

Abrasadora quietude, distantes altiplanos: a poética sonora de Edgar Alandia

Javier Parrado Moscoso

Introdução

[...] o que a mim me interessa é o som, a música como descobrimento... então, o que eu faço é trabalhar tentando imaginar e descobrir coisas diferentes que soem, que eu não conheço... e a esperança é que alguma pessoa do público, com sorte, tenha esse mesmo interesse; então essa exploração, este caminho, se fará com companhia, junto a alguma outra pessoa [...]¹

A música não comunica emoções, ela provoca emoções. O compositor boliviano Edgar Alandia (Oruro, 1950) confessa que essas ideias sobre a música estão mais próximas da neurologia que da crítica musical, e se subscreve a elas. Interessam-lhe a física do som e seus efeitos no ouvinte. Interessa-lhe também a linguagem musical entendida como um jogo, quer dizer, como uma série de regras ou convenções que compartilham compositor e ouvinte.²

No núcleo do pensamento musical de Alandia jaz uma contínua reconstrução dos caminhos que conduziram a suas descobertas: sua visão da composição traz de volta algo muito antigo, o prazer de se brincar com a música. No inexorável

¹ Entrevista com o compositor, músico e regente de orquestra boliviano Edgar Alandia, realizada pela jornalista Maria Carolina Caiafa. Harmonia: <https://www.youtube.com/watch?v=P4TVD7CUIb0>. Último acesso: 6 de abril de 2015.

² Vargas, Rubén. “Escuchar con los nervios”. En La Razón, 2 noviembre de 2014, La Paz, Bolivia.

fluir do tempo, entre os perigosos umbrais da memória e do esquecimento, a organização dos sons deve permitir ao ouvinte descobrir intuitivamente essa faceta lúdica, intuindo as regras do jogo no preciso instante em que se exerce uma audição ativa. A música, efetivamente, pode se desdobrar, ramificar, organizar e revelar frente ao ouvinte, que dosifica a informação que escuta.

Sinais sonoros

Há décadas, Edgar Alandia propõe, em sua faceta pedagógica, o desenvolvimento de vários conceitos. No presente contexto, utilizaremos somente três: “sinal sonoro”, “transformações” e “proporções”. Nesse sentido, existem eventos musicais que, por sua natureza, são imediatamente reconhecíveis e memoráveis, graças à sua simplicidade e singularidade. Para o ouvinte, são “unidades perceptíveis”; para o músico, configurações sonoras primárias; para o melômano, são aqueles fragmentos que se escutam nas músicas de muitas culturas, tradições e estilos musicais.

Paradoxalmente, esses sinais podem existir fora de contextos estilísticos, deixando de ser arquétipos musicais ou figuras retóricas. Podem libertar-se de tais associações ou, melhor dito, podem ser libertados pela vontade do compositor dentro de um organismo musical autorreferencial. A história da música do século XX, a partir do pós-serialismo, mostra que se pode construir um material e realmente transformá-lo, criando processos de composição fora das restrições dos automatismos e visões fetichistas de material. Joguemos agora com uma analogia gráfica e imaginemos uma sinestesia entre geometria e música a partir de dois fenômenos, um gráfico (a linha, sendo a “sucessão contínua e indefinida de pontos” em uma dimensão única³) e outro acústico (a transformação gradual que existe entre ritmo, altura e timbre⁴).

“A capacidade de informar”⁵ é apresentar ludicamente uma substância musical, revelando-a ao ouvinte com sinais, marcos, giros, paradas, bifurcações, etc. Essas conformações auditivas primárias vão-se desdobrando, transformando, justapondo, reagrupando, superpondo e formando outras mais complexas

³ Tomado do dicionário da Real Academia Española: <http://dle.rae.es/?id=NMmmxZf>. Último acesso: 19 de outubro de 2017.

⁴ Rhythm / Pitch Duality: hear rhythm become pitch before your ears: <http://dantepfer.com/blog/?p=277>. Último acesso: 14 de junho de 2015.

⁵ Frase usada por Alandia em suas classes de composição.

graças a códigos que fazem o fluir musical coeso. Assim, Alandia sustenta que cada obra deveria revelar tais códigos gradualmente, insinuando as regras do jogo.

Pontos, linhas e constelações

Glissandi, trêmolos, trinados e notas repetidas, por exemplo, são eventos acústicos arquetípicos, sinais e marcos sonoros gerados pela transformação de uma configuração perceptiva primária: o som prolongado (a linha, em termos gráficos). Uma nota, um complexo sonoro, um acorde, um harmônico, uma nota em pizzicato, um golpe num idiofone – na verdade, qualquer som – podem ser manifestações da mesma categoria estrutural, desde que sejam claramente sustentadas ou articuladas por um lapso de tempo suficiente. Complementariamente (palavra constante no discurso de Alandia), se se limita drasticamente sua duração, esses sinais serão catalogados auditivamente em outra configuração perceptiva primária: o ponto.

A velocidade de transformação que nos leva de um estado sonoro a outro, modulada (em termos acústicos) por uma proliferação interválica, nos conduz a outros dois sinais acústicos muito caros a Alandia: o glissando (ou acumulações de glissandi) e uma aglomeração rápida de notas ou de harmônicos naturais nos instrumentos de cordas. É, na realidade, uma constelação de parciais da série de harmônicos. Podemos, assim, explorar esses sinais com profundidade, a partir da natureza mesma do som. Ali reside a noção acústica da cor, que é a somatória de harmônicos, a constelação de microeventos que se transformam qualitativa e quantitativamente. Do ponto de vista do espectralismo francês, esse fenômeno sonoro é um modelo estrutural que substitui os princípios do pensamento motivico-temático (harmonia, melodia, ritmo e seus arquetipos formais) e os automatismos do pensamento serial.

O controle das proporções

[...] descobri em mim mesmo um modo de ver e pensar simetricamente.⁶

Essas relações [entre os sons] – diz – são, talvez, o único que verdadeiramente “comunica” a música.⁷

A proliferação, distribuição, dispersão, coesão, justaposição, encadeamento e superposição de sinais estão relacionados, na música de Alandia, com a criação de uma ferramenta capaz de controlar simultaneamente as proporções de transformação sucessiva e de distribuição.

Simplifiquemos essa ferramenta para entendê-la a partir das relações que se estabelecem com proporções de tipo binário. Por exemplo, uma grande variedade de durações podem ser simplesmente concebidas para ser escutadas e recordadas estatisticamente em duas categorias complementárias: curtas e longas. A relação de configurações mais complexas pode igualmente conceber-se, mediante polarizações de dois estados sonoros: periódicos e aperiódicos, complexos e simples, estáticos e dinâmicos.

Uma das obras mais recentes de Alandia foi escrita para oito contrabaixos, em 2014, e estreada por Ludus Gravis, grupo criado pelos virtuosos do contrabaixo Stefano Scodanibbio e Daniele Roccato, em 2010. A partitura, que tem um título bastante irônico, Concerto Grosso, servirá para exemplificar várias instâncias do “pensar em termos sonoros”.

Restringindo o campo de estudo ao som controlado pelas relações abstratas entre intervalos, dois processos simultâneos são evidentes na unidade perceptiva da figura 1. Na dimensão rítmico-figural, existe uma tendência à diferenciação de duas categorias perceptivas – dois sinais sonoros – de imediata identificação: o giro (ou appoggiatura, expressando a dimensão linear do intervalo) e um ponto sonoro (o staccato, como faceta vertical do intervalo).

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=P4TVD7CU1b0>. Último acesso: 6 de abril de 2015.

⁷ Vargas, Rubén. “Escuchar con los nervios”. Em *La Razón*, 2 de novembro de 2014, La Paz, Bolivia.

Fig. 1. Compasso 6 do Concerto Grosso de Edgar Alandia

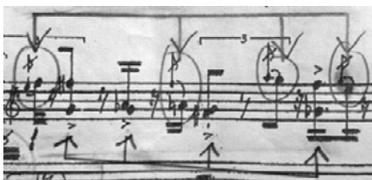


Fig. 2. Compasso 28 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



Fig. 3. Compasso 41 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



Fig. 4. Compasso 57 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



Em segundo lugar, está claramente proposto, no campo abstrato dos intervalos, um desdobramento de duas relações binárias complementárias com uma simetria gerada pelos seguintes intervalos: 7^a maior – 2^a menor e 2^a maior – 7^a menor, nos pontos, e 7^a maior e 6^a menor com suas respectivas inversões (2^a menor e 3^a maior), nos giros de appoggiatura.

Resumindo, temos três intervalos de tamanho similar (quarta, trítone e quinta) que não têm grande incidência na unificação do campo de alturas. Estatisticamente, são dominantes em toda a obra oito intervalos proporcionalmente similares: 7^a maior, 7^a menor, 6^a maior e 6^a menor, com seus complementos: 2^a maior, 2^a menor, 3^a maior e 3^a menor. As unidades perceptivas das figuras 2, 3 e 4 são uma mostra representativa do encadeamento dos intervalos e sua materialização em sinais sonoros. Nesses quatro exemplos, os dois sinais acústicos estão fixados num registro e designados com proporções de duração que permitem que as relações interválicas soem. Não obstante, o intervalo pode ficar numa esfera abstrata, no momento em que for absorvido por um processo cujo objetivo expressivo seja o som. Nessa via de exploração, recordemos o fenômeno acústico da transformação gradual entre ritmo, altura e timbre, para explorar o início do Concerto Grosso e o sinal classificado como linha.

A figura 5 apresenta algumas das possibilidades transformacionais da linha. Alandia cria complexos sonoros que transcendem as relações interválicas, com uma acumulação de articulações em cada evento. No primeiro compasso, seis contrabaixos em registro grave articulam um cluster com trinados perto do cavalete, com uma grande pressão de arco; em outras palavras: trinado – ponticello – *fff*, gerando uma banda de ruído de tal densidade que em suas posteriores transformações será fácil se registrar na memória. Estamos efetivamente frente a uma nova unidade perspectiva, convertida em um sinal mais complexo e de uma hierarquia estrutural superior.

O primeiro contrabaixo interpreta outra possibilidade de exploração tímbrica da linha, muito característica do catálogo de Alandia, que é a alternância entre uma fundamental e algum de seus harmônicos mais próximos. Uma operação similar é tocar um som prolongado sul ponticello, gerando um som de espectro não-harmônico com o ponticello extremo.

Fig. 5. Compasso 1 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



Agrupamento e reconfiguração

A primeira unidade perceptiva analisada (Fig. 1) sofre, no compasso 14 (Fig. 6), uma metamorfose, transformando-se em um cluster móvel articulado mediante uma micropolifonia de seis contrabaixos. É, na realidade, uma superposição da mesma lógica de montagem linear que ocorre nos processos da já mencionada unidade perceptiva. O material linear é transformado polifonicamente em um novo sinal acústico, percebido como a interrupção de um sinal complexo.

Fig. 6. Compasso 14 do Concerto Grosso de Edgar Alandia
(ler tudo em clave de fá)



A partir desse instante, inicia-se uma busca de coesão em duas vias: a transformação interna nas reexposições subsequentes e a limitação da expansão temporal desse evento para condensá-lo em uma unidade acústica memorizável. É preciso, neste ponto da análise, apresentar uma conclusão acerca de uma das facetas desse “pensar através do som”: quando a audição se focaliza no seguimento de uma unidade perceptiva, talvez intuitivamente selecionada, provoca-se um estado de tensões muito dinâmico entre o efêmero e a memória.

Nesse sentido, a figura 7 revela uma estratégia que esclarece a informação retida na memória. Em primeiro lugar, o sinal sonoro a que chamamos cluster móvel sofre uma pequena contração e uma subsequente transformação de duração similar. Estamos dentro de um processo de justaposição aditiva, que ordena essas duas reaparições junto a dois outros sinais. O ponto é expresso como um acorde de construção simétrica em pizzicato, e a linha como um complexo sonoro de altíssima densidade tímbrica lograda pela acumulação de articulações, sinal derivado do início da obra.

Essa montagem linear, ademais, está superposta a uma operação de transformação que dispersa momentaneamente o evento linear do compasso 6 (Fig. 1), dinamizando assim as relações internas dessa textura. Essa nova conformação sonora (Figs. 6 e 7) é funcionalmente convertida em um marco formal ao estender-se por uma só vez, e durante aproximadamente cinco compassos, anunciando, assim, o final da obra. O fechamento da peça acontece através de um processo no qual uma complexa textura polifônica converge para uma montagem linear na qual todos os sinais acústicos são justapostos.

Fig. 7. Compassos 18-19 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



Algumas conclusões

Vejamos, primeiramente, algumas das possibilidades da instrumentação do Concerto Grosso. O contrabaixo é um instrumento que favorece naturalmente a produção de um espectro tímbrico muito rico, e o grupo de oito contrabaixos é um metainstrumento altamente maleável, capaz de uma enorme expansão de registro, com a possibilidade de um minucioso controle do espectro sonoro. Por exemplo, quando se pede aos músicos articulações de arco muito simples tocadas numa dinâmica adequada, manifesta-se imediatamente o fenômeno dos “sons diferenciais”, ou “sons de Tartini”, batimentos e sonoridades similares aos multifônicos. A sonoridade da obra está deliberadamente próxima do resultante sonoro de vários instrumentos de sopro da área andina boliviana.⁸ A partitura e a gravação da obra comprovam claramente o uso eficiente de uma notação sem as complicações existentes em várias partituras de Helmut Lachenmann, por exemplo. A notação favorece essas resultantes sonoras graças a um contínuo reagrupamento dos oito contrabaixos desde o solo até variados subgrupos camerísticos, com um refinado trabalho na seleção das articulações para controlar o espectro sonoro.

Uma imagem é a melhor maneira de encerrar essas conclusões. A figura 8 traz um panorama dos sinais acústicos primários (linhas, pontos e constelações) e suas reconfigurações criando eventos complexos, evitando sua desagregação e

⁸ O físico e músico belga Arnaud Gérard disse: “Toda uma gama de pinkillos atuais nas zonas andinas rurais da Bolívia, principalmente em tempo de Carnaval, são tradicionalmente tocados com este ... som multifônico ‘redobrado.’” Ver bibliografia.

limitando sua expansão temporal. Aí vemos processos de distribuição, superposição e justaposição da matéria sonora, junto a um claro encadeamento horizontal, vertical e transversal dos oito intervalos dominantes na obra.

Figura 8. compassos 77 – 80 do Concerto Grosso de Edgar Alandia



As ferramentas criativas analisadas neste artigo permitem estabelecer uma rede de relações que incluem a transformação, encadeamento e criação de uma hierarquia de sinais e, portanto, abrangem dois problemas sempre latentes em todo processo musical: saturação e entropia, que resultam em uma percepção confusa.

Está aberta também a possibilidade de arriscar-se a explorar os limites da compreensibilidade dos códigos de criação musical, na contínua busca daquelas sonoridades tão excepcionais quanto efêmeras.

Referências

ALANDIA CAÑIPA, Edgar: **Concerto Grosso**. Para 8 contrabajos. 2014.

_____. **...como se sueña de la rosa y del viento**. Para orquesta. 1998-2009.

_____. **...iba por los montes...mientras yo dormía**. Para violín y live-electronics. 1998.

_____. **Piccola serenata per due**. Para violoncello y piano. 1998.

_____. **se me ha perdido ayer... el canto de las estrellas**. Para flauta, clarinete en si bemol, violín, viola y violonchelo. 1993.

_____. **Arie sospese**. Para vibráfono y orquesta. 1990.

_____. **Altro**. Para flauta, clarinete en si bemol, fagot, vibráfono, percusión, violín, viola y violonchelo. 1985. Edipan. Roma.

_____. **tu avrai delle stelle come nessuno ha**. Pantomima. Para soprano, flauta, oboe, clarinete, fagot, violines 1° y 2°, viola y violonchelo. 1983.

_____. **rocío**. Para violín, violonchelo y piano. Ricordi. 1982

_____. **Sajsayhuaman** (suoni per orchestra). Ricordi. 1980.

_____. **Grito**. Per voce sola. 1980.

_____. **Pampa**. Musica per clarinetto e orchetra. Ricordi 1979.

_____. **Studio**. Violino, violoncello, celesta. 1979.

_____. **Rumi per Viloncello e piano**. *s/f.*

AUTORI VARI, Donatoni. **A cura de Enzo Restagno**. Torino: E.D.T, 1990.

GÉRARD ARDENOIS, Arnaud. Sonidos pulsantes. Silbatos prehistóricos. ¿Una estética ancestral reiterativa? Em: **Investigación y formación del músico en Bolivia**. La Paz: Fundación Simón I. Patiño y Conservatorio Nacional de Música, 2008.

GRIFFITHS, Paul: **Modern music and after**. Oxford University Press, 2010.