuinamente emocionais há qualidades como “excitação, desejo, êxtase, intoxicação, preenchimento, tranquilidade, e assim por diante, que gostaríamos de incluir no sentido dessa expressão” (INGARDEN, 1989, p.67); em terceiro lugar, porque elas formam apenas um análogo

⁷ Seria impossível explicarmos detalhadamente aqui o conceito de *constituição* na fenomenologia (bem como as divergências em torno dele). De forma sintética, Zahavi (2015, p.111) afirma que “a constituição precisa ser compreendida como um processo, que permite àquilo que é constituído aparecer, se desenvolver, se articular e mostrar a si mesmo como aquilo que ele é”. Todavia, Zahavi sublinha que isso não deve levar-nos à conclusão que se trata de um processo unilateral subjetivo realizado pela consciência constituidora. O processo constitutivo envolve compreender a “relação recíproca exata entre subjetividade, intersubjetividade e mundo” (ZAHAVI, 2015, p.116). No caso específico de Ingarden, o processo constitutivo é especialmente importante no âmbito do chamado “mundo cultural” (INGARDEN, 1983, p.17-20) – *i.e.*, um mundo que, diferentemente do “mundo natural”, foi construído pelos humanos por meio da tecnologia, ciência, agricultura, filosofia, obras de arte etc. “Um mundo humano que manifesta valores estéticos, morais e intelectuais” (LIMIDO, 2020, p.7). Evidentemente, é nesse mundo cultural que as obras musicais estão situadas e, conforme veremos, é justamente por estarem nesse mundo e não no “mundo natural” que podemos falar legitimamente de “qualidades emocionais”.

⁸ As formações sonoras devem ser compreendidas, em primeiro lugar, como “objetos sonoros no sentido mais amplo do termo – *i.e.*, elas não são necessariamente o resultado de uma *escuta reduzida* [schaefferiana]. Em segundo lugar, elas são objetos intencionais, ou seja, elas são objetos para os quais uma consciência se reporta e, por isso mesmo, não devem jamais ser confundidas com os sinais acústicos (as ondas sonoras) medidas e descritas pelo físico. Por fim, elas são extremamente diversificadas e podem incluir desde um único som, sejam eles notas, sons da fala ou “ruídos”, até uma obra musical inteira” (ZANGHERI, 2022, p.165). Além disso, deve-se sublinhar que uma formação sonora se mostra como uma “*totalidade gestaltica sintética*” (INGARDEN, 1989, p.47) possuidora de três características fundamentais: (1) uma *qualidade harmoniosa*; (2) uma *forma pura*; (3) um *sentido* (decorrente do jogo de remissões das partes entre si). (cf. ZANGHERI, 2022).

[*Analogon*] daquelas qualidades que são inerentes aos sentimentos e emoções *reais* que vivenciamos – incluídas aí certas “variações”. A conclusão disso, é que

Desde que, por um lado, essas diversas variações qualitativas são o que se tem em mente e, por outro lado, elas não são distinguidas dos sentimentos reais enquanto estados de indivíduos psíquicos, há a tendência de identificar os primeiros com os últimos e assim falar de “sentimentos” na obra de arte musical, o que é rigorosamente falso. (INGARDEN, 1989, p.67)

Apesar disso, e feitas essas ressalvas, Ingarden manterá o uso da expressão, mas com a condição de que ela seja entendida no sentido que descrevemos acima, ou seja, como uma peculiaridade não-sonora puramente qualitativa e inerente à constituição das formações sonoras. E com esse sentido estrito do termo “qualidades emocionais” o fenomenólogo polonês poderá explicitar o equívoco cometido pelos “formalistas” e aparentemente por Hanslick.

E desde que, a despeito de toda crítica “formalista”, não se pode negar que, de algum modo, há “qualidades emocionais” – no nosso sentido – numa obra musical, assevera-se que tais “sentimentos” poderiam apenas ser projetados, “sentidos” na obra musical, mas que a obra musical em si é inteiramente livre deles, como Hanslick aparentemente defendeu. É frequentemente afirmado também que não há e não pode haver nenhuma conexão entre as qualidades emocionais e as formações sonoras nas quais elas aparecem. E a suposta evidência dessa afirmação é que a mesma obra nos parece, uma hora “triste”, outra hora neutra, ou até mesmo “alegre”, dependendo do humor no qual nós, os ouvintes, nos encontramos. (INGARDEN, 1989, p.67)

Segue-se a isso uma série de argumentos que buscam refutar essas teses formalistas e legitimar a ocorrência de qualidades emocionais nas obras musicais.

Ingarden (1989, p.67-68) principia reconhecendo que, embora o nosso humor possa, de fato, influenciar a forma como apreendemos a música, atribuindo equivocadamente a ela qualidades que lhe são estranhas, não se pode afirmar que seja *sempre* esse o caso. Tampouco estamos autorizados a afirmar que, se quisermos apreender “corretamente” a obra, devemos proceder de tal forma que ela seja sempre “neutra” e livre de qualquer qualidade emocional. Segundo ele, atribuir essa neutralidade à obra é tão equivocado quanto atribuir qualidades emocionais estranhas a ela (uma vez que essa “neutralidade” também pode ser uma qualidade estranha à obra). A despeito de qualquer “receio de ‘sentimentalismo’ ou ‘literatura’ na música – um receio que certamente não é infundado!” (INGARDEN, 1989, p.68) – devemos concordar que a própria obra musical “prescreve minimamente os tipos fundamentais de qualidades emocionais que devem aparecer nela” (INGARDEN, 1989, p.68). Nesse sentido, a obra nos diz não apenas como

ela deve ser escutada e “sentida”, mas também como ela deve ser executada. É com base nisso que podemos julgar que determinada performance foi “inexpressiva”, “mecânica” ou ainda “amadora”, pois esperávamos apreender ali certas qualidades emocionais que não apareceram – o mesmo ocorrendo quando o executante imprime qualidades estranhas à obra em sua performance (*e.g.*, executando uma obra barroca à maneira de uma obra romântica). Por fim, o autor assevera que “geralmente não é verdade que as qualidades emocionais que aparecem ao ouvinte nas formações sonoras da obra musical são meramente e em todos os casos uma ‘projeção’ do humor do ouvinte” (INGARDEN, 1989, p.68). Em primeiro lugar, porque pode ocorrer justamente o contrário: o ouvinte ser influenciado ou surpreendido pelas qualidades emocionais da peça. Em segundo lugar, porque este pode assumir uma postura hostil em relação a elas. Neste último caso, o ouvinte tentará resistir às influências das qualidades emocionais que aparecem na obra e poderá até mesmo encontrar meios para interromper a sua escuta.

Se, por um lado, podemos estabelecer que a ocorrência das qualidades emocionais na música seja um fato, por outro, não estamos autorizados a afirmar que elas devem aparecer em todas as obras musicais e em todas as performances. Conforme é frisado por Ingarden, os momentos não-sonoros (como é o caso das qualidades emocionais) “não podem ser essenciais para a obra musical enquanto tal” (INGARDEN, 1989, p.56), ou seja, não são eles que determinam o que é ou o que *não é* uma obra musical. E, a despeito de se ter confirmado a relevância do papel exercido pelos momentos não-sonoros para o “belo musical”, é preciso ter em mente que eles não alteram o status ontológico da obra, pois nem toda música é necessariamente “bela”.

Entretanto, como é possível que qualidades emocionais apareçam numa obra musical? Seriam elas “determinadas necessariamente e univocamente [apenas] por certos elementos da obra musical” (INGARDEN, 1989, p.69), ou tanto a performance como o humor do ouvinte contribuiriam para a sua aparição? Segundo o autor, isso deve ser investigado de forma cuidadosa, e é apenas a partir do reconhecimento de que as qualidades emocionais realmente ocorrem que poderemos nos perguntar de que maneira a obra, a performance e o estado de espírito do ouvinte colaboram para a sua aparição.

3.1 As qualidades emocionais na obra musical

Para explicar de que modo as qualidades emocionais emergem da obra musical, Ingarden (1989, p.69) retoma a afirmação (cf. supra) de que elas “formam apenas um análogo

[*Analogon*] daquelas qualidades que caracterizam os estados emocionais psíquicos individuais dos quais tomam os seus nomes”. E o que se busca indicar com isso é que “a despeito de qualquer afinidade com estes últimos [os estados emocionais psíquicos], elas [as qualidades emocionais] são, ainda assim, variações específicas deles”. Quer dizer, admite-se que há não somente alguma “afinidade” entre os estados psíquicos e as qualidades emocionais, mas também que estas são “variações” daqueles – tomando, inclusive, os seus nomes de empréstimo. Com efeito, os aspectos qualitativos que caracterizam os estados emocionais são compreendidos por Ingarden em termos de *formas* [*Gestalten*] que se configuram a partir do que vivenciamos. Ainda que cada vivência seja singular e irrepetível, há nela certos traços que permitem relacioná-la a outras vivências, criando assim uma complexa rede de interconexões, afinidades e remissões que apreendemos, mas, muitas vezes, não sabemos exatamente como explicar. E é a partir dessa complexa estrutura de relações que as qualidades emocionais da música podem emergir como um análogo dos estados emocionais e como “variações” deles. Cabe lembrar, contudo, que o palco em que tudo isso acontece se situa no domínio dos *seres puramente intencionais*⁹, no qual entram em cena não somente a subjetividade, mas também a intersubjetividade e o contexto do mundo cultural criado pelos seres humanos (cf. INGARDEN, 1983; LIMIDO, 2020).

Explicitado o sentido em que as qualidades emocionais da obra musical formam um análogo dos estados emocionais psíquicos individuais, cabe agora desenvolver a questão da especificidade delas enquanto “variações” desses estados. Segundo Ingarden (1989, p.69), as qualidades emocionais estão de tal maneira “fundidas com as propriedades das formações sonoras, que elas sofrem uma modificação especial que ocorre apenas como algo inerente às formações musicais”. Tomando como exemplo o contorno de uma melodia executada ao piano, o autor constata a emergência de uma “‘melancolia’, ‘doçura’ ou ‘tristeza’ que é peculiar à melodia e inseparável dela”

⁹ Ingarden (2013, § 33) distingue quatro principais domínios ontológicos. [1] *Seres supratemporais absolutos*, e.g., Deus. [2] *Seres supratemporais (ideais)*: caracterizam-se principalmente por não estarem situados nem no tempo e nem no espaço, por serem autônomos (independentes da consciência) e por não serem conhecidos empiricamente, i.e., só podemos conhecê-los por meio de “descoberta” ou dedução a partir de princípios lógicos. São exemplos de seres supratemporais os números, as figuras geométricas, as *essências* (no sentido platônico), entre outros. [3] *Seres determinados temporalmente (reais)*: são caracterizados principalmente por estarem situados no tempo e no espaço, pela sua autonomia (existem independentemente da consciência) e por serem conhecidos empiricamente. São exemplos de seres determinados temporalmente os seres do mundo natural (e.g., árvores, pedras, animais), além de eventos e processos situados no tempo e no espaço. [4] *Seres puramente intencionais*: possuem traços tanto dos seres *ideais* quanto dos seres *reais*. Caracterizam-se por não estarem situados no tempo e no espaço (ainda que apareçam a nós no tempo e no espaço), por serem heterônomos, i.e., eles dependem de uma consciência que os intencione enquanto tal, e consequentemente por serem conhecidos empiricamente. Entre os seres puramente intencionais estão todos os seres do mundo cultural humano: p. ex., obras de arte, obras musicais, valores, *Gestalts*, emoções e sentimentos (no sentido gestáltico indicado acima), desenhos, *designs*, seres imaginários, *formas típicas*, linguagens, narrativas etc.

(INGARDEN, 1989, p.69). Num caso excepcional, se essa mesma melodia fosse executada por um afinador de piano de maneira “mecânica”, com o simples objetivo de testar o resultado da afinação, é bem provável que a melodia se configurasse sem a emergência daquelas qualidades. Mas a exceção confirma a regra. Quando a melodia é tocada “corretamente” (ou seja, de acordo com as expectativas de um determinado contexto cultural), ela adquire uma “qualidade que a reveste ou a permeia, constituindo um traço específico não-independente dela” (INGARDEN, 1989, p.69). E apesar de qualquer uma dessas qualidades (melancolia, doçura ou tristeza) poderem aparecer em outras obras, não se trata da *mesma* melancolia, doçura ou tristeza, mas justamente de “variações” especificamente modificadas dessas qualidades. Segundo o fenomenólogo polaco, “nós apreendemos essas diferentes variações mesmo que as diferenças não possam ser, de algum modo, descritas ou compreendidas conceitualmente” (INGARDEN, 1989, p.69). Conclui-se, assim, que essas variações ou modificações dos estados emocionais psíquicos são “qualidades emocionais especificamente musicais” – *i.e.*, são variações exclusivas da obra musical e não podem aparecer “nem como um momento da vivência em si e nem por meio de outras artes” (INGARDEN, 1989, p.70).

Quando extraímos as últimas consequências dessa especificidade, chegamos à conclusão de que há qualidades emocionais tão exclusivas da obra que sequer conseguimos encontrar um nome apropriado para descrevê-las, uma vez que elas não formam um análogo com nenhum estado emocional psíquico conhecido por nós ou pela cultura na qual estamos inseridos. Segundo o autor, essa é a razão que nos impulsiona a buscar comércio com “grandes obras musicais” [*großen Musikwerken*]: “elas nos dão acesso a qualidades emocionais que não poderíamos ter de outra maneira” (INGARDEN, 1989, p.70). Isso reforça o argumento de que cada tipo de arte possui as qualidades emocionais que lhe são peculiares, impedindo que uma arte possa simplesmente imitar ou ser substituída pela outra.

Entre os benefícios que a apreensão das qualidades emocionais pode proporcionar, destaca-se a ampliação de nossa experiência [*Erfahrung*] com o mundo¹⁰ (INGARDEN, 1989, p.70). Por meio de obras de arte, descobrimos qualidades emocionais que jamais imaginaríamos experimentar. Muitas vezes, ficamos admirados simplesmente com o fato de elas serem possíveis. A experiência com obras de arte envolve essa admiração proporcionada pelas qualidades emocionais, e aqueles que nunca tiveram tal experiência “não têm a mínima ideia do que seja arte e do que ela pode nos proporcionar” (INGARDEN, 1989, p.70). Em contraste com isso, aqueles que

¹⁰ Evidentemente, não se trata aqui do mundo da natureza, mas do mundo da cultura construído pelos seres humanos.

verdadeiramente experienciam as qualidades emocionais nas obras de arte, em especial nas obras musicais, sabem muito bem quão falsa é a teoria que afirma “que são apenas os nossos próprios ‘sentimentos’ que ostensivamente ‘lemos’ ou projetamos na obra de alguma forma misteriosa” (INGARDEN, 1989, p.70). A fim de manter o rigor da argumentação, Ingarden adverte ainda que não devemos formular teorias antes de uma investigação e tampouco acreditar nelas de modo acrítico. Diferentemente disso, “devemos nos manter fiéis à nossa própria experiência [*Erfahrung*] do mundo e nunca adulterá-la ou sufocá-la com opiniões preconcebidas” (INGARDEN, 1989, p.70).

No entanto, isso tudo não descarta a possibilidade de adultermos as qualidades emocionais da obra musical. É preciso ir mais longe e considerar não somente a distinção entre as qualidades da obra e os sentimentos que esta evoca no ouvinte (a “resposta afetiva” dele à obra), mas também entre aquelas e os sentimentos do compositor supostamente expressos por meio da obra.

3.2 Adultrações possíveis: os sentimentos do compositor e do ouvinte

Ingarden começa por reconhecer que, à primeira vista, não é fácil distinguir as qualidades emocionais pertencentes à obra dos sentimentos do compositor. Enquanto as qualidades emocionais emergem de modo imediato como uma determinação secundária das próprias formações sonoras concretizadas numa performance, os sentimentos do compositor, diferentemente disso, nunca nos são dados imediatamente. Em geral, adquirimos algum conhecimento acerca deles por meio de fontes históricas – ainda que, de fato, possamos saber deles por meio das formações musicais, uma vez que é possível que as qualidades emocionais da obra coincidam com os sentimentos vividos pelo compositor e sejam até mesmo uma evidência deles. Mas, ainda que a obra possa evidenciar algo dos sentimentos do compositor, há também a possibilidade que o intérprete interfira na obra, distorcendo-a. Em suma, Ingarden (1989, p.71) reconhece que é ilusório de nossa parte acreditar que podemos conhecer os sentimentos que o compositor teria expressado numa determinada obra – principalmente se a escutamos uma única vez.

Mas o que ocorre se, por outro lado, escutamos a obra diversas vezes (com vários intérpretes), estudamos a partitura, pesquisamos as fontes históricas (levando em consideração não somente a vida do compositor, mas também a sua época) etc.? Após uma pesquisa com tal rigor científico, alguém pode, de fato, formular uma hipótese que tente nos persuadir de que as qualidades emocionais de uma determinada obra são a expressão dos sentimentos do artista. Ainda assim, corre-se o risco de que as qualidades emocionais se degradem em meras futilidades

do dia a dia do compositor. Tendo isso em mente, Ingarden (1989, p.71-72) nos aconselha a desistir de buscar saber acerca das vivências psíquicas do compositor, pois, em primeiro lugar, isso pode nos levar a formular “hipóteses perigosas”, e em segundo lugar, porque as vivências e estados mentais do compositor “contribuem muito pouco na elucidação das características da própria obra e do entendimento de suas funções artísticas e dos seus valores estéticos” (INGARDEN, 1989, p.72).

Quanto aos sentimentos vivenciados [*Erlebnissen*] pelo ouvinte, estes se distinguem das qualidades emocionais em virtude de serem, em rigor, “estados psíquicos” [*psychischer Zuständlichkeiten*]. Diferentemente disso, as qualidades emocionais da obra musical são “meras qualidades” e, enquanto tais, “elas não são estados de um sujeito psíquico particular, como é necessariamente o caso quando se trata de sentimentos e outras emoções” (INGARDEN, 1989, p.72). Nos termos da ontologia ingardeniana, enquanto os estados psíquicos pertencem ao domínio dos seres determinados temporalmente (os seres *reais*), as qualidades emocionais pertencem ao domínio dos seres puramente intencionais (cf. nota de rodapé nº 9 acima). A afinidade que há entre ambos é justamente a de uma forma (*Gestalt*) que os caracteriza qualitativamente – o que permite a Ingarden falar em “analogia” nos termos explicados acima. E, ao passo que as qualidades emocionais são “doadas ou sentidas a partir das formações sonoras constituídas de modo determinado” (INGARDEN, 1989, p.72), portanto “numa atenção que se dirige ‘para fora’”, os sentimentos do ouvinte são estados psíquicos *dele* e são vivenciados *junto com* ele. Normalmente, não há nenhuma necessidade para que o ouvinte dirija a sua atenção ao que está sentindo, mas se por alguma razão ele o fizer, trata-se aqui de uma “reflexão”, *i.e.*, de uma atenção que se dirige “para dentro” e que de modo algum aparece para ele de forma objetual como algo inerente a um objeto artístico ou estético.

Todavia, é possível uma situação na qual o ouvinte perceba que, de fato, os seus sentimentos são influenciados pelas qualidades emocionais da obra, como se elas fossem “contagiosas” (INGARDEN, 1989, p.72). Nesse caso, há duas alternativas: na primeira, ele se entrega ao sentimento “contraído” e o experiencia prazerosamente e de modo gratificante; na segunda, resiste às qualidades emocionais a fim de evitar o “contágio” e tenta se desvencilhar delas como algo desagradável, estranho e até mesmo hostil para ele. Essa situação reforça o argumento já dado acima de que as qualidades emocionais não são meramente “projeções” dos estados subjetivos do ouvinte, tal como pretendia a “teoria da empatia” dominante na virada século XIX para o século XX (cf. INGARDEN, 1986, p.104, n.21). Conclui-se, assim, que ainda que seja possível projetarmos os nossos próprios sentimentos nas coisas que nos circundam, isso é apenas uma maneira de falsificar as determinações que lhes são próprias, pois a possibilidade de que certos

ouvintes possam projetar os seus próprios sentimentos na obra musical (e Ingarden lamenta que muitos só consigam se relacionar com obras musicais dessa maneira) não interdita a possibilidade de uma apreensão fiel da composição musical e das qualidades emocionais que emergem dela na concretização de uma performance.

3.3 Considerações complementares

Além do exposto, gostaríamos de fazer brevemente mais dois apontamentos acerca do papel das qualidades emocionais no pensamento do fenomenólogo polonês.

O primeiro deles diz respeito ao papel das qualidades emocionais para a configuração da unidade ou totalidade da obra musical. Segundo Ingarden (1986, p.130-131), além da unidade gerada pelas próprias formações sonoras, na qual uma formação remete a outra por meio de recursos motivicos, rítmicos etc., e daquela engendrada no âmbito das formações não-sonoras de nível superior, na qual a totalidade é apreendida por meio de um aspecto formal qualitativo que ultrapassa os momentos sonoros, há também uma unidade que aparece em razão das formações sonoras em questão partilharem da mesma qualidade emocional.

[...] a terceira maneira pela qual duas formações sonoras sucessivas podem pertencer uma à outra surge da mesma qualidade emocional que caracteriza ambas. Apesar da existência de diferentes momentos auditivos, ao ouvi-los nós nos encontramos na mesma atmosfera emocional. Em outras palavras, uma unidade de atmosfera constitui uma das bases para que as diferentes formações sonoras se pertençam, e, portanto, uma das bases da unidade de uma obra musical. (INGARDEN, 1986, p.131)

Outrossim, sublinha-se que esta totalidade, gerada pelas qualidades emocionais pode também estar associada às outras duas – reforçando o aspecto unitário da obra – uma vez que essas três formas de constituição da base unitária não são excludentes entre si (INGARDEN, 1986, p.131). De nossa parte, a constatação de que as qualidades emocionais podem servir como um dos aspectos que confere coesão a uma obra musical pode trazer uma importante contribuição para pensarmos a questão da unidade da música – em especial, daquela composta a partir de 1945, que, como se sabe, muitas vezes se desdobra por meio de processos bem diferentes dos tradicionais desenvolvimentos temáticos e motivicos.

O segundo apontamento se refere à relevância do intérprete na construção de uma performance que respeite as qualidades emocionais da obra. Como pudemos observar, Ingarden não poupa críticas a intérpretes que adulteram a composição musical ao obliterar as qualidades

que deveriam emergir dela. Esse assunto acaba sendo confrontado por Ingarden no âmbito das discussões acerca da identidade da obra (cf. INGARDEN, 1986, p.137 e ss.; 1989, p.104 e ss.): como é possível que uma composição musical mantenha a sua *identidade* se cada performance dela é sempre diferente? Essa questão se coloca justamente em razão do surgimento de vários estilos de interpretação (incluídas aí as qualidades emocionais) ao longo do tempo.

Como se sabe, a notação musical é incapaz de determinar *todos* os aspectos da obra, e dentre os aspectos que mais são deixados sob a responsabilidade do intérprete estão as qualidades emocionais. As expressões que dizem respeito a elas (quando estão presentes) como, por exemplo, “*giocososo*”, “*con anima*”, “*espressivo*”, “*mesto*”, “*senza allegrezza*” etc., nada mais são do que “termos meramente aproximativos que designam de modo vago toda uma classe de qualidades sentimentais [...] que devem aparecer na obra executada pelos meios técnicos da performance” (INGARDEN, 1989, p.105). Como proceder diante de tal situação? Ingarden sugere “o estudo minucioso da partitura em confronto com uma série de performances *corretas*” (INGARDEN, 1989, p.113, grifo nosso). As informações da própria partitura determinarão de que forma as “lacunas” – *i.e.*, os diversos aspectos puramente qualitativos e não-sonoros não escritos – poderão ser potencialmente preenchidas na performance. Além disso, Ingarden sublinha que as escolhas do intérprete devem se “harmonizar” umas com as outras resultando numa “constituição apropriada das qualidades esteticamente valiosas [da obra]” (INGARDEN, 1989, p.113-114). No respeitante às “performances *corretas*”, estas possuem, segundo o autor, três características: [1] devem estar de acordo com as determinações da partitura (executar aquilo que a notação musical pode determinar); [2] o preenchimento daquelas “lacunas” não deve extrapolar as possibilidades permitidas pela partitura (a escolhas dos aspectos que não estão escritos deve ser pautada por aqueles que estão escritos); [3] estar de acordo com concretizações consideradas “aprovadas” pela comunidade em questão¹¹ (INGARDEN, 1989, p.114).

Conforme se pode observar, Ingarden não concede ao intérprete a permissão para que ele expresse os seus próprios sentimentos ou os supostos sentimentos do compositor. Ao contrário disso, ele deve se orientar pela partitura (com respeito tanto aos momentos sonoros quanto aos não-sonoros) e por aquilo que a comunidade musical em questão aprova como admissível (caso ele não queira, naturalmente, conflitar com o que essa comunidade considera “correto” oferecendo deliberadamente uma performance imprevista).

¹¹ Essa “aprovação” é determinada pela “educação musical das comunidades, bem como pelo gosto dominante delas” (INGARDEN, 1989, p.116).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O confronto entre os textos revela, antes de tudo, que Ingarden é um leitor atento de Hanslick, pois o que se mostra problemático neste último residiria mais no que se atribui a ele do que nele próprio. Se por um lado, o crítico vienense é tributário de uma série de concepções psicofisiológicas e cientificistas do século XIX, por outro, ele não cai na armadilha de acreditar que a única coisa que estaria em questão em nossa experiência com obras musicais se reduz ao sonoro e às impressões sensíveis (“cócegas” nos ouvidos). Na verdade, os princípios que levam Ingarden a se deslocar do sonoro para o não-sonoro podem ser encontrados nas próprias revelações de Hanslick – na medida em que este se move para além do sonoro ao explicitar a relevância dos aspectos temporais, formais e dinâmicos e que não são, em rigor, sonoros. O que Ingarden critica em Hanslick é o fato de este não ter reconhecido o alcance e a relevância das qualidades emocionais não somente para o valor estético da obra musical, mas também para a constituição das formações sonoras e para a própria prática social da música. E ainda que Hanslick tenha constatado que o movimento das formas sonoras de uma composição emula a dinâmica dos sentimentos e estados anímicos, ele não levou essa investigação adiante, permanecendo no nível da simples detecção de que fazemos uma analogia entre o movimento das formações sonoras e das emoções.

Mas se podemos apontar essas críticas, podemos apontar também certas aproximações entre os dois autores. Nesse sentido, da mesma forma que Hanslick argumenta em favor de um belo especificamente musical, Ingarden busca deixar claro que as qualidades emocionais da obra musical são especificamente musicais e fundadas nos momentos sonoros das formações acústicas. O idealismo presente nas *estéticas do efeito* é, portanto, rejeitado por ambos: da parte de Hanslick, por um *materialismo* (que radica o belo musical no material sonoro), e da parte de Ingarden, por um *realismo* (que afirma a realidade das qualidades emocionais enquanto constituições que emergem dos momentos sonoros). E isso nos adverte que, se podemos aproximá-los por meio dessa crítica ao idealismo das estéticas do efeito, devemos também diferenciá-los em suas concepções filosóficas de base.

A consequência disso é que as qualidades emocionais adquirem, para Ingarden, um papel estrutural em várias instâncias: em primeiro lugar, para a fruição estética – elas enriquecem a nossa experiência com o mundo humano (a cultura); em segundo lugar, para a constituição das formações sonoras desde os níveis mais elementares até os mais elevados – uma vez que elas não somente locupletam os aspectos qualitativos dessas formações, como também reforçam ou

conferem unidade de sentido a elas (contribuem como um elemento articulador da forma musical); por fim, para a prática sociocultural da música – na medida em que o(s)/a(s) intérpretes não são meros “tocadores de notas solitários”, ele(s)/ela(s) dedicam considerável atenção ao sentido dessas qualidades para uma performance coerente e admissível à comunidade musical em que está/ão inserido(s). Além disso, é preciso salientar que o trabalho de composição musical leva em consideração a emergência das qualidades emocionais, e nesse sentido o(s)/a(s) compositor(es)/compositora(s) estruturam os elementos sonoros prevendo a sua aparição. A admissão das qualidades emocionais tem, portanto, consequências não só no âmbito da estética, mas também da apreciação, análise, teoria, educação, performance e criação musicais.

Gláucio Adriano Zangheri é professor de Música e Filosofia. Possui mestrado (2013) e doutorado (2018) em Música pela Universidade de São Paulo, licenciatura em Filosofia pela Universidade Metodista de São Paulo (2009) e graduação em Música pela Universidade de São Paulo (2003). Tem atuado como compositor, orchestrador e arranjador há mais de vinte anos com trabalhos executados por diversas orquestras sediadas no Estado de São Paulo. Atualmente é responsável por várias disciplinas teóricas nos cursos de música da Faculdade Mozarteum de São Paulo, além de desenvolver pesquisas relacionadas à Estética musical – mais especificamente à fenomenologia da música. E-mail: glauciozangheri@gmail.com.

BIBLIOGRAFIA

- HANSLICK, Eduard. **Vom Musikalisch-Schönen**: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Leipzig: Rudolf Wiegand, 1854. Disponível em: <https://archive.org/details/VomMusikalischSchönen1tea1854>. Acesso em: 29 mai. 2023.
- HANSLICK, Eduard. **Do belo musical**: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Lisboa: Edições 70, 2002.
- INGARDEN, Roman. **Untersuchungen zur Ontologie der Kunst**: Musikwerk – Bild – Architektur – Film. Tübingen: Max Niemeyer verlag, 1962.
- INGARDEN, Roman. **Man and Value**. Munique: Philosophia Verlag GmbH, 1983.
- INGARDEN, Roman. **The Work of Music and the Problem of Its Identity**. Houndmills: The McMillan Press Ltd., 1986.
- INGARDEN, Roman. **Ontology of the Work of Art**: The Musical Work, the Picture, the Architectural Work, the Film. Ohio: Ohio University press, 1989.
- INGARDEN, Roman. **Controversy Over the Existence of the World**: vol. 1. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2013.
- LIMIDO, Patricia. Cultural Objects in Ingarden's Realism: In honour of the 50th anniversary of Ingarden's death. **Bulletin d'Analyse Phénoménologique**, v.16, n.4, 2020. Disponível em: <https://popups.uliege.be/1782-2041/index.php?id=1210>. Acesso em: 23 fev. 2023.
- LIPTÁK, Michal. Roman Ingarden's Problems with Avant-garde Music. **Estetika: The Central European Journal of Aesthetics**, v.50, n.2, p.187-205, nov. 2013. Disponível em: <https://estetikajournal.org/articles/10.33134/eeja.109>. Acesso em: 25 fev. 2023.
- LOCHHEAD, Judy. **Reconceiving Structure in Contemporary Music**: New Tools in Music Theory and Analysis. Nova Iorque: Routledge, 2016.
- SACRINI, Marcus. **Leitura e escrita de textos argumentativos**. São Paulo: EdUSP, 2019.
- SOKOLOWSKI, Robert. **Introdução à fenomenologia**. 3.ed. São Paulo: Loyola, 2012.
- VIDEIRA, Mário Rodrigues. **O romantismo e o belo musical**. São Paulo: Editora UNESP, 2006.
- ZAHAVI, Dan. **A fenomenologia de Husserl**. Rio de Janeiro: Via Verita, 2015.
- ZANGHERI, Glaucio Adriano. Sobre as formações sonoras da obra musical em Roman Ingarden. **ArteFilosofia**: Revista de Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-graduação em Filosofia – UFOP, Ouro Preto, v.17, n.32. p.163-178, mai. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/5201/4066>. Acesso em: 28 de fev. 2023.

ESPECTROMORFOLOGIA

EXPLICANDO AS FORMAS SONORAS¹

DENIS SMALLEY

Tradução de GERMÁN E. GRAS e THAÍS A. ARAGÃO

1. INTRODUÇÃO

A arte da música já não se limita aos modelos sonoros de instrumentos e vozes. A música eletroacústica abre o acesso a todos os sons, uma matriz sônica desconcertante que vai do real ao surreal e além. Para os ouvintes, as ligações tradicionais com a produção física de som são frequentemente rompidas: as formas e qualidades sonoras eletroacústicas frequentemente não indicam fontes e causas conhecidas. Acabaram-se as articulações familiares dos instrumentos e da expressão vocal; desapareceu a estabilidade da nota e intervalo; sumiu também a referência à batida e ao metro. Os compositores também enfrentam problemas: como trilhar um caminho estético e descobrir uma estabilidade em um mundo sonoro aberto, como desenvolver métodos apropriados de criação do som, como selecionar tecnologias e softwares.

Como podemos explicar e entender a música eletroacústica? A música não é criada do nada. Se um grupo de ouvintes acha uma peça de música eletroacústica “recompensadora” é porque há alguma base experiencial compartilhada tanto dentro quanto por trás dessa música. Precisamos ser capazes de discutir experiências musicais, descrever as características que ouvimos, e explicar como elas funcionam no contexto da música.

¹ Este trabalho é uma tradução do texto de Denis Smalley, intitulado *Spectromorphology: Explaining sounds-shapes* publicado em 1997 pela *Organised Sound*. Disponível em: <http://www.yorku.ca/vannort/smalley-spectromorphology.pdf>. Acesso em: 01 jun. 2023.

2. DEFINIÇÕES E CONTEXTOS

2.1 Definição

Desenvolvi os conceitos e a terminologia da *spectromorfologia*² como ferramentas para descrever e analisar a experiência auditiva. As duas partes do termo referem-se à interação entre os espectros sonoros (*spectro-*) e as maneiras como eles mudam e são moldados ao longo do tempo (*-morfologia*). O *spectro-* não pode existir sem a *-morfologia* e vice-versa: algo tem que ser moldado, e uma forma deve ter conteúdo sonoro. Embora o conteúdo espectral e a modelagem temporal estejam indissoluvelmente ligados, precisamos, conceitualmente, ser capazes de separá-los para fins discursivos – não podemos descrever ao mesmo tempo o que é moldado e as próprias formas. O termo pode ser bastante jargonístico (*jargonistic*) e talvez seja uma palavra deselegante, mas não consegui inventar uma alternativa que encapsule os componentes interativos com tanta precisão. Cada componente do termo pertence a outras disciplinas (visual, linguística, biológica, geológica), o que é adequado, pois a experiência musical irradia através das disciplinas. Mas a combinação é única: em música, muitas vezes precisamos de palavras inventadas especialmente para definir fenômenos sonoros.

Uma abordagem *spectromorfológica* estabelece modelos e processos espectrais e morfológicos, e fornece uma estrutura para a compreensão de relações e comportamentos estruturais conforme experimentados no fluxo temporal da música.

2.2 A relação com o método composicional

A *spectromorfologia* não é uma teoria ou método composicional, mas uma ferramenta descritiva baseada na percepção auditiva. Destina-se a auxiliar a escuta e busca ajudar a explicar o que pode ser apreendido em mais de quatro décadas de repertório eletroacústico. Como os compositores concebem o conteúdo e a forma musical – seus objetivos, modelos, sistemas, técnicas e planos estruturais – não é o mesmo que os ouvintes percebem nessa mesma música. O que os compositores têm a dizer (em notas de programa, palestras, notas de capa) não é sem importância e, sem dúvida, influência (tanto ajudando quanto impedindo) a apreciação da música e das ideias musicais do ouvinte, mas nem sempre é perceptualmente informativo ou relevante.

² Este ensaio foi publicado pela primeira vez em francês em 1995 e desde então apareceu em italiano (SMALLEY, 1995; 1996). É uma extensa reescrita do meu *Spectromorphology and Structuring Processes* [que apareceu] em *The Language of Electroacoustic Music* (SMALLEY, 1986). O desenvolvimento do pensamento *spectromorfológico* deve-se principalmente ao *Traite des objets musicaux* de Pierre Schaeffer (1866).

Embora a espectromorfologia não seja uma teoria composicional, ela pode influenciar os métodos composicionais, pois, uma vez que o compositor se torna consciente de conceitos e palavras para diagnosticar e descrever, então o pensamento composicional pode ser influenciado, como tenho certeza de que minha própria composição o foi. No mundo sonoro confuso e aberto, os compositores precisam de critérios para selecionar materiais sonoros e entender as relações estruturais. Assim, ferramentas descritivas e conceituais que classificam e relacionam sons e estruturas podem ser valiosas ajudas composicionais. O conhecimento espectromorfológico pode, portanto, auxiliar no processo de composição, mas não necessariamente tornará um compositor melhor. Embora as ideias espectromorfológicas possam ajudar os observadores a se concentrarem na imaginação e no ofício do compositor, elas não ajudarão o compositor a se tornar mais imaginativo ou a melhorar o ofício.

2.3 Sobre partituras e sonogramas

Na música eletroacústica, existem três tipos de partitura que *podem* conter informações perceptualmente relevantes. O primeiro tipo destina-se a ser utilizado por um intérprete (em obras mistas, música eletrônica ao vivo) e pode conter transcrições gráficas de material acústico. O segundo tipo, mais raro, é a partitura de realização, geralmente técnica até certo ponto, entendida como um registro de como uma obra foi produzida. Ela representa conteúdo e forma de alguma maneira, embora isso possa não ser perceptivelmente muito relevante. Também poderíamos incluir os planos formais (privados?) dos compositores e representações semelhantes nesta categoria. O terceiro tipo é a partitura de difusão de uma obra acústica, muitas vezes uma representação gráfica livre, esboçada, do contexto sonoro produzido principalmente como um auxílio de sincronia e de memória para a pessoa que faz a projeção de uma obra em concerto. Este terceiro tipo, e qualquer transcrição de material acústico no primeiro tipo de partitura, geralmente diz respeito às informações espectromorfológicas: eventos e texturas recebem formas cuja dimensão vertical representa o espaço espectral, enquanto o plano horizontal mostra mudanças ao longo do tempo. Essas partituras transcritivas (*transcriptive*) geralmente dão, no mínimo, uma noção dos amplos contornos estruturais e podem ser sonoramente interessantes, uma vez que o transcritor *escolhe* representar certos critérios e não outros. Por outro lado, esta pode não ser uma escolha livre e ponderada, uma vez que a transcrição é muitas vezes feita de forma bastante rápida e espontânea, e é limitada pelo que pode ser facilmente representado no papel em duas dimensões. É uma partitura com um propósito específico e só necessita ser precisa o suficiente para sua tarefa - uma lista de

marcas temporais também pode funcionar. A partitura transcritiva, ou uma versão mais pensada e desenvolvida dela, às vezes é usada como um auxílio à audição.

O sonograma, uma análise espectral gráfica por computador, tem sido considerado uma solução para a representação visual da música eletroacústica. Eu o considero uma ajuda muito útil e não uma solução. Um sonograma é um tipo de análise espectral literal em uma resolução visual escolhida: em uma resolução muito alta, os detalhes se perdem em um borrão; em uma resolução muito baixa, há detalhes insuficientes. Mas um sonograma não é uma representação da música percebida por um ouvido humano – em certo sentido, é muito objetivo. Suas formas, portanto, devem ser interpretadas e reduzidas a elementos perceptivos essenciais. Em outras palavras, alguém tem que decidir o que manter e o que descartar da representação e, mais particularmente, tentar determinar quanto detalhe é relevante para o ouvinte atento. Para o analista essa questão do grau de detalhamento é um problema, pois as gravações (CDs) permitem ouvir repetidamente os mais breves trechos de uma obra, descobrindo muito mais detalhes do que é possível ouvir no decorrer do fluxo musical normal. Quanto é demais e quanto não é suficiente? Não existe um método objetivo de alcançar uma representação espectromorfológica visual, e espera-se que o analista se torne muito consciente da tomada de decisão subjetiva e das “leituras” alternativas. Isto é como deveria ser.

É indubitavelmente verdade que a tarefa de preparar uma transcrição gráfica espectromorfológica completa e relevante é vexatória tanto por causa dos problemas de transcrição quanto pelo tédio da tarefa. Mesmo o sonograma apresenta decisões difíceis e demoradas. Considerando a dedicação exigida, não é à toa que as análises exaustivas são poucas. Os problemas de representação combinados com a falta de ferramentas analíticas consistentes, abrangentes e razoavelmente aplicáveis universalmente, inibiram, sem dúvida, a aceitação da música eletroacústica em círculos mais intelectuais e musicológicos. Mas devemos ser cautelosos ao colocar muita fé nas representações escritas, porque a escrita congela a experiência do fluxo temporal. É um dispositivo para neutralizar a natureza fugaz e seletiva da caprichosa atenção auditiva e da memória durante o fluxo sonoro da música. A força da música eletroacústica está no fato de que, ao contrário da música de arte tradicional ocidental, ela não pode sofrer tão facilmente ao ser reduzida a um sistema de notação, expondo assim o perigo de que a escrita musical possa ser considerada uma entidade separada, um substituto para a experiência perceptiva. Nesse sentido, a música eletroacústica tem mais em comum com a música transmitida oralmente do que com a herança da música de arte ocidental.

A partitura é uma ajuda obrigatória para a descrição e análise espectromorfológica? Certamente, para o analista, algum tipo de representação é necessário, mas qual deve ser é

determinado pelo propósito da análise: se algo exaustivo e detalhado é pretendido ou se apenas um aspecto particular da música deve ser examinado. Qualquer coisa, desde um diagrama (representando alguns dos critérios apresentados neste capítulo) até uma representação gráfica, pode ser apropriado, acompanhado de exemplos sonoros. Para outros tipos de ouvintes, no entanto, talvez um conjunto de ferramentas conceituais seja suficiente para possibilitar uma discussão útil.

2.4 Ignorando a tecnologia

No pensamento espectromorfológico devemos tentar ignorar as tecnologias eletroacústicas e computacionais utilizadas no fazer musical. Renunciar ao desejo natural de desvendar os mistérios da produção do som eletroacústico é um sacrifício difícil, mas necessário e lógico. O desejo de saber é natural porque, tradicionalmente, todas as culturas têm um conhecimento considerável sobre como os sons são produzidos como resultado da contínua observação visual e auditiva. Uma vez que podemos compreender a relação entre o corpo que soa e a causa do som, sentimos que capturamos certo entendimento: o conhecimento intuitivo do gesto físico humano envolvido está inextricavelmente ligado ao nosso conhecimento da música como uma *atividade*.

A composição de música eletroacústica em suas formas acusmáticas não é o mesmo tipo de atividade. Uma textura sonora ou evento em sua aparência final raramente é o resultado de um único gesto físico, quase instrumental, em tempo real. Pode não haver nenhum corpo sonoro real envolvido, nem qualquer ação causal identificável audivelmente, supostamente responsável pela produção do som. Informações sobre o método de síntese, programa de computador, dispositivo de tratamento etc., não substituem o conhecimento da interação fonte-causa: os “gestos de trabalho” do processo composicional acusmático não carregam informações perceptivas equivalentes a um conhecimento intuitivo dos gestos físicos da produção sonora tradicional. Portanto, enquanto na música tradicional, a produção de som e a percepção do som estão entrelaçadas, na música eletroacústica elas muitas vezes não estão conectadas. Não que gesto, fontes e causas não sejam importantes na música eletroacústica. Pelo contrário, são muito importantes, como descobriremos.

O compositor, ou outros ouvintes familiarizados com tecnologia e técnicas, não podem facilmente deixar de lado um modo particular de escuta que chamo de *escuta tecnológica*. A escuta tecnológica ocorre quando um ouvinte “percebe” a tecnologia ou técnica por trás da música em vez da música em si, talvez a tal ponto que o verdadeiro significado musical seja bloqueado. Muitos métodos e dispositivos impõem facilmente seu próprio caráter espectromorfológico e clichês à

música. Idealmente, a tecnologia deve ser transparente, ou pelo menos a música precisa ser composta de tal forma que as qualidades de sua invenção superem qualquer tendência de ouvir principalmente de uma maneira tecnológica. É difícil para o compositor adotar um ouvido espectromorfológico “mais puro” não contaminado pela escuta tecnológica, quando há tantas preocupações técnicas que interferem no fluxo criativo, obscurecendo o julgamento perceptivo.

O pensamento espectromorfológico é baseado em critérios potencialmente apreendidos por todos os ouvintes. Na música eletroacústica, a separação entre o ato de fazer o som e a percepção, aliada à natureza especializada, à proliferação e transitoriedade de métodos e dispositivos, indicam que o conhecimento tecnológico não pode fazer parte de nenhum método fundado no consenso perceptivo.

2.5 Quais músicas?

Pretendo que o pensamento espectromorfológico seja aplicável a uma ampla variedade de músicas eletroacústicas, atravessando fronteiras nacionais e estilos individuais. No entanto, pretende-se dar conta de tipos de música eletroacústica que estão mais relacionadas com as qualidades espectrais do que com notas reais, mais interessadas em variedades de movimento e flutuações flexíveis no tempo do que com o tempo métrico, mais preocupados em dar conta de sons cujas fontes e causas são relativamente misteriosas ou ambíguas, em vez de evidentemente óbvias. Se um estilo particular de música eletroacústica é mais tradicionalmente baseado em notas ou metricamente organizado, então uma abordagem espectromorfológica não será muito útil. É claro que as notas e as relações intervalares são muitas vezes muito importantes na música eletroacústica, embora possam estar secretamente escondidas na textura. Nesses casos, um conhecimento da tradição tonal e do significado na cultura (ocidental?) também será necessário como auxílio descritivo.

O pensamento espectromorfológico diz respeito principalmente à música que é parcial ou totalmente *acusmática*, isto é, música em que (na performance ao vivo) as fontes e causas dos sons são invisíveis – uma música para alto-falantes ou música que mistura performance ao vivo com um elemento de acusmática.³ No entanto, o que é e o que não é acusmático não é claramente definido, uma vez que mesmo uma música que envolve intérpretes ao vivo pode se tornar acusmática quando o ouvinte não consegue conectar os sons ouvidos com a atividade física observada que supostamente os produz. Isso pode acontecer na performance de música eletrônica ao vivo e é uma

³ Para uma leitura adicional, consulte *Vousavez dit acousmatique?* (ver SMALLEY, 1991a).

categoria de música que chamo de *música acusmática ao vivo*. A distinção entre o que é e o que não é acusmático torna-se ainda mais nebulosa em uma gravação de CD, onde tudo se torna invisível.

Algumas músicas instrumentais contemporâneas também podem ser abordadas espectromorfologicamente – por exemplo, a música de Xenakis e de compositores mais jovens, como Grisey, Saariaho, Murail, Dillon e muitos outros interessados com a complexidade espectral e textural. Nesta música, frequentemente ocorre uma perda de identidade instrumental, à medida que a orquestra é “re-sintetizada” em uma espécie de hiperinstrumento espectromorfológico. Embora às vezes possamos estar conscientes da identidade instrumental, podemos igualmente ser persuadidos a esquecer os gestos de notas individuais, pois esses indivíduos são integrados em fluxos e movimentos coletivos. Mesmo que essa música seja representada e alcançada através da escrita musical, a partitura em si é uma representação muito inadequada das qualidades perceptivas. Uma abordagem auditiva que trata as gravações de tais obras à maneira de um trabalho de fita acusmática é muitas vezes mais frutífera.

Uma abordagem espectromorfológica não pode lidar adequadamente com música eletroacústica que é fortemente anedótica ou programática, ou seja, música em que uma ampla paleta de referências sonoras pode ser empregada – gravações de eventos e comportamentos culturais, citação musical e pastiche, e assim por diante. Nesse tipo de música, o significado está intimamente ligado ao reconhecimento das fontes, à identificação com elas, ao conhecimento de qual contexto elas foram extraídas e à reinterpretação de seu significado em seu novo contexto musical. Tal música é, portanto, *transcontextual* ou *intertextual*. Muita música acusmática entra e sai de sugestões transcontextuais – os sons da natureza, os elementos e o ambiente são particularmente comuns. Na maioria das vezes, é necessária uma mistura de *insights* espectromorfológicos e transcontextuais. As qualidades espectromorfológicas muitas vezes podem ajudar a qualificar o poder de uma mensagem transcontextual.

2.6 Fios intrínsecos-extrínsecos

A espectromorfologia concentra-se em características *intrínsecas*, ou seja, é uma ajuda para descrever eventos sonoros e suas relações como existem dentro de uma peça musical. No entanto, uma peça musical não é um artefato fechado e autônomo: não se refere apenas a si mesma, mas depende em se relacionar com uma série de experiências fora do contexto da obra. A música é

uma construção cultural, e uma base *extrínseca* na cultura é necessária para que o intrínseco possa ter significado. O intrínseco e o extrínseco são interativos.⁴

Na música transcontextual, as qualidades e relações intrínsecas criadas pelo compositor determinam o impacto das mensagens extrínsecas. Mas há uma espécie de transcontextualidade em toda a música eletroacústica, embora não das *variedades intencionalmente codificadas* que em *trans-contextos* autênticos são tão fortemente dependentes da identificação da fonte. O amplo mundo sônico da música eletroacústica encoraja conexões extrínsecas imaginativas e imaginadas por causa da variedade e ambiguidade de seus materiais, por causa de sua confiança no movimento de coloridas energias espectrais, sua ênfase no acusmático, e não menos por sua exploração de perspectiva espacial. Há uma grande diferença no nível de identificação entre uma afirmação que diz de uma textura, “São pedras caindo”, uma segunda que diz, “Isso soa como pedras caindo”, e uma terceira que diz, “Soa como se comportasse como pedras caindo”. Todas as três afirmações são conexões extrínsecas, mas em estágios crescentes de incerteza e afastamento da realidade. Se um ouvinte, elaborando as declarações dois ou três, comenta sobre qualidades e características da textura como ouvidas dentro do contexto musical, então a atenção se desvia do primariamente extrínseco para características intrínsecas especiais e, portanto, se move mais profundamente na experiência musical particular. É assim que esse ouvinte passa a se engajar na espectromorfologia.

Os fios extrínsecos-intrínsecos da variedade “como se” não precisam de se referir apenas à experiência *sonora*. Também são possíveis ligações extrínsecas não sonoras, quer baseadas no movimento físico humano (ver a seção sobre gestos), quer na experiência ambiental. Por exemplo, a espectromorfologia diz respeito a processos de movimento e crescimento, que não são fenômenos exclusivos ou mesmo principalmente sônicos: o movimento sônico pode sugerir movimentos de formas reais ou imaginários no espaço livre. A própria experiência espacial pode envolver sons ou não. A energia, que é inerente ao movimento espectral, faz parte da experiência sonora e não sonora, ligada não só ao movimento em geral, mas também ao gesto humano – o impacto energético de um objeto que atinge um corpo sonoro, por exemplo, tem consequências espectromorfológicas.

Inventei o termo *ligado à fonte* (*source bonding*) para representar a ligação intrínseca-extrínseca, desde o interior da obra até o mundo sonoro exterior. Eu defino a ligação à fonte como:

⁴ Os aspectos intrínsecos e extrínsecos da música são discutidos de forma bastante completa em *Music and Discourse: Towards a Semiology of Music* (NATTIEZ, 1990, p.102-129). (A edição francesa, que não é a mesma que a edição inglesa, foi publicada por Christian Bourgois em 1987, sob o título *Musicologie générale et semiologie*.)

a tendência *natural* de relacionar sons com supostas fontes e causas, e de relacionar sons uns com os outros porque parecem ter origens partilhadas ou associadas.

A palavra “ligação” parece particularmente apropriada, pois evoca um compromisso ou parentesco obrigatório e inevitável entre o ouvinte e o contexto musical. As ligações envolvem todos os tipos de matéria sonora e produção do som, seja na natureza ou na cultura, surgindo como resultado da ação humana ou não. As ligações com a fonte podem ser reais ou imaginárias – em outras palavras, podem ser construções criadas pelo ouvinte; diferentes ouvintes podem compartilhar vínculos quando ouvem a mesma música, mas podem igualmente ter vínculos diferentes, individuais e personalizados; as ligações podem nunca ter sido previstas pelo compositor e podem ocorrer no que pode ser considerado a mais abstrata das obras; ligações de uma grande diversidade são inevitáveis em músicas que não são pensadas primariamente a partir de alturas e intervalos fixos. *O jogo de ligações* é uma atividade perceptiva inerente.

2.7 Ligação de fonte instrumental e vocal

Pode-se pensar que na música instrumental mais “abstrata” não existem vínculos com a fonte, mas eles estão lá com força, revelados por meio de gestos e outras atividades físicas envolvidas na produção sonora. A ligação da atividade instrumental ao gesto humano é um tanto ignorada, não apenas porque é invariavelmente esperada na música, mas também possivelmente porque muitos estudos musicais tendem a se concentrar na escrita musical (notação), teoria e análise, o que tende a distanciar uma obra da atividade gestual da sua produção. A presença vocal, seja revelada através do canto estilizado ou da enunciação direta, tem ligações humanas diretas, físicas e, portanto, psicológicas. Na música eletroacústica, o instrumental e o vocal estão incluídos, mas, diferentemente da música tradicional, onde a presença instrumental e vocal é pressuposta e conhecida antecipadamente, na música eletroacústica acusmática eles devem ser encontrados (inesperadamente) e inferidos. A música eletroacústica, então, incorpora a experiência instrumental e vocal: os recursos instrumentais e vocais são um “subconjunto” do extenso mundo sonoro que é território da música eletroacústica.

Identificar fios intrínsecos-extrínsecos é uma coisa. Interpretar seus significados, expressividade e significado psicológico é um objetivo mais distante, mas último, cujo estudo está além do escopo deste ensaio. Alguns dos conceitos e linguagem ou espectromorfologia têm tendências formalistas, mas idealmente, a descrição espectromorfológica intrínseca, embora não

diretamente interpretativa, deve ser capaz de ajudar o ouvinte a identificar as qualidades musicais que são portadoras de significado.

2.8 O ouvido do compositor

Já se chamou a atenção para a escuta tecnológica como um modo de escuta onde as percepções do compositor podem ser diferentes das de outros ouvintes. Mas o compositor também tem que combater outro modo de escuta especializado – o da *escuta reduzida* (*écoute réduite*).⁵ A escuta reduzida ocorre através da escuta concentrada e repetida de um evento sonoro, uma atividade comum no processo de composição eletroacústica. Trata-se de um processo de investigação em que se descobrem atributos e relações espectromorfológicas detalhadas. Isso requer que as “distrações” da ligação da fonte e os fios intrínseco-extrínseco sejam bloqueados para se concentrar no refinamento dos detalhes espectromorfológicos e na qualidade do som. A escuta reduzida é, portanto, um processo abstrato, relativamente objetivo, uma escuta microscópica e intrínseca.

Fora do processo criativo descrito acima, muitos compositores consideram a audição reduzida como um modo final de contemplação perceptiva. Mas é tão perigoso quanto útil por duas razões. Em primeiro lugar, uma vez descoberto um interesse auditivo pelas características espectromorfológicas mais detalhadas, torna-se muito difícil restaurar os fios extrínsecos ao seu devido lugar. Em segundo lugar, a leitura perceptiva microscópica tende a destacar detalhes intrínsecos menos pertinentes, de baixo nível, de modo que o compositor-ouvinte pode facilmente se concentrar demais no plano profundo em detrimento do primeiro plano. Portanto, embora as mudanças focais permitidas pela repetição tenham a vantagem de estimular uma exploração mais profunda, elas também causam distorções perceptivas. Minha experiência de ensinar compositores muitas vezes me revelou que tais distorções são frequentes.

No que diz respeito à abordagem espectromorfológica da música eletroacústica, os mecanismos de escuta reduzidos estão por trás do desenvolvimento de conceitos. Eles são uma ajuda necessária para qualquer análise completa, particularmente nos níveis mais baixos da estrutura, e são necessários para qualquer investigação que procure revelar aqueles traços intrínsecos que investem os fios extrínsecos com seu poder psicológico. O CD player agora, pela primeira vez, através de seus flexíveis processos de repetição, oferece a outros ouvintes que não o compositor da obra a

⁵ A escuta reduzida é um conceito Schaefferiano. Ver Schaeffer (1966) e Chion (1983) para uma discussão completa.

oportunidade de investigar o que antes eram momentos fugazes. Manter um foco perceptivo realista é, finalmente, um ato de equilíbrio precário.

3. GESTO E SEUS SUBSTITUTOS

Até a chegada do meio eletroacústico, toda música era criada quer através de formas de expressão vocal⁶, quer através de gestos instrumentais. O gesto de produção de som diz respeito à atividade física humana que tem consequências espectromorfológicas: uma cadeia de atividades liga uma causa a uma fonte. Um *agente* humano produz espectromorfologias através do movimento do gesto, usando o sentido do tato ou um acessório para aplicar *energia* a um *corpo sonoro*. Um gesto é, portanto, uma *trajetória energia-movimento* que excita o corpo sonoro, criando vida espectromorfológica. Do ponto de vista de ambos, o agente e o ouvinte que assiste, o gesto-processo musical é tátil e visual, bem como auditivo. Além disso, é proprioceptivo: ou seja, diz respeito à tensão e relaxamento dos músculos, com esforço e resistência. Desta forma, a produção de som está vinculada a uma experiência sensório-motora e psicológica mais abrangente.

Não devemos pensar no processo gestual apenas em uma direção causa-fonte-espectromorfologia, mas também no sentido inverso – espectromorfologia-fonte-causa. Quando ouvimos espectromorfologias, detectamos a humanidade por trás delas, deduzindo a atividade gestual, remetendo através do gesto à experiência proprioceptiva e psicológica em geral. Todo mundo usa esse *processo de referência espectromorfológica* ao ouvir gravações de música instrumental. Não apenas ouvimos a música, mas também decodificamos a atividade humana por trás das espectromorfologias, através das quais automaticamente obtemos uma riqueza de informações psicofísicas.

A experiência do ouvinte ao ouvir instrumentos é um processo de condicionamento cultural baseado em anos de treinamento audiovisual (inconsciente). Um conhecimento do gesto sonoro é, portanto, culturalmente muito fortemente enraizado. Isso não pode ser ignorado e negado quando falamos de música eletroacústica. É particularmente importante para a música acusmática, onde as fontes e as causas da produção do som se tornam remotas ou separadas de gestos físicos e das fontes sonoras conhecidas e diretamente experimentadas. A esse processo de distanciamento crescente eu o chamo de *substituição gestual*.⁷

⁶ Por questões de espaço, não é possível entrar em uma discussão abrangente do som vocal como modelo espectromorfológico. A ideia de gesto pode, claro, ser aplicada à voz, onde tanto a energia quanto o som são projetados de dentro do corpo humano.

⁷ O número de níveis foi expandido além daqueles discutidos em Smalley (1992).

O *gesto primordial* original, no qual se baseia o gesto sonoro, ocorre fora da música em toda percepção proprioceptiva e sua psicologia aliada. A *substituição de primeira ordem* projeta o nível primordial no som e diz respeito ao uso de objetos sonoros no trabalho e no jogo antes de qualquer “instrumentalização” ou incorporação em uma atividade ou estrutura musical. É aqui que o potencial musical começa a ser reconhecido e explorado. Tradicionalmente, na música artística, esse primeiro nível não se torna música em si mesmo: ele se desenvolve em uma substituição instrumental de segunda ordem. Mas para a música eletroacústica, torna-se um nível importante por si só, uma vez que muitos gestos sonoros únicos são transplantados diretamente para a música desde esse nível, por exemplo, o jogo gestual com materiais como madeira ou metal. A substituição de primeira ordem inclui gravações de produção de som não destinadas a uso musical. Por outro lado, a substituição de primeira ordem pode envolver um jogo gestual mais desenvolvido usado propositalmente como material composicional, uma espécie de “instrumento” nascente e personalizado que nunca alcança, ou nunca pode alcançar, o status instrumental cultural completo. Mas só podemos atribuir a esses sons status de primeira ordem se pudermos reconhecer a fonte (o tipo de material) e o tipo de causa gestual. Se no processo de composição a fonte for transformada e o gesto ou a causa se tornarem duvidosos, então a substituição de terceira ordem ou talvez uma mais remota seja invocada.

A *substituição de segunda ordem* é um gesto instrumental tradicional, um estágio removido da primeira ordem, onde uma habilidade instrumental reconhecível foi usada para desenvolver um extenso registro de jogos articulatórios. Uma música acusmática que, por exemplo, utiliza apenas gravações de instrumentos identificáveis permanece na segunda ordem. Muitas músicas que se utilizam da simulação de sons instrumentais também podem ser consideradas de segunda ordem, pois, embora o instrumento possa não ser real, é percebido como equivalente ao real. O uso de sintetizadores comerciais é desse tipo quando reconhecemos tanto o gesto envolvido quanto a fonte instrumental simulada.

A *substituição de terceira ordem* é onde um gesto é inferido ou imaginado na música. A natureza da espectromorfologia nos deixa inseguros sobre a realidade da fonte ou da causa, ou de ambas. Podemos não ter certeza sobre como o som foi feito para se comportar como se comporta, qual pode ser o material sonoro ou talvez sobre a trajetória energia-movimento envolvida. Por exemplo, uma espectromorfologia ressonante pode soar como se estivesse excitada por algum tipo de impacto gestual (causa inferida), mesmo que não saibamos exatamente qual pode ser a fonte porque sua qualidade sonora não é familiar ou porque a ressonância se comporta de maneira inesperada (fonte incerta/desconhecida).

A *substituição remota* diz respeito a vestígios gestuais. A fonte e a causa tornam-se desconhecidas e incognoscíveis à medida que qualquer ação humana por trás do som desaparece. O ouvinte pode estar preocupado com ligações extrínsecas que não sonoras, sempre, é claro, com base em atributos espectromorfológicos percebidos. Mas alguns vestígios gestuais ainda podem permanecer. Para encontrá-los, devemos nos referir às propriedades de tensão, proprioceptivas, àquelas características de esforço e resistência percebidas na trajetória do gesto. Assim, a substituição remota, embora distanciada da primeira ordem musical básica, ainda pode permanecer ligada à psicologia do gesto primordial. Mas para que tal gesto seja sentido, deve haver suficiente energia direcionada, propagada ou reinjetada na espectromorfologia.

A música acusmática, portanto, pode ficar próxima das tradicionais relações gestuais causa-fonte, mas em sua forma mais aventureira se estende à ambiguidade de terceira ordem e além, para uma música que, embora distante da atividade tradicional de produção de som, pode, no entanto, manter uma humanidade. O acesso a uma substituição de primeira ordem mais básica, mas muito rica, só se tornou viável por causa da tecnologia de gravação. A imaginação das ordens terceiras e remotas é uma das grandes oferendas da aliança da composição com a tecnologia. Atrevo-me a sugerir que uma música eletroacústica confinada à segunda ordem não explora realmente o potencial do meio, enquanto uma música que não leva em conta a incorporação cultural do gesto parecerá muito fria e difícil, até mesmo estéril, para a maioria dos ouvintes.

4. EXPECTATIVA ESPECTROMORFOLÓGICA

A nota é a unidade gestual básica da música instrumental. Todo gesto-nota, por mais curto que seja, tem uma história espectral – a trajetória energia-movimento de sua espectromorfologia. Cada nota deve começar de alguma forma; alguns podem ser sustentados ou prolongados por um tempo e outros não; cada nota para. A essas três fases temporais ligadas, eu as chamo de *início*, *continuação* e *terminação*. Eles não são distintamente separáveis: não podemos dizer o exato momento em que um ataque passa para uma fase continuante, nem quando uma continuante passa para a fase terminal. Nem todas as três fases precisam estar presentes na nota-gesto. Existem três importantes arquétipos espectromorfológicos encontrados no uso instrumental. Em todos os três modelos, a riqueza espectral é considerada congruente com a forma dinâmica da morfologia – quanto mais forte, mais energia espectral, mais brilhante e/ou mais rico o som. Esses arquétipos são:

- (1) O *ataque* sozinho. Este é um impulso energético momentâneo. Duas fases temporais são fundidas em uma – há um início súbito que também é a terminação. Não temos tempo suficiente para ouvir qualquer mudança apreciável na energia espectral à medida que o som se move rapidamente para a sua terminação. Não há fase contínua. A consciência está focada na energia do ataque. Um ataque percussivo seco ou um som *staccato* (sem ressonância) são exemplos.
- (2) O *ataque-decaimento*. O ataque é estendido por uma ressonância. As fases de início e terminação estão presentes, e pode haver uma sugestão da continuante se sentirmos que o som está sendo prolongado em um nível consistente antes de decair. Neste arquétipo, um gesto inicial é suficiente para iniciar uma espectromorfologia em movimento, após o qual não há intervenção gestual enquanto o som continua em direção à terminação. Um *pizzicato* de corda ou um sino são exemplos.
- (3) O *continuante graduado*. Neste arquétipo todas as três fases estão presentes. O início começa gradualmente, como se estivesse sendo introduzida aos poucos (*fade in*), e a nota termina gradualmente, como se estivesse se desvanecendo aos poucos (*fade out*). No meio, a nota é sustentada por um tempo. Exemplos são sons de cordas ou ventos sustentados, onde uma entrada energética contínua (respiração ou gestual) é necessária para sustentar ou prolongar o som. Este é o mais intervencionista dos arquétipos porque estamos conscientes da contínua imposição do gesto. É, portanto, o mais aberto ao desenvolvimento de variantes.

Podemos dizer que a música instrumental é composta de cadeias de *variantes* dos arquétipos acima, e (na música para *ensemble*) também de superposições e fusões. As variantes são criadas manipulando as durações e a energia espectral das três fases. Por exemplo, o arquétipo do continuante graduado (que é bastante idealizado) pode ser variado de várias maneiras:

- (1) Comprimindo o início para que fique inchado (menos linear). Mais energia é, assim, injetada no início, dando um efeito mais pressionado e empurrando. Encontramos essa variante de início com bastante frequência na prática da interpretação barroca.
- (2) Ao alongar a fase continuante, desviando a atenção do início para um interesse maior na continuidade do som, que pode ser estável, ou mais ou menos variada, antes da terminação.

- (3) Aumentando a energia espectral em direção à terminação, conduzindo e criando a expectativa de um novo gesto de nota. A fase continuante é alongada e a terminação é evitada, ou melhor, o início da nova nota-gesto é também a terminação da nota anterior.

O que os arquétipos e suas variantes demonstram é que a nota nos treina na *expectativa espectralmorfológica*. Temos uma experiência muito ampla das circunstâncias em que ocorrem mudanças espectrais, não apenas em nota-gestos simples, mas na articulação de cadeias de nota-gestos dentro de gestos mais amplos de frase-movimento. Nosso conhecimento adquirido dos contextos de mudança espectral fornece uma base de referência quase “natural” não apenas para desenvolver o repertório espectralmorfológico mais amplo e mais imaginativo na substituição de terceira ordem da música eletroacústica, mas para decodificar padrões de expectativa na forma musical. Prevemos ou tentamos prever as tendências esperadas de mudança espectral. A música eletroacústica, mesmo quando privada de espectralmorfologias instrumentais conhecidas e da linguagem harmônica tonal, ainda depende de padrões de expectativa adquiridos culturalmente.

5. GESTO E TEXTURA COMO PRINCÍPIOS FORMADORES

O gesto básico da música instrumental tradicional produz a nota. Na música tonal, as notas formam uma consistente unidade de nível mais baixo e são agrupadas em contornos gestuais de nível superior, em estilos fraseológicos, que tradicionalmente têm sido baseados em grupos-de-respiração (*breath-groups*). Afinal, cantores e instrumentistas de sopro precisam respirar. Na música eletroacústica, a escala do ímpeto gestual também é variável, desde a menor morfologia de ataque até a ampla abrangência de um gesto muito mais longo, contínuo em seu movimento e flexível em seu decurso. A noção de gesto como um princípio formador se refere a impulsionar o tempo para frente, com o afastamento de um objetivo em direção ao próximo objetivo na estrutura – a energia do movimento expressada através da mudança espectral e morfológica. A música gestual, então, é governada por um sentido de movimento para frente, de linearidade, de narratividade. A trajetória energia-movimento do gesto, portanto, não é apenas a história de um evento individual, mas também pode ser uma abordagem da psicologia do tempo.

Se os gestos são fracos, se eles se alongam demais no tempo, ou se evoluem muito lentamente, perdemos a fisicalidade humana. Parece que cruzamos uma fronteira tênue entre eventos em escala humana e eventos em escala ambiental mais mundana. Ao mesmo tempo, há uma mudança

no foco de escuta – quanto mais lento o ímpeto direcional do gesto, o ouvido procura se concentrar mais nos detalhes internos (na medida em que existam). Uma música que é primariamente textural, então, concentra-se na atividade interna em detrimento do ímpeto avançado.

Mas a maioria das músicas são misturas de textura-gesto, seja porque o foco muda entre eles ou porque existem em algum tipo de equilíbrio colaborativo. Onde um ou outro domina em uma obra ou parte de uma obra, podemos nos referir ao contexto como *carregada pelo gesto* ou *carregado pela textura*. Gestos individuais podem ter interiores texturizados, caso em que o movimento gestual enquadra a textura – estamos conscientes tanto do gesto quanto da textura, embora o contorno gestual domine, um exemplo de *enquadramento gestual*. Por outro lado, estruturas carregadas pela textura nem sempre são ambientes com interiores democráticos, onde todo (micro-)evento é igual e os indivíduos são subsumidos na atividade coletiva. Os gestos podem se destacar em relevo em primeiro plano da textura. Este é um exemplo de *configuração textural* – a textura fornece uma estrutura básica dentro da qual os gestos individuais agem.

6. NÍVEIS ESTRUTURAIIS

É incorreto buscar na música eletroacústica os mesmos tipos de hierarquias estruturais que a música tonal. Na música tonal, a nota é considerada o nível estrutural mais básico, e toda música tonal é composta de agrupamentos de notas de dimensões crescentes à medida que avançamos através da forma – da nota para o motivo, para a frase e assim por diante. Além disso, a estrutura métrica dá à nota de nível mais baixo um pulso que define a densidade mínima possível de movimento.

A discussão de gesto e textura como princípios de formação implica que gestos e texturas poderiam existir em pequena ou maior escala. Gestos e texturas, na música eletroacústicas, não podem ser reduzidos a nota ou pulso;⁸ a música não é necessariamente composta de elementos discretos; nem podemos encontrar essa medida (consistente) de densidade mínima de movimento. Portanto, não podem ser convenientemente segmentadas e, de fato, muitas vezes resistem à segmentação. Em um momento de uma obra, pode-se estar seguindo unidades discretas e curtas, e em outro momento, uma estrutura em grande escala, cuja continuidade e coerência se recusam a

⁸ Em muitas músicas instrumentais contemporâneas, a notação pode ser um guia muito equivocado para o nível mais baixo da estrutura, quando a nota escrita não é ouvida como uma unidade discreta, mas como parte de um gesto ou textura coletiva. A notação pode nos mostrar como os gestos e as texturas são formados, mas uma leitura de “notas” individuais não nos dirá o que deve ser ouvido nelas.

ser dissecadas e exigem ser consideradas mais como um todo do que como a soma de partes minúsculas. Uma peça pode ser tal que a ideia de qualquer coisa chamada “unidade” não tenha relevância. Não pode haver “[...]critérios explícitos para segmentação e denominação de objetos[...]” conforme mencionado por Nattiez (1990, p.80),⁹ muito menos as exigências expressas na continuação desta frase, “[...]e a notação o suficientemente precisa para que uma determinada classe de sons (que tenha sido descritos verbalmente) corresponda invariavelmente e inequivocadamente a um símbolo específico”.

Não existe um tipo de organização hierárquica *permanente* para toda a música eletroacústica, ou mesmo dentro de uma única obra.¹⁰ Sem dúvida, existem níveis estruturais, mas eles não precisam permanecer consistentes em número ao longo de uma obra, e um único nível não precisa percorrer permanentemente toda a extensão de uma obra. Por exemplo, pode-se detectar três ou quatro níveis em uma parte de uma obra e menos ou mais em outra parte; uma seção de uma obra pode compreender uma hierarquia ordenada de pequenos agrupamentos de unidades, enquanto outra seção pode ser um todo muito maior, indivisível e de nível superior.

É justo dizer que muita música eletroacústica não oferece variedade hierárquica suficiente. Isso ocorre onde os tipos de sons e a continuidade estrutural direcionam a pessoa a ouvir continuamente em um modo global e de alto nível. Com estruturas texturizadas, é muito fácil para o compositor, ouvindo muito o material textural, ser enganado pensando que há um interesse de nível inferior dentro da textura quando não há. Além disso, a música que lida principalmente com passagens gestuais amplas, de alto nível, com pouco interesse interno, pode não oferecer muito ao ouvinte em audições repetidas. Um equilíbrio recompensador de interesse perceptual em uma variedade de níveis estruturais é infelizmente mais raro do que deveria ser.

Na minha abordagem espectromorfológica, os conceitos de gesto e textura, processos de movimento e crescimento, comportamento, funções estruturais, espaço e densidade espectral e espaço e espaçomorfologia podem ser aplicados a intervalos de tempo menores ou maiores, que podem estar em níveis mais baixos ou mais altos de estrutura. Encontrar os níveis “certos” ou dimensões temporais para aplicar os atributos desses conceitos deve permanecer uma decisão do observador.

⁹ Veja a nota 3 para referência.

¹⁰ Os critérios de organização hierárquica estabelecidos por Lerdahl podem se aplicar à música tonal, mas não se adequam à música eletroacústica. Isso, é claro, não significa que a música eletroacústica não seja hierárquica (ver LERDAHL, 1987, p.137-138; a versão francesa, *Les hiérarchies de timbres*, apareceu em *Le timbre, métaphore pour la composition*, J.-B. Barriere, ed., Christian Bourgois/IRCAM, 1991).

7. FUNÇÕES ESTRUTURAIS

As funções estruturais estão relacionadas com a expectativa. Assim, como em outras músicas, a música eletroacústica tem seus padrões de expectativa, e já sugeri que eles se baseiam em nossa ampla familiaridade cultural com as mudanças espectrais percebidas de uma ampla variedade de sons. Durante a escuta, tentamos prever a direcionalidade implícita na mudança espectral. Podemos nos perguntar, por exemplo, para onde um gesto pode estar nos conduzindo, se uma textura continuará se comportando da mesma maneira, se a mudança é provável ou não, se a mudança provavelmente está relacionada à fusão gradual ou interrupção repentina e assim por diante.

Início	Continuação	Terminação
Partida	Passagem	Chegada
Emergência	Transição	Desaparecimento
Anacruse	Prolongação	Encerramento
Ataque	Manutenção	Liberação
No tempo fraco	Proposição	Resolução
Tético		Plano

As ideias de início (como algo começa), continuação (como continua) e terminação (como termina) podem ser expandidas em uma lista de termos, alguns deles técnicos, outros mais metafóricos, que podem ser usados para interpretar a função-significado de um evento ou contexto. Essas funções podem ser aplicadas em níveis mais altos e mais baixos da estrutura musical, referindo-se, por exemplo, a uma nota, um objeto, um gesto, uma textura ou um tipo de movimento ou processo de crescimento, dependendo do nosso foco de atenção.

Os termos de início refletem vários graus de brusquidão. O que eles têm em comum é que estão saindo ou se afastando de um ponto de partida, criando tensões expectantes. Os termos da continuante variam. Alguns olham para frente, expressando intermediação (“transição”, “passagem”); outros estão ligados retroativamente à função de início (“prolongação”, “manutenção”), enquanto “proposição” sinaliza um status mais definitivo, quase independente. As terminações variam em seus sentimentos de conclusão. “Desaparecimento” é uma terminação fraca

sem muito propósito, enquanto "resolução" e "liberação" têm fortes funções relaxantes. "Chegada" e "plano" expressam objetivos estruturais alcançados.

A atribuição de uma função a um determinado evento ou contexto não é um simples processo cognitivo:

- (1) *A atribuição de função normalmente não é um processo de pensamento consciente.* Não estamos constantemente nos fazendo uma série racional de perguntas sobre a função que resultem em decisões sobre a função. Em vez disso, a atribuição de função faz parte das expectativas intuitivas do tempo psicológico.
- (2) *A atribuição de função é um processo contínuo e incompleto, sujeito a revisão.* Fazemos atribuições temporárias sobre as funções e podemos mudar de ideia no curso contínuo de um contexto e depois que ele passou. (Não podemos finalmente atribuir uma função até sabermos o que vem depois.) Como estamos sempre ocupados nos concentrando no presente, nossas atenções podem ser desviadas antes que qualquer atribuição final possa ser concluída – os contextos escapam. E quais níveis de estrutura estamos seguindo, afinal? Quantos níveis nossa atenção e memória podem acompanhar? Estamos seguindo cada momento iminente ou contornos mais amplos?
- (3) *A atribuição de função pode ser dupla ou ambígua.* Um contexto pode ter funções diferentes e simultâneas. Isto é particularmente verdade quando os eventos estão sobrepostos ou o movimento é contínuo. Por exemplo, um contorno que parece resolver um movimento também pode fazer parte da anacruse para um pico que se segue – neste caso, a função de terminação também tem uma função de início no mesmo nível.
- (4) *Não há uma fronteira temporal clara entre os três tipos de função.* Por exemplo, o ponto em que decidimos que um evento emergiu completamente e o ponto em que decidimos que ele entrou em uma fase de transição pode não ser um ponto, mas um processo de realização evolutiva.

8. PROCESSOS DE MOVIMENTO E CRESCIMENTO

As metáforas de movimento e crescimento são formas apropriadas de considerar uma arte baseada no tempo, como a música eletroacústica. Os conceitos tradicionais de ritmo são inadequados para descrever os contornos muitas vezes dramáticos do gesto eletroacústico e o

movimento interno da textura, que são expressos através de uma grande variedade de espectromorfologias. Muitas vezes, os ouvintes são lembrados de processos de movimento e crescimento fora da música, e os termos selecionados têm a intenção de evocar esses tipos de conexões. Como o movimento e o crescimento têm contornos espectrais, eles são definidos no espaço espectral. Portanto, sua ocupação do espaço espectral e sua densidade espectral serão qualificadores adicionais importantes (ver Figuras 6 e 7). Além disso, o movimento e o crescimento podem ser aprimorados por uma distribuição espacial concreta (ver Figuras 8 e 9). Os tipos referenciais básicos são apresentados na Figura 1. Os grupos unidirecional, recíproco e cíclico/cêntrico devem ser considerados mais como movimentos, enquanto o grupo bi/multidirecional está mais relacionado com processos de crescimento.

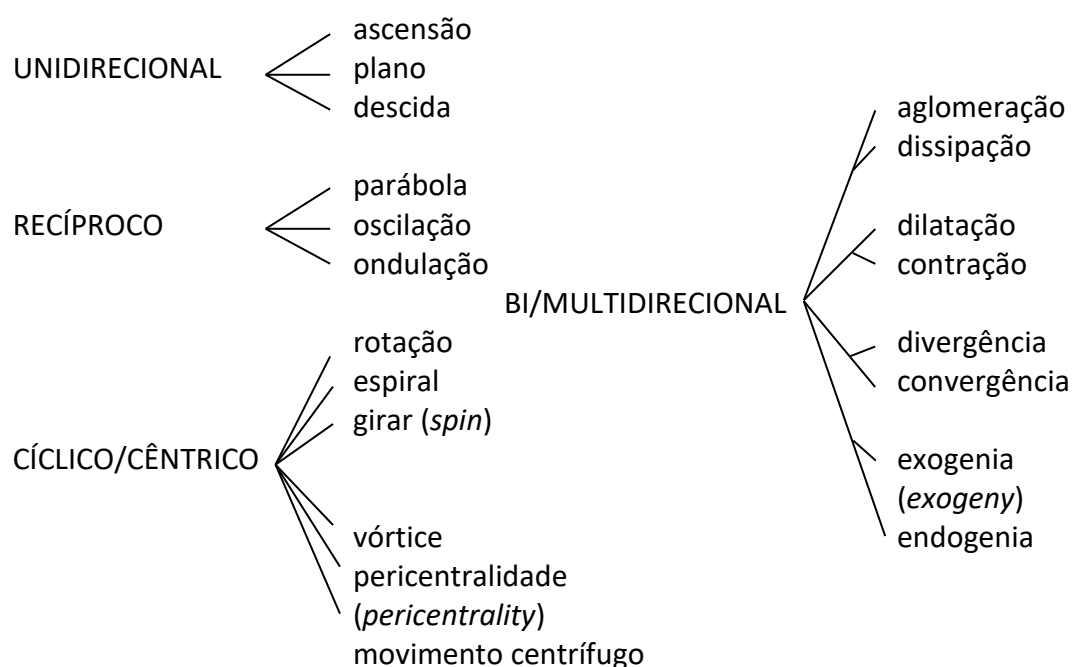


Figura 1: Processos de movimento e crescimento.

Movimento e crescimento têm tendências direcionais que nos levam a esperar possíveis resultados e são guias úteis na atribuição de funções estruturais. O *movimento unidirecional* fornece um exemplo simples. Se encontrarmos um contorno lento e ascendente, poderíamos esperar uma variedade de resultados, mas não qualquer resultado. Pode subir e desaparecer à medida que sai da “vista”; pode aumentar em riqueza, levando a um ponto de impacto; poderia ser unido e absorvido por outros eventos; poderia mudar de direção, transformando-se em uma parábola; poderia atingir um limite estável. O que quer que ele faça pode nos surpreender (se houver mudanças repentinas) ou pode fazer o que esperamos,

especialmente se sua taxa de mudança nos der pistas sobre seu futuro. Essa descrição hipotética poderia implicar uma função de terminação (desaparecendo na sua subida), uma anacrise (aumento de riqueza levando a outro evento), e assim por diante. Finalmente, este exemplo enfatiza a natureza gestual de seu contorno (nenhum interesse textural interno foi referido), mesmo se esticado no tempo.

No *movimento recíproco*, o movimento em uma direção é equilibrado por um movimento de retorno. Oscilação e ondulação, que são variações de contorno, podem ser aplicadas a movimentos internos, texturais, assim como podem ser descrições de contornos externos. As parábolas costumam ser mais gestuais, uma classe de trajetórias curvas. São comuns na música eletroacústica, provavelmente pelas possibilidades dramáticas de variar a duração, velocidade e energia espectral das viagens de ida e volta. Uma trajetória parabólica pode se mover continuamente através de uma variedade de locais espaciais.

Geralmente, na música, o *movimento cêntrico* é expresso pela reciclagem espectromorfológica, dando uma impressão de movimento relativo a um ponto central. Isso pode ser alcançado apenas através da variação espectromorfológica, mas é frequentemente auxiliado pelo movimento espacial. A reciclagem contínua, assim como outras formas de repetição, pode transmitir uma sensação de estase estrutural, mas os movimentos cênicos também podem ser fortemente direcionais – os movimentos de vórtice e espiral têm essa possibilidade, por exemplo. Os movimentos cênicos também podem estar associados ao crescimento. Por exemplo, posso pensar em movimentos de rotação que agregam materiais texturais para eles à medida que se expandem espectralmente – uma combinação de rotação e crescimento exógeno ou endógeno. A *rotação*, *espiral* e *vórtice* são variações rotacionais. *Centrífugo* (lançado para fora) e *pericentral* (apenas se movendo em torno de um centro) também são um grupo relacionado.

Movimentos bi/multidirecionais criam expectativas, e a maioria tem um sentido de movimento direcionado. Eles podem ser considerados como tendo tendências gestuais e texturais, e podem ser grandes estruturas em si mesmos. A *aglomeração* (acumulação em uma massa) e a *dissipação* (dispersão ou desintegração) são processos texturais. A *dilatação* (tornar-se mais larga ou maior) e a *contração* (tornar-se menor) estão relacionadas com a mudança de dimensões e podem ser consideradas como um aspecto diferente da aglomeração/dissipação. *Divergência* e *convergência* são fortemente direcionais e podem ser gestos ou crescimentos texturais, ou uma descida/subida linear simultânea. A *exogenia* (crescimento por adição ao exterior) pode estar aliada à dilatação e aglomeração, enquanto a *endogenia* (crescimento de dentro para fora) implica algum tipo de moldura que se enche, ou textura que se torna espessa.

Na Figura 2, agrupei *sete movimentos característicos* para esboçar suas implicações.

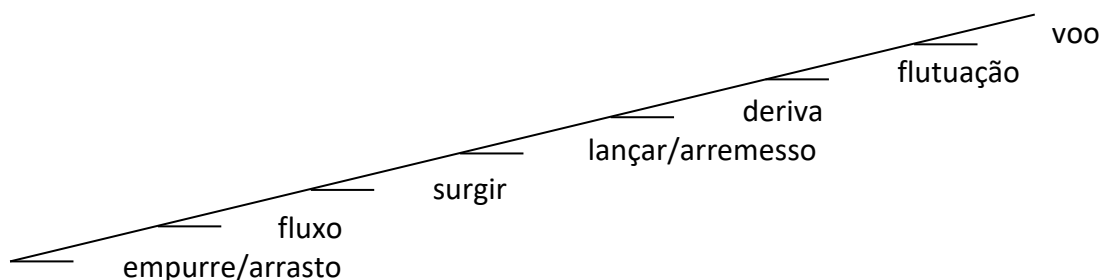


Figura 2: Sete movimentos caraterísticos.

- (1) *Enraizamento do movimento.* Alguns são mais propensos a serem “ligados-ao-chão” (empurrar, arrastar), enquanto outros não estão enraizados em um plano sólido. Muitas espectromorfologias são inerentemente não enraizadas, pois não possuem uma âncora de baixa frequência (nota fundamental) para garantir a textura. Assim, analogias com voo, deriva e flutuação podem ser comuns. O movimento em direção a uma raiz pode estar implícito em uma descida espectral em direção à terminação, mas uma raiz pode não ser alcançada se o movimento desaparecer “no ar”.
- (2) *Lançamento de movimento.* O lançamento do movimento varia. Alguns podem ser considerados como eventos autocontidos com inícios pressionados e baseados em gestos (arrastar, lançar, arremesso), enquanto outros podem ser pensados como emergentes como se sempre tivessem existido (fluxo, flutuação, deriva).
- (3) *Energia de contorno e inflexão* – a direção e a energia do movimento através do espaço espectral. Alguns são inerentemente lentos ou evolutivos (fluxo, deriva, flutuação), precisando de tempo para se estabelecerem, enquanto outros implicam trajetórias rápidas de energia-movimento.
- (4) *Texturização interna* – continuidade e descontinuidade. A maioria desses movimentos implica uma certa consistência textural interna para que o tipo de movimento permaneça coerente (ver abaixo).

9. MOVIMENTO TEXTURAL

A maioria dos movimentos bi/multidirecionais implicam mudança de textura interna, mas os outros grupos de movimento também podem ser texturizados. Além disso, em termos de

ocupação do espaço espectral, eles podem variar em dimensões e consistir em mais de uma camada. No que diz respeito ao nível estrutural, é o movimento como um todo que é a unidade perceptiva mais significativa. O movimento da textura não implica necessariamente que seja possível segmentar a textura em unidades de nível mais baixo, embora possa ser possível separar um ou mais tipos espectromorfológicos.

A Figura 3 apresenta vários qualificadores de *movimento de textura*. A coluna da esquerda lista quatro maneiras pelas quais os componentes texturais internos podem colaborar em movimento. Isso implica um tipo de “comportamento” (ver abaixo). *Córrego (streaming)* refere-se a uma combinação de camadas em movimento e implica alguma forma de diferenciação entre as camadas, seja por meio de lacunas no espaço espectral ou porque cada camada não possui o mesmo conteúdo espectromorfológico. *Flocagem (ou movimentação de rebanho) (flocking)* descreve o movimento solto, mas coletivo, de elementos micro ou pequenos objetos, cuja atividade e mudanças na densidade precisam ser consideradas como um todo, como se estivessem se movendo em rebanho. Pode-se imaginar o movimento de flocagem passando por uma variedade de processos de crescimento multidirecionais. O interior de um córrego pode ser flocado, e um movimento-de-rebanho pode ser parte de uma textura de córrego. *Convolução (enrolamento ou torção)* e *turbulência (flutuação desregulada, possivelmente tempestuosa)* envolvem entrelaçamento espectromorfológico confuso, mas, no entanto, tendem a concordar em seu caos.

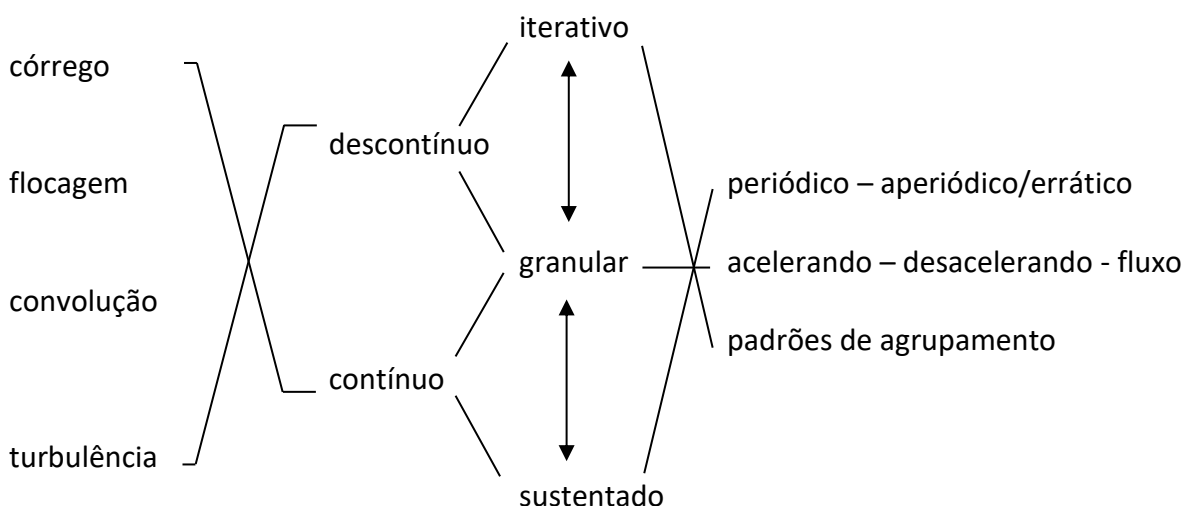


Figura 3: Movimento de textura.

O movimento da textura pode variar em consistência interna. O *movimento contínuo* é sustentado enquanto o *movimento descontínuo* pode ser mais ou menos fragmentado. O *continuum*

continuidade-descontinuidade vai do movimento sustentado em um extremo ao movimento iterativo no outro. Se as repetições iterativas se tornarem muito espaçadas, objetos separados serão ouvidos. Essa tendência é possível com alguns dos processos de crescimento multidirecionais, se a textura interna se tornar mais esparsa durante a fragmentação no processo de crescimento. A granularidade ocupa um ponto médio ambíguo, pois pode ser considerada (aproximadamente) sustentada ou iterativa, dependendo da proximidade dos grãos. Tanto a continuidade quanto a descontinuidade podem se mover de maneira mais ou menos periódica-aperiódica/errática, com flutuações internas no andamento. O movimento de textura contínuo/descontínuo pode precisar ser considerado como uma totalidade, ou pode seguir padrões de agrupamento se os contornos, flutuações ou descontinuidades estiverem sujeitos a repetições, ciclos ou pausas que impliquem agrupamentos de nível superior.

10. COMPORTAMENTO

A metáfora do comportamento é utilizada para elaborar relações entre as variadas espectromorfologias que atuam dentro de um contexto musical. Acredito que os ouvintes podem diagnosticar intuitivamente as relações comportamentais (ou a falta delas) em contextos de música eletroacústica e que esse diagnóstico afeta a interpretação e as reações do ouvinte com a música. A este respeito, o comportamento é arquetípico. Podemos estar cientes do comportamento na música instrumental e vocal tonal, embora seja bastante circunscrito devido à natureza do sistema harmônico que traz consigo restrições de polifonia e contraponto. Na música acusmática, a invisível liberdade de conteúdo e movimento espectromorfológico cria um conjunto muito mais amplo e variável de referências comportamentais extrínsecas. Não precisamos lembrar que em uma música acusmática as relações comportamentais são conduzidas apenas pela espectromorfologia, e que em um trabalho misto as relações comportamentais percebidas entre o performer visível, portador de gestos, e o contexto acusmático circundante serão cruciais para a compreensão da obra.

Tal como acontece com outros conceitos, o comportamento pode ser aplicado em vários níveis, por exemplo, eventos discretos, movimento de textura de baixo nível ou o nível muito mais alto de relações entre grupos de texturas ou processos de crescimento. O comportamento (Figura 4) tem duas dimensões temporais interativas (mostradas ligadas pela seta de duas pontas), uma vertical e outra horizontal. A dimensão vertical diz respeito à *coordenação do movimento* (concorrência ou

simultaneidade), enquanto a dimensão horizontal diz respeito à *passagem do movimento* (passagem entre contextos sucessivos).

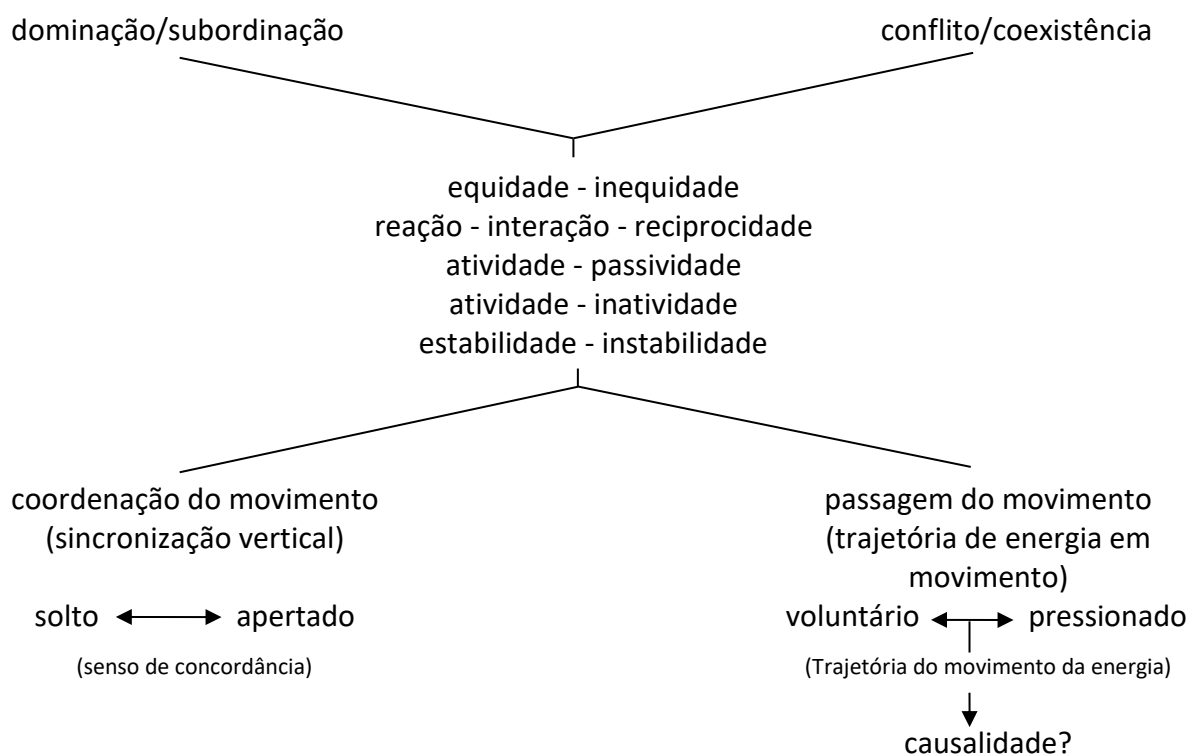


Figura 4: Comportamento.

O *continuum solto-apertado* representa o grau de liberdade de coordenação. Considerando que a sincronicidade tem sido a regra na música artística tonal, esse não é mais o caso. Hoje em dia, há uma distância extrema entre uma música muito apertada, talvez rigidamente controlada, pontual, homorrítmica, música minimalista, e as associações muito relaxadas e maleáveis encontradas em algumas músicas eletroacústicas. De fato, as espectromorfologias podem ser tão diferentes em seu caráter e movimento que a única relação que parecem ter é que existem no mesmo espaço ao mesmo tempo. Isso, é claro, é em si uma relação comportamental.

Na passagem de movimento, o *continuum voluntário-pressionado* expressa como um contexto ou evento cede ao próximo. Somos lembrados de que questões como o grau de coordenação do movimento, trajetória energia-movimento do gesto, a urgência de pressão das taxas de início e o tipo de movimento são fortes determinantes. *Causalidade*, onde um evento parece causar o início de um sucessor ou alterar um evento concorrente de alguma forma, é uma característica importante do comportamento acusmático. A seta que parte do continuum

voluntário-pressionado mostra que a causalidade pode ser mais fraca ou mais forte, dependendo da influência ou impacto que uma espectromorfologia tem sobre outra. No geral, uma música fortemente causal depende de gestos e pontos de coordenação de impacto que serão considerados como objetivos na estrutura.

A parte superior da Figura 4 pretende ser um guia para interpretar as relações comportamentais e é dependente de dois pares de conceitos opostos – dominação/subordinação e conflito/coexistência – que formam a base para um grupo de *modos de relacionamento* listados no centro.

11. ESPECTRO

Devo agora voltar-me mais detalhadamente para o aspecto espectral da espectromorfologia. Eu adoto os termos mais gerais "espectro" ou "espaço espectral" para representar a ampla variedade de qualidades sonoras, timbres e alturas de notas percebidas sobre o espectro de frequências audíveis. Sem dúvida, o leitor já foi levado a imaginar tipos de sons associados a movimento e crescimento, movimento ou comportamento da textura, mas quando se trata de descrever com mais precisão quais podem ser esses sons, encontramos dificuldades. Compositores e pesquisadores estão acostumados a pensar espectros em termos de seus componentes espectrais que podem ser analisados, extraídos, reconfigurados e transformados para criar espectromorfologias novas e transformar as já existentes. Esta abordagem detalhada e analítica dos espectros só pode ser usada no pensamento espectromorfológico se for perceptualmente baseada e relevante para o contexto musical. Mesmo assim, que terminologia usamos, especialmente quando não estão envolvidas alturas de notas individuais? A ligação à fonte em si chama a atenção para os atributos espectrais associados ao tipo de fonte: nomear uma fonte real ou imaginada é um ato de diferenciar qualidades espectrais. Sem dúvida, podemos descrever atributos espectrais da fonte em termos de se o som é brilhante, opaco, oco, fino, intenso e assim por diante. Precisamos expandir essa terminologia de descrição qualitativa para lidar de forma mais abrangente com aspectos do espaço espectral.

Se as alturas são ouvidas ou não, é de primordial importância na discriminação espectral. Devo primeiro discutir a natureza da nota, tanto como manifestação de altura quanto como um tipo de espectro. Isso, então, me permitirá discutir espectros sem conteúdo de notas audíveis.

11.1 A nota – foco espectral interno e externo

A música eletroacústica permite duas *abordagens de notas*. A primeira é a visão tradicional, onde a altura de uma nota é o fator mais importante e os componentes espectrais são considerados como colorindo a nota. Os componentes espectrais da nota permanecem em grande parte desconhecidos, ou pelo menos ignorados, porque é a própria nota que mais importa para o contexto – a nota e sua cor estão perceptivelmente fundidas. Uma visão alternativa (conforme permitido, por exemplo, pela gravação próxima de uma nota instrumental) leva o ouvido para dentro da nota, para que os componentes espectrais possam ser ouvidos. Essa mudança de foco, criada pela movimentação para dentro do som, é comum na música espectromorfológica. Os componentes são então ouvidos como tendo uma relação de altura, que na maior parte dentro da nota instrumental será harmônica, com ponderações variadas entre os componentes da série harmônica. Assim, uma nota pode ser somente uma nota quando vista externamente, ou mais de uma nota quando se adentra o interior. Oportunidades para *foco espectral* interno são comuns em espectros eletroacústicos em geral, não apenas com notas.

11.2 Coletivo de notas – altura relativa e intervalar

Quando as notas externas se movem muito rápido para o ouvido ouvir intervalos precisos de altura, ou são empilhadas em densidades, a nota deixa de ser perceptivelmente significativa como altura. A nota externa pode estar teoricamente presente (na verdade *sabemos* que está em texturas instrumentais complexas), mas perceptualmente ausente. Devemos, portanto, diferenciar os polos em um continuum entre a altura intervalar e a altura relativa. Na *altura intervalar*, podemos ouvir intervalos de altura e, portanto, sua relação com o uso cultural e tonal se tornará importante. Em contextos de *altura relativa*, ouvimos com muito menos precisão a distância entre as alturas e não podemos mais ouvir as alturas ou intervalos exatos no espaço espectral. Em vez disso, estamos inclinados a seguir gestos e movimentos de nível superior – *coletivo de notas*. Muita música eletroacústica funde abordagens intervalares e de altura relativa. Julgar qual abordagem predomina em um determinado momento é um problema para o compositor (que supomos ter um bom ouvido para altura). Para os ouvintes, a fronteira entre a abordagem intervalar e a relativa é igualmente importante. Em primeiro lugar, não é uma fronteira bem definida, pois é muito influenciada pelas habilidades perceptivas do ouvinte. Em segundo lugar, é importante porque a altura intervalar, se obviamente presente, será o foco principal de atenção para a maioria dos ouvintes.

O uso da palavra “intervalar” em altura intervalar chama a atenção para o fato de que mais de uma altura é necessária para que a altura se torne perceptivelmente relevante. Existem muitas circunstâncias na música eletroacústica em que a altura é um atributo reconhecível de uma espectromorfologia, mas se não houver relação intervalar com outra altura, o atributo de altura torna-se um fator secundário, e pode haver outras qualidades da espectromorfologia particular que são contextualmente mais significantes. Mesmo com uma nota sustentada (*pitch-drone*), a altura real (em oposição ao fato de ser alta, baixa ou um ponto de referência estável, ou seu movimento ser texturizado) é irrelevante se as relações intervalares da altura estiverem ausentes.

11.3 Da nota ao ruído

A diferença entre a nota (como uma altura intervalar) e o ruído é uma distinção espectral extremamente importante, mas essa é outra fronteira difícil de definir. Para meus propósitos, o ruído, como um extremo em relação à nota, pode ser definido de duas maneiras. A primeira definição é qualitativa – aspereza sem altura, granularidade ou grão. Extrinsicamente, associamos *ruído granular* com o mar, texturas de água, vento, interferência estática, fricção granular entre materiais esfregados e raspados, materiais quebradiços (como pedra), consoantes vocais surdas e certos tipos de respiração e congestão de fluidos. Portanto, uma ampla gama de vínculos com fontes está envolvida, desde a fala humana, o brincar com objetos e até o ambiente. Este é um rico reservatório para exploração eletroacústica. O ruído granular são impulsos texturizados e não precisam ser dominantes em uma espectromorfologia. Por exemplo, pode ser um fio ou traço decorativo ou subordinado, ou uma área de intensidade adicionada.

A segunda definição não é distinta da primeira e diz respeito à densidade – um estado espectral saturado que não pode ser resolvido em altura intervalar ou relativa. O *ruído saturado* pode ser visto como outro aspecto de algumas das fontes mencionadas acima (por exemplo, mar), mas também pode ocorrer através da compressão espectral, onde uma área do espaço espectral é compactada de tal forma que a percepção da altura é impossível. Além disso, pode ocorrer quando o espaço espectral é preenchido pelos contornos ativos de movimentos convolutos e turbulentos. Assim, existem certos processos cumulativos que tendem ao ruído e podem ser usados para criar ruído.

O ruído é relativo e não absoluto – existe porque temos um conceito de altura. A altura intervalar é um absoluto – podemos perceber e nomear intervalos precisamente – enquanto o ruído é uma generalidade e deve ser considerado espectromorfologicamente em termos de seu

movimento, textura e comportamento se quisermos descrever suas riquezas. Por outro lado, o ruído pode ocorrer em bandas mais estreitas ou mais largas e tornar-se colorido e ressonante de modo que a altura (relativa ou absoluta) se misture. Portanto, enquanto a altura intervalar e o ruído são, em certo sentido, extremos, o ruído pode assumir uma identidade de altura, assim como a altura pode assumir uma característica de ruído. Embora as espectromorfologias baseadas no ruído tenham sido amplamente exploradas na música eletroacústica, suas qualidades ainda precisam ser mais amplamente apreciadas, uma vez que o condicionamento da herança de altura intervalar é dominante. A música eletroacústica, ao permitir a exploração do ruído, busca abraçar todo o potencial espectral do vasto mundo sonoro.

11.4 Harmonicidade e inarmonicidade

Enquanto os espectros harmônicos têm uma organização intervalar específica baseada nas propriedades vibratórias das cordas e colunas de ar, os espectros inarmônicos não. O sino e as ressonâncias metálicas são os exemplos usuais de inarmonicidade e representam adequadamente o dilema inarmônico, porque os espectros inarmônicos podem ser ambíguos na medida em que podem incluir algumas alturas intervalares. Para ser considerado propriamente autêntico, um espectro inarmônico não pode ser resolvido como uma única nota, e seus componentes de altura precisam ser considerados relativos, não intervalares. Como resultado, espectros inarmônicos contínuos tendem a se dispersar em fluxos.

A ambiguidade inarmônica permite a mudança espectral em duas direções. Em primeiro lugar, pode-se passar para os espectros intervalares e harmônicos (tonais). Em segundo lugar, assim como a compressão espectral mencionada na discussão da nota, a saturação inarmônica – a adição de componentes espectrais – pode ser um meio de avançar em direção ao ruído. A inarmonicidade pode ocupar, portanto, um meio-termo útil que permite o movimento em direção à harmonia e ao tom intervalar, por um lado, e ao ruído, por outro.

Na Figura 5, são apresentadas as possibilidades de transformação entre nota, inarmonicidade e ruído, assim como a possibilidade de a nota (altura intervalar) se mover na direção tanto da harmonicidade quanto da inarmonicidade.

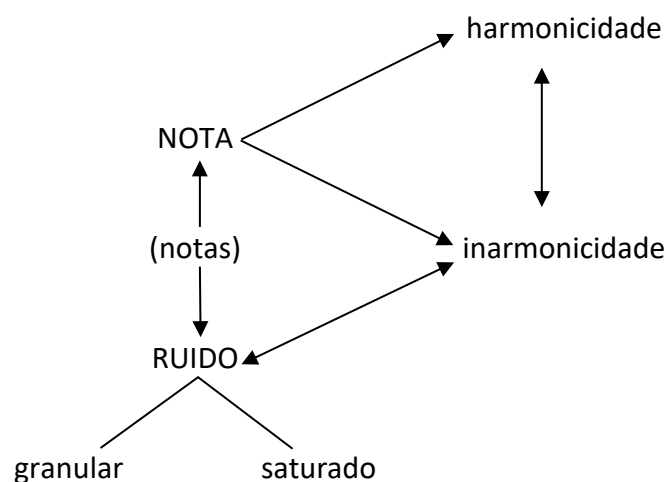


Figura 5: Da nota ao ruído.

11.5 Espaço e densidade espectral

O espaço espectral cobre uma distância entre os sons audíveis mais baixos e mais altos. Ao discutir os processos de movimento e crescimento, assumiu-se que as espectromorfologias se movem através do espaço espectral à medida que mudam ao longo do tempo, e ao discutir os sete movimentos característicos, chamou-se a atenção para o enraizamento de certos movimentos e o não enraizamento de outros. Em outras palavras, certos movimentos precisam ocupar o espaço espectral de maneiras diferentes.

Na música instrumental (se conhecemos a instrumentação) e na música vocal, temos conhecimento prévio do espaço espectral potencial não apenas do conjunto, mas também de instrumentos e vozes individuais, e temos expectativas do uso do espaço espectral em relação ao estilo musical. Na música eletroacústica, os limites do espaço espectral não são conhecidos de antemão, mas definidos no decorrer de uma obra. A ocupação do espaço espectral, a percepção da amplitude do espaço, como ele se desenvolve, onde se localizam os altos e baixos e como são alcançados, estão diretamente relacionados às interpretações do ouvinte sobre fatores extrínsecos, além de serem fortes determinantes formais. É necessário um vocabulário descritivo para ajudar a definir a *ocupação do espaço espectral*. A Figura 6 ilustra três pontos de referência básicos. As copas e as raízes podem ser consideradas marcadores de fronteira que desempenham funções. Por exemplo, texturas podem ser suspensas em copas e usadas como metas ou pontos de partida,

enquanto já sabemos que o drone¹¹ pode atuar como referência de base (ou raiz). Juntos, eles delimitam o espaço espectral, embora não precisem ser ouvidos simultaneamente para fazê-lo. Estamos acostumados a uma região central na música, e mesmo que isso não esteja claramente definida em uma obra eletroacústica, estamos cientes de onde ela está. Um enquadramento, é claro, implica uma região central vazia.

Os quatro qualificadores a seguir ajudam a descrever a ocupação do espaço espectral, seja em parte de uma obra ou na obra como um todo:

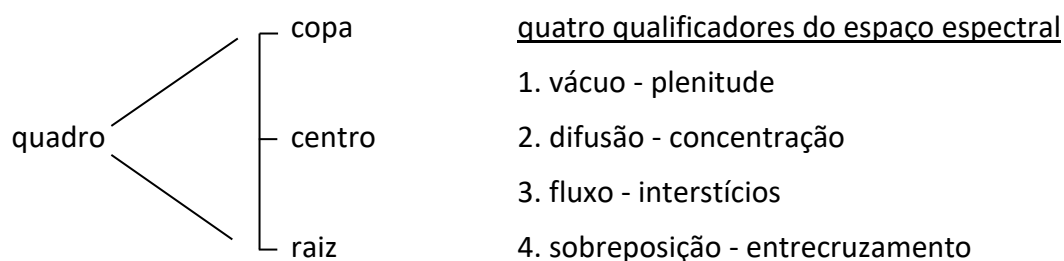


Figura 6: Ocupação do espaço espectral.

- (1) *Vácuo – plenitude* – se o espaço é amplamente coberto e preenchido, ou se as espectromorfologias ocupam áreas menores, criando grandes lacunas, dando uma impressão de vácuo e talvez isolamento espectral.
- (2) *Difusão – concentração* – se o som está espalhado ou disperso pelo espaço espectral ou se está concentrado ou fundido em regiões.
- (3) *Fluxos – interstícios* – a estratificação do espaço espectral em fluxos estreitos ou largos separados por espaços intermediários.
- (4) *Sobreposição – entrecruzamento* – como fluxos ou espectromorfologias invadem o espaço espectral um do outro, ou se movem ou se cruzam entre eles para outra região. Isso está diretamente relacionado aos processos de movimento e crescimento.

A Figura 7 define qualidades de *densidade espectral* que podem ser imaginadas como uma névoa, cortina ou parede de propagação, mais ampla ou mais estreita, que permite a penetração ou não dos sons. Em outras palavras, a densidade é tal que outras espectromorfologias, se sobrepostas,

¹¹ Na música espectral, o termo “drone” refere-se a um som contínuo e sustentado, que serve como base ou referência sonora para a composição. Geralmente é utilizado para criar uma sensação de estabilidade e fornecer um ponto de referência para outras camadas de sons e texturas que são manipuladas e exploradas ao longo da composição.

podem ou não se destacar em relevo? Assim, um espaço espectral fechado ou comprimido é compactado de modo a sufocar e apagar outras espectromorfologias. Um espaço espectral transparente deixa passar as espectromorfologias, enquanto algo intermediário (translúcido, opaco) tem um efeito de mascaramento. A densidade espectral está relacionada à perspectiva de distância e precisa ser considerada juntamente com o espaço em geral. Este aspecto de perspectiva é representado pelo continuum distante-próximo na Figura 7. Por exemplo, uma densidade fechada de faixa espectral completa, definida em foco próximo ao primeiro plano, impedirá que outras espectromorfologias passem, porque cria uma parede sólida muito próxima ao ouvinte. A mesma densidade, colocada mais no fundo, liberará espaço mais próximo do ouvinte para que possa ser ocupado por outras espectromorfologias. É claro que uma densidade não precisa ter uma perspectiva fixa. Existem limites perceptuais para a quantidade de informação espectromorfológica que pode ocupar o espaço espectral e estéreo: a alta densidade é inimiga do detalhe de baixo nível.

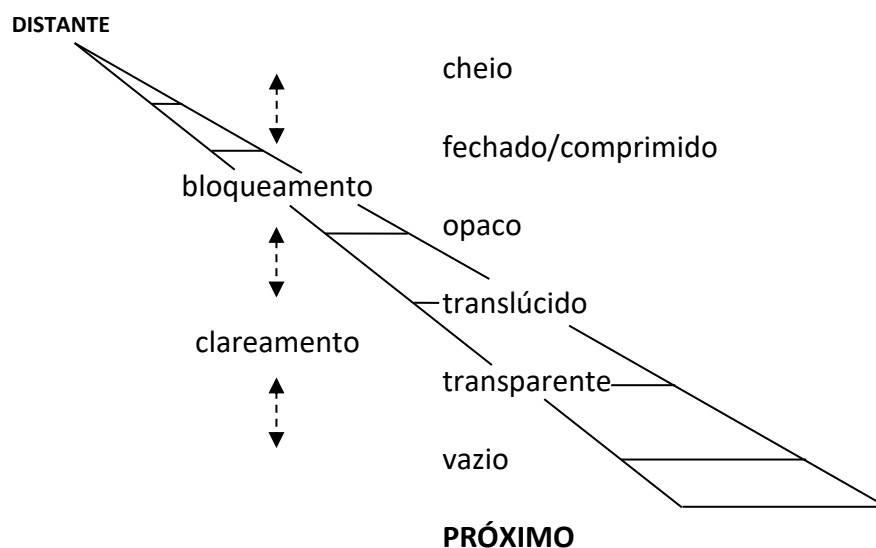


Figura 7: Densidade espectral.

12. ESPAÇO E ESPAÇOMORFOLOGIA

O conceito de espaço espectral é analógico: alturas mais agudas podem ser pensadas como espacialmente mais altas e alturas mais graves como mais baixas, mas em termos de localização espacial real, elas normalmente não são “fisicamente” mais altas e mais baixas. Uma razão para igualar altura/profundidade espectral com altura/profundidade real na música eletroacústica pode ser o fato de que alturas agudas são considerados fisicamente menores e,

portanto, não enraizados. Outra razão pode ser que altos graus de mobilidade espectral estão relacionados com registros mais altos (analogia ao voo?), que muitas vezes podem ser claramente localizados em comparação com a localização vaga e mais dispersa dos sons graves. De qualquer forma, a percepção espacial combina esses dois aspectos, um analógico, outro real.

A discussão nesta seção diz respeito à definição de uma gramática de localização. As mudanças espectromorfológicas – no espaço e na densidade espectral, no nível dinâmico, nos processos de movimento e crescimento – em si mesmos implicam configurações e movimentos espaciais, e essas implicações podem ser desenvolvidas pelo compositor. Além de realçar o caráter e o impacto das espectromorfologias, as mudanças na perspectiva espacial são um meio de delinear a estrutura musical. Espaços reais podem ser simulados fielmente, como no caso de uma música ambientada em uma sala simulada ou na acústica de uma sala de concerto. Mas a música eletroacústica não se limita à realidade espacial, e o compositor pode, por exemplo, justapor e romper espaços, uma experiência impossível na vida real. A música eletroacústica pode encapsular uma ampla gama de experiências espaciais, talvez até mesmo uma experiência ao longo da vida de espaços íntimos e imensos, os quais podem ser compactados num período de tempo relativamente curto de uma obra musical. Isso torna a música eletroacústica uma arte única.

A percepção espacial está inextricavelmente ligada ao conteúdo espectromorfológico, e a maioria dos ouvintes não consegue apreciar facilmente o espaço como uma experiência em si. A apreciação espacial pode ser adquirida ouvindo conscientemente os espaços nas obras e não considerando o espaço apenas como aprimoramento espectromorfológico. Eu uso o termo *espaçomorfologia* para destacar essa especial concentração na exploração de propriedades espaciais e mudanças espaciais, de tal forma que elas constituem uma categoria diferente e até separada de experiência sonora. Neste caso, a espectromorfologia torna-se o meio através do qual o espaço pode ser explorado e experimentado. O espaço, ouvido através da espectromorfologia, torna-se um novo tipo de ligação com a “fonte”.

Tanto os detalhes gramaticais quanto as mensagens psicológicas da apreensão espacial são instáveis porque dependem não apenas do espaço como composto, mas da relação entre o espaço composto e o(s) espaço(s) em que a escuta ocorre. Esta é a primeira grande distinção mostrada na Figura 8, onde a seta de duas pontas mostra a interdependência do *espaço composto* (o espaço composto na mídia gravada) e o *espaço de escuta* (o espaço em que o espaço composto é ouvido). Os próprios espaços de escuta compreendem duas categorias que se distinguem pela diferente posição do ouvinte em relação às fontes sonoras (alto-falantes). Na escuta pessoal, o

ouvinte está próximo das fontes de uma imagem frontal, enquanto em contextos públicos o ouvinte pode estar em qualquer uma das várias posições distantes ou descentralizadas em relação a uma imagem de referência frontal. Além disso, o espaço de difusão (onde um sistema multi-falante é usado) permite uma reorientação radical, expansiva e multidirecional do espaço (estéreo composto). Tanto o espaço de escuta pessoal quanto o espaço de difusão estão abertos a abusos generalizados que comprometem a percepção espacial. Em espaços pessoais, alto-falantes e ouvintes geralmente são posicionados casualmente, sem considerar as necessidades de imagem estéreo, enquanto em espaços de audição difusa bem-sucedida, há uma combinação complexa de tipos de alto-falantes, posicionamentos e a própria arte da difusão.

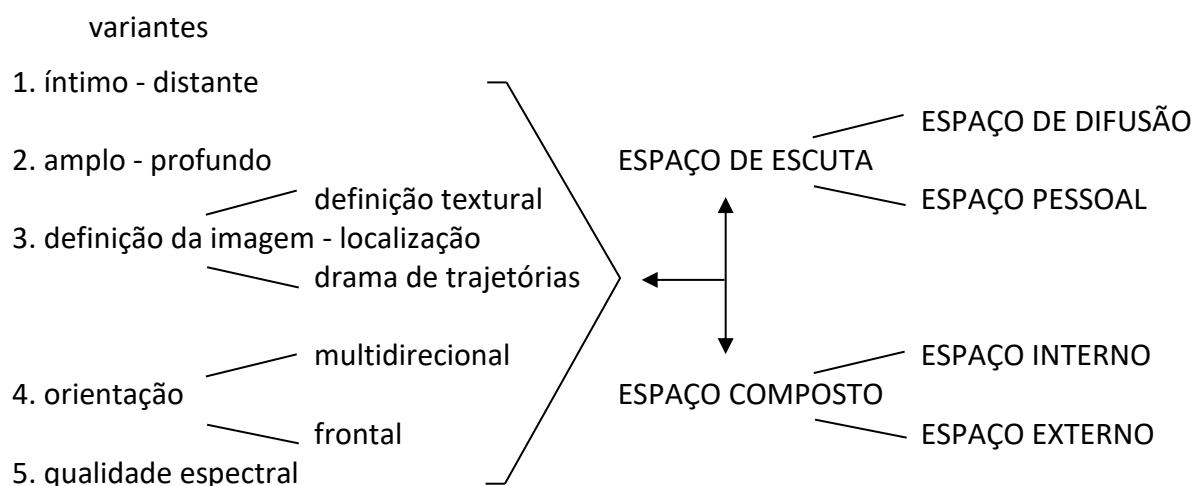


Figura 8: Espaços compostos e de escuta.

Identifiquei cinco *variantes* básicas de *espaço pessoal/difusão* que podem ser drasticamente afetadas ou alteradas para melhor ou pior, de acordo com as condições do espaço de escuta e o estilo de difusão. Os ouvintes só podem se tornar realmente conscientes das variantes se tiverem a oportunidade de comparar percepções da mesma obra em diferentes condições de escuta, uma possibilidade que não é comumente disponível.

O próprio espaço composto pode ser dividido em duas categorias. O *espaço interno* ocorre quando a própria espectromorfologia parece encerrar um espaço. Ressonâncias internas aos objetos (ressonância oca de madeira, ressonância metálica, ressonância de *pizzicato* de instrumento de cordas etc.) podem dar a impressão de que suas vibrações estão envoltas por algum tipo de material sólido. O espaço interno é, portanto, vinculado à fonte na medida em que é necessária a sensação de um corpo sonoro real ou imaginado.

O *espaço externo* (Figura 9) é muito mais significativo do que o espaço interno, porque não pode haver música sem ele, enquanto uma sensação de espaço interno não precisa existir em uma obra. O espaço externo, que se torna aparente para nós através de reflexões, existe fora e em torno de espectromorfologias – espaços ao ar livre/aberto ou espaços internos/restrito que fornecem cenários para a atividade espectromorfológica. Os espaços externos são perspectivos e, no caso do estéreo frontal, a analogia com a visão em perspectiva linear pode ser impressionante: ao olhar pela “janela estéreo” (*stereo window*) entre os alto-falantes, o ouvinte pode perceber espaços muito mais amplos que o real, uma extensão espacial (*space-breadth*) entre os alto-falantes, espaços que se estendem além dos limites da profundidade real do espaço de escuta. Uma sensação de intimidade espacial ocorre quando as espectromorfologias parecem agir perto do ouvinte, como se estivessem habitando o mesmo espaço que o ouvinte. (Tal intimidade é facilmente perdida no espaço de difusão).

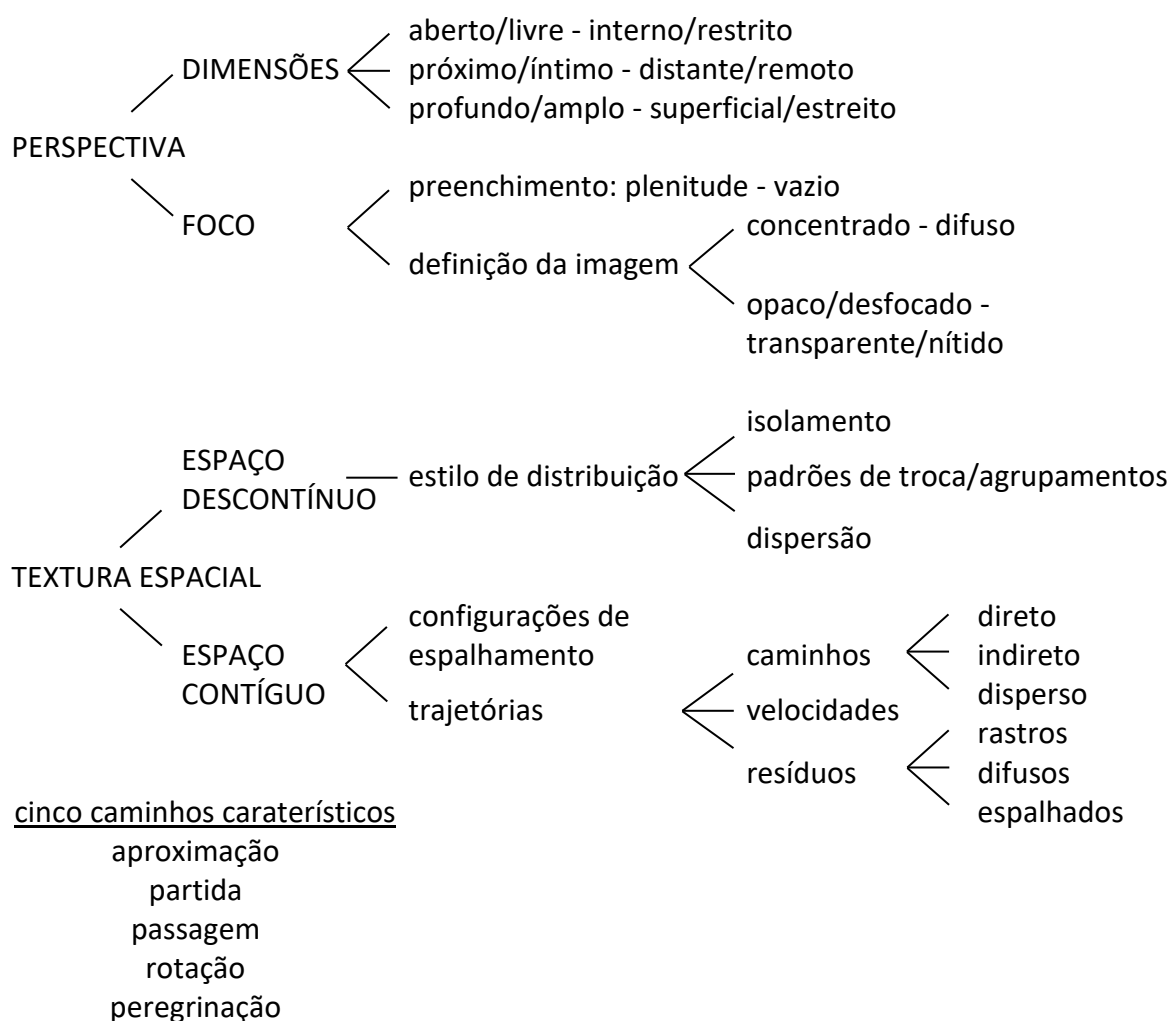


Figura 9: Espaço externo.

A *definição de imagem* pode ser elaborada em dois conjuntos de variantes. Opacidade e transparência já foram mencionadas na discussão da densidade espectral. Aqui, eles se repetem como atributos de *foco* espacial, mas também são estendidos pela ideia de imagens espacialmente desfocadas ou nítidas – seja a ocupação do espaço claramente definida ou não. Devemos notar que uma imagem distante pode ser borrada ou clara, assim como uma imagem próxima. A segunda variante relacionada à definição da imagem é o foco concentrado/difuso – se a atenção do ouvinte se concentra em uma pequena área (central) do espaço ou em diversas atividades espalhadas pelo espaço. Isso, por sua vez, está ligado à ideia de *preenchimento espacial* – quão esparsamente ou densamente povoado está o espaço.

A *textura espacial* diz respeito à forma como a perspectiva espacial é revelada através do tempo. Esta é uma questão de *contiguidade*. O espaço é considerado contíguo quando é revelado, por exemplo, em movimento contínuo através do espaço (como em uma varredura gestual esquerda-direita) ou quando uma espectromorfologia ocupa um cenário amplo (sem lacunas espaciais). O *espaço descontínuo* é revelado quando espectromorfologias são apresentadas em diferentes localizações espaciais, de modo que dois eventos sucessivos não são considerados vizinhos próximos: não há sentido de que a espectromorfologia ocupe ou se mova através de setores adjacentes do espaço. A distinção entre contiguidade e não-contiguidade não é necessariamente clara. Imagine uma textura áspera, contínua e muito ativa, apresentada em toda a largura do espaço estéreo em muitas fontes pontuais irregulares de intensidade variável. Essas fontes pontuais são apresentadas de forma não contígua, permitindo que a atenção possa ser direcionada para qualquer parte do espaço horizontal onde uma determinada irregularidade se destaque. Assim, o ouvido (olho) atento dispara entre posições não contíguas. No entanto, numa duração suficientemente longa, os pontos individuais não contíguos dessa textura, quando percebidos como um todo, cobrem um espaço contíguo. Assim, este espaço é erráticamente descontínuo em um nível baixo, mas contíguo em um nível superior, um comportamento espacial característico para texturas ativas. A contiguidade, portanto, difere de acordo com o nível estrutural considerado e é determinada pelo tipo de espectromorfologia e pelo grau de *continuidade* ao longo do tempo. O *estilo de distribuição* do espaço não contíguo pode variar entre a apresentação de pontos espaciais isolados e a dispersão em áreas menores ou maiores. Padrões de distribuição podem surgir como resultado de recorrências das mesmas posições espaciais ou repetições de conjuntos de localizações. Por exemplo, padrões de troca esquerda-direita são muito comuns.

O *espaço contíguo* pode ser representado por uma espectromorfologia que se espalha por uma área, mas as trajetórias gestuais são particularmente características. Eles podem seguir *caminhos* diretos (lineares) ou indiretos (mudanças de direção ou variedades de trajetórias curvilíneas) e até subdividir e dispersar em várias direções. Sua velocidade irá variar de acordo com o perfil energético desejado da trajetória em relação à distância a ser percorrida e estará intimamente ligada a mudanças na energia espectral. Cinco caminhos básicos que representam as direcionalidades simples de amplitude/profundidade são listados – aproximação, partida, cruzamento, rotação e peregrinação. Uma trajetória não é necessariamente uma fonte pontual concentrada. À medida que a cabeça ou a massa de um gesto se move pelo espaço, pode deixar resíduos para trás. As trajetórias podem, portanto, deixar rastros, podem se difundir pelo espaço ou ser distribuído de maneira mais igualitária. Pode ser que o estabelecimento de um resíduo seja parte de uma transformação de um gesto em uma configuração dispersa – a configuração de dispersão é introduzida por uma trajetória.

Finalmente, aqui estão algumas diretrizes para ajudar a definir o *estilo espacial* global em uma obra como um todo:

- (1) *Ambiente espacial único*. O ambiente único tem dois aspectos. Uma obra pode ser ambientada em um único tipo de espaço do qual o ouvinte está ciente desde o início. Por outro lado, diferentes aspectos de um espaço podem ser revelados ao longo do tempo. A consciência espacial é cumulativa, e o ouvinte eventualmente percebe que existe uma topologia espacial global na qual todo o trabalho se encaixa. Por exemplo, é improvável que os extremos de proximidade e distância sejam conhecidos até que o trabalho tenha avançado um pouco.
- (2) *Múltiplos ambientes espaciais*. Ao longo da obra, o ouvinte está ciente de diferentes tipos de espaço que não podem ser resolvidos em uma única configuração.
- (3) *Simultaneidade espacial*. Imagine uma textura granular muito presente diretamente à sua frente, como se estivesse realmente dentro do seu espaço auditivo, enquanto ao longe uma porta se fecha em um grande espaço reverberante. Você está ciente dos espaços simultâneos.
- (4) *Simultaneidade espacial implícita*. A simultaneidade implícita ocorre quando o ouvinte permanece ciente da existência de um espaço mesmo em sua ausência. Isso pode ocorrer, por exemplo, quando espaços contrastantes são intercalados e alternados

(interpolação espacial), dando a impressão de simultaneidade, mesmo que os espaços sejam apresentados sucessivamente. Isso está relacionado ao cinema, onde, apesar do corte entre eventos sucessivos, eles são considerados simultâneos.

- (5) *Passagem espacial*. A passagem entre os espaços pode ser súbita (*passagem interrompida*), entrecortada repetidamente (*passagem interpolada*) ou fusionadas mais gradualmente (*passagem graduada*).
- (6) *Equilíbrio espacial*. Qual é o equilíbrio relativo entre tipos de perspectiva e textura espacial na obra? Um tipo de espaço é mais enfatizado do que outro? Existem alternâncias ou trocas recíprocas entre os espaços?

13. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A espectromorfologia se preocupa em perceber e pensar em termos de energias espectrais e formas no espaço, no comportamento, nos processos de movimento e crescimento, e suas funções relativas em um contexto musical. Embora o detalhe da descrição espectromorfológica possa, às vezes, não ser fácil de seguir, particularmente sem uma vasta experiência de repertório musical eletroacústico, está longe de ser uma atividade esotérica. O pensamento espectromorfológico é básico e de fácil compreensão em princípio, porque se baseia na experiência de fenômenos sonoros e não sonoros fora da música, um conhecimento que todos têm – há um forte vínculo extrínseco-intrínseco. Nesse sentido, a espectromorfologia deriva de uma base compartilhada e natural, que fornece um quadro de referências para as obras individuais e culturais da música eletroacústica. Descobrir e definir o vínculo natural é importante para a comunicação compositor-ouvinte, porque novas “linguagens” musicais (se é que tal coisa é realmente possível) ou mudanças significativas na linguagem não surgem do nada, mas devem ter alguma base cultural-natural compartilhada para que faça sentido para os ouvintes. Nenhuma lógica ou teoria precisa ser elaborada antes das mudanças de linguagem, mas, em última análise, o funcionamento de qualquer “nova” linguagem deve ser explicável. Como resultado, não apenas podemos ajudar a explicar como e por que a música eletroacústica é como é, mas também podemos ter um meio de articular problemas quando reagimos mal a uma determinada obra (e há muitas obras eletroacústicas que não são satisfatórias). Isso é ainda mais importante para uma música que está tão intimamente ligada a um meio de produção – computadores e tecnologia – cujo papel é misterioso e incognoscível para a maioria dos ouvintes, principalmente porque o gesto

tradicional, instrumental e vocal, frequentemente está ausente ou não imediatamente perceptível. A espectromorfologia, portanto, ao partir de uma decodificação da percepção, é uma tentativa de dar sentido coletivo a uma ampla gama de músicas eletroacústicas individuais criadas desde o nascimento da mídia na década de 1950.

Germán Gras possui Graduação em Música com orientação em Composição pela Universidad Nacional Del Litoral, Santa Fe, Argentina (2007). Possui Mestrado e Doutorado em Música, área de concentração: composição, pelo Programa da Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMus/IA/UFRGS), ambas as pós-graduações sob orientação do prof. dr. Celso Loureiro Chaves, com bolsa de estudo da CAPES. Foi Professor substituto/temporário por três períodos entre 2014-2016; 2017-2019; e 2021-2023. E-mail: german.gras@uece.br.

Thais Amorim Aragão pesquisa som, espaço e mídia. É autora dos estudos *Escuta, gravação, plataforma web: Fazer mapa sonoro como conjunto de práticas de mídia*, tese de doutorado em Comunicação pela UNISINOS, e *Doce som urbano: o triângulo e as territorializações dos vendedores de chegadoinho em Fortaleza*, desenvolvido em nível de mestrado no PROPUR – Programa de Pós-graduação em Planejamento Urbano e Regional da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Também integra o Grupo de Pesquisa Identidade e Território (GPIT-UFRGS) e o Grupo de Pesquisa de Imagem, Consumo e Experiências Urbanas (GICEU-UFC). É produtora da Rádio Universitária FM 107,9, ligada à Universidade Federal do Ceará - Fundação Cearense de Pesquisa e Cultura (UFC/FCPC). E-mail: thais.aragao@ufc.br.

BIBLIOGRAFIA

- AGAWU, V. K. **Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classical Music**. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- BACHELARD, G. **The Poetics of Space**. Boston: Beacon Press, 1994.
- BARRIERE, J.-B. Introduction. In: BARRIERE, J.-B. (ed.) **Le timbre, methaphore pour la composition**. Paris: IRCAM/Christian Bourgois, 1991. p.11-13.
- BAYLE, F. **Musique acousmatique: propositions... positions**. Paris: INA-GRM/Buchet/Chastel, 1993.
- CADOZ, C. Timbre et Causalite. In: BARRIERE, J.-B. (ed.) **Le timbre, methaphore pour la composition**. Paris: IRCAM/Christian Bourgois, 1991. p.17-46.
- CHION, M. **Guide des objets sonores**. Paris: Buchet/Chastel/INA-GRM, 1983.
- CHION, M. **L'art des sons fixes ou la musique concretement**. Fontaine: Editions Metamkine/Nota-Bene/Sono-Concept, 1991.
- COGAN, R. **New Images Of Musical Sound**. Cambridge: Harvard University Press, 1984.
- DELALANDE, F. **Analise musicale et conduit de reception: "Sommeil" de Pierre Henry**. Paris: INA-GRM, [s.d.].
- DUCHEZ, M.-E. L'evolution scientifique de la notion de materiau musical. In: BARRIERE, J.-B. (ed.) **Le timbre, methaphore pour la composition**. Paris: IRCAM/Christian Bourgois, 1991. p.47-81.
- EMMERSON, S. The relation of language to materials. In: EMMERSON, S. (ed.) **The Language of Electroacoustic Music**. Basingstoke: Macmillan Press, 1986. p.17-39.
- ERIKSON, R. **Sound Structure in Music**. Berkeley: University of California Press, 1975.
- LERDAHL, F. Timbral Hierarchies. In: MCADAMS, S. (ed.) **Music and Psychology: A Mutual Regard**. Contemporary Music Review, v.2, n.1, p. 35-60, 1987.
- MCADAMS, S.; SAARIAHO, K. The qualities and functions of musical timbre. In: Proc. Int. **Computer Music Conf**. 1986, San Francisco: Computer Music Association, 1985. p.367-74.
- MCADAMS, S. Recognition of sound sources and events. In: MCADAMS, S.; BIGAND, E. (ed.) **Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition**. Oxford: Clarendon Press, 1983. p.146-98.
- MANOURY, P. Les limites de la notion de "timbre". In: BARRIERE, J.-B. (ed.) **Le timbre, methaphore pour la composition**. Paris: IRCAM/Christian Bourgois, 1991. p.293-300.

- MEYER, L. B. **Explaining Music: Essays and Explorations**. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1973.
- NATTIEZ, J.-J. **Music and Discourse: Towards a Semiology of Music**. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- RISSET, J.-C. Hauteur et timbre des sons. In: **IRCAM Reports** 11/78, 1978.
- RISSET, J.-C. Timbre et synthèse des sons. In: BARRIERE, J.-B. (ed.) **Le timbre, métaphore pour la composition**. Paris: IRCAM/Christian Bourgois, 1991. p.239-260.
- ROY, S. Analyse fonctionnelle et implicative d'Ombres Blanches. In: VANDE GORNE, A. (ed.) **François Bayle: parcours d'un compositeur, Lien, revue d'esthétique musicale**. Ohain: Musiques et Recherches, 1994. p.134-139.
- SCHAEFFER, P. **Traité des objets musicaux**. Paris: Seuil, 1966.
- SMALLEY, D. Spectromorphology and structuring processes. In: EMMERSON, S. (ed.) **The Language of Electroacoustic Music**. Basingstoke: Macmillan Press, 1986. p.61-93.
- SMALLEY, D. Spectromorphology: Explaining sound-shapes. **Organised Sound**, v.2, n.2, p.107-126, 1997.
- SMALLEY, D. Acousmatic music – does it exist? In: VANDE GORNE, A. (ed.) **Vous avez dit acousmatique?** Lien, revue d'esthétique musicale. Ohain: Musiques et Recherches, 1991a. p.21-2.
- SMALLEY, D. Spatial experience in electro-acoustic music. In: DHOMONT, F. (ed.) **L'Espace du son 2, Lien, revue d'esthétique musicale**. Ohain: Musiques et Recherches, 1991b. p.121-124.
- SMALLEY, D. The listening imagination: listening in the electroacoustic era. In: PAYNTER, T.; HOWELL, R.; ORTON, P.; SEYMOUR, P. (ed.) **Companion to Contemporary Music Thought**. Vol.1. London: Routledge, 1992. p.514-554.
- SMALLEY, D. Can electro-acoustic music be analysed? In: DELMONTE, R.; BARONI, M. (ed.). **Atti del Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale**. Trento: Università di Trento, 1993a.
- SMALLEY, D. Defining transformations. **Interface**, v.22, n.4, p.279-300, 1993b.
- SMALLEY, D. Defining timbre – refining timbre. **Contemporary Music Review**, v.10, n.2, p.35-48, 1994.
- SMALLEY, D. La spectromorphologie: une explication des formes du son. In: POISSANT, L. (ed.). **Esthétique des arts médiatiques**, Tome 2. Sainte-Foy: Presses de l'Université du Québec, 1995.
- SMALLEY, D. La spettromorfologia: un' spiegazione delle forme del suono. **Musica/Realtà**, v.50/51, p.121-137/87-110, jul. 1996.

TEN HOOPEN, C. Issues in timbre and perception. **Contemporary Music Review**, v.10, n.2, p.61-71, 1994.

THOMPSON, D. **On Growth and Form**. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.

TRUAX, B. **Acousmatic Communication**. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation, 1984.

WISHART, T. On Sonic Art. In: EMMERSON, S. (ed.). **The Language of Electroacoustic Music**, p.41-60. Basingstoke: Macmillan Press, 1986.

WISHART, T. **On Sonic Art**. S. Emmerson (ed.). Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

APROXIMACIÓN A LA APLICACIÓN DEL MODELO ESPECTROMORFOLÓGICO AL ESTUDIO DE MÚSICA INSTRUMENTAL BASADA EN EL SONIDO

GERMÁN E. GRAS

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación que busca entender la música como suena para poder dialogar sobre ello. Algunas preguntas que surgen, entonces, son: ¿qué es lo que encontramos en ella, como lo interpretamos y cómo podríamos comunicarlo para poder abrir diálogos con los otros? Presentamos, entonces, una descripción del primer momento de *Tableau* (1988) de Helmut Lachenmann, desde la perspectiva de la percepción, como una aproximación al problema, en la que practicamos una primera aplicación del modelo espectromorfológico de Denis Smalley (1986; 1997).

Sabemos, a través de diversos textos, que es lo que propone su compositor, a nivel técnico, estético y filosófico, según él propio lo declaró (LACHENMANN, 1996; textos leídos) y según puede leerse en textos que tratan del asunto, entre los cuales podemos citar los trabajos de Marcos Mesquita (2011), Ryan Carter (2014), Chih-Liang Lin (2015), Acácio Piedade y Benedikt Mensing (2016), Leon Steidle (2021)¹. Mientras tanto, y en este sentido seguimos la dirección adoptada por Rossana Lara Velázquez (2011), optamos, en nuestro estudio, por no limitarnos únicamente a lo que el compositor publicó sobre su pensamiento y su música² y a las discusiones que de ello se desprenden. Por eso, y de acuerdo con la perspectiva elegida, en lugar de la propuesta de los *Klangtipen* de Lachenmann, utilizamos la propuesta espectromorfológica de Denis Smalley como soporte teórico-terminológico. Esto se debe a que, como ya fue estudiado (GRAS, 2020), la creemos más conveniente porque, si bien hay inúmeros puntos de contacto y/o paralelismos entre los dos

¹ Mencionamos apenas los que tuvieron mayor relevancia para este estudio, aunque a lo largo de este texto no retornaremos a ellos.

² Actitud similar a la adoptada en publicaciones recientes sobre la música de John Cage, como declara Valério Fiel da Costa (2016)

modelos, lo que los hace virtualmente intercambiables, el modelo de Smalley nos resulta más completo en lo que a la descripción del sonido se refiere, ya que trata tanto de la forma como de la cualidad espectral de la sonoridad estudiada (comúnmente entendido como timbre). Al mismo tiempo, afirmábamos también que (y con esto expresábamos un deseo por) la utilización de los conceptos de textura y gesto, movimiento, crecimiento y comportamiento parece apropiada para la descripción tanto de las figuras como de las secciones en los diferentes niveles de articulación – desde las micro a las macroformas – también en la música instrumental basada en el sonido³.

Si el objetivo general de nuestra investigación es entender la música como suena, en este texto objetivamos presentar una descripción que toma nuestra percepción de lo sonoro como referencia y busca en la grabación y la partitura los elementos que dan soporte a la construcción de nuestra interpretación. Por lo tanto, el estatus de esos dos documentos (partitura y grabación) es secundario, aunque de ninguna manera desestimable. La grabación es fundamental porque, en primer lugar, no tuvimos la oportunidad de escuchar esta música en concierto y, en segundo lugar, el objeto nos permite la repetición, sabiendo los inconvenientes que esto trae. Pero no es la materialidad sonora impresa en una grabación lo que nos interesa, por eso no se trata de realizar un análisis de una grabación particular o de un análisis comparativo entre diferentes grabaciones, ni de la comparación entre una grabación y su contraparte escrita. Lo que nos interesa es la comunicación de nuestra experiencia con la música como resultado sonoro (de esa grabación particular), donde la escucha ocupa un lugar central y tiene una función especial: la de la interpretación.

Con relación a la partitura, lo que nos interesa es el soporte que ella supone en la identificación de elementos (datos de instrumentación, combinaciones y articulaciones sonoro-instrumentales entre otros), además de la ubicación de momentos. Mientras tanto, no iremos a enfocarnos en aquello que para la escucha o para nuestros objetivos no tiene mayor relevancia, por ejemplo: el descubrimiento y tratamiento de una serie o conjunto de alturas o de duraciones y elementos similares. Lo que nos interesa es el proceso formal/temporal⁴, o sea, como escuchamos e interpretamos aquello que suena. Por eso, en lo que sigue nos dislocamos desde el nivel de la micro-estructuración, lugar común desde el cual comienzan los trabajos clásicos de análisis, para la escucha de la música en los niveles intermedios de su articulación, los cuales no pensamos como superficiales o de superficie.

³ Expresión elaborada a partir de la propuesta de Leigh Landy (2007).

⁴ Concepto expuesto en: *A forma através do tempo nos primeiros compassos de Allegro Sostenuto de Helmut Lachenmann* (GRAS, 2013).

2. REVISIÓN DE ALGUNOS CONCEPTOS DEL PROYECTO ESPECTROMORFOLÓGICO

En esta corta sección vamos a revisar rápidamente algunos conceptos propuestos por Smalley, en particular, aquellos que utilizaremos en este texto. No nos parece necesario describirlos de forma detallada ni hacer una revisión completa del complejo proyecto espectromorfológico, ya que una traducción para el portugués de *Spectromorphology: explaining sound-shapes* (SMALLEY, 1997) puede ser consultada en este mismo volumen⁵. El concepto de espectromorfología es definido como la “interacción entre el espectro sonoro” (SMALLEY, 1997, p.107) y su forma o conformación temporal (morfología): “cómo cambian y son moldeados” (SMALLEY, 1997, p.107) esos espectros temporalmente. Después de una breve intrucción, el autor aclara que:

Aunque el contenido espectral y la conformación temporal están indisolublemente vinculados, necesitamos ser capaces de separarlos conceptualmente con fines discursivos: no podemos describir al mismo tiempo lo que se forma y las formas mismas. (SMALLEY, 1997, p.107, traducción nuestra)⁶

En lo que a la cualidad espectral se refiere, el Smalley identifica un *continuum* que comprende desde la nota al ruido. En este encontramos, en sus diferentes lugares intermedios, el sonido armónico, inarmónico y el sonido nodal. Estos están relacionados con la densidad espectral, o acumulación de energía, en algún lugar del espacio espectral. Además de la compresión y amplitud de ocupación del espacio, la diferencia de relaciones internas entre los componentes de un agregado sonoro⁷ también es factor que incide en la percepción de la cualidad armónica-inarmónica o de ruido (granular o saturado). Esto es válido tanto para un sonido individual o para un colectivo de sonidos, y tanto para el sonido “musical” como para cualquier otro.

La forma del sonido (morfología) es estudiada a partir de tres arquetipos de acuerdo con la presencia/comportamiento de sus tres fases: inicio, continuación, terminación. Los tres arquetipos básicos son: a) ataque-impulso, en el que el ataque es también la terminación; b) ataque-decaimiento, donde el ataque es seguido por una resonancia y; b) continuante graduada (o formada), que describe el caso de un sonido que, de alguna manera, es prolongado por algún tiempo. A partir

⁵ Además de los textos originales, los interesados pueden remitirse también a la traducción al portugués de *Spectromorphology and Structuring Processes*, publicada en la revista *Vortex*, v.9, n.1, 2021.

⁶ “Although spectral content and temporal shaping are indissolubly linked, we need conceptually to be able to separate them for discursive purposes – we cannot in the same breath describe what is shaped and the shapes themselves” (SMALLEY, 1997, p.107).

⁷ Expresión utilizada por Flo Menezes (2002) em *Apoteose de Schoenberg* para definir cualquier superposición de alturas, inclusive los acordes triádicos tonales.

de la articulación de uno o más de estos arquetipos, diferentes posibilidades pueden ser encontradas.

Como afirma Smalley,

la música instrumental es compuesta de cadenas de *variantes* de los arquetipos mencionados y (en la música para ensemble) también de superposiciones y fusiones. Las variantes son creadas manipulando las duraciones y la energía espectral de las tres fases. (SMALLEY, 1997, p.113, traducción nuestra)⁸

Entre las diferentes variantes, algunas precisan ser destacadas ya que son observadas con relativa frecuencia en la música que estamos estudiando. En *Espectromorfología y Procesos de Estructuración* (SMALLEY, 1986), el autor describe la forma reversa del ataque decaimiento, sea partiendo del propio arquetipo o de su forma lineal. Esto encuentra su contraparte práctica en la música instrumental, en la indicación “*japsend*” que, en los “Comentarios sobre la notación y la técnica de ejecución” de *Allegro Sostenuto* (1988) es descrito por Lachenmann como una “interrupción abrupta de un crescendo explosivo [...]. Este efecto, similar al de un ‘jadeo’, debería parecerse a un pizzicato tocado al revés en una cinta” (LACHENMANN, 2003, traducción nuestra)⁹. Otra “variante” común en la música instrumental es la representado por el tremolo en las cuerdas e instrumentos de percusión o el *frullato* en los instrumentos de vientos. Smalley los describe como granular y los entiende dentro del *continuum* ataque-efluvio (1986). Para el autor, si ataques separados fuesen comprimidos gradualmente, pasaríamos para la percepción de un sonido iterado y luego un sonido granular hasta llegar al efluviio de ataques. La Figura 1 reúne algunas imágenes con las que Smalley (1986) acompaña la explicación de los tipos y encadenamiento morfológicos.

⁸ “instrumental music is made up of strings of variants of the above archetypes, and (in ensemble music) superpositions and mergings as well. Variants are created by manipulating the durations and spectral energy of the three phases” (SMALLEY, 1997, p.113).

⁹ “abruptly stop an explosive crescendo [...] This effect, similar to a ‘gasping’ sound, should resemble a pizzicato played backwards on a tape” (LACHENMANN, 2003).

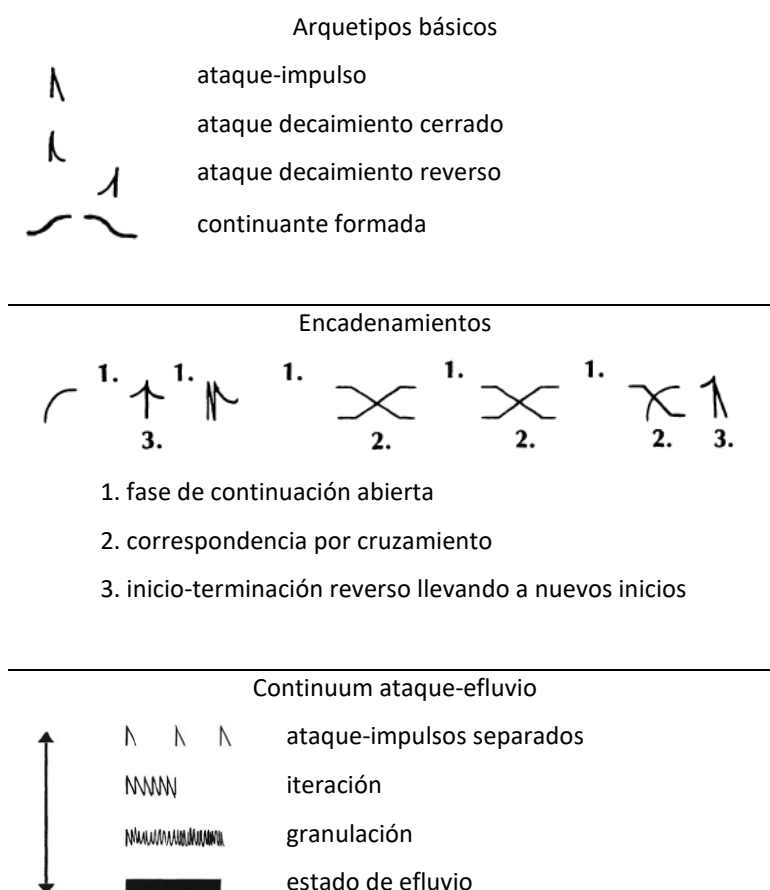


Figura 1: Arquetipos y encadenamientos morfológicos.

Además de estos conceptos básicos, Smalley elabora los de gesto y textura como principios formadores. El primero promueve la percepción de la trayectoria *energía-movimiento* del sonido al paso que la textura motiva la escucha hacia su comportamiento interno. Una y otra vez, tanto en el texto de 1986 como en el de 1997, el autor aclara que los conceptos espectromorfológicos son aplicables a los diversos niveles de estructuración musical. Entonces, un sonido particular y una sección de una pieza pueden tener un carácter gestual, lo que promueve una escucha más direccional, inclusive si estuviera formada, en parte, por sonidos con carácter más textural (no-direccional) y viceversa. Así, podemos encontrar “gestos con texturas en su interior [...] [y] texturas en las cuales actúan gestos individuales” (SMALLEY, 1997, p.114). Todo esto nos permite observar diferentes tipos de trayectorias y comportamientos, tales como el de movimiento, crecimiento, aglomeración, convergencia y divergencia en los diferentes niveles de la articulación formal. Algunos conceptos adicionales serán expuestos a lo largo de la descripción que sigue.

3. DESCRIPCIÓN

En la descripción que proponemos aquí comenzamos narrando, de manera sucinta, escuchas sucesivas cada vez más detalladas, para intentar expresar nuestra experiencia, la cual se dio en una especie de aproximación progresiva. Conocíamos la pieza, pero al decidirnos a “estudiarla” con más profundidad, nos dimos cuenta de que, en algún punto, comenzamos a escucharla diferente¹⁰. En ese momento un nuevo mundo sonoro fue apareciendo. Después de los primeros contactos con esta música y antes de decidirnos a estudiarla con cierta profundidad, conocimos la propuesta espectromorfológica y esta, seguramente, cambió nuestra relación con la pieza.

Después de esos primeros relatos, y ya utilizando el modelo espectromorfológico como referencia, presentamos comentarios sobre nuestras percepciones (locales y globales) acompañadas con la identificación de los elementos (mayormente sonoro/constructivos) que nos parecen pertinente para la discusión que nos planteamos. Esto porque, si nuestra percepción es, por lo menos en parte, correlato de lo sonoro, entonces la indicación de cómo realizarlo¹¹, como una imagen en el espejo, representa la contraparte en la que podemos apoyarnos. Y es en esa relación, ciertamente inestable, en donde pretendemos investigar cuales son los elementos que entraron en juego en nuestra percepción, con los que nuestra interpretación se fue construyendo.

Ese proceso de escucha e interpretación es el que trataremos de expresar. Para eso usamos como soporte, además de la partitura, la interpretación de Hans Zender dirigiendo la *Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken* grabada en 1994 y editada/lanzada en el disco *Ausklang/Tableau*, del sello *Col Legno*. Cuando nos pareció necesario, identificamos el/los momento/s en minutos:segundos e ilustraremos con figuras/ejemplos realizados para este trabajo.

En lo que sigue describimos la primera unidad formal de tercer nivel¹² (desde el comienzo hasta el minuto 0:44.6) con bastante detalle y después elaboramos algunos breves comentarios de la segunda unidad (hasta el minuto 1:53.8). Sin embargo, con la finalidad de situar al lector, exponemos a continuación la segmentación de la primera unidad formal de segundo nivel (hasta el minuto 4:20.8). En ella identificamos cuatro unidades formales (uf en la figura) de tercer nivel: la primera se extiende hasta el minuto 0:44.6, la segunda hasta el minuto 1:53.8, la tercera hasta el

¹⁰ Nos gustaría aclarar que estamos hablando de una escucha analítica, particular, que es ciertamente diferente de la escucha habitual, en concierto, por ejemplo.

¹¹ Cabe destacar que nos estamos refiriendo a una práctica particular, en la que la escritura/partitura tiene un lugar, también, particular.

¹² Entendemos la música completa como unidad formal de primer nivel.

minuto 3:31.5 y la cuarta hasta el minuto 4:20.8. La Figura 2 objetiva dimensionar, de manera rápida y visual, las proporciones de estas cuatro unidades de segundo nivel.

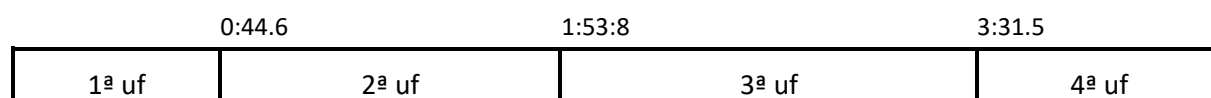


Figura 2: Esquema visual de las dimensiones de las cuatro unidades formales de segundo nivel.

3.1 Primera unidad formal

Entre las primeras impresiones de una escucha global de la música del primer momento (hasta el minuto 0:28.7), está la sensación de discontinuidad, de cambios constante entre eventos sonoros de mayor o menor densidad y con diferentes espectros y morfologías. Esta impresión surge de la percepción de cambios relativamente bruscos entre tipos morfológicos con tipos y espacios espectrales diferentes, como por saltos, a veces en la sucesión y otras por superposición. En seguida percibimos los primeros indicios de continuidad. Comenzamos a darnos cuenta de que estas espectromorfologías se asocian en dos o tres tipos más generales que, en el devenir de la música, sugieren una textura por estratos: uno formado por sonidos largos y el otro por sonidos relativamente cortos. En gran medida, eso organizaba las primeras audiciones de la pieza. Sin embargo, hay momentos, relativamente puntuales, como el primer compás y lo que ocurre en el minuto 0:17, por ejemplo, que tienen un aspecto más de figura, de pequeños gestos que parecen tener la función de articulación, en algún nivel en esta primera parte.

En escuchas sucesivas estudiamos los dos estratos, distinguiendo algunas características y levantando algunos datos sobre la instrumentación:

El primero: sonidos prolongados, continuantes, iterados y;

El segundo: formado por la sucesión de diversos ataques-impulso y ataques-decaimiento cortos, mayormente interrumpidos, aparentemente sin un orden previsible, como caótico, algunos en la percusión, otros en las teclas, arpa, *pizz.* en las cuerdas y ataques staccato en los metales.

El primer estrato está formado por tres sonidos prolongados. En una primera impresión, parecían estar articulados principalmente por saltos entre “notas”, pero en seguida nos damos

cuenta de que eso no describe lo que escuchamos. La percepción, ahora, se vuelve para la morfología y para la movilidad interna de los sonidos en la sucesión, como si cada uno de estos sonidos, que son gestuales en sí, promoviesen no solo la escucha de su direccionalidad global, sino también su escucha interna, más propia del concepto de textura de Smalley. Con relación a esto, un dato de suma importancia es el de las tensiones/direccionalidades causadas por la interacción de las morfologías individuales (unas gestuales, otras más texturales) en la composición de las morfologías globales (cada uno de los sonidos de la sucesión). Estas tensiones individuales están logradas tanto por los perfiles dinámicos locales y los diferentes cambios espectrales que eso conlleva, como por los pasajes entre granulados, iterados y continuantes. En el primer sonido de este estrato (inicio en 0:03.3), después del compás de introducción, ya se percibe ese tipo de construcción sonora particular (Figura 3). En la escucha se destaca, además del trabajo con las intensidades, el trabajo con el tipo de grano. Este sonido no es simplemente un unísono *frullato* sobre un sonido continuante, sino que promueve la percepción de un tipo de sonido granular variable.

Figura 3: Construcción sonora del primer estrato en los compases 1-2. En el pentagrama del medio, las indicaciones 1, +2, +3, 4 y 5-8 indican la entrada sucesiva de los instrumentos.

En su construcción, las once maderas generan un sonido continuante (no-granular) y los ocho cornos tocan un prolongado ataque en reversa que se interpone gradualmente debido al crecimiento espectral particular que surge del *cresc.* (intensidad) en los metales. Este continuante variable (maderas y cornos) nos da la impresión de ser como una suavización gradual de la granulosidad creada por las tres trompetas. Estas producen un sonido granular prolongado (sin cambios en la dinámica) bastante denso pero que se afina gradualmente hacia el final – las trompetas salen una a una después que las maderas y los cornos terminan. Los cuatro trombones modulan el comienzo del sonido, como un ataque-decaimiento granular en reversa, algo similar en carácter al de los cornos, pero más definido en su morfología debido a su relativa corta duración. Entonces, este

sonido no es simplemente una nota (Fá#4)¹³ en *frullato* suavizado, sino un continuante con textura interna y espectro variable que es el resultado de la interacción (o composición a partir de) las diferentes espectromorfologías que lo componen.

El mismo tipo de construcción es encontrado en la elaboración del segundo sonido del mismo estrato (inicio en 0:09.6), aunque ya no sea un sonido con tipo de grano variable, como el anterior. Esta segunda sonoridad suena diferente (Figura 4), un ataque-decaimiento formado por repetición fundido con un ataque-decaimiento reverso, resultado directo del encadenamiento/superposición espectromorfológica.

The musical score for Figure 4 shows five staves in 3/4 time with one flat. The first staff (flutes) has a triplet of eighth notes starting on B-flat, marked *fff* and *p*. The second staff (8 horns) has a single eighth note on B-flat, marked *fff*. The third staff (violins) has a half note on B-flat, marked *p* and *ff*. The fourth staff (violas) has a half note on B-flat, marked *p* and *fff*. The fifth staff (cellos) has a half note on B-flat, marked *p* and *fff*. The score illustrates the layering and dynamic changes of these instruments over two measures.

Figura 4: Construcción sonora del primer estrato en los compases 4-5.

Comienza con un ataque-impulso (seco) de los ocho cornos en unísono, *fff*, de una gran densidad espectral, que es prolongado por las notas repetidas, también en *fff* y *dim.* (poco audibles en la grabación) de los tres fagotes que se transforma en continuante-formada por sucesivos ataques-decaimiento reversos, relativamente prolongados, en las cuerdas (más a la manera de los cornos que de los trombones del sonido anterior), de diferentes duraciones, en superposición y desfasados en su terminación. Esto produce un efecto similar al de la salida de las trompetas al final del primer sonido, pero con ensanchamiento en su terminación, como una especie de *sfz* hacia el final, similar a los *japsend* descritos en *Allegro Sostenuto*. Al referirse a este tipo de terminación, en las explicaciones que anteceden a la partitura de *Tableau*, Lachenmann (1989, traducción nuestra)¹⁴ aclara que “el final de una nota es tan importante como su comienzo”.

Utilizando la misma técnica de construcción de la sonoridad, el tercer sonido (inicio en 0:11.9) es caracterizado como un ataque-decaimiento en el que su fase de continuación es

¹³ Em este trabajo adoptamos el Do central como Do4.

¹⁴ “The *end* of a note is just as important as its *beginning*” (LACHENMANN, 1989).

prolongada, por encadenamiento, por un sonido continuante que se afina en su densidad espectral hacia su fase de terminación (Figura 5). Es importante destacar que no desaparece gradualmente como lo haría un ataque-decaimiento, pues la intensidad se mantiene en *fff tenuto*, sino que, nuevamente como ocurrió con el primer sonido, los instrumentos van saliendo gradualmente (dentro de las posibilidades orquestales que en ese momento manejó el compositor).

Figura 5: Construcción sonora del primer estrato en los compases 4-8.

Hay, si, una transición, en esta prolongación, que nos parece importante con respecto a la densidad espectral – un ensanchamiento seguido de un estrechamiento. Algo así como un pasaje desde un sonido de cámara – arpa y piano – extendido por uno orquestal – clarinetes y fagots – hacia otro más de cámara, de nuevo, pero en este caso más evidente – solo un clarinete al final – que en los casos anteriores (trompeta en el primer sonido y cuerdas en el segundo). Esto produce, entonces, un cambio espacial, aunque leve, como si al final el sonido se tornase más próximo, más íntimo, dentro de lo que el contexto permite. En suma, vemos que, aunque contrastante en cuanto al resultado sonoro, algunos elementos de la construcción sonora han sido reutilizados, lo que promueve una sensación de continuidad compositiva, además de perceptiva, que al final la refuerza. Otro dato relevante está relacionado con la instrumentación, lo que tiene por resultado lo que fue apuntado como densidad espectral. El primer sonido está formado por maderas y metales en grande número. Debido a la intensidad y la dinámica, los últimos producen un resultado espectralmente muy denso y con variaciones de ocupación del espacio espectral. El segundo sonido, en las cuerdas, producen un resultado espectralmente un poco menor y con menos variación de espacio, y el tercer sonido un poco menor y con menos variación todavía, terminando con solo un clarinete que se deja escuchar, especialmente porque la orquesta está casi en silencio.

Concentrándonos ahora en la escucha global de la sección descrita de este estrato y de acuerdo con los datos levantados, nos parece que la sucesión de estos tres sonidos puede ser interpretada como un macro-gesto (con idas y vueltas, está claro) que tiende a la distensión: como si fuera una especie de grande ataque-decaimiento que comienza muy enérgico, feroz, y va perdiendo fuerza para terminar más suave, relativamente, casi íntimo, pasando por una fase intermedia. En lo que a las alturas se refiere, cada uno siempre en unísono, son tres alturas que van del registro medio al grave, lo que, juntamente con la direccionalidad hacia una menor complejidad, menor densidad y ocupación del espacio espectral, ayuda a esta percepción de macro-gesto que se distiende. En la sucesión, entonces, percibida como un macro gesto, ya no escuchamos esos cambios bruscos de antes como característica principal. Seguimos escuchando la gran actividad interna, puntual, principalmente al comienzo, pero la interpretación global privilegia más la continuidad y lo gestual, el proceso gradual hacia una menor complejidad en lugar de los saltos.

El otro estrato, que percibimos como un poco secundario en esta sección y que nos parecía un tanto caótico en las primeras escuchas, es el resultado de lo que llamábamos, de manera genérica, de secuencia (GRAS, 2013). En el sentido en el que utilizamos este término, una secuencia puede ser entendida como un encadenamiento de elementos, relativamente espaciados temporalmente, de un mismo tipo sonoro, o tipos que guarden cierta semejanza, o inclusive de sonidos relativamente diferentes pero que se distinga del resto de la textura y que, en cualquier caso, sea percibido como un todo. En el caso de la música que estamos discutiendo, la secuencia está formada por sonidos impulsivos y ataques-decaimiento interrumpidos, todos cortos en relación con los sonidos del otro estrato. En cuanto a la tipología espectral escuchamos cierta diversidad, desde sonidos de espectro inarmónico (platillos, por ejemplo) a sonidos de espectro armónico (*pizz.*, en las cuerdas), individuales o en agregados armónicos de diferente composición y amplitud espectral. La Figura 6 expone la construcción de la primera parte ejemplificando lo narrado debido a que, más adelante, será relevante en términos de comparación, cuando comentemos nuestras percepciones de la secuencia de la próxima unidad.

The musical score consists of five staves. The top staff is for 4 horns (4 cor.), the second for 8 horns (8 cor.), and the third for 1 horn (1 cor.). The bottom two staves are for plates (platos) and a percussion section (arpa, mar., vln 1.2. pizz, harpa). The plates staff shows a sequence of notes with a horizontal line extending from the third note, indicating its prolongation. Dynamics include fff, ff, and mf.

Figura 6: Primera parte da secuencia (la línea horizontal que prolonga la cabeza del tercer sonido de los platos indica su prolongación. Los otros suenan bien cortos).

Si bien este estrato se mueve mayormente de forma independiente, hay algunos momentos que son percibidos como fundiéndose con el otro, en un proceso que interpretamos como un caso de convergencia entre los dos estratos. En el momento (presente en la Figura 6) en que los sonidos de este segundo estrato pasan de los platillos y *pizz.* a los cornos, luego arpa y timbales – que funcionan como anacrusa del segundo sonido del otro estrato –, después cornos y una nota gravísima de la tuba, se produce una especie de melodía por saltos muy amplios, que se completa con el tercer sonido – ataque-decaimiento – del primer estrato. En este y en otros momentos como este percibimos una conjugación o cambio entre una escucha de “altura intervalar”, más preocupada con la escucha externa de la/s nota/s y sus relaciones melódicas, y una escucha de “altura relativa” más enfocada en las cualidades espectromorfológica¹⁵. Esta percepción de convergencia se produce porque la idea de melodía nos trae la percepción de la nota y del intervalo, y con esto tiende a fundirse a, o por lo menos articularse con, el comienzo de uno de los sonidos del otro plano, aunque este promueva la escucha de altura relativa. El caso es que podemos escuchar el primer estrato enteramente como independiente, pero nos resulta un poco más difícil cuando se trata del segundo, en ciertos momentos, lo que, en su conjunto, crea una especie de ambigüedad.

El caso del momento que comienza en el minuto 0:17.0, que ya fue mencionado, conforma un caso similar, pero de divergencia. Sobre el tercer sonido del primer estrato, construido sobre la altura Mi3, surge un movimiento continuo, ascendente, por grado conjunto en el piano y los ocho cornos-*mute*, cada uno en unísono con cada una de las notas del piano, en una escala de Mi

¹⁵ Para una discusión más detallada, ver el título “11. Espectro” y en particular 11.1 y 11.2 de *Spectromorphology: explaining Sound-shapes* (1997) de Denis Smalley, y/o su traducción *Espectromorfología: explicando as formas sonoras*, presente en este volumen.

mayor, partiendo desde el mismo registro del sonido del otro estrato que culmina en Sol (3m). Este gesto escalar crea la expectativa de que este ascenso conducirá a un punto culminante, pudiendo articular una nueva sección o cadena espectromorfológica de algún tipo. De hecho, conduce hacia un sonido particular, en el corno, que parece concluir el gesto, pero no tiene consecuencias. Entonces, parece desviar nuestra atención para algo que no vendrá. Otra vez, la escucha tiende hacia la percepción de altura intervalar, pero nos deja ante la percepción de altura relativa. El tercer sonido del primer estrato sigue continuante y el segundo estrato retoma su (*quasi*-)independencia característica.

El cierre de esta primera unidad formal (inicio en 0:21.7) se da por la integración, en la escucha, de lo que hasta ahora era percibido como dos estratos. Este cierre está formado por un macro gesto, una especie de ataque-decaimiento masivo (*tutti*), donde el decaimiento es en seguida prolongado por una continuante plana y granular – las cuatro flautas en *frullato* en unísono (desde o minuto 0:24.6) siempre *pp*. Y este, de espectro armónico (Mi₅), a su vez, se desvanece en tenues sonidos *tonlos*¹⁶, de espectro de ruidos, en todos los metales disponibles. Este macro gesto es resultado del encadenamiento-superposición de espectromorfologías que produce un movimiento desde el grave (Fa₂) al agudo (Mi₅) y una transición que va de la nota para una masa de espectro inarmónico muy amplio y relativamente lleno, con alguna granulosidad, hacia un sonido granular mucho menos denso, que da paso a otro ruidoso (Figura 7).

¹⁶ Literalmente: átono. O sea, sin tono, ruido de aire.

The musical score for Figure 7 consists of 11 staves. The first staff is for 4 flutes (4 fl.), the second for 3 clarinets (3 cl.), the third for 4 oboes (4 ob.), the fourth for 4 corneets (4 cor.), the fifth for 3 flutes (3 fg.) and 4 corneets (4 cor.), the sixth for 4 trumpets (4 trp.), the seventh for tubas (tb.), the eighth for piano (piano), the ninth for harp (arpa), the tenth for two cymbals (2 platos), and the eleventh for strings (cuerdas). The score includes various dynamic markings such as *pp*, *ff*, *cresc.*, *f*, *p*, *mp*, *fff*, and *gliss.*. The music is in 3/4 time and features a key signature change from one sharp to one flat. The macro gesture spans from measure 8 to measure 11.

Figura 7: Macro gesto que cierra la primera sección de la primera unidad (compases 8-levare al 11).

Y este sonido ruidoso, por su vez, se articula con la próxima sección que no solo está yuxtapuesta, sino que comienza con el mismo tipo espectral (metales *tonos*), en un sonido de morfología continuante/iterado (superposición). Esa nueva sección promueve el contraste ya que la música se vuelve mucho menos activa (con inicio en 0:27 aprox.). Ahora es privilegiado el espaciamiento entre los sonidos, la presentación de sonidos (si bien compuestos) entendidos como individuales, como que sueltos en el medio del silencio que ahora se torna característico y, por lo tanto, la idea de secuencia se rompe. Todo esto se percibe como un momento de carácter más relajado, no expectante, aunque todavía lineal. Escuchado en conjunto, interpretamos esta segunda

sección como un momento de reverberación¹⁷ de la primera unidad formal, a la cual se integra, entonces, pero que se resiste al desaparecimiento.

3.2 Segunda unidad formal

En las primeras audiciones, ya escuchamos esta unidad como una continuación de la anterior, por lo que levantábamos la hipótesis de repetición/elaboración. Esto nos hizo trabajar por comparación. El dato armónico, por ejemplo, es relevante: la primera unidad formal es prolongada (desde 0 minuto 0:24.6) sobre aquel $Mi_{\flat}5$ granular que se transforma en ruido. Esta segunda unidad comienza con la misma nota (aunque una octava más grave), nuevamente orquestada por maderas y metales en *fff* sustentado, como el primer sonido del primer estrato de la unidad anterior, lo que ayuda a confirmar nuestra impresión de continuidad. La construcción general vuelve a ser una superposición de dos estratos, uno de sonidos (mucho más) prolongados, el otro de ataques-impulso y ataques-decaimiento relativamente cortos.

Pero, lo que en la primera unidad interpretamos como un grande ataque-decaimiento que se desvanece en el ruido y luego en el silencio, en esta segunda lo percibimos más como una continuante formada que se extiende a lo largo de toda la unidad formal y sobre la cual se articula la nueva secuencia, ahora más elaborada, más engrosada. Con relación a esa interpretación, lo importante es que la energía no va perdiéndose con el transcurso del tiempo, como en la unidad anterior, sino que es mantenida. Ya no se siente esa direccionalidad global que era antes característica. Hay direccionalidades locales, en el estrato de los sonidos prolongados, que promueven la escucha hacia el interior del sonido, producido por diferentes tipos de encadenamientos y superposiciones, pero estas no afectan la percepción global de permanencia, de planicie. Dicho de otra manera, si en la unidad anterior la escucha tendía hacia lo gestual, en esta tiende hacia lo textural. Además, y tal vez por la misma razón, la primera unidad parece más dependiente de ese estrato de sonidos prolongado, por lo que lo interpretamos como primario. En comparación, en esta nueva unidad no parece haber un estrato primario con relación al otro.

El estrato de la nota continuante presenta mayor variedad en lo que al aspecto espectral se refiere. Por un lado, ya no es formado por un unísono como en la unidad anterior, sino por dos notas $Mi_{\flat}4$ y $Do2$ que luego cambian para $Re_{\flat}4$ y $Si4$ (percibidas a veces como independientes y otras como

¹⁷ Idea que me recuerda mis orientaciones y clases de composición con Celso Loureiro Chaves en el PPGMús – UFRGS. Probablemente, inclusive, esta sea una idea de él.

formando un único flujo con intersticios) lo que crea, en muchos momentos, una especie de marco que regionaliza el espacio, por más que el otro estrato no se circunscriba a él. Por otro lado, las diferentes orquestaciones (maderas, metales, cuerdas y mixturas) producen diferentes densidades y ocupaciones del espacio. Al mismo tiempo, ahora en relación con la morfología, y siendo utilizada la misma técnica de construcción sonora que advertimos con relación a la unidad anterior, diferentes tipos son utilizados en una cadena que se da tanto por correspondencia (cuando una fase de una espectromorfología se corresponde con una fase de la siguiente) como por superposición (en cada una de las alturas). Esto último produce la sensación de que este estrato se mueve constantemente por diferentes regiones del *continuum* ataque-efluvio (expuesto en la Figura 1).

El estrato de los ataques-impulso y ataques-decaimiento cortos que forma la secuencia es expandido, principalmente en lo que respecta a la complejidad y variedad espectromorfológica. Los ataques impulsivos ya no están representados solamente por sonidos individuales o en pequeños grupos como en la unidad anterior, sino que algunos se presentan como agregados sonoros más densos y amplios (Figura 8 – minuto 1:10.2). Además, la fase de terminación de algunos ataques-decaimiento están compuestas no solo de una resonancia sino también de alguna especie de granulación (Figura 9 – minuto 1:16.3). Si, al respecto del otro estrato nos movíamos dentro del *continuum* ataque-efluvio, aquí lo hacemos a lo largo del *continuum* nota-ruido (aspecto espectral).

Figura 8: Un momento del estrato formado por la secuencia que corresponde a los compases 25-27.

The image shows a musical score for measures 28 and 29. It consists of five staves. The top staff is for 4 clarinets (4 cl.) with a dynamic marking of *p*. The second staff is for 4 coros (4 cor.) with a dynamic marking of *sfz*. The third staff is for the piano right hand (pno. mano der.) with a dynamic marking of *p* and a trill (tr) over a triplet of eighth notes. The fourth staff is for the piano left hand (pno. mano izq.) with a dynamic marking of *p*. The fifth staff is for the harp (arpa) with a dynamic marking of *fff*. The score includes various musical notations such as rests, notes, and a trill.

Figura 9: Otro momento del estrato formado por la secuencia que corresponde a los compases 28-29.

Creemos que, porque muchas de estas espectromorfologías son ahora más densas y elaboradas, y algunas de ellas parecen promover la escucha intervalar, tienden a aproximarse y arrastrar para adentro de la secuencia algunos gestos melódicos que recuerdan el gesto de la introducción. Aunque no todos siempre de manera totalmente integrada a la secuencia, y algunas veces creando cierta ambigüedad, esta aproximación ayuda a la interpretación de que la secuencia (y no solo las espectromorfologías) es, ahora, más elaborada o, por lo menos, con mayor cantidad y variedad de elementos, lo que nos hace pensar en una complejización con relación a la unidad anterior. Dudamos, inclusive, de incluir como elemento de la secuencia al gesto (*quasi*-)escalar (comenzando en el minuto 1:27.2), en clarinetes y fagots, que recuerda a aquel del minuto 0:17.0, ya que ahora no nos causa, de manera tan inequívoca, esa impresión de divergencia como antes. En suma, interpretamos esta unidad como una reelaboración de lo que ocurre en la anterior, y que tiende a una mayor complejidad. Y esta complejización continuará incrementándose en la próxima unidad, de la que tendremos que ocuparnos en próximos trabajos.

4. CONSIDERACIONES FINALES

El trecho que trabajamos con más detalles es corto (hasta el minuto 0:44.6) lo cual, nos parece, podría ser criticado si no fuese la intención, en este trabajo, de intentar una descripción lo más detallada posible, que incluye comentarios sobre la composición-instrumentación, de los niveles

de articulación formal/temporal accesible a través de la percepción. Ensayamos también, sobre la segunda unidad (3.2), una descripción ciertamente más rápida y menos detallada. Pero, todavía, creemos que nos permitió expresar comentarios relevantes en lo que a la interpretación se refiere. Con esto intentamos (poner en prueba y) presentar dos posibles aplicaciones del modelo espectromorfológico en la música instrumental. Intuimos que haya, entre o además de estas dos, diversas posibilidades de aplicación, que se inclinen hacia el mayor o menor detallamiento o distanciamiento con relación al foco de observación.

Con la perspectiva comparativa que practicamos, situando los eventos en el tiempo y complementada con los comentarios acerca de nuestra interpretación, objetivamos aproximarnos a la reintegración de los elementos en el orden de lo formal/temporal. En este sentido, advertimos una gran contribución en la utilización de los conceptos de gesto y textura, que traen asociados los de movimiento, crecimiento y comportamiento.

Con relación al empleo de la tipología morfológica, sus encadenamientos y superposiciones, en los diferentes niveles de articulación, entendemos que es paralela a la tipología de Lachenmann. Pero no debemos olvidarnos de que “el contenido espectral y el modelaje temporal están indisolublemente ligados” (SMALLEY, 1997, p.107, traducción nuestra)¹⁸, principalmente cuando se trata del sonido instrumental. El ejemplo más evidente se encuentra en la relación entre la intensidad y la riqueza espectral en los metales, como ocurre en el estrato de los sonidos largos en el trecho de la música descrito, sean de la familia de los vientos o de la percusión (platillos y gongs, principalmente). Y es en esa relación que adquiere relevancia la opción del modelo espectromorfológico. En nuestra descripción, por ejemplo, alertamos el decaimiento en el espacio y densidad espectral sin que haya una disminución de intensidad en el caso de los finales del primer y tercer sonido del primer estrato, y las diferencias de riquezas relativas en el transcurrir de cada uno de los tres sonidos, y la disminución espectral que se da en la sucesión, cuando entendido como macro gesto, lo que nos llevaba a interpretar la sucesión en el sentido de su pérdida de energía, de manera evolutiva. Esto también fue observado, aunque con menor detalle, en relación con el estrato del sonido prolongado de la segunda unidad. Y lo mismo puede ser dicho sobre las observaciones que expusimos, a pesar de cortas, relativas a la comparación entre las secuencias de cada unidad, donde la cualidad y densidad espectral adquieren suma importancia.

¹⁸ “*spectral content and temporal shaping are indissolubly linked*” (SMALLEY, 1997, p.107).

La música particular que elegimos para este estudio denota una preferencia personal, aunque sostenemos que estudios como este pueden ser realizados sobre otras músicas y sobre la música de otros compositores, principalmente cuando se trate de música instrumental (o mixta) basada en el sonido. Discutir todas estas cuestiones es fundamental si queremos proponer un abordaje diferenciado y detallado para el estudio interpretativo, su comunicación y el dialogo sobre música instrumental basada en el sonido. De cualquier manera, entendemos este abordaje como uno de los tantos posibles, tal vez complementario, pero sin duda enriquecedor, tanto para el estudio analítico como para la práctica compositiva y, esperamos, también pedagógica, aunque que la riqueza terminológica pueda parecer una complicación, debido a su gran cantidad, dependiendo del nivel de enseñanza en el que fuera aplicado. En cualquier caso, sostenemos que más estudios deban ser realizados, tanto para perfeccionar el tipo de aplicación que fue aquí practicado, como para testar otros posibles. A eso pretendemos dedicarnos en futuros trabajos.

Germán Gras possui Graduação em Música com orientação em Composição pela Universidad Nacional Del Litoral, Santa Fe, Argentina (2007). Possui Mestrado e Doutorado em Música, área de concentração: composição, pelo Programa da Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMus/IA/UFRGS), ambas as pós-graduações sob orientação do prof. dr. Celso Loureiro Chaves, com bolsa de estudo da CAPES. Foi Professor substituto/temporário por três períodos entre 2014-16; 2017-19; e 2021-22. E-mail: german.gras@uece.br.

BIBLIOGRAFÍA

CARTER, Ryan. **Helmut Lachenmann's Gran Torso and the Analysis of musique concrète instrumentale**. Dissertação (Doutorado em Música) – Department of Music, New York University, Nova York, 2014.

COSTA, Valério Fiel da. **Morfologia da Obra Aberta**: Esboço de uma teoria geral da forma musical. Curitiba: Editora Prismas, 2016.

GRAS, Germán. Espectromorfología (no-electro)acústica: desde Denis Smalley hasta la música vocal-instrumental. **Opus**, Porto Alegre, v.26, n.3, p.1-24, set.-dez. 2020.

GRAS, Germán. A forma através do tempo nos primeiros compassos de Allegro Sostenuto de Helmut Lachenmann. IN: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. **Anais do 3º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical**. São Paulo: ECA-USP, 2013, p.172-180.

LACHENMANN, Helmut. **Tableau**. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989. Partitura. Orquestra.

LACHENMANN, Helmut. **Allegro Sostenuto**. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2003. Partitura. Clarinete, Violoncelo e piano.

LACHENMANN, Helmut. **Musik als Existentielle Erfahrung**. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.

LANDY, Leigh. **Understanding the Art of Sound Organization**. Cambridge: MIT Press. 2007.

LIN, Chih-Liang. **My Music and Helmut Lachenmann's Concept of Sound**. Dissertação (Doutorado em Música) – Graduate School, The Ohio State University, Ohio, 2015.

MENEZES, Florivaldo. **Apoteose de Schoenberg**: Tratado Sobre as Entidades Harmônicas. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MESQUITA, Marcos. Alguns aspectos associativos e simbólicos em *Staub* de Helmut Lachenmann. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL UNESP-USP-UNICAMP, 2, 2011, São Paulo. **Anais do 2º Encontro Internacional de Teoria e Análise Musical**. São Paulo: ECA-USP, 2011, p.260-273.

PIEIDADE, Acácio; MENSING, Benedikt. Inversão de causa e efeito - uma análise de *Salut fur Caudwell* de Helmut Lachenmann. In: VI SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA, 6, 2016, Goiânia. **Anais do 6º Simpósio Internacional de Musicologia**. Goiânia: UFG, 2016. v.1. p.248-256.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. **Organised Sound**, Cambridge, v.2, n. 2, p.107-126, 1997.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and Structuring Processes. In: EMMERSON, Simon (org.). **The languages of electroacoustic music**. United Kingdom: Palgrave Macmillan, 1986. p.61-93.

SMALLEY, Denis. Espectromorfologia e processos de estruturação. Trad. Germán Enrique Gras, Thaís Amorim Aragão. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.9, n.1, p.1-38, 2021.

STEIDLE, Leon. **Investigação das noções e técnicas composicionais de Helmut Lachenmann sob a perspectiva do fluxo energético musical, e aplicabilidade dentro da prática composicional contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

TABLEAU. Intérprete: Hans Zender, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken. Compositor: Helmut Lachenmann. In: **Ausklang/Tableau**. Intérpretes: Peter Eötvös, Kölner Rundfunk-Sinfonieorchester, Hans Zender, Rundfunk-Sinfonieorchester Saarbrücken. Westdeutscher Rundfunk, Saarländischer Rundfunk, Alemanha: col legno, 1994. CD (60:15 min).

VELÁZQUEZ, Rossana Lara. **Composición y escucha burguesa: principios de continuidad y ruptura en el cuarteto *Gran Torso* de Helmut Lachenmann**. Tese (Mestrado em Musicologia) – Escuela Nacional de Música, Universidad Nacional Autónoma de México, México D. F., 2011.

SONÂNCIAS // PARA VIOLINO E PIANO, DE EDINO KRIEGER

COLABORAÇÃO ENTRE MUSICOLOGIA ANALÍTICA, HISTÓRICA E PERFORMANCE MUSICAL¹

ANA LETICIA CROZETTA ZOMER

ADRIANA LOPES MOREIRA

ELIANE TOKESHI

1. EDINO KRIEGER

Compositor de obras de grande receptividade, executadas no Brasil e no exterior, Edino Krieger (1928-2022) identificava-se com posturas pós-modernistas:

A partir de um certo ponto [...] passei a utilizar todas essas minhas experiências, de todas as fases. Uso muitos estilos, linguagens e formas de composição, sejam elas tradicionais ou não. É um tipo de música mais descompromissada com os rótulos. (KRIEGER, 2018 apud HUF, 2018)

Nascido em 1928 em Brusque, Santa Catarina, Edino Krieger iniciou seus estudos musicais ainda na infância, sob orientação de seu pai Aldo Krieger². Aos 14 anos, por meio de uma bolsa de estudos do governo catarinense, mudou-se para o Rio de Janeiro, determinado a estudar violino no Conservatório Brasileiro de Música. Paralelamente às aulas de instrumento, o jovem violinista frequentava o curso livre de composição musical ministrado por Hans-Joachim Koellreutter:

Com o Koellreutter eu aprendi todas as técnicas de composição, tudo o que é preciso para um compositor registrar suas ideias. [Aldo Krieger e Koellreutter] são os dois grandes mestres que tive na minha vida. Os outros foram experiências que me acrescentaram conhecimento, mas a base já estava dada por esses dois. (KRIEGER, 2018 apud HUF, 2018)

¹ O presente trabalho é um desdobramento da pesquisa de doutorado intitulada “Indeterminação na música brasileira: análises de obras do repertório violinístico compostas na segunda metade do século XX”, realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES), em interlocução com o Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical (USP-ECA, CNPq 2015-) e o grupo Arte Sonora: estudos dos processos criativos, instalativos e em paisagem sonora (UFPA, CNPq 2022-).

² Aldo Krieger (1903-1972) nasceu em Brusque, Santa Catarina, e foi um “representante autêntico da cultura musical brasileira no sul do país”. Violinista, regente e compositor, “é autor de inúmeras composições para piano, canto coral, banda de música, além dos hinos do centenário de Brusque e Blumenau, hino da Associação Coral de Florianópolis, entre outros” (KRIEGER, 2003).

A biografia de Edino Krieger é atrelada a uma forte atuação como administrador e produtor cultural. Escreveu matérias para o jornal *Tribuna da Imprensa* (1950-1952) e, entre idas e vindas, atuou como crítico musical do *Jornal do Brasil* (1956-2007). Exerceu diversas atividades na cidade do Rio de Janeiro, nas rádios MEC (1950-1981), Roquette-Pinto (1950-19?) e *Jornal do Brasil* (1954-198?). Esteve à frente da criação e manutenção de grandes projetos, como a realização dos I e II Festivais de Música de Guanabara (1969, 1970), de doze edições dos Concursos Corais (1970-1988) e da I à XII Bienal de Música Brasileira Contemporânea (1975-1997). Expandiu seu potencial administrador, destacando-se na direção musical da Funterj (1977-19?), direção do Instituto Nacional de Música (1981-1989), presidência da Funarte (1989-1990), da Academia Brasileira de Música (1997-2005) e do Museu da Imagem e do Som (2003-2006), “instituições nas quais fez um profícuo trabalho de recuperação e disponibilização de acervos” (TACUCHIAN, 2006, p.22). Sua consciência a respeito da participação política dos artistas como agentes modificadores da sociedade é destacada por Luiz Paulo Horta:

Quando se examina essa carreira que começou em Santa Catarina e chegou muito cedo ao Rio de Janeiro, o que salta aos olhos, além da evolução artística, é a intenção muito firme de inserir-se no processo social, na discussão da época, nos assuntos que dizem respeito à vida do músico, extrapolando o simples trabalho de composição. (HORTA, 2012, v.1, p.11)

Sua trajetória foi coroada por “prêmios, distinções e homenagens”, tanto no Brasil quanto no exterior (cf. PAZ, 2012, v.2, p.173-8). Para Tacuchian (2006, p.23), “poucos compositores contemporâneos brasileiros receberam em vida um reconhecimento tão grande e uma repercussão internacional tão significativa”.

O processo de criação de Edino Krieger consistia em “papel de música, lápis e borracha”, não sentindo necessidade de utilizar qualquer instrumento musical como ferramenta de auxílio³ – o que denota uma consolidada imagética auditiva. O compositor reconhecia que, para o senso comum, essa é uma atividade envolta por uma idealização romântica, pela ideia de “uma inspiração que vem do além”. A espontaneidade e a intuição, implicadas no estabelecimento da aura de mistério e

³ “Não, na verdade eu nunca usei nenhum instrumento. Mesmo quando eu fazia exercícios de contraponto, eu achava meio desconfortável escrever tocando violino (ou mesmo dedilhando em *pizzicato*), então eu aprendi a assobiar as linhas melódicas – e aprendi, inclusive, a assobiar a duas vozes, fazer os contrapontos. Os meus colegas achavam uma novidade isso que eu assobiava a duas vozes [risos]. Então, eu me habituei a prescindir de instrumentos para compor. Eu não sou capaz de sentar, por exemplo, no piano e tocar alguma coisa para depois escrever – isso é impossível. Meu processo de criação é sempre papel de música, lápis e borracha – sem isso eu não funciono” (KRIEGER, 2018 apud BERBERT; BIAGGI, 2019, p.535).

genialidade, desencadeavam o início de seu processo de criação, efetivado através do aparato técnico-composicional:

Eu sempre digo que para você criar uma música, você precisa ter alguns elementos básicos, algumas informações. Para que essa música vai ser criada? Se é uma música de orquestra, [...] você tem que saber se é uma orquestra grande, uma orquestra média, uma orquestra mozartiana, uma orquestra de câmara ou uma orquestra de cordas, com alguns instrumentos, enfim, isso já é uma primeira informação que influi no seu processo de criação. [...] Outra coisa, qual é o objetivo desse trabalho, dessa música? Se é uma série de concertos normais, por exemplo [...]. Então depende muito da destinação desse trabalho. Eu escrevi muita música para cinema, escrevi muita música de *jingles*, comerciais para televisão [...]. Se é um trabalho, digamos assim, que você faz porque você tem vontade de escrever, [...] então, geralmente as pessoas pensam assim: “bom, o compositor faz a sua peça dependendo da sua inspiração”. Penso que a inspiração, de uma maneira romântica, é entendida como, assim, digamos, você olha a lua, então você faz uma determinada música e tal [...]. A inspiração para mim é uma ideia privilegiada que você tem e que permite você dar início a um trabalho de criação. O que é o trabalho de criação? É um trabalho de construção de um material sonoro a partir dos conhecimentos técnicos que você tem. Mas não existe, eu acho, nenhuma regra assim. Eu acho que para você começar, você tem que ter a ideia do que você vai fazer, para quem, que tipo de música você é solicitado a fazer. [...] Outra coisa é você ter a ideia inicial, aquele ponto de partida, que depois você vai trabalhar em cima disso e daí vão ocorrer todas as ideias que você possa ter, inclusive, com conhecimentos técnicos. Às vezes você não tem mais ideia, você vai embromando o ouvinte com maneiras de você usar aquele material, enfim, tem várias maneiras de fazer isso. Então, tudo bem. Não sei se eu respondi sua ideia ou se eu decepcionei, porque você estava esperando que eu dissesse: “ah, eu tenho uma ideia, uma inspiração que vem do além”. Na verdade, tem uma única música que eu posso dizer que foi mais ou menos assim, uma inspiração vinda do além. Eu acordei uma noite, isso há muito tempo, na década de 50, [...] eu estava dormindo e, de repente, eu sonhei com um tema musical. [...] Eu me levantei, peguei um papel de música e anotei o tema. No dia seguinte, eu peguei aquele tema, desenvolvi o tema e fiz uma peça que é, até hoje, o maior sucesso dos pianistas, que é a *Sonatina* para piano. [...] Ela nasceu de um sonho. Então, isso aí foi uma inspiração vinda do além na forma de um sonho. (KRIEGER, 2018, 32', transcrição nossa)

Ermelinda Paz (2012, v.2, p.22), que realizou um extenso estudo sobre a vida e obra do compositor catarinense, divide a obra de Edino Krieger em três períodos diferentes, nos quais “as diferentes facetas da obra de Edino Krieger estão em consonância com o meio musical criador de sua época”⁴. O primeiro período (1945-1952) é considerado “predominantemente experimentalista e universalista, devido ao contato com as técnicas novas da música serial, que era na época uma novidade, um caminho novo que se descortinava a partir das informações trazidas por Koellreutter da Europa” (PAZ, 2012, v.2, p.23). Sobre esse período, Krieger (2011, p.417) recorda:

⁴ “Essa divisão em três fases diz respeito unicamente à produção de música erudita. No que tange às composições populares – *Passacalha*, *Fuga e Anti-fuga*, música para teatro, filmes, *jingles* (para o automóvel Maverick, cigarros Carlton, Hilton e Minister e, ainda, para a Shell), para televisão –, elas estão fora desse processo. Segundo Edino, são um acidente de percurso, são coisas episódicas” (PAZ, 2012, v.2, p.24).

A partir de 1945, eu tinha um pouco mais de um ano de estudo; fiz um trio de sopros dodecafônico. Koellreutter achou uma beleza e eu também. Atualmente acho um exercício escolar, uma peça que não tem grandes qualidades, mas ele ficou muito entusiasmado e me propôs ingressar oficialmente no Grupo Música Viva, formado pelos melhores alunos. Eram o Santoro, o Guerra-Peixe, a Eunice Catunda, o Heitor Alimonda. E fui então eleito o caçula do grupo Música Viva.

O compositor partiu, então, em direção aos Estados Unidos, para estudar composição com nomes importantes do neoclassicismo, como Aaron Copland (1900-1990), Darius Milhaud (1892-1974) e Peter Menin (1923-1983), além de frequentar as aulas de violino com William Nowinski (1918-1982)⁵. Em 1952, de volta ao Brasil, Krieger frequentou o Curso de Férias de Teresópolis ministrado por Ernst Krenek (1900-1991). A respeito de sua atividade como violinista, comentou:

O Nowinski, inclusive, sempre me falava que meu pai tinha razão: que eu devia fazer carreira de violinista, de solista. Ele queria que eu fosse para a Europa, estudar com o Max Rostall (sic), que foi um grande professor de violino. Mas eu realmente tinha mais ou menos me definido pela composição e acabei depois abandonando totalmente o violino. (KRIEGER, [201?] apud PAZ, 2012, v.1, p.50)

Desse primeiro período, cinco obras se destacam: *Música 1945* (1945), para oboé, clarinete e fagote; *Peça Lenta* (1946), para flauta, violino, viola e violoncelo; *5 Epigramas* (1947-1951), para piano; *3 Miniaturas* (1949-1952), para piano; *Choro* (1952), para flauta e cordas.

Os anos de 1953-1965 compreendem o segundo período composicional de Edino Krieger. Mariz (2005, p.360) classifica as obras compostas nesse momento como neoclássicas, “de tendência levemente nacionalista”. Para o próprio compositor, “apesar da grande escola nacionalista – Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Radamés, enfim – havia, ainda, muita possibilidade de utilizar elementos da cultura musical brasileira, independentemente da linguagem musical que você usasse” (KRIEGER, 2012a, 56’, transcrição nossa). Suas obras se distinguem, então, pela predominância das formas tradicionais, como a suíte e a sonata, porém, construídas “sem rigor, com total liberdade tanto harmônica quanto formal – dentro de uma linguagem em que conviviam os idiomas tonais e modais –, um modal mais nordestino e não medieval, destacando-se o emprego de referências sonoras tomadas aos modos mixolídio e lídio” (KRIEGER, [201?] apud PAZ, 2012, v.2, p.23).

Segundo Rodrigues (2006, p.40), esse foi o período mais produtivo de Edino Krieger, o período em que o compositor “viu nascer suas obras mais conhecidas pelo público e por esta razão,

⁵ De acordo com Paz (2012, v.1, p.50), William Nowinski foi o primeiro violino da Filarmônica de Nova York e assistente de Ivan Galamian (1903-1981) – um dos mais importantes professores de violino dos Estados Unidos – na Henry Street Settlement School of Music. Durante esse período, Edino Krieger também integrou a Mozart Chamber Orchestra, como violinista.

poderia ser considerada a sua fase de afirmação como compositor”. Oito obras se destacam: *Sonata n. 1* (1953-1954), para piano; *Suíte* (1954), para cordas; *Concertante* (1955), para piano e orquestra; *Quarteto de Cordas n. 1* (1955); *Andante* (1956), para cordas; *Sonatina* (1957) para piano; *Divertimento* (1959), para cordas; *Brasiliiana* (1960), para viola e cordas.

Num certo momento, me dei conta de que estava andando em círculos, estava repetindo o mesmo tipo de experiência. E senti falta de uma vivência maior com formas tradicionais, com as formas clássicas, com a forma de sonata etc. Isso eu nunca tinha feito. [...] Quando fui para os Estados Unidos, já em 1948, 49, comecei a fazer algumas peças que não são estritamente serialistas. Por exemplo, essa *Melopeia a 5* já tem influência de jazz. [...] Na segunda fase começo realmente a voltar a usar formas clássicas tradicionais. São as duas *Sonatas para piano*, a *Suíte para cordas*. É uma fase neoclássica, com certas características nacionalistas. Essa fase foi até 1965. Tive uma peça encomendada pelo III Festival Interamericano de Música de Washington – as *Variações elementares* –, onde utilizei uma forma que é clássica, a forma das variações, mas ao mesmo tempo usando elementos de técnica serialista. O tema das *Variações elementares* é uma série dodecafônica. Mas essa série é utilizada não estritamente como técnica serialista; é utilizada usando, inclusive, elementos de linguagem, que são mais tradicionais e, também, com a presença de elementos temáticos da música brasileira – rítmicos e harmônicos; uma delas chama-se Choro, outra, Bossa-Nova. Daí para a frente, este passou a ser o caminho. Então, começou uma fase que eu chamo de síntese, porque ela praticamente reúne a experiência da primeira fase (que é serialista) com a da segunda fase (que é neoclássica-nacionalista). [...] De 65 para cá eu me sinto menos compromissado com qualquer rotulagem. Não me sinto obrigado a usar determinada técnica e ser fiel a ela. (KRIEGER, [201?] apud PAZ, 2012, v.2, p.24)

Assim, *Variações elementares* marca o início do terceiro período composicional de Edino Krieger, que iniciou em 1964. Nele, “o compositor não mais se preocupa em privilegiar determinadas técnicas, formas ou processos de composição. Vanguarda e tradição caminham harmoniosamente. Percebe-se uma busca intencional do nacional, todavia dentro de um contexto mais universalista” (PAZ, 2012, v.2, p.24). Para Horta (2006, p.34), por meio de *Variações elementares*, “temos uma amostra bem significativa do estilo maduro do compositor, que seria injusto chamar de ‘ecléctico’, de tal modo estão nele integradas as diversas maneiras de pensar e de sentir”.

Além de *Variações elementares* (1964), para orquestra sinfônica, nesse período se destacam *Ludus Symphonicus* (1965) para orquestra sinfônica, *Canticum Naturale* (1972) para soprano e orquestra sinfônica, *Ritmata* (1974) para violão, e *Estro Armonico* (1975) para orquestra sinfônica.

Rodrigues (2006, p.40), ao analisar a produção musical de Krieger, acrescenta, ainda, um quarto período composicional, que chama de “plena liberdade de expressão”, que teve início com o *Concerto para 2 violões e orquestra de cordas* (1994)⁶. Para o autor, nesse período, “a música tonal

⁶ Muito semelhante à divisão de Ermelinda Paz (2012), Lutero Rodrigues (2006) divide a produção de Edino Krieger em quatro fases distintas: 1ª fase (1944-1952), 2ª fase (1953-1964), 3ª fase (1965-1994) e 4ª fase (desde 1994). De acordo

é utilizada com frequência, assim como o livre atonalismo” (RODRIGUES, 2006, p.40). A obra de Edino Krieger, então, se tornou “menos especulativa, mas nem por isso menos criativa. Sua linguagem é direta, clara, comunicativa e integra elementos neoclássicos com traços de brasilidade” (TACUCHIAN, 2006, p.23).

Procurando determinar características marcantes da obra do compositor, Paz (2012, v.2, p.22) lembra que não se pode “deixar de considerar o convívio com a sonoridade oriunda da música folclórica praticada na região onde [Krieger] nasceu, e ainda, a proveniente da música urbana no Rio de Janeiro e de São Paulo, também por ele assimilada em sua infância e juventude”. Dessa forma, “comum a todas as fases, permanece como elemento unificador da linguagem musical de Edino Krieger a preocupação construtiva, ou seja, a elaboração coerente do material temático empregado” (RODRIGUES, 2006, p.40). Afirmou o próprio compositor:

Em meus trabalhos mais recentes tenho empregado elementos rítmicos e melódicos de várias manifestações musicais populares, tanto os ritmos afro-brasileiros quanto o balanço rítmico e harmônico da bossa-nova e a linguagem modal e os ritmos da música nordestina. Isso sem execrar as conquistas da música contemporânea, sem proselitismos nem xenofobias. Aliás, essa abertura em direção a uma liberdade total me parece uma tendência saudável de toda a música contemporânea ou pelo menos de uma parte considerável dela. (KRIEGER, 2009 apud KREUTZ, 2014, p.29)

2. SONÂNCIAS II PARA VIOLINO E PIANO DE EDINO KRIEGER (1981)

Edino Krieger é autor de uma obra pouco numerosa, cerca de 150 composições. Em seus catálogos⁷ encontramos obras para orquestra sinfônica e de câmara, oratórios, obras para coro, vozes e instrumentos solistas (cravo, flauta, marimba, piano, trombone, viola de arame, violão, violino e violoncelo). Além do repertório de concerto, Krieger também escreveu música para cinema e teatro:

Não compus mais talvez pelo fato de ter dedicado a maior parte do meu tempo à sobrevivência. Desde os tempos em que era solteiro desenvolvia duas ou três atividades simultâneas e o tempo para criação sempre foi muito escasso. Quando me aposentei, há dez anos, pensei: “Agora só vou cuidar da minha música”. E consigo? Toda hora aparece alguma coisa. Isso quando não faço mais do que sou solicitado! Apesar disso, não tenho do que me queixar. O que tenho escrito tem sido executado e a minha música vem sendo cada vez mais tocada. (KRIEGER apud RAMALHO, 2008, p.78)

com Rodrigues (2006, p.39), “o próprio compositor reconhece a divisão em fases que faremos em seguida, estando as mesmas sugeridas pelo texto introdutório do seu catálogo de obras, publicado pela Rio-arte, na década de 90, e também em depoimentos pessoais posteriores que dele obtivemos”.

⁷ Peixoto (2014); Coelho (2006).

Para violino solo, encontramos as obras *Sonata para violino solo* (1944)⁸ e *Sonata curta* (1947). Para violino e piano, *Toada* (1956) e *Sonâncias II* (1981). Krieger destacou *Sonâncias II* do conjunto com quatro obras de que faz parte⁹, composto durante o seu terceiro e quarto períodos composicionais¹⁰. A obra é uma transcrição de *Sonâncias* para violino e dois pianos de 1975 e foi estreada no Rio de Janeiro em 1983 pelo violinista Jerzy Milewski (1946-2017) e pela pianista Aleida Schweitzer (1938).

Em uma entrevista para o programa *Notas contemporâneas*, do Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), o compositor informou que a obra foi encomendada para um concerto em comemoração aos 50 anos do trio formado pelos irmãos Alimonda, a violinista Altea Alimonda (1919-2012) e os pianistas Heitor Alimonda (1922-2002) e Lydia Alimonda (1917-2014):

Quando fiz, eu pensei: “se eu fizer uma peça que necessite obrigatoriamente de dois pianos, essa raramente será tocada duas vezes”. Então, eu fiz de uma maneira a poder adaptar essa peça para um violino e um piano, aí eu a chamei *Sonâncias II*, que é a segunda versão da *Sonâncias I*, que é para um violino e dois pianos. (KRIEGER, 2012b, 21’, transcrição nossa)

De estilo experimental e de caráter improvisatório, *Sonâncias II* combina elementos tradicionais e menos convencionais. A obra é rica em recursos idiomáticos do violino, com indicações de arcadas, articulações, dedilhados e golpes de arco. Verificamos configurações sonoras que possibilitam o emprego das cordas soltas e de passagens que permitem movimentos paralelos¹¹. A aplicação desses recursos promove destreza técnica, contribuindo para uma maior e melhor desenvoltura na execução.

Quando questionado sobre a função do intérprete, o compositor discorre:

Eu acho que ele é, na verdade, um colaborador, ele é o instrumento através do qual as suas ideias podem tomar forma, se transformar em sons. Então eu acho que ele tem uma grande responsabilidade. E, na verdade, muitas vezes o compositor tem surpresas, que às vezes são

⁸ Embora a obra *Sonata para violino solo* (1944) não esteja catalogada nos trabalhos de Francisco Coelho (2006) e Peixoto (2014), uma referência a ela foi encontrada no livro de Paz (2012, v.2, p.22), sendo considerada a “primeira composição de Edino Krieger (então com 16 anos)”.

⁹ *Sonâncias* (1975) para violino e dois pianos; *Sonâncias II* (1981) para violino e piano; *Sonâncias III* (1998) para violino e cordas; *Sonâncias IV* (2002) para violino e dois violões.

¹⁰ “De toda a sua obra para o violino, Edino Krieger considera a peça *Sonâncias* (1975, 1981, 1998, 2002) e o *Pequeno concerto para violino e cordas* (2008) as composições mais importantes e representativas de sua produção para o instrumento. As demais, o compositor julga como meros ‘acidentes de percurso’” (KRIEGER, 2018 apud BEBERT, 2020, p.25).

¹¹ Cf. Berbert e Biaggi (2019, p.552, Figura 7), que analisam as passagens com padrões intervalares como movimentos paralelos: (1) movimento paralelo horizontal (padrão sobre uma mesma corda); (2) movimento paralelo vertical (padrão entre cordas); (3) movimento paralelo horizontal em bloco (padrão de acorde sobre três ou quatro cordas); (4) movimento paralelo horizontal e vertical alternado e sucessivo (entre cordas e posições); (5) e movimento paralelo horizontal em cordas duplas.

muito agradáveis, quando vê que o intérprete valoriza de tal maneira aquilo que você propõe, que você mesmo se surpreende: “isso aí realmente resultou de uma maneira fantástica”. [...] Outras vezes não, outras vezes você tem, digamos assim, decepções terríveis [...]. Não é como um pintor, por exemplo, que pinta um quadro que é aquilo que ele pensou. Ele tem condições de colocar na tela, e é aquilo. Com a música e com as artes chamadas performáticas isso não acontece. Você registra uma ideia e você entrega isso a alguém que vá traduzir, transformar isso em sons e dar vida a essa ideia. E aí ele tem uma participação muito importante, eu acho. (KRIEGER, 2010 apud LIMA, 2010, p.130)

De acordo com Berbert e Biaggi (2019, p.557), *Sonâncias II* “constitui, ao lado do *Pequeno concerto* (2008), a obra de tendência estética mais avançada dentre as composições para violino de Edino Krieger”. O gesto inicial da obra, como o desenho de uma linha, segue um movimento sinuoso, segmentado, essencialmente, em grupos de três colcheias seguidas de uma nota mais longa, sem haste. Conforme se pode observar na Figura 1, a melodia parte do registro grave do violino em *mezzo forte*, em que se destacam as sequências intervalares de 2m descendente e 3m ascendente (in: <-1, +3, -1, +3, -1, +4, -1, +3, -1, -10, +7, +7, -1>).

Nas obras do compositor catarinense, um dos aspectos estruturais mais relevantes, “que permeia todas as suas fases composicionais, é a exploração do intervalo como elemento básico na construção do discurso melódico-harmônico” (SANTOS, 2013, p.13). Krieger, em entrevista para Dossin (2001 apud SANTOS, 2013, p.13), revelou que o emprego estrutural dos intervalos em suas obras está geralmente relacionado à teoria composicional de Paul Hindemith (1895-1963), com destaque para o livro *The Craft of Musical Composition* (1937). Para Hindemith (1942, p.57, tradução nossa), “o intervalo, formado pela conexão de duas alturas, é a unidade básica da construção musical”¹².

Eu sempre penso em música como uma sucessão de intervalos – sejam melódicos ou harmônicos. [...] No momento em que eu me senti mais livre da tonalidade, eu senti necessidade de ter um apoio estrutural – que, enfim, me satisfizesse e que substituísse essa estrutura tonal. Então eu passei a não pensar mais em tonalidade, mas sim em estruturas intervalares. (KRIEGER, 2019 apud BERBERT; BIAGGI, 2019, p.546)

Assim, os intervalos predominantemente empregados no gesto inicial, 2m descendente e 3m ascendente, serão recorrentes ao longo da obra. De acordo com Berbert e Biaggi (2019, p.546), a sucessão desses intervalos é informalmente chamada pelo compositor de “célula temática”, sendo

¹² “The interval, formed by the connection of two tones, is the basic unit of musical construction” (HINDEMITH, 1942, p.57).

SEGC < 2 1 4 3 6 5 9 8 11 10 0 7 >
 SEGD < 1 1 1 2 1 1 1 0 0 2 1 1 >
 in < -1 +3 -1 +3 -1 +4 -1 +3 -1 -10 +7 >

Figura 2: Notação com inteiros, segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). As figuras de notas em azul indicam a presença da configuração serial. Evidenciamos a presença dos conjuntos (013), (025) e (012345). Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.1). Fonte: ZOMER (2022, p.160).

Após a apresentação do gesto inicial, o violino segue só, executando um movimento dinâmico em Lá (9), realçado pela nuance tímbrica entre a alternância da terceira e quarta cordas do instrumento (Figura 3). A energia é impulsionada pela sucessão de semicolcheias e pela expansão de Lá em direção às suas notas vizinhas, Sol# (8) e Si \flat (10), formando o conjunto cromático 3-1 (012) que, por sua vez, se aglutinam em um *accelerando* com barras em *crescendo* (*beamed accelerando*) – um movimento de execução rítmica progressivamente acelerada (STONE, 1980, p.124, tradução nossa) – em *spiccato*¹⁴. O trecho culmina na téttrade 4-23 (0257) em *pizzicato*, configurada pelas quintas sobrepostas nas cordas soltas do violino (Sol, Ré, Lá e Mi).

A opção do compositor pelo emprego de cordas soltas evoca um gesto de relaxamento sonoro e físico, além de favorecer a projeção sonora do instrumento. O movimento predominantemente ascendente no âmbito das alturas, o adensamento textural e a nuance tímbrica do som sufocado das notas presas em posição mais aguda em contraste com a corda solta, podem ser associados a gradações de dinâmica e de agógica na execução, promovendo um importante senso de direção sonora à obra.

Após uma pausa breve (Figura 3, sistema 3), o violino retorna à sonoridade cromática (012) por meio de um gesto rápido e sinuoso, no registro mais grave do instrumento, que leva o ouvinte à sensação de um quase recomeço da peça. Esse gesto se encontra dentro de uma *caixa*

¹⁴ De acordo com Galamian (1985, p.75, tradução nossa), “nesse tipo de execução, o arco é solto do ar, deixando a corda após cada nota. Fazendo isso, o arco descreve um movimento que pode ser representado como \smile . O arco entra em contato com a corda no talão ou próximo dele. O movimento tem ambos os componentes, horizontal e vertical. Se o componente horizontal é mais enfatizado do que o vertical, então o movimento será aplainado \smile . Nesse caso, o som terá mais substância e será mais arredondado, leve, soando como nas vogais. Se o componente vertical é mais proeminente, o movimento é estreito e mais profundo: U, e conseqüentemente o som será mais afiado, mais acentuado e percussivo. A qualidade e dinâmica também são influenciadas pela altura do salto: quanto mais alto o ponto de partida, mais forte e, geralmente, afiado será o som resultante”.

*pesada (heavy box)*¹⁵ e é seguido de um feixe estendido, indicando repetições indeterminadas do material. De acordo com Stone (1980, p.55, tradução nossa)¹⁶, “repetições indeterminadas são usadas para criar uma mistura de elementos controlados e aleatórios. [...] A duração total para a repetição de uma passagem é dada em segundos, mas também pode ser finalizada a critério do maestro ou, em uma música com métrica, em um determinado compasso”. Nessa incubadora de ideias a serem expandidas, a concepção da quantidade de repetições necessárias à expansão do espaço sonoro, bem como o estabelecimento de uma imagética da textura a ser formada, depende do entendimento de cada performer a respeito destes limites e de sua percepção em relação à resposta sonora de cada espaço físico.

Seguidamente, a sonoridade do gesto inicial, com a manutenção dos intervalos de 2m descendente e 3m ascendente, retorna de forma variada, como uma linha ininterrupta e ascendente. Observamos que a cada repetição do material, transposições (oitava acima) são empregadas em *crescendo*, até a inserção do trinado Sol# (8) em uma região aguda do violino, que expande para uma nova tentativa de recomeço com os mesmos conjuntos de intervalos, e ao mesmo tempo, anuncia a entrada do piano. O piano reforça a hipótese de um tipo de pensamento composicional serial, ao manter a configuração dodecafônica inicial, mas com intervalos distintos, criando um gesto mais amplo e sinuoso do que aquele executado pelo violinista (Figura 3).

The image shows a musical score for violin and piano. The violin part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of rhythmic patterns with fingerings indicated by numbers 0-4. A blue box highlights a sequence of notes with fingerings 10, 9, 0, 11, 2, 1, 5, 4, 7, 6, 8, 3. A pink box highlights a sequence of notes with fingerings 8, 10, 9, 9, 10, 8. A green box highlights a sequence of notes with fingerings 10, 9, 11, 9. The piano part is written on a single staff with a bass clef and a key signature of one sharp. It features a series of rhythmic patterns with fingerings indicated by numbers 0-4. A pink box highlights a sequence of notes with fingerings 8, 10, 9, 9, 10, 8. A green box highlights a sequence of notes with fingerings 10, 9, 11, 9. The score includes dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *pizz*, and *arco*. There are also performance instructions like *IV*, *III*, and *IV*.

¹⁵ “Passagens alternativas (frases, padrões rítmicos, alturas de notas para improvisação etc.) a ser escolhidas pelo(s) performer(s) no calor do momento devem ser anotadas acima e/ou abaixo da música ‘regular’ e colocadas em molduras ou caixas visualmente pesadas” (STONE, 1980, p.152, tradução nossa).

¹⁶ “Indeterminate repeats are used to create a mixture of controlled and chance elements. [...] The total duration of a repeat passage is usually given in seconds, but it may also be ended at the conductor’s discretion or, in metered music, at a particular measure” (STONE, 1980, p.55).

Figura 3: As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença dos conjuntos (012) e (0257). Com destaque, o emprego do *accelerando com barras*, do feixe estendido e da caixa pesada. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.1). Fonte: ZOMER (2022, p.162).

O desenrolar da obra evidencia o seu caráter improvisatório, intrínseco à opção pela inserção da *Cadenza* (Figura 9), e caracteriza-se pela concatenação aglomerada de recursos técnicos diversos – neste caso, pela alternância de estratos com *pizzicato* de mão esquerda, acordes e arpejos contrastados com intervalos distantes, dilatando a amplitude do registro. Berbert e Biaggi (2019, p.548) destacam dois aspectos que corroboram com nossa percepção. O primeiro é pela forma como a obra foi estruturada, remetendo quase à de uma fantasia, e o segundo, “pela individualidade concedida aos instrumentos na forma alternada de condução do diálogo musical”. A forma alternada a que se referem os autores confere coesão à obra, sendo “as entradas, continuações e cortes [...] guiados por um vestígio deixado pelo instrumento oposto – uma antecipação, uma anacruse, o ataque em uma determinada nota ou a realização de uma pausa, por exemplo” (BERBERT; BIAGGI, 2019, p.548). Destacamos ainda, que o próprio compositor descreve *Sonâncias II* como uma “grande cadência para violino com a participação – eventuais comentários – do piano; quase uma improvisação de um violinista em que o pianista participa” (KRIEGER, 2018 apud BERBERT; BIAGGI, 2019, p.548).

A Figura 4 apresenta alguns dos vestígios supracitados. O violino, que vem da execução de variações do gesto inicial, mantém um trinado em Dó# (1) para que o piano, guiado pelas linhas pontilhadas, alcance as notas Dó (0) e Lá# (10). As notas alcançadas levam à execução de gestos cromáticos curtos e ascendentes, de três e quatro notas, 3-1 (012) e 4-1 (0123), e remetem a sonoridades de característica contrapontística¹⁷, gerando uma atmosfera de tensão gradativa.

¹⁷ *Sonâncias II* (1981) foi gravada por diferentes intérpretes, entre eles Jerzy Milewski (violino) e Aleida Schweitzer (piano) no LP *Música nova do Brasil*, Funarte/ProMemus (1981) e no CD *Música brasileira para violino, violoncelo e piano*, RioArte Digital (1996); Cármeo de Los Santos (violino) e Catarina Domenici (piano) no CD *VII Prêmio Eldorado de Música*, Eldorado

O violino, que volta a executar variações do gesto inicial, parte de um longo glissando que culmina em uma figura com *cabeça de nota triangular*¹⁸, indicando o som mais agudo possível (Figura 4), ao mesmo tempo em que o piano segue por uma compressão das passagens cromáticas, resultando em um glissando descendente com *cluster*. O violinista pode optar por realizar o glissando com trinado somente na corda Lá ou mudar para a corda Mi, e a nota mais aguda será determinada pelo momento de chegada do pianista em glissando ao cluster extremo-grave (Figura 4, compasso final). Sendo assim, o movimento do violinista em direção à nota mais aguda possível é interrompido pelo momento em que o pianista atinge o cluster.

Figura 4: As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença do conjunto (0123). Com destaque, o emprego do feixe estendido, dos glissandos e da cabeça de nota triangular. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.1-2). Fonte: ZOMER (2022, p.163).

A atmosfera de tensão gradativa produzida pela densidade de texturas é seguida pelo contraste entre sonoridades dissonantes e consonantes. Na Figura 5, percebemos a ausência do violino e a predominância de *clusters* ao piano. Há cinco gestos construídos por três, cinco e seis

(1994); Claudio Cruz (violino) e Nahim Marun (piano) no CD *Violin Music in Brazil – Villa-Lobos/Krieger/Oswald/Miranda*, Dynamic (2001).

¹⁸ “Para instrumentos de cordas, duas ou mais notas triangulares podem ser usadas para indicar as notas mais agudas de duas ou mais cordas, tocadas simultaneamente. Se apenas uma nota triangular for usada, significa que a nota mais aguda do instrumento deve ser executada” (STONE, 1980, p.65, tradução nossa).

clusters, que apesar de não terem altura determinada, dispõem um contorno melódico sinuoso¹⁹. Os *clusters* alternam com as tríades [10,2,5], [2,6,9] e [0,4,7], que constituem desdobramentos do conjunto 3-11 (037), pontuando o movimento com sonoridades diatônicas familiares.

Figura 5: Evidenciamos a presença do conjunto (037). Com destaque, o emprego do glissando, da cabeça de nota triangular e dos *clusters*. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.2). Fonte: ZOMER (2022, p.164).

Em seguida, observamos um gesto de movimento contrário entre duas vozes. Esse gesto, de duas linhas ininterruptas e em *crescendo*, inicia em Mi (4), em registros opostos do piano. A mão direita do pianista caminha em orientação descendente e a mão esquerda em orientação ascendente, e se encontram no intervalo de 5J (Dó#-Fá#) (cf. Figura 7). A notação com inteiros revela o emprego de uma nova configuração serial (4, 1, 2, 3, 0, 11, 10, 7, 8, 5, 6), examinada na Figura 6.

Diferente da anterior, sem digressões, essa configuração serial omite a nota Lá (9), tão destacada pelo violinista no início da obra (cf. Figura 3). Formada pelo conjunto 6-1 (012345) e pelo conjunto 5-2 (01235), a série encontra similaridades com a configuração serial anterior, por meio da disposição de três conjuntos 3-2 (013) e um conjunto 3-3 (014). No seu interior encontramos os seguintes intervalos entre notas <-3 +1 +1 -3 -1 -1 -3 +1 -3 +1>, em que também predominam sucessões de 2m e 3m, mas com ordenação predominantemente contrária em relação ao gesto inicial. Logo, a segmentação de contorno <T7896542301> destaca o movimento predominantemente descendente (Figura 6).

¹⁹ “Caixas verticais estreitas substituem os limites das cabeças de notas; o comprimento das caixas indica a amplitude aproximada dos *clusters*. Uma vez que os *clusters* são indeterminados, os intérpretes devem desenvolver as notas individualmente. A densidade cromática é assumida, a menos que seja marcada de outra forma” (STONE, 1980, p.63, tradução nossa).

SEGC < 10 7 8 9 6 5 4 2 3 0 1 >
 SEGD < 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 >
 in < -3 +1 +1 -3 -1 -1 -3 +1 -3 +1 >

Figura 6: Notação com inteiros, segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). As figuras de notas em roxo indicam a presença de uma nova configuração serial. Evidenciamos a presença do conjunto (013), (014), (01235) e (012345). Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.2). Fonte: ZOMER (2022, p.165).

Se analisarmos a passagem em referência à sua configuração serial, observamos variadas sobreposições. Na mão direita, a série 2 é seguida de duas transposições imediatas, enquanto na mão esquerda há quatro repetições em inversões distintas. Nesse ponto, verificamos o emprego da série em três de suas quatro formas: série original, transposição e inversão (Figura 7).

Conjecturamos, então, que Krieger pratica em *Sonâncias II* um tipo de serialismo que não se alinha exatamente àqueles compositores da Segunda Escola de Viena, mas segue em paralelo, tendo em vista que opções seriais alternativas têm sido propostas desde *Trois Compositions* (1914) de Nicolai Roslavetz, em *Piano Sonata nº 7, Op.64* (1911-1912) de Alexander Scriabin e em *Suite for violoncello solo, Op.84* (1939) de Ernst Krenek (PERLE, 1991).

Figura 7: Notação com inteiros, segmentação de contorno (SEGC), de durações (SEGD) e intervalar (in). As figuras de notas em roxo indicam a presença da segunda configuração serial e suas variações. Identificação das diferentes formas de manipulação da série: série original, transposição e inversão. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.2). Fonte: ZOMER (2022, p.166).

A Figura 8 evidencia uma sucessão de movimentos gestuais em blocos para a execução de tríades ao violino em *fortíssimo*. Nessa passagem, observamos a sequência de dez tríades em grupos de duas e três colcheias intercaladas por pausas de colcheias: [3, 7, 10], [4, 7, 9], [0, 2, 7], [6, 7, 11], [2, 5, 7], [8, 9, 1], [3, 7, 11], [2, 6, 10] e [1, 5, 9]. Essas tríades configuram os conjuntos (037),

(025), 3-9 (027), 3-4 (015) e 3-12 (048). É importante perceber que o conjunto tricórdal (037) possui uma sonoridade de tríade maior, o conjunto (027), de 5J sobrepostas, e o conjunto (048), de uma tríade aumentada. As linhas que formam essas tríades, linha superior, intermediária e inferior, configuram formas do gesto inicial.

Berbert e Biaggi (2019, p.555-556) recomendam que a sequência “seja executada como um bloco sonoro único, atacando-se as três cordas simultaneamente (e não arpejando-as ou quebrando o acorde de duas em duas cordas)”, sustentando, dessa forma, a projeção sonora e o fluxo de energia que se mantém até o final da passagem. Uma outra possibilidade seria a de o performer poder manipular a velocidade da quebra dos acordes e ataques, sem deixar de manter a indicação do compositor de arcada para baixo em acordes com indicação dinâmica *forte*. Ao destacar alguns acordes em detrimento de outros, formam-se uma textura com camadas tímbricas ao longo desse grande gesto musical.

The image shows a musical score for violin and piano. The violin part is in the upper staves, and the piano part is in the lower staves. The score is annotated with various chord structures and line analyses. The violin part is divided into three lines: 'Linha superior' (top line), 'Linha intermediária' (middle line), and 'Linha inferior' (bottom line). The piano part is divided into three lines: 'Linha superior' (top line), 'Linha intermediária' (middle line), and 'Linha inferior' (bottom line). The score includes fingerings, dynamics, and articulation marks. The annotations include chord structures like (037), (025), (027), (015), (048), (025), (015), (025), (048), (048), (048) and line numbers like 10, 9, 0, 11, 2, 1, 4, 3, 6, 5. The piano part has annotations like 8, 6, 1, 4, 7, 8, 6, 3, 4, 2, 6, 5, 8, 7, 7, 10, 9, 7, 7, 7, 7, 9, 9, 11, 2, 1, 2ed, 5, 3, 7.

Figura 8: As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença dos conjuntos (037), (025), (027), (015) e (048). Com destaque, a linha superior e intermediária dos tricordes, evidenciando transposições em relação à configuração serial inicial. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.3). Fonte: ZOMER (2022, p. 167).

No decurso dessa análise, percebemos a escassez métrica, a ausência de uma pulsação constante, o que induz a uma liberdade na execução. Contudo, o emprego das barras de compasso na obra não se dá de forma arbitrária; as barras são utilizadas, principalmente, como forma de “organização fraseológica (delimitação de unidades morfológicas diferentes na linha de um mesmo instrumento) e notacional (a fim de facilitar a visualização do instrumentista quanto ao revezamento entre violino e piano na liderança do fluxo musical)” (BERBERT; BIAGGI, 2019, p.548).

A Figura 9 apresenta a *Cadenza, ad libitum*, na qual encontramos, pela primeira vez na obra, a instrução para um ritmo medido: *Tranquilo* ($\downarrow = 66$ bpm). É importante destacar que esta indicação é somente para a parte do piano, ficando o violino livre em termos de andamento na execução da *Cadenza*. A *Cadenza* inicia com o piano executando o material situado dentro da caixa pesada. O material em colcheias se caracteriza por uma construção em quintas, configurado pela alternância da tríade Ré-Lá-Mi, com as notas Si (11), Fá# (6), Dó# (10) e Sol# (8) em orientação ascendente, reforçando a presença do conjunto (0257) e do subconjunto (027) na obra. Repetições indeterminadas desse material estão vinculadas à duração estabelecida pelo feixe estendido.

Contrastes são gerados pela inserção do violino, que executa fragmentos do gesto inicial segmentados pelas cesuras, configurando variações da série inicial em diferentes transposições. A repetição desses fragmentos, caracterizados pela sequência de intervalos de 2m descendente e 3m ascendente (in: <-1+3-1>) em *mezzo forte*, somados à prescrição “deixar soar a corda solta” (destacada na Figura 9 pelas notas em vermelho), produz um paralelismo marcado por uma sonoridade dissonante, revelando um recurso expressivo de características idiomáticas que favorecem sua exequibilidade. Berbert e Biaggi (2019, p.552) caracterizam esses padrões intervalares como “movimento paralelo horizontal (padrão sobre uma mesma corda)”.

Nesse trecho, é interessante que o intérprete realize as cesuras, executando as passagens como pequenos comentários, de caráter distintos, que logo se desenvolvem para um discurso contínuo de grupos de sete notas em semicolcheia e *legato*, com orientação predominantemente ascendente e dinâmica crescente. A realização das cesuras irão depender da condução agógica do discurso adotada pelo intérprete, não sendo imperativa a manutenção de uma igualdade entre elas. O direcionamento da melodia leva o intérprete para a execução de tríade [7,9,2], conjunto (027), novamente, as cordas soltas do instrumento (Sol, Ré Lá) (Figura 9).

Tranquilo ($\downarrow = \text{cca } 66$)

[2,4,9]
(027)

(sempre simile)

[6,8,11,1]
(0257)

Ped

Cadenza, ad libitum
(deixar soar a corda solta)
(sustain open string.)

piano *mf* III

piano II IV

piano IV III II

O_s 5 4 7 6 9 8

O_o 11 2 1 4 3

[7,9,2] (027)

(simile) [2,4,9] (027)

sempre ad libitum, sempre espressivo molto

[6,8,11,1] (0257)

sempre simile...

Figura 9: As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença do conjunto (027) e (0257). Com destaque, o emprego da caixa pesada e do feixe estendido. As notas em vermelho destacam a indicação “deixar soar a corda solta”. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.3-4). Fonte: ZOMER (2022, p. 168-9).

A sustentação da nota Si (11) pelo violino, anuncia a variação do material do pianista e o início do único trecho em que há textura homofônica com melodia e acompanhamento. Na Figura 10, encontramos três caixas pesadas com as seguintes indicações: “segue *ad libitum*, sempre *espressivo molto*” e “sempre *simile*, alternando as *fórmulas 1, 2 e 3 ad libitum*”. As três fórmulas são bastante similares ao material da caixa anterior (cf. Figura 9).

A primeira caixa pesada da Figura 10, chamada pelo compositor de *fórmula 1*, mantém a tríade [2,4,9], conjunto (027), alternando entre as notas Si (11), Fá# (6), Dó# (10) e Sol# (8) na mão direita, enquanto a mão esquerda insere a nota Lá (9). Verifica-se um aumento na velocidade rítmica gerada pela substituição das colcheias da figura anterior para semicolcheias (cf. Figura 9).

A *fórmula 2*, em relação à *fórmula 1*, mantém o material da mão direita, enquanto a mão esquerda alterna entre a nota Lá (9) e suas notas vizinhas, a díade Sol-Si, intervalo de 3M, que forma junto à nota Lá o conjunto 3-6 (024). Por sua vez, a *fórmula 3* repete as alterações observadas na *fórmula 2* e expande, mais uma vez, a díade anterior para um intervalo de 5J, Fá-Dó, conjunto (037).

É interessante observar que o desenrolar do piano ao longo da *Cadenza* mantém, no início, uma sonoridade consonante e aberta, com configurações intervalares predominantes de 5J em contraste com a sonoridade mais dissonante, com proeminência de 3m/3M e 2m tocadas pelo violino em paralelo com as cordas soltas (Figura 10).

Figura 10: As figuras de notas em azul indicam variações do gesto inicial. Evidenciamos a presença do conjunto (027), (0257), (024) e (037). Com destaque, as alternâncias entre as caixas pesadas (fórmulas 1, 2 e 3). Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.4). Fonte: ZOMER (2022, p. 170).

No trecho seguinte, o piano continua alternando entre as *fórmulas 1, 2 e 3*. O tratamento dado à linha melódica explora a amplitude do violino, num gesto de troca de cordas com o arco, que segue por formações de arpejos em modo ascendente e descendente. O movimento paralelo horizontal, como descrito por Berbert e Biaggi (2019, p.552), explora um gesto bastante comum do

repertório tradicional violinístico, tal como em trechos dos concertos de Henryk Wieniawski e Jean Sibelius, em que o violinista utiliza o mesmo padrão de dedilhados e distanciamento entre os dedos para a execução dos arpejos, auxiliando na aquisição de destreza técnica.

No caso desta peça, os arpejos de [5,7,10,1], [0,2,5,8], [3,5,8,11] e [6,8,11,2] configuram formas do conjunto 4-27 (0258), uma téttrade meio-diminuta, ou tríade diminuta com sétima menor. A análise dos intervalos entre notas revela o seguinte material, in <+10+8+9> <+8+9+9> <+8+9+9> <+8+9+9>, com predominância dos intervalos de 6m e 6M (Figura 11). Para o violinista, perceber os arpejos como téttrade diminutas auxilia na afinação, pois estes são encontrados com frequência em métodos tradicionais de estudo.

As fórmulas executadas pelo piano se mantêm até o fim do discurso melódico do violino, que após os arpejos inicia um movimento descendente (11, 8, 7, 4, 3, 0) que repousa num trinado em Si (11), sustentando a entrada do piano que, novamente, num gesto ininterrupto e ascendente, configura a segunda série em inversão. A prescrição para o uso do pedal forma uma nuvem sonora no extremo grave do instrumento.

Nessa passagem, o violinista pode buscar nuances de timbre, de agógica e de dinâmica, com o propósito de gerar pequenos campos sonoros para que possam conduzir o discurso musical para o trinado em Si (11), além de destacar as articulações contrastantes ao longo do trecho, como *legato*, seguido de *tenuto* e *spiccato* (Figura 11). Essa riqueza de articulações pode ser planejada vinculando-se à função de preparar a próxima entrada do piano.

The image displays a musical score for violin and piano. The top staff is the violin part, featuring a melodic line with fingerings: 4, 7, 6, 9, 4, 1, 4, 1, 0, 9, 0, 9, 8, 5, 9, 5, and 7. The piano accompaniment is shown in three staves below, each marked 'piano'. The first piano staff contains arpeggiated chords with fingerings 7, 5, 1, 10 and (0258) markings. The second piano staff continues with arpeggiated chords, including fingerings 0, 8, 5, 2 and (0258) markings. The third piano staff features more complex arpeggiated figures with fingerings 6, 2, 11, 8, 11, 8, 7, 4, 3, 0, 11, 8, 7, 4, 3, 0 and (0258) markings. The fourth piano staff concludes with fingerings 11, 8, 7, 4, 3, 0 and 11. The piano part is marked 'piano' on the left of each staff.

Figura 11: As figuras de notas em roxo indicam variações da segunda configuração serial. Evidenciamos a presença do conjunto (0258). Com destaque, as alternâncias entre as caixas pesadas (*fórmulas 1, 2 e 3*), mantidas pelo feixe estendido. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.5). Fonte: ZOMER (2022, p. 171).

As páginas que seguem²⁰, apresentam alguns movimentos escalares sem relações diretas com os principais gestos anteriormente citados. Chamam a atenção as duas indicações de *clusters* de mão aberta sobre as cordas do piano e as passagens de *pizzicato* de mão esquerda²¹ no violino. Aqui, também se destacam os chamados vestígios, ao evidenciar um diálogo bem-educado entre os instrumentos, que além de comunicar as entradas, também induzem o caráter e a dinâmica das passagens.

A Figura 12 apresenta um dos últimos excertos da obra. No trecho, percebemos que enquanto o violino sustenta o trinado Fá# (6), em dinâmica *forte* e no extremo agudo de sua tessitura, o piano constrói no extremo grave sobreposições ascendentes do segundo gesto de configuração serial em inversão, seguido de variações do gesto inicial em *pianíssimo*. A execução dessas notas em fusas gera uma atmosfera de alta densidade sonora.

O que segue são flutuações sinuosas de uma linha em um longo *legato*. Mesmo que esse *legato* disponha de um total cromático (cabeças de notas destacadas na Figura 12 pela cor verde), as notas que o constituem não formam relações com os gestos anteriores, mas transmitem coerência e equilíbrio pela construção intervalar de 2m e 3m.

É interessante notar nesse trecho uma construção simétrica por reflexão, que segundo Rohde (1982 *apud* CANELLAS, 2014, p.11), “é a simetria bilateral obtida colocando-se um objeto diante

²⁰ Em razão do tamanho do capítulo proposto, tornou-se inviável a análise detalhada de todos os excertos de *Sonâncias II*. Portanto, esse parágrafo oferece apenas um comentário breve sobre o trecho da obra que abrange as páginas 8-10 da partitura (ed. 1983).

²¹ “Na execução do *pizzicato* da mão esquerda, a corda é apertada com um dos dedos da mão esquerda. O cotovelo deve ser movido um pouco para a esquerda, de modo que a parte mais gordinha da ponta do dedo entre em contato com a corda e o dedilhado possa ocorrer em uma direção mais para baixo. O dedo que segura a nota tocada pelo dedo dedilhado deve estar firmemente fixado, ou então o som será insatisfatório” (GALAMIAN, 1985, p.30, tradução nossa).

de um espelho e considerando-se a forma e sua imagem”. A orientação simétrica é indicada na Figura 12 pelas setas pontilhadas em cinza, iniciando em Mi (4) e se encontrando nas notas Mi_b (2) e Ré (2).

Enquanto o piano mantém o longo *legato*, como flutuações em uma linha contínua, o violino, que até então sustentava o trinado Fá# (6), adiciona um gesto rápido de linhas curtas e sinuosas e de caráter indeterminado. O material está localizado dentro da caixa pesada, seguido da expressão “*volatas ad libitum, sempre legato*”. Sua execução deve considerar as características notacionais do gráfico, como tamanho e segmentação dos grupos, escolha das alturas de acordo com o contorno gerado pelo fim das hastes e velocidade de execução. Repetições indeterminadas desse material estão vinculadas à duração estabelecida pelo feixe estendido.

O termo *volata* é de origem italiana (tendo por significado “voo”) e, em música, denota uma série de notas que devem ser executadas rapidamente. A quantidade de notas pode e – a partir do que se vê na escrita do compositor – deve variar entre as *volatas* executadas pelo intérprete (dividindo-se entre curtas e longas). (BERBERT; BIAGGI, 2019, p.556)

The image displays two systems of musical notation for violin and piano. The top system features a violin staff with a trill (tr) and a piano staff with a long, continuous legato line. The piano part includes fingerings (4, 7, 6, 5, 8, 9, 10, 1, 0, 3, 2, 1, 4, 5, 6, 9, 8, 11, 0, 2) and dynamics (pp). The violin part has fingerings (1, 5, 4, 6, 10, 9, 11, b, 4) and a dynamic (p). The bottom system shows a violin part with a section labeled "volatas ad libitum, sempre legato" and a piano part with a section labeled "cresc". The piano part includes fingerings (5, 8, 9, 5, 4, 7, 6, 9, 10, 2, 1, 6) and a dynamic (p). The violin part has fingerings (1, 6, 7, 8, 9, 0, 11, 2, 3, 10, 9, 0, 11, 7, 0, 11, 2, 10, 5, 8, 9, 0, 1, 5, 10, 11) and a dynamic (p). The piano part also includes a dynamic (p) and a "cresc" marking.

The image displays two musical staves. The upper staff is a piano part, featuring a treble clef and a 'cresc' (crescendo) marking. It includes various fingering numbers such as 1 1 6 3 2 10 11, 6 11 10 5, 1 0 9 8 5 10 2 11, 0 7 11 0 9 10 3, and 0 9 8 7 6. The lower staff is a violin part, showing a treble clef and notes highlighted in blue and purple. Labels 'So', 'RIs', and 'RIo' are placed above the notes. A dashed line with arrows at both ends indicates a symmetrical reflection across the two staves.

Figura 12: As figuras de notas em roxo indicam variações da segunda configuração serial; as notas em azul, variações do gesto inicial. Com destaque, o emprego do feixe estendido e das *volatas*. As setas em cinza apontam para uma simetria por reflexão. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.11-12). Fonte: ZOMER (2022, p. 173-4).

O violino e o piano, que vêm de uma intensa atmosfera de texturas e dissonâncias, se impulsionam ao executar os múltiplos materiais inseridos dentro de caixas pesadas em *fortíssimo*. O primeiro material, mão esquerda do pianista [4,5,6,7,8,9], forma o conjunto cromático (012345) que deverá ser repetido de maneira indeterminada, com duração vinculada ao feixe estendido.

O violino, que até então estava executando as *volatas*, inicia repetições indeterminadas do segundo material [4,6,7,8,9,11], formando um conjunto quase cromático (023457). Sequencialmente, após a entrada da mão esquerda e do violino, o terceiro material começa a ser executado pela mão direita do pianista [10,0,2,3,6], conjunto (02458). A análise dos intervalos entre notas, mais uma vez, revela a predominância dos intervalos de 2m e 3m: caixa pesada 1, in <+3-1+3-1+>; caixa pesada 2, in <+3-1+3-1+3>; caixa pesada 3, in <-1-4+4-8+6> (Figura 13).

Um *cluster* em *fortíssimo* ao piano anuncia o fim de *Sonâncias II*. Enquanto o *cluster* soa, um pequeno movimento gestual de orientação ascendente em fusas e em *fortíssimo* é iniciado pelo pianista e transferido ao violinista, num rápido movimento paralelo com corda solta, Lá (9). Esse pequeno movimento lembra a sonoridade do início da obra, já que utiliza as quatro primeiras notas

do gesto inicial da obra (10, 9, 0, 11), a chamada “célula temática”. Embora não haja indicação de dinâmica para o violino, as características da parte do piano mencionadas, juntamente com o salto para atingir a última nota com o intervalo de 11ª, devem influenciar na execução desta “célula” com a mesma tensão e dinâmica.

A obra finaliza abruptamente com a tétrede [2,4,7,9], conjunto (0257), junto com o *cluster* de mão direita ao piano e a figura com cabeça de nota triangular na mão esquerda, indicando o som mais grave possível. O violino encerra a obra numa gestualidade clássica, com o emprego da tétrede (0257), que promove, além da comodidade técnica já mencionada, uma maior projeção sonora do acorde de quintas sobrepostas, uma vez que utiliza as cordas soltas do violino (Figura 13).

É interessante utilizar este excerto (Figura 13) para ilustrar como os gestos físicos requisitados para a execução de certos eventos são também fundamentais para auxiliar na coordenação entre os performers. O movimento gestual do pianista ao preparar os braços para a realização do *cluster* é fundamental para o violinista, sinalizando o momento exato de cessar as repetições cromáticas da caixa pesada. De forma similar, o gestual do violinista de erguer o braço direito e arco para realizar o último acorde comunica ao pianista o momento de execução simultânea do final da peça.

Violino:

SEGC < 0 2 1 4 3 5 >
in < +3 -1 +3 -1 +3 >
4 7 6 9 8 11

Piano:

SEGC < 0 3 2 1 4 5 >
in < +3 -1 -1 +3 +1 >
4 7 6 5 8 9

Violino (lower):

SEGC < 4 3 1 3 0 2 >
in < -1 -4 +4 -8 +6 >
3 2 10 2 6 0

Figura 13: Evidenciamos a presença do conjunto (0257). Com destaque, a alternâncias entre as três caixas pesadas (piano, mãos direita e esquerda, e violino), feixe estendido, *cluster* e figura com cabeça de nota triangular. O movimento paralelo de cordas duplas foi marcado pelas notas em vermelho. Krieger, *Sonâncias II*, violino e piano (p.12). Fonte: ZOMER (2022, p. 175).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise de *Sonâncias II* atesta o intrínseco conhecimento de Edino Krieger sobre a mecânica do violino e a prática camerística. Esses aspectos são particularmente notáveis pela aplicação de recursos idiomáticos e de uma escrita que exige movimentos gestuais inerentes à prática instrumental. Observamos o emprego de técnicas exclusivas dos instrumentos de cordas friccionadas, bem como passagens que possibilitam a execução de cordas soltas e paralelismos, promovendo comodidade técnica ao intérprete, além de contribuir para uma maior e aprimorada ressonância do instrumento.

A escrita adotada pelo compositor, embora seja predominantemente tradicional, também introduz elementos geradores de ambiguidade, conferindo aos performers escolhas interpretativas substancialmente diferentes. Verificamos esses elementos no emprego de feixes estendidos, que geram repetições quase indeterminadas de fragmentos musicais; na aplicação de caixas pesadas, que promovem permutação de material; e na ausência de durações nas alturas de notas ou de alturas de notas sem indicações de durações.

A estrutura da obra, por sua vez, é desprendida de regras. A ausência de uma métrica rígida, de uma pulsação constante, proporciona liberdade ao intérprete na execução da agógica, enquanto o emprego pouco comum das barras de compasso garante a organização fraseológica.

Os já citados vestígios que são deixados pelos instrumentos ao final das intervenções é outro aspecto de destaque na escrita adotada pelo compositor. Esses vestígios facilitam a comunicação visual e sonora entre os intérpretes que, mesmo em uma obra caracterizada pela

liberdade, podem com facilidade executar eventos simultaneamente ou concatená-los com coerência. Dessa forma, todos os aspectos mencionados até então reforçam o caráter improvisatório da obra, considerada pelo próprio compositor como uma “grande cadência para violino com a participação – eventuais comentários – do piano” (KRIEGER, 2018 apud BERBERT; BIAGGI, 2019, p.548).

Por fim, destacamos a formação textural de *Sonâncias II* que, por vezes, alterna passagens monofônicas, homofônicas e polifônicas, ressaltando a criação de campos sonoros distintos, assim como os contrastes entre elementos consonantes e dissonantes, cujas melodias, frequentemente sinuosas, dispõem de contornos extensos. Observamos a presença estratégica dos conjuntos cromáticos, do tricorde (037) – recontextualizando a tríade tonal maior/menor – e, principalmente, do conjunto (0257) – correspondente a quintas sobrepostas – e seu subconjunto (027). Além disso, a manutenção dos intervalos de 2m e 3m – caracterizando a coleção hexatônica – tornaram-se um componente fundamental na construção do discurso musical, gerando um alto grau de coesão sonora. Assim, a manutenção de sonoridades diatônicas e de tricordes não funcionais garantem familiaridade suficiente aos ouvidos mais tradicionais e abre espaço para a formação de agrupamentos alicerçados em coleções identificadas com a sonoridade pós-tonal.

Ana Leticia Crozetta Zomer possui doutorado em Teoria e Análise Musical (2022) pela Universidade de São Paulo (USP), mestrado em Musicologia e Etnomusicologia (2017) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e graduação em Licenciatura em Música (2013) pela mesma instituição. Atualmente é pesquisadora do grupo TRAMA: Teoria e Análise Musical (USP-ECA e CNPq, 2015-), coordenado pela profa. dra. Adriana Moreira, e do grupo Arte Sonora: estudos dos processos criativos, instalativos e em paisagem sonora (UFPA e CNPq 2022-), coordenado pelo prof. dr. Elder Oliveira. A ênfase de seu trabalho concentra-se nos estudos das músicas do século XX e XXI, abrangendo principalmente os enfoques musicológicos, analíticos e interpretativos. E-mail: analeticiazomer@gmail.com.

Adriana Lopes Moreira é Professora Doutora Associada no Departamento de Música (CMU) da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP, 2004-) e no Programa de Pós-Graduação em Música da ECA-USP, PPGMUS (2010-). É vice-coordenadora do PPGMUS (2013-2017, 2021-), fundadora e coordenadora do Grupo de Pesquisa TRAMA: Teoria e Análise Musical (ECA e CNPq, 2015-), fundadora e co-coordenadora do Laboratório de Percepção, História, Estética e Análise Musical (CMU, 2008-), co-coordenadora dos Encontros Internacionais de Teoria e Análise Musical, EITAM (2009-) e coordenadora científica dos congressos anuais e/ou de subáreas da ANPPOM (2010-2022). É membro dos Conselhos Editoriais dos periódicos científicos OPUS (ANPPOM, 2015-), ORFEU (UDESC, 2015-), Revista Música (USP, 2015-) e Revista de Teoría y Análisis Musical (SATMUS, 2022-). Foi editora-chefe de publicações da ANPPOM (2011-2015): Revista OPUS (Qualis-CAPES A1 em sua gestão) e série Pesquisa em Música no Brasil. E-mail: adrianalopes@usp.br.

Eliane Tokeshi é professora associada do Departamento de Música da Universidade de São Paulo, a carreira multifacetada da violinista Eliane Tokeshi abrange atuações como camerista, solista e pedagoga. Bacharel pela UNESP, deu continuidade a seus estudos na Boston University e na Northwestern University, onde concluiu, respectivamente, os cursos de mestrado e doutorado em violino. Tem realizado várias estreias de obras, consequência de destacado trabalho voltado para a valorização do repertório brasileiro e contemporâneo. Gravou os CDs *Obras para Violino e Piano de César Guerra-Peixe* (selo YB), *Sons das Américas* como integrante do Núcleo Hespérides (selo SESC) e *Fragmentos de um Inverno Solar* com o Trio Tokeshi-Rosas-Bazarian (ProacSP). E-mail: eliane@usp.br.

BIBLIOGRAFIA

- BERBERT, Bruna Caroline de Souza. **A obra para violino de Edino Krieger: fases e estilos composicionais; análise interpretativa e idiomática; edições musicais.** 2020. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2020.
- BERBERT, Bruna Caroline de Souza; BIAGGI, Emerson Luiz de. Edino Krieger e sua escrita para o violino: contexto, estilo, idiomatismo e interpretação de *Sonâncias II* (1981). **Opus**, v.25, n.3, p.531-59, set.-dez. 2019.
- CANELLAS, Ciro Paulo Visconti. **Análise das relações de simetria em quatro dos Estudos para violão de Villa-Lobos.** 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- COELHO, Francisco (Org.). **Música contemporânea brasileira: Edino Krieger.** São Paulo: Centro Cultural São Paulo, Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006.
- GALAMIAN, Ivan. **Principles of Violin Playing & Teaching.** Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1985.
- HINDEMITH, Paul. **The Craft of Musical Composition.** London: Schott & Co., 1942.
- HORTA, Luiz Paulo. Prefácio. In: PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor.** Rio de Janeiro: Departamento Nacional, Sesc, 2012. v.1, p.11-3.
- HUF, Natália. Aos 90 anos, Edino Krieger celebra carreira: “música é a minha vida”. **O município.** [s. l.: s. n.], mar. 2018. Disponível em: <https://omunicipio.com.br/aos-90-anosedino-krieger-afirma-que-musica-brasileira-tem-futuro-garantido/>. Acesso em: 24 jun. 2021.
- KREUTZ, Thiago de Campos. **A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais.** 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.
- KRIEGER, Edino. **Sonâncias II: violino e piano.** Rio de Janeiro: Lk Produções Artísticas, (Ed. 1983) 1981. 1 partitura [19 p.]. Violino e piano.
- KRIEGER, Edino. **Aldo Krieger.** Rio de Janeiro, abr. 2003. Disponível em: <https://www.iak.org.br/aldo-krieger>. Acesso em: 24 jun. 2021.
- KRIEGER, Edino. Aula inaugural na Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro por ocasião dos 80 anos do compositor. **Revista Brasileira de Música**, v.24, n.2, p.413-23, jul.-dez. 2011.
- KRIEGER, Edino. **Notas contemporâneas: Edino Krieger – Estúdio – 1ª parte.** [Entrevista cedida a] Rosana Caramaschi. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, nov. 2012a. Arquivo de vídeo (58 min). Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/video/notascontemporaneasedino-krieger-estudio-1aparte>. Acesso em: 25 jun. 2021.

KRIEGER, Edino. **Notas contemporâneas**: Edino Krieger – Auditório 2ª parte. [Entrevista cedida a] Cadão Volpato. São Paulo: Museu da Imagem e do Som, nov. 2012b. Arquivo de vídeo (52 min). Disponível em: <https://acervo.mis-sp.org.br/video/notas-contemporaneasedino-krieger-auditorio-2a-parte>. Acesso em: 25 jun. 2021.

KRIEGER, Edino. Conexões Musicais 2018: conversa com o compositor Edino Krieger. [Entrevista cedida a] Deivison Branco. **Centro de Artes UFF**. Niterói: Centro de Artes UFF, Universidade Federal Fluminense, jul. 2018. Arquivo de vídeo (51 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=46JnvDR2Q6I>. Acesso em: 25 jun. 2021.

LIMA, Marco Antonio Corrêa Correia. **Estudo comparativo das interpretações de Alternâncias de Edino Krieger, para violão solo**. 2010. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger**: crítico, produtor musical e compositor. 2v. Rio de Janeiro: Sesc, Departamento Nacional, 2012.

PEIXOTO, Valéria (Org.). **Edino Krieger**: catálogo de obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2014.

PERLE, George. **Serial Composition and Atonality**: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg, and Webern. Berkeley: University of California Press, 1991.

RAMALHO, Mônica. O condão de fazer música da pedra. **Carioquice**, v.18, n.5, p.68-78, jul.-ago.-set., 2008.

RODRIGUES, Lutero. Edino Krieger: música de câmara. In: COELHO, Francisco Carlos (Coord.). **Música contemporânea brasileira**: Edino Krieger. v.2. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006. p.39-50.

SANTOS, José Wellington dos. **A escrita para piano de Edino Krieger**: uma abordagem estrutural e interpretativa a partir das 3 *Miniaturas*, *Sonata no 2* e *Estudos intervalares*. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

STONE, Kurt. **Music Notation in the Twentieth Century**: a Practical Guidebook. New York: London: W. W. Norton & Company, 1980.

TACUCHIAN, Ricardo. Datas referenciais. In: COELHO, Francisco Carlos (Coord.). **Música contemporânea brasileira**: Edino Krieger. São Paulo: Centro Cultural São Paulo: Discoteca Oneyda Alvarenga, 2006. 2v. p.17-23.

ZOMER, Ana Leticia Crozetta. **Indeterminação na música brasileira**: análises de obras do repertório violinístico compostas na segunda metade do século XX. 2022. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

CAMINHOS FORÇADOS

DISSONÂNCIAS MÉTRICAS EM *TRAIL OF TEARS*, DE LUIGI ANTONIO IRLANDINI

LEANDRO GUMBOSKI

1. INTRODUÇÃO: *TRAIL OF TEARS* E SEU PROCESSO DE CRIAÇÃO

Bacharel em Música - Piano (UNIRIO, 1987), Mestre (CALARTS, 1990) e Doutor em Música - Composição (UCSB, 1998), Luigi Antonio Irlandini¹ é autor de músicas para diversas formações de câmara, coro e orquestra, além de solos instrumentais. Seu trabalho é caracterizado pela experimentação com conteúdos antigos e não-europeus em uma estética composicional própria dos séculos XX e XXI. *Trail of Tears*, composta em 2005, faz uma alusão ao movimento migratório forçado de indígenas em território norte-americano ao longo do século XIX. Em entrevista pessoal com o compositor (IRLANDINI, 2023), fica evidente sua intenção com a obra e a representação de um genocídio:

Escrevi *Trail of Tears* em 2005 para piano e dois violinos, motivado pelo meu crescente interesse pelas visões de mundo dos povos originários da América do Norte, interesse este desencadeado pelo fato de ter vivido na cidade de Santa Fe, no Novo México, nos anos de 2003 a 2006, onde a presença dos Pueblos e Apaches ainda se faz sentir fortemente. A “Trilha das Lágrimas” (*Nunna daul Tsuny*, Cherokee para “a trilha em que eles choraram”) é um triste episódio de “limpeza” étnica ocorrido durante o período de remoção de povos indígenas no Sudeste dos Estados Unidos, determinada pelo *Indian Removal Act* de 1830, que afetou violentamente os Cherokee, além de outras Nações². O percurso de aproximadamente oitocentas milhas, que vai do leste do estado do Tennessee até as terras designadas no estado de Oklahoma como nova residência para estes indígenas, pelo governo estadunidense, foi caminhado a pé durante os meses mais frios do ano (entre setembro de 1838 e maio de 1839), por homens, mulheres, crianças, muitos carregando pesados fardos, mesmo os idosos, e até mesmo descalços sobre a neve e lama, com toda a tristeza e humilhação decorrentes do fato de estarem sendo retirados de suas terras à força. A caminhada foi realizada em doze destacamentos, que levaram, alguns, cinco meses, outros até oito meses para atingir o destino final no Oklahoma. (IRLANDINI, 2023)

¹ Informações complementares sobre a vida e obra de Luigi Antonio Irlandini podem ser acessadas no site: <https://sites.google.com/view/luigi-antonio-irlandini/home>. Acesso em: 29 mai. 2023.

² A remoção afetou, na realidade, as assim chamadas “Cinco Tribos Civilizadas” (*Five Civilized Tribes: Cherokees, Seminole, Chickasaw, Choctaw e Cree [Muscoquee]*).

De acordo com uma tabela que descreve estes destacamentos (*Ross Directed Emigration Detachments*), dos 13.149 Cherokee que iniciaram a caminhada, 1.645 faleceram ao longo dela (KING e EVANS, 1978, p.186-187; THORNTON, 1991, p.81 apud U.S. Forest Service, 2015). Ainda sobre o conteúdo expressivo de *Trail of Tears*, continua o compositor:

Trail of Tears é, então, uma obra musical instrumental inspirada num acontecimento histórico. Outras obras musicais foram escritas por compositores que também se sensibilizaram com algum povo vitimado por genocídio. Alguns exemplos são a *Trenodia para as Vítimas de Hiroshima* (1961) de Krzysztof Penderecki (1933-2020), *Um Sobrevivente de Varsóvia* (1947), de Arnold Schönberg (1874-1951), e *Ricorda cosa ti hanno fatto in Auschwitz* (1965), de Luigi Nono (1924-1990). O que essas músicas podem propor além de sua própria temporalidade musical (sua mera condição ontológica) é o simples ato de recordar o acontecimento ou a narrativa evocada pelo título. Isto é possível porque essa temporalidade musical compartilha uma secreta afinidade com a temporalidade que é o genocídio, para além de sua associação com o título. (IRLANDINI, 2023)

Barbaresco Filho (2007) argumenta que o título de uma obra pode direcionar o trabalho do intérprete e a escuta do ouvinte. “A percepção é diferente quando se tem ou não conhecimento de um título e medeia a significação do nome na obra musical, ou desta com o mundo real” (BARBARESCO FILHO, 2007, p.8). Para Irlandini,

Através do título, aquela afinidade se torna concisa, se resume numa singularidade que torna possível a recordação do acontecimento específico que ela evoca, por desejo de seu autor. Sem o título, o tempo vivido ao longo da duração da obra musical não tem seu significado essencial alterado, mas fica difuso, aplicável não só à imagem do genocídio, mas a quaisquer outras imagens que possam advir do conteúdo de emoções e sentimentos vividos através da música. Normalmente, esse conteúdo é capaz de evocar e trazer à tona recordações de momentos da história pessoal do ouvinte, por exemplo. Então, recordar é a motivação autêntica e suficiente para que uma obra musical tome como tema um genocídio: recordar para que o acontecimento não seja esquecido, para que não seja possível a sua repetição. De fato, enquanto essa repetição ocorre apenas dentro do universo sonoro, isto é, na música que o expressa, ela é inócua, e ninguém sai realmente vitimado; sua vivência como fenômeno aural tem, porém, o potencial de produzir no ouvinte algo semelhante ao sofrimento evocado, e, na melhor das hipóteses, também a compaixão que impedirá, ou que pelo menos não aceitará, no mundo real, a repetição de um outro verdadeiro genocídio. Mas o evento evocado por *Trail of Tears* se passou num tempo e lugar remotos: não fica no âmbito da Segunda Grande Guerra Mundial, nem no da contemporaneidade, na qual acontecimentos muito similares se encontram em andamento praticamente no quintal de nossa casa e parecem não estar comovendo ninguém. Entretanto, que o genocídio dos Cherokee no século XIX esteja longe no tempo e no espaço para um compositor brasileiro do século XXI, não altera a importância deste genocídio específico, não lhe confere menor significância perante outros mais próximos e recentes, nem implica que possa ser menos relevante para a subjetividade do compositor ou do ouvinte: o processo íntimo e pessoal pelo qual se dá esta identificação ou profunda empatia é complexo e não se submete a regras externas. Além disso, apesar de sua singularidade, cada genocídio fala por todos os outros. (IRLANDINI, 2023)

“Cada genocídio é todo genocídio”³ (KRAMER, 2015, p.227, tradução nossa). Conclui o compositor:

A respeito desta “secreta afinidade” que mencionei antes, é interessante saber que os temas rítmico-melódicos de *Trail of Tears* já tinham sido quase inteiramente elaborados no ano de 2002, muito antes de eu vir a saber do episódio dos Cherokee. A música tinha ficado na gaveta, como um projeto encalhado e incompleto de composição para órgão solo. Quando se formou a imagem de uma obra para piano e dois violinos sobre o tema da Trilha, recuperei os esboços manuscritos, pois a música neles se adequava em termos expressivos e estruturais. A parte de “música absoluta”, por assim dizer, se é que isto existe, tinha sido concebida como fragmentos a duas vozes em polirritmia, ambas com o mesmo tipo de conteúdo intervalar cromático, e submetidos a processos de repetição modificada que os tornavam cada vez mais longos, resultando numa espiral melódica com um sentimento de crescente angústia também em espiral. (IRLANDINI, 2023)

2. ESTRUTURA MACROFORMAL DE *TRAIL OF TEARS*

A exploração de conteúdos antigos e não europeus na música de Irlandini também se relaciona com experimentações de distintas representações do tempo. É aqui que o presente estudo se debruça, uma vez que as intenções do compositor com a obra fizeram por materializar uma sequência de instigantes dissonâncias métricas (KREBS, 1999), conceito desenvolvido em seções posteriores deste artigo. Sobre a representação de tempo em *Trail of Tears*, afirma em detalhes o compositor:

Trail se encaixa numa categoria de obras minhas em que o tempo musical se organiza como um movimento em espiral. Chamo isto de *temporalidade espiral*: um devir musical da macroforma que desempenha um percurso análogo ao de uma espiral. Embora a espiral seja um símbolo visual e espacial, sua implicação temporal é óbvia, e seu percurso imediatamente se torna um percurso no tempo, um decurso. Há várias formas de se realizar uma temporalidade espiral em música, sendo esta uma pesquisa composicional que desenvolvo desde 1988, iniciada pela peça para piano solo *Pralāya*. Então, uma obra “em espiral” descreve, ao longo de sua duração total, uma espiral em expansão ou em contração. Em algumas peças, a obra percorre uma espiral dupla (expansão + contração), como em *Luna* (2006), para coro, ou em *Triskelion* (2015), para viola, piano e percussão, que tem, no total, três espirais duplas. O tempo espiral é antes de tudo circular, mas, em vez de ser estático como a figura do círculo em sua percepção imediata, ou cíclico – afirmado por um percurso repetitivo das mesmas etapas (como o percurso da linha do círculo, isto é, sua circunferência) –, ele combina a circularidade com uma tendência linear ou processual. Esta tendência é sempre uma intensificação, seja ela na direção de um crescimento (expansão) ou de um declínio (contração).

Em *Trail of Tears*, a espiral macroformal está em expansão e tem quatro seções, cada uma correspondendo a um giro da espiral, o que determina que cada seção é mais longa do que a anterior e que o seu conteúdo se apresenta também mais tenso ou intensificado do que o da seção anterior. Em cada seção, o piano se alterna em antifonia com os dois violinos,

³ “Every genocide is all genocide” (KRAMER, 2015, p.227).

sendo que o piano só toca junto com os violinos no final da terceira seção e na quarta, sem interferir na predominância dos violinos. (IRLANDINI, 2023)

Esta estrutura macroformal de *Trail of Tears* fica bastante evidente em ilustração analítica que apresentamos mais adiante neste artigo (Figura 8). Na imagem, utilizamos um esquema de gradações de cinza para representar a alternância instrumental entre piano e violinos. Irlandini complementa:

Este padrão de alternância define a relação entre piano e violinos: o piano apresenta o material a ser elaborado em seguida pelos violinos, e esta elaboração segue uma lógica de repetição e permutação do material, denominada pela palavra sânscrita *vikṛti* (pronuncia-se *vikṛiti*). O Ṛg Veda é uma antiga coleção (1900 – 1000 AEC) indiana de hinos na língua sânscrita, pertencente à cultura védica, que foi transmitida pelos brâmanes através dos séculos por meio de técnicas mnemônicas de recitação chamadas *vikṛti*. Estas formam diferentes cadeias de palavras que permutam, cada uma com a sua própria lógica, as palavras do hino a ser memorizado. Estudei estas formas conforme apresentadas pelo pesquisador de gramática sânscrita e filosofia e lógica indianas Frits Staal (1930-2012), que se especializou no estudo dos rituais e *mantra* védicos e explica as diferentes estruturas das *vikṛti*. Tenho aplicado as *vikṛti* na composição musical desde 1997 com *Agnistoma*⁴, e em diversas obras musicais como padrões de permutação aplicáveis a materiais em diferentes níveis formais, com consequências importantes sobre diversos aspectos da temporalidade. Algumas obras se utilizam de *vikṛti* sânscritas tradicionais, enquanto outras têm *vikṛti* inventadas por mim mesmo. Em *Trail of Tears*, a *vikṛti* é inventada e permuta cinco elementos da seguinte forma: AB/BC/CD/DE/EDCBA.

O processo composicional começou com um “hino” a duas vozes em cinco seções (A, B, C, D e E). Refiro-me, com o nome “hino”, ao texto musical que serve como material inicial a ser elaborado através de *vikṛti* tanto em *Trail* como em todas as obras em que faço este tipo de elaboração, porque é desse hino musical que são retirados os materiais a serem permutados, à semelhança do que acontece com os hinos do Ṛg Veda. Entretanto, nesta obra, este “hino” é ouvido por fragmentos, não é ouvido inteiro ao início como um tema ou como um movimento (ao contrário de *Agnistoma I*, por exemplo, que é uma melodia sobre um hino védico tratado como texto a ser cantado normalmente, e cujos fragmentos melódicos, correspondentes às palavras do hino, são elaborados polifônica e instrumentalmente em *Agnistoma II*). A *vikṛti* nos violinos também não aparece inteira e de uma só vez, mas vai se formando gradualmente, crescendo em espiral por seção, sempre retomando o seu início, o que traz ao ouvinte uma sensação de um eterno recomeçar de sua caminhada sofrida. Assim, na seção I, que equivale ao primeiro giro da espiral, o piano expõe um trecho de seis compassos formado pelas seções A e B do hino. Segue-se uma elaboração nos violinos também de seis compassos, que coloca os dois materiais na ordem AB/BA, o que resulta na forma mais curta da *vikṛti*, uma vez que, neste momento, ela ainda se limita apenas a elaborar as duas primeiras seções, A e B, do hino. Na seção II, o piano expõe a seção C do hino, com seis compassos, e os violinos se seguem aproveitando que três materiais já foram ouvidos (A, B e C), formando AB/BC/CBA, num total de nove compassos. A seção III consiste em nove compassos do piano expondo as seções A e D do hino, e os violinos formando, em seguida, AB/BC/CD/DCBA, que dura vinte e dois compassos. Na seção IV, o trecho do piano não inclui a seção E do hino, mas se limita a reutilizar as seções A e B, em catorze compassos na forma BABABA, e os violinos finalmente formam a *vikṛti* do hino completo, AB/BC/CD/DE/EDCBA, totalizando vinte e nove compassos. A peça termina com uma pontuação final ao piano de cinco compassos. As seções da macroforma espiral não crescem

⁴ *Agnistoma* é uma obra em dois movimentos que podem ser tocados como obras independentes uma da outra: *Agnistoma I*, para voz, didjeridu e duas flautas doce soprano, com texto do Ṛg Veda X, 3, e *Agnistoma II*, para quarteto de flautas doce, que elabora polifonicamente, através das *vikṛti*, materiais da primeira peça.

de acordo com uma proporção numérica pré-estabelecida, ao contrário de outras obras. Aqui, as proporções das seções são consequência direta da duração e do número de seções do hino utilizadas em cada um dos giros da espiral. As seções do hino nos trechos de piano foram escolhidas por seu caráter musical, enquanto aquelas dos trechos de violinos resultam da exposição gradual da vikrti.

Existe um alto nível de redundância ou coesão dos materiais que formam o hino de *Trail of Tears*, tanto na organização das alturas quanto na rítmica. Nesta descrição, retomo a terminologia de meu sistema de Ritmo Modal Expandido. (IRLANDINI, 2023)

A respeito do sistema Ritmo Modal Expandido, desenvolvido por Irlandini, uma descrição mais detalhada consta em artigo publicado na Revista Vórtex (IRLANDINI, 2017). Quanto ao uso deste sistema em *Trail*, complementa o compositor:

Tudo pode ser resumido a diferentes repetições de um pé de três sílabas curtas (*tribachýs*, ou tríbraco, na nomenclatura métrica greco-latina). O ritmo modal se caracteriza pelo dualismo entre sílabas curtas e longas, mas, em *Trail*, não há diferenciação entre longas e curtas devido ao uso do tríbraco (que só tem sílabas curtas), exceto na sobreposição de duas vozes, pois cada uma é construída sobre uma unidade de tempo (*chronos protus* ou c.p.) diferente, o que altera a duração das sílabas, como explicarei a seguir. Quanto às alturas, na horizontalidade predominam, em todos os instrumentos, contornos de três sons construídos sobre os intervalos melódicos de 1, 2 e 3 semitons. No piano, formam-se verticalidades de seis sons baseadas no empilhamento de intervalos de 7 semitons (quintas justas).

A sobreposição de diferentes velocidades do pé tríbraco é o principal princípio de organização rítmica de *Trail of Tears*, e o processo composicional pode ser compreendido a partir de uma análise das seções do hino, uma vez que essas seções se repetem ao longo da peça sem modificações rítmicas ulteriores. A seção A do hino combina, numa voz, duas ocorrências do tríbraco tendo a semínima como c.p., com, na outra voz, quatro ocorrências do tríbraco com a colcheia como c.p., conforme exemplificado pelos compassos 7 e 8 da partitura. A seção B do hino (c.9 e 10) combina quatro ocorrências do tríbraco com c.p. = colcheia, com seis ocorrências do tríbraco com c.p. = colcheia em tercina. Aqui, as tercinas são acentuadas, porém, duas a duas, e formam dois agrupamentos melódicos de nove sílabas. A seção C do hino (c.23-25) combina seis ocorrências do tríbraco com c.p. = colcheia, com nove tríbracos com c.p. em tercina. A seção D do hino (c.52-54), combina três ocorrências do tríbraco com c.p. = semínima numa voz, com seis do tríbraco com c.p. = colcheia na outra. Por fim, a seção E do hino (c.94 e 95) combina seis tríbracos com c.p. = colcheia em tercina, com oito tríbracos com c.p. = semicolcheia. Evidentemente, a duração das seções dos hinos resulta da repetição das células envolvidas até que se complete o ciclo polirrítmico por elas formado, *i.e.*, quando a primeira sílaba de uma voz se realinha com a primeira sílaba da outra voz. Por exemplo, um tríbraco em semínimas se realinha com dois tríbracos em colcheias, formando um ciclo polirrítmico de seis colcheias (2x3 colcheias = 3 semínimas). A seção A do hino apresenta dois ciclos de seis colcheias, enquanto a seção D, formada sobre o mesmo tipo de sobreposição, apresenta três ciclos de seis colcheias. A seção B apresenta também dois ciclos de seis colcheias, resultantes da sobreposição de dois tríbracos em colcheias com três tríbracos em colcheias em tercinas. O mesmo acontece com a seção C, mas esta apresenta três ciclos de seis colcheias. Finalmente, a seção E apresenta dois ciclos de três tríbracos em colcheias em tercinas sobrepostos a quatro tríbracos em semicolcheias. O piano apresenta as mesmas seções do hino (exceto E, que está ausente no piano) usando c.p. mais lentos: as seções A e D sobrepõem semínimas com mínimas; enquanto em B e C, a sobreposição é de semínimas e semínimas em tercinas. (IRLANDINI, 2023)

3. O CONCEITO DE DISSONÂNCIA MÉTRICA COMO FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICO-ANALÍTICA

A dissonância métrica, como possibilidade estética e estrutural, emana das obras e escritos teórico-críticos da Europa ocidental do século XIX, postulada ainda como “dissonância rítmica”. “Há dissonâncias rítmicas, há consonâncias rítmicas e há modulações rítmicas; nada mais óbvio”⁵ (BERLIOZ, 2015 [1837], tradução nossa), escreve Berlioz, em 1837. Menos óbvia é a clareza e a consistência com que o conceito de dissonância métrica é encontrado em trabalhos musicológicos mais recentes. É Yeston (1976) quem retoma o conceito de “dissonância rítmica”, definindo-a como a interação entre dois ou mais estratos métricos com uma relação aritmética representada por números não múltiplos (*e.g.*, 3 e 4). Em *Structural Functions in Music*, Wallace Berry discorre, *en passant*, sobre o conceito de “não congruidade vertical”, compreendendo-o como um tipo de polimetria em que “a barra de compasso real é disjunta, não ‘perpendicular’ à ‘linha’ da sucessão temporal”⁶ (BERRY, 1987, p.365). Berry refere-se a esse fenômeno como “dissonância métrica”. No mesmo ano, Krebs (1987) publicou um artigo dedicado integralmente ao estudo e aprimoramento do conceito de dissonância métrica, propondo categorias iniciais de classificação. Outro trabalho de Krebs (1999), anos depois, tornou-se referência fundamental aos estudos de dissonância métrica, assim como para o presente artigo. Há ainda, a título de ilustração, a interpretação que Gauldin (2004) faz destes fenômenos temporais, prevendo duas situações distintas de dissonâncias - rítmica e métrica.

A concepção de Krebs (1987, 1999) caracteriza como trecho musical metricamente dissonante aquele em que há a presença de algum grau de desalinhamento entre camadas ou estratos (*layers*) métricos. Santa (2019) reafirma, relendo Krebs (1999)⁷, que “consonância métrica é um estado no qual todos os estratos de pulso estão alinhados, e dissonância métrica é um estado no qual ao menos dois estratos de pulso não estão alinhados”⁸ (SANTA, 2019, p.53). Para tanto, na dissonância métrica há, ao menos, três estratos métricos (KREBS, 1987, p.103): um estrato que está sozinho no nível mais rápido de movimento, *i.e.*, com a menor duração entre os tempos – “estrato de pulso”, na terminologia de Krebs (1999), “nível N”, na explanação de London (2012), *chronos protus*, na música grega antiga (APEL, 1972, p.165) e na terminologia utilizada por Irlandini, e “pulso mínimo” na linguagem corrente – e mais dois estratos superiores – logo, mais lentos e em níveis

⁵ “Il y a des dissonances rythmiques, il y a des consonances rythmiques, il y a des modulations rythmiques ; rien de plus évident” (BERLIOZ, 2015 [1837]).

⁶ “[...] *real bar-line which is disjunct, not “perpendicular” to the “line” of temporal succession*” (BERRY, 1987, p. 365).

⁷ Note, na citação, que Santa (2019) não distingue “estrato de pulso” dos demais estratos, mas chama de “estrato de pulso” tudo aquilo que Krebs (1999) define como “estrato de movimento”, ou seja, qualquer estrato métrico.

⁸ “[...] *metrical consonance is a state in which all pulse layers are aligned, and metrical dissonance is a state in which at least two pulse layers are not aligned*” (SANTA, 2019, p.53).

acima do “estrato de pulso” – com algum grau de desalinhamento entre eles. No “nível N” haveria apenas um estrato métrico (estrato de pulso), alinhado aos demais estratos, estes últimos denominados “interpretativos” (KREBS, 1999). Dos estratos interpretativos em um contexto dissonante, fundamentado em Gumboski (2022, p.54), passamos a utilizar o neologismo “estrato dissonador” para nos referirmos àquele(s) estrato(s) que, de todos os identificáveis em um contexto métrico, parece(m) ser o(s) principal(ais) gerador(es) da situação de dissonância.

Para além da distinção entre “estrato de pulso” e “estratos interpretativos” (aqueles em que ocorre a dissonância ou a consonância métrica, propriamente ditas), cumpre observar que, dentre todas as categorias possíveis de dissonância métrica, há uma particularidade em comum para qualquer estrutura: nem todos os estratos métricos são ouvidos ou sentidos com a mesma intensidade ou mesma evidência pelo ouvinte. Este princípio está intimamente relacionado ao conceito de *tactus*⁹ (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983). Na teoria da dissonância métrica de Krebs (1999), este estrato métrico proeminente é descrito como “estrato primário”; os demais estratos, em segundo plano, são definidos pela alcunha de “estratos secundários”. A título de observação, nota-se que o termo homônimo – “estrato primário” –, ou similares, como “nível métrico primário”, utilizado por outros autores, como Cooper e Meyer (1960) e Lester (1986), não apresenta qualquer relação com o conceito adotado neste trabalho, a partir de Krebs (1999). Contrariamente, “estrato primário”, em Cooper e Meyer (1960), é essencialmente o que designamos aqui por “estrato de pulso”.

A partir destes conceitos fundamentais, nota-se que uma dissonância métrica pode ocorrer com diferenças estruturais que nos permitem realizar um processo taxonômico de classificação: “por agrupamento” e “por deslocamento”; “direta” e “indireta”; “subliminar” e “de superfície”; “simples” e “composta” (KREBS, 1999). Apesar das várias particularidades de cada uma dessas categorias, que podem ser conferidas em Krebs (1999), Santa (2019) e Gumboski (2022), destacamos, no âmbito deste artigo, aquelas que são recorrentes em *Trail of Tears*, de Irlandini. A análise aqui desenvolvida procura destacar um processo métrico que podemos chamar de “re-enfoque” (GUMBOSKI, 2022, p.218): a alteração do valor rítmico de referência para o “estrato de pulso” ou para o “estrato primário”, influenciando significativamente a percepção de andamento ou movimentação da obra musical. Santa (2019, p.83) ressalta este procedimento como um tipo de processo métrico que não necessariamente envolve dissonâncias métricas. Contudo, em *Trail of*

⁹ *Tactus*: o nível métrico proeminente para o ouvinte, normalmente utilizado como referência para os gestos do regente e para as respostas sensitivas do ouvinte. O *tactus*, por padrão, não pode estar muito longe do menor nível métrico (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983, *passim*, p.21-74), *i.e.*, é um nível de andamento mediano, pouco mais lento que o estrato de pulso.

Tears, o processo de “re-enfoque” permeia a composição, integralmente fundamentada em estruturas metricamente dissonantes.

Os processos de “re-enfoque” em *Trail of Tears* ocasionam uma segunda particularidade da composição: a existência de dissonâncias em diferentes níveis métricos. Neste sentido, Krebs (1999) destaca que dissonâncias podem ocorrer em níveis baixos, médios e altos, e Santa (2019) analisa a relação entre a “hipermétrica” e o ritmo frasal de obras tonais, além de propor o conceito de dissonância em nível “sub-tactus” (SANTA, 2019, p.63), mas é a proposta de Gumboski (2022, p.145-171) que tomamos como ponto de partida para verificar que a estrutura métrica da obra de Irlandini transita entre regiões “métricas”, “micrométricas” e “macrométricas”.

Vimos anteriormente que a condição *sine qua non* de uma dissonância métrica é a existência de algum grau de desalinhamento entre os tempos que compõem diferentes estratos de uma dada estrutura métrica. Esta premissa é válida para as situações de dissonância “micrométrica” e “macrométrica”. É, pois, o estado e a função com que percebemos os estratos “de pulso” e “primário” que nos ajudam a identificar uma dissonância como “métrica”, “micrométrica” ou “macrométrica”.

Uma dissonância é compreendida como “macrométrica” quando os estratos desalinhados estão em níveis mais lentos do que o “estrato primário”. Uma dissonância “métrica”, por seu turno, apresentará algum tipo de conflito métrico envolvendo o próprio “estrato primário”. Neste sentido, também é correto afirmar que uma dissonância “métrica” envolve um conflito entre o “estrato primário” e ao menos um “secundário”, ao passo que uma dissonância “macrométrica” é realizada pelo desalinhamento métrico de dois ou mais estratos que são, todos eles, “secundários”. A Figura 1 compara, por exemplos hipotéticos, curtos trechos em dissonâncias “métrica” e “macrométrica”, respectivamente. Observe-se que a notação analítica se vale da proposta de Lerdahl e Jackendoff (1983) - tempo como ponto -, na esteira dos padrões utilizados por Krebs (1999) e Santa (2019), ainda que a própria teoria gerativa dos autores não considere possível haver estratos métricos desalinhados.

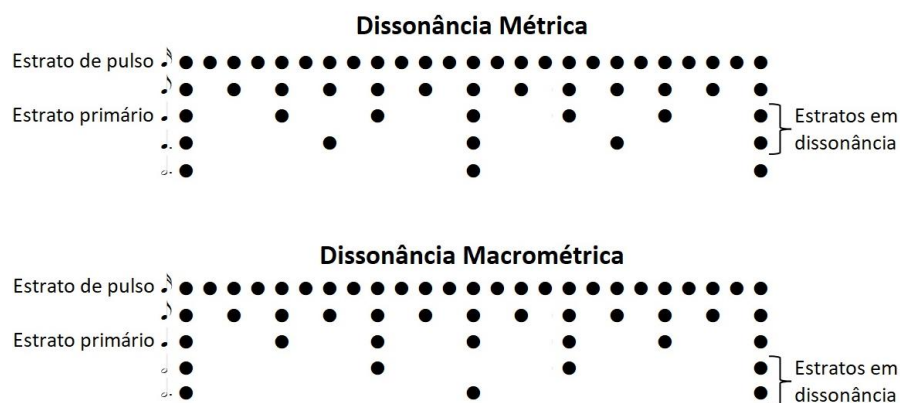


Figura 1: Comparação entre uma dissonância métrica e uma dissonância macrométrica. Na dissonância “métrica” (ilustração superior), o estrato primário é um dos estratos em conflito; na dissonância “macrométrica” (ilustração inferior), os estratos em conflito estão em níveis mais lentos que o estrato primário.

Aproveitando o ensejo dado pela ilustração anterior, ao leitor menos familiarizado com a notação analítica comumente utilizada em estudos de dissonância métrica, esclarecemos que o estrato de pulso é tomado como referência de unidade “1” (c.p.) para a indicação numérica da relação matemática existente entre os estratos desalinhados. Na Figura 1, por exemplo, a “dissonância métrica” (ilustração superior) apresenta um conflito aferido por “4x6”, ao passo que a “dissonância macrométrica” poderia ser representada pela relação “8x12”. O exemplo parte de um tipo específico de dissonância - “por agrupamento” -, que nos permite identificar rapidamente quantas unidades do estrato de pulso devem transcorrer musicalmente para que tenhamos um novo momento de realinhamento entre os estratos dissonadores - 12 e 24, respectivamente.

No extremo oposto, a distinção entre uma dissonância “métrica” e uma “micrométrica” se fundamenta na função que o “estrato de pulso” exerce na estrutura em questão. Enquanto uma dissonância métrica possui o “estrato de pulso” como um estrato alinhado e comum aos estratos “interpretativos”, dos quais emana o desalinhamento da dissonância métrica, em um contexto micrométrico o próprio “estrato de pulso” se torna “interpretativo”, dado que o conflito métrico ocorre em relação a ele próprio. Em referência a Brower (1993), entendemos que uma estratégia de escuta do tipo “captura” [*entrainment*], como ferramenta da percepção auditiva, em sua versão essencialmente qualitativa, tende a ser mais utilizada na escuta de dissonâncias micrométricas, enquanto o aspecto quantitativo, próprio de uma estratégia de escuta de “contagem”, que é o que acabamos por registrar nas notações analíticas a partir da teoria da dissonância métrica, é alcançado por outros meios (em geral, a própria partitura da peça). Quanto a esta notação, ressaltamos a relevante particularidade de, em situações de dissonância “micrométrica”, haver algum tipo de relação expressa por valores decimais entre os estratos desalinhados, dado que a unidade “1”, como

referência ao estrato de pulso, está, ela própria, em desalinhamento métrico com outro estrato. Neste trabalho, nos valem da indicação de frações para registrar dissonâncias desta natureza.

4. ANÁLISE DOS PROCESSOS MÉTRICOS EM *TRAIL OF TEARS*

A título de organização analítica para mapear todos os estados métricos encontrados na peça, uma segmentação em vinte e nove partes é proposta para a mesma, que se articula diretamente com a descrição da macroforma feita pelo compositor. *Trail of Tears* foi notada integralmente em fórmula de compasso 3/4 (IRLANDINI, 2005) e em toda a sua extensão, com exceção da última das vinte e nove segmentações, encontramos uma estrutura sonora fundamentada em estado de dissonância. As citações anteriores, extraídas da entrevista realizada com o compositor pelo autor deste artigo, demonstram a consciência de Irlandini em relação ao contraste entre a métrica sugerida pela notação e a métrica resultante das relações entre as partes de violinos e/ou piano.

Um dos principais recursos utilizados por Irlandini, em termos de dissonâncias métricas, é alterar repentinamente a figura rítmica que exerce a função de estrato de pulso, um processo de “re-enfoque”. Esse procedimento, por si só, ajuda a delinear as vinte e nove segmentações propostas analiticamente. Essa alteração constante do estrato de pulso faz com que a composição perpassa estados de dissonância micrométrica, de dissonância métrica, e de dissonância macrométrica, todos eles caracterizados por agrupamentos desalinhados - no caso das dissonâncias métricas e macrométricas - e por andamentos desalinhados - no caso das dissonâncias micrométricas. Há alguns momentos específicos em que a dissonância por agrupamento se torna, também e momentaneamente, por deslocamento - um tipo de dissonância em que os estratos não iniciam de modo alinhado (KREBS, 1999), mas tal estado métrico é alcançado por um processo de elisão, em que um estrato do novo quadro métrico inicia antes dos demais, conjuntamente ao final dos estratos métricos do quadro anterior.

A fim de observarmos o recurso da reiteração de estruturas rítmicas ao longo da composição, as Figuras 2 a 7 apresentam uma síntese de doze situações métricas existentes em *Trail of Tears*; nelas, os estratos de pulso tomam como referência a menor unidade rítmica de cada segmento (desconsidera-se, neste momento, a lei da “boa continuidade”¹⁰ e o contexto musical

¹⁰ A “continuidade” é uma das leis da *Gestalt* que se materializa em um fluxo – sonoro, visual – sem interrupções. Musicalmente, esta lei se articula com a capacidade humana perceptiva de manter em sua consciência um determinado

anterior a cada trecho analisado separadamente). Nota-se, portanto, que há outras variações, como instrumental, sobre estes doze estados métricos que delineiam as vinte e nove segmentações mencionadas anteriormente.

A enumeração indicada para cada uma dessas doze situações métricas (Figuras 2 a 7) corresponde à ordem em que aparecem, inicialmente, no fluxo musical da peça. Fica evidente a estrutura de *hemiola* (2x3)¹¹ que perpassa toda a composição; as únicas exceções são as situações identificadas na Figura 3. Os quadros apresentados na Figura 2 se mapeiam, eles próprios, pela relação 2x3 de uma dissonância por agrupamento – a situação “11” ainda caracteriza uma dissonância do tipo “composta”, caso consideremos o estrato “subliminar” dado pela unidade de tempo da notação em 3/4. Uma dissonância é considerada “composta” quando há três ou mais estratos em desalinhamento (KREBS, 1999; SANTA, 2019), e “simples” quando há apenas dois. Observemos, ainda, a distinção entre dissonância “de superfície” e dissonância “subliminar”: a primeira, muito mais recorrente em *Trail of Tears*, ocorre quando os estratos desalinhados estão explicitamente afirmados na superfície sonora do trecho metricamente dissonante; a segunda é chamada de “subliminar” porque o desalinhamento existe apenas em relação à “métrica sentida” e à “métrica notada”, como discorre Berry (1987), sendo, portanto, um tipo de dissonância pouco mais particular ao intérprete da obra (KREBS, 1999). Na Figura 2, os estratos que são subliminares estão indicados pela abreviação “[sub]”.

Na Figura 3 são ilustradas duas situações métricas de *Trail of Tears* que partem de um conflito a nível micrométrico, conflito este em relação de *hemiola*, mas que geram, também, um conflito a nível métrico em que um dos estratos é não isócrono, identificado pelo agrupamento de tempos 2223. A diferença básica entre os agrupamentos de número 2 e 4, analisados na Figura 3, é um princípio de “re-enfoque”, em que o segundo soa mais acelerado do que o primeiro, ainda que ambos se utilizem das mesmas relações métricas internas.

padrão – rítmico, melódico, harmônico, de pulsação etc. – mesmo após sua interrupção, temporária ou permanente (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983; LONDON, 2012).

¹¹ Um modo fácil de identificar matematicamente a relação em *hemiola*, cujo termo de origem grega *hemiolios* significa “contendo um e meio”, é dividir o valor maior pelo menor (e.g. $3/2=1,5$; $4,5/3=1,5$; $9/6=1,5$; $13,5/9=1,5$; $18/12=1,5$).

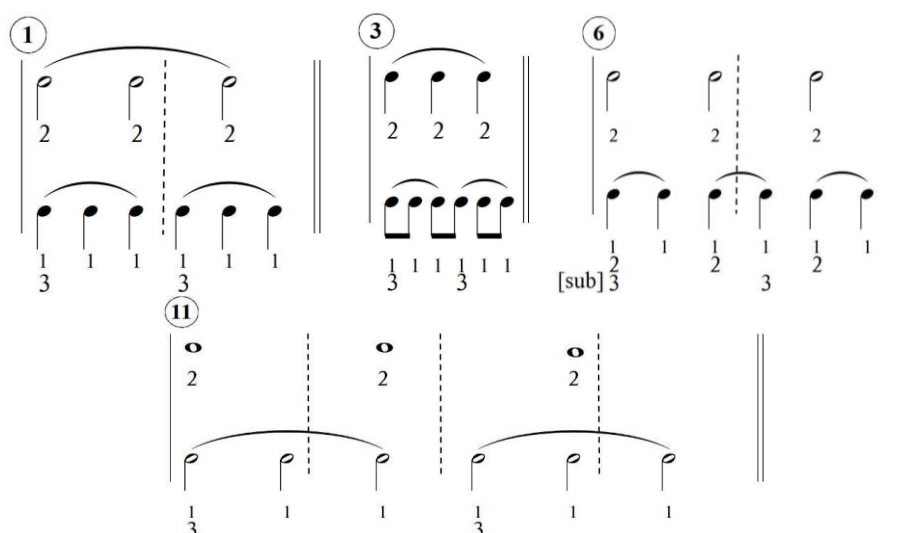


Figura 2: Quatro situações métricas de *Trail of Tears*, de Irlandini, em estado de dissonância métrica por agrupamento, que se mapeiam pela relação 2x3.

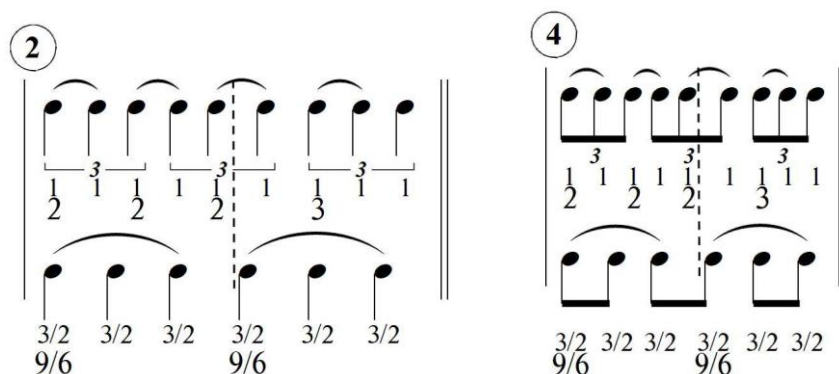


Figura 3: Duas situações métricas de *Trail of Tears*, de Irlandini, em estado de dissonância micrométrica por andamento, que se mapeiam pela relação 1x3/2, e em estado de dissonância métrica por agrupamento, que se mapeiam pela relação 2223x9/6.

A relação 3x9/6, demonstrada nas situações métricas da Figura 4, apresenta, também, proporções de *hemiola* (matematicamente, 2x3 possui a mesma relação proporcional que 3x9/6, relação identificável visualmente nas ilustrações). O mesmo vale para a relação 6x9 descrita nas situações métricas da Figura 5, bem como para a relação 9x27/18 da Figura 6, e 12x18 da Figura 7.

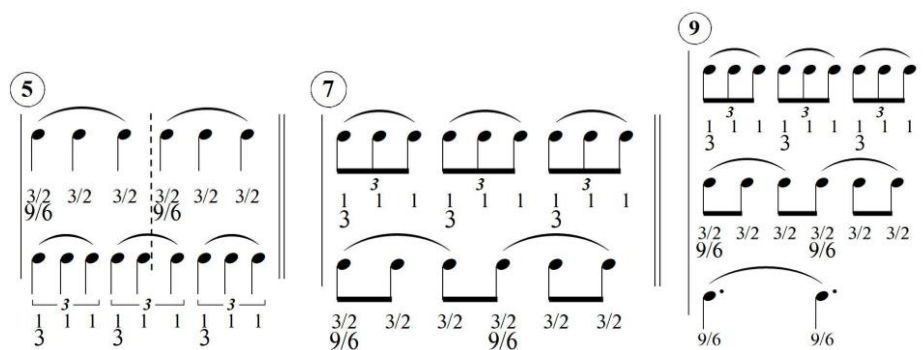


Figura 4: Três situações métricas de *Trail of Tears*, de Irlandini, em estado de dissonância micrométrica por andamento, que se mapeiam pela relação $1 \times 3/2$, e em estado de dissonância métrica por agrupamento, que se mapeiam pela relação $3 \times 9/6$.

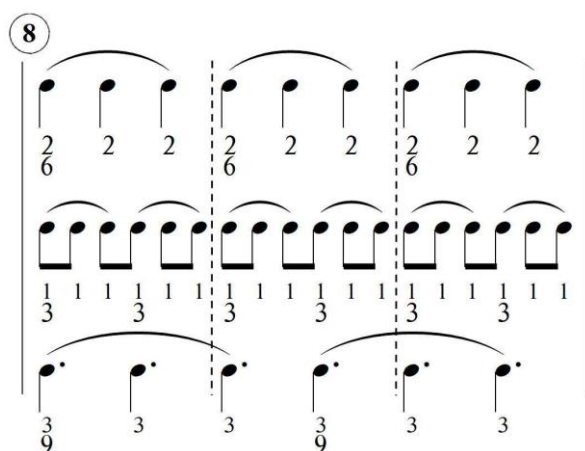


Figura 5: Situação métrica de *Trail of Tears*, de Irlandini, em estado de dissonância métrica por agrupamento, que se identifica pela relação 2×3 , e em estado de dissonância macrométrica por andamento, que se identifica pela relação 9×6 .

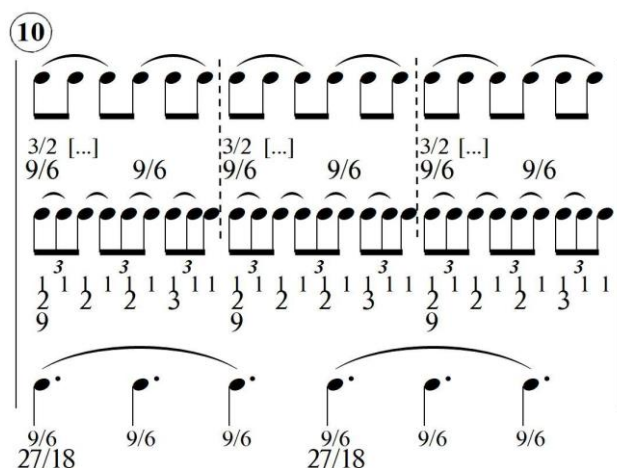


Figura 6: Situação métrica de *Trail of Tears*, de Irlandini, em estado de dissonância micrométrica por andamento, que se identifica pela relação $1 \times 3/2$, em estado de dissonância métrica por agrupamento, que se identifica pela relação $2223 \times 9/6$, e em estado de dissonância macrométrica por agrupamento, que se identifica pela relação $9 \times 27/18$.

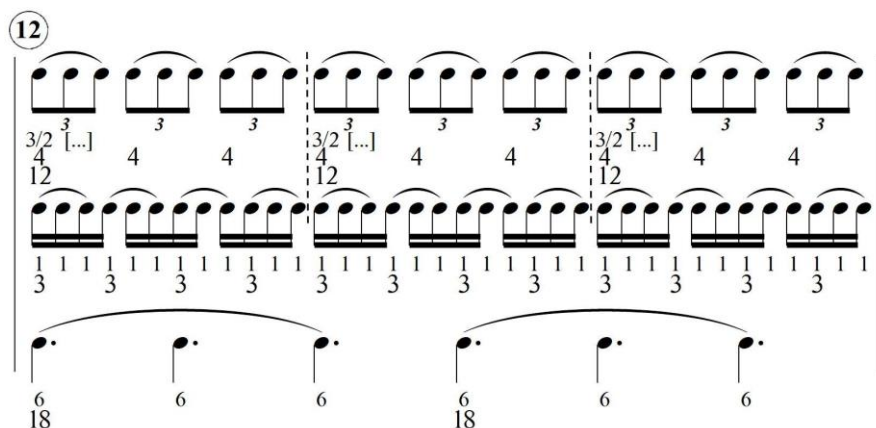


Figura 7: Situação métrica de *Trail of Tears*, de Irlandini, em estado de dissonância micrométrica por andamento, que se identifica pela relação $1 \times 3/2$, em estado de dissonância métrica por agrupamento, que se identifica pela relação 3×4 , e em estado de dissonância macrométrica por agrupamento, que se identifica pela relação 12×18 .

A fim de observarmos os processos métricos, propriamente ditos, a Figura 8 apresenta um “mapa métrico” (KREBS, 1999; SANTA, 2019) da composição. A estrutura da ilustração analítica procura destacar os processos de re-enfoque, com o percurso feito por uma seta, que indica o estrato de pulso de cada fragmento – instantes de movimentação mais rápida estão mais próximos do “centro cinético” da peça, ao passo que instantes de movimentação mais lenta se afastam em direção à *stasis*. Na ilustração, ao redor do círculo estão indicadas as relações aritméticas das dissonâncias. A gradação de cinza destes quadros indica o instrumental predominante do trecho: mais claro – somente piano; mediano – dois violinos; mais escuro – piano e violinos.

Como sensação de movimento, em resposta a estímulos sonoros,

a ideia de *kinesis*, cinética musical, tal qual proposta pelo compositor Boris V. Assafiev e retomada por Ivanka Stoianova em *Geste-Texte-Musique*, [...] se opõe à ideia de *stasis* ancorada no equilíbrio dos elementos formais [...]. Tal qual propõe Assafiev, a ideia de *kinesis* está em parte ancorada na ideia de que todo enunciado musical parte de um impulso, sofre mutações, e atinge estágios de equilíbrio ou desequilíbrio, o que dá à música sua necessária metaestabilidade para que haja movimento, *kinesis*. (FERRAZ, 2011, p.52-53)

Pela perspectiva utilizada no mapa métrico da Figura 8, a *stasis* está associada a momentos em que o estrato de pulso é exercido por algum valor duracional mais longo e, portanto, o trecho como um todo soa mais lento, enquanto a *kinesis* está relacionada com passagens cujo estrato de pulso é percebido em níveis mais acelerados. A Figura 8 ressalta as mudanças de movimentação no estrato de pulso – re-enfoque – que corroboram para sensações de diferentes níveis de *kinesis* na própria “trilha de lágrimas”, finalizando no vigésimo nono segmento, que aponta instantaneamente para a *stasis*, indicando o término de uma jornada.

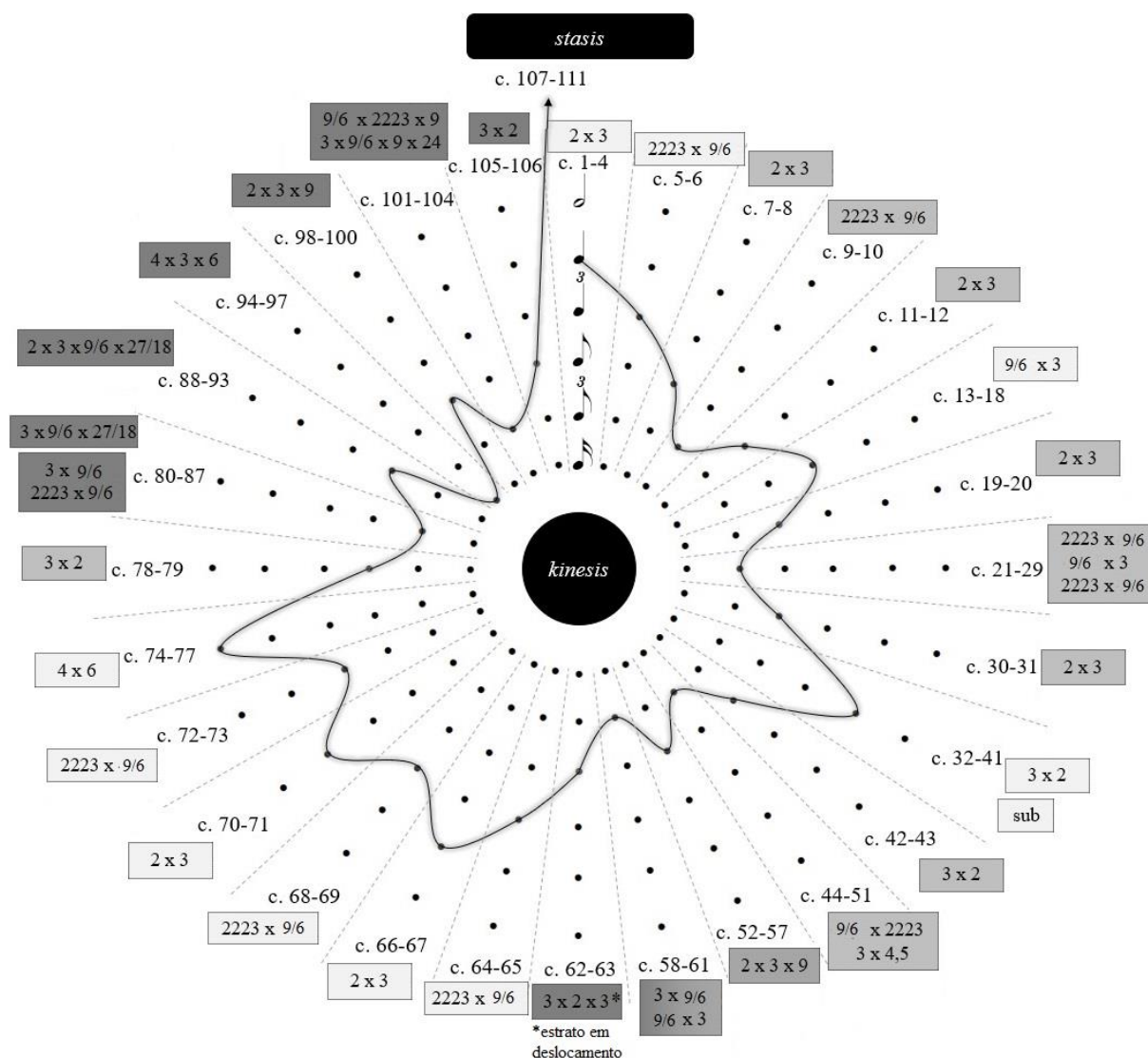


Figura 8: Representação gráfica dos processos métricos em *Trail of Tears*.

5. QUESTÕES PERFORMÁTICAS EM *TRAIL OF TEARS*

Resta claro aos estudos em dissonância métrica que este tipo de estrutura temporal ocupa uma função importante na expressividade de uma obra musical. Inserida propositalmente no fluxo musical pelo compositor, a dissonância métrica também deve ser executada de modo preciso e consciente pelo intérprete. Afirma Krebs (1999, p.178, tradução nossa): “os conflitos métricos e suas resoluções precisam ser transmitidas ao ouvinte da maneira mais clara o possível”¹². Esta clareza, porém, exige uma grande precisão rítmica na execução e, quando envolve estratos métricos em conflitos que emanam de partes executadas por diferentes músicos, é necessário um cuidadoso

¹² “Metrical conflicts and their resolutions must be conveyed to the listener in the clearest possible fashion” (KREBS, 1999, p.178).

processo de sincronia entre os intérpretes. Ciente deste aspecto, afirma o compositor, em relação à performance de suas obras:

Praticamente todas as minhas composições precisam que os intérpretes sejam o mais precisos possível com relação ao andamento e ao ritmo. Muitas peças, mesmo as escritas para apenas três intérpretes, requerem um regente para que possam ter uma execução minimamente correta, dentro do regime de pouquíssimos ensaios a que normalmente estamos submetidos. Isto acontece principalmente com as peças mais antigas no Ritmo Modal Expandido, porque nelas, a pulsação da partitura é a única coisa que liga uma parte a outra parte mas, infelizmente, essa pulsação quase nunca é ouvida. Além disso, entusiasmado, na época, com as novas relações rítmicas que o método podia gerar, não hesitei em explorar as combinações mais “radicais” nessas obras. Com o tempo, meu rigor de pesquisa das potencialidades do método foi se satisfazendo e relaxando, e passei a compor a partir de outros interesses não apenas rítmicos. *Trail* já pertence a uma fase assim, e é uma das peças mais simples de se montar porque a rítmica não envereda por sobreposições de ritmos difíceis. Apesar disto, basta um leve momento de distração para que o intérprete se perca no fluxo rítmico: os únicos trechos que coincidem com a escrita em 3/4 são aqueles em semínimas, de modo que a música que se ouve não ajuda muito ao intérprete retomar facilmente num lugar correto, a não ser que tenha dedicado o tempo suficiente para assimilar completamente a relação do som com a escrita. Na verdade, acredito que toda música seja assim, por mais ou menos complexa que seja; o que precisa acontecer é estudar e ensaiar o quanto for necessário antes da apresentação. O estágio de leitura permite aos intérpretes tocar em sincronia, mas sem expressão; mas a expressão precisa ser controlada, porque uma pequena aceleração, por exemplo, pode desfazer o encaixe delicado das linhas em polirritmia. A familiaridade do intérprete com o repertório moderno e de vanguarda do século XX é uma vantagem, pois ele ou ela já terá passado pela experiência de decifrar uma escrita que resulta em situações musicais novas. Dito isto, a parte de maior desafio é a Seção IV, onde há poucos trechos com semínimas, há três camadas sobrepostas de tríbacos em diferentes velocidades, e há uma exigência maior do controle emocional junto ao técnico. (IRLANDINI, 2023)

Ao relacionar o Ritmo Modal Expandido (IRLANDINI, 2017) com as questões performáticas de *Trail of Tears*, o compositor esclarece a precisão do andamento em semínima com MM=60, muito embora a sonoridade da obra exerça grandes oscilações de movimentação e sensação de andamento, como demonstrado na análise anterior. Conforme Irlandini (2023):

A sincronia entre os músicos depende da exatidão com que os ritmos são tocados. Por exemplo, a sobreposição de 3x2 de uma linha em colcheias com outra em colcheias em tercinas precisa soar claramente no padrão rítmico de sextinas resultantes desta sobreposição, assim como todas as outras sobreposições, cada uma com seu padrão resultante. Isto parece elementar, mas não é assim tão simples quando envolve duas pessoas diferentes tocando: é preciso que os músicos percebam e sintam o encaixe das notas na textura das partes combinadas.

Normalmente, nas minhas partituras, a pulsação equivale à semínima com MM=60, pois esta pulsação é a referência para todos os ritmos e andamentos sobrepostos. No Ritmo Modal Expandido ela se chama “unidade primordial”, justamente porque é ela que torna possível a junção de todas as velocidades. Entretanto, como ela nem sempre é audível, é preciso que os intérpretes desenvolvam a capacidade de mantê-la, quando estão tocando algo que soa independente dela. É meio que um truque... Esta independência não se resume

apenas à duração da pulsação individual em vigor. Para exemplificar este fato, vou me deter apenas ao caso de *Trail of Tears*, onde muitas complicações não acontecem, e mencionarei apenas a questão da acentuação métrica.

Nessa obra, a acentuação métrica se identifica com o ritmo ternário do metro tríbaco. Quando o ritmo de uma camada é métrico e a pulsação coincide com a pulsação de partitura, o acento métrico dispensa ser representado por sinais de ênfase (acentos propostos). É o que ocorre em muitos trechos de *Trail of Tears*, nos quais uma das partes do piano ou dos violinos apresenta o tríbaco em semínimas. Nesses trechos, a pulsação de partitura realmente expressa a métrica dessa camada. Por isso, a peça foi escrita em 3/4, o que faz os tríbacos em semínimas se encaixarem perfeitamente nesta escrita, e equivalerem a um compasso, tornando implícito o padrão ternário de acentuação métrica de apoios e impulsos (apoio-impulso-impulso ou, noutra terminologia, Forte-fraco-fraco), dispensando o uso de qualquer outro sinal de acentuação. Entretanto, quando o tríbaco aparece escrito em colcheias, aparece um acento proposto na primeira das três colcheias. Esta ênfase é uma representação do acento métrico neste novo tríbaco; não é, na realidade, um acento proposto. György Ligeti também recorre a este estratagema nos seus Estudos para piano: usa acentos propostos para representar acentos que são, na realidade, métricos, tanto quando a métrica numa linha é regular quanto irregular. A polimetria se usa do recurso visual do acento proposto para representar o acento métrico, na falta de um sinal melhor... Portanto, trata-se de um aspecto paradoxal da escrita sobre o qual o intérprete precisa ser instruído, para não executar as colcheias acentuando-as duas a duas, conforme a escrita em 3/4 sugere. Aquela parte em colcheias é, na realidade, um 3/8 sobreposto ao 3/4. Com isto, é preciso que o intérprete respeite a acentuação métrica do 3/8, e não a do 3/4: a terceira colcheia do primeiro tríbaco do compasso recai na cabeça do segundo tempo do 3/4. Evidentemente, esta nota não é um apoio, mas sim, o último impulso do tríbaco. Do mesmo modo, a segunda colcheia do segundo tríbaco do compasso cai na cabeça do terceiro tempo do 3/4. Trata-se, também, de um impulso, e não de um apoio. É preciso, então, habituar-se a olhar para um *down beat* e ver um *up beat*... A essa altura, alguém poderia me perguntar por que não escrevi os tríbacos em colcheias num compasso 3/8. A resposta é que não há, em *Trail of Tears*, um só momento em que apenas uma camada rítmica soe isoladamente. Há sempre uma outra sobreposta, numa outra velocidade; isto tornaria, dependendo do caso, a escrita em 3/8 ainda mais complicada. Por isso, a pulsação das minhas partituras é quase sempre a unidade primordial representada pela semínima em MM = 60, pois é ela que permite a escrita (e a realização) das polirritmias. Outra pulsação pode ser utilizada, mas somente quando esta nova pulsação resultar numa opção de leitura mais fácil. Nestes casos, recorro à modulação métrica. Mas o mais comum mesmo é usar a unidade primordial como pulsação de partitura, devido a haver, muitas vezes, a sobreposição de três ou quatro vezes em velocidades diferentes.

Já os tríbacos em colcheias em tercinas da seção C do hino ocupam, cada um, uma semínima da partitura, o que agrupa todos os apoios e impulsos do padrão ternário dentro da mesma semínima, coincidindo o primeiro (acentos métricos) com a cabeça da semínima, e facilita a execução, tornando a unidade primordial também um pouco mais audível; trata-se de um 3/8 em que a tercina é a unidade de tempo, ou seja, uma pulsação com MM=180 (o tríbaco em colcheias “normais” equivale à pulsação MM=120). Assim, todas estas questões precisam estar claras para todos os intérpretes, para que a execução rítmica, que depende da correta articulação e acentuação dos valores, flua com sentido musical. De resto, com relação à interpretação melódica, é preciso não romantizar a maneira como as linhas são tocadas nos violinos. O excesso de vibrato junto a um entendimento romântico da expressividade melódica pode transfigurar a obra em algo que ela está longe de ser. Os intérpretes precisam se ater às imagens do frio, da dureza, do fardo e da opressão, e evitar qualquer gestualidade sentimental. (IRLANDINI, 2023)

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trail of Tears é uma obra que se relaciona com um fato histórico, mas se utiliza de procedimentos criativos inseridos no contexto da música do século XXI. O transcurso de expansão em um movimento espiral, relatados pelo compositor (IRLANDINI, 2023), articulados com o sistema de Ritmo Modal Expandido (IRLANDINI, 2017), materializam, na obra, um fluxo musical permeado por dissonâncias métricas, micrométricas e macrométricas. Os processos de re-enfoque são fulcrais na criação de tal variedade de níveis de dissonância, mas também se articulam com a *kinesis* da peça. Este sentido de movimento, quase vertiginoso, a que o ouvinte de *Trail of Tears* é submetido, enaltece o sentimento de “frio, da dureza, do fardo e da opressão” (IRLANDINI, 2023), próprios da representação de um genocídio.

Leandro Gumboski é Doutor (USP, 2022), Mestre (UDESC, 2014) e Licenciado em Música (FAP/UNESPAR, 2012) e docente da Educação Básica, Técnica e Tecnológica no Campus Paranaguá do Instituto Federal do Paraná (IFPR) desde 2015, onde atualmente exerce a função de Diretor de Ensino, Pesquisa e Extensão (2019-). Como pesquisador, se dedica à Musicologia pela Teoria e Análise Musical a partir de temas voltados aos aspectos rítmicos e métricos de diferentes repertórios musicais, em especial produções dos séculos XX e XXI. Em sua tese de doutoramento, desenvolveu categorias complementares à teoria da Dissonância Métrica que podem subsidiar modelos analíticos de obras dos últimos cento e vinte anos. E-mail: leandro.gumboski@ifpr.edu.br.

BIBLIOGRAFIA

- APEL, Willi. **Harvard Dictionary of Music**. 2.ed. Cambridge: Harvard University Press, 1972.
- BARBARESCO FILHO, Eduardo. O título da obra musical e sua percepção aportes na teoria peirciana. In: XVII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. **Anais do XVII Congresso da Anppom**. São Paulo: Unesp, 2007, p.1-9.
- BERLIOZ, Hector. Strauss: Son Orchestre, Ses Valses – De L’Avenir Du Rythme. **Journal de Débats**, 2015, [nov. 1837]. Disponível em: <http://www.hberlioz.com/feuilletons/debats371110.htm>. Acesso em: 29 mai. 2023.
- BERRY, Wallace. **Structural Functions in Music**. Mineola: Dover Publications, 1987.
- BROWER, Candace. Memory and Perception of Rhythm. **Music Theory Spectrum**, v.15, n.1, p.19-35, 1993.
- COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard B. **The Rhythmic Structure of Music**. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- FERRAZ, Silvio. Ciclicidade e *kinesis* em *Circles* de Luciano Berio. **Opus**, v.17, n.2, p.43-62, dez. 2011.
- GAULDIN, Robert. **Harmonic Practice in Tonal Music**. New York: Norton & Company, 2004.
- GUMBOSKI, Leandro. **Novas categorias teóricas para a análise de dissonâncias métricas em obras musicais dos séculos XX e XXI**. 2022. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
- IRLANDINI, Luigi Antonio. **Trail of Tears**: two violins and piano. L.A.I Edition Princeps #34, 2005. 1 partitura. 2 violinos e piano.
- IRLANDINI, Luigi Antonio. Expanded Modal Rhythm. **Revista Vórtex (Vortex Music Journal)**, v.5, n.1, p.1-24, 2017.
- IRLANDINI, Luigi Antonio. **Processos criativos e performáticos em Trail of Tears**. [Entrevista concedida a] Leandro Gumboski. Curitiba, fev. 2023.
- KRAMER, Lawrence. Afterword: Genocide, Music, and the Name. In: WOJCIECH, Klimczyk; ŚWIERZOWSKA, Agata (Eds.). **Music and Genocide** (Studies in Social Sciences, Philosophy and History of Ideas). v.9. Frankfurt am Main: Peter Lang Edition, 2015.
- KREBS, Harald. Some Extensions of the Concepts of Metrical Consonance and Dissonance. **Journal of Music Theory**, v.31, n.1, p.99-120, 1987.
- KREBS, Harald. **Fantasy Pieces**: Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann. New York: Oxford University Press, 1999.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. **A Generative Theory of Tonal Music**. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology, 1983.

LONDON, Justin. **Hearing in Time: Psychological Aspects of Musical Meter**. 2.ed. New York: Oxford University Press, 2012.

LESTER, Joel. **The Rhythms of Tonal Music**. Carbondale: Southern Illinois U. Press, 1986.

SANTA, Matthew. **Hearing Rhythm and Meter: Analyzing Metrical Consonance and Dissonance in Common-Practice Period Music**. London & New York: Routledge, 2019.

U.S. Forest Service. 2015. "The Trail of Tears in Southern Illinois". Disponível em: https://www.fs.usda.gov/Internet/FSE_DOCUMENTS/stelprdb5156722.pdf. Acesso em: 18 jan. 2023.

YESTON, Maury. **The Stratification of Musical Rhythm**. New Haven and London: Yale University Press, 1976.

A IMPORTÂNCIA DO "TATEIO" E DAS TRANSFORMAÇÕES PROGRESSIVAS NA MÚSICA DE LIGETI DOS ANOS SSESSENTA

COMENTÁRIOS SOBRE *CONTINUUM*

CLAUDIO HORACIO VITALE

1. INTRODUÇÃO

György Ligeti diz: “eu avanço tateando, de obra em obra, progredindo nas diferentes direções, como um cego num labirinto” (LIGETI, 2001, p.19)¹. A partir desta declaração e do conhecimento de suas obras, trazemos para a discussão a importância dos conceitos de tatear e de gradação² na obra de Ligeti, especialmente naquela composta nas décadas de sessenta e setenta. Entendemos que estes conceitos estão fortemente relacionados. O tatear supõe, de alguma forma, um deslocamento gradual, uma gradação. No decorrer do texto, vinculamos também essas ideias com outras que são caras à poética do compositor, como as ideias de continuidade e de ilusão. Finalmente, observamos a presença dessas questões tanto numa gravura fortemente admirada pelo compositor (*Metamorphose*, de Escher), quanto numa obra sua, *Continuum*.

2. AVANÇAR TATEANDO...

De finais da década de 1950 até meados da década de 1970, aproximadamente, Ligeti compõe obras que têm o *cluster* como base da sua harmonia. Nas primeiras obras - *Apparitions* (1958-59), *Atmosphères* (1961), *Volumina* (1962), *Requiem* (1963-1965) - o *cluster* é central, pois sustenta densas massas de som que apagam qualquer sensação de melodia, ritmo ou harmonia, pelo menos no sentido que damos a estes elementos na música modal ou tonal dos séculos anteriores. A partir do último movimento do *Requiem*, a *Lacrimosa*, Ligeti se afasta gradualmente do uso exclusivo do *cluster* ao incorporar à sua música intervalos maiores do que a segunda. O *cluster* continua sendo

¹ “j'avance à tâtons, d'œuvre en œuvre, progressant dans différentes directions, comme un aveugle dans un labyrinthe” (LIGETI, 2001, p.19).

² Estes assuntos foram mais amplamente desenvolvidos em Vitale (2013).

um elemento de grande importância, mas aparecem outras estruturas harmônicas que não podem ser entendidas como *clusters*. Para isso, o compositor desenvolve uma escrita que une aspectos trabalhados em obras anteriores (como a micropolifonia, as transformações graduais do timbre, as texturas saturadas) com elementos novos (como o trabalho com certos intervalos, a percepção clara de processos graduais rítmicos e harmônicos, gestos melódicos etc.). Em outras palavras, o “ponto zero” (uma espécie de tabula rasa) alcançado numa obra de alta densidade harmônica como *Atmosphères*, serve de base para novas experimentações no campo do timbre, da melodia, da textura, do ritmo e da forma nas obras seguintes. Podemos inclusive dizer que Ligeti restabelece gradualmente os aspectos individuais que tinham sido completamente anulados nessas obras.

Nas obras de Ligeti desses anos, o surgimento de elementos como acordes, intervalos maiores do que a segunda, ritmos periódicos ou gestos melódicos responde a um pensamento ancorado na gradação. Na sua visão, estes elementos pertencem a uma possível escala. Não há diferença substancial entre eles (como numa gradação; as diferenças entre os elementos não são de natureza, e sim de grau). Daí que, na sua música, o ritmo aperiódico surja do periódico, a tríade surja do *cluster*, o caos da ordem. A partir disso, o compositor consegue fundar uma música fora das oposições dialéticas, baseada apenas nos mínimos desvios, nas minúsculas flutuações do som.

A partir do exposto, é possível pensar que em Ligeti, a gradação não constitui apenas uma ferramenta composicional, mas uma forma de pensamento, mais especificamente, uma forma de entender a composição. Vejamos o que o compositor escreve em 1991 por ocasião da entrega do prêmio Balzan:

Neste momento, não tenho uma ideia precisa do lugar onde tudo isso vai me levar: não tenho uma visão definitiva do futuro, nem um plano geral; *eu avanço tateando*, de obra em obra, progredindo nas diferentes direções, como um cego num labirinto. Uma vez que um novo passo é dado, ele faz parte do passado, e inúmeras ramificações possíveis se apresentam para a etapa seguinte. (LIGETI, 2001, p.19, grifo nosso)³

A metáfora utilizada por Ligeti para caracterizar sua forma de entender a composição é particularmente interessante. A imagem de um cego se movimentando num labirinto traz justamente a ideia de um movimento gradual. Com a ideia de tatear, acontece algo similar. Tatear

³ “Maintenant, je n'ai pas d'idée précise du but vers lequel tend tout cela : je n'ai pas de vision définitive du futur, ni de plan général ; j'avance à tâtons, d'œuvre en œuvre, progressant dans différentes directions, comme un aveugle dans un labyrinthe. Dès qu'un nouveau pas est franchi, il fait partie du passé, et une quantité d'embranchements possibles s'offre pour la prochaine étape” (LIGETI, 2001, p.19).

supõe tocar algo que está próximo. Ao avançar tateando, avançamos gradualmente, por proximidade. Conhecemos o labirinto a partir do tato, do contato físico.

Esta ideia de avançar tateando, sem plano definido, sem método ou teoria prévia à própria materialidade da obra, torna-se evidente ao observarmos o caminho seguido pelas obras do compositor. Tomando as obras compostas nos anos sessenta, setenta e oitenta, podemos notar que Ligeti restabelece, de fato, gradualmente os aspectos individuais que tinham sido completamente anulados em *Atmosphères* (1961). Vejamos isto. Da composição textural desta obra, se vai até a composição com melodias, ritmos, diversos tipos de harmonia etc. *Atmosphères*, desse modo, se transforma num ponto de partida, na pedra bruta do escultor que, ao ser gradualmente esculpida, nos devolve formas sempre um pouco diferentes. No *Requiem* (1963-1965), aparecem os primeiros passos desse distanciamento, com o surgimento de notas que funcionam como polos (o Si₁, no Kyrie, por exemplo) e harmonias que já não pertencem ao *cluster* (as terças, quartas etc., em *Lacrimosa*).

Em *Lux aeterna* (1966), o compositor aprofunda o trabalho com as harmonias claras, começado em *Lacrimosa*, que se afastam mais ainda do *cluster*. No primeiro movimento do *Concerto para Violoncelo* (1996), nasce uma nova intensidade expressiva com uma melodia apenas insinuada. Em *Lontano* (1967), aparecem as alusões à música do passado. Em *Continuum* (1968), aparece o ritmo (ainda ligado ao pulso) como elemento central de construção. No *Quarteto de cordas nº 2* (1968) e em *Dez Peças para quinteto de sopros* (1968), aparecem breves gestos melódicos e continuam as explorações harmônicas que se baseiam cada vez mais no *cluster* como resíduo. Em *Monument, Selbstportrait, Bewegung* (1976), aparece um trabalho rítmico que será desenvolvido posteriormente, especialmente nos *Estudos para Piano* (1985-2001).

O próprio compositor confirma esta hipótese sobre o seu percurso composicional:

o método muda de obra em obra, e isso acontece *gradualmente*: as experiências feitas numa peça fazem com que a técnica se modifique nas peças seguintes; cada nova peça levanta também questões relacionadas à técnica composicional que são resolvidas nas obras seguintes e cuja solução traz, por sua vez, novos questionamentos. (LIGETI, 2013, p.113, grifo nosso)⁴

Este caminho se constrói tateando, em contato com os próprios materiais da música: “eu sou um construtivista. [...] Os aspectos construtivos [...] são essenciais para mim”, declara o

⁴ “La méthode se modifie d' œuvre en œuvre, et cela graduellement : les expériences faites avec une pièce mènent à la modification de la technique dans la suivante ; chaque nouvelle pièce soulève aussi des questions de technique compositionnelle qui sont résolues dans les œuvres suivantes et dont la solution mène à son tour à de nouvelles questions” (LIGETI, 2013, p.113).

compositor (LIGETI; GOTTWALD, 1987, p.220)⁵. Essa forma de construir, tomando como ponto de partida o “contato” com o próprio som (e não especulações como as realizadas por compositores como Xenakis ou Stockhausen) aparece muito nos seus *Estudos para Piano*. Nesse caso, a busca pela tatilidade lhe vem de outro compositor, Frédéric Chopin. Nas suas palavras, “o maior compositor para piano [...] um pianista no qual a sensação tátil joga um papel quase igual à dimensão acústica. Eu segui Chopin nessa direção” (LIGETI; CHOULARD, 2001, p.42)⁶.

3. CONTINUUM E AS TRANSFORMAÇÕES PROGRESSIVAS

Esta forma de proceder, por pequenos passos, onde as notas (e as mãos) se movimentam por proximidade, aparece claramente na sua obra para cravo *Continuum* (1968). Vejamos esta questão. Em depoimento a Michel (1995), Ligeti explica que a construção dessa peça é baseada nas transições graduais aplicadas tanto às alturas quanto aos intervalos: “eu introduzo uma altura nova de cada vez e elimino uma outra. [...] Não existe série, mas uma certa construção dos intervalos e das alturas a partir de transições graduais” (MICHAEL, 1995, p.190-191)⁷. As mãos, inclusive, foram pensadas “como objetos em movimento” (LIGETI, 2013, p.249)⁸.

As transições graduais presentes na maior parte das obras de Ligeti dos anos sessenta, geram uma música com textura contínua. O efeito de continuidade, desenvolvido em diferentes tipos de textura e de diversas maneiras, segue um mesmo objetivo: o trabalho com a ilusão. Segundo Pierre Michel (1995), a ilusão, que se constitui num dos pilares da música de Ligeti, é criada a partir de modificações muito progressivas da estrutura musical:

A ilusão é um dos fundamentos da música de Ligeti. Nele, a inspiração deriva-se muitas vezes do desejo de representar impressões, sensações ou emoções de forma sonora. [...] A ilusão é para a música de Ligeti o que a série é para a música de Schoenberg: ela é determinante de maneira estrutural e expressiva. [...] A noção de ilusão, de impalpável ou de irreal é frequentemente criada por modificações muito progressivas da estrutura musical. (MICHEL, 1995, p.141-142)⁹

⁵ “Je suis un constructiviste. [...] Les aspects constructifs [...] sont pour moi essentiels” (LIGETI; GOTTWALD, 1987, p.220).

⁶ “Le plus grand compositeur pour piano [...] un pianiste chez lequel la sensation tactile joue un rôle presque égal à la dimension acoustique. J’ai suivi Chopin dans cette direction” (LIGETI; CHOULARD, 2001, p.42).

⁷ “J’introduis à chaque fois une nouvelle hauteur et j’en élimine une autre. [...] Il n’y a pas de série, mais une certaine construction des intervalles et des hauteurs avec des transitions graduelles” (MICHEL, 1995, p.190-191).

⁸ “en tant qu’objets en mouvement” (LIGETI, 2013, p.249).

⁹ “L’illusion est un des fondements de la musique de Ligeti. L’inspiration provient très souvent chez lui du désir de représenter impressions, sensations ou émotions de façon sonore. [...] L’illusion est à la musique de Ligeti ce que la série est à celle de Schoenberg: elle est déterminante de manière structurelle et expressive. [...] La notion d’illusion, d’impalpable ou d’irréel est souvent créée par des modifications très progressives de la structure musicale” (MICHEL, 1995, p.141-142).

Continuum estabelece, de fato, um jogo interessante entre continuidade e ilusão. Segundo Richard Toop (1990, p.67), esta obra representa uma espécie de união entre a forma contínua de obras orquestrais como *Atmosphères* e o tipo *meccanico* estabelecido pelo *Poème symphonique pour cent métronomes*. A intenção de gerar uma continuidade a partir de uma descontinuidade aparece já no título da obra. O próprio compositor reconhece que se trata de “um título anti-cravo, dado que o cravo é o instrumento descontínuo por excelência” (LIGETI apud TOOP, 1999, p.121)¹⁰. O tempo extremamente rápido (*prestíssimo*) resulta num fator fundamental para a obtenção do som contínuo.

Posteriormente à composição desta obra, Ligeti conhece uma série de gravuras de Escher chamadas de *Metamorfose* que o impactam fortemente. O compositor, inclusive, observa que os procedimentos utilizados nestes desenhos são basicamente os mesmos da sua obra *Continuum*. Nas suas palavras:

Nessa época, não conhecia ainda os desenhos de Escher [...]. Em 1972, pude ver seus desenhos, os quais tiveram uma grande influência sobre mim. Eu encontrei [em Escher] ideias próximas às de *Continuum*. [...] Um dos seus desenhos mais típicos chama-se *Metamorfose*. Escher transforma progressivamente um quadrado em animais (lagartos), depois isso se torna geométrico; os hexágonos evocam a associação com uma colmeia de abelhas, depois as abelhas saem voando e se transformam em borboletas ou em peixes. A ideia é genial. Quando vi isso, me senti muito comovido pois, em *Continuum*, trata-se exatamente da mesma coisa. (MICHEL, 1995, p.193)¹¹

Esta relação com a obra *Metamorfose* é particularmente interessante, pois evidencia a importância que a gradação tem na poética do compositor. Nesta série de obras de Escher (*Metamorfose I*, de 1937; *Metamorfose II*, de 1939-1940; e *Metamorfose III*, de 1967-1968), a ideia da transformação gradual de uma imagem em outra é central e a técnica utilizada para realizar isto é a gradação. Vejam-se as Figuras 1, 2 e 3:

¹⁰ “an anti-harpsichord title, because the harpsichord is the discontinuous instrument par excellence” (LIGETI apud TOOP, 1999, p.121).

¹¹ “À cette époque, je ne connaissais pas encore les dessins d'Escher [...]. En 1972, j'ai pu voir ses dessins, ceux-ci eurent sur moi une grande influence. J'ai trouvé chez lui des idées voisines de celles de *Continuum*. [...] Un de ses dessins les plus typiques s'appelle *Métamorphoses*. Escher transforme progressivement un carré en animaux (lézards), puis cela redevient géométrique; des hexagones évoquent l'association à une ruche d'abeilles, puis les abeilles sortent en volant et se muent en papillons ou en poissons. L'idée est géniale. Quand j'ai vu cela, j'ai été très touché car, dans *Continuum*, c'est exactement la même chose” (MICHEL, 1995, p.193).

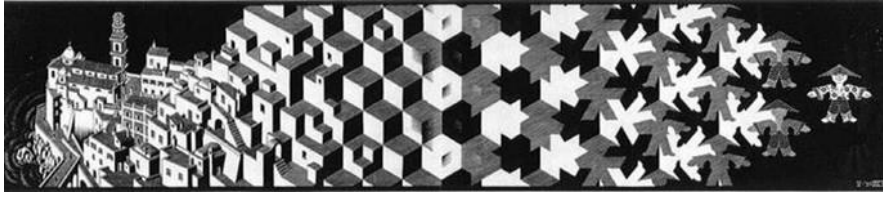


Figura 1: M. C. Escher, *Metamorphose I*.



Figura 2: M. C. Escher, *Metamorphose II*.



Figura 3: M. C. Escher, *Metamorphose III*.

O começo de *Continuum* (1968) constitui um interessante jogo entre duas vozes que tocam a mesma 3m, Sol-Si \flat , de forma alternada: enquanto uma mão toca Sol, a outra toca Si \flat , e vice-versa. Após este intervalo, as alturas novas surgem em relação de proximidade com essas. As primeiras notas são as seguintes: Sol-Si \flat , Fá, Lá \flat , Lá, Dó \flat , Fá \sharp etc. (veja-se a Figura 4)¹².

The image shows the first five systems of the musical score for György Ligeti's *Continuum*. The score is written for piano and is marked "Prestissimo*". It consists of two staves per system, with a complex, rapidly moving melodic line in both hands. The notes are primarily eighth and sixteenth notes. Key notes are labeled with arrows: Sol-Si \flat (first system), Fá (second system), Lá (third system), Lá \flat (third system), and Dó \flat (fifth system). The piece is in 2/4 time and features a unique harmonic structure based on a 3m interval.

Figura 4: *Continuum*, partitura, primeiros cinco sistemas da página 1.

Nesta peça, as gradações harmônicas levam o discurso de um simples intervalo de 3m até diferentes *clusters* (no meio do processo, encontramos, por exemplo, estruturas de 3m + 2M que aparecem em outras peças do compositor). Note-se que a primeira nota em aparecer, depois do Sol-Si \flat , é um Fá. Estas três alturas, Fá-Sol-Si \flat , formam a estrutura intervalar 2-3. A condução gradual das vozes faz também surgir estruturas como a tríade de Si \flat M (Ré \sharp na mão esquerda e Si-Fá \sharp na direita), a de Si \flat m (Ré na esquerda e Si-Fá \sharp na direita) e o acorde de Bm7 (Lá-Ré na esquerda e Si-Fá \sharp na direita). Vejam-se as Figuras 5 e 6:

¹² Análises sobre *Continuum* podem ser encontradas em Caznok (2003), Clendinning (1993), Escot (1988), Hicks (1993) e Toop (1990).

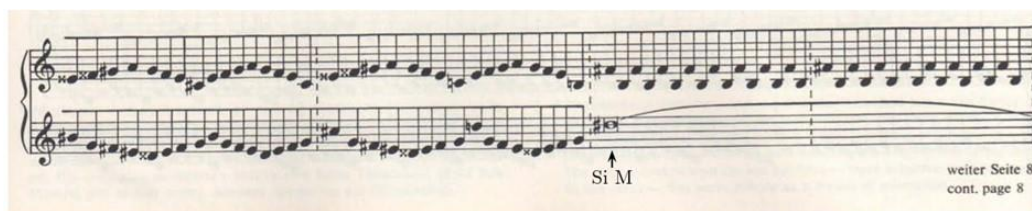


Figura 5: *Continuum*, partitura, último sistema da página 6.

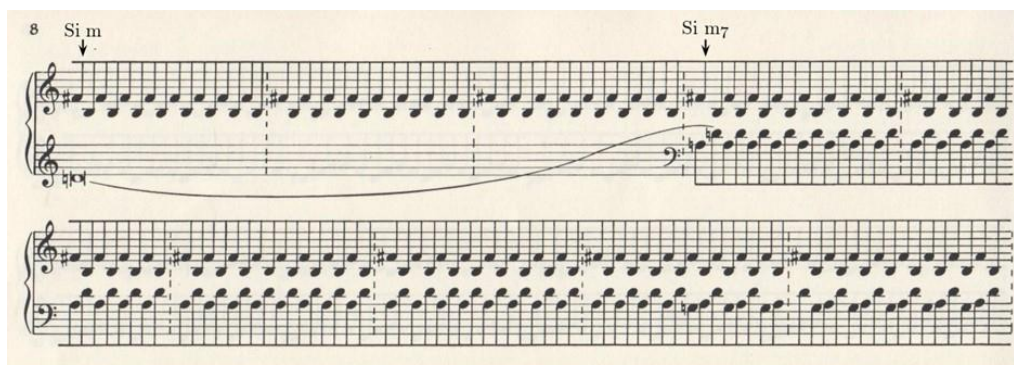


Figura 6: *Continuum*, partitura, primeiros dois sistemas da página 8 (continuação da Figura 5. A página 8 constitui uma continuação da página 6, pois a página 7 da partitura está em branco).

Embora os ataques de colcheia se mantenham sempre constantes até o final da peça, a percepção do ritmo está especialmente ligada ao trabalho das alturas. Como afirma o próprio compositor, “o ritmo nesta peça não corresponde ao que verdadeiramente é executado” (MICHEL, 1995, p.192)¹³, e isso é parte fundamental da sua poética. Nas suas palavras, “esse aspecto da ilusão acústica é essencial para mim: esquecemos o ‘verdadeiro’ ritmo para usufruir um ritmo de ilusão” (MICHEL, 1995, p.193).¹⁴

Em termos gerais, podemos dizer que *ostinati* com um maior número de notas trazem a sensação de um tempo mais lento. Contrariamente, *ostinati* com um número reduzido de notas, como um trinado, por exemplo, geram a sensação de um andamento mais rápido. Como as gradações não funcionam sempre de forma sincronizada em ambas as mãos (a quantidade de notas não sempre coincide nas duas mãos), o discurso transita do periódico para o aperiódico, de regular para o irregular, da sensação de estabilidade para a de instabilidade.

¹³ “le rythme dans cette pièce n'est pas celui qui est vraiment joué” (MICHEL, 1995, p.192).

¹⁴ “Cet aspect de l'illusion acoustique est essentiel pour moi : on oublie le 'vrai' rythme au profit d'un rythme d'illusion” (MICHEL, 1995, p.193).

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que várias das ideias discutidas neste artigo podem ser observadas em muitas obras de Ligeti dos anos sessenta e setenta, mas também em obras dos anos seguintes, como os *Estudos para piano* (como comentado, o movimento gradual das mãos é aqui de grande importância)¹⁵. Podemos dizer que sua música renova a importância que o movimento progressivo teve na história da música, ao ligar esse procedimento a ideias novas, como a de ilusão. A transformação gradual, em Escher ou em Ligeti, traz uma confusão, uma ambiguidade entre elementos e formas que é central para “confundir a nossa razão”. Como sabemos, quanto mais passos são dados entre elementos diferentes, num processo de gradação, mais sutil e menos perceptível fica a transição¹⁶. Imagens ou configurações melódicas e harmônicas se fundem e confundem; nós perdemos a sensação dos limites entre elas, e se torna difícil ou impossível saber a forma como elas nasceram e desapareceram.

Claudio Vitale é professor de Harmonia, Contraponto e Morfologia Musical e Bacharel em Composição pela Faculdade de Belas Artes (FBA) da Universidade Nacional de La Plata (UNLP), Argentina. Mestre e Doutor em música pela Universidade de São Paulo (USP), Brasil. Realizou diversos pós-doutorados no Brasil e no exterior. Trabalha principalmente com música dos séculos XX e XXI, tanto erudita quanto popular. Atualmente leciona na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP-UNESPAR). E-mail: claudiohvitale@gmail.com.

¹⁵ O próprio compositor reconhece isto em entrevista a Michel (1995, p.193). Se referindo às transformações progressivas em Escher e à relação com a ideia de ilusão, ele afirma que tanto em *Continuum* quanto na sua música em geral, os procedimentos são próximos aos encontrados na obra do artista holandês.

¹⁶ Estes assuntos podem ser estudados em Wong (1995).

BIBLIOGRAFIA

CAZNOK, Yara Borges. **Música**: entre o audível e o visível. São Paulo: UNESP, 2003.

CLENDINNING, Jane Piper. The Pattern-meccanico Compositions of György Ligeti. **Perspectives of New Music**, Seattle, v.31, n.1, p.192-234, 1993.

ESCOT, Pozzi. “Charm’d magic casements”, mathematical models in Ligeti. **Sonus**, Cambridge, v.9, n.1, p.17-37, 1988.

HICKS, Michael. Interval and form in Ligeti’s *Continuum* and *Coulée*. **Perspectives of New Music**, Seattle, v.31, n.1, p.172-190, 1993.

LIGETI, György. **L’Atelier du compositeur**: écrits autobiographiques; commentaires sur ses œuvres. Genève, Contrechamps, 2013.

LIGETI, György. **L’Atelier du compositeur**: écrits autobiographiques; commentaires sur ses œuvres. Genève, Contrechamps, 2013.

LIGETI, G. Pensées rhapsodiques sur la musique en général et sur mes propres compositions en particulier. In: LIGETI, G. **Neuf essais sur la musique**. Genève: Contrechamps, 2001. p.11-25.

LIGETI, György; GOTTWALD, Clytus. Entretien avec György Ligeti. **Inharmoniques**, Paris, n. 2, p.217–229, maio 1987.

MICHEL, Pierre. **György Ligeti**. Paris: Minerve, 1995.

TOOP, Richard. L’illusion de la surface. **Contrechamps**, Lausanne, n.12-13, p.61-97, 1990.

TOOP, Richard. **György Ligeti**. London: Phaidon, 1999.

VITALE, Claudio. **A graduação nas obras de György Ligeti dos anos sessenta**. 2013. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

WONG, Wucius. **Fundamentos del diseño**. México: Gustavo Gili, 1995.

ORGANIZADORES



Elder dos Santos Oliveira Junior é doutor em Música com ênfase em Composição Musical, Universidade de Aveiro, Portugal (2019). Pós-doutor em Educação Ambiental, Universidade Federal do Rio Grande. Universidade Federal do Pará, Brasil. Pesquisador do Grupo de Estudos Educação, Cultura, Ambiente e Filosofia - GEECAF/FURG e do Grupo TRAMA-USP, da Universidade de São Paulo. Líder do Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos em Processos Criativos, Instalativos e em Paisagem Sonora. Coordenador do Projeto Mosaico: Arte, Música e Paisagem Sonora na Escola -2ª ed. E-mail: elderoliveira27@gmail.com.



Ana Karolina Flores Bibiano possui graduação em Letras Português pela Universidade Federal do Rio Grande-FURG (2014). Especialização em Tecnologias da Informação e Comunicação na Educação - TIC-EDU UAB, pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG (2018). Mestrado em Educação em Ciências pela Universidade Federal do Rio Grande - FURG (2022). Integrante do Grupo de Estudos em Educação, Cultura, Ambiente e Filosofia - GEECAF (FURG). Pesquisadora do Grupo de Pesquisa Arte Sonora: Estudos dos processos criativos, instalativos e em paisagem sonora (UFPA). E-mail: karolinabibiano@gmail.com.



Ana Leticia Crozetta Zomer possui doutorado em Teoria e Análise Musical (2022) pela Universidade de São Paulo (USP), mestrado em Musicologia e Etnomusicologia (2017) pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e graduação em Licenciatura em Música (2013) pela mesma instituição. Atualmente é pesquisadora do grupo TRAMA: Teoria e Análise Musical (USP-ECA e CNPq, 2015-) e do grupo Arte Sonora: estudos dos processos criativos, instalativos e em paisagem sonora (UFPA e CNPq 2022). A ênfase de seu trabalho concentra-se nos estudos das músicas do século XX e XXI, abrangendo principalmente os enfoques musicológicos, analíticos e interpretativos. E-mail: analeticiazomer@gmail.com.



ISBN: 978-65-996581-4-3

CBL



9 786599 658143



ICA

INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE UFPA



FACULDADE DE MÚSICA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ



PROJETO MOSAICO