

## **Limites do corpo na atuação instrumental: comentários sobre peças recentes**

Mário Del Nunzio  
maodn1@gmail.com  
Universidade de São Paulo

### **Abstract**

In this paper I present a discussion of some aspects of pieces I've composed recently, which are related to physical limits when performing a musical instrument. The structural characteristics of these pieces are very much attached to a thorough examination of the possibilities of the instrument (with its specificities and extensions) as well as of the performer, with subjects such as the use of prescriptive notation (and the idea of video-score), the notion of a choreography inherent in the act of playing an instrument and a reflection on the standardization of technique being specially relevant.

**Keywords:** physicality, prescriptive notation, gesture, expanded techniques.

### **Introdução**

Nas peças que compus nos últimos anos, há um fator recorrente que se relaciona com a exploração de relações limite entre o corpo do instrumentista e seu instrumento (por exemplo, a velocidade do encadeamento de ações gestualmente bastante distintas, a independência de ações realizadas simultaneamente por diferentes partes do corpo, o desenvolvimento de técnicas instrumentais peculiares e específicas, etc).

Tal aspecto ganha, além de sua presença material, uma importância estrutural acentuada, dado que os parâmetros utilizados na composição das peças são extraídos dessa relação concreta entre corpo e instrumento.

A energia e o esforço físico presentes na execução de uma peça tornam-se fatores primordiais, ao mesmo tempo em que se faz necessária uma concentração que possibilite a realização simultânea de diversas camadas de ações: aspectos

físicos e intelectuais confluem, de modo que tanto para a composição quanto para a interpretação a separação entre mente e corpo não faz sentido algum.

No presente artigo, serão comentados alguns pontos sobre como tais aspectos se configuram em três peças: “Serenata Arquicúbica” (2008, para guitarra elétrica e vídeo), “27s(pNM)” (2009, para quarteto de guitarras elétricas) e “r r” (2010-11, para trio de cordas).

## Notação

Se há a intenção de se pensar em parâmetros de estruturação provenientes de uma relação bastante específica entre corpo e instrumento musical, que re-avalia as possibilidades do instrumento e lida com situações limite, é plausível que isso não seja passível de ser notado de modo *descritivo* (ou seja, que informe claramente para um intérprete qualquer familiarizado com a notação musical ocidental o *som* de uma determinada passagem musical, de modo que o intérprete possa fornecer um “elo transparente”, para utilizar uma expressão de Frank Cox<sup>1</sup>, entre essa descrição ideal e o resultado concreto daí decorrente). Ao contrário, a notação pode precisar assumir um caráter *prescritivo*, e informar ao intérprete quais gestos e ações devem ser realizados sobre o instrumento musical<sup>2</sup>; para isso, muitas vezes o resultado sonoro não é informado (ou, mesmo, não é passível de ser formulado em termos de alturas – elemento chave da notação ocidental) pelo compositor.

Também cabe ressaltar que, em certa medida, a concepção estética reflete-se na notação e que uma atenção a como notar uma peça torna-se fato de notada 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;

---

<sup>1</sup> Cox fala desse “elo transparente” em relação ao que ele classifica como um “modelo de prática interpretativa do Modernismo tardio”, no qual há um “ideal de uma relação sem ruído, “transparente” entre os elementos da cadeia concepção, notação, interpretação e recepção (Cox, 2002), o que não se aplica, no caso de Cox, à “música complexa”, nem, no nosso caso, às peças aqui comentadas.

<sup>2</sup> Para um maior aprofundamento entre a distinção de notação descritiva e notação prescritiva, bem como apontamentos sobre suas potencialidades, ver Kanno, 2007.

renova-se a atenção ao gesto físico, ao esforço perpetrado pelo músico e à energia nelas presentes<sup>3</sup>.

## Vídeo-partitura

Na primeira das peças a ser tratada aqui, um modo bastante radical de notação prescritiva se faz presente: “Serenata Arquicúbica” faz uso de uma vídeo-partitura – ou seja, o intérprete deve emular, de modo tão preciso quanto possível, os gestos realizados por um guitarrista e capturados em vídeo<sup>4</sup>.

Tal aspecto faz com que o foco principal tanto do intérprete quanto, potencialmente, do público que assiste a uma execução da obra seja relacionado às características coreográficas da atuação instrumental: a composição musical pode, portanto, ser tratada como uma coreografia realizada ao instrumento<sup>5</sup>. Além disso, a partitura da obra está disponível ao público, por meio do vídeo projetado: se este habitualmente não pode auferir a precisão de uma execução de música contemporânea, neste caso tem disponíveis todos os meios para tanto: a notação é absolutamente auto-explicativa e traduz-se diretamente (cada movimento realizado por cada membro sobre o instrumento no vídeo deve ser simultaneamente reproduzido pelo intérprete da peça); dado o fato de que a vídeo-partitura traz situações que exigem ações independentes dos quatro membros do instrumentista, encadeadas em alta velocidade e com caráter fragmentário, além de possuir momentos com demanda física bastante elevada, os inevitáveis

---

<sup>3</sup> Tais noções de “gesto físico”, “esforço” e “energia” são fundamentais à *musique concrète instrumentale*, de Helmut Lachenmann, “uma noção e um conjunto de técnicas que tratam o som não como um veículo abstrato para idéias musicais no sentido tradicional de desenvolvimento motivico, mas como um subproduto de trabalho físico, tensão e relaxamento do esforço humano” (Blume, 2008).

<sup>4</sup> A vídeo-partitura é constituída por até quatro camadas filmadas independentemente, cada uma focando uma das mãos e um dos pés (responsáveis por controlar pedais de efeito – elemento constituinte típico da guitarra elétrica) de um guitarrista - formando, com isso, um guitarrista virtual, pela soma dessas quatro camadas. Também foram filmadas todas as combinações possíveis de mãos e pés, atuando de modo sincrônico – combinações de dois membros (mão esquerda com pé esquerdo, mão esquerda com pé direito, duas mãos, etc), quanto de três membros (duas mãos com pé direito, dois pés com mão direita, etc), e, finalmente, as duas mãos e os dois pés juntos.

<sup>5</sup> Nesse sentido, é possível ver proximidade com a idéia de Aaron Cassidy de que “a unidade morfológica primária – na apenas na minha musica mas também em música em geral – não é meramente o gesto aural, mas de modo muito mais importante o gesto físico” (Cassidy, 2004).

desvios entre a execução do intérprete e a vídeo-partitura permitem à platéia estabelecer graus de precisão na execução; ou seja, o público pode incluir na sua apreciação da obra a categoria de similaridade gestual entre músico e vídeo como parâmetro relevante (além do próprio resultado sonoro). Além disso, é de se destacar a diferença entre o guitarrista virtual e o executante da obra no que diz respeito à tensão na realização dos gestos: enquanto no vídeo há uma postura relaxada, que favorece uma limpeza e precisão nos gestos (decorrente de sua realização isolada), o instrumentista que executa a peça dificilmente tem um momento de relaxamento no fluxo incessante de ações demandadas pela peça, o que torna seus gestos consideravelmente mais tensos – e, portanto, contrastantes em relação ao vídeo, mesmo quando executados com máxima precisão.



**Fig. 1 e Fig. 2: Excertos da vídeo-partitura de “Serenata Arquicúbica”. No primeiro exemplo, os 4 membros do guitarrista realizam ações independentes. No segundo exemplo, apenas os pés tocam, controlando efeitos eletrônicos de uma pedaleira.**

### **Estruturação a partir de dados físicos**

Nas três peças comentadas nesse artigo, os dados físicos são elementos preponderantes no pensamento estrutural das peças (sendo que a noção de “parâmetro” nelas é sempre associada a variáveis corpóreas ou de ação instrumental concreta). Se em “Serenata Arquicúbica” isso torna-se evidente pela própria notação utilizada, resta esclarecer como isso se dá nas outras duas peças.

Em “27s(pNM)”<sup>6</sup>, características gestuais de “Serenata Arquicúbica” também se fazem presentes (em especial, a idéia de que o instrumento guitarra elétrica é constituído tanto pela própria guitarra quanto por pedais de efeito, e que a ação gestual associada aos pedais de efeito pode ter a mesma densidade de atividade da ação gestual realizada com as mãos sobre o instrumento). Entretanto, a peça é totalmente escrita, de modo extremamente detalhado; essa opção por tal modo de notação permitiu uma ampla gama de procedimentos de estruturação abstratos, mas, de todo modo, derivados da concretude intrínseca do instrumento e das limitações físicas (ainda que por vezes, de certa forma, analiticamente suplantadas) do executante. Deste modo, fatores que não eram necessariamente relevantes (ou, até mesmo, possivelmente detectáveis, dada a notação que traz à superfície o conteúdo gestual) em “Serenata Arquicúbica” (tais como figurações detalhadas de mão esquerda, com variação de pressão de dedos, conteúdos harmônico-melódicos específicos, bem como uma sincronização extrema) puderam, nesse quarteto, ser importantes elementos composicionais da peça. Com isso, se a relação entre notação e ação instrumental era maximamente direta em “Serenata Arquicúbica” (reprodução imediata de gestos), nessa peça há, num primeiro momento, uma necessidade de decodificação da notação. Além da determinação de todo o material utilizado na peça obedecer a características físicas (por exemplo, configuração e espaçamento de dedos), no que concerne a estruturação da peça, um dos fatores primordiais foi o estabelecimento de graus de atividade física para cada membro do instrumentista em cada uma das sub-seções da peça; ou seja, a forma da peça, decorrente em grande medida da variação desse fluxo energético, bem como seus acontecimentos, são determinados por um pensamento estrutural que tem em primeiro plano uma consideração sobre o intérprete e sua corporalidade.

---

<sup>6</sup> Estreada pelo quarteto Zwerm, em concerto no Concertgebouw Brugge, em Bruges, Bélgica, 24 de novembro de 2009.

VII -  $\sqrt{\text{♩}} = 129$       VIII -  $\text{♩} = 60$       IX -  $\text{♩} = 70$

The image shows a handwritten musical score for guitar, organized into six systems across three measures. The systems are: L.H. TAB (Left Hand Tablature), R.H. TAB (Right Hand Tablature), F.S. (Fingerings/Strikes), Exp. (Expression), and Vol. (Volume). The score is divided into three measures by vertical dashed lines, labeled VII, VIII, and IX at the top. Measure VII has a tempo marking of  $\sqrt{\text{♩}} = 129$  and a 1/8 note signature. Measure VIII has a tempo marking of  $\text{♩} = 60$  and a 1/4 note signature. Measure IX has a tempo marking of  $\text{♩} = 70$  and a 1/4 note signature. The L.H. TAB system shows fret numbers (6, 7, 8, 8, 8, 6, 6) and fingerings (1, 3, 9, 5, 4). The R.H. TAB system shows string numbers (6, 5, 4, 3, 2, 1) and fingerings (1, 2, 1, 3). The F.S. system shows pedal markings [LF+RF] and fingerings (1, 2, 1, 3). The Exp. system shows a trill-like pattern. The Vol. system shows a trill-like pattern. Other markings include 'GLISS+6', 'tr (13)', and 'SP'.

**Fig. 3:** Exemplo da notação utilizada em “27s(pNM)”, em excerto da Gtr. 2 (fragmentos 7, 8 e 9). Cada uma das pautas refere-se a, respectivamente de cima para baixo: mão esquerda, as casas em que os dedos do músico devem ser colocados (com indicações de pressão dos dedos sob a linha); mão direita, indicando quais cordas devem ser tocadas (com indicações de posição de ataque sobre e indicações de intensidade de ataque sob a linha); pedais de acionamento; pedais de expressão; pedal de volume.

A peça “r r”<sup>7</sup>, tem como um de seus aspectos centrais a estruturação em pequenos fragmentos, que reaparecem, em seu decorrer, modificados: os fragmentos de igual numeração possuem as mesmas características estruturais e gestuais, mas são agrupados em categorias de ordem crescente no que concerne dificuldades de execução (sendo os fragmentos da categoria “A” os de execução

<sup>7</sup> A ser estreada pelo Ensemble Nadar durante o festival Blurred Edges, em Hamburgo, Alemanha, 20 de maio de 2011.

mais fácil, os da categoria “B” intermediários, e os da categoria “C” os mais difíceis). A peça também emprega uma série de objetos em sua execução, que servem tanto para *preparação* dos instrumentos (por exemplo, no caso de uso de pedaços de isopor, molas, papel alumínio, etc) quanto para diferentes tipos de articulação (por exemplo, no caso do uso de um pequeno ventilador). Não que sejam impossíveis em si: cada um dos gestos instrumentais da peça é plenamente realizável isoladamente; entretanto, o fluxo dos eventos, sua crescente complexidade e demandas extremas em relação à independência e à especificidade das ações (com cada um dos parâmetros de produção sonora do instrumento controlados separadamente) faz com que os intérpretes, a partir de determinado momento, tenham que perder o controle de certas variáveis para manter o fluxo energético da peça.

The image shows a handwritten musical score for Violin (Vln), Viola (Vla), and Violoncello (Vlc). The score is divided into three systems, each with a different time signature: 3/4, 4/4, and 6/4. The tempo markings are *RALL.* (Ritardando) and *ACCEL.* (Accelerando). The score includes detailed fingerings, bowings, and dynamic markings such as *ff*, *mf*, *p*, and *ppp*. The notation is highly complex, with many accidentals and slurs. The score is written for Vln LH and RH, Vla LH and RH, and Vlc LH and RH. The piece is marked with a tempo of  $\text{♩} = 48$  and a key signature of one flat (B-flat).

**Fig. 4: Excerto da partitura de “r r”, com as diversas camadas de ações independentes associadas a cada instrumento; de baixo para cima, na mão esquerda, os algarismos romanos indicam o posicionamento dos dedos, as letras minúsculas indicam a abertura dos dedos, os símbolos logo acima da pauta indicam pressão dos dedos na corda; os números na pauta indicam quais dedos são usados e sobre qual corda; na mão direita, as letras indicam onde a corda é acionada, os símbolos logo acima indicam o modo de acionamento (e, no caso de arco, a pressão do arco), enquanto a pauta indica quais cordas são acionadas, com dinâmicas colocadas na parte inferior.**

Um dos diversos aspectos da composição da peça que teve que ser mensurado foi o da colocação e retirada de objetos utilizados na *preparação* dos instrumentos. Durante a composição da peça, cada uma das mudanças de preparação teve seu tempo de realização *ideal* (ou seja, de modo a considerar apenas o momento da troca de objetos, sem levar em consideração o fluxo da obra) mensurado e serviu como um dos elementos pertinentes nesse jogo entre o factível e o que se situa além dos limites (ou seja, quando se trata da categoria “A”, os momentos reservados para preparação são estendidos bastante além desse tempo de realização ideal; mas, quando se trata da categoria “C”, podem ser bastante próximos ou, mesmo, ligeiramente abaixo desse tempo ideal). Situações similares acontecem no que concerne a definição dos gestos instrumentais, sendo a peça toda, então, como dito em suas notas de programa, um sistema imbatível, mas contra o qual, não obstante, temos que nos confrontar.

## **Conclusões**

Em todos os casos aqui mencionados, a sobrecarga à qual os intérpretes são submetidos reflete-se em uma impossibilidade de padronização da execução da peça (e, num sentido mais amplo, a uma impossibilidade de padronização da técnica instrumental relacionada às peças). Com isso, cada execução ganha novos detalhes (e perde outros); ao mesmo tempo, os intérpretes são estimulados a buscarem modos individuais de se lidar com as prerrogativas das peças, bem como a refletir sobre noções como precisão, controle e, mesmo, eficiência técnica. Os aspectos aqui mencionados, somados a uma reflexão crítica sobre o fazer musical e sobre função encontram-se entre as minhas principais preocupações atuais (tanto artísticas quanto em termos de pesquisa) e, portanto, continuarão a fornecer subsídios para futuras composições e artigos.



## **Bibliografia**

**Blume, Philipp (2008).** "Music of Nicolaus A. Huber and Mathias Spahlinger". *Contemporary Music Review*, Vol. 27, No. 6, p. 561-563.

**Cassidy, Aaron (2004).** "Performative Physicality and Choreography as Morphological Determinants". In: Mahnkopf, Claus-Steffen, Cox, Frank & Schurig, Wolfram (eds) *Musical Morphology*, Hofheim: Wolke Verlag, 2004, p. 34-51.

**Cox, Frank (2002).** 'Notes toward a performance practice for complex music'. In: Mahnkopf, Claus-Steffen, Cox, Frank & Schurig, Wolfram (eds) *Polyphony & Complexity*, Hofheim: Wolke Verlag, p. 70-132.

**Kanno, Miekko (2007).** "Prescriptive Notation: Limits and Challenges". In: *Contemporary Music Review*, Vol. 26, No. 2, p. 231-254.