

# Decomposição musical: Viagem ao interior do som

© 1994 Paulo Mouat, artigo de apresentação escrito para a revista portuguesa *Audio*

A música, tal como é comumente ouvida hoje em dia, é o reflexo de alguns séculos de intensa sistematização e vive de uma escrita virtuosa onde a sintaxe predomina sobre o som, a linguagem sobre o fonema. Mas a evolução contínua da música no séc. XX, ao introduzir novos conceitos no pensamento musical—o dodecafonismo e seu lógico descendente, o serialismo, os micro-intervalos, o desenvolvimento da electrónica, o da acústica musical, o jogo tímbrico entre instrumentos electrónicos e acústicos, o alargamento ao instrumentário não-europeu—possibilitou a emergência do som como último componente da música, como a verdadeira pedra basilar de toda a construção musical.

Estava assim iniciada a viagem ao interior do som, que iria trazer revelações na sua estrutura interna. O carácter revolucionário desta aventura era precisamente a relação entre concepção e escuta, abordando a imensa profundidade do som e a escultura da matéria sonora propriamente dita. A linguagem tornara-se uma linguagem de cores tímbricas que não temia os ruídos e os sons agrestes e saturados; a escrita fazia suas as oscilações, as transições, os limiares, as derivas—em resumo, todas as estruturas evolutivas.

Para identificar esta nova linguagem surge a designação *música espectral*, como uma música em que todo o material deriva das propriedades acústicas do som. A música passa a ter uma macro-estrutura elaborada de acordo com a micro-estrutura da sua matéria-prima, exteriorizando a sua ordem constitutiva e manifestando a sua unidade. O todo passa a ter a organização das partes. Ainda, a música passa a ter uma continuidade dinâmica por oposição à descontinuidade da música corrente; passa a funcionar como uma rede de interacções por oposição à imbricação de blocos estruturais.

Das personalidades que iniciaram esta exploração pelo interior do som, destaca-se o singular **Giacinto Scelsi** (1905-1988), que marcaria indelevelmente o pensamento musical com cerca de trinta anos de avanço sobre os seus pares mais reconhecidos.

O objectivo de Scelsi era de decompôr o som no seu espectro e não de compôr os sons entre eles. Esta nova atitude face aos fenómenos sonoros, que é o ponto de partida da composição espectral, revelou-se fundamental para todos os compositores ulteriores, constituindo uma mudança de perspectiva completa na tradição e recursos estilísticos da música ocidental, há demasiado tempo orientada pela combinatória e sobreposição. Não mais se terá a atitude de *compôr* (justapôr, sobrepôr), mas sim de *de-compôr*, ou mais simplesmente de *expôr* o som.

Quando alguém pedia um conselho de interpretação a Scelsi, este pequeno homem, de aspecto frágil e de olhos de puro azul, contava a história chinesa da pulga: Um homem, que queria aprender tiro ao arco, foi ter com um mestre. “Atingirás a perfeição quando conseguires ver bater o coração da pulga. Espeta duas estacas no chão, separadas de dois metros, e estende um fio entre elas. Põe a pulga em cima do fio. A pulga irá de um lado para o outro. Estende-te por baixo dela e observa-a nas suas viagens; ao fim de muito, muito tempo, a pulga crescerá aos teus olhos e finalmente poderás ver o bater do seu coração.” É a mesma coisa com este Dó<sup>1</sup>. Fica cada vez maior e, não tarda, pode ver-se o coração do som, é um universo inteiro que nos envolve e nos transporta ao seu interior. Então você será um músico; antes era alguém que só fazia música como um artesão, o que é outra coisa.”

Esta estética pode ser classificada como *diferencial*, porque tenta integrar todas as características do material sonoro revelando as suas qualidades individuais mas evitando toda a hierarquização bem como o nivelamento. Uma vez aceite a diferença como fundamento, é possível organizar as tensões e logo a música é o devir dos sons. A estética é também *liminar* porque estende os limites onde se operam as interacções psico-acústicas entre os parâmetros e porque tira partido das suas ambiguidades. E é *transitória* porque radicaliza, em primeiro lugar, o dinamismo do som que é tido como um campo de forças e não como um objecto morto e porque visa, em segundo lugar, a sublimação do próprio

material em prol do puro devir sonoro.

Ilustrando esta acção de decomposição sonora, existe igualmente o trabalho de **Horatiu Radulescu** (n. 1942), que se baseia na “micro-espacialidade” que o som cria pela actividade do seu próprio timbre. Neste seu novo universo, o da *scordatura* espectral (modificação da afinação de uma ou várias cordas de um instrumento, que entre outras coisas permite alterar o timbre do instrumento e alargar a tessitura com intervalos desiguais), ele ultrapassa os quatro conceitos históricos de escrita (monodia, polifonia, homofonia, heterofonia) pela criação de uma pulsação espectral devida às características da orquestração e execução dos instrumentistas, que geram micro-fenómenos tímbricos riquíssimos e traz novamente ao de cima a milenar interface arte/ciência que lhe permite reencontrar o mar de vibrações que Pitágoras perscrutou há dois mil anos.

Outros compositores exploraram as profundezas sonoras, sempre através de visões muito pessoais, que de alguma forma contribuem para novas e diferentes aproximações a estas matérias.

Por exemplo, a obra de **Tristan Murail** (n. 1947) pode ser considerada como uma “música feita de transformações, um contínuo sonoro semelhante a uma corrente de lava. Não se devem canalizar esforços para seguir uma linha instrumental específica ou para encontrar motivos melódicos, mas sim para imergir num som global.” Das suas peças podem destacar-se *Les courants de l'espace*, que generaliza uma escrita baseada na analogia entre fenómenos acústicos e manipulações electrónicas e *Désintégrations*, resultante de um trabalho profundo sobre a noção de espectro, onde cada uma das suas secções ilustra um tipo de tratamento de espectro e, no interior de cada tratamento, cada secção evolui estruturadamente.

**Gérard Grisey** (n. 1946), por seu turno, elabora uma música acentuadamente direccionada, que inexoravelmente percorre um trajecto com um princípio e um fim. Assim, *Dérives*, para dois grupos instrumentais, “assemelha-se ao percurso de um barco, que pretendendo viajar de um ponto a outro, se vê na obrigação de corrigir permanentemente a sua rota.” Aqui, “o composto não é apenas o objecto em si mas sobretudo a diferença entre objectos sucessivos.” Com esta atitude, Grisey afirma poder fazer

música “com toda a escala de sons compreendida entre a onda sinusoidal e o ruído branco.”

Como exemplo de clara estruturação dos acontecimentos sonoros com a própria estrutura da matéria prima, temos a extraordinária *Mortuos plango, vivos voco* (para sons concretos tratados por computador) de **Jonathan Harvey** (n. 1939). Esta obra tem como base o som do grande sino tenor da Catedral de Winchester e a voz do seu filho que foi lá corista. A inscrição do sino (“*Hora avolantes numero, mortuos plango: vivos ad preces voco.*”) é recitada pelo jovem rapaz. A altura e a estrutura temporal são integralmente deduzidas do espectro muito rico e harmonicamente irregular do sino. Transformações constantes entre o espectro de uma vogal cantada e o espectro do sino são realizadas através de manipulações sobre os componentes internos dos dois sons. A audição desta obra imerge a audiência num imenso sino constituído pela sala do auditório, “à volta da qual voa livremente a alma do jovem rapaz.”

Existe já um imenso reportório desta “nova música”, criado por um sem-número de compositores, que possibilita uma grande diversidade e as mais diversas correntes estilísticas neste domínio. Tal como na música dita “clássica”, o tempo servirá para consolidar e amadurecer estas ideias inovadoras, e preservará o que de melhor existe. ■