

# Novos sons antigos para a música de câmara

*Edgar Alandia*

Quando pensamos na música dos anos 50, 60 e 70, nos damos conta de que um dos parâmetros mais importantes para os compositores de vanguarda era o timbre. Os compositores começaram a explorar novas possibilidades de sons que podiam ser produzidos por instrumentos acústicos tradicionais, incluindo a voz, para acrescentar ao “menu” de sons a ser organizado e desenvolvido em seus trabalhos criativos.

Como exemplos mais significativos da literatura musical desse período, podemos mencionar as *Sequenze* de Luciano Berio, algumas peças de John Cage e várias composições de Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Luigi Nono, Gerard Grisey, etc. De fato, é possível dizer que nesse período muitos compositores e intérpretes estavam fortemente engajados nesses experimentos e investigações, os quais obviamente implicavam uma pesquisa gráfica, necessária para expressar todos aqueles novos sons na partitura. Também podemos mencionar compositores como Salvatore Sciarrino e Helmut Lachenmann, que usam novos sons e o parâmetro tímbrico como função estrutural principal em suas pesquisas e composições, de tal maneira que isto se converta não só na parte central de seu trabalho como também de sua poética.

Outra contribuição a essa investigação vem de culturas musicais diferentes da nossa, o que significa novos instrumentos, novos sistemas de afinação ou novos sistemas de organização musical, em um mundo menor onde a informação se

transmite muito rapidamente. Nessa conferência, a chave não está em discorrer sobre novas possibilidades para instrumentos acústicos tradicionais, mas em tentar entender a real e concreta utilidade sonora de novas maneiras de produzir sons, considerando a função antropológica e cultural da música na sociedade contemporânea.

Na sociedade europeia, a música se converte em um sujeito autônomo, na substância de um evento que começa com a interpretação e finaliza com a escuta da composição, sem formar nenhuma opinião sobre seu significado, que se deixa à sensibilidade dos ouvintes e artistas. Está claro que, ao escutar a música, a qualidade da interpretação e a clareza de sua percepção são as bases para entender seu sentido. Quase como consequência, torna-se extremamente importante a maneira como a música está escrita em relação ao seu entorno, ao espaço no qual a interpretação é levada a cabo.

Tendo em vista essas considerações, pode-se dizer, e a literatura musical apoia essa ideia, que o espaço físico em que ocorre a interpretação musical tem, ou deveria ter, uma importante influência sobre a razão de ser da música, sobre seu objetivo e sua representação material: a escrita da partitura. Como exemplo bastante significativo do que acabamos de expressar, podemos mencionar a grande música polifônica composta para a Catedral de São Marcos em Veneza, escrita considerando-se as duas distintas e dialéticas fontes sonoras (dois coros) situadas nos dois lados opostos da igreja.

É sabido que as características da escrita da música sinfônica são limitadas, se considerarmos a complexidade das possibilidades instrumentais. Também podemos falar de sua riqueza, se pensamos nas cores tímbricas que podem provir de um grande número de combinações, dado que bem sabemos quão variados e poderosos podem ser os sons produzidos por tal quantidade de fontes sonoras.

Também é possível, dado que cada “parte” é uma parte singular, destacar quão tecnicamente desenvolvida e complexa pode ser, desde um ponto de vista instrumental, a escrita musical de cada instrumento e a textura musical do conjunto, considerando o nível de controle que os músicos podem exercer sobre suas partes individuais na música de câmara. Em ambos os casos, as características arquitetônicas e as possibilidades do espaço físico (o auditório) onde ocorre o evento musical (o concerto) influenciam a escrita musical, sua audibilidade, gramática, sintaxe e sobretudo a fantasia do compositor.

Como exemplo: há algum tempo, um concerto para violão e orquestra interpretado em um auditório grande costumava ser um verdadeiro tormento para o violonista, forçado a tentar fazer sua parte audível e sem possibilidade de fazer jogos de dinâmica e cor. Também era difícil para os ouvintes, que viam o violonista mover-se muito mas não escutavam quase nada, desgastando a relação dialética entre ambos e sofrendo com o absoluto desequilíbrio entre os dois elementos.

Obviamente, esses problemas podem ser resolvidos hoje facilmente com microfones e sistemas de amplificação de alta fidelidade, que permitem ao solista expressar suas habilidades e suas ideias, oferecendo aos ouvintes a oportunidade de escutar detalhes da escrita musical solista em correto equilíbrio com esse monstro sonoro chamado orquestra.

Essas considerações deveriam fomentar algumas reflexões sobre como muitos compositores contemporâneos usam ou usaram certos sons experimentais sem nenhuma relação com o espaço onde se supunha que ocorreria a interpretação, obtendo, se não um péssimo resultado, quase nada. Mesmo se todos esses sons fossem estruturalmente necessários e parte do jogo no projeto teórico, o conceito real, acústico e sonoro nunca alcançaria os ouvintes, descartando-se toda possibilidade de compreensão musical e, ao final, todo esse novo mundo acústico se converteria simplesmente num menu de efeitos banais.

Respiração de ar, respiração com som, toque de teclas, golpes e outros sons usados por instrumentos de sopro; pizzicato, harmônicos, batidas na caixa ou outras partes do instrumento e muitos outros sons usados na escrita para cordas; sons e ressonâncias para piano preparado: em algumas composições, tudo isso é inaudível para o público, convertendo-se para os ouvintes simplesmente em uma coreografia enfadonha. Como resultado, essas “lacunas sonoras” perturbam o significado musical e sua compreensão, criando uma autêntica dislexia entre a partitura e sua interpretação.

Considerando esses fatos, surge naturalmente uma questão: é possível, para os compositores, permitir que esse mundo acústico se converta em algo real e concreto – dado que se pode tornar audível –, um elemento a ser estruturalmente tão considerado quanto os sons, os intervalos ou as figuras rítmicas?

É provavelmente possível imaginar um novo espaço físico-acústico no qual a música que usa esses sons desenvolva sua natureza e características, porque, no

projeto e sua estrutura, todos esses sons inaudíveis se convertem em audíveis e, portanto, em matéria-prima usável para ser elaborada. Esse espaço pode ser o disco; assim, a música escrita para ser gravada e tocada ou retransmitida por CD ou rádio se converte em uma nova categoria musical a se acrescentar à música sinfônica e de câmara: a música de estúdio.

É óbvio que também a música tradicional se grava e difunde por CD e rádio. Intérpretes e técnicos vêm desejando encontrar novos espaços e tecnologias para melhorar a fidelidade musical e a qualidade de reprodução, assim como a música contemporânea gravada pode reproduzir sons que não percebemos em performances ao vivo. A chave não é essa, mas criar música tendo-se em conta uma nova dimensão e espaço auditivos que façam dos sons inaudíveis um parâmetro real a se considerar já que, no caso de serem gravados em estúdio, se transformam em sons reais. Com o objetivo de encontrar uma nova forma de se escutar música com um nível diferente de atenção e concentração, o ouvinte se converte em um sujeito ativo que põe um disco para tocar ou que liga o rádio. Assim, ele escolhe ouvir uma peça de música esperando perceber detalhes sonoros que contribuam para uma melhor compreensão da estrutura e seu significado. Essa música, na verdade, também pode ser interpretada em concertos ao vivo, com apenas uma importante condição: a de se dispor de um bom equipamento de amplificação.

Torna-se quase automático refletir sobre a função antropológica e social do evento musical e também sobre a função do disco, usualmente explorada somente como veículo comercial e promocional. Pensando em música comercial – rock, por exemplo –, desde os concertos dos anos 60, as tournées e retransmissões eram os únicos instrumentos promocionais úteis para os objetivos comerciais da música gravada. Sob esta perspectiva, o foco era o marketing e o lucro. Em anos mais recentes, tem-se empregado a mesma técnica para a “música clássica”, o que significa que o concerto, que era o momento principal e final de um evento musical, mudou sua intenção original, convertendo-se, como a música comercial, em nada mais que um instrumento promocional e a temporada de concertos, em um subproduto da indústria discográfica. A consequência é que as companhias discográficas escolhem somente uns poucos artistas para promover em concertos e comercializar em gravações.

Todas essas ideias nos fazem refletir sobre a música gravada e suas possibilidades artísticas, a ideia de que o começo e fim de um evento musical ocorrem

no momento da reprodução do disco e sua escuta. Assim, os compositores deveriam tirar proveito desse hipotético “momento mágico” para expressar tanto quanto possível suas ideias e imaginação, usando um leque mais completo de possibilidades sonoras em seus projetos musicais e considerando também novos instrumentos de ampla difusão como a internet e as rádios livres.