

## **Sobre o trabalho experimental de contraponto II – 2 (2016).**

Contraponto, texturas e o paradigma do som em oposição ao paradigma da nota.

O que é contraponto, afinal? Interação entre linhas/vozes/camadas ou massas sonoras. Neste caso **o ouvido distingue fluxos sonoros simultâneos interagindo (que geram diferentes tipos de textura)**. Lembremos o que diz Apel sobre o horizontal e o vertical: *As melodias individuais ou as linhas de uma composição contrapontística constituem o elemento horizontal de sua textura, enquanto que os intervalos ocorrentes entre elas representa o elemento vertical. Estes dois elementos, distintos e ainda inseparáveis, representam uma força geratriz e de controle, respectivamente. A primeira é essencial, a última incidental. Dá-se que a última determine primordialmente os vários tipos de contrapontos utilizados da Idade Média aos tempos atuais servindo, portanto, como classificação (em termos de evolução). Isto não significa que os outros aspectos – evolução de linhas melódicas e coordenação rítmica – sejam menos importantes, mas apenas que, tributárias a seu aspecto mais complexo, coloquem-se sob um segundo lugar num estudo sistemático* (APEL, 1974, p. 208).

Para falar da ideia de som (e não de nota) como material musical, cito aqui um trecho do texto **Fundamentos técnicos e conceituais da livre improvisação**:

*A partir do final do século XIX, mesmo ainda dentro do âmbito do sistema tonal, é possível perceber um consistente processo de valorização do timbre nas obras de compositores como Wagner, Richard Strauss, Mahler e Debussy. Este longo processo gradativo se consolida ainda mais no século XX com a obra de compositores como Schoenberg, Webern, Varèse, etc., e mais tarde, com o advento da **música eletroacústica**. A partir de então, na produção de grande parte dos compositores do ocidente, ocorre uma reorganização dos elementos tradicionais da música (nota, melodia, harmonia e contraponto) e o estabelecimento de um novo foco sobre as qualidades do som em si, com o conseqüente surgimento de novas formas de elaboração formal e de organização do fluxo musical. Neste novo contexto é possível dizer que o trabalho criativo está predominantemente focado na **composição de***

*novos materiais sonoros e que a linearidade discursiva própria do sistema tonal (baseado no paradigma abstrato da nota musical) é substituída por outros tipos de lógica de articulação (relacionados às **qualidades dinâmicas, acústicas e perceptivas do som**), pensadas sob a forma de linhas, blocos, planos, massas, agregados sonoros etc. Sob o ponto de vista temporal, trata-se, cada vez mais, de criar fluxos sonoros processuais derivados de análises (assistidas ou não por computador) dos **desdobramentos energéticos do som**<sup>1</sup>. A partir de então, a invenção e a utilização das técnicas estendidas para os instrumentos tradicionais se torna uma necessidade e se amplia cada vez mais, conduzindo a abordagens que podem ser definidas como experimentais, tanto com relação à produção de novos sons quanto em relação à escrita adequada para trabalhar com estes novos sons (Costa, Iazzetta, Villavicencio, 2010, p.4, disponível em: [https://www.academia.edu/2487867/Fundamentos\\_t%C3%A9cnicos\\_e\\_conceituais\\_da\\_livre\\_improvisa%C3%A7%C3%A3o](https://www.academia.edu/2487867/Fundamentos_t%C3%A9cnicos_e_conceituais_da_livre_improvisa%C3%A7%C3%A3o).)*

Assim é que muitas das músicas de hoje não são pensadas como organização de notas (como em Bach ou Palestrina), mas enquanto “sons organizados” (como diria Varèse). Pode-se inclusive dizer que, em alguns casos, os próprios sons são construídos (como na música eletroacústica). E assim, o material da música se expande enormemente podendo incluir **qualquer** som: sons provenientes de técnicas tradicionais ou “estendidas” de instrumentos acústicos, sons corporais, sons da voz, sons produzidos eletronicamente, sons da natureza, sons de máquinas (gravados, processados e editados), sons do cotidiano etc. A nota passa a ser UM dos recursos para planejar, compor, registrar e transmitir a música. A improvisação livre, a música concreta e a música eletroacústica, por exemplo, não são grafadas ou registradas. Elas são como que “esculpidas diretamente no som”. Nestes casos a música é feita em contato direto com os instrumentos, sem a mediação de uma partitura. Num certo limite poderíamos pensar na oposição entre uma música concreta, composta direto em contato com seu material (o som) e uma música abstrata, composta através da mediação da partitura (claro que também há misturas de procedimentos...). E mesmo quando se utiliza uma partitura (vide Ligeti e Xenakis), muitas vezes o que se almeja é um resultado focado no som e não em notas. É neste

---

<sup>1</sup> É o caso especificamente da Música Espectral. Mencionar as ideias de envelope espectral e envelope dinâmico.

contexto que surgem também as ideias de síntese instrumental<sup>2</sup> e música concreta instrumental. Expandem-se as ideias de música. Neste contexto é possível pensar em outros tipos de contraponto. Como diria Varèse: “Quando novos instrumentos me permitirem *escrever* música como eu a concebo, o movimento de massas sonoras e os deslocamentos de planos serão claramente percebidos em minhas obras e tomarão o lugar do contraponto linear. Quando estas massas sonoras colidirem, fenômenos similares à atração ou à repulsão serão sentidos. Certas transmutações que em certos planos darão a impressão de se projetar em outros planos, movendo-se em velocidades e ângulos variados....”.

Exemplos:

1- Pierre Schaeffer, Étude des bruits:

<https://www.youtube.com/watch?v=CTf0yE15zzI> (música concreta).

2- François Bayle, Toupie dans le Ciel:

<https://www.youtube.com/watch?v=tyCfJbJ8ZSI> (música eletrônica) e Presque rien avec fille: [https://www.youtube.com/watch?v=ly\\_8cCwzyT0](https://www.youtube.com/watch?v=ly_8cCwzyT0) (contraponto de materiais heterogêneos: eletrônicos, concretos, paisagens sonoras, fragmentos instrumentais).

3- Lachenmann, Guero: <https://www.youtube.com/watch?v=sVHI-pqalYM>

Pression: <https://www.youtube.com/watch?v=CB-7gDcegEg> (música concreta instrumental).

4- Xenakis, Pithoprakta: <https://www.youtube.com/watch?v=AE1M2iwjTsM> (contraponto instrumental).

Tetras: <https://www.youtube.com/watch?v=cseN5V0F-vg> (materiais e texturas homogêneas e heterogêneas, técnicas estendidas).

5- Stockhausen, Gesang: <https://www.youtube.com/watch?v=s7HD-95knVQ> (contraponto eletroacústico)

---

<sup>2</sup> Segundo o compositor francês Gerard Grisey: É importante concluir, destes múltiplos tratamentos (da síntese instrumental), que a fonte instrumental desaparece em proveito de um timbre sintético totalmente inventado e não dado a priori pelos instrumentos. O timbre e a altura são, portanto, compostos simultaneamente e a instrumentação, no sentido tradicional, é letra morta.

6- Penderecki, Threnody: <https://www.youtube.com/watch?v=HilGthRhWP8> (síntese instrumental).

7- Grisey, Partiels: <https://www.youtube.com/watch?v=1v7onrjN6RE> (música espectral, síntese instrumental).

8- Varèse, Ionization: <https://www.youtube.com/watch?v=wClwaBuFOJA> (contraponto de camadas rítmico-timbrísticas – como uma batucada de escola de samba: <https://www.youtube.com/watch?v=miUYMoms1hU> e <https://www.youtube.com/watch?v=FFX0YIOWvw8> )

9- Ver também Orquestra Errante, duos.

### Instruções para o exercício

1- Compor um exercício experimental, contrapontístico de até 5 “vozes”, linhas ou camadas utilizando recursos eletrônicos. As vozes ou camadas devem ser gravadas num gravador portátil, no celular ou no gravador do computador e posteriormente editadas, processadas e montadas num software de edição de áudio (Audacity, Audition, Cubase, Ableton Live, Logic etc.). Para apresentar os trabalhos em sala de aula no dia 3 de novembro, **salvar o arquivo finalizado em mp3 ou wave.**

2- As “vozes” podem ser compostas de sons do cotidiano, sons de objetos, da natureza, instrumentais, eletrônicos, vozes etc. Enfim: qualquer som pode ser considerado material para o exercício. O conteúdo sonoro das “vozes” pode ser produzido e trabalhado, tanto posteriormente no software (através de colagens, adições, subtrações, fragmentações, duplicações, cortes, transposições, processamentos etc.) quanto, durante o processo de gravação (por exemplo, através de uma performance/criativa num instrumento acústico tradicional). Isto é os materiais sonoros (figuras, gestos, texturas, objetos sonoros, personagens, ideias musicais) podem tanto ser ideias musicais curtas trabalhadas através de repetições e/ou variações, quanto longas texturas que se desdobram no tempo se transformando lentamente.

Exemplos: Escola de samba, <https://www.youtube.com/watch?v=FFX0YIOWvw8>, Franck

Bedrossian, L'excess du son

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_m69XX\\_Nt3c](https://www.youtube.com/watch?v=_m69XX_Nt3c)

Rogério Costa, Vozerio: <https://soundcloud.com/rogeriomoraescosta> ,  
Orquestra Errante: duos “ficar no problema”.

- 3- Cada “voz” deve manter sua identidade (consistência de material) durante a composição, mas ao mesmo tempo deve se transformar durante o fluxo temporal por conta das interações contrapontísticas com as outras vozes (“ficar no problema”= permanecer na ideia musical, transformando-a). Exemplo: Orquestra Errante, duos. A textura geral pode ser mais heterogênea, composta de materiais bem contrastantes (exemplos, Messiaen, Quatour: <https://www.youtube.com/watch?v=UeSVu1zbF94>, Charles Ives, Unanswered Question: <https://www.youtube.com/watch?v=kkaOz48cq2g>) ou mais homogênea, composta de materiais muito semelhantes (exemplos, Ligeti, Lux Aeterna: <https://www.youtube.com/watch?v=Zy8SQ-LWC20> e Bartok, 2. mov: <https://www.youtube.com/watch?v=mTnbrLXEGjl>).

Em ambos os casos devem ser trabalhados aspectos ligados às relações entre as vozes em termos de densidade, espessura e velocidade, relevo, aspereza, proeminência e direcionalidade das linhas etc. A textura pode ser mais ou menos densa, espessa, rápida, áspera etc. Pode haver momentos em que uma ou mais linhas se destaca ou desaparece. Pode haver momentos mais ou menos sincronizados (homofônicos), pode haver momentos em que os tempos de cada voz são muito divergentes. Pode haver momentos de tempo mais liso e momentos de tempo mais estriado (pulsado). Tudo pode se misturar.

- 4- Os processamentos eletrônicos que podem ser utilizados na montagem do exercício são variados: colagem, corte, transposição, colagem, panorâmica (espacialização), mudanças na dinâmica, aplicação de efeitos (chorus, delay, cross fade, loops, reverber, distorção, filtros, equalizações etc.). Utilize os recursos que você se sentir confortável e seguro em utilizar. O importante é que o som seja explorado em suas potencialidades (vide exemplificações no texto

acima).

- 5- Sugestões para a realização do trabalho. Comece pesquisando, recolhendo, gravando e arquivando sons interessantes (instrumentais, do ambiente, de máquinas etc.). Faça um “solfejo” destes sons, tentando perceber e mapear as suas qualidades e características (sons “harmônicos”, inarmônicos ou híbrido; densos ou rarefeitos; contínuos ou descontínuos; ásperos, granulares ou lisos; simples ou complexo; curtos ou longos; fortes ou fracos; de perfil estável ou instável etc.). Dentre os materiais sonoros arquivados, escolha os que se adequam ao seu projeto. Às vezes, os próprios materiais sugerem caminhos para os projetos. Invente (ou adote uma forma existente) para a sua “peça”: Forma contínua; ABA; AB; Rondó; Sonata; etc. É importante trabalhar com a ideia de partes (introdução, desenvolvimento, final), repetição, variação, contrastes etc. Pode haver também alguma ideia extra musical (uma história, um roteiro, um desenho, um sentimento, uma impressão etc.) sustentando o projeto, desde que o foco esteja na escuta, no som, no contraponto. Exemplo: Rogério Costa, Jardim Japonês:

<https://soundcloud.com/rogeriomoraescosta>