

Estudo preliminar sobre tendências na abordagem da fisicalidade na música contemporânea de concerto

Mário Del Nunzio
USP/FAPESP – maodn1@gmail.com

Resumo: Na atuação de certos compositores da atualidade há uma acentuada preocupação criativa relacionada às potencialidades físicas e mecânicas envolvidas no fazer musical. Isso implica, por exemplo, em peças que tenham pontos centrais de seu projeto estético relacionados a considerações sobre as possibilidades, os limites do corpo do intérprete e a coreografia inerente ao ato de se tocar um instrumento musical, em obras que fazem uso do que podemos chamar de notação prescritiva ou notação de ação. No presente artigo, faremos um levantamento de tendências recentes relacionadas a esse exame da fisicalidade, de acordo com postulados estéticos e teóricos de alguns compositores.

Palavras-Chave: fisicalidade; técnicas expandidas; complexidade; gesto; notação prescritiva.

Preliminary study on tendencies about physicality in contemporary concert music

Abstract: In the music of some recent composers there is a creative preoccupation related to the physical and mechanical possibilities present in music. This leads, for instance, to the composition of musical works which have as central aspects of its aesthetical project a consideration on the possibilities and the limits of the body of the performer and the inherent choreography in the act of playing a musical instrument, among others, in works which make use of a prescriptive or action notation. In this paper, we will make a survey of musical tendencies related to such an exam of physicality, especially during the last decade, using aesthetical, theoretical and analytical excerpts from some composers.

Keywords: physicality; expanded techniques; complexity; gesture; prescriptive notation.

1. Introdução

Neste artigo há apontamentos sobre uma produção musical bastante recente (da última década, especialmente) que lida com um exame aprofundado das possibilidades físicas de instrumentos e intérpretes, de um modo que traz à tona a concretude do fazer musical e o esforço físico aí presente. Tal abordagem tem feito parte da preocupação de compositores de diferentes vertentes há algumas décadas e constitui-se, na atualidade, em força motriz da produção de compositores recentes, para os quais noções como *coreografia*, *hiper-idiomatismo* e *saturação* tornam-se fundamentais, em obras que se relacionam em seu cerne com quatro aspectos:

1. Características intrínsecas do instrumento: ou seja, com um questionamento da homogeneização dos instrumentos, de modo a se buscar o que é próprio e característico à construção e concepção do instrumento, e explorarem-se as diferenças e heterogeneidades a eles intrínsecas;
2. Avaliação do modo de interação do instrumentista com o instrumento: ou seja, com uma formulação de modos de relação do intérprete com seu instrumento que alarguem as fronteiras de sua atuação (por exemplo, por meio de polifonias virtuais – controle

ritmicamente independente de elementos constituintes da execução de determinado instrumento; outro exemplo seria o de peças que lidam explicitamente com uma alta demanda de energia do intérprete e que têm em seus parâmetros composicionais aspectos como o índice de atividade do intérprete);

3. Elementos mecânicos de interferência na atuação instrumental: ou seja, a utilização de objetos, que pode tanto se dar de modo absolutamente móvel (itens que possam ser usados para acionar ou alterar ressonâncias de instrumentos) quanto de modo mais fixo (como no caso de preparações), bem como a idéia de *hibridização* de instrumentos (utilização em um instrumento de partes de outro instrumento);
4. Expansão instrumental por meio do uso de processamento eletrônico em tempo.

Com isso, a noção de fisicalidade lida com a relação do intérprete com seu instrumento, a corporalidade do intérprete ao executar um instrumento, bem como as propriedades materiais desse instrumento e suas possibilidades de extensão (mecânicas e eletrônicas).

Neste artigo, após mencionarmos alguns antecedentes históricos relevantes para o desenvolvimento de tais práticas, comentaremos sobre a produção de compositores recentes, mencionando seus principais postulados teóricos e estéticos, de modo a solidificar uma base para aprofundamentos em estudos subseqüentes.

