

R. 32
12/01/15

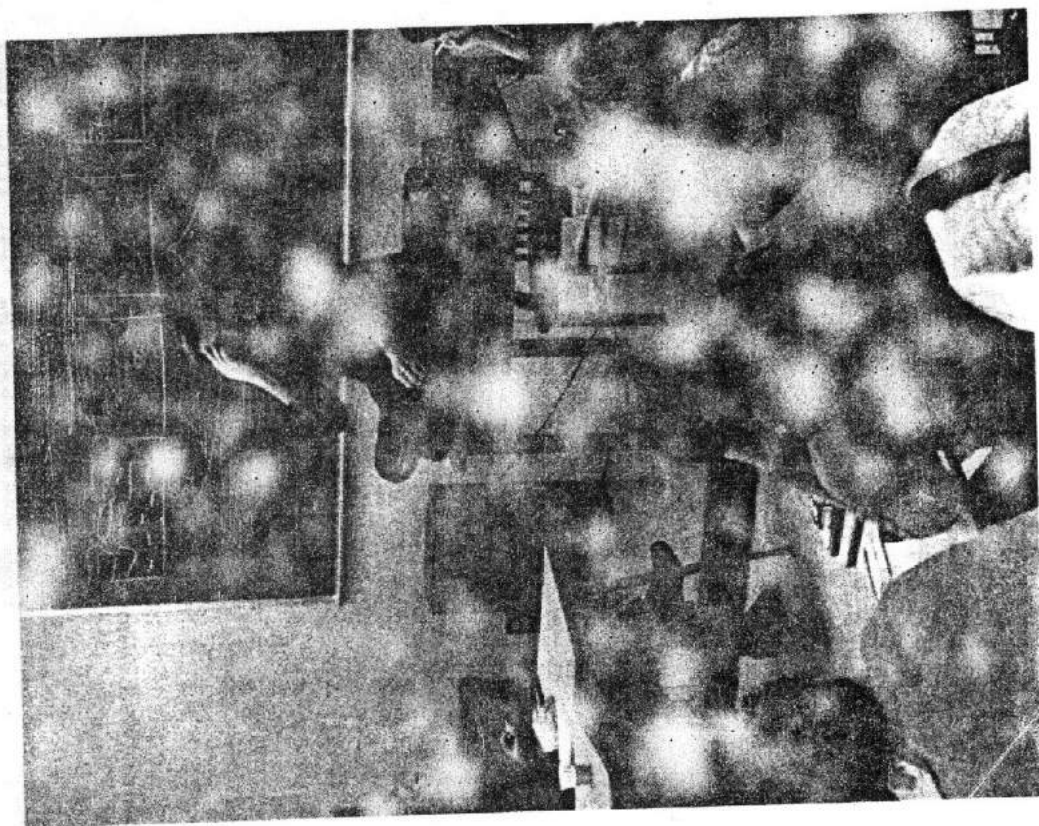
Limpeza de ouvidos

As notas e exercícios que se seguem fizeram parte de um curso de música experimental oferecido aos alunos do primeiro ano, na Universidade Simon Fraser. Senti que minha primeira tarefa nesse curso seria a de abrir ouvidos: procurei sempre levar os alunos a notar sons que na verdade nunca haviam percebido, ouvir avidamente os sons de seu ambiente e ainda os que eles próprios injetavam nesse mesmo ambiente.

Essa é a razão porque eu o chamei de um curso de limpeza de ouvido. Antes do treinamento auditivo é preciso reconhecer a necessidade de limpá-los. Como um cirurgião, que antes de ser treinado a fazer uma operação delicada, deve adquirir o hábito de lavar as mãos. Os ouvidos também executam operações muito delicadas, o que torna sua limpeza um pré-requisito importante a todos os ouvintes e executantes de música.

Ao contrário de outros órgãos dos sentidos, os ouvidos são expostos e vulneráveis. Os olhos podem ser fechados, se quisermos; os ouvidos não, estão sempre abertos. Os olhos podem focalizar e apontar nossa vontade, enquanto os ouvidos captam todos os sons do horizonte acústico, em todas as direções.

Todo professor precisa levar em conta suas idiossincrasias. Sinto que ninguém pode aprender nada sobre o real funcionamento da música se ficar sentado, mudo, sem en-



tregar-se a ela. Como músico prático, considero que uma pessoa só consiga aprender a respeito de som produzindo som; a respeito de música, fazendo música. Todas as nossas investigações sonoras devem ser testadas empiricamente, através dos sons produzidos por nós mesmos e do exame desses resultados. É óbvio que não se pode reunir sempre uma orquestra sinfônica numa sala de aula para sentir as sensações desejadas; precisamos contar com o que está disponível. Os sons produzidos podem ser sem refinamento, forma ou graça, mas eles são nossos. É feito um contato real com o som musical, e isso é mais vital para nós do que o mais perfeito e completo programa de audição que se possa imaginar. As habilidades de improvisação e criatividade, atrofiadas por anos sem uso, são redescobertas, e os alunos aprendem algo muito prático sobre dimensões e formas dos objetos musicais.

As anotações de aulas apresentadas aqui ofereceram-me aspectos de trabalho sobre os quais se podem improvisar. Espero sinceramente que a publicação na sua forma original possa estimular os leitores. Os exercícios ao final de cada apontamento foram feitos após cada palestra, com a intenção de testar a validade do que foi discutido nas palestras.

RUÍDO

Por onde começar?

Podemos começar de qualquer ponto. É sempre útil examinar o negativo para poder ver claramente o positivo. O negativo do som musical é o ruído.

Ruído é o som indesejável.

Ruído é a estática no telefone ou o desembulhar balas do celofane durante Beethoven.

Não há outro meio para defini-lo. Às vezes, a dissonância é chamada de ruído; e para os ouvidos tímidos até pode ser isso. Porém, consonância e dissonância são termos relativos e subjetivos. Uma dissonância para uma época, geração e/ou indivíduo pode ser uma consonância para ou-

tra época, geração e/ou indivíduo. A dissonância mais antiga na história da música foi a Terça Maior (dó-mi). A última consonância na história da música foi a Terça Maior (dó-mi).

Ruído é qualquer som que interfere. É o destruidor do que queremos ouvir.

Schopenhauer disse que a sensibilidade do homem para a música varia inversamente de acordo com a quantidade de ruído com a qual é capaz de conviver. Ele quis dizer que, quanto mais selecionamos os sons para ouvir, mais somos progressivamente perturbados pelos sinais sonoros que interferem (por exemplo, o comportamento de um auditório barulhento num concerto).

Para os insensíveis, o conceito de ruído não é válido. Alguém que dorme como uma pedra não ouve nada. A máquina é indiferente ao ruído porque não tem ouvidos. Explorando essa indiferença, a música de fundo foi inventada para homens sem ouvidos.

Por outro lado, para alguém verdadeiramente emocionado com uma música, mesmo os aplausos podem se constituir numa interferência. Seria como chorar ainda diante de uma crucifixão.

Para o homem sensível aos sons, o mundo está repleto de ruídos.

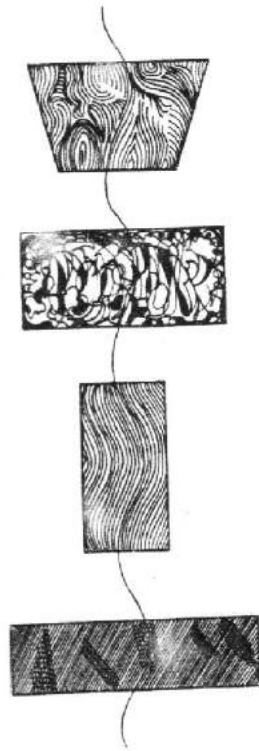
Vocês sabem o que eles dizem sobre o silêncio.

EXERCÍCIOS

1. Experimente gravar uma discussão em sala de aula. Volte a fita. Concentre-se na audição de sons que não teve a intenção de gravar. Que outros sons (ruídos) você nota?
2. Questão para discussão: Se você não gosta de uma peça de música, ela é ruído?
3. O texto que segue é para ser lido por um aluno de frente para a classe, em voz normal. Durante a leitura, o professor incentiva a classe para que de vez em quando atrapalhe o leitor com explosões de ruídos, como urros, berros, assobios, silvos, vaías, risadinhas, guinchos, arrasta-pés, gargalhadas, aplausos etc..

“Minha voz será às vezes atrapalhada por ruídos mais fortes e mais caóticos que minha leitura. Às vezes esses ruídos vão parar e minha voz vai ser ouvida como o único som nesta sala. Esses sons que interferem são ruídos, porque indesejáveis para a compreensão de minha leitura. É por isso que no teatro, nas leituras de poesias, nos concertos e nas conferências o auditório é solicitado a ficar em silêncio.”

Graficamente, a experiência acima pode ser representada assim:



4. Tome os ruídos que interferiram na leitura e os coloque sozinhos em um novo contexto. Eles agora vão representar uma multidão barulhenta durante uma cena de *Coriolano*, de Shakespeare. Ainda são ruídos?
5. De acordo com nossa definição de ruído como som indesejável, considere o fato da lata de lixo na discussão intitulada “O que é música?”*
6. Ouça a gravação de John Cage, lendo sua *Indeterminacy* (*Folkways Records*). Pergunta: Os sons que acompanham sua voz são ruídos? Às vezes, sempre ou nunca?

SILÊNCIO

Alguém já disse, o silêncio é de ouro. Trata-se simplesmente de figura de linguagem.

* No capítulo “O Compositor na Sala de Aula”, p. 25 (N.T.)

Na realidade: silêncio — ausência de som — é negro.

Na ótica, o branco é a cor que contém todas as outras. Emprestamos daí o termo “ruído branco”, a presença de todas as frequências audíveis em um som complexo. Se filtrarmos o ruído branco, eliminando progressivamente as faixas maiores de frequências mais altas e/ou mais baixas, eventualmente vamos chegar ao som puro — o som sinoidal. Filtrando-o, também, teremos silêncio — total escuridão auditiva.

Silêncio é um recipiente dentro do qual é colocado um evento musical.

O silêncio protege o evento musical contra o ruído. Os eventos musicais precisam dessa proteção, por serem acontecimentos sensíveis.

O silêncio torna-se cada vez mais valioso, na medida em que nós o perdemos para vários tipos de ruído: sons industriais, carros esportivos, rádios transistores etc.

Como ele está sendo perdido, o compositor hoje está muito mais preocupado com o silêncio. Compõe com ele. Anton Webern trouxe a composição para a beira do silêncio.

John Cage diz: “O silêncio, não existe isso.”* (Pausa de trinta segundos e ouçam.)

Se é assim, silêncio é ruído? (Pausa de trinta segundos.)

Silêncio é uma caixa de possibilidades. Tudo pode acontecer para quebrá-lo.

O silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, mesmo indistintamente, o silêncio soa.

O homem gosta de fazer sons e rodear-se com eles. Silêncio é o resultado da rejeição da personalidade humana. O homem teme a ausência de som como teme a ausência de vida.

* Referência à experiência de John Cage na câmara à prova de som (anecdotica), onde ouviu estes dois: o grave da circulação e o agudo do sistema nervoso em funcionamento. (CAMPOS, Augusto de. “Cage: Change”. CAGE, John, *De segunda a um ano*. Tradução: Rogério Duprat. São Paulo: Hucitec, 1985, p. xiv. (N.T.))

Não há nada tão sublime ou atordoante em música como o silêncio.

O último silêncio é a morte.

EXERCÍCIOS

1. Lição para casa: O silêncio é enganoso. Experimente encontrá-lo!
2. Experimente passar uma folha de papel pela classe, silenciosamente. Todos ouvindo os sons do papel sendo passado.
3. Do mesmo modo que na mais absoluta escuridão, uma luz, por mais fraca que seja, é um acontecimento de significação única; numa situação de profundo silêncio, mesmo a queda de um alfinete torna-se importante. Experimente. Ponha sons de alfinetes caindo e sons diminutos, em recipientes de profundo silêncio.
4. Quando os estudantes entraram na sala, Schafer estava imóvel, em pé à porta, com uma pilha de papéis na mão e um cartaz pendurado na jaqueta: "Pegue um papel. Escreva os sons que você ouvir". Os alunos escreveram os sons que aconteciam dentro e fora da classe. Seguiu-se uma discussão para avaliar o quanto eles haviam sido sensíveis aos sons. Ouviram Schafer acidentalmente derrubar um lenço de papel no chão? E assim por diante. Duas garotas estavam numa conversa intermitente. Foram solicitadas a ler a lista de sons que haviam ouvido. Embora cada uma anotasse o som da voz da outra, nenhuma delas ouviu o som da própria voz. Pena.

No dia anterior, a mesma coisa foi pedida para três crianças: Anthea, doze anos; David, nove anos; e Miranda, seis anos. Descobriu-se que enquanto muitos adultos não conseguiram ouvir os sons mais íntimos — os sons do próprio corpo, sua respiração, batidas do coração, sua voz, sua roupa etc. — David e Anthea foram muito sensíveis a esses sons.

Eis suas listas:

DAVID

Conversa dos adultos Eu apontando o lápis e fungando
Miranda conversando
Meus lápis se movimentando no papel
Miranda batendo alguma coisa
Mamãe lavando os pratos Meus dentes batendo
Relógio fazendo tique-taque Eu tossindo
Adultos andando Anthea falando
Eu coçando a cabeça O ventilador
Torneira abrindo

ANTHEA

Tique-taque do relógio O som do forno
Os passos rápidos da cortida de Miranda Mamãe lavando os pratos
David apontando o lápis A torneira sendo aberta
Respiração de Miranda O som da água fervendo
Respiração profunda de Risadinhas de Miranda
David Crepitar do fogo
Minha respiração
O som do lápis de David O som do lápis no papel
O som do papel de David O som do ventilador
Passos pesados de papai Eu tirando a fita do
Passos leves de Phyllis cabelo
Papai assobiando

Miranda, que não sabe escrever, desenhou figuras de pingos d'água, um fogo e seu próprio lápis se movimentando.

SOM

O som corta o silêncio (morte) com sua vida vibrante. Não importa o quão suave ou forte ele está dizendo: "Estou vivo".

O som, introduzindo-se na escuridão e esquecimento do silêncio, ilumina-o.

Vamos chamar o momento do impacto sonoro de *ictus*. O ataque do *ictus* separa o silêncio da articulação. É como o ponto no vocabulário do pintor ou o ponto final de uma frase.

Essa divisão entre o silêncio e a articulação deve ser uma experiência das mais excitantes. Na Medicina, o *ictus* se refere a um golpe ou ataque súbito.

Na criação, é dada ao indivíduo a possibilidade de ter um gesto livre. Depois é que vem a disciplina para estabelecer conexões. Estamos ainda no ponto do gesto livre. Somente no instante em que cortamos o silêncio com o som, é que nos sentimos terrivelmente livres.

Passando o *ictus*, o som se expande numa linha horizontal em altitude constante (frequência).

Na linguagem, o som é chamado fonema. Este é o mais elementar dos sons da fala. A palavra fonema, por exemplo, tem seis sons: F-o-n-e-m-a.

Porém estamos ainda considerando composições com um som só.

O som sozinho é bidimensional. É como uma linha branca se movimentando de modo regular através de um espaço negro, silencioso.

Nesse comportamento, no entanto, existem limites precisos de interesses.

Como o som se afasta dessa monotonia?

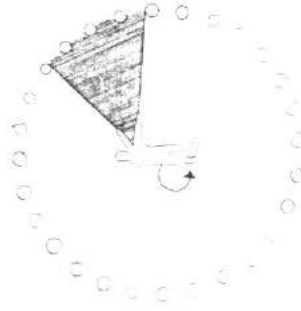
EXERCÍCIOS

1. Suponha que você ficou mudo por muito tempo. Experimente sentir a vibração de cortar o ar com o som mais primitivo — a assustadora liberdade do *ictus*.
2. É dado um som à classe. Como expressiva pode ser uma composição só de um som, feita simplesmente pela sua pontuação com silêncios? O som pode ser curto ou longo, repetido rítmica ou aritmicamente. Os alunos são solicitados a dirigir a classe. Com um dedo, o regente criativamente insere som dentro do silêncio.
3. Sustente o som por um longo tempo, pelo menos até que o fastio total se sobreponha a ele. A classe deve sentir o som

invariável sumindo lentamente, morrendo devagar. Pergunte o que sugerem para ele reviver. A classe não terá dificuldade em descobrir a necessidade de variação na amplitude e no timbre. Eles poderão até mesmo descobrir a antífona.

4. Experimente efeitos de eco. Deixe parte da classe cantar forte, então corte, para revelar outras vozes sustentando suavemente. Aqui é sugerida a descoberta da potencialidade do espaço acústico.

5. Outra maneira de manter um som vivo é fazendo uso do espaço: a classe forma um círculo. O regente fica no centro com os braços estendidos e faz um lento movimento giratório indicando a parte da classe que vai cantar o som, enquanto ele vai se movimentando devagar no círculo. O interesse é mantido pelo uso do total espaço acústico disponível.



O total *continuum* quadridimensional da paisagem sonora foi agora subliminarmente sugerido, considerando-se os modos de fazer um único som permanecer vivo. O estudante está preparado para investigações mais intensas dos atributos do som, que se seguem nas próximas palestras.

TIMBRE

A cor do som — estrutura dos harmônicos.

Se um trompete, uma clarineta e um violino tocarem a mesma nota, é o timbre que diferencia o som de cada um.

Timbre é essa superestrutura característica de um som que distingue um instrumento de outro, na mesma frequência e amplitude. (Explicações científicas de como isso ocorre podem ser encontradas em todos os dicionários de música. Às vezes, é mais válido pensar pictoricamente.)

O som está aborrecido com seu papel?

O timbre lhe dá um guarda-roupa colorido, de peças novas.

O timbre traz a cor da individualidade à música. Sem ele, tudo é uniforme e invariavelmente cinza, como a palidez de um moribundo. Essa morte é orquestrada monocromaticamente pelo órgão eletrônico.

Por comparação, a formação colorida dos instrumentos na orquestra sinfônica é uma expressão de *joie de vivre**.

A fala humana expressa essa mesma *joie de vivre* das maneiras mais vibrantes. Ai o timbre pode mudar o som de uma palavra e também o seu significado: sal, sul, sol, céu**.

Na fala, cada som tem um timbre diferente, e mesmo a mudança desse timbre é constante e rápida. Na música, onde um instrumento pode ser usado mais ou menos extensamente, as mudanças são menos rápidas.

Um som quente dá a impressão de se movimentar em direção ao ouvinte; um som frio se movimenta a partir dele. (Sugestão de terceira dimensão.)

A real terceira dimensão é conferida a um som por meio da amplitude.

EXERCÍCIOS

1. Um problema: Dado um som e o texto "Timbre é a cor do som" — como fazer disso um exemplo da condição descrita?

Depois de muita discussão, a classe decide dividir o texto em sílabas, entregar cada sílaba a uma voz diferente e, cantando-as uma depois da outra, e sustentando-as uma

* Alegria de viver. (N.T.)

** No original: *sat, sit, seat, site, soot*. (N.T.)

só linha é produzida com lentas mudanças de cor. Haverá outras soluções?

2. Outra experiência com linhas similares pode ser feita com um grupo de instrumentos e vozes, de modo que cada um saia do anterior. Repetir até que o crescimento e fim de cada um se combinem até produzir uma linha de amplitude invariável.

3. Experimente movimentando-se lentamente em círculo pela sala, como indicado anteriormente.

4. Reconheça instrumentos com uma cor tonal quente. A seguir, com uma cor tonal fria. Alguma diferença de opinião?

5. O escritor H.L. Mencken descreveu uma vez a música de Debussy como "uma linda menina com um olho verde e outro azul". Algum compositor sugere uma cor particular a você? Por que você acha que isso acontece?

6. Cada instrumento tem seu timbre peculiar. Mas pode um instrumento produzir timbres diferentes? Vários executantes experimentam produzir timbres diferentes em seus instrumentos, enquanto a classe, de olhos fechados, tenta descobrir qual instrumento tocou.

7. Se diferentes vozes cantam ou declamam a mesma passagem, independentemente a diferença maior será de timbre. A classe deve identificar de olhos fechados e descrever as diferenças.

AMPLITUDE

Som forte — som fraco. Adição da terceira dimensão ao som pela ilusão de perspectiva.

Onde o som forte aparece em relação a você, o ouvinte?

E o som fraco? Um som suave, é instintivamente imaginado como se estivesse colocado atrás de um som forte, daí o eco (indicando origem).

Não é por acidente que, logo depois de Uccello e Masaccio começarem suas experiências com perspectiva em pintura, Giovanni Gabrieli compôs sua *Sonata piano e forte* (literalmente, para soar fraco e forte), introduzindo assim a idéia de perspectiva na música.

Um som forte implica alguma reação especial no ouvinte, ou dirige-se para baixo, como se ele fosse atraído pela gravidade, ou ainda voltando-se sobre si mesmo?

A psicologia nos mostra que um som forte frequentemente é pensado como uma figura concêntrica, isto é, vórtice, envolvente como um turbilhão, e frequentemente é interpretado como se oprimisse o ouvinte. (Notar a experiência de um único som em crescendo, em *Wozzeck*, de Alban Berg.)

Um som forte pode também ser caracterizado como carregando um grande peso em direção ao centro de gravidade. Tensões agudas acontecem quando uma melodia forte tenta subir com força. Uma linha delicada sobe sem esforço.

Um som fraco está constantemente se dissolvendo, escapando como neblina, escapando dele mesmo. Procura voar acima do horizonte, para o silêncio. Podemos até mesmo chamá-lo excêntrico*.

Se a amplitude é a perspectiva na música, podemos concluir que o som se movimenta à vontade do compositor, em qualquer lugar, entre o horizonte acústico e os tímpanos do ouvinte.

Assim, para se atingir a quarta dimensão do tempo, as três dimensões espaciais são sugeridas. Cada peça de música é uma paisagem sonora elaborada, que pode ser delineada no espaço acústico tridimensional.

Falar de paisagem sonora, é claro, não é invocar a música de programa. Há uma diferença entre falar de espaço e tentar encher esse espaço com objetos. O espaço ao qual nos referimos está vazio, exceto para os sons que o estão atravessando.

Não há "terra" numa paisagem sonora.

EXERCÍCIOS

1. Tome-se um som. Escolhe-se um aluno para dirigir. Ele indica para a classe as diferentes qualidades de dinâmica desejadas, desenvolvendo um código de sinais com as mãos.

* No sentido do que se afasta do centro. (N.T.)

Por meio das diferenças — forte, fraco, crescendo ou decrescendo, lento ou rápido, mudanças bruscas, efeitos de eco etc. —, o regente dá forma ao som, criativamente.

2. Será observado que os extremos de intensidade são raramente atingidos. Quase tudo fica entre meio forte, meio fraco. É nesse ponto que a execução do famoso crescendo de uma só nota do *Wozzeck*, de Alban Berg, será útil. Aqui cabe um breve resumo da trama: Wozzeck acabou de assassinar sua amante, Maria, por causa de sua infidelidade. A cortina começa a baixar e, no escuro, é ouvido um único som, que vai crescendo, crescendo, tomando gradualmente conta de toda a orquestra, sempre crescendo, até o ouvinte ser literalmente pulverizado pela força desse único som elementar; então ele pára bruscamente, levanta-se a cortina e, imediatamente, estamos numa alegre cena de taverna. O efeito desse exercício é logo reconhecido se a classe se voltar à produção de seus próprios crescendos, de apenas um som.

3. Já fomos bastante para o forte. E quanto à música feita de sons suaves? Vários alunos são chamados à frente da classe e solicitados a cantar um som em *bocca chiusa*, o mais suave possível. A classe fecha os olhos. Ao ouvirem o som, deverão levantar as mãos. Agora, a amplitude do som será progressivamente reduzida até que, uma a uma, as filas de mãos vão se abaixando e apenas um ou dois que estiverem bem em frente aos cantores é que vão conseguir ouvir e, portanto, manter as mãos levantadas. Este é, então, o efetivo limite ao qual um pianíssimo pode ser estimulado, o ponto imediatamente anterior ao desaparecimento do som em silêncio, acima do horizonte acústico.

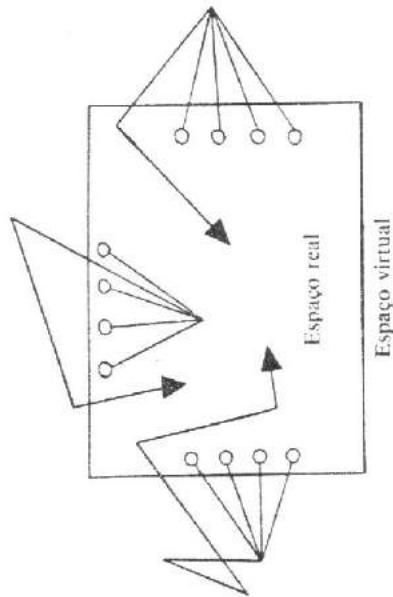
4. Em música, geralmente se reconhecem três graus de suavidade: *P*, *PP*, *PPP*, e três níveis de forte: *F*, *FF*, *FFF*.

Quanto graus distintos de suavidade você pode produzir com a sua voz? E com seu instrumento? Quantos de forte?

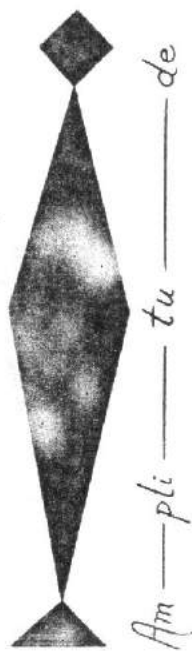
5. Como tornar interessante uma composição de apenas um som, empregando-se amplitude, timbre e silêncio, como recursos de cor e forma? Vários alunos são solicitados a preencher o conteúdo de um minuto de silêncio com uma interessante composição feita de um único som.

6. Dividir a classe em três ou quatro grupos e separá-los, cada um com seu regente, em pontos diferentes da sala. Repetir o exercício anterior. Cada regente deverá ouvir os outros para fazer algo contrastante com o seu grupo. O máximo respeito pelo silêncio poderá ser estimulado, aproveitando a oportunidade para cada um se ouvir.

NOTA: Tendo em mente as relações entre perspectiva e dinâmica, pode ser salientado para a classe como as tensões sonoras, que estão sendo produzidas, figurativamente, dissolvem as paredes da sala; é como se procurassem voltar ao horizonte do som (pianíssimo) e mesmo além desse horizonte, para o silêncio; depois mergulham outra vez no fortíssimo. É preciso fazer uma distinção entre o que chamamos "espaço real" e "espaço virtual" —, pois as tensões sonoras de uma paisagem sonora existem num espaço virtual, passam através das paredes da sala e se espalham, estendendo-se para o horizonte acústico, em todas as direções.



7. Um problema: Ilustre as qualidades da amplitude, colocando a palavra "amplitude" em música, numa composição de apenas um som. Depois de muita discussão, foi produzida a seguinte, que mostra as muitas diferenças de amplitude: pianíssimo, fortíssimo, *sforzando*, crescendo e decrescendo.



MELODIA

Parafraseando Paul Klee, uma melodia é como levar um som a um passeio.

Para termos uma melodia, é preciso movimentar o som em diferentes altitudes (frequências). Isto é chamado mudança de altura.

Uma melodia pode ser qualquer combinação de sons. Há melodias mais e menos bonitas, dependendo do propósito para o qual foram pensadas. Algumas são livres, outras rigidamente organizadas, mas não é isso que as faz mais ou menos belas.

A fala usa o som em um deslizar contínuo, e chamamos a melodia da fala de inflexão.

As melodias musicais em geral são limitadas em seu movimento por pontos fixos (alturas). É preciso?

Quando indicamos a forma geral de uma melodia musical por uma linha curva, poderíamos ser mais precisos e desenhá-la uma série de linhas horizontais (os sons), movimentando-se em diferentes altitudes (alturas).

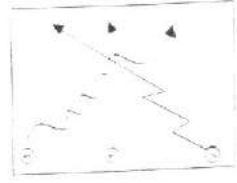
Amplitude, timbre e silêncio, para nomear apenas três aspectos, podem estar contidos numa linha melódica. Por exemplo:

1. Uma melodia movimentando-se livremente
2. A mesma, considerada quanto à amplitude
3. A mesma, interrompida por silêncios



Melodias podem ser feitas para se movimentar nas regiões do cosmos. Por tradição, o Ocidente acostumou-se a associar melodias mais agudas com os céus e mais graves com a terra (ou o inferno). Não é preciso necessariamente ser assim, porém muitos compositores clássicos sentiram dessa maneira. Temos os seguintes exemplos:

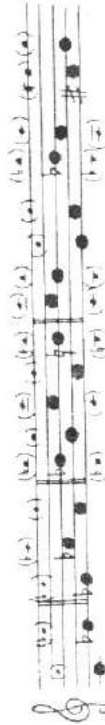
1. Uma melodia caindo, perdendo o estado de graça
2. Uma melodia com espírito corajoso, ansioso
3. Uma melodia fleumática, indiferente (melodia burguesa, música de fundo, música de papel de parede; o objetivo dessas melodias é não interferir na digestão)



EXERCÍCIOS

1. Instrumentistas ou cantores ganham dois sons para tratá-los tão expressivamente quanto possível, em improvisações breves. Então são dados três sons, quatro etc. Deve ser tomado o máximo cuidado nesses estágios iniciais, para assegurar que todo o potencial expressivo de, vamos dizer, dois sons seja totalmente explorado antes de se passar para novos sons. Os efeitos de amplitude, silêncio, articulação rítmica, fraseado etc. precisam ser compreendidos. Os efeitos de mudança de timbre podem ser obtidos, dando-se as mesmas duas notas para duas ou três vozes e/ou instrumentos, deixando que improvise em conjunto.

Algumas típicas séries de notas:



2. Os alunos são solicitados a improvisar individualmente, com a voz ou instrumentos, melodias livres, sugeridas pelas seguintes palavras:

1. balançando alto/ 2. profundo e triste/ 3. leve, ligeiro/ 4. "este peso... que cai, morrendo"/ 5. frio, passando a quente/ 6. da agonia ao riso/ 7. pesado, passando a leve/ 8. desaparecendo na distância/ 9. denso, compacto/ 10. socorro!
- Analisem-se as características das diferentes melodias produzidas.
3. Experimente combinar alguns desses vãos de expressão individual com o exercício seguinte: sons são sustentados e modelados expressivamente por toda a classe.
 4. É solicitado à classe discutir como colocaria em música cada palavra de verso do salmista:

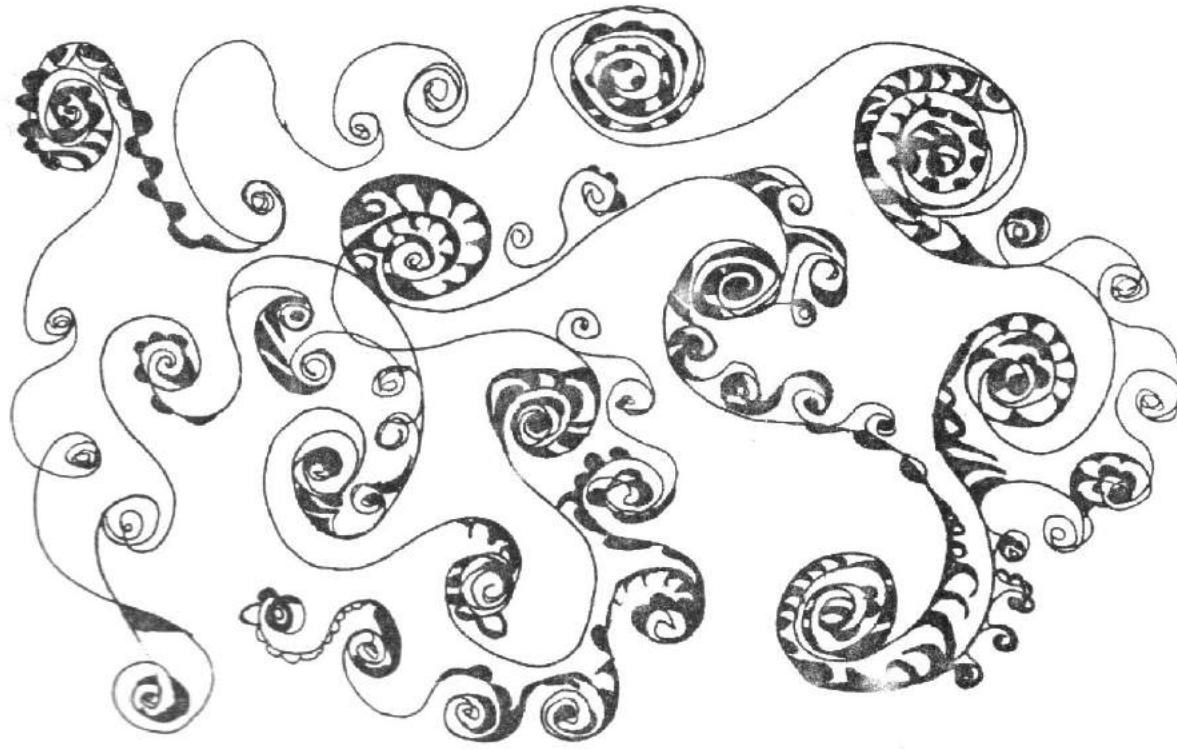
Deposuit potentes de sede

(Depois os poderosos de seus tronos

et exaltavit humiles.

e exaltou os humildes.)

Essa frase é rica de qualidades emocionais, e cada palavra requer atenção especial. A decisão comum deverá ser anotada no quadro em forma de notas ou simplesmente linhas curvas ou angulares. Somente depois que a curva psicográfica de cada palavra tenha sido discutida em detalhes o instrutor poderá tocar a versão que Bach deu a esse texto, no *Magnificat em Ré*. Comparem-se essas colocações com os conceitos de céu-inferno, colocados na aula anterior.



TEXTURA

A textura produzida por um diálogo de linhas é chamada de contraponto. *Punctus contra punctum* é o termo latino original do qual deriva contraponto, sugerindo que agora estão em operação as tensões dinâmicas.

Primeiramente não havia contraponto na música. Depois houve o movimento paralelo de linhas (chamado *organum*).



Talvez a grande descoberta tenha sido a dos movimentos oblíquo e contrário das linhas. No Ocidente isso aconteceu por volta do século XI.



Contraponto é como se fossem diferentes interlocutores com pontos de vista opostos. Há um pugilismo evidente em todo o contraponto, o gosto pela própria oposição, mas não à custa da lucidez.

Talvez seja mais do que coincidência que esse desenvolvimento tenha acontecido na época em que o poder independente das cidades e guildas medievais começava a substituir o poder feudal.

Muitas linhas musicais combinadas (digamos quarenta) produzem uma textura densa (massa sólida). Você não pode ouvir detalhes aí.

Poucas linhas (digamos duas) produzem uma textura clara — como um desenho de Matisse.

dando-nos o que podemos chamar de tempo virtual ou psicológico. É mais como os ritmos irracionais da vida.

A música pode existir em ambos: tempo mecânico ou tempo virtual, apesar de ela preferir o último, para evitar a monotonia.

"Um relógio assassina o tempo", diz William Faulkner.

Nós não temos muita polirritmia na música ocidental, porque somos fascinados pelo tique-taque do relógio mecânico. É possível que as sociedades que manifestam maior aptidão rítmica (africanos, árabes, asiáticos) sejam precisamente aquelas que têm estado fora do toque do relógio mecânico.

Pelo fato de o ritmo ser uma seta que aponta numa determinada direção, o objetivo de qualquer ritmo é o de voltar para casa (acorde final).

Alguns chegam a seu destino, outros não.

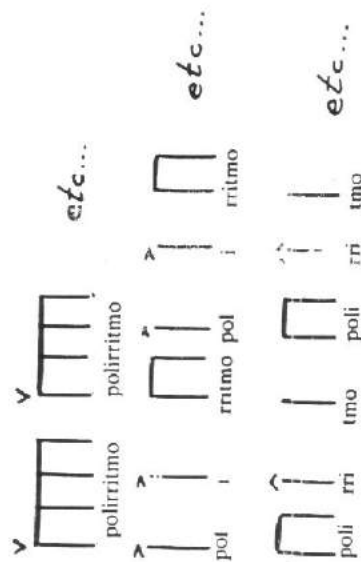
Composições ritmicamente interessantes nos deixam em suspense.

EXERCÍCIOS

1. Na leitura anterior, foi feita uma referência à invenção do relógio mecânico e de como isso afetou a música ocidental. Entretanto, essa não é uma idéia original, mesmo que tenha ocorrido a poucas pessoas. O fato é que todos os meios antigos de medir o tempo (relógios de água, de areia, de sol) eram silenciosos. O relógio mecânico é audível. Pela primeira vez na história, a duração foi dividida em células de tempo proporcionais que *soavam*. O nosso método tradicional de notação rítmica quantitativa — que começou a existir com os assim chamados compositores da *Ars Nova*, no século XIV, logo depois da invenção do relógio — divide as notas em células de tempo, cada uma numa relação proporcional com a outra. É completamente diferente do que acontece com os ritmos qualitativos, que precederam o relógio mecânico, e as espécies qualitativas de notação rítmica, que começam a ser usadas na música contemporânea, agora que os relógios sobreviveram à sua uti-

lidade. Vale notar que, enquanto vivemos sob o encantamento e totalitarismo do relógio, fazemos de nós mesmos uns pobres relógios. O homem realmente aspira ao conceito fluído do que chamamos tempo virtual. Isso pode ser ilustrado num simples exercício que os alunos podem tentar executar: movimentando o braço na direção do ponteiro do relógio, descreva uma curva absolutamente regular, de duração arbitrária — digamos, sessenta segundos —, chegando ao ponto de partida no tempo! Isso pode ser feito? Veja nossa demonstração na Transcrição 2, p. 103.

2. A palavra "polirritmo" é dada à classe. Recitando a palavra de modos diferentes, construa um coro de polirritmos. Por exemplo:



Experimente juntar os seguintes movimentos corporais para realçar os diferentes ritmos.

estalar os dedos

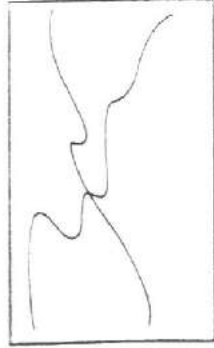
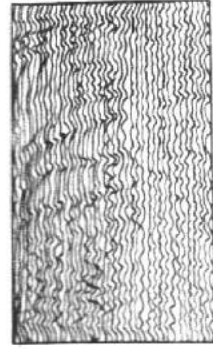
bater palmas

bater pés

>

<

3. No Ocidente, o treinamento rítmico está muito longe do melódico. Existem muitos exercícios excelentes de Hindemith e de outros autores, destinados a melhorar nossa reduzida capacidade rítmica. Aqui está um bom exercício elementar, possível de se usar em aula, feito por Gabriel Charpentier — a quem, incidentalmente, pode ser creditada a invenção do exercício do relógio.

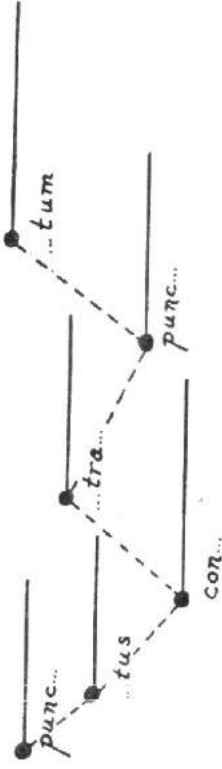


Exceto para efeitos especiais, a clareza é sempre desejável na música. O compositor habilidoso separa com clareza; o desajeitado, complica.

O objetivo é que se possa ouvir o que está acontecendo.

EXERCÍCIOS

1. Pergunta-se à classe: se quisermos produzir a textura mais opaca possível, como fazer? Muitas soluções são experimentadas antes de se perceber que, se cada aluno cantar uma nota diferente, vai resultar a máxima densidade desejada.
2. E a textura mais transparente possível? Alguém diz "uma voz só". Mas uma voz pode ser uma textura? Qual é o número mínimo de vozes para uma textura? As vozes deverão estar próximas ou separadas, para produzir o efeito de máxima transparência? Experimente, com intervalos diferentes.
3. A classe recebe dois textos para serem postos em música, de tal modo que ilustrem as texturas que eles expressam: Esta é uma textura muito opaca.
Esta é uma textura muito transparente.
4. Ouça alguns *organum*. Ouça música coral da Renascença, com muitas vozes. Por exemplo, o *Moteto para quatro vozes*, de Thomas Tallis. Ouça Wagner. Ouça Webern. Comente as diferenças de textura.
5. O texto *punctus contra punctum* será a base desse exercício, utilizando diferentes vozes ou grupos de vozes e dividindo a frase da maneira que desejar, trabalhe na ilustração das tensões contrapontísticas implícitas nas palavras do texto.



RITMO

Passos para a prática do ritmo

Ritmo é direção. O ritmo diz: "Eu estou aqui e quero ir para lá".

É como o traço numa pintura de Paul Klee. Ele próprio diz: "O pai do traço é o pensamento: como ampliar meus domínios? Acima deste rio? Deste lago? Desta montanha?"

Originalmente, "ritmo" e "rio" estavam etimologicamente relacionados, sugerindo mais o movimento de um trecho do que sua divisão em articulações.

No seu sentido mais amplo, ritmo divide o todo em partes. O ritmo articula um percurso, como degraus (dividindo o andar em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso. "Ritmo é forma moldada no tempo como o desenho é espaço determinado." (Ezra Pound)

Pode haver ritmos regulares e ritmos nervosos, irregulares. O fato de serem ou não regulares nada tem a ver com sua beleza. O ritmo de andar a cavalo pode ser irregular, porém não impede que cavalgar seja menos agradável.

Assim como falamos de espaço real e virtual, podemos também falar de tempo real e virtual.

Um ritmo regular sugere divisões cronológicas do tempo real — tempo do relógio (tique-taque). Este vive uma existência mecânica.

Um ritmo irregular espicha ou comprime o tempo real,