

Tradução do texto sobre o grupo KIVA – UCSD

I. Introdução: Modelos Sintáticos

A notável inovação da **arte-música ocidental do período da prática comum** pode ser a exploração das formas de linguagem e da lógica sintática. A forma da música reflete a estrutura da linguagem de maneira direta e óbvia. **Esquemas como AABB, ABA, AABBA, etc., derivam muito naturalmente de formas poéticas e são os protótipos fundamentais da forma musical derivada da linguagem.** Talvez em todos os tempos e lugares as pessoas tenham feito música refletindo e sustentando formas poéticas. Assim, a existência de elementos formais derivados da linguagem não é, em si, notável. O que é notável é o desenvolvimento de estruturas hierárquicas elaboradas e estendidas com base nessas formas e, mais importante, a tecelagem da lógica sintática no próprio tecido da própria música, independentemente das associações poéticas. Em termos musicais, a lógica sintática da prática comum refere-se a **características de organização que se assemelham às das formas de linguagem, como relações sujeito-predicado e estrutura de frases periódicas, bem como gestos como declamatórios, narrativos e descritivos.** Traços de todas essas características podem ser encontrados na música ocidental muito antes de 1600, mas é a grande ênfase nelas depois de 1600 que é tão marcante. Essa tendência provou ser muito bem sucedida, pois a linguagem é rica em estrutura variada e sutil que pode ser imitada musicalmente. Essa música do período da prática comum reflete essa modelagem sintática tão universalmente e com tanto sucesso, e é tão caracterizada por ela, que pode parecer que nenhum outro modelo organizacional é viável, portanto, bem explorado historicamente e musicologicamente, não há necessidade de revisá-lo aqui. Se essas alegações são verdadeiras ou não, está definitivamente além da prova. O importante é que essa foi a visão dos integrantes do Kiva e o ponto de partida para sua pesquisa e atuação.

II. Restrições de Trabalho do grupo KIVA

II.1 Estruturação informacional versus som-em-si

O som pode ser um veículo de informação. A informação é aqui definida como o padrão coerente de elementos sonoros codificados. (Observe que informação não é sinônimo de significado, pois o significado não precisa depender de padrões de elementos codificados). Ao ler um texto impresso, por exemplo, os detalhes precisos do tipo de letra são pouco significativos. Se o tipo de letra for excêntrico, podemos ficar brevemente cientes de seus detalhes formais; em breve, porém, nossa atenção se afasta do tipo de letra para a informação incorporada. Todas as dimensões da tinta no papel são classificáveis em cerca de noventa classes distintas. Um determinado caractere pode ser atribuído a uma e apenas uma classe. Qualquer variação na forma da letra, como em um texto manuscrito, é insignificante, pois independente da variação formal um personagem pode ocupar apenas uma classe. A padronização dessas classes discretas é capaz de transportar informações, e a informação (não a beleza do interesse formal das formas das letras) é o foco principal do texto impresso.

Kiva afastou-se da estrutura informacional para soar a si mesma. Uma orientação musical enfatizando o "som como ele mesmo" sobre o conteúdo informativo pode parecer absurda para alguns. O domínio do modelo informacional tem sido tão absoluto que o faz parecer de alguma forma inerente à natureza da música. No entanto, os membros do Kiva chegaram, no curso de seu desenvolvimento como músicos, a acreditar que esse domínio era essencialmente arbitrário, uma peculiaridade histórica (por mais que fôssemos produtos dessa peculiaridade).

Kiva procurou explorar uma estrutura sonora que não fosse significativamente informativa, em que o interesse principal estaria na beleza e interesse do próprio som. O que distingue esta orientação não foi a tentativa de suprimir a estrutura sonora, pois tal surge espontânea e inescapavelmente. Em vez disso, a estrutura do som pretendia não ser carregada de informação, mas abstrata, não figurativa e, até certo ponto, incidental à performance e não o objetivo principal dela, de informações de classe. Afinação, timbre, ritmo, inflexão dinâmica, forças modeladoras e articulação se tornariam não dimensões da música, mas a própria música. Cada parâmetro seria livremente variável sem referência a quaisquer sistemas externos de premissa construtiva, como escalas ou linguagem harmônica. A harmonia não seria mais funcional.

