

## DO SOM DO TEMPO AO TEMPO DO SOM

FLO MENEZES

Diretor Artístico do  
 Studio PANaroma de Música Eletroacústica da UNESP/FASM  
 Av. Lavandisca, 52 - apto. 74  
 04515-902 São Paulo - SP  
 Tel./FAX: +55 11 2412401  
 email: fmenezes@bra000.canal-vip.onsp.br

## ABSTRACT:

This article intends to demonstrate that there was in the history of the ten early years of the electroacoustic music a transference of importance from the attack to the sustain of the sounds. It was only after this transference that the compositional thinking were in absolute convergence with the electroacoustic means. On the other hand, one can see that the instrumental music is more propense to the organization of the proportions between the very beginning of the sounds (their attacks) than to the extension of the sounds in time, so that a more accurate perception of the spectral qualities is more realizable in the electroacoustic music than in the instrumental one. This factor doesn't mean that one will abolish the another. Just on the contrary, it seems that the confrontation between both worlds can generate very interesting results regarding the perception of the inner textures of sounds. However, both the instrumental composition and the electroacoustic music can only produce good and permanent works if they are the result of an arduous elaboration of time and spectral structures.

Um dos mais evidentes exemplos da influência direta do pensamento weberniano sobre os primórdios da 'música eletrônica' de cunho serial, tal como esta fora desenvolvida no início dos anos 50 principalmente por Eimert, Stockhausen, Pousseur e Goeyvaerts, é a presença manifesta na obra de Webern, constituindo um de seus traços estilísticos, de texturas musicais onde a linha se contrapõe ao ponto (ou bloco). Já presente em Schoenberg, particularmente explicitada na quarta peça das *Sechs kleine Klavierstücke* Op 19 (1911), a textura da linha X ponto solidifica-se em Webern já mesmo desde suas *Sechs Bagatellen* Op 9 (1911-1913) para quarteto de cordas enquanto característica proeminente de seu estilo, perpetuando-se por diversos momentos em suas obras posteriores.

A bem da verdade, nesta dicotomia entre o som que permanece como uma linha e o bloco interferente, que se intromete, ainda que de modo esporádico e quase efêmero, em meio à existência perdurável do primeiro, têm-se de modo patente a oposição, presente mesmo no interior de quase todo fenômeno sonoro, entre a *ressonância* e o *grão* sonoro. Mas se a ressonância era praticamente circunscrita às possibilidades corporais dos instrumentos e dos espaços arquitetônicos antes do advento da música eletroacústica, tendo podido sofrer interferência *compositiva* propriamente dita somente com a utilização de aparelhos eletrônicos, através dos quais transforma-se comumente em *reverberação*, tal dicotomia deve ser vista, a rigor, como uma ainda mais lapidar e manifesta da vida dos espectros: como oposição entre o *ataque* e o regime de *sustentação* do som.

O curioso é percebermos que a problemática em torno desta crucial e básica oposição binária da constituição mesma dos espectros, amenizada somente em parte pela *primeira queda* (ou *decay*, transitório entre o ataque e a sustentação do som) e a *extinção* (ou *queda final*, *release*, transitório entre o regime de sustentação

do som e sua (des)integração no silêncio), constitui o cerne da própria evolução estilística na ainda curta história da música eletroacústica. E isto quase que de forma cronológica.

Assim como poderíamos metaforicamente afirmar – como já o fizeram – que a evolução da história da música percorre, do Canto Gregoriano à emancipação do ruído preconizada no início de nosso século pelo futurismo italiano e, posteriormente, por Varèse, a própria constituição da série harmônica natural de um som de altura definida (som *composto* na terminologia de Eimert; som *tônico*, na de Schaeffer), da oitava à quinta (do Canto Gregoriano ao Conductus), desta à tríade (Renascença), da tríade à 7ª menor que tornará instável a tríade e consolidará a função de Dominante (Barroco), desta ao diatonismo por grau conjunto (Período Clássico), depois ao cromatismo (Romantismo), e deste último aos intervalos microtonais (Música Contemporânea), etc., não seria falso dizer que, em aproximadamente apenas uma década (mais precisamente de 1948 a 1959-1960), a música eletroacústica enveredou-se pela percepção, quase passo a passo, da vida dinâmica dos espectros no tempo.

Desvendado o inesgotável potencial dos parciais inarmônicos, dos ruídos, e escancaradas as possibilidades infundáveis de transição entre as regiões harmônicas mais seletivas (alturas) e aquelas mais estatísticas (timbres), deslocou-se o foco de atenção, antes voltada para a questão harmônica, para a questão do *tempo da escuta*, ou vice-versa da *escuta do tempo*. E é nesse sentido que Webern fora mesmo o grande precursor da música eletroacústica, reivindicado tanto pelos 'concretos' quanto pelos 'eletrônicos': contrastando permanência do som com as efêmeras interferências às quais este se submete nos contextos instrumentais, interferências estas que, por sua brevidade, aproximam-se do próprio silêncio, Webern acabara por despertar a atenção para as distintas dimensões do tempo sonoro tal como este existe na própria vida dinâmico-temporal dos espectros.

Assim é que, tanto teórica quanto praticamente (composicionalmente), defrontamo-nos no decorrer destes poucos anos com um caminho que vai, a grosso modo, da importância do ataque à percepção prioritária da sustentação do som. No nível teórico, duas abordagens do fenômeno merecem aqui ser pontuadas: de um lado, na vertente da música concreta, temos a importância do ataque tal como nos fora revelada e relevada por Pierre Schaeffer em seu 'Traité des Objets Musicaux' (Éditions du Seuil, Paris; e que muito embora date de 1966, na realidade remonta aos desenvolvimentos teóricos de Schaeffer desde o início da música concreta); de outro, pela corrente da música eletrônica com seu pretendido *continuum* musical, deparamo-nos com a teoria da 'Unidade do Tempo Musical' de Stockhausen (em: 'Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik', Band 1, DuMont Verlag, Colônia, 1963, pp. 211-221), elaborada em 1961 a partir da realização de sua obra *Kontakte* (1959-1960).

No caso de Schaeffer, tanto na parte referente à análise das anamorfozes temporais (e em especial nas considerações acerca dos sons do piano, pp. 216-243), quanto na relativa aos critérios de ataque e de perfil (pp. 532-546), têm-se o incontestável mérito de se apontar pela primeira vez para a importância inestimável que o ataque dos sons exerce na percepção de seus timbres. Seu *pendant* prático é constituído pelo *Etude Violette* e pelo *Etude Noire*, baseados na manipulação de sons do piano, e que constituem os terceiro e quarto movimentos dos *Cinq Etudes de Bruits* (1948).

No que diz respeito à teoria da unidade do tempo musical, Stockhausen procura demonstrar, com muita pertinência, que percepção rítmica e percepção freqüencial nada mais são que faces de uma mesma moeda: elas constituem, na verdade, regiões ou categorias perceptivas diferenciadas de um mesmo universo sonoro, de um *continuum* musical que, aliás, faz com que esta moeda adquira outras tantas faces: para aquém da categoria rítmica, incorporando-se os sons nas macro-estruturas, têm-se a região das formas; para além da categoria perceptiva das freqüências, adentrando-se na constituição harmônica dos espectros no nível de suas micro-estruturas, têm-se a percepção timbrística. Neste sentido, as freqüências podem ser vistas como ritmos extremamente acelerados, em que a percepção funde os pulsos numa sensação de periodicidade interiorizada, enquanto que os ritmos serão vistos como articulações de baixa freqüência, em que cada período se individualiza como pulso particular. A inquestionável contribuição desta teoria reside no fato de que, nas regiões 'transitórias' entre as dimensões rítmica e freqüencial, o ouvido pode, com certo esforço e concentração, adentrar-se na íntima percepção dos espectros, quebrando as barreiras impostas pela tradição e pela prática da música instrumental às categorias perceptivas do ritmo e da freqüência, e degustando, assim, os sons pelas suas próprias *faturas*, tanto – para utilizarmos os termos de Schaeffer – no nível dos grãos (*grains*) quanto no nível da percepção do dinamismo interno, das sutis flutuações dos objetos sonoros (*allures*).

Sob este ponto de vista, entretanto, a postura de Stockhausen representa, a rigor, uma conseqüência radical do pioneirismo de Schaeffer, consolidando uma importante transição estética no seio da música eletroacústica: da importância conferida ao ataque e de sua conscientização pelo compositor e pelo ouvinte, transita-se agora em direção à percepção do som em seu regime de permanência, em sua *duração*.

Esse passo decisivo, efetuado mormente por Stockhausen como conseqüência de uma prática composicional cujos reflexos são claramente observáveis também em obras de outros compositores deste período (Berio, Maderna, Pousseur, Eimert, Koenig, Ligeti, Kagel, e tantos outros), na verdade apontava para o caminho natural da estética eletroacústica, demonstrando uma real convergência dos anseios estéticos com os meios técnicos de realização das obras: ao contrário da música instrumental, circunscrita às formas possíveis de emissão sonora e, portanto, limitada no que se refira à sustentação dos sons, as manipulações eletroacústicas favoreciam o mergulho interno do compositor na estrutura mesma dos espectros, interferindo-se de forma essencial (não simplesmente contingencial ou metafórica) não somente no ataque dos sons, mas também e principalmente em seus regimes quase-estacionários ou quase-periódicos, ou seja, em sua *sustentação*.

Aquilo que havia nascido há tão pouco tempo experimentava, assim, um primeiro renascimento. E, desta forma, constituía-se uma bipolaridade que, a bem da verdade, traduz as duas principais 'linhas de força' de toda e qualquer composição musical no confronto de suas concepções com a questão do tempo: ou centra-se questão no tempo enquanto estruturação rítmica dos sons, em que a distância e a proporção temporal entre o ataque dos sons adquire papel preponderante em detrimento da sustentação dos mesmos, ou se opta pelo contrário, onde o ritmo cede lugar à duração dos sons e o tempo passa a ser percebido enquanto condição essencial e dinâmica da própria constituição dos espectros. Neste último caso, a percepção do pulso cede passo à da fatura, a percepção própria constituição dos espectros. Neste último caso, a percepção do pulso cede passo à da fatura, a percepção rítmica dá lugar à textural, fazendo com que cada grão sonoro, cada *ponto*, como preconizara Webern, se insira na *linha*, no tempo musical, enquanto condição de textura. Em suma: a importância do *ataque* transfere-se para a *sustentação*, o *ritmo* de outrora dá lugar à *duração*, condição de modernidade, e o som que era do tempo cede passo ao tempo de cada som.

Óbvio está que a cada maneira de abordar o tempo corresponde, em princípio, um 'gênero' musical, com suas especificidades e suas limitações. Sob este aspecto, a escritura instrumental está para a organização rítmica assim como a latente 'escritura' eletroacústica para a categoria das durações. Possíveis incursões criativas no domínio autônomo desses gêneros musicais podem resultar em singulares obras. Mas não teria sido este o principal pivô das transformações estilísticas no decorrer de toda a história musical: o permanente conflito entre a intenção compositiva e os meios através dos quais a idéia se cristaliza? Não seria no seio deste conflito que residiria o teor propulsor do virtuosismo instrumental, tanto no nível da escritura, da concepção em si da obra, quanto no nível de sua mediação pelo intérprete? Não seria no bojo deste confronto entre intenção e resultado que, instrumental ou eletroacusticamente, se alojaria a invenção?

Dizer, pois, que ao emancipar o tempo de suas conotações rítmicas, deixando os pulsos decisivamente para as abordagens mais mercadológicas e temporalmente imediatas, a música eletroacústica aboliria a música instrumental, seria, no mínimo, presunçoso. Se o universo eletroacústico emancipa o que em Webern fora apenas preconizado, Webern preconizava aquilo que, em Brahms, era apenas longinquamente acenado, e que, em Gluck, certamente nem existia. Uma certa *evolução* indubitavelmente se perfaz, e a noção mesma de *progresso* não é de todo impertinente. O totalitarismo da *exclusão* é que nos parece, contudo, deslocado. O confronto é justamente propulsor pela existência das partes conflitadas, não pela exclusão de uma pela outra. A uma determinada condição acresce-se uma certa intenção que, mais ou menos condizente com os meios aos quais se propõe, produzirá ou não um maior ou menor conflito.

Este não seria o primeiro exemplo, desde o advento da música eletroacústica, em que o universo eletroacústico empresta suas preocupações e suas posturas estéticas ao terreno da música instrumental. Configurando-se como gênero autônomo mas não necessariamente excludente, a música eletroacústica, ao mesmo tempo em que emancipa aspectos da música instrumental e consolida outros tantos específicos de seu próprio universo, acaba por transferir suas irrevogáveis aquisições para o âmbito da escritura instrumental, mais velha mas não por isso menos susceptível de influência, dimensão instrumental esta que, por sua vez, pode se demonstrar o suficientemente flexível para que se submeta a complexas evoluções de seus próprios elementos composicionais, inclusive no que se refira à questão *rítmica*. Daí a importância, por exemplo, de um Messiaen... Se a referência rítmica se demonstra quase que inevitável no âmbito instrumental, que ela resulte em contínuas

evoluções de seus dados de linguagem, fazendo com que a proporcionalidade entre o tempo dos ataques constitua, por fim, um dado de textura.

Assim é que o confronto entre a dimensão instrumental, em cujo universo a categoria da percepção rítmica encontra-se de certo modo embutida, e a eletroacústica, propensa à percepção do som enquanto duração, enquanto fatura, pode trazer e traz, via de regra, intrigantes resultados. O compositor se depara aí com uma *potencialização* dos instrumentos, baseada principalmente nos fatores concernentes ao tempo e ao espaço, e mediados pelas incursões nos domínios da harmonia e do timbre. O ouvinte se vê envolvido por uma sala de inúmeros espelhos, projetando sua imagem acústica, sua identificação corpórea, no próprio instrumento, susceptível a infinitas angulações.

Nada, entretanto, que possa ser resolvido por si só. Tanto a profícua interação entre o instrumento e o universo eletroacústico quanto a opção puramente instrumental ou puramente eletroacústica enquanto gêneros autônomos da composição terão uma mínima chance de resistirem à rigorosa peneira da história apenas e tão somente se se submeterem a um ardoroso trabalho de *composição*: em suma, a uma complexa elaboração.

São Paulo, em maio de 1995