

Sobre *Como una luz de invierno a mi lado*

Anne-Marie Turcotte

O som autógeno

Há casos em que a terminologia utilizada na tradição analítica e na crítica musical pode ser pouco adequada e até insuficiente. Quando se trata de uma obra em que não exista nem narração, nem descrição, nem processos formais que se possam reconhecer, é então necessário abandonar as ferramentas analíticas usuais para começar a procurar por outros elementos ou, pelo contrário, não procurar nada, já que poderíamos nos encontrar frente a peremptória afirmação de uma condição, simplesmente, de existir: a condição do som que gera a si mesmo.

Deve-se aproximar de *Como una luz de invierno a mi lado* com as mãos vazias, com um sentido de assombro perdido e a disponibilidade do neófito. Todos os parâmetros saltam. O ouvinte que, mais ou menos conscientemente, tentar reconstruir um desenvolvimento formal baseando-se em esquemas já conhecidos ou caminhos já recorridos encontrar-se-á capturado por outro tipo de processo e transportado até novos horizontes. O tempo perde seu significado estrutural para identificar-se com o espaço, contentor indefinido e imutado do som, autógeno, ao princípio, e gerador de impulsos e eventos sonoros, mais tarde.

No princípio era o ré: som gerador e som de fundo.

Sem querer se aprofundar na psicologia da música, pode ser interessante ler o que o autor escreve acerca do ambiente sonoro em seu breve ensaio *Escribir música*. “Descubro, finalmente, que em minha música não há silêncio... meu silêncio sempre soa... leio sucessivamente que as civilizações andinas, condicionadas pelos imensos espaços em que viveram, nasceram e cresceram, estão obcecadas pelo *horror vacui*, o medo do vazio... será?” Essa citação não nos é útil, de maneira específica, para a compreensão dessa peça em particular, mas ela nos introduz a um componente constante na música de Alandia: a busca da expressividade no próprio som.

Em Como una luz de invierno a mi lado, as figuras utilizadas para lograr a ideia e a atmosfera do som contínuo são múltiplas e multiformes. A multiplicidade é a essência do som na sua função de som gerador: cada “evento” (mais ou menos sessenta impulsos sonoros, dependendo da maneira em que se considere a sucessão dos mesmos), suas figuras e suas variações assumem, então, o significado daquele único som que está no princípio de cada evento sonoro sucessivo.

Dessa maneira, se, ao se iniciar o ré tenuto da clarineta, esse funciona como gerador dos sons sucessivos dos outros instrumentos, na anunciação de um princípio de escala cromática o mesmo ré se transforma no gerador de si mesmo nas articulações imediatamente sucessivas de nota ribattuta, trinado e acciacaturas de várias notas especulares em relação ao ré e, pouco a pouco, de pequenas figuras construídas sempre ao redor do centro ré.

De todas as maneiras, a tipologia das figuras e suas variantes acabam sendo elementos marginais, sendo pouco importante definir detalhadamente a evolução de cada figura. Ao ouvir a obra, a atitude principal é a de seguir de perto, e pouco a pouco, o princípio da autogeração do som, princípio presente a todo momento e verdadeira matriz da obra.

Irradiação

As alturas são escolhidas, e procedem de uma maneira coerente, segundo um critério a que chamaremos “irradiação”: os campos harmônicos sucessivos ao impulso sonoro primário incluem as primeiras notas da escala cromática de

ré, primeiro descendente (compassos 1 e 2) e logo ascendente (compassos 3 e 4) (Fig.1):

Fig. 1. Compassos 1 – 6 da peça Como una luz de invierno a mi lado de Edgar Alandia

- 1 -

♩. 40-42 ca.

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin I (Vno.), Violin II (Vla.), and Violoncello (Vc.). The second system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin I (Vno.), Violin II (Vla.), and Violoncello (Vc.). The score is marked with various dynamics such as *ppp*, *mf*, *pp*, *f*, *ppp*, *pp*, *mp*, and *f*. There are also markings for articulation like accents and slurs, and performance instructions like 'piano sempre' and 'piano sempre'.

O conjunto de variações e modificações das figuras que seguem gerará, espontaneamente, uma segunda aparição de irradiação, a nota lá (compasso 21 – Fig. 2),

Fig. 2. Compassos 19 – 21 da peça Como una luz de invierno a mi lado de Edgar Alandia

The image shows a page of a musical score for measures 19, 20, and 21. The score is arranged in a system with six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Voice (Vc.). The music is written in a complex, multi-measure style with various dynamics such as *pp*, *mp*, and *p*. There are numerous annotations, including slurs, accents, and performance instructions like *vio. ped. tarale*. The number '20' is written above the first three staves to indicate the measure number.

para voltar ao ré (compassos 29 e 30 – Fig. 3).

Fig. 3. Compassos 28 – 30 da peça Como una luz de invierno a mi lado de Edgar Alandia

The image shows a page of a musical score for measures 28, 29, and 30. The score is arranged in a system with six staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vn.), Viola (Vla.), and Voice (Vc.). The music is written in a complex, multi-measure style with various dynamics such as *mf*, *pp*, and *p*. There are numerous annotations, including slurs, accents, and performance instructions like *ppp* and *pp*. The number '30' is written above the first three staves to indicate the measure number.

A interdependência dos polos de irradiação fica evidenciada nos momentos em que ambas estão presentes (do compasso 32 ao 44 – Fig. 4):

Fig. 4. Compassos 31 – 45 da peça *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandia

-6-

Musical score for measures 31-45, featuring Piano (P), Clarinet (Cl), Percussion (Pf), Violin (Vln), Viola (Vla), and Violoncello (Vcl). The score includes dynamic markings such as *ppp*, *p*, *mf*, *pp*, and *ff*. Performance instructions include *part. con. for. solo*, *part. solo*, and *part. con.*. The score shows complex rhythmic patterns and articulation marks.

Musical score for measures 35-45, featuring Flute (Fl), Clarinet (Cl), Percussion (Pf), Violin (Vln), Viola (Vla), and Violoncello (Vcl). The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *rit. con.*, *rit. con. (p)*, *rit. con. (p)*, and *rit. con. (p)*. The score shows complex rhythmic patterns and articulation marks.

Musical score for measures 35-39. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The music is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from *ppp* to *mp*. Performance instructions include *ord.* (order), *acc.* (accents), *rit.* (ritardando), and *tr.* (trills). A rehearsal mark '3' is placed above the Flute staff at the beginning of the section.

Musical score for measures 40-44. The score includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Piano (Pf.), Violin (Vno.), Viola (Vla.), and Violoncello (Vcl.). The music continues with complex rhythmic patterns and dynamics ranging from *ppp* to *mp*. Performance instructions include *ord.*, *acc.*, *rit.*, and *tr.*. A rehearsal mark '40' is placed above the Flute staff at the beginning of the section.

The image displays a page of a musical score for a chamber ensemble. The score is arranged in six staves, labeled from top to bottom as Fl (Flute), Cl (Clarinet), Pf (Piano), Vln (Violin), Vla (Viola), and Vc (Violoncello). The music is written in a complex, rhythmic style with many notes and rests. Dynamic markings such as *p*, *mp*, and *fpp* are used throughout. A measure number '45' is printed in the upper right corner of the score. The notation includes various articulations and phrasing marks.

O processo de irradiação se mantém ao longo de toda a peça, exceto, por razões óbvias, nas passagens de acciacaturas de harmônicos naturais das cordas e nos raros e breves momentos nos quais, como própria consequência da irradiação, as figuras instrumentais se esfumam momentaneamente, distanciando-se das instâncias de ré e seu complemento lá. Dessa maneira, o processo de irradiação é considerado e utilizado, nas suas mais intrínsecas possibilidades, como fio condutor. Em seu aspecto global, a obra é como uma observação das possibilidades de autogeração e autotransformação do som.

A consequência de um trabalho tão direto sobre o som não pode ser outra que a consideração da efetiva relação entre o compositor e o intérprete, dois agentes estreitamente ligados, igualmente partícipes do processo que traz à luz uma realidade sonora: o compositor como divulgador da evolução natural dos impulsos e das figuras sonoras, e o intérprete como quem leva a cabo, paulatinamente, a transformação de cada elemento por si mesmo. Ao compositor correspondem as escolhas primárias dos elementos e de seu desenvolvimento, elementos nos quais não é tanto o gesto ou a figura que geram a dinâmica, senão a dimensão dinâmica que forja os gestos e as figuras. Tanto é que, em situações em que os elementos específicos pareçam ao ouvido impulsos geradores de som, não é a figura que determina o papel, senão o conjunto das situações e das dinâmicas nas quais tais elementos se encontram.

A articulação dos silêncios respeita tal princípio: na dialética de cada instrumento, o silêncio é um ulterior elemento gerador, o húmus de que se nutrem os elementos sonoros para deitar raízes, definir-se, desenvolver-se e reagir. Um espaço, então, não de silêncio, mas de escuta profunda, no qual revive a ideia de silêncio-respiro, para o qual seguramente contribui a ressonância natural e contínua do pedal tonal do piano, utilizado em boa parte da obra e que colabora para o equilíbrio entre incisivos, frases e silêncios.

Para tanto, a narração se desenvolve num contexto que não apresenta pausas-silêncio; a única pausa-silêncio (compasso 101 – Fig. 5) indica o início do fim.

Fig. 5. Compassos 100 – 102 da peça *Como una luz de invierno a mi lado* de Edgar Alandia

The image shows a page of a musical score for measures 100, 101, and 102. The score is arranged in a system with five staves. From top to bottom, the staves are labeled: Fl (Flute), Cl (Clarinet), Pf (Piano), Vno (Violin), and Vcl (Violoncello). Measure 100 shows complex rhythmic patterns for all instruments, with dynamic markings like *pp* and *ppp*. Measure 101 is a full rest for all instruments, indicated by a large 'X' and a triangle above the staff. Measure 102 resumes the music with various dynamics and articulations, including *ppp*, *pp*, and *ppp*. There are also some handwritten annotations and markings like 'pont.' and '300 (ped. formula)'.

Assim, em um ambiente sem silêncios, cada instrumento é constantemente guiado pelos impulsos de, pelo menos, outro instrumento, e absorvido num fio condutor constante, que permite variações e mudanças de figuras quase imperceptíveis.

Concertando a metamorfose

Considerando-se que, como na melhor tradição camerística, a importância de cada instrumento é absolutamente igualitária, deve-se notar que o sentido de conjunto é totalmente necessário. Seguindo-se com coerência a lógica da

metamorfose, atribuem-se ao piano intervenções nas quais frequentemente seu timbre próprio está camuflado de tal maneira que não é reconhecível. A escritura pianística, neutra desde o ponto de vista tímbrico e instrumental, pareceria construída quase que seguindo a necessidade de dissimular sua sonoridade, para não exacerbar seu papel concertante, que de todos os modos é o papel que desempenha, como pede a tradição. É ao piano que toca o gesto inicial, ainda que seja um gesto mudo (baixar as teclas sem soar, ao mesmo tempo que se pressiona o pedal tonal); a ele toca reanimar o movimento depois de uma fermata, e é ao piano que é dada a maioria dos gestos que se intercalam às figuras dos demais instrumentos. Assim, por exemplo, se sobre uma última nota da clarineta inicia-se uma intervenção das cordas, encontramos sempre o piano no papel de amortizar com um gesto a diferença tímbrica das intervenções dos instrumentos e, ademais, a cada vez que isso acontece, os gestos pianísticos são sempre diferentes dos anteriores, criando uma contínua dissolução e dissimilando o timbre dos demais instrumentos. E, como as figuras se transformam dissolvendo pouco a pouco um gesto dentro de outro, o mesmo acontece com os conjuntos de figuras que, inserindo-se pouco a pouco entre elas, modificam-se gradativamente com combinações sempre diferente entre si.

As indicações dinâmicas têm um papel muito importante nesse processo, pois elas coincidem, como indicamos mais acima, com os gestos e os diferentes impulsos instrumentais. É particularmente significativa a atenção que o compositor dedica aos sons de fundo, nos quais as mudanças se dão pouco a pouco, o que permite um grande equilíbrio entre o fundo e os impulsos sonoros. Nesse sentido, é notável como, frequentemente, o piano mantém uma sonoridade inferior à dos demais instrumentos, o que contribui com a camuflagem de seu timbre. São exemplos disso os clusters de união entre intervenções dos outros instrumentos, clusters que têm a função de esconder seu timbre ou de sinalizar o recomeço do caminho depois de uma fermata, mas nunca uma função percussiva que, de outro modo, representaria um signo de ruptura na continuidade do som. Dessa maneira, a percepção do tecido vem facilitada precisamente através das intervenções do piano.

As figuras instrumentais são, em geral, idiomáticamente naturais, mas refletem, mais que processos instrumentais, processos de elaboração sonora. Referem-se mais ao som que à instrumentalidade, com a exceção das figuras-pedal, pensadas e confeccionadas sob medida para cada instrumento. Essas figuras garantem, quase sempre através da percepção contínua de um fundo, a percepção de uma sugestão primária do som e a amplificação dos impulsos

fortemente reverberados, tudo isso determinando a caracterização do ambiente e de algumas peculiaridades sonoras de uma maneira mais incisiva do que poderiam fazê-lo as ressonâncias do pedal tonal. Isso chega ao ponto de tornar surpreendentes algumas sonoridades obtidas, dando a sensação de um grupo instrumental muito maior que um de apenas cinco instrumentos.

Particular é o uso das cordas, quase sempre utilizadas como conjunto, quase como se fossem um só instrumento. Os raros e breves momentos de “solo” são como restos das intervenções precedentes ou como elos entre intervenções diferentes. Flauta e clarineta gozam de maior independência e liberdade de movimento. O piano assume um papel multiforme, ainda que tecnicamente menos comprometido, como já dito: caixa de ressonância do resto do conjunto, justamente pelo uso quase constante do pedal tonal. Quando não se usa esse pedal, o som se torna menos transparente não só para o piano, mas para todos. Em suma, os papéis que o piano realiza são de reverberação, prolongamento do som, “fechamento” de seções e, finalmente, o papel de “concertatore”.

O ator principal é sempre o som, cujo jogo o compositor deixa desenvolver com autonomia. Para tanto, é útil a ausência de um pulso, substituída pelo impulso sonoro, único motor da ação. Isso é refletido pela indicação metronômica da obra, demasiado baixa para gerar uma pulsação, mas, por sua vez, adequada ao conceito de impulso como único fator de movimento.

É óbvio que a ideia de compasso existe simplesmente em função das alterações e como suporte ao jogo de conjunto; uma função análoga é atribuída às fermatas, que impõem momentos nos quais se deve brindar uma particular referência a um “concertador” guia. O fato de haver-se superado o conceito de pulsação constitui, de fato, a superação da necessidade de um clímax, pois é difícil que em um processo de metamorfose contínua exista um ponto culminante. Ainda que o último gesto tenha uma característica conclusiva, ao final da peça, esta poderia tranquilamente recomeçar sem, por isso, dar a impressão de repetição, quase como a continuação natural do processo de transformação do som e da luz.