Os membros do grupo Kiva reconheceram a profundidade de suas respostas aprendidas como performers e a grande inércia de uma tradição à qual ela procurava resistir. Como proteção contra esse condicionamento, foram estabelecidos constrangimentos negativos como uma espécie de método de trabalho contingente. As três restrições mais importantes foram: "sem notação", "sem pulso e sem repetição". Cada restrição foi sentida como tendendo a suprimir a dimensão informacional/sintática em favor do som em si. Embora essas restrições sejam discutidas individualmente, na prática elas operaram de forma interdependente.

11.2 "Sem notação"

Para serem notáveis, os elementos musicais devem ser redutíveis a categorias. Se a altura deve ser notada, ela deve ser redutível a um conjunto de classes discretas (das quais a maior parte da faixa de variação disponível é excluída). Se for o conjunto 5, 7, 12, 33; 45 ou qualquer outro, o processo de tornar a classe de notas notável é simplificar e limitar. Se o tempo deve ser anotado, as classes devem ser criadas fora da complexidade da variação possível. Um compositor especifica "clarinete" e faz referência a um instrumento convencional tocado de maneira mais ou menos convencional. Se o ritmo deve ser (precisamente) notado, a infinita variedade de proporções rítmicas deve ser limitada a partes discretas ou múltiplos de um pulso de referência. A exclusão da notação permite a dissolução das fronteiras entre as classes tradicionais de altura, timbre e ritmo.

Quando a notação é excluída, o alcance da configuração rítmica possível é maior e o tom pode ser variado livremente em graus infinitos, em vez de restrito a etapas discretas ao longo de um continuum. Tradições musicais que não empregam notação precisa (que são a grande maioria) geralmente demonstram maior sutileza e complexidade em

Comentado [MOU]: Aqui entra a controvérsia: é possível pensar um som em si mesmo? Trata-se também da ideia de molar (informação significativa - gestalt) e molecular (elemento não significativo).

quaisquer dimensões musicais que sejam mais interessantes para seus praticantes. A complexidade rítmica na música javanesa, a inflexão na música japonesa e o tom na música das Índias Orientais, por exemplo, são cada um mais ricamente variados do que as mesmas dimensões da arte-música ocidental, que geralmente sacrificou a riqueza da microvariação no potencial de estrutura hierárquica.

Outra consequência da "sem notação" é o registro da resposta da performance. Sem notação, há menos tendência para um modelo abstrato governar a resposta improvisada do performer a uma textura musical em desenvolvimento. Portanto, a resposta pode ser mais direta. A notação introduz um passo adicional no processo de realização de um som. Tão fortes são os hábitos de tocar música notada que a improvisação para aqueles treinados como "leitura de músicos" pode tender a se tornar o procedimento de várias etapas de composição em tempo real seguido de execução. Sentiu-se que essa tendência precisava ser combatida não apenas pela rejeição da notação, mas pela supressão consciente de princípios operacionais relacionados a ela, como o preconceito e a tendência ao conhecido, ao preciso e ao praticado.

11.3 "Sem pulso"

O tempo pulsado foi adotado para promover a criação espontânea de classes informativas. Se um gongo de metal fosse tocado uma vez, os vários atributos físicos do som (harmônico, timbral, ruído, ataque-decaimento, etc.) poderiam chamar a atenção do ouvinte. **No momento em que o som do gongo tocado foi integrado em um fluxo medido, ele tendeu a perder seu significado puramente sonoro e assumir um papel de marcação.** Se o gongo fosse tocado três vezes em sucessão no mesmo tempo, surgia a categoria informacional de "três", que gerava um nível de significância à parte do som. Isso era análogo à formação de uma "palavra" musical. **As palavras sinalizam informações, as informações desviam a atenção dos atributos físico-acústicos para o código de nível superior.**

Comentado [MOU2]: Molar X molecular. Som em si.

A supressão do pulso resultou no destacamento de um som do outro. Isolado de um fluxo inexorável de tempo medido, o som assumiu uma maior independência e autossuficiência perceptiva. Assim como o tom, na ausência de escalas, pode ser variado infinitamente (em uma faixa disponível), o ritmo, na ausência de pulso e proporção discreta, pode ser variado infinitamente com maior variedade e complexidade. Em um contexto de improvisação, o tempo pulsado teria seus próprios requisitos, a nosso ver, impondo uma inércia de movimento para frente e inibindo relações interativas sutis.

11.4 "Sem repetição"

Na música como na linguagem, a repetição é a forma como as unidades informacionais são estabelecidas. Repetir um tom, ritmo, gesto, textura ou relacionamento inicia o processo de transformá-lo em um símbolo. Se alguém for confrontado com um conjunto ininteligível de dados, o primeiro passo na decifração deve ser procurar a repetição de caracteres. Se caracteres repetidos não podem ser encontrados, a decifração é impossível. Além de identificar classes, é identificar relacionamentos. Novamente, o processo de identificar relacionamentos significativos de caracteres é procurar padrões

ou caracteres repetidos. Essa abordagem funciona na decifração de textos porque, em qualquer sistema informacional, a repetição é o principal indicador do significado de classe.

Inversamente, proibir a repetição tende, em primeiro lugar, a suprimir o aumento da informação. Claro que isso não é uma questão absoluta. A informação sempre surge em qualquer empreendimento humano. O que era distinto na orientação de Kiva era a falta de ênfase, não a exclusão, da informação. Como como humanos em geral, e como ocidentais em particular, sempre buscamos informações. Por isso, é necessário um esforço consciente para suprimir a tendência de criar informações. A evitação da repetição é um artifício formal que inibia, no performer, o hábito de gerar informação e na plateia, o hábito de ouvi-la.

É claro que a restrição de "sem repetição" impôs uma demanda extrema à amplitude dos recursos sonoros e à variedade de técnicas de execução. Se os recursos sonoros fossem muito limitados, o fluxo contínuo de som teria esgotado rapidamente todo o material disponível e cada apresentação tenderia a uma revisão semelhante desses recursos fechados. A resposta da Kiva a este desafio foi construir uma ecologia aberta de materiais e técnicas em que a gama de recursos disponíveis e a exploração de cada princípio acústico fosse estendida o mais amplamente possível. É claro que, não importa quão vastos sejam os recursos sonoros, a repetição inevitavelmente ocorria. No entanto, a ideia de não repetição agiu para disciplinar o fechamento muito fácil de materiais e técnicas.

A restrição da não repetição também alterou a natureza do processo de ensaio-performance. O conceito de ensaio está inerentemente ligado à repetição. No entanto, para Kiva, repetir o material de performance em performance ou de ensaio em performance era sentido como criar uma situação de referência e alusão abrindo o caminho de volta à informação. Portanto, ensaiar era preparar hoje para a apresentação de amanhã, praticando o que não seria executado. Claro que isso era um absurdo lógico; refletia a necessidade de uma revisão do conceito de ensaio-performance. O ensaio, dentro da restrição da não repetição, tornou-se a exploração de um novo território e uma constante reestruturação ou instintos performáticos.

Para alguns, essa discussão pode parecer peculiar. O que foi excluído pode parecer ser exatamente os aspectos mais interessantes e mais valorizados pelo ouvinte. Pode parecer que o que resulta na ausência dessas características de alguma forma não é natural ou 'humano'. Mas o que se diz ser natural geralmente é simplesmente familiar e o que se diz ser "humano" é costumeiro. A negação de vários aspectos musicais tradicionais atuou para retardar essa inércia, como uma estratégia operacional e não como uma teoria vinculante. Permanecendo como ficou em oposição essencial à grande inércia dessa tradição. Kiva pode ser mais facilmente discutido em termos de sua negação dessa tradição do que em termos de seus próprios princípios construtivos. O ponto de partida é claro; a direção para a qual essas negações precipitaram Kiva é menos clara.

III. Conceitos III.1 "Bom tom"

No contexto de Kiva, "bom tom" assumiu um significado muito especializado. Convencionalmente, "bom tom" tem sido aquele que melhor sustenta os requisitos de uma necessidade informacional, sendo decisivo e inequívoco em tom, homogêneo de tom a tom e registro a registro, predominantemente de componentes de frequência altamente ordenados (harmônicos), carentes de enarmônicos e componentes de ruído, bem delineados (por consenso) na identidade timbral, e possuidores de um vibrato com impulsos suaves e estreitamente variados. Para Kiva, essas características foram consideradas inadequadas; a integridade informacional não serviu a nenhum propósito útil e as possibilidades sonoras excluídas pelo som assim concebido foram consideradas precisamente as mais interessantes e frutíferas de exploração.

