

O violão quimérico: obras não-idiossincráticas¹

Felipe de Almeida Ribeiro²

Resumo: A pesquisa apresenta três peças para violão que ilustram o repertório não-idiossincrático do instrumento dos últimos 50 anos. São elas: *Salut für Caudwell* (1977) de Helmut Lachenmann, *Tellur* (1977) de Tristan Murail e *Kurze Schatten II* (1989) de Brian Ferneyhough. Os compositores escolhidos têm em comum a característica de não serem violonistas. Como consequência, suas propostas estéticas diferem do repertório idiossincrático para este instrumento. Concentram-se em outros aspectos, como a exploração de técnicas percussivas (Lachenmann), a influência da música flamenca (Murail) e os diferentes níveis possíveis entre saturação e percepção (Ferneyhough). É importante frisar que não são peças que exploram técnicas estendidas simplesmente, mas sim peças que entendem o violão como um instrumento de potencial mais amplo. O objetivo maior deste trabalho é contribuir para a difusão não só destas peças mas também do tratamento não-idiossincrático ao instrumento, que cada vez mais é objeto de pesquisa dos compositores atuais.

Palavras-chave: composição, violão, música contemporânea, performance.

Abstract: this research presents three works that illustrate the non-idiosyncratic guitar repertoire from the last 50 years. The pieces are: *Salut für Caudwell* (1977) from Helmut Lachenmann, *Tellur* (1977) from Tristan Murail e *Kurze Schatten II* (1989) from Brian Ferneyhough. The chosen composers have one characteristic in common: they are not guitar players. As a consequence, their aesthetic goals diverge from the traditional guitar repertoire. They concentrate in other aspects, such as percussive techniques influence (Lachenmann), flamenco music influence (Murail), and the different possibilities between saturation and perception (Ferneyhough). It is important to notice that these works explore extended techniques since the composers understand their use as a crucial element for the work. The main goal of this presentation is to contribute to these works diffusion, and to the sonic possibilities achieved through extended techniques, which have been one of the leading ideas of contemporary composers.

Keywords: composition, guitar, contemporary music, performance.

¹ Palestra proferida em 08 de novembro de 2012, no VI Simpósio Acadêmico de Violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (UNESPAR-EMBAP) – Curitiba, Brasil.

² Doutor em Composição Musical (Ph.D.) pela State University of New York at Buffalo (EUA). Professor Adjunto da Unespar/Embap – Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Email: felipe.ribeiro@unespar.edu.br

1. Contextualização

O repertório para violão da cultura de conservatório europeu (música erudita) – aquele que depende da notação musical como meio de difusão – é, historicamente falando, marcado por ser altamente idiossincrático. Desde a consolidação da luteria do violão moderno e da escola de práticas interpretativas do instrumento – i.e. Torres, Tárrega, Sor etc. – o violão é um instrumento que demanda (naturalmente) certa tocabilidade de acordo com suas características físicas: envelope (ataque nas cordas, decaimento rápido da ressonância), trastes (afinação fixa), número de cordas, mão esquerda (digitação), mão direita (dedilhado), etc. Essas características projetam um certo tipo de música. Verificamos isto no repertório da primeira grande escola do violão erudito/clássico, de Torres a Hauser, e de Sor a Villa-Lobos.

Durante parte do século XX surgiu (e se mantém) um tímido movimento em relação à expansão e ao desenvolvimento da fisicalidade do instrumento em questão – tanto no lado da luteria quanto no da composição. A realidade deste instrumento revelou a muitos compositores um desafio e exercício de desapego histórico, i.e. a criação de um meta-violão para a exploração de novas expressividades. O *rasgueo*, o dedilhado “*p-a-m-i*” ou o *arpeggio* arabesco atingiram um patamar de repetibilidade expressiva, ao ponto de alcançar hoje certo nível de banalidade para o compositor contemporâneo. Era preciso quebrar a barreira da tradição ou incorporá-la em diferentes contextos – como fizeram Tristan Murail (1947), Helmut Lachenmann (1935) e Brian Ferneyhough (1943) em *Tellur* (1977), *Salut für Caudwell* (1977) e *Kurze Schatten* (1989) respectivamente. Esses são três exemplos apenas deste repensar do instrumento na cultura pós 2ª Guerra Mundial. Compositores de diferentes países e culturas começaram a visualizar o instrumento em diferentes óticas: do ponto de vista acústico, do ponto de vista histórico, do ponto de vista temporal, entre outros.

À esta extrapolação da tradição cultural e histórica do instrumento optou-se pelo uso do termo “violão quimérico” como título deste artigo. São exemplos da história do meta-instrumento em questão as seguintes obras musicais:

- *Ko-tha* (1967) de Giacinto Scelsi (1905-1988)
- *Salut für Caudwell* (1977) de Helmut Lachenmann (1935)
- *Tellur* (1977) de Tristan Murail (1947)
- *Electric Counterpoint* (1987) de Steve Reich (1936)
- *Sequenza XI* (1987-88) de Luciano Berio (1925-2003)
- *Kurze Schatten II* (1989) de Brian Ferneyhough (1943)
- *Synchronisms no. 10* (1992) de Mario Davidovsky (1934)
- *Quaderno* (2005) de Flô Menezes (1962)

São obras escritas por compositores sem formação em práticas performáticas no instrumento em questão e que acabam administrando-o de uma maneira diferente dos compositores/violonistas da escola moderna do violão erudito. Em análise de outras obras destes compositores, conclui-se que são compositores que possuem uma carga cultural diferenciada dos compositores violonistas. Muitos escrevem quase que exclusivamente música de câmara e/ou música orquestral, pois vêm de uma cultura com forte variedade de timbre (cores). Muitos buscaram – e desenvolveram – meios de obter essa mesma qualidade com o violão solo. Um dos primeiros a alcançar essa qualidade foi o compositor italiano Giacinto Scelsi (1905-1988).

Com sua peça para violão *Ko-tha* (1967), Scelsi apresenta uma obra de expansão espectral e idiomática (Figura 1). Aqui, o violão não é mais um instrumento exclusivamente de cordas dedilhadas. Torna-se também um instrumento de percussão. Porém, não se resume a simplesmente um instrumento de cordas com técnicas estendidas. Transforma-se em um novo instrumento, o meta-violão.



Figura 1 – G. Scelsi – *Ko-tha*, terceiro movimento

Ao ouvir a peça, percebe-se a ausência de uma hierarquia entre sons ordinários e sonoridades estendidas. Percebe-se uma forte coesão entre esses dois materiais, consolidando o potencial de expressividade do instrumento. Em outras palavras, as novas técnicas de produção sonora não são anexos, são partes do instrumento. Não são efeitos, são essências.

O também italiano Luciano Berio, com sua *Sequenza XI* (1987-88), parte da tradição do instrumento para criar algo novo (Figura 2). Berio se aproxima de Scelsi ao emprestar funções dos instrumentos de percussão, porém seu uso está mais atrelado à distorção temporal do que espectral. A *Sequenza* para violão solo é altamente carregada com técnicas e referências à música flamenca espanhola. Berio empresta o gestual do *rasgueo* e transporta-o para a realidade de sua música, descontextualizando o gesto típico desta música. O mesmo ocorre com o gesto do *tambour*. A sonoridade destes gestos não é necessariamente alterada, mas sim o contexto temporal onde são inseridos com o uso sistemático e não-teleológico de repetições.



Figura 2 – L. Berio - Compassos iniciais da *Sequenza XI*

A repetição é um meio muito utilizado na música contemporânea em geral, pois oferece o potencial de concentração e/ou descontextualização. O uso de padrões de repetição na *Sequenza* de Berio é caracterizada pela descontextualização, por isso conseguimos ouvir o *rasgueo* e não lembrar necessariamente de música flamenca. Em *Electric Counterpoint* (1987) de Steve Reich, a repetição é o elemento catalisador para o desenvolvimento de uma nova estética musical, referenciada hoje por críticos e musicólogos como Minimalismo (Figura 3).



Figura 3 – S. Reich - *Electric Counterpoint*

O uso do violão por Berio é diferenciado de *Ko-tha* de Scelsi, por exemplo, por não distorcer o leque de sonoridades herdadas do violão tradicional. A temporalidade e a repetição é que descontextualizam o instrumento de seu passado histórico. A presença de

uma gravação (*tape*) também contribui para o deslocamento de referencialidade entre instrumento e repertório. Reich apresenta uma polifonia criada entre instrumento *live* e *tape*, totalizando 13 vozes ao total. Interessante frisar o empréstimo que Reich faz das técnicas de música eletroacústica, como o *fade in* e *fade out* encontrados nos potenciômetros de osciladores e geradores de ruído (Figura 4).



Figura 4 – S. Reich - *Electric Counterpoint*

Em *Electric Counterpoint*, o violão passa por um processo bergsoniano de troca de *persona* em que violão e processos eletroacústicos invertem suas funções e tratamentos. O violão se comporta como um sintetizador e *tape* produz sons de violão. De uma forma similar, o mesmo acontece com *Synchronisms no.10* (1992) de Mario Davidovsky. Violão e *tape* fundem-se agora de uma forma contrapontística. Tecnicamente falando, o violão não apresenta nessa peça nenhum gestual diferente daquele encontrado, por exemplo, nas obras de Léo Brouwer. O diferencial é a ponte criada pelo violão entre sua realidade e o material do *tape*, no qual é um desenvolvimento do material trabalhado no violão. Dessa forma, o violão ‘gera’ o material para o *tape*.

Vertendo das linhas de pesquisa de Reich e Davidovsky, o compositor paulistano Flô Menezes avança ainda mais no trato e expansão do instrumento atrelado ao computador. Em *Quaderno* (2005), Menezes afirma que:

A eletrônica é baseada em Max/MSP [software] e é concebida de tal forma que lida-se com transformação em tempo real do som do instrumento, síntese em tempo real, re-síntese via síntese granular baseada tanto em sons previamente gravados quanto em sons gravados ao vivo e, finalmente, também com a performance de uma segunda camada estereofônica pré-realizada em estúdio, na qual o começo depende em como o instrumentista executa sua parte em determinado momento da partitura.³

Assim como Davidovsky, Menezes decide por não investigar diretamente a produção sonora do instrumento sozinho, mas sim pela possibilidade sonora que é gerada junto ao computador (Figura 5).

³ MENEZES, F. *Quaderno*. Disponível em: http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/flomenezes_scores/flomenezes_quaderno_guitar.pdf Acesso em: 06/03/2013. 1 partitura. Violão e Eletrônica. Tradução nossa. Original: “The electronics is based on Max/MSP and is conceived in such a way that one deal with both live-transforming of the instrumental sound, synthesis in real time, re-synthesis by way of granular synthesis based both on a pre-recorded sound and a live-recorded sound, and finally also with the performance of a stereophonic, in studio pre-realized sound layer, which begin depends on how the instrumentalist plays his/her part in a given moment of the score.”

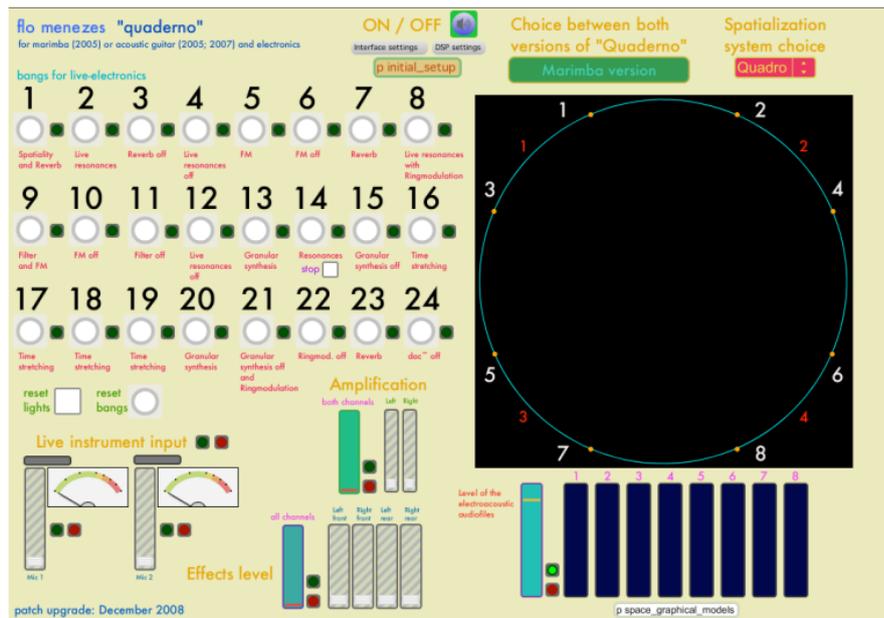


Figura 5 – F. Menezes – Patch em MaxMSP de *Quaderno*

Com essa breve introdução ao *violão quimérico*, segue nas próximas páginas um estudo sobre as seguintes obras:

- *Salut für Caudwell* (1977) de Helmut Lachenmann
- *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough
- *Tellur* (1977) de Tristan Murail

2. Breve ensaio sobre três peças selecionadas

2.1 *Salut für Caudwell* – Helmut Lachenmann

Composta em 1977, *Salut für Caudwell* é considerada um dos marcos na história do repertório violonístico pós-1945, não somente pela grandiosidade da obra – quase trinta minutos de música e técnicas estendidas ímpares –, mas principalmente pela originalidade da manipulação do material sonoro de forma pouco feita antes para este instrumental. Helmut Lachenmann (1935) é conhecido pela *musique concrète instrumentale*, um termo que utiliza para explicar sua música e no qual faz alusão à música concreta eletroacústica de Pierre Schaeffer nos anos 50:

Existe um elemento no qual você deve estar familiarizado. É chamado de ‘música concreta instrumental’, e tem a ver com a energia de onde surge um som. Dentro deste contexto, eu lidei muito

Curitiba, Brasil. 04 a 11 de novembro de 2012.

com ruído. Mas para mim, o seu leque de criatividade é limitado; eu não quero fazer coisas surrealistas. É claro que você pode fazer sons riscados [ruidosos] com os instrumentos e por aí assim. Mas eu decidi agora que a ideia de música concreta não é sobre ruídos, é sobre a energia de um som.⁴

Mesmo sendo essa entrevista de 2006, quase 30 anos que a distancia da composição da obra em questão, ela condiz com a realidade da peça. Em *Salut für Caudwell*, Lachenmann não apresenta um leque de sons necessariamente ruidosos – é comum encontrarmos generalizações das técnicas estendidas como sendo exclusivamente sons ruidosos. Em *Salut für Caudwell*, há uma tendência para o uso de técnicas estendidas – aquelas além das técnicas consolidadas pelas escolas e conservatórios em geral. Entretanto, verifica-se um forte sentido de altura, frequência, em todos os sons. Pelo uso desses artifícios, Lachenmann é considerado erroneamente por alguns críticos como um anti-músico, i.e. aquele que procura preparar uma situação enganosa para o intérprete. Em 1983, por exemplo, Lachenmann publicou uma carta aberta à Hans Werner Henze em defesa da atribuição do termo ‘música negativa’ à sua música, por parte de Henze.

Ao observar rapidamente a partitura de *Salut für Caudwell*, percebe-se que não se trata de uma obra que apresente dificuldades rítmicas para o intérprete: ritmos binários, divisões binárias, andamento médio, etc – ao contrário de *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough. De uma maneira geral, a escolha de ritmos em Lachenmann não apresenta desafios para o músico. O que distancia a obra dos intérpretes é a inconformidade destes com o discurso sonoro (espectral) escolhido por Lachenmann. Em palestra na *State University of New York at Buffalo*, em 2010, Lachenmann relatou a insistência dos musicólogos, em geral, em querer saber quais notas/escalas ele usa nos planejamentos de suas peças. Ironicamente, Lachenmann os chama de *pitch-bulls*.⁵ Em 2006, Abigail Heathcote perguntou a Helmut Lachenmann sobre a recepção de seu trabalho em audiências em que poucos o conheciam. Ele explica:

(...) se eles o fazem no fim [vaiar], eu tenho que ser respeitoso. Mas se eles o fazem durante a performance eu fico muito nervoso. Não foi a primeira vez que tive que levantar e parar a performance. Em Mulhouse, uma vez, teve um concerto com minha música de câmara combinada com obras de Schumann. O público ficou em estado de choque ao ouvir minha peça para violoncelo solo, e eles começaram a rir e tossir. Depois da peça para violoncelo eu tinha que executar minhas próprias peças para piano, que são simples. Mas quando

⁴ HEATHCOTE, A. *De la musique comme situation: entretien avec Helmut Lachenmann. Circuit*, vol.17, nº1, 2007, p.79-91. Tradução nossa. Original: “There is one element with which you may be familiar. It’s called ‘musique concrète instrumentale’, and has to do with the energy of where a sound is coming from. In that context, I had a lot to do with noises. But for me their creative scope is limited; I don’t want to make surrealistic things. Of course you can make scratching noises and so on with instruments. But I’ve now decided that the idea of musique concrète is not about the noises, it’s about the energy of a sound.”

⁵ Pitch = altura (Palestra frequentada por este autor).

eles me viram chegando, começaram a gritar e desse momento em diante começaram a causar muito distúrbio. Eu parei por volta dos sete minutos e disse, 'eu acho que tem pelo menos uma pessoa que gostaria de ouvir esta música e então vou começar de novo, desde o começo.' Houve um silêncio enorme, porque eles temiam que eu comesse tudo de novo! Mas isso não aconteceu somente na França: aconteceu uma vez na Varsóvia, e a primeira vez ocorreu em Frankfurt. Está em todo lugar.⁶

Apesar do uso frequente de divisões binárias simples, a peça apresenta um desafio rítmico para os músicos, não na natureza das células rítmicas, mas sim na estrutura destas. A obra também exige dos instrumentistas a recitação de texto simultânea às partes dos violões. Essa característica se mostra como um grande obstáculo para os intérpretes, pois eleva-se assim a complexidade rítmica e interpretativa em geral – assim como o lado emocional. O violonista torna-se agora um orador. Além disso, cada parte para violão é dividida em duas pautas, uma para cada mão (Figura 6).

Figura 6 – H. Lachenmann – Primeiros compassos de *Salut für Caudwell*

A obra inicia-se com uma seção contrapontística de sons abafados entre os dois instrumentos. Essa primeira página ilustra uma peculiaridade da peça, ao apresentar sons do cotidiano do violonista – que muitas vezes são avaliados como sons banais,

⁶ HEATHCOTE, A. De la musique comme situation: entretien avec Helmut Lachenmann. *Circuit*, vol.17, nº1, 2007, p.79-91. Tradução nossa. Original: "(...) if they do it at the end, I have to be respectful. But if they do it during the performance I become very angry. It would not be the first time that I myself have stood up and stopped the performance. In Mulhouse, once, there was a concert of my chamber music combined with Schumann pieces. People were totally shocked on hearing my solo cello piece, and they laughed and coughed. After the cello piece I had to perform my own piano pieces, which are simple. But when they saw me coming on they started shouting, and from then on they caused a lot of disturbance. I stopped after about seven minutes and said, 'I think there is at least one person who would like to listen to this music and therefore I'm going to start again, from the beginning.' There was an incredible silence, because they feared I would start again! But this hasn't only happened in France: it happened once in Warsaw as well, and the very first time it happened was in Frankfurt. It's everywhere."

marginalizados, não pertencente ao instrumento. A sustentação desse material ocorre com a troca de cores ao longo da tessitura trabalhada (Figura 7).

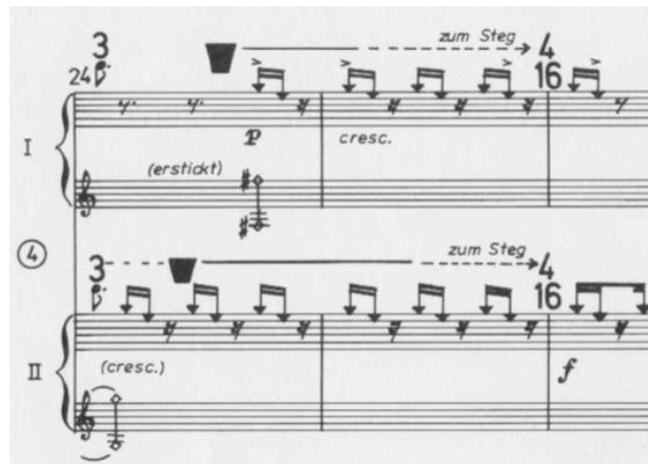


Figura 7 – H. Lachenmann – *Salut für Caudwell* – Primeiras técnicas.

A primeira página apresenta a seguinte técnica (Figura 7): tocar com palheta diretamente na digitação (M.E.) movendo a M.D. gradualmente para a ponte. Nesse quadro, é bom lembrar que o segundo violão apresenta *scordatura*, com um semitom abaixo em todas as cordas. A pauta para violão, por sua vez, é estruturada da seguinte forma: 1ª pauta – mão direita; 2ª pauta – mão esquerda (Figura 8).

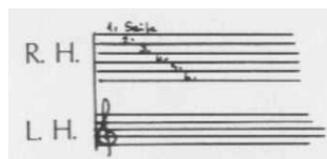


Figura 8 – H. Lachenmann – *Salut für Caudwell* – Pautas

Em alguns trechos, o compositor quebra o temperamento imposto pela construção do violão com o uso de *glissandi* e de *bottleneck*. Lachenmann faz uso de um sistema de notação gráfica/espacial análogo ao movimento físico realizado pelo *bottleneck* (Figura 9). Apesar das técnicas envolvidas, Lachenmann não utilizou suas claves física-instrumentais, como são encontradas anteriormente a *Salut für Caudwell* em peças como *Gran Torso* (1972), *Pression* (1969-70) e *Guero* (1970).

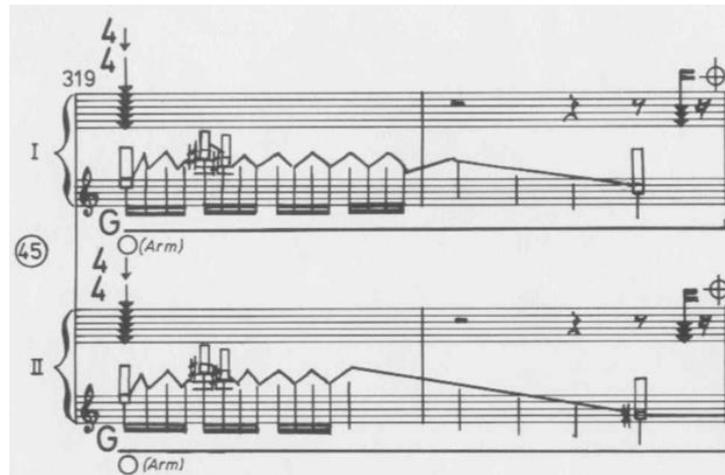


Figura 9 – H. Lachenmann – *Salut für Caudwell* – Bottleneck

Outro gesto característico desta peça é o ‘escovar’ das cordas (Figura 10).⁷ Lachenmann emprega uma técnica similar ao uso de uma baqueta do tipo ‘vassourinha’ em uma caixa clara: a produção de ruído branco. Aqui, o efeito é realizado com a palma da mão sobre as cordas e respeitando os ritmos e as indicações geométricas (flechas) da partitura. Esse movimento é característico da estética de Lachenmann, e pode ser encontrado em diversas peças suas, como por exemplo em “...zwei Gefühle...” (1992).



Figura 10 – H. Lachenmann – *Salut für Caudwell* – Brushing

Finalmente, *Salut für Caudwell* apresenta o desafio da adição de voz e texto falado. Além do que já vinha fazendo com o tratamento revolucionário com sons musicais, nesta peça Lachenmann manifesta suas visões políticas e sociais com o auxílio do uso da palavra. O texto apresenta excertos de citações de Caudwell, um escritor e poeta marxista britânico do início do séc.XX. Lachenmann explica a citação:

⁷ “Brushing”.

No compor, ou mais precisamente, durante a concepção e determinação das relações entre som e movimento, eu sempre tinha a sensação de que essa música [Salut für Caudwell] ‘acompanhava’ alguma outra coisa, não fosse um texto, ao menos palavras individuais ou pensamentos. Em todo caso, coisas que são pensadas e, no entanto, não se permitem serem expressas em fala. Porque nós vivemos em uma sociedade ainda sem voz. Uma sociedade que foi incapacitada de seus sofisticados meios de compreensão pela exploração excessiva da mídia e através da impiedosa manipulação das emoções.⁸

A peça demanda a habilidade de sincronizar fala e performance instrumental. Há neste contexto o desafio de coordenar diferentes eventos: não canto e violão, mas violão e recitação. Nas palavras de Lachenmann:

A citação do Caudwell do compasso 55 ao 171 deve ser falada em *mezzoforte* e com expressão completamente neutra, praticamente como se estivesse ‘lendo em voz alta’. Deve-se ter cuidado para observar precisamente o ritmo indicado e a articulação fonética. A transcrição fonética internacional foi usada para assegurar uma pronúncia uniforme. Durante essa seção, o instrumento não deve cobrir a voz e vice-versa. Apesar da recitação no estilo staccato, deve-se visar a uma declamação compreensiva do texto.⁹

Na Figura 11 temos o trecho inicial da citação de Caudwell.

⁸ LACHENMANN, H. *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996. Tradução nossa. Original: “Beim Komponieren, oder genauer: beim Entwerfen und Präzisieren der Klang – und Bewegungszusammenhänge, hatte ich stets das Gefühl, daß diese Musik irgend etwas “begleite”, wenn nicht einen Text, so doch einzelne Wörter oder Gedanken; Dinge jedenfalls, die es zu bedenken gelte, die sich aber nicht aussprechen lassen, weil wir in einer weithin sprachlosen Gesellschaft leben, die durch Raubbau der Medien und durch rücksichtslose Manipulation der Emotionen ihr differenziertestes Verständigungsmittel untauglich gemacht hat.”

⁹ LACHENMANN, H. *Salut für Caudwell*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985. 1 partitura. Duo Violões. Tradução nossa. Original: The Caudwell quotation from bars 55 to 171 should be spoken mezzoforte and with a completely neutral expression, practically as if one were “reading aloud”. One should be careful to precisely observe the indicated rhythm and the phonetic articulation. The international phonetic transcription has been used to assure a uniform pronunciation. During this section, the instrument should not cover up the voice and vice-versa. Despite the staccato-like recitation, one should aim at a comprehensible delivery of the text.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves labeled I and II. Staff I is in treble clef and staff II is in bass clef. The music features complex rhythmic patterns with various time signatures (3/4, 4/4) and dynamic markings (f, p). There are also performance instructions like '(gliss.)' and '(Kopfstimme) (Sprechstimme)'. Below the staves, there are German lyrics: 'Vai l oy ræ f rai hai t nur in ai nam tai l der gæ zel' and 'Weil eure Freiheit nur in einem Teil der Gesellschaft'. The score includes fingerings, accents, and other musical notations.

Figura 11 – H. Lachenmann – *Salut für Caudwell* – Citação de Caudwell

Como afirmado anteriormente, a natureza das células rítmicas não oferece nenhum desafio para o performer. A dificuldade está na complexidade gerada pelo contexto polirrítmico – o que não é necessariamente o caso da próxima obra para estudo: *Kurze Schatten II* de Brian Ferneyhough.

2.2 *Kurze Schatten II* – Brian Ferneyhough

Helmut Lachenmann e Brian Ferneyhough (1943), apesar de contemporâneos, são compositores de diferentes qualidades e estéticas. A pesquisa musical de Brian Ferneyhough se concentra na expressividade, e sua notação musical é minuciosamente trabalhada para atingir esse objetivo. Ferneyhough ficou conhecido como um dos ícones do que foi posteriormente denominado como ‘Nova Complexidade’¹⁰, uma música que opta por uma notação extremamente controlada e detalhada em prol de uma rica execução que transmita expressões naturais.

Ao se deparar com uma peça deste compositor britânico, como é o caso do objeto de estudo desta seção (*Kurze Schatten II* para violão solo), muitos encontram uma partitura saturada com informações sobre quase todos os aspectos musicais nela contidos (Figura 12):

¹⁰ New Complexity.

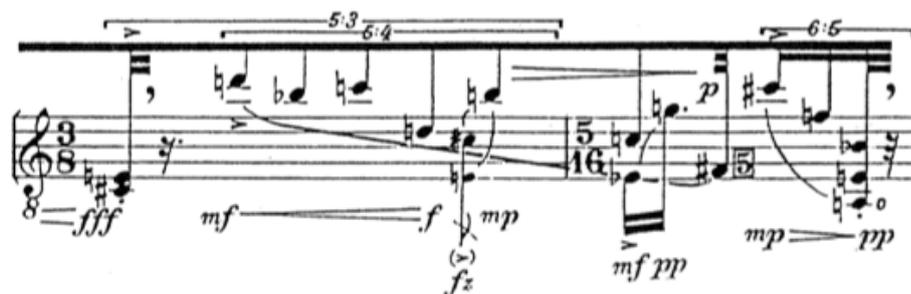


Figura 12 – B. Ferneyhough – *Kurze Schatten II* – Compassos 5 e 6 do segundo movimento

Talvez uma das primeiras tentativas de estudo dessa peça, para muitos intérpretes, seja a de buscar um modelo simplificado da notação oferecida – um mecanismo que remeta a notação apresentada ao sistema binário. Esse é o modelo de aprendizado repassado pelos conservatórios europeus tradicionais. Ferneyhough, no entanto, busca algo além da execução precisa:

Uma 'linda', refinada performance não é para ser visada: algumas das combinações das ações especificadas são em todo caso não literalmente concebíveis ou então levam a resultados complexos e parcialmente imprevisíveis. Apesar disso, uma concepção válida apenas acontecerá com uma tentativa rigorosa de reproduzir o maior número possível de detalhes texturais: tais divergências e 'impurezas' resultantes das limitações naturais do instrumento deveriam ser tomadas como as intenções do compositor. Nenhuma tentativa deve ser feita para esconder a dificuldade desta música ao recorrer a concessões e inexactidões projetadas para atingir um resultado superficial e mais 'polido'. Ao contrário, o grau de dificuldade audível (e visual) está para ser utilizado como um elemento estrutural integrante no tecido da própria composição.¹¹

A interpretação de *Kurze Schatten II* não é exceção. A peça é constituída de sete movimentos – com duração total de aproximadamente catorze minutos – e teve sua estreia com o violonista sueco Magnus Andersson (1956) em 1990. A primeira página revela um diferencial ao comparar com o repertório tradicional para violão: o uso de scordatura e microtonalidade em um instrumento tradicionalmente de afinação fixa (Figuras 13 e 14).

¹¹ FERNEYHOUGH, B. *Kurze Schatten II*. London: Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd, 1989. 1 partitura. Violão. Tradução nossa. Original: "A 'beautiful', cultivated performance is not to be aimed at: some of the combinations of actions specified are in any case either not literally realisable or else lead to complex, partly unpredictable results. Nevertheless, a valid realisation will only result from a rigorous attempt to reproduce as many of the textural details as possible: such divergencies and 'impurities' as then follow from the natural limitations of the instrument itself may be taken to be the intentions of the composer. No attempt should be made to conceal the difficulty of the music by resorting to compromises and inexactitudes designed to achieve a superficially more 'polished' result. On the contrary, the audible (and visual) degree of difficulty is to be drawn as an integral structural element into the fabric of the composition itself."



Figura 13 – B. Ferneyhough – *Kurze Schatten II* – Scordatura

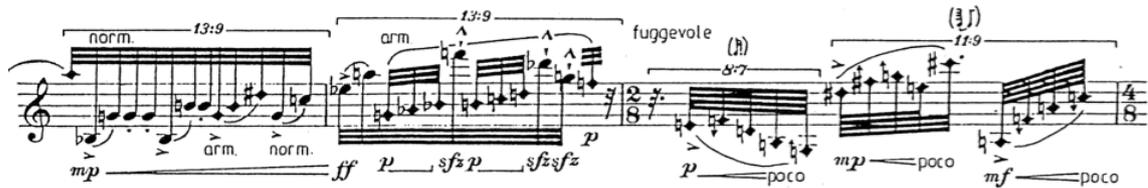


Figura 14 – B. Ferneyhough – *Kurze Schatten II* – Exemplo de microtonalidade, Movimento 6, p.18

Por meio da possibilidade polifônica deste instrumento, Ferneyhough atinge uma harmonia microtonal com o uso de harmônicos naturais em cordas soltas e figurações dedilhadas nas cordas restantes. A notação escolhida – várias pautas simultâneas – aponta esse processo de uma maneira clara, exigindo do intérprete a criação efetiva de uma polifonia real e independente (Figura 15 e 16).

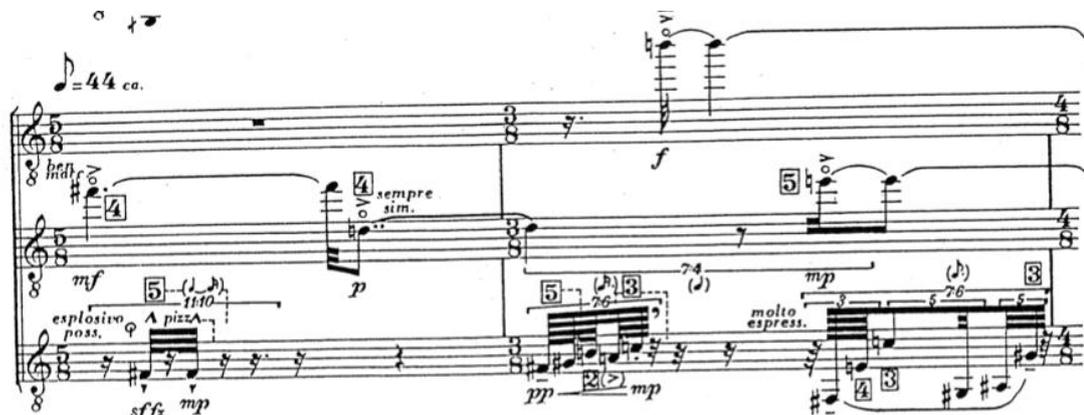


Figura 15 – B. Ferneyhough – *Kurze Schatten II* – Exemplo de pensamento/textura em camadas, Movimento 1, p.1

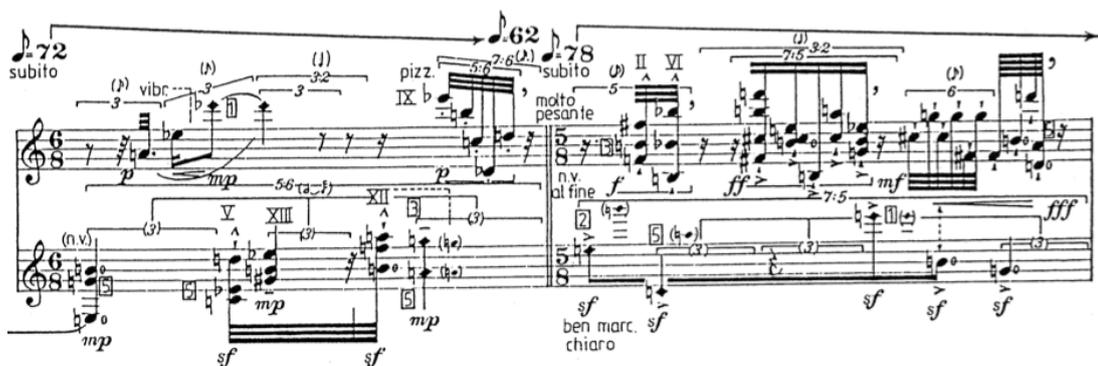


Figura 16 – B. Ferneyhough – *Kurze Schatten II* – Polifonia e Contraponto, Movimento 4, p.14

Por fim, *Kurze Schatten II* apresenta uma característica comum de compositores que escrevem frequentemente para grupo de câmara e orquestra: riqueza espectral. Como obter isso com um instrumento solo? Assim como em suas peças para flauta solo, como *Cassandra's Dream Song* (1974), *Carceri d'Invenzione IIb* (1984), Ferneyhough busca uma estratégia para sobrepor diferentes cores (técnicas) dentro do próprio instrumento, seja por meio de técnicas estendidas ou por meio de táticas da instrumentação específica (Figura 17).

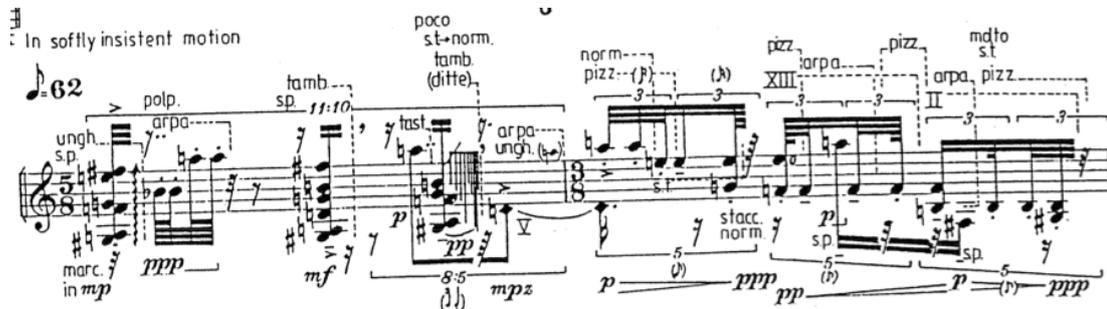


Figura 17 – B. Ferneyhough – *Kurze Schatten II* – Sobreposição de técnicas, Movimento 5, p.15

Kurze Schatten II apresenta características comuns à *Tellur*, nosso próximo objeto de estudo. *Tellur*, porém, apresenta uma dimensão temporal oposta a *Kurze Schatten II* – uma propriedade típica do perfil de Tristan Murail.

2.3 *Tellur* – Tristan Murail

A terceira obra para análise é *Tellur* (1977), para violão solo e de autoria do compositor francês Tristan Murail (1947). O nome de Murail vem sempre associado a um movimento estético francês que surgiu na década de 1970: espectralismo. Junto à Gérard Grisey (1946-1998) formaram os pilares dessa proposta musical no qual o espectro sonoro é elemento catalisador para a estruturação de uma peça – acima de qualquer outro aspecto extra-musical. *Tellur* apresenta essa característica: todo material gerado é diretamente ligado à fisicalidade do instrumento e suas possibilidades de difusão sonora. Apesar da música espectral de Murail se concentrar no timbre como elemento gerador, em *Tellur* adota um procedimento diferenciado: o empréstimo de material étnico-histórico. Murail inspira-se na música flamenca, não nos seus ritmos ou harmonia, mas sim em um gestual específico – o *rasgueo*.

Desde sempre, eu desejava escrever uma peça utilizando as técnicas do violão flamenco. Foi o encontro com o violonista Rafaël Andia que me permitiu colocar esse projeto em execução (...) *Tellur*

é o exemplo típico de uma partitura onde o conteúdo deriva essencialmente do material sonoro fornecido pelo instrumento – um instrumento, no entanto, compreendido e utilizado de forma a submetê-lo a imperativos de estilo –, pesquisa de uma interação tão grande quanto possível entre material de base e escritura musical.¹²

No sentido mais amplo do conceito, *Tellur* é uma obra espectral. O material sonoro desta peça surgiu via empréstimo de um elemento de outra cultura (etnomusicologia?) seguido de um processo de dissociação cultural – descaracterizar o *rasgueo*. O uso desta técnica típica da música flamenca se deu por uma necessidade característica da música espectral: permitir a ressonância e/ou percepção temporal de um timbre. Em outras palavras, o ouvinte precisa literalmente de tempo para perceber o desenvolvimento espectral, o que torna a apresentação de materiais espectrais um processo ‘lento’.

Tellur lembra um tipo de aposta: como produzir, com um instrumento de sons breves e pinçados como o violão, os contínuos sonoros necessários para o meu trabalho composicional, então focado essencialmente nos processos, nas transições, nas evoluções? A resposta foi utilizar a técnica de *rasgueo*, e ainda, de uma maneira mais geral, o estilo de tocar, os tipos de sons do flamenco.¹³

O *rasgueo* na música flamenca é comumente utilizado como elemento de pontuação, de acentuação. Em *Tellur*, Murail retira o *rasgueo* deste contexto emancipando o gesto em um longo período de tempo, em um processo tipicamente não-teleológico (Figura 18).



Figura 18 – T. Murail – *Tellur* – *Rasgueo* emancipado

A descaracterização do *rasgueo* se dá também pelo uso de *scordatura*: "O instrumento é afinado de maneira especial, o que permite utilizar acordes ou fórmulas de

¹² MURAIL, T. *Tellur*. Disponível em: <http://www.tristanmurail.com/fr/oeuvre-fiche.php?cotage=TR1458>. Acesso em 06/03/2013. Tradução Nossa. Original: "Depuis longtemps, je souhaitais écrire une pièce utilisant les techniques de la guitare flamenca. Ce fut la rencontre avec le guitariste Rafaël Andia qui me permit de mettre ce projet à exécution. (...) *Tellur* est l'exemple typique d'une partition dont le contenu dérive essentiellement du matériau sonore fourni par l'instrument - un instrument toutefois entendu et utilisé d'une manière qui le fasse se plier à des impératifs de style -, recherche d'une interaction aussi grande que possible entre matériau de base et écriture musicale.

¹³ MURAIL, T. *Tellur*. Disponível em: <http://www.tristanmurail.com/fr/oeuvre-fiche.php?cotage=TR1458>. Acesso em 06/03/2013. Tradução Nossa. Original: *Tellur* ressemble à une sorte de pari : comment produire, avec un instrument à sons brefs et pincés tel que la guitare, les continuums sonores nécessaires à mon travail compositionnel, alors axé essentiellement sur les processus, les transitions, les évolutions ? La réponse fut d'utiliser la technique du *rasgueado*, et même, d'une manière plus générale, le style de jeu, les types de son du flamenco.

rasgueo sobre as seis cordas sem recair sobre o inevitável mi-lá-ré-sol-si-mi do violão.¹⁴ A figura 19 apresenta o processo de *scordatura* em *Tellur*.



Figura 19 – T. Murail – *Tellur* – *Scordatura*

Além da obtenção do som específico do *rasgueo*, Murail destaca a possibilidade de se obter dois sons simultâneos em cada corda. A percepção deste efeito, reforço, é obtida temporalmente, dando-se tempo para que esse espectro se evolua. Por essa e outras razões é que Murail apresenta texturas longas ao fazer uso do *rasgueo*.

O tratamento dos ataques nas cordas, por exemplo, é particularmente fino e meticuloso: produz-se assim duas texturas evolutivas em sentidos diversos sobre uma mesma corda, simultaneamente (ao dissociar o som feito pela percussão das unhas sobre as cordas – som de frequência precisa e controlável – e o som que provém da ressonância das próprias cordas).¹⁵

Assim como em outras peças do espectralismo, Murail faz uso dos conceitos de harmonicidade e inharmonicidade, i.e. trata o som em uma escala que parte da consonância à dissonância. Tanto Murail quanto Grisey fazem uso deste tipo de estruturação formal, onde se começa em 'A' e chega-se em 'B'. Um exemplo é *Prologue* de Grisey: a peça inicia com os primeiros harmônicos de uma série harmônica (consonantes), passa pelos altos harmônicos (dissonantes) e finalmente atinge o máximo da representação da dissonância na viola com ruído (alta pressão na arcada e no cavalete). Essa diversidade de obtenção de timbres é também encontrada em *Tellur*.

Eu uso também passagens progressivas do som ao ruído (abafamento gradual das cordas), surgimento progressivo dos sons harmônicos, ressonâncias harmônicas dos acordes atacados,

¹⁴ MURAIL, T. *Tellur*. Disponível em: <http://www.tristanmurail.com/fr/oeuvre-fiche.php?cotage=TR1458>. Acesso em 06/03/2013. Tradução Nossa. Original: L'instrument est accordé de façon spéciale, ce qui permet d'utiliser des accords ou des formules de rasgueado sur les six cordes sans retomber sur l'inévitable mi-la-ré-sol-si-mi de la guitare."

¹⁵ MURAIL, T. *Tellur*. Disponível em: <http://www.tristanmurail.com/fr/oeuvre-fiche.php?cotage=TR1458>. Acesso em 06/03/2013. Tradução Nossa. Original: Le traitement des attaques sur la corde, par exemple, est particulièrement fin et soigné : on arrive ainsi à produire deux textures évoluant en sens divers sur une même corde, en même temps (en dissociant le son rendu par la percussion des ongles sur les cordes - son à la fréquence précise et contrôlable - et le son provenant de la résonance propre des cordes).

dedilhados dos novos harmônicos, trilos múltiplos combinando mão esquerda e mão direita, etc.¹⁶

A Figura 20 ilustra a possibilidade de simultaneidade de timbres na qual Murail comentou nas passagens acima: harmônicos ressonantes e ruído.

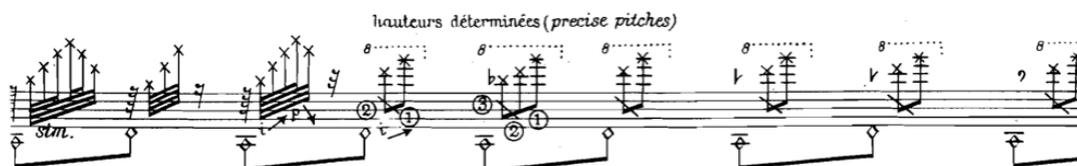


Figura 20 – T. Murail – *Tellur* – Diversidade de timbres

A partir do *rasgueo* e do conceito de simultaneidade de timbres possíveis ao violão, a peça evolui, tecnicamente falando, para diversas possibilidades sonoras. *Tellur* exige, talvez mais do que em *Salut für Caudwell* e *Kurze Schatten II*, uma percepção acurada, tanto do ponto de vista espectral quanto temporal.

3. Conclusão

O violão quimérico é um novo modelo do século XX e XXI. Scelsi e Lachenmann aventuraram-se tratando o violão como um instrumento de percussão; Reich trata o instrumento de uma forma plástica, sintética; Murail redefiniu as possibilidades acústicas do instrumento; Berio e Ferneyhough concentraram-se na saturação do instrumento; Murail e Berio interpretaram elementos da cultura flamenca; Davidovsky e Menezes incorporaram o violão no mundo eletroacústico.

As três peças analisadas, *Salut für Caudwell*, *Kurze Schatten II* e *Tellur* são marcos no repertório contemporâneo para violão. Magnus Andersson, fundador do curso de violão contemporâneo no *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* em Darmstadt (Alemanha) e a quem é dedicada *Kurze Schatten II*, incluiu as peças como referência em seus cursos na universidade de Växjö.¹⁷ O duo 'Oh Mensch', formado por Matthias Koole e Kobe Van Cauwenberghe – premiado em Darmstadt –, dedica parte de sua performance para a música de Lachenmann e Ferneyhough.¹⁸ Apesar da forte difusão dessas obras no meio

¹⁶ MURAIL, T. *Tellur*. Disponível em: <http://www.tristanmurail.com/fr/oeuvre-fiche.php?cotage=TR1458>. Acesso em 06/03/2013.

Tradução Nossa. Original: J'utilise aussi des passages progressifs du son au bruit (étouffement graduel des cordes), l'apparition progressive de sons harmoniques, des résonances harmoniques d'accords plaqués, des doigtés d'harmoniques inédits, des trilles multiples combinant main gauche et main droite, etc.

¹⁷ ANDERSSON, M. Disponível em: <http://www.student.vxu.se/utbildning/pdf/200503081534460001.pdf>

Acesso em: 06 de março de 2013.

¹⁸ CAUWENBERGH, K. V. *Oh-mensch*. Disponível em: <http://www.kobevan Cauwenberghe.com/oh-mensch-guitar-duo/> Acesso em: 06 de março de 2013.

musical contemporâneo, pouco se fala destes compositores nos eventos específicos do instrumento, o que pode ser justificado pelo distanciamento destes compositores com o instrumento – ao contrário de Villa-Lobos ou Brouwer por exemplo. A característica não-idiossincráticas contribui para esse afastamento, independente de sua qualidade artística.

Para o violonista que nunca se aventurou em peças com notação gráfica, como *Salut für Caudwell e Tellur*, a tarefa da performance se apresenta como um verdadeiro enduro. São peças que exigem toda uma formação de base consolidada, ao mesmo tempo em que demandam dos intérpretes a disposição para aprender novos modelos: notação, noções estéticas, técnicas estendidas, etc. *Kurze Schatten II*, por exemplo, requer um longo estudo para a assimilação do leque de técnicas exigido. Normalmente na música de Ferneyhough, são projetos anuais de preparação. Mas essas barreiras têm que ser quebradas. O repertório novo está sendo escrito, e o mutualismo entre compositor-intérprete tem que caminhar em ressonância. Em uma época em que quase tudo é obtido quase que instantaneamente, em um clique de *mouse*, é difícil exigir dos músicos um envolvimento dessa magnitude. Mas essa é uma característica do novo, ou nas palavras de Henry Cowell: “Música contemporânea faz uso quase universal de materiais anteriormente considerados inutilizáveis.”¹⁹

4. Referências

ANDERSSON, M. *Kursplan*. Disponível em: <http://www.student.vxu.se/utbildning/pdf/200503081534460001.pdf> Acesso em: 06/03/2013.

BERIO, L. *Sequenza XI per chitarra sola*. Viena: Universal Edition, 1988. 1 partitura. Violão.

CAUWENBERGH, K. V. *Oh-mensch*. Disponível em: <http://www.kobevancauwenberghe.com/oh-mensch-guitar-duo/> Acesso em: 06/03/2013.

COWELL, H. *New Musical Resources*. London: Cambridge University Press, 1996.

DAVIDOVSKY, M. *Synchronisms no.10 for solo guitar and electronics sounds*. Glendale: C.F. Peters Corporation, 1992. 1 partitura. Violão.

FERNEYHOUGH, B. *Collected Writings*. Amsterdam: Routledge, 1995.

_____. *Kurze Schatten II*. London: Hinrichsen Edition, Peters Edition Ltd, 1989. 1 partitura. Violão.

LACHENMANN, H. *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.

¹⁹ COWELL, H. *New Musical Resources*. London: Cambridge University Press, 1996. Tradução nossa. Original: Contemporary music makes almost universal use of materials formerly considered unusable.

_____. *Salut für Caudwell*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985. 1 partitura. Duo Violões.

HEATHCOTE, A. *De la musique comme situation: entretien avec Helmut Lachenmann*. *Circuit*, vol.17, nº1, 2007, p.79-91.

MENEZES, F. *Quaderno*. Disponível em: http://www.flomenezes.mus.br/flomenezes/flomenezes_scores/flomenezes_quaderno_guitar.pdf Acesso em: 06/03/2013. 1 partitura. Violão e Eletrônica.

MORGAN, R. *Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton & Company, 1991.

MURAIL, T. *Tellur*. Paris: Editions Musicales Transatlantiques, 1978. 1 partitura. Violão.

_____. *Tellur*. Disponível em: <http://www.tristanmurail.com/fr/oeuvre-fiche.php?cotage=TR1458>. Acesso em 06/03/2013.

SCELSI, G. *Ko-tha*. Paris: Salabert Editions Musicales, 1967. 1 partitura. Violão.

REICH, S. *Electric Counterpoint*. New York: Hendon Music, Boosey and Hawkes, 1987. 1 partitura. Violão e Tape.