

Estética e Composição Musicais segundo H. J. Koellreutter

*Bernadete Zagonel
Salette Chiamulera*



Fundação
Koellreutter

Ficha catalográfica

Z18e Zagonel, Bernadete, Chiamulera, Salete M. La
Estética e composição musicais segundo H. J. Koellreutter
[recurso eletrônico] / [Bernadete Zagonel, Salete M. La Chiamulera
organizadoras]. – São João Del Rei : Fundação Koellreutter, 2018.
1 recurso online: pdf (68 p. : il.)

ISBN: 978-85-8141-106-4
Anteriormente publicado com o título: Introdução à estética e à
composição musical contemporânea.
Inclui bibliografia.

1. Música – Filosofia e estética. 2. Composição (Música).
I. Zagonel, Bernadete, 1955-. 2. Chiamulera, Salete M. III. Título.

CDD: 780.1
CDU: 78

*Obra originalmente publicada em 1987 com o título Introdução à Estética e à
Composição Musical Contemporânea, pela Editora Movimento.*

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
REITOR: Sérgio Augusto Araújo da Gama Cerqueira

FUNDAÇÃO KOELLREUTTER
PRESIDENTE Marcos Edson Cardoso Filho
CONSULTOR: Carlos Kater

Coordenação Editorial, preparação de textos e revisão: Marcos Edson Cardoso Filho
Revisão: Bernadete Zagonel e Salete Chiamulera
Projeto Gráfico: Tom Valadares
Arquivo: Acervo Koellreutter

© 2018, *Bernadete Zagonel e Salete Chiamulera*
© 2018, *Fundação Koellreutter*

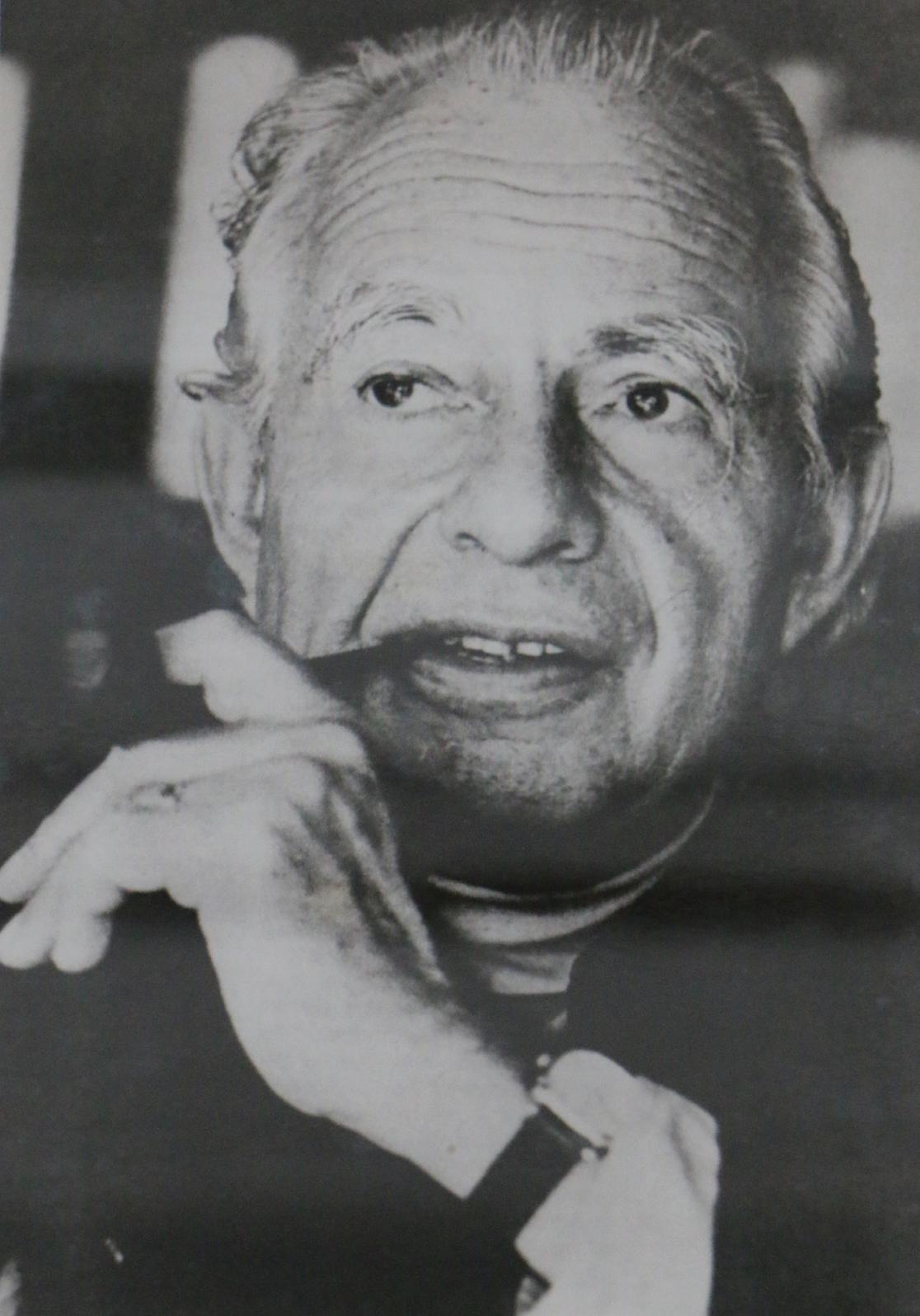
Fundação Koellreutter
Espaço Koellreutter – Centro Cultural da UFSJ
Praça Dr. Augusto das Chagas Viegas, 17 - Largo do Carmo
36307-904 - São João del-Rei - Minas Gerais

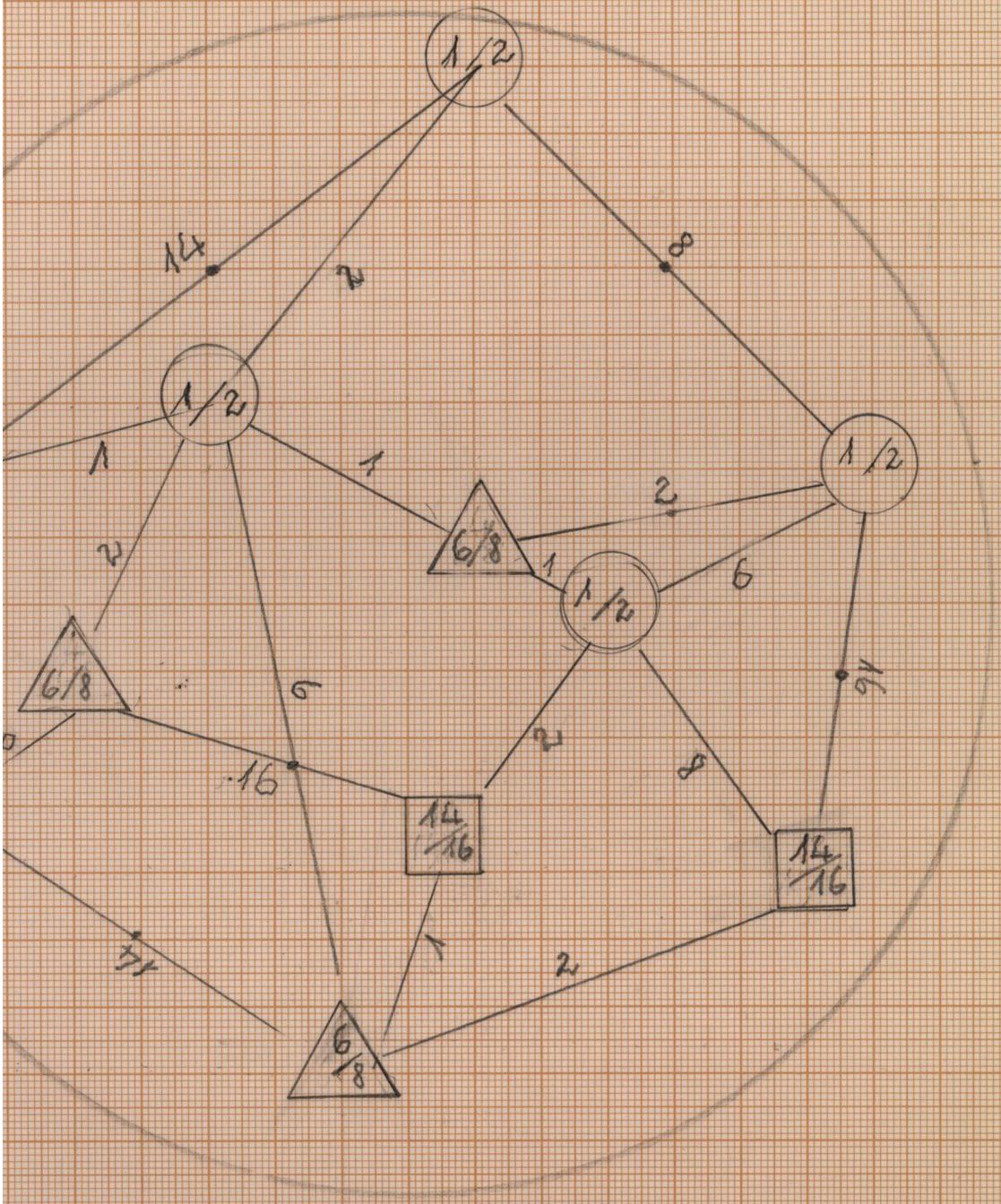
Acervo Koellreutter – Centro de Pesquisa em Música da UFSJ
Biblioteca Universitária – Campus Tancredo Neves
Avenida Visconde do Rio Preto, s/n° - Colônia do Bengo
36301-360 - São João del-Rei – Minas Gerais
www.koellreutter.ufsj.edu.br
koellreutter@ufsj.edu.br

*Bernadete Zagonel
Salette Chiamulera*

**Estética e Composição Musicais
segundo H. J. Koellreutter**

*Editora UFSJ | Fundação Koellreutter
São João del-Rei, Minas Gerais, Brasil*





Apresentação

*“Minhas ideias são baseadas em conceitos que nunca são exatos,
porque a alma não é coisa exata”*
(H. J. Koellreutter)

A presente publicação integra o Projeto Koellreutter 100 Anos: Música, ensino e memória que possui três eixos de atuação: 1) a catalogação, a higienização, a digitalização e a disponibilização online do Acervo Koellreutter; 2) a criação de um espaço físico para acondicionar o acervo e a biblioteca de H. J. Koellreutter funcionando como um laboratório para reflexão e produção de conhecimento musical; e 3) a publicação de obras musicais, obras pedagógicas, assim como depoimentos de seus ex-alunos. Este projeto não seria possível sem o apoio fundamental do Itaú Cultural – Rumos, instituição sensível à importante missão de salvaguardar o legado produzido por este ícone da história da música no Brasil.

Koellreutter semeou profundas transformações na produção, no pensamento e na formação de gerações de músicos e educadores. Provocador, ensaísta, professor, compositor em constante movimento, o mestre, como era chamado pelos seus discípulos, foi um incentivador da liberdade de expressão e da construção de indivíduos singulares através de uma proposta pedagógica com forte olhar sobre o humano. A publicação desta obra, aliada à disponibilização do Acervo Koellreutter online, representa a continuidade da memória e da irradiação das ideias do grande mestre para a contemporaneidade.

Prof. Dr. Marcos Edson Cardoso Filho

*Presidente da Fundação Koellreutter e idealizador do Projeto Koellreutter 100 Anos
Departamento de Música da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ, MG, Brasil*

SUMÁRIO

PREFÁCIO I À EDIÇÃO ONLINE	13
PREFÁCIO II À EDIÇÃO ONLINE	15
PREFÁCIO DA EDIÇÃO IMPRESSA EM 1987	17
INTRODUÇÃO À ESTÉTICA	19
Conceituação	21
Tipos	21
Estética normativa	22
Quadro Comparativo	23
Fundamento da estética da música contemporânea	25
Sinopse das fases da estética na música ocidental	28
COMPOSIÇÃO MUSICAL	31
Processo de composição	33
Gestaltismo	34
Dimensão	35
Estrutura e forma	36
Repertório de Signos Musicais	40
Notação musical	43
Planimetria	43
MODELO DE IMPROVISAZÃO COLETIVA	47
Considerações Gerais	49
Roteiro inicial para a improvisação	49
Propostas de Alunos	50
Babel – O oratório experimental	53
INDICAÇÕES PARA LEITURA	63

PREFÁCIO I À EDIÇÃO ONLINE

Minha relação com o Prof. Koellreutter começou quando, recém saindo na faculdade, eu iniciava as pesquisas para meu Mestrado. O contato com ele trouxe uma enxurrada de ideias devastadoras em minha cabecinha de estudante.

Assim foi que, primeiramente, comecei frequentando suas aulas em São Paulo, a cada quinze dias. Depois, passei também a trazê-lo a Curitiba para dar cursos os mais diversos, e ainda assisti a seminários, palestras e apresentações suas Brasil afora. Por fim, começamos a trabalhar, juntos, na organização de um glossário contendo todos os conceitos trabalhados por ele em suas aulas. Quem foi seu aluno sabe como ele era minucioso com relação às explicações sobre os novos conceitos. A cada nova ideia interrompia a aula e ditava a definição conforme seu entendimento e, em seguida, debatia sobre cada significado, o que me levou a lhe propor escrevermos o tal glossário, com o intuito de facilitar e dar mais dinamicidade às explicações. Esse trabalho durou longos meses, e nunca chegávamos ao fim, pois a quantidade de palavras a serem definidas crescia a cada encontro. Mas o aprendizado vindo dessa convivência crescia em idêntica proporção.

Eram tantos novos e originais conceitos e uma música diferente da que costumávamos ouvir, que fiquei simplesmente encantada, querendo cada vez mais. E tudo fazia sentido: desde as incursões pela física quântica, os questionamentos que ele nos instigava a fazer orientando-nos sempre a perguntar: “Por que?” (com aquele forte e inesquecível sotaque alemão), os sistemas de composição musical inusitados, uma abordagem da estética da música ímpar, uma escrita musical com grafismos, até a expansão do vocabulário musical, com palavras como clusters, tramas sonoras ou planimetria. Esse era o universo do Koellreutter no qual, aos poucos, íamos sendo levados a mergulhar.

Tanta inovação no pensamento musical precisava ser mais perene e atingir um público mais amplo, pensei eu já logo no começo dessa convivência.

Por sorte, a oportunidade logo apareceu. Ao frequentar suas aulas de estética e composição durante a 1ª edição da Oficina de Música de Curitiba, eu e outra musicista, Salete Chiamulera, percebemos que havia aí um riquíssimo conteúdo a ser divulgado. Nós havíamos feito muitas anotações, mas de maneira desorganizada, pois elas surgiam da fala do professor e dos debates e questionamentos em sala de aula. Restava, então, a tarefa de organizar todo esse material. Assim, com a concordância do Koellreutter, organizamos e sintetizamos, à nossa maneira, aquilo que havia sido dito e discutido durante o referido curso e, ainda, acrescentamos outras informações tomadas em aulas precedentes. Desse trabalho resultou uma apostila resumida e sistematizada que agradou tanto ao professor que ele mesmo sugeriu a sua publicação em livro. Nascia o livro *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*, um dos primeiros materiais a ser publicado no Brasil sobre as concepções musicais de Koellreutter e que, depois de tantos anos, ganha agora uma nova edição.

Para encerrar, sinto-me compelida a externar meu agradecimento. Se há um professor a quem se pode creditar o poder de mudar o pensamento musical e as referências filosóficas de seus alunos, esse é, seguramente, nosso querido e sempre presente Koellreutter. As marcas deixadas por ele em nossas vidas são indelévels. Com imenso carisma, generosidade e humildade incomuns, procurava compartilhar seu conhecimento profundo da música e da vida com seus alunos. Eu tive o privilégio de estar entre eles.

Prof. Dra. Bernadete Zagonel¹

Curitiba, julho de 2016.

Aluna e admiradora do Prof. Koellreutter para sempre.

¹ Bernadete Zagonel: Doutora em Música pela Universidade Paris IV- Sorbonne.

PREFÁCIO II À EDIÇÃO ONLINE

“Nenhum homem é uma ilha, inteiramente isolado: todo homem é um pedaço de um continente, uma parte de um todo.”

John Donne (1572-1631)

“configuração (unidade estrutural ou, abreviado, estrutura) que pode ser percebida de imediato como um todo.”

H.J. Koellreutter (1915/2005)

“Parte de um todo”. Nas palavras do poeta, somos uma porção da grande estrutura, quer (sejamos) como humanidade, quer como compreensão dos produtos do belo, consumo, lazer, funcionalidade desta mesma humanidade. Somos parte e também somos todo, “configuração”, estrutura esta que o artista e professor H.J. Koellreutter, em suas aulas de estética e análise musical, procurava inacabadamente, e de maneira incansável, explicar aos seus alunos – “o continuum” -. “Continuum” da e na vida dos seres refletidos nas obras de arte contemporâneas, em um esforço de explicação do que deveria ser uma estética para o advento do Século XXI, suplantando a orientação positivista que de maneira tão avassaladora dominava então (e ainda) o pensamento acadêmico dos anos oitenta em nosso país. O trabalho a seguir buscou documentar uma parte destas configurações de aula, ensinamentos e lições sempre tão ricamente colocadas pelo Mestre Koellreutter em cada momento de suas orientações e “mentoring”.

Agradeço a Deus pela oportunidade de participar destes aprendizados e desta concretude documentada destes cursos; documentação organizada em parceria com a Dra Bernadete Zagonel, com a supervisão direta do Professor Koellreutter para a primeira publicação no ano de 1984. Agradeço também aos nossos colegas de classe, Herculano de Araújo e Ângela Maria Trotta, Mestre em Educação pela UFPR, (gratidão a esta artista ain-

da que de maneira tardia, pois não consta na apresentação original) por ocasião da Oficina de Música I, aonde a maior parte das anotações foram recolhidas, debatidas e compreendidas.

Parabenizo o esforço desta nova geração de estudiosos, especialmente o Professor Dr. Marcos Edson Cardoso Filho e toda a sua equipe de trabalho, pela iniciativa de preservar a memória de H.J. Koellreutter, compositor este que tanto contribuiu para a inserção na formação dos artistas brasileiros do pensamento e tendências estéticas relativistas, em uma época em que o acesso a informação era dificultoso e quase que escasso.

Muito Obrigada!

Salete Chiamulera

Curitiba, Dezembro de 2018

www.saletechiamulera.com

PREFÁCIO DA EDIÇÃO IMPRESSA EM 1987

Há muitos anos, o professor H. J. KOELLREUTTER vem ministrando cursos e proferindo palestras em todo o Brasil, divulgando suas ideias a respeito da música contemporânea, sua estética e suas técnicas. No entanto, pouca informação escrita existe a este respeito. Com vistas à divulgação de seu pensamento e o enriquecimento de bibliografia especializada, tão escassa em nosso país, é que se propõe este trabalho, resultado da organização de apontamentos retirados de aulas sobre Estética e Composição Musical, principalmente daquelas ministradas durante a Oficina de Música I, realizada em Curitiba em janeiro de 1983.

A partir dos conteúdos por nós anotados e pelo colega Herculano de Araújo, a quem agradecemos pela valiosa contribuição, selecionamos e ordenamos as ideias consideradas fundamentais, dividindo-as em três partes. A primeira, sobre Estética, contém algumas conceituações básicas, necessárias ao entendimento da Estética da Música Contemporânea. A segunda parte, sobre a Composição Musical, oferece subsídios sobre o processo de composição da música contemporânea. São abordados elementos referentes aos modos de percepção da música atual, o repertório de signos utilizado e, ainda, uma nova técnica de composição, a planimetria. A terceira parte, sobre a Prática de Composição Coletiva, relata a experiência vivenciada pelos participantes do curso, na elaboração de uma composição musical. São descritos todos os estágios do trabalho, que findou com a apresentação ao público.

Visto que se trata apenas de uma orientação inicial para um assunto tão vasto e complexo, colocamos, em anexo, uma relação de obras afins, fornecidas pelo professor, com o intuito de auxiliar a pesquisa e o aprofundamento daqueles que tomam interesse por esta matéria.

*Bernadete Zagonel
Salette Chiamulera
Curitiba, 1984.*

INTRODUÇÃO À ESTÉTICA

Conceituação

Estética é o estudo das condições e dos efeitos da atividade artística; estudo racional e fenomenológico da expressão artística, quer quanto à sua conceituação (estética objetiva), quer quanto à diversidade de emoções e sentimentos que ela suscita no homem (estética subjetiva). O termo deriva do grego *aisthetikós* e significa sensível, sensitivo. É parte da Filosofia, e envolve conceitos da Psicologia, da Sociologia, da Física, da Estatística, da Teoria da Informação. Sendo reflexo da transformação do espírito humano, distinguem-se, entre outras, a estética idealista, a especulativa, a materialista, a positivista, a fenomenológica, a existencialista.

A Estética é a ideologia do artista. Entende-se por ideologia o conjunto de ideias religiosas, sociais, econômicas, políticas, filosóficas que o homem tem em relação ao seu próprio comportamento dentro da sociedade. Portanto, não pode haver artista sem estética ou sem ideologia estética. O artista somente é artista quando informa, pois, informar é comunicar algo novo: é criar.

Tipos

Dentre os vários tipos de Estética, destacam-se:

Estética Fenomenológica: estudo subjetivo e interpretativo de ocorrências ou fenômenos artísticos que se definem como manifestações de caráter emocional, percebidos pelos sentidos, conscientizados ou não. Entende-se, aqui, por Fenomenologia, o estudo analítico e detalhado de um fenômeno ou de um conjunto de fenômenos em que estes se definem por oposição às leis abstratas, ou às realidades de que seriam a manifestação.

Estética Descritiva: descreve os fatos observados e averiguados.

Estética Informacional: estuda as estruturas das artes sob o ponto de vista de um sistema de signos, ou seja, de uma linguagem.

Estética Normativa: estabelece critérios e normas para o julgamento e a apreciação da atividade artística.

A seguir, são abordados aspectos referentes aos critérios de julgamento da obra de arte, devido à sua inegável importância para a compreensão e a criação artística.

Estética normativa

O estudo da Estética desperta o sentido crítico do artista. Não há desenvolvimento sem crítica, em qualquer campo da sociedade. O julgamento da obra de arte, preocupação da estética normativa, é basicamente exógeno. Parte de fora da atividade criadora, ou seja, da sociedade, desde a família, um grupo social restrito, até o Estado, o país, o mundo todo.

O valor da obra consiste numa relação entre sujeito (artista) e objeto (sociedade), e pode ser econômico, prático, cultural. A sociedade, por sua vez, se utiliza de três critérios básicos para o julgamento de uma obra de arte: o grau de comunicabilidade, o princípio de raridade e o valor utilitário.

Comunicabilidade: para que a comunicação se estabeleça, a atividade artística deve servir-se de linguagem compreensível.

Princípio da Raridade ou do Extraordinário: necessidade de Informação; válido em todas as sociedades, é o valor máximo da obra de arte. Está intimamente relacionado com a informação (realização de algo novo) que, por sua vez, compreende três aspectos: subjetivo, objetivo e histórico. A informação subjetiva diminui conforme vai se conhecendo a obra, transformando-se em redundância. A informação objetiva permanece, mesmo quando a obra já é conhecida. A informação histórica ocorre quando o compositor cria algo novo em relação a seus antecessores; é valor porque obedece ao princípio da raridade. Ex.: Liszt, em 1885, quando escreve a Balada sem Tonalidade, lança uma informação histórica, porque pela primeira vez, conscientemente, visa ao atonalismo.

Valor utilitário: a obra de arte deve ter uma função que satisfaça às necessidades do grupo social ao qual é dirigida.

Os critérios de raridade e de utilidade podem mudar o nível de prioridades. Assim, uma obra sacra se presta basicamente à liturgia (uti-

lidade), diminuindo a importância do critério de raridade.

A atividade artística pode ser enquadrada em três categorias, de acordo com sua função: Arte-Jogo ou Arte Lúdica; Arte-Ação ou Arte Aplicada (também chamada arte funcional); Arte-Ciência ou Arte Experimental.

A Arte Lúdica é de passatempo e sua função é divertir. A Arte Aplicada pode ser vista como o futuro do mundo artístico, pois cada vez mais a sociedade vem enfatizando sua aplicação em outras áreas, principalmente na educação dos jovens e na percepção de um mundo integrado. A arte experimental não permite a previsão dos resultados. No laboratório, o artista cria novos meios de expressão a ser utilizados pelas outras duas categorias. A sociedade, de modo geral, participa apenas das artes lúdica e aplicada.

Quadro Comparativo

Arte-Jogo	Arte-Ciência	Arte-Ação
ARTE LÚDICA	ARTE EXPERIMENTAL	ARTE APLICADA
forma de jogo objeto de luxo do espírito	laboratório científico-estético	artesanato musical
tende ao diletantismo	tende a alto grau de profissionalismo e especialização	arte aplicada a atividades extramusicais (artísticas ou não)
objetivo: lazer, recreação, entretenimento, curtição.	objetivo: criar novos meios de expressão.	objetivo: dispensar auxílio, complementar atendendo às exigências de fim prático.
critério: hedonista (tendência que faz do prazer o fim da atividade artística).	critério: informação de algo novo.	critério: adequação funcional dependendo de fatores extramusicais.

Estilo é o conjunto de características que une a produção artística de uma determinada época, de um país, de um artista; ou que separa a produção artística de uma determinada época de outra, de um país de outro, de um artista de outro. Assim, existem estilos nacionais, individuais e de épocas históricas.

Cada grande compositor tem sua própria gramática musical, determinada por particularidades condicionantes de seu estilo pessoal. Desse modo, a música de Perotin (séc. XIII), por exemplo, se caracteriza pela predominância de quintas, quartas e oitavas.

Machaut (séc. XIV) na Missa de Notre-Dame, além da predominância de quintas, quartas e oitavas, utiliza a chamada isorritmia (configurações rítmicas organizadas em forma serial), criando um estilo diferente do estilo de Perotin.

Em Palestrina (séc. XVI), há a predominância de terças e sextas, sendo excluídas as quintas e oitavas consecutivas.

Bach (séc. XVII-XVIII) demonstra seu estilo pessoal, baseando sua polifonia (contraponto) nos princípios da harmonia diatônica e funcional estabelecida por Rameau (1722).

Chopin e Liszt (séc. XIX) apresentam um estilo cuja característica é a harmonia cromática.

Debussy (séc. XX) volta a utilizar quintas e oitavas paralelas, e o timbre torna-se mais importante que a função dos acordes.

O estilo só existe em virtude da lei da separação, segundo a qual um ser não vive senão sob a condição de separar-se dos outros. É pelo estilo, isto é, pela maneira de compreender, sentir e interpretar, que as épocas, raças, escolas e indivíduos se distinguem e se separam uns dos outros. Em todas as artes encontram-se diferenças análogas e muito sensíveis, porque oferecem um campo vasto ao desenvolvimento da personalidade artística.

Michelangelo e Rafael, Leonardo da Vinci e Veronese, Ticiano e Coreggio, Rubens e Rembrandt não se assemelham entre si mais que Beethoven e Rossini, Weber e Mozart, Wagner e Verdi. Cada um tem seu estilo, isto é, seu modo próprio de pensar, sentir e exprimir seus pensamentos e sentimentos (lei da raridade ou do extraordinário).

Por que, então, os artistas medíocres (epígonos) não têm estilo? Ora, simples razão de serem medíocres.

O caráter próprio da mediocridade reside na vulgaridade de pensamento e de sentimento. Em cada momento da evolução social existe certo nível geral que constitui, naquele momento histórico, a média da alma humana (necessidades e intenções da sociedade); as obras que a ultrapassam acusam o talento do artista. A mediocridade consiste em atingir essa média sem a transpor (sucesso fácil). O artista medíocre, pensando e sentindo como toda gente, não tem nada que o separe da multidão. Pode ter um conjunto de processos que lhe são próprios, mas não estilo no sentido exato do termo. A habilidade não faz o estilo.

Na Idade Média, e ainda hoje nas culturas orientais cuja organização se faz predominantemente de forma coletivista, não há consciência do estilo. O termo nasce na sociedade individualista (fim da Renascença a meados do séc. XX), subsistindo apenas no Ocidente.

Atualmente, surge a necessidade de transcender o individualismo, o que não significa nivelar a sociedade, mas, ao contrário, estabelecer um novo modo de pensar que integre a personalidade do indivíduo a uma perspectiva social mais ampla.

Fundamento da estética da música contemporânea

A estética da música contemporânea fundamenta-se num modo do pensar a que se pode chamar de relativista. Para facilitar sua compreensão, é preciso abordar aspectos de outras formas de pensamento, como o Racionalismo e o Positivismo.

Racionalismo: enfatiza o pensar racional, afastando-se do metafísico e do intuitivo. Procura solucionar todos os problemas por meio da razão; acredita que tudo pode ser explicado quantitativamente. São chamados quantitativos os conceitos passíveis de formulação matemática. E

os que não podem ser assim formulados são qualitativos.

O Racionalismo surge na Grécia antiga (Aristóteles), diminui sua importância na Idade Média, devido ao Cristianismo, ressurge no séc. XV, aproximadamente, e culmina com o pensamento de Karl Marx para quem a vida material condiciona a vida social, política e cultural.

Galileu Galilei (1564-1642) chega mesmo a dizer que tudo o que existe deve ser medido, e o que não pode ser medido deve ser transformado até que possa sê-lo, o que bem caracteriza o pensar da fase racionalista.

Positivismo: corrente filosófica criada na primeira metade do século XIX por Augusto Comte (1798-1857), o Positivismo é também uma forma de Racionalismo. Baseia-se unicamente em fatos comprovados (filosofia em que grande parte da geração atual ainda foi educada); é hostil à Metafísica e não admite a dúvida. Em termos musicais, a análise positivista descreve a materialidade da partitura, excluindo referências de ordem emocional. Acentua o valor quantitativo dos elementos musicais em detrimento do qualitativo.

Nos dias atuais, surge um novo pensar que integra os dois opostos: o Relativismo. No entanto, a grande maioria ainda conserva um pensamento positivista ou materialista (materialismo no sentido filosófico e não popular de apego aos bens materiais).

Relativismo: inicia-se em meados do séc. XIX com Bernhard Riemann (1826-1866), que, transcendendo o pensamento de Euclides, propõe uma nova geometria. Em 1905, Albert Einstein escreve a Teoria da Relatividade Restrita, e em 1916 publica a Teoria Geral da Relatividade, mostrando que o espaço e o tempo não existem em separado, mas formam um *continuum*, onde matéria e energia são dois aspectos de um só fenômeno.

Planck e Heisenberg, contemporâneos de Einstein, desenvolvem a Mecânica Quântica, questionam a física mecânica de Isaac Newton e introduzem o Princípio de Incerteza. A Teoria Quântica estuda e explica as leis físicas dos elementos do mundo microfísico (átomos, moléculas, elétrons, etc.). As ocorrências no mundo microfísico acontecem por saltos (quanta). A emissão e absorção da luz por átomos, o crescendo ou decrescendo de um elétron quando se choca com um átomo, assim como

processos de ionização (íon = átomo ou agrupamento de átomos com excesso ou falta de carga elétrica negativa) e de cadência nuclear, etc., são saltos quânticos. As leis da teoria quântica são de ordem estatística.

No mundo microfísico as partículas parecem ter a escolha de vários modos de reagir. O efeito da atuação do elétron sobre o átomo é imprevisível, livre pela natureza. Só depois de muitas experiências (repetição do mesmo experimento sob as mesmas condições), por meio de estatísticas, observam-se certos fenômenos que permitem uma previsão média, ou seja, certas probabilidades (análise, reação e percepção estatísticas).

Ao ser desenvolvida a Teoria Quântica, revela-se o mundo subatômico, praticamente inacessível ao homem comum. A falta de compreensão geral desse novo mundo, agravada ainda pela aceleração científica é um dos grandes problemas de nossa época, pois desenvolvimento acelerado do saber científico nas ciências e nas artes ocasiona aumento na defasagem entre o homem comum e aparente progresso.

Para que se possa compreender o Relativismo e todas as consequências das últimas descobertas da área científica, é necessário transcender o pensamento racionalista por meio de um pensamento integrador ou arracional.

Arracionalidade é diferente de irracionalidade. Por irracionalidade entende-se a ação sem uso consciente da razão. Arracionalidade consiste na transcendência do pensamento racional, ou seja, a integração do pensamento tradicional num novo pensar mais globalizante. O prefixo α (alpha privativo), na palavra arracional, priva o conceito racional de seu valor absoluto, transcendendo-o.

Baseado na descoberta da física moderna, de que o homem não é capaz de realmente observar o mundo físico, o cientista John A. Wheeler constata que o homem deixa de existir como observador para tornar-se participante da realidade.

Sinopse das fases da estética na música ocidental

PENSAR	1º. Período séc. IV – XIV	2º. Período séc. X – XIX	3º. Período séc. XX	4º. Período séc. XX
VIVÊNCIA	Pré-racional Globalizante	Racional Discernente	Racional Discernente	Arracional Integrante
TENDÊNCIA	Espiritual	Materialista	Materialista Positivista/Mecanicista	Intelectual
IDIOMA MUSICAL	Modal	Tonal	Atonal	Elemental
CARÁTER DO MESMO	Flegmático	Clagal	Clagal	Psófal
ESTRUTURAÇÃO DO MESMO	Mono e Bidimensional	Tridimensional	Quadrimensional	Multidimensional
CONCHEITO DO TEMPO	Psíquico-intuitivo	Cronométrico	Acrônico	Perceptivo
CONCHEITO DO ESPAÇO	Pré-perspectívico	Perspectívico	Aperspectívico	Perceptivo
COMUNICAÇÃO	Homem – Deus	Homem = Espaço Homem = Homem (individualismo)	Homem = tempo Homem = massa	Homem = Universo Homem = Humanidade
ESTILO	Românico Gótico	Renascimento Barroco Classicismo Impressionismo	Expressionismo Tendências Restaurativas: Neoclassicismo, Nacionalismo	Concretismo/Ruidismo Minimalismo/Estruturalismo Tendências Restaurativas: Reduccionismo Neonatalismo/Simplicidade Nova
FORMA	Poética (Circular)	Discursivo (Triangular)	Discursivo (Triangular)	Sinerética (Esférica)
ESCRITA	Neumas	Notação Precisa	Notação Precisa	Notação Aproximada, Roteiro ou Gráfica

ISSEI

- 声

H. J. Koelliker
1977

Terto: H. de Campos

= 60

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21

24 25 26 27 28 29 30

deixar extinguir-se

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

COMPOSIÇÃO MUSICAL



PARA PIANO, VOZ DECLAMADA E
TAM-TAM OU GONGO GRAVE

PRIMEIRA PARTE (Kami-no-Ku)

H. J. KOELLREUTTER

A

1 *f*

2 *f*

3 *mf*

aguda medida grave

4 *pp*

5 *f*

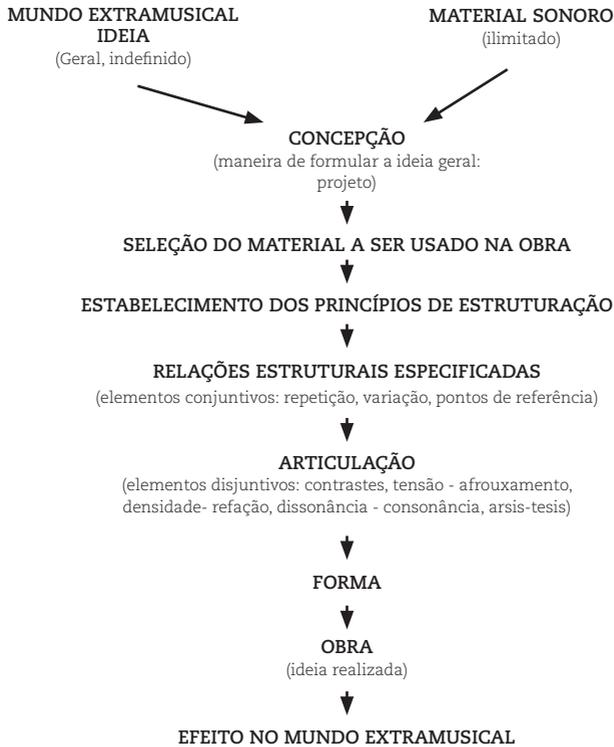
f *pp* *mf* *f*

● = sons de duração curta

→ = deixar o som extingui-r-se

Processo de composição

O processo de composição acontece em quatro estágios evolutivos diferentes: a conscientização da ideia, a concepção formal, a escolha do repertório dos signos musicais e a sua estruturação (pré-composição).



A escolha de uma técnica de composição é necessária para facilitar a estruturação da obra. O dodecafonismo, o contraponto, o serialismo, a planimetria são exemplos de técnicas de composição.

Gestaltismo

O termo *gestalt* não possui, na língua portuguesa, tradução que lhe dê sentido exato. Contudo, por aproximação, pode ser definido como configuração (unidade estrutural ou, abreviado, estrutura) que pode ser percebida de imediato como um todo.

A percepção é um processo contínuo de comparação. O processo perceptivo de relacionamento é essencial para a compreensão dos fenômenos do mundo. Assim sendo, só entende a música quem percebe as relações nela existentes. O ato de compor consiste em criar relações.

Não ouvimos partes isoladas, mas relações, isto é, uma parte na dependência de outra. Para a nossa percepção, que é resultado de uma sensação global, as partes são inseparáveis do todo e fora dele são outra coisa que não elas mesmas.

As forças básicas mais simples que regem o processo interno da percepção são as de segregação e unificação. As forças de unificação ou coesão agem em virtude da igualdade de estímulos, enquanto que as de segregação agem em virtude da desigualdade.

Existem cinco leis da percepção que são fundamentais do gestaltismo. São elas:

Lei da Similitude ou da Semelhança: a igualdade de aparência (timbre ou som) desperta a tendência de constituir unidades estruturais (*gestalten*).

Lei da Proximidade: elementos próximos uns dos outros tendem a ser percebidos juntos, isto é, tendem a constituir unidades estruturais (*gestalten*).

Lei da Experiência: elementos que, de acordo com nossa experiência, formam um todo, tendem a constituir unidades estruturais.

Lei da Conclusão: a percepção dirige-se espontaneamente para uma ordem que tende para a unidade de todos concluídos, estabelecer relações.

Lei da Sequência ou Boa Continuação: toda a unidade linear (sucessão) tende psicologicamente a se prolongar na mesma direção, mesma ordem e com o mesmo desenvolvimento.

Sendo a percepção um fator cultural, a maneira como se percebe depende da sociedade e época em que se vive.

Dimensão

Dimensão é o sentido em que se percebe o discurso musical para avaliá-lo e apreciá-lo.

No Ocidente, com decorrer dos tempos, quatro maneiras de relacionar e perceber música se evidenciam: a monodimensional (sucessão de sons), a bidimensional (simultaneidade), a tridimensional (convergência) e a sistática ou multidimensional (integração).

O organum é bidimensional porque está caracterizado não só pela sucessão de sons, mas também pela simultaneidade.

Na Renascença, surge a tonalidade, um princípio de estruturação que causa no ouvinte a sensação de uma terceira dimensão, devido à convergência dos sons para determinado centro tonal. Ao mesmo tempo, aparece na arte da pintura a perspectiva, uma maneira de representar o espaço tridimensional num plano bidimensional, relacionando as linhas com um ponto de referência fixo — o ponto de fuga. Na música, o ponto-de-fuga é o centro tonal. A tonalidade implica uma hierarquia de funções harmônicas, a seguir:

1º. – Acordes que se distanciam da tônica pelo intervalo de quinta (funções principais):

5ª. inferior		5ª. superior
SUBDOMINANTE	TÔNICA	DOMINANTE
(afastamento)	(repouso)	(aproximação)

2º. – Acordes que se distanciam da tônica pelo intervalo de terça (funções secundárias, substitutas das principais):

3ª. inferior		3ª. superior
RELATIVO	TÔNICA	ANTI-RELATIVO

3º. – Acordes das dominantes individuais

4º. – Acordes alterados

A tonalidade e a perspectiva existem apenas na cultura ocidental. “O Ocidente é um acidente”, disse Roger Garaudy, pois o que ocorreu na Europa, do séc. XV ao início do séc. XX, não aconteceu em nenhuma outra parte do mundo. Assim, a perspectiva, o Racionalismo, Materialismo, Individualismo, Positivismo, são aspectos desse acidente do Ocidente, que devem ser superados e transcendidos.

Atualmente, a música tem caráter multidimensional e globalizante, a partir de uma nova vivência do fenômeno tempo (4ª. dimensão), base da estética relativista.

Estrutura e forma

Estrutura: entende-se por estrutura a disposição, o relacionamento e a ordem dos componentes e das partes constituintes da composição. É uma maneira de se disporem e relacionarem os diversos elementos constituintes da composição. Neste sentido, a estrutura pode ser modal, tonal, serial, dodecafônica, planimétrica, etc.

Estrutura também pode ser entendida como unidade estrutural ou Gestalt. Neste contexto, ela seria definida como um conjunto formado por pontos, linhas, sons ou outros signos que pode ser percebido de imediato como um todo.

Como decorrência da estruturação, surge a forma.

Forma: é a maneira pela qual os meios expressivos se organizam em função do princípio estético da unidade na variedade. É o todo que resulta da disposição e do relacionamento dos componentes e das partes constituintes (estrutura) da composição. É o modo sob o qual a composição se manifesta, é a concretização de uma ideia. A forma tem como elementos básicos a repetição, o contraste e a variação.

Os elementos de repetição são chamados de conjuntivos (redundância); são esperados e visam à unidade da composição.

Os elementos de contraste são chamados de disjuntivos (informação); são inesperados e visam à articulação, ou seja, à maneira de executar, expor e separar, tocando ou cantando com distinção e clareza as diversas partes da forma, de um trecho ou de uma frase.

A variação, por sua vez, é a maneira pela qual o material temático é modificado, e pode ocorrer em diversos parâmetros do som por inversão, diminuição, movimento retrógrado, como, por exemplo:

Variação no parâmetro altura (frequência): partir de outra altura conservando as mesmas relações intervalares (transposição); partir ou não da mesma altura, aumentando algumas ou todas as relações intervalares entre os signos musicais; partir ou não da mesma altura, diminuindo algumas ou todas as relações intervalares entre os signos; partir ou não do mesmo grau, invertendo a direção de alguns ou de todos os intervalos; partir ou não do mesmo grau, retrogradando as relações intervalares.

Variação no parâmetro duração: partir de outro valor de duração, mantendo as mesmas proporções (transposição); partir ou não do mesmo valor de duração, aumentando ou diminuindo as proporções de algumas ou de todas as relações entre os signos.

Assim também, pela variação de motivos, o compositor consegue a unidade da obra musical. Como exemplo, cita-se Bach, que ensinava seus alunos a compor com um único motivo para garantir a unidade. Por sua vez, Beethoven parte geralmente de dois motivos (dualismo) com os quais, pelo processo de variação, construía a forma da peça.

Existem, basicamente, três tipos de forma: a discursiva, a poética e a sinerética.

Forma discursiva: procede de maneira causal, deduzindo ocorrências musicais como consequências lógicas de outras. Sua origem está no pensamento racional (triangular: tese – antítese – síntese). Sua estrutura é simétrica, periódica (quadratura), tendo como característica o desenvolvimento dos signos musicais por iteração (= repetição). Os contrastes de forma se manifestam através de dualidades opostas que se excluem mutuamente (dualismo). A unidade formal (síntese) é obtida por um processo (desenvolvimento). A percepção acontece analiticamente (de maneira discernente).

A sonata é um exemplo de forma discursiva constituída por dois temas contrastantes (elementos opostos).

Forma poética: procede de maneira não causal, derivando signos de outros signos. Sua origem está no pensamento pré-racional, circular. Sua estrutura é dessimétrica, não-periódica, tendo como característica estrutural a ordenação, a disposição dos signos musicais por adjunção. Seus contrastes formais são obtidos por dualidades complementares, formando um todo (contraria sunt complementa). A unidade formal é imanente ao todo, que é ponto de partida, e sua maneira de percepção é globalizante.

O modelo isorrítmico (séc. XIV) deve ser considerado como forma poética, pois sua construção resulta do caráter complementar dos contrários.

Forma sinerética: procede de maneira acausal, associando conceitos aparentemente distintos. Tem origem no pensamento arracional (paradoxal, esférico). Sua estruturação é assimétrica, aperiódica. Tem como características estruturais a mudança permanente dos signos musicais por variação, transformação, rotação, etc., isto é, sofre processo de metamorfose tendendo à formação de campos limitados, tomados isoladamente em relação a outros. Os contrastes e os contrários se fundem numa multiplicidade ilimitada de signos musicais. A unidade formal resulta de um processo integrador (sinérese). Exige uma percepção sistática, integradora.

QUADRO COMPARATIVO

	FORMA POÉTICA	FORMA DISCURSIVA	FORMA SINERÉTICA
1. Procedimento:	não causal, derivando signos de outros signos	causal, deduzindo ocorrências musicais como conseqüências lógicas de outras	acausal, associando conceitos aparentemente distintos.
2. Origem:	pensamento pré-racional, circular	pensamento racional, triangular – tese – antítese – síntese	pensamento ar-racional, esférico, paradoxal.
3. Estruturação:	assimétrica, não periódica	simétrica periódica (quadratura)	assimétrica aperiódica
4. Características estruturais	ordenação, disposição dos signos musicais por adjunção (justaposição)	desenvolvimento dos signos musicais por iteração	mudança permanente dos signos musicais por variação, transformação, rotação.
5. Contrastes:	dualidades complementares formando um todo	dualidades opostas que se excluem mutuamente (dualismo)	contrários se fundem numa multiplicidade ilimitada de signos musicais.
6. Unidade Formal	imaneante ao todo que é ponto de partida	resultado (síntese) um processo (desenvolvimento)	resultado de um processo integrador (sinérese)
7. Percepção	globalizante (predominantemente retrospectiva) processo derivativo	analítica, discernente (predominantemente prospectiva) processo dedutivo	sistática, integrante.

Repertório de Signos Musicais

Signo é um sinal que se refere a alguma coisa fora de si mesmo, ou melhor, à própria função de se referir a alguma coisa.

Sinal é um meio de transição a distância, portador de informação e de signos, que, por sua vez, não devem ser confundidos com símbolos.

Símbolo é um signo que 'coincide' com o objeto a ser simbolizado (do grego *symbollein*; *syn* = com, juntamente e *ballein* = atingir, lançar, colocar). Um símbolo é, portanto, mais que um signo, já que nele estão latentes duas possibilidades fundamentais que, racionalmente vistas, estão contrapostas e que, psicologicamente vistas, formam um todo. O autêntico símbolo é sempre o conjunto de dois pólos que se completam mutuamente.

Sinal é um objeto qualquer que se transforma em signo, quando se refere a alguma coisa que está fora deste sinal. O símbolo coincide com o objeto ou a coisa simbolizada. Todos os elementos musicais na partitura são símbolos, pois cada signo coincide com o som correspondente. Porém, quando os mesmos signos são apenas ouvidos (sem utilização intermediária da partitura) deixam de ser símbolos.

A música consiste basicamente de som e silêncio, representados por signos.

Som é tudo o que soa. Assim, ruído também é som. O compositor italiano Russolo, por exemplo, organizou, no ano de 1912, uma orquestra de ruídos, a intona Rumore, onde os classificou da seguinte maneira:

- 1º. Grupo: estalos, estampidos, estouros.
- 2º. Grupo: assobios, sibilos.
- 3º. Grupo: murmúrios, sussurros.
- 4º. Grupo: chiados, guinchos.
- 5º. Grupo: percussão.
- 6º. Grupo: vozes de seres vivos (animais e humanos).

Assim, a composição dos tempos atuais serve-se de todos os tipos de som, como por exemplo:

Tom: som com altura determinada.

Ruído: som sem altura determinada.

Mescla: som que contém, ao mesmo tempo, elementos sonoros com altura determinada e frações de ruidosidade.

Ponto: impulso curto determinado pelo som característico do instrumento (ex.: Woodblock) ou por articulação (maneira de tocar).

Linha: contínuo sonoro produzido por um só instrumento ou uma voz (linha reta, quebrada ou ondulada).

Sonância: som que se extingue lentamente, seja por características do instrumento (ex.: prato ou gongo) ou por articulação (arcada, respiração).

Som móvel: som produzido por movimento contínuo (vibrato, esfregar, raspar, sacudir).

Cluster: (do inglês = cacho) complexo sonoro formado por segundas maiores ou menores, ou ainda por intervalos menores (microtons), sobrepostos e emitidos simultaneamente.

Simultanóide: complexo sonoro formado por três ou mais sons de frequências diferentes que não podem ser ordenados em terças sobrepostas.

Agrupamento sonoro: grupo de sons multidimensional; seus elementos não obedecem a uma ordem periódica.

Processo sonoro: movimento direcional de sons que pode consistir em um ou mais agrupamentos sonoros.

Cadeia sonora: sucessão de pontos, linhas ou complexos de sons.

Faixa sonora: sons móveis sobrepostos.

Complexo sonoro: conjunto multidirecional de sons justapostos e sobrepostos; pode ser regular ou irregular, estatístico e textura.

Campo sonoro: produto de uma estética relativista, compreende estruturas de determinação aproximativa e tende à fusão e diluição e, portanto, à unificação das mesmas. O campo descuida dos elementos que requerem precisão, exatidão, rigor e regularidade de execução, pois é estrutura volumétrica. Com a composição de campos, desaparece definitivamente o que se praticou até então como composição de vozes

ou partes. A estética relativista, base da composição musical contemporânea, não considera, em princípio, alturas e intervalos absolutos, mas gradações e tendências. Não se trata, por exemplo, de acordes, mas de graus de intensidade de grupos de sons; de ritmos e andamentos determinados, mas de graus de velocidade, de mudança de andamento, de tendências, enfim. Na composição de campos sonoros, o processo de desenvolvimento cede lugar ao processo de transformação. A determinação de gradações e tendências encontra-se entre o preciso e o impreciso, entre o determinado e o indeterminado. A composição de campos depende principalmente do equilíbrio das relações entre ordem e desordem. Entre as camadas de pontos, linhas, grupos, blocos, entre os graus de adensamento e rarefação.

Silêncio: o silêncio pode ser entendido de diversas maneiras como: ausência de som, índice alto de redundância, reverberação ou ressonância, simplicidade e austeridade, delineamento em lugar de definição, monotonia. Aqui, a monotonia consiste na utilização de grande quantidade de elementos conjuntivos, de repetição, de redundância, que criam um clima de meditação.

Na música tradicional, o silêncio é caracterizado pela pausa, sendo utilizado como elemento de articulação que separa com distinção e clareza as diversas partes da forma de um trecho ou de uma frase.

Na música de hoje, o silêncio torna-se um elemento de expressão; o vazio repleto de potencialidades. Integra o contínuo do universo sonoro, pois existe como matéria sonora e vibrante. Apesar do restrito limite audível do ser humano (16 a 20.000 Hz), o mundo sonoro continua a existir.

O silêncio deve ser percebido como outro aspecto do mesmo fenômeno (som), e não apenas como ausência de som.

Notação musical

O compositor da música atual pode servir-se de 4 tipos de notação musical: a precisa, a aproximada, a roteiro e a gráfica.

Notação precisa: tem por objetivo atingir um grau máximo de precisão.

Notação aproximada: não se preocupa com a exatidão da correspondência dos símbolos com o som pretendido.

Notação roteiro: somente delinea a sequência dos signos musicais.

Notação gráfica: tem por objetivo estimular a criatividade do executante; apenas sugere.

Planimetria

Planimetria é uma técnica de composição que tem como base a estética relativista do impreciso e paradoxal, este último visto como superação da dualidade de contrários aparentemente opostos.

Funde o princípio serial com a disposição particularizada dos componentes de uma composição estruturalista, pois as estruturas (*gestalten*), no sentido de unidades estruturais, substituem a melodia e a harmonia da música tradicional.

Na composição musical, a estética relativista do impreciso e paradoxal tem como premissas as seguintes características:

1. Não há pontos de referência fixos (exemplo de ponto de referência fixo: centro tonal).
2. Existe predominância dos parâmetros imprecisos ou dos precisos transformados em imprecisos. (A música, desde a Renascença até o começo do séc. XX, tende ao preciso, enquanto que a música atual tende ao impreciso).
3. Não há antes nem depois no ato da seleção dos signos musicais, pois eles não obedecem a uma ordem temporal determinada.

4. Há equivalência entre todos os elementos constituintes (não há hierarquia): são todos permutáveis.
5. A estruturação (serial ou gestáltica) assegura a comunicabilidade da obra e a ordem dos signos musicais.
6. A música aproxima-se do conceito de contínuo som-silêncio.
7. Há diversidade dos componentes, mas não há contraste no sentido dualista de algo oposto ou contraditório; a sensação de unidade da composição resulta da audição e da percepção sistática como sinérese, isto é, os signos musicais são unidos e apreendidos num todo único por meio da integração (percepção sistática), sendo que esta sensação de unidade não ocorre por meios racionais e sim por processos arracionais (sinérese).
8. Os conceitos de consonância e dissonância, tempo forte e fraco, melodia e acorde, primeiro e segundo temas, harmonia, contraponto e sensação de tônica e dominante, deixam de ser conceitos opostos (dualismo).
9. Não há desenvolvimento dos signos musicais, mas, sim, disposição e transformação, sendo esta o processo que dá nova forma, feição ou caráter ao signo musical; que o torna diferente do que era; que o submete a um processo de metamorfose (mudança de forma ou estrutura).
10. A composição musical não possui caráter causal (ex.: a sensível que pede a tônica), tornando-se acausal e de caráter estatístico, onde o conjunto de elementos ou ocorrências relativos a um fato estético — musical são imprevisíveis.



MODELO DE IMPROVISAÇÃO COLETIVA

Considerações Gerais

O presente capítulo relata o processo de elaboração de um Oratório Experimental sobre o tema Babel, realizado pelos alunos da classe de Composição Coletiva da Oficina de Música I, em Curitiba, janeiro de 1983, sob orientação do Professor H. J. KOELLREUTTER.

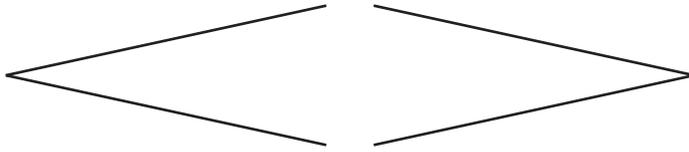
O trabalho inicia com amplo debate sobre as diversas interpretações e implicações do termo Babel, elemento gerador e unificador da obra musical. Evocando o episódio bíblico da construção da torre, chega-se a um campo associativo de palavras e conceitos afins. Definem-se, a partir daí, duas ideias básicas: a de caos e a de inacabado. O caos, no sentido de ordem e desordem; no sentido da complementariedade. O inacabado, referindo-se à continuidade da situação do caos na história da humanidade que permanece até os dias de hoje. No que tange ao discurso musical, o inacabado tem a acepção de obra aberta.

Estabelecidas as premissas, o professor apresenta, apenas como orientação, um esquema formal a ser analisado e eventualmente transformado pelo grupo todo.

Roteiro inicial para a improvisação

O roteiro sugerido pelo professor trata de um Oratório Experimental para dois grupos vocais sob o tema Babel, descrito conforme segue:

Após silêncio de aproximadamente 45 segundos, o grupo A emite ruídos labiais sibilantes e/ou ofegantes que se adensam para chegar ao pronunciamento de consoantes e vogais a oito vozes. Pela repetição de modo soprado das vogais e consoantes alarga-se a faixa sonora culminando em grandes *glissandos*. Estes se tornam curtos e nervosos, desembocando num vibrato exagerado do grupo todo em pianíssimo (*pp*) com a seguinte dinâmica:



Durante o *diminuendo*, entra o grupo B executando pontos em *p* (notas curtas) com letras e sílabas da palavra Babel. Como resultado da expressão sucessiva e alternada de Babel por todos, tem-se o primeiro clímax do improviso. Daí surgem outros campos de palavras derivadas de Babel que, ao se intensificarem, ocasionam o segundo clímax, ainda mais marcante. Novo *decrecendo* dilui a faixa sonora estabelecida, resultando na emissão de sílabas em *stacatto* e *pp*. Neste ambiente, os dois grupos se dividem em quatro, e Babel se transforma em palavras semelhantes a ela, quanto à sonoridade (ex.: Babilônia, barbaridade, balbúrdia). Tendo isso como pano de fundo, um dos vocalistas recita um texto a ser escolhido, estabelecendo-se um clima monótono. No término do recitativo, as palavras decrescem até chegar a um plano acústico inaudível, permanecendo apenas movimentos labiais que encerram o trabalho.

Este roteiro é, então, debatido e analisado por todos os alunos que, subdivididos em 3 grupos, para a viabilização do trabalho, propõem novos esquemas formais do Oratório Experimental.

Propostas de Alunos

Tomando como base o princípio do caos e o inacabado pela decodificação do termo Babel, cada grupo apresenta novo esquema.

GRUPO A: a concepção formal sugerida pelo grupo A segue a representação gráfica abaixo:

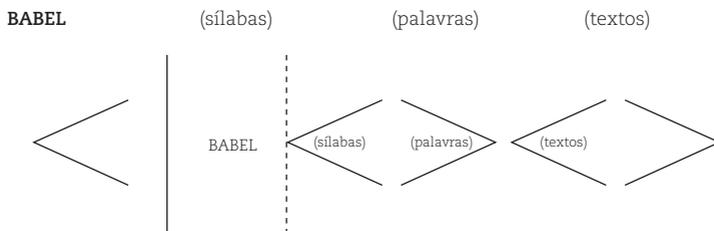


fig.1

Um *crescendo* de vozes pronunciando vogais e consoantes avulsas atinge um *ff* que finda bruscamente. Segue prolongado silêncio, só interrompido pela emissão da palavra Babel por um vocalista, num ponto intermediário. Depois do silêncio, entram instrumentos de cordas e sopro, em improvisação livre, permanecendo até o final da peça. Simultaneamente, o grupo vocal emite sílabas em *pp* que, ao atingirem o *ff*, transformam-se em palavras semelhantes a Babel, retornando ao *pp*. Ocorre novo *crescendo*, agora com a leitura de diversos textos. Após atingirem o *ff*, diminuem ao *pp* para encerrar a composição.

GRUPO B: o grupo B toma como base o algarismo 7, argumentando que ele equivale à quantidade de degraus existentes na torre de Babel e aos níveis de existência: mecânico, sensorial, sentimental, intelectual, sociológico, ideológico e supremo. Composta para instrumentos e um grande coro (com sete pequenos grupos de sete vozes cada um), o improviso consiste em um processo acumulativo de sonoridades, alcançado pela superposição dos grupos com entradas sucessivas. A concepção formal apresentada por este grupo tem a seguinte representação gráfica:

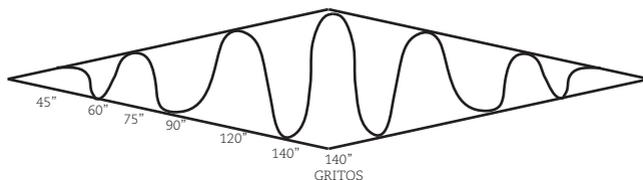


fig.2

Inicia-se com silêncio e movimentos labiais (60") executados por todo o coro, até serem substituídos pelo seguinte:

- 1º. Grupo – ofegos (45")
- 2º. Grupo – sussurros e murmúrios (60")
- 3º. Grupo – risos, choros e exclamações (75")
- 4º. Grupo – letras e pequenas articulações em consoantes (90")
- 5º. Grupo – *glissandos* longos e depois curtos e nervosos (120")
- 6º. Grupo – *vibrato* em *crescendo* (130" a 140")
- 7º. Grupo – palavra Babel (140")

Neste momento, todos os grupos, alternadamente, falam Babel. Depois deste grande "crescendo", resultante da superposição dos grupos, ocorre um silêncio súbito que permanece por sete segundos, e então, gritos e palavras se transformam em sílabas e em outros termos derivados de Babel, pronunciados por todos. Entram os instrumentos trabalhados de forma diversa entre si e o grupo vocal passa a interpretar textos (sete línguas com um mesmo texto ou sete sotaques em um mesmo texto e língua). Terminada a leitura, permanecem os instrumentos que encerram a obra em *pp*. O Oratório tem a duração de 28 a 30 minutos.

GRUPO C: a proposta do grupo C se baseia nos dois aspectos de Babel já expostos: a dualidade ordem e desordem e o inacabado, expressados por meio de uma cortina sonora. Esta é obtida por grupos de músicos fixos e móveis dispostos de um lado a outro no sentido transversal de qualquer rua exclusiva para pedestres. Cada transeunte, ao ultrapassar esta massa de som, participa da improvisação. Assim, a função social da arte se revela na própria elaboração da estrutura musical de Babel.

O espaço sonoro urbano contínuo é aproveitado como elemento constituinte, expressando simultaneamente o silêncio e o não silêncio (a dualidade) e o inacabado (obra aberta).

Os grupos de músicos fixos se dispõem em forma circular para se evitar problemas técnicos de acústica, entrosamento, etc. Como representação gráfica, tem-se o seguinte:

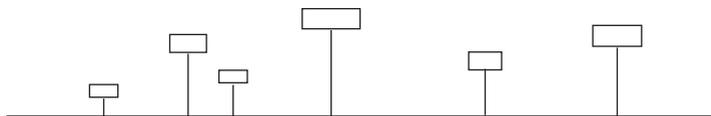


fig.3

Cada músico, vindo de lugares diversos, chega ao espaço determinado, tocando seu instrumento. Aos poucos, se forma a pretendida cortina sonora. Uma vez posicionados, é executada a composição em forma de módulos. A estrutura composicional básica é apresentada de diferentes maneiras, liberdade concedida pela técnica de composição planimétrica. Da mesma forma como é instalada a cortina sonora, esta se dissolve. Cada músico deixa o seu lugar, tocando ainda e toma rumos diferentes. Permanece apenas o contínuo ruído urbano.

Babel – O oratório experimental

Depois de apresentadas as propostas de cada grupo, a classe se une novamente para estabelecer o definitivo esquema formal do Oratório Experimental Babel, a ser composto para apresentação ao público no encerramento do curso.

Diante das dificuldades de escolher apenas uma das propostas, cria-se um novo esquema formal com a absorção de elementos retirados de cada uma delas, atentando-se para a manutenção do equilíbrio e da unidade.

A técnica de composição escolhida é a planimétrica e a sua forma, a poética. São estabelecidos o formato da partitura, a série temporal e o repertório de signos a serem utilizados.

Formato da Partitura: como se pretende possibilitar a variabilidade de execução das unidades estruturais, opta-se pelo formato circular e não retangular como o exigido pelo modelo tradicional de escrita da esquerda para a direita.

Série Temporal: adora-se a sequência 2, 3, 5, 7 e 9, onde os números marcam os segundos de silêncio entre o ataque de um signo ao outro. O estabelecimento de ordem de lapsos de tempos corresponde à distância entre a entrada de um signo e o seu subsequente; determina as proporções e não o andamento.

Repertório de Signos: é escolhido em função do material sonoro disponível no grupo.

Como elementos de redundância, responsáveis pela unidade da obra, são utilizados pontos (grupo A), linhas (grupo B) e planos (grupo C), executados vocal e instrumentalmente.

Há ainda elementos de surpresa, inesperados, de constituição diversa e execução mais livre (grupo D).

Os grupos A, B e C se subdividem, como segue:

A_1 – emissão de vogais sobre unidade estrutural com pontos, conforme o desenho:

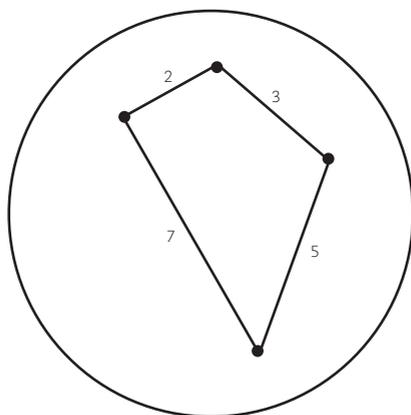


fig.4

signo = pontos (curta duração)

série = 2 3 5 7 (silêncio entre a execução de um ponto e outro)

A₂ – emissão de consoantes sobre unidade estrutural com pontos, conforme desenho:

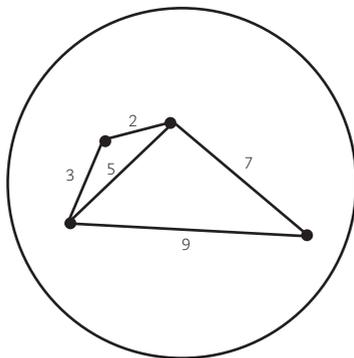


fig.5

signo = pontos

série = 2 3 5 7 9

B₁ – emissão de consoantes sobre unidade estrutural utilizando linhas relativamente curtas:

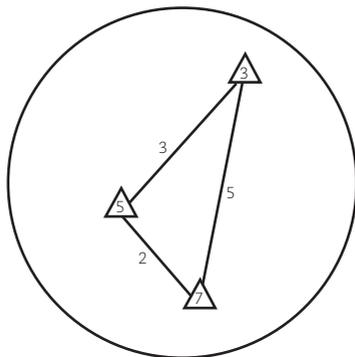


fig.6

Signo \triangle_5 = linha de curta duração (5 unidades de tempo)
série = 2, 3 e 5

B₂ – emissão de vogais sobre unidade estrutural, utilizando linhas relativamente longas, como segue:

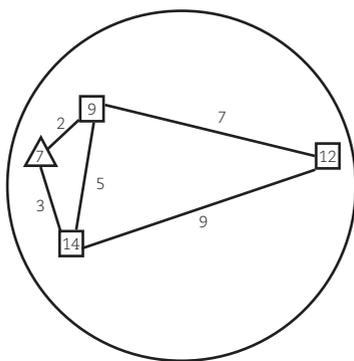


fig.7

signo $\boxed{14}$ = linha de longa duração (14 unidades de tempo)
série = 2 3 5 7 e 9

C_1 – realização de unidade estrutural com planos vocais e instrumentais, sendo um curto e 2 longos, conforme desenho:

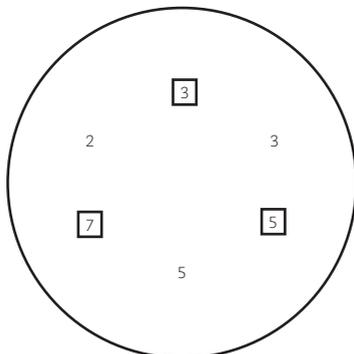


fig.8

\square signo = 3 planos
série = 2 3 e 5

C_2 – realização de unidade estrutural com 2 planos vocais e instrumentais, sendo um regular curto e outro irregular longo:

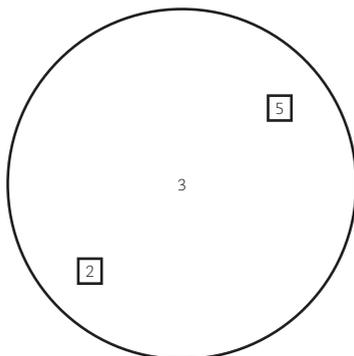


fig.9

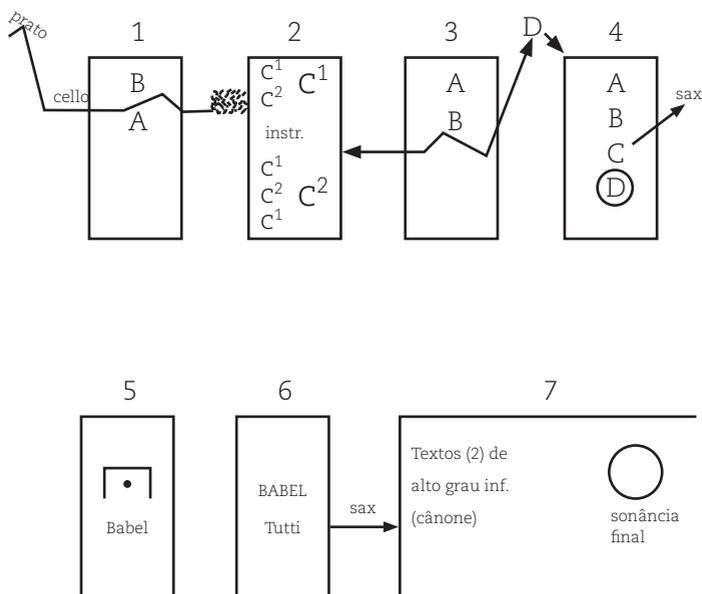
signos $\boxed{2}$ = plano regular curto (2 unidades de tempo)

$\boxed{5}$ = plano irregular longo (5 unidades de tempo)

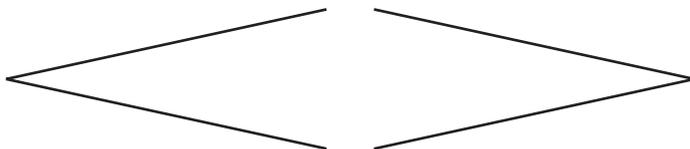
série = 2 3 e 5

D – este grupo permanece único, sendo construído com planos (e não estruturas); estatístico, textura, *clusters* vocais e instrumentais: seu objetivo é perturbar a ordem.

Esquema Estrutural: a estrutura da obra é representada conforme o esquema seguinte:



Introdução: criação de uma sonoridade conseguida pelo amaranhar de papéis. Cada participante entra lentamente em cena, amassando determinado tipo de papel e senta-se no chão, com exceção de dois deles que tocam caixa-china e prato, esporadicamente. A ambientação sonora corresponde à seguinte dinâmica,



que é interrompida pelo som de uma baqueta de feltro percutida em um prato, quando todos já estão em seus lugares, permanecendo um contínuo chiado de papéis em *pp*.

B
A

1. – Diálogo entre os grupos B (linhas) e A (pontos). Com o cello executando uma linha (grupo B) cessam os papéis, para iniciar uma linha vocal. Logo após, entram outras linhas e também pontos (vogais e instrumentos) correspondentes às unidades estruturais dos grupos A e B.

C¹
C²

2. – Diálogo entre os grupos C₁ e C₂ (planos). Enquanto os elementos da parte 1 executam pontos acelerados em *pp*, num registro grave, entra o grupo C₂ (planos instrumentais) e, antes de terminar, surge *stacatto*, do agudo para o grave.

A
B

3. – Diálogo dos grupos A e B com C₁ e C₂. A parte 3 age como uma resposta à parte 2. Durante o diálogo, D (elemento surpresa) faz sua 1ª interferência.

A
B
C

4. – Execução simultânea de todos os grupos, em forma de diálogo. Cria-se aparente confusão sonora, devido ao grande volume de

elementos. Este é resultado do acoplamento dos grupos executando cada um as suas estruturas. Após a 3ª interferência de D, faz-se silêncio repentino.

 5. – Emissão falada individual da palavra Babel. Cada participante, individualmente, fala Babel com expressões diversas como: horror, espanto, alegria, etc. As entradas se dão conforme a necessidade pessoal, cuidando para que haja aceleração (aproximação entre uma palavra e outra).

 6. – Emissão coletiva da palavra Babel. Todos falam Babel simultânea e livremente, em *decrecendo*, chegando a balbuciar. Então, nova interferência de D e curto silêncio.

 7. – Recitativo em cânone. Dois participantes recitam um texto de alto grau de informação (entropia) em cânone.



Sonância: terminada a recitação, instrumentos produzem, subitamente, grande sonância, e, após a extinção natural do som, cada participante se retira, balbuciando a palavra Babel.

Apresentação ao público: o Oratório Experimental Babel foi apresentado no Auditório da Casa da Gravura do Solar do Barão, em Curitiba, no dia 15 de janeiro de 1983.



INDICAÇÕES PARA LEITURA

- ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual*. São Paulo, Pioneira, 1980.
- BARNETT, Lincoln. *El universo Y el Dr. Einstein*. Buenos Aires, 1945.
- BENSE, Max. *Pequena estética*. São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BUSONI, Ferruccio. *Ensaio de uma nova estética da arte musical*. Salvador, Universidade Federal da Bahia, 1966.
- COLEMAN, James A. *Teorías modernas del universo*. Buenos Aires, Sul Americana.
- DÜRKHEIM, Emile. *O Japão: o país da tranquilidade*. São Paulo, Zipak.
- DONZELLI, Telma. *O gestaltismo: ensaio sobre uma filosofia da forma*. Rio de Janeiro, Antares Universitária, 1980.
- EHRENZWEIG, Anton. *Psicanálise da percepção artística*. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
- GAMOW, Jorge. *Um, dois, três. . . infinito*. São Paulo, Zipak.
- HANSLICK, E. *De lo bello en música*. Buenos Aires, Ricordi Argentina.
- HEISENBERG, Werner. *Física e filosofia*. Brasília, Imprensa da UNB.
- HERRIGEL, Eugene. *Zen en el arte del tiro con arco*. 3ed. Buenos Aires, Kier, 1974.
- KOELLREUTTER, H. J. *Estética: À procura de um mundo sem "vis-à-vis"*. São Paulo, Novas Metas, 1983.

KOFFKA, Kurt. *Princípios de psicologia da "gestalt"*. São Paulo, Cultrix, s.d.

LANGER, Suzane. *Filosofia em nova chave*. São Paulo, Perspectiva, 1971.

_____. *Sentimento e forma*. São Paulo, Perspectiva.

MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo, Freitas Bastos, 1971.

MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro, Pensamento Universitário.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à música de nosso tempo*. São Paulo, Duas Cidades, 1976.

PERLS, Frederick. *Isto é gestalt*. São Paulo, Sumus, 1977.

_____. *Gestalt, terapia explicada*. São Paulo, Sumus, 1977.

PERGAMO, M, L. Localelli de. *La notación de la música contemporanea*. 2ed. Buenos Aires, Ricordi, 1973.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

RUSSEL, Bertrand. *ABC da relatividade*. Rio, Zahar, 1981.

SCHENBERG, Mário. *Pensando a física*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

SMITH-PRINDEL, Reginaldo. *The new music*. London, Oxford University, 1978.

_____. *Serial composition*. London, Oxford University, 1975.

STRAWINSKY, Igor. *Cronique de ma vie*. Zürich, 1936.

_____. *Poética da música*. Lisboa, Dom Quixote, s.d.

SUZUKI, D.T. *Introdução ao Zen Budismo*. São Paulo, Zipak, 1951.

_____. *La doctrina Zen del inconsciente*. São Paulo, Zipak, 1957.

_____. *Viver através do Zen*. São Paulo, Zipak, 1955.

WATTS, Allan. *O Budismo Zen*. São Paulo, Zipak, 1961.

_____. *El espíritu del Zen*. São Paulo, Zipak, 1961.

Teórico revolucionário em várias áreas da música, regente de orquestra e de coro, intérprete exigente e talentoso dos estilos musicais da Idade Média aos contemporâneos, H. J. Koellreutter foi também eminente professor e compositor inovador. Sua ampla vivência musical está sintetizada em *Estética e composição musicais segundo H. J. Koellreutter*, uma obra de autoria de Bernadete Zagonel e Salete Chiamulera que expõe fielmente o seu pensamento. Uma leitura imprescindível para todo músico.

Apoio



RUMOS
Itaú Cultural

Realização



Fundação
Koellreutter



Universidade Federal
de São João del-Rei

MINISTÉRIO DA
CULTURA