Sem uma função informativa, o tom não precisava estar vinculado a nenhuma característica que operasse consistentemente ao longo da performance. A frequência (altura) assumiu uma "força de modelagem local" em vez de um significado estrutural global. Essa força modeladora era sentida como subvertida se as identidades de altura ou timbre fossem estabelecidas ao longo do tempo. O vibrato pode variar constantemente em taxa de impulso e amplitude de variação em tom e intensidade, com a extensão dessas variações muito ampliada. O timbre podia ser variado livremente e em uma ampla faixa e não havia necessidade de respeitar a identidade timbrística de cada gênero de instrumento. Não havia som "adequado" para cada instrumento; pelo contrário, a imitação de um gênero instrumental por outro foi considerada particularmente interessante. A fricção de metal amplificado pode imitar a flauta ou o som de uma flauta baixo pode imitar o trombone. O conceito de componentes de ruído, que geralmente se refere a atributos sonoros desordenados que perturbam a identidade do tom, não era mais válido; som que não foi altamente ordenado timbricamente e harmonicamente foi considerado válido e útil.

Cada atributo do som pode suportar forças de modelagem localizadas de forma independente. Uma vez que a falta de ambiguidade em qualquer dimensão não era uma virtude, um som poderia se tornar mais complexo por componentes enarmônicos e não ordenados a ponto de quebrar a discrição do tom. A altura, onde era claramente discernível, não precisava ser decididamente de uma classe. Sem a necessidade de altura, timbre ou vibrato para sustentar identidades de classe, esses atributos poderiam ser constantemente modulados. Por exemplo, um som dividido em vários parciais com implicações contraditórias de classe de alturas não era considerado um erro (que é a forma como seria convencionalmente considerado), mas um elemento útil em uma rica paleta de recursos sonoros.

O bom tom é tradicionalmente definido como tendo continuidade e consistência, cada som entre um inventário de sons permitidos relacionados a outros sons por semelhanças sistemáticas; para Kiva, bom tom foi redefinido como possuindo descontinuidade e inconsistência, com cada som entre um inventário de sons possíveis relacionados a outros sons por dissimilaridades sistemáticas (ou não sistemáticas).

111.2 Referentes de frequência (altura)

Acreditava-se que algum tipo de referência de tom era necessário. O abandono total da referência de altura foi sentido como um trabalho contra o estabelecimento da coerência. Enquanto o sistema de afinação funcional de doze tons foi rejeitado desde o início, a necessidade de algum tipo de estrutura de afinação continuou a ser evidente. Um único referente de altura levaria à tonalidade e, na ausência de informações escalares e rítmicas, tenderia à monotonia. A necessidade de variedade e articulação teve que ser respondida por mais de um referente de altura. No entanto, em vista da restrição de não reintroduzir a harmonia funcional, a seleção de alturas adicionais teve que ser cautelosa.

Foi decidido que somente no caso de um segundo referente de altura a uma quinta diminuta da primeira haveria pouca tendência para o estabelecimento de uma função tonal implícita. Isso ocorre porque a simetria intervalar entre duas regiões de alturas separadas por uma quinta diminuta não suporta bem uma região como hierarquicamente superior à outra. Nenhuma região tende a ser um estado ou tensão mais baixa do que a outra. As forças tonais são persistentes, especialmente para intérpretes e ouvintes imersos na tradição da harmonia funcional; mesmo a polaridade do trítone pode ser feita para suportar a tonalidade funcional. Mas o estabelecimento de uma segunda região de altura a uma quinta diminuta além da primeira forneceu um meio de articulação e variedade que não levou automaticamente a uma tensão tonal funcional. Sentiu-se que outras regiões de altura não poderiam ser adicionadas sem implicações do ressurgimento da harmonia funcional.

As alturas específicas, escolhidas arbitrariamente, foram C e F#. Elas alturas não estabeleceram forma alguma um drone e nenhuma região era dominante. A referência a essas regiões de pitch/altura na performance era irrestrita e não um processo consciente. O papel desses referentes foi primordialmente orientar a construção e seleção de recursos materiais, principalmente no uso de alto-falantes filtrantes especializados e na construção ou adaptação de instrumentos. Ao direcionar os recursos materiais na direção desses referentes de altura, ocorreu automaticamente uma espécie de coerência.

111.3 Simultaneidade e independência

Sujeito à restrição “não informacional”, todo som apropriado, seja produzido pelos instrumentos ou na forma de sons eletrônicos/fita magnética (o que será discutido mais detalhadamente mais adiante), era admissível na textura musical a qualquer momento, simultaneamente com qualquer outro. Até certo ponto, o sentido de um som se encaixar em uma textura deriva da extensão de seu suporte à estrutura informacional dessa textura. Como não havia estrutura informacional a ser perturbada ou rompida, ou que necessitasse de suporte, a sensação de adequação ou não do som tendia a desaparecer. O controle preciso do fluxo de som geral não foi pretendido ou desejado. Elementos do fluxo de som eram livremente sobrepostos com o resultado em que o efeito geral não pode ser previsto. Este excesso de controle e previsibilidade foi considerado útil.

Kiva supunha que o fluxo de som de cada membro era independente do dos outros membros. Cada membro seguiu um curso autodeterminado, com reflexão ativa e imitações do fluxo de som de outros membros sendo conscientemente evitadas. Havia um consenso geral de que "tocar juntos" deveria ser evitado, pois tendia a levar de volta a território familiar de efeito lembrado. Alcançar efeitos de conjunto interessantes não foi difícil; se os membros apoiassem a criação de um efeito particular, como sons curtos, intervalos sustentados, intermitência ou gestos estilizados, efeitos marcantes poderiam ser facilmente alcançados. Parecia haver, no entanto, algo trivial sobre os efeitos alcançados deliberadamente. Os aspectos mais importantes de complexidade e riqueza tendiam a desmoronar sob essa cooperação e os resultados tendiam a ser unidimensionais. O princípio da independência exigia que cada membro se apegasse firmemente a um curso individual.

O público variava em sua disposição e capacidade de ajustar sua atitude a essa situação, às vezes reagindo com alarme por sua incapacidade de fazer "sentido" ou julgar o resultado. Kiva fez uso de uma variedade de incentivos para uma atitude de escuta apropriada. O uso de aspectos visuais e teatrais, como slides e filme, e o aspecto escultórico dos instrumentos foram sentidos para ajudar o público a adotar uma atitude de abertura e um mínimo de preconceitos e expectativas.

111.4 Extremos

Extremos de riqueza e variedade de timbre, densidade e volume foram considerados uma virtude construtiva. Quando a pura magnitude e extensão dos recursos sonoros acústicos excedem o escopo e o propósito de uma sintaxe composicional, o propósito informativo é subvertido. A essência do estilo clássico, por exemplo, é o balanceamento discreto de recursos para um propósito estrutural específico. Kiva, no entanto, não tinha um propósito discretamente especificável em nenhum momento particular, nenhum significado unificado para sustentar e nenhuma necessidade de clareza de linha e camada. A compreensão do ouvinte não dependia da clareza dos detalhes em uma textura, portanto, não havia compulsão para limitar os extremos da textura.

Além disso, sem estrutura informacional para atrair o interesse do público, a pura riqueza palpável do som tinha que sustentar o interesse. Portanto, era necessário explorar o maior leque possível de recursos puramente materiais. Além disso, **como a repetição era proibida em princípio**, um meio de prolongamento musical teve que ser desenvolvido. Como o fluxo de som tinha que estar continuamente em fluxo, mudando constantemente, era necessário que a gama de variações sonoras e texturais fosse muito grande para evitar repetições.

A certa altura, **a necessidade de tal extensão de recursos levou os membros a começar a cruzar as fronteiras instrumentais**. Por exemplo, o flautista começou a usar instrumentos de percussão e o trombonista começou a usar instrumentos semelhantes a flautas. O julgamento desta tendência foi, em última análise, negativo. Sentiu-se que o conceito de independência exigia que cada membro mantivesse uma separação genérica, o recurso do flautista à percussão, etc., tendia a apagar a distinção dos sons de cada membro. Talvez mais importante, **a manutenção dos limites do tipo**

Comentado [MOU3]: Necessidade de evitar intencionalmente o atendimento de expectativas. Quebrar sempre, obrigatoriamente as expectativas, o familiar! Entendo a intenção. No entanto, me parece uma atitude bem restritiva hoje em dia.

instrumental agiu para forçar os membros a ampliar as possibilidades dentro de seu próprio gênero instrumental especializado, em vez de duplicar os esforços uns dos outros.

111.5 Propriedades residentes (ou imanentes...?)

A música tradicional de origem europeia é construída a partir de relações abstratas do sistema de sete ou doze tons. Cada músico se esforça para internalizar esse modelo conceitual de pitch e para realizá-lo e refleti-lo na performance. Essa internalização significa "tocar em sintonia" Em contraste, os blocos de construção de uma performance para Kiva eram as propriedades acústicas residentes do próprio som. Cada som é composto de vários constituintes de altura que estão em diversas relações entre si, dependendo da natureza acústica física do instrumento que os produz. A atitude tomada por Kiva era que esses atributos eram o próprio material de cada performance, de certa forma o template ou partitura dando inspiração aos performers e coerência ao resultado sonoro. Ordenações externas ou abstratas de altura ou outras dimensões foram consideradas inadequadas.

Comentado [MOU4]: Imanência.

Na busca de desenvolver meios alternativos de organização do som, os modelos mais importantes foram a respiração e a voz. Estas foram sentidas como uma espécie de conjunto universalmente residente de propriedades acústicas e gestuais, transcendendo as particularidades da postura estética e viés operacional. O uso da voz sempre foi "legal" e apropriado para todos os membros. As características do trato vocal (como a relação da caixa vocal com a cavidade ressonante tubular e as funções de reforço do palato, lábios e língua) tornaram-se uma base sugestiva para projetar instrumentos, desenvolver técnicas de execução e organizar o som na execução. Um exemplo dessa modelagem foi a relação da boca como filtro modelador complexo com a caixa de voz geradora de som. A extrema riqueza e variedade da voz derivam da sobreposição de interações ressonantes entre as cordas vocais, a caixa vocal, a traqueia, a boca e os seios da face. Todos os aspectos são interdependentes, mas variáveis separadamente e capazes de exercer uma influência considerável no resultado do som. Esse tipo de análise buscava tornar atributos tradicionalmente unificados independentemente acessíveis como recursos sólidos e princípios operacionais.

Comentado [MOU5]: Molecularidade.

IV. Instrumentos

O desenvolvimento de novos instrumentos e outros recursos materiais foi central para Kiva. Cada performer manteve uma coleção maior de instrumentos usados na performance e ensaio. As coleções estavam em constante fluxo; novos instrumentos eram constantemente adicionados, instrumentos mais antigos eram frequentemente modificados e instrumentos não mais considerados interessantes ou úteis, aposentados. A falta de estrutura sintática para sustentar conexões soltas entre essas coleções. Podia-se pegar um instrumento, tocá-lo e trocá-lo por outro, com considerável liberdade. Enquanto cada intérprete geralmente procurava manter uma identidade genérica (flauta para flautista, percussão para percussionista), os instrumentos dentro da coleção de cada membro podem variar bastante: o entendimento de 'flauta', por exemplo, pode ser levado a grandes extremos.

Embora uma descrição detalhada do uso do instrumento no Kiva possa ser interessante e útil, essa descrição está além do escopo deste artigo. Além disso, a natureza física dos instrumentos foi considerada secundária à sua função e aos princípios que nortearam seu desenvolvimento.

IV.1 Harmonicidade

Talvez o princípio central da instrumentação (e, em certo sentido, da estrutura de afinação) fosse a enarmonia. Apesar de Pitágoras, o conteúdo do tom do som gerado acusticamente (em oposição ao som sintetizado eletronicamente) nunca reflete precisamente as ideias de séries harmônicas especificadas pela teoria (múltiplos de números inteiros de uma frequência fundamental). parciais de uma corda dedilhada ou de um tubo soprado são da mesma classe de afinação que a fundamental da corda ou tubo. Na prática, isso nunca é exatamente verdade. A altura fundamental de um corpo ressonante nunca se repete com precisão em sua série harmônica. As estruturas harmônicas de vários corpos ressonantes partem da série ideal de múltiplos de números inteiros de diferentes maneiras, dependendo de sua configuração acústica: para colunas de ar vibrantes, o ideal é alcançado apenas quando seu comprimento aumenta em proporção à sua massa. A série teórica ideal é alcançada apenas com cordas infinitamente longas ou colunas de ar sem massa ou diâmetro. Em outras palavras, o som gerado acusticamente é inerentemente enarmônico.

Os instrumentos da orquestra moderna evoluíram para que essa enarmonia inerente seja desestimulada o máximo possível. O design tradicional de instrumentos desenvolveu configurações que se aproximam da ordem harmônica ideal e, particularmente, suprimem as altas parciais que não se relacionam bem com o sistema de classes de notas de sete ou doze tons: a conicidade da junta da cabeça da flauta Boehm, o padrão de raspagem do interior da caixa de som do violino, e a curva particular e a proeminência da campânula dos instrumentos de metal têm essa função. Desta forma, os instrumentos tradicionais são especializados para favorecer um tom claro e inequívoco e um som fraco ou sem parciais harmônicos acima da 8ª. Essas qualidades, embora imprescindíveis para a música tradicional, baseada na informação, foram consideradas indesejáveis no contexto do Kiva, que exigia, geralmente, as qualidades sonoras opostas: grande complexidade harmônica, ambiguidade de tom, um número máximo de parciais acessíveis e perceptíveis, e uma qualidade incisiva capaz de manter sua identidade e independência em uma textura extremamente densa.

Para flautas e trombones, descobriu-se que a forma da cavidade ressonante que produzia essas qualidades desejadas era tipicamente cilíndrica. A especulação era que as colunas de ar cilíndricas são inerentemente menos estáveis do que outras configurações, tendendo ao som que se divide mais facilmente em parciais múltiplos e altos. O trombone baixo tocado com o gatilho em operação e o slide de afinação "F" removido produzia uma qualidade de som que era mais apropriada nos aspectos acima do que o instrumento tocado fora do sino da maneira normal. Verificou-se que as

flautas experimentais produziam as qualidades desejadas quando o orifício era simplesmente cilíndrico (em vez de cônico, como a flauta Boehm,⁴ com orifícios de embocadura redondos (em vez dos orifícios de embocadura oblongos atualmente populares em flautas orquestrais).

IV.2 A necessidade de novos recursos

Os instrumentos e outros recursos técnicos de uma música a determinam e moldam igualmente com os modelos composicionais e estruturais. Os instrumentos convencionais evoluíram e se desenvolveram para manifestar um conjunto muito específico de propósitos, seu uso e usuários pretendidos que governam seu projeto. Esta especificidade explica os resultados geralmente insatisfatórios quando vários instrumentos convencionais foram experimentados em Kiva.

Em um sentido prático, havia muito pouco que pudesse ser feito com instrumentos convencionais que não violassem imediatamente as restrições de trabalho. Enquanto o trombone, devido ao seu slide, poderia evitar o estabelecimento de classes de altura, os instrumentos de sopro eram bastante limitados nesse aspecto. Produzir uma qualidade de som em trombone ou sopros que não fizesse alusão às literaturas estabelecidas era bastante difícil. Além disso, todos os instrumentos têm seu próprio repertório de gestos sonoros associado: o conjunto peculiar de características técnicas de qualquer instrumento tende a convidar alguns gestos e suprimir outros. Os gestos convidados de um instrumento convencional tendiam a ser aqueles já bem associados à literatura do instrumento; os suprimidos, os mais interessantes do ponto de vista de Kiva. Homogeneidade e especialização timbral (a falta de parciais muito altos e enarmônicos e componentes de ruído) tanto do trombone quanto das madeiras faziam seu som parecer simplesmente desinteressante quando sustentado fora do contexto da organização sintática tradicional.

O uso de instrumento de percussão convencional mostrou-se um pouco menos problemático. A riqueza timbral de todo instrumento de percussão é inerentemente grande devido à própria natureza de sua geração de som. A diversidade de qualidades sonoras disponíveis através de uma considerável coleção de instrumentos de percussão é enormemente maior do que para trombone ou sopros. (Pode-se observar que o desenvolvimento de instrumentos de percussão é extremamente diversificado; os instrumentos entraram no repertório comum de uma ampla variedade de fontes, incluindo, significativamente, tradições não ocidentais.) Portanto, a desenvoltura e uma técnica revisada permitiram o uