

1- Cendres - <https://www.youtube.com/watch?v=dLhHYCLRyPY>

Harmonia/timbre

Recursos – emulando ADSR (attack, decay, sustain, release-

<https://pt.wikipedia.org/wiki/ADSR>) – ataques curtos, pizzicatos, prolongamentos/
regiões do arco/trêmulos/trinados – pensamento textural/plano de adensamento

Fusões entre os instrumentos

Inventando harmonias/harmonicidades/movimentos harmônicos: Notas pela ordem:

Eb (até o c. 12)-G-F#-Bb-D-D#-F-C#-G# (as “fundamentais” vão mudando).

2- Tradução do texto da Kaija Saariaho – Timbre et harmonie (Le timbre –
métaphore pour la composition – p. 412).

I – timbre e forma: a noção de eixo timbrístico

A noção que eu designaria pelo termo genérico de “timbre” é já, evidentemente, uma síntese de muitos componentes. Entre eles, eu citaria notadamente a *clareza* do som (que compreende a relação puro/barulhento ou ruidoso) e sua textura (granular/lisa), que tem para mim, uma importância particular. Esses parâmetros são eles mesmos pacotes de muitos traços distintivos; trata-se de denominações subjetivas que eu utilizo no âmbito do meu trabalho – e que não guarda nenhuma concordância estrita com as terminologias psicoacústicas habituais.

Desde as minhas primeiras composições, eu sou interessada muito particularmente com a elaboração da forma musical; isso se tornou praticamente a base de meu trabalho de criação. E quando eu digo “forma”, eu relaciono esse termo precisamente com a noção que Vassily Kandinsky define assim: “a forma é a manifestação exterior da significação interior (1969)”. É assim que no meu trabalho, eu nunca me utilizo de estruturas de formas pré-estabelecidas. É, geralmente, através de uma ideia global da forma que eu abordo os diferentes parâmetros musicais e seus problemas particulares.

Ao me aprofundar na elaboração da forma, minha atenção se voltou naturalmente para a significação da dinâmica e do repouso. Entre os modelos de organização conhecidos no âmbito das alturas, o sistema tonal é, segundo minha experiência pessoal, o meio mais eficaz de utilizar a harmonia para construir e controlar as formas musicais dinâmicas. Isso é ilustrado pelas numerosas estruturas de formas, amplas e volumosas que existiram durante a época da música tonal. Seria difícil encontrar uma concepção tão dinâmica da forma entre outras abordagens.

Para mim, porém, a utilização das funções tonais enquanto tais está fora de cogitação; trata-se de algo definitivamente do passado. E é por isso que o sistema tonal me parece ser unicamente um modelo potencial que permite criar tensões utilizando as alturas (frequências).

De alguns anos para cá, tenho manifestado em minha música a tendência a associar o controle do timbre e o controle da harmonia.

Comecei desde então a utilizar o eixo som/ruído para elaborar, tanto as frases musicais, quanto as formas mais importantes e moldar desta maneira as tensões interiores da música. Num sentido abstrato e atonal, o eixo som/ruído pode, de alguma maneira, substituir as noções de consonância/dissonância. Uma textura ruidosa e granulosa seria assim semelhante à dissonância, enquanto uma textura lisa e límpida

corresponderia à consonância. É verdade que o ruído no sentido puramente físico é uma forma de dissonância muito intensa. No plano da experiência auditiva, podemos comparar, de um lado, a percepção de uma tensão que se resolve na tônica (ou pela consonância se o contexto não é tonal), e de outro, uma textura ruidosa que, ao se desdobrar se transforma em sons claros: é possível perceber aí uma analogia.

O ruído em si pode de fato se manifestar sob aspectos muito diferentes: doce, rude etc. Em geral, a noção de ruído, significa para mim emissões como as da respiração, o som da flauta nos registros graves, de um instrumento de cordas tocando *sul ponticello* ou de um ruído branco. Por outro lado os sons claros são, por exemplo, o glockenspiel, uma passagem utilizando os harmônicos do violino ou os cantos dos pássaros; eles são assim divididos em sons “puros” (senoidais, harmônicos) e sons “plenos” (isto é, fortemente pigmentados: metais, certas percussões metálicas etc.)

A existência do eixo som/ruído é uma abstração que pode ser aplicada em escalas diferentes: é possível materializa-lo com apenas um golpe de arco ou utilizando todos os instrumentos da uma orquestra. Cada instrumento, com seus modos de articulação e sonoridades, tem em meu espírito, seu lugar no espaço de timbres assim definido.

Para qualificar as concepções tradicionais (na música tonal europeia) das funções respectivas de timbre e harmonia, eu diria que a função do timbre é considerada como vertical e a da harmonia como horizontal. A harmonia fornece assim o movimento da progressão, enquanto o timbre constitui a matéria que segue esse movimento. Por outro lado, uma vez que se passa a empregar o timbre para criar a forma musical, é precisamente o timbre que toma o lugar da harmonia como elemento progressivo da música.

Assim, pode-se dizer que esses dois elementos se confundem um com o outro uma vez que o timbre se torna um constituinte da forma e a harmonia, por sua vez, se limita a condicionar a sonoridade geral. Contudo, o eixo som/ruído é unidimensional. Ele oferece certamente em si modelos de organização mais pobres do que uma hierarquia tonal. Com o objetivo de enriquecer a rede de dimensões musicais, eu adotei outras oposições além daquela entre som e ruído. Dessa forma é possível fazer atuar o timbre, mas também a harmonia, o ritmo, o âmbito das alturas etc.

Obviamente, a construção da forma musical tem empregado, desde sempre o princípio da oposição. Numa composição é possível encontrar esse princípio em pequena ou grande escala (por ex.: parte lenta/parte rápida), e não somente na música, mas em todas as artes. Em seu livro *Point-Ligne-Plan*, Kandinsky fala das oposições fundamentais nas artes plásticas: o ponto (repouso) e a linha (tensão criada pelo movimento) – a sensação de calor e de frio transmitida por uma cor – o vertical e o horizontal. Toda forma de criação artística é baseada em noções idênticas; somente as terminologias diferem. No final das contas, trata-se de nossa forma de conceber o mundo, de distinguir as coisas umas das outras graças às diferenças e oposições.

Mesmo se na composição eu trabalho puramente com materiais sonoros e sua organização, as experiências visuais, tais como apreciar a natureza ou assistir filmes, tem sido sempre importantes fontes de inspiração. Aliás, a maior parte dos meus esboços são desenhos.

Alguns filmes têm afetado diretamente o meu pensamento musical, não somente me inspirando mas também me ajudando a tornar mais claras as minhas ideias.

Dois filmes especialmente importantes para mim são *Stalker* de Andréi Tarkovski e *Dans la ville blanche* de Alain Tanner.

A utilização estrutural da alternância entre seções em branco e preto e coloridas por Tarkovsky e também a utilização de variações de diferentes elementos (o uso, por exemplo, da água em todas as suas formas ou estados possíveis: quedas d'água, chuva, rios, mares, nuvens, vapores etc.), sensibilizaram minha imaginação a propósito de texturas musicais, de suas possibilidades de combinações e de transformações, e realmente abriram meu espírito à compreensão de todos esses elementos musicais que são suscetíveis de serem utilizados como fatores da forma para a música.

O filme de Tanner me revelou o dilema diante do qual eu me encontrava no momento em que eu o assisti e que se liga ao lugar privilegiado que eu dou ao timbre entre os parâmetros musicais. Quando eu realizei experiências sobre transformações muito lentas dos elementos musicais afim de poder me concentrar nas variações extremamente refinadas do timbre no interior de um mesmo material sonoro (cf. *Vers le Blanc, 1982*), eu me vejo, de repente, muito distante do pensamento musical ocidental.

Dar mais importância aos acontecimentos timbrísticos que aos desenvolvimentos harmônicos, rítmicos ou melódicos, tornou a peça incompreensível para certos ouvintes. No filme *Dans la ville blanche* há uma longa cena com somente a água, suas cores e seus reflexos. Depois dessa passagem completamente minimalista, dois barcos aparecem na tela, e seus movimentos trazem repentinamente o sentido da direção e do tempo. À visão desse trecho, eu percebi em mim mesma duas formas claramente diferentes de perceber: ao olhar a superfície cintilante do mar, imergimos numa percepção puramente sensual, intemporal e hipnótica; quando chegam os barcos, o mar se torna apenas um plano de fundo para as formas, suas velocidades e suas direções. Eu então me percebi mais ativa, mais pronta a seguir a história do filme.

Meu objetivo passou a ser o de tentar encontrar maneiras de compor a música que permitisse esses dois tipos de experiência simultaneamente: uma aparência sensual, refinada, composta com uma direção e um senso musical real.