2. Apontamentos históricos

Ao tratarmos das questões que levantamos no presente artigo, torna-se quase imperativo que seja mencionada a contribuição de alguns compositores cujas obras têm servido, já há algumas décadas, para uma intensa redefinição dessa noção de fisicalidade que permeia o presente artigo e que, com isso, apresentam postulados artísticos, técnicos e teóricos em relação aos quais a produção dos compositores abordados na segunda parte do artigo reflete, aprofunda e desenvolve novas perspectivas.

Cronologicamente, podemos iniciar por Iannis Xenakis (1922-2001), cuja abordagem em algumas peças coloca o intérprete em situações limite, em termos de sua capacidade física e da quantidade de informações e ações demandadas na partitura; podemos lembrar, a título de exemplificação, do artigo de Peter Hill sobre a interpretação de peças para piano de Xenakis (Hill, 1975), no qual defende que, em alguns casos, elas precisam ser

interpretadas aproximadamente, com priorização de algum aspecto em detrimento de outros, dada a impossibilidade física do intérprete realizar todas as informações contidas na partitura.

Outro nome sumamente relevante, ainda que por motivos bastante diferentes, é o de Helmut Lachenmann (1935), cuja concepção de *musique concrète instrumentale* lida com “os aspectos energéticos dos sons” (Steenhuisen, 2004); ainda, na *musique concrète instrumentale*, “categorias são primariamente delineadas não pelos parâmetros habituais, mas sim por aspectos de superfície de som ou ruído corporalmente energizados” (Lachenmann, 2004), ou seja, há uma idéia de “desmusicalizar ou tornar corriqueiros os sons musicais convencionais, supostamente sacrossantos, por revelá-los como resultados profanos dos esforços necessários para produzi-los, pela parte dos intérpretes e instrumentos” (Nonnenmann, 2005).

Seguindo cronologicamente, seria necessário apontar o papel do compositor Brian Ferneyhough: já são bastante difundidas idéias relacionadas à sua colocação dos intérpretes em situações limite, mas também podemos apontar um outro aspecto relevante – a noção de um espaço-de-eventos, comentada por Chris Dench:

(...) Ferneyhough foi o primeiro compositor a realmente tratar o interior do envelope sonoro, a extensamente modificar eventos sonoros durante seus desdobramentos, introduzindo um conceito sem precedentes de micromorfogênese composicional. Ao considerar o domínio simplex como espaço-de-ataques descontínuo (no sentido de pontilhismo), então o domínio complexo é um espaço-de-eventos conceitualmente (se não praticamente) contínuo. (Dench, 2004)

Aprofundando essa noção de “espaço-de-eventos”, o alemão Klaus K. Hübler (1956), que critica fortemente o que ele chama de “desconsideração do instrumento e de suas limitações” na “história da nova música”, propõe “um modo de composição adaptado ao instrumento em questão”. Esse modo de composição passaria por um “exame crítico do instrumento e um enfoque na imaginação inovadora dos potenciais concretos do instrumento”, e estaria aliado a uma “produção polifônica de sons” (Hübler, 1984), ou seja, o tratamento independente de cada um dos constituintes de uma ação musical (por exemplo, no caso de instrumentos de corda com o arco, os seriam elementos passíveis de serem tratados independentemente a pressão [velocidade] do arco, a posição de ataque, a pressão dos dedos da mão esquerda, as relações entre mão esquerda e mão direita, dentre outros).

Um outro aspecto (que pode, em certa medida, ser associado à atuação de todos esses compositores – e, de fato, remete-se a épocas prévias, desde o trabalho com piano preparado de John Cage até a utilização de tablaturas na música medieval) é a idéia de uma

notação prescritiva – uma notação que não determine de antemão um resultado a ser alcançado, mas sim que dê indicações ao intérprete de como lidar com seu instrumento. Como aponta Mieko Kanno:

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

Dado que a produção aqui abordada re-examina intensamente as possibilidades do instrumentista, uma notação de caráter descritivo (ou seja, que pretenda refletir a imagem sonora de uma determinada peça musical, para a realização da qual os intérpretes são equipados com sua bagagem técnica tradicional; ou, simplesmente, uma notação que tem em alturas e ritmos seus elementos constituintes primordiais) não cumpre a função adequadamente; se a música lida com a concretude dos instrumentos, com o desenvolvimento de técnicas específicas e, especialmente, não tem necessariamente em alturas pré-estabelecidas seu material sonoro principal – ou seja, lida com ruído, variações timbrísticas e aspectos da executabilidade do instrumento – uma notação que oferece uma aproximação com os aspectos materiais do instrumento mostra-se mais consistente; além disso, cabe lembrar que a concepção estética reflete-se na notação e que uma atenção a como notar uma peça torna-se fato de relevância na música atual – ou seja, que a notação reflete opções artísticas e mesmo ideológicas, e não é de modo algum um código neutro. Ao se notar ações, há um afastamento de uma idéia de transcendência, em favor da concretude; renova-se a atenção ao gesto físico, ao esforço perpetrado pelo músico e à energia neles presentes.

3. Tendências Recentes

Nessa segunda parte do artigo, mencionaremos compositores bastante recentes cujas produções artísticas explicitam modos bastante radicais de relacionamento com o aspecto da fisicalidade no fazer musical.

O compositor e violoncelista norte-americano Frank Cox (1961) pratica o que chama de “música complexa radical”; faz parte de sua postura um questionamento contundente de paradigmas de realização do Modernismo tardio, como, por exemplo, a relação entre notação, interpretação e percepção (que de acordo com ele, seria vista no modelo Modernista como algo “livre de ruído”, “transparente”), e que ele vê como uma “série

de sobreposições, com conflitos voláteis entre incompatíveis” (Cox, 2002); ainda aponta para a impossibilidade de uma “execução ‘ideal’”, “dado que é frequentemente impossível que todas as indicações de execução sejam executadas precisamente em qualquer execução”, com a necessidade de um “novo tipo de ‘pensamento corporal’” para lidar com as camadas sobrepostas de ações; isso resultaria numa valorização daquilo que “é constantemente depreciado na filosofia ocidental – o corpo físico e o movimento físico – sem fetichizar os domínios físicos às custas do mental / ideal (o que significaria apenas inverter os termos da valoração)”. (Cox, 2002). De tal modo, tem o intuito de priorizar “potenciais de desmembramento” e viabilizar um modo de “compor independentemente e quase-polifonicamente, com meios altamente racionalizados, [os] componentes individuais de produção sonora de qualquer instrumento” (Cox, 2008). Outro ponto a ser comentado em sua atuação é relacionado ao que se pode chamar de “parâmetros secundários” (ou seja, que não façam parte a princípio de domínios rítmico-harmônico-melódicos), “concebidos mais em termos de ações produtoras de som do que qualidades sonoras isoláveis”, com “um amplo espectro indo desde sons complexos instáveis e processualmente transformados” até “‘sons’ estáveis – tanto ruídos como notas tradicionais – nos quais as ações produtoras de sons são subordinadas à meta de se produzir um resultado sonoro desejado”, passíveis de serem estruturados com detalhamento semelhante ao dos parâmetros primários, de modo a “começar a utilizar os novos potenciais altamente racionalizados de notação para elucidar e trazer à luz novos potenciais de ação sonora” (Cox, 2008).

A obra do compositor norte-americano Aaron Cassidy (1976) lida eminentemente com a idéia de uma coreografia instrumental (ou seja, um detalhamento de como deve ser o comportamento corpóreo do instrumentista em relação ao instrumento) como “unidade morfológica primária” (Cassidy, 2004a), num “sistema de acordo com o qual a disposição física do corpo torna-se o determinante primário (e até mesmo único) para o material musical” (Cassidy, 2004a). Com isso, “são os estados físicos, a ligação entre o corpo do executante e o corpo do instrumento, e os gestos físicos que dirigem a superfície sonora” (Cassidy, 2004b), sendo que, em peças recentes, até mesmo as alturas são deixadas de lado (pelo uso de, por exemplo, algum tipo de *scordatura* radical, a cargo do intérprete, em peças como “The Crutch of Memory” e “The Pleats of Matter”). Outra característica relevante de seu trabalho é uma

‘polifonia de um único instrumento’, com abordagens variadas: um desmembramento de componentes da técnica de execução; uma polifonia de camadas paramétricas; uma polifonia dos elementos físicos e aurais de uma execução; uma polifonia estrutural mais ampla de objetos musicais, processos, técnicas, etc. (Cassidy, 2002).

A noção de coreografia também permeia de modo bastante relevante a produção do dinamarquês Simon Steen-Andersen, que diz que sua série de peças “Next to Beside Besides” configura-se como

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

Já os franceses Franck Bedrossian (1971) e Raphaël Cendo (1975) têm como um de seus alvos principais uma idéia de saturação, especialmente aplicada ao domínio dos instrumentos acústicos, de modo a “questionar a escuta de modo radical”; além disso, essa

“distorção” é habitualmente percebida como ofensiva. Por duas razões: de início, o ideal do *belo som* é violentado. Além do mais, no campo instrumental acústico, os sons saturados são freqüentemente resultado de um excesso de energia física. Esse excesso de energia “desfigura” e “deforma” o modelo idealizado. Ele será então percebido como *subversivo*” (Bedrossian, 2008).

A produção dos dois compositores freqüentemente lida com instrumentos de certa forma *híbridos*, ou, como diz Bedrossian, com “parasitas” (por exemplo, a utilização de palhetas e boquilhas de oboé e clarineta em instrumentos de metal; a utilização de surdinas não convencionais; preparação; e processamento eletrônico ao vivo). Segundo Cendo, “o timbre é levado à sua capacidade total graças a uma quantidade de energia desproporcional e à hibridização do instrumento”; ainda aponta que algumas categorias essenciais de seu pensamento composicional são “efeito de movimentos, gestualidade exacerbada, energia abrasiva e perda de controle”, de modo a trazer de volta ao instrumento “sua parte maldita e esquecida” (Cendo, 2008). Quanto à notação e interpretação de suas obras, Cendo aponta que, quando se usam modos de produção sonora cujos resultados sonoros são instáveis, como é freqüente em suas obras, a “escritura musical deve deixar um espaço à perda de controle”, e afirma que a instrução principal que dá a seus intérpretes é “que ele deve interpretá-las somente com o máximo de energia possível”; por ser algo “irredutível à notação”, Bedrossian fala da necessidade de uma “tradição oral” para a interpretação de tal música. (Bedrossian, Cendo & Gallet, 2008), o que implica, num primeiro momento, na necessidade incontornável do contato direto do compositor com os intérpretes.

4. Conclusões

O presente artigo configura-se num estudo preliminar de pensamentos que se relacionam à noção de fisicalidade na música atual, apontando referenciais teóricos e estéticos. Um trabalho analítico mais detalhado sobre tais compositores é uma consequência natural do presente levantamento.

Entretanto, um aspecto de particular relevância nessa produção é que desde já pode ser notado é o modo como ela dilui fronteiras no fazer musical – por exemplo, entre compositor e intérprete (dada a necessidade de uma aproximação, que resulta, freqüentemente, em compositores tomando parte na execução das peças), entre composição e improvisação, e, especialmente, entre trabalho mental e trabalho físico; como aponta Brice Pauset

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

Com isso, essa música que aqui abordamos aponta para importantes modos relacionados a como essas dicotomias possam ser repensadas e reavaliadas, de modo a fortalecer uma produção musical na qual se faça presente a reflexão sobre tais fatores.

Essa lista de compositores relevantes nessa abordagem poderia incluir diversos outros nomes (por exemplo, o Berio de algumas das *Sequenzas* lidou com questões próximas às que tratamos aqui; Richard Barrett é uma referência palpável no trabalho de vários compositores citados na segunda parte do artigo; podemos, ainda, lembrar outros nomes, como os de Claus-Steffen Mahnkopf e do russo Dmitri Kourliandski), que por razão de espaço não são abordados aqui. Uma outra análise, que deve ser desenvolvida em momento posterior, é a de como esses aspectos se fazem presentes em ambientes de improvisação livre (por exemplo, na produção de músicos como Cecil Taylor, Evan Parker, Peter Brotzmann ou Peter Jacquemyn).

Agradecimentos

Esta pesquisa é realizada com o apoio da FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo nº 2008/08632-8). Agradeço ainda a Natacha Maurer pela ajuda na tradução e digitação dos textos referenciados.

Referências:

BEDROSSIAN, Franck. “La monstruosité, de l’oeil à l’oreille”. In: Franck Bedrossian: de l’excès du son, Ensemble 2e2m, 2008, p. 15-20.

BEDROSSIAN, Franck, CENDO, Raphaël, GALLET, S. “De la Saturation”. In: Franck Bedrossian: de l’excès du son, Ensemble 2e2m, 2008, p. 21-30.

CASSIDY, Aaron. ‘Interconnectivity and Abstraction: Metallic Dust, as a Testing Ground for Monophonic and Structural Polyphonies’. In: Polyphony & Complexity, Wolke, 2002, p. 147-161

_____. ‘Performative Physicality nad Choreography as Morphological Determinants’. In: Musical Morphology, Wolke Verlag, 2004a, p. 34-51.

_____. “The Crutch of Memory”. Disponível em: <http://www.aaroncassidy.com/music/crutchofmemory.htm>. [Acesso em 28 de abril de 2010]. 2004b.

CENDO, Raphaël. “Les paramètres de la saturation”. In: Franck Bedrossian: de l’excès du son, Ensemble 2e2m, 2008, p. 31-38.

COX, Frank. ‘Notes toward a performance practice for complex music’. In Polyphony & Complexity, Wolke, 2002, p. 70-132.

_____. ‘Recoil, for Solo Cello’. In: Facets of the Second Modernity, Wolke, 2008, p.57-98.

DENCH, Chris. “Complexity and Polyphony”. In Polyphony & Complexity, Wolke, 2002, p. 180-187.

HILL, Peter. “Xenakis and the Performer”. In: Tempo, New Series, No. 112, Cambridge University Press, 1975, p. 17-22.

HÜBLER, Klaus K. “Expanding String Technique”. In: Journal of New Music Research, Vol. 13, No. 4, Routledge, 1984, p. 187-198.

KANNO, Miekko “Prescriptive Notation: Limits and Challenges”. In: Contemporary Music Review, Vol. 26, No. 2, Routledge, 2007, p. 231-254.

LACHENMANN, Helmut. “On My Second String Quartet (‘Reigen seliger Geister’)”. In: Contemporary Music Review, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 59-79.

PAUSET, Brice. “The Impossible and its Methods”. In: Facets of the Second Modernity, Wolke, 2008, p. 197-204.

STEEN-ANDERSEN, Simon. ‘Next To Beside Besides’ – a re-cycle. Disponível em: http://www.simonsteenandersen.dk/eng_art-nexttobesidebesides.htm [acesso em 23 de março de 2011]. 2005.

STEENHUISEN, Paul. “Interview with Helmut Lachenmann – Toronto, 2003”. In: Contemporary Music Review, vol. 23, No. 3 / 4, Routledge, 2004, p. 9-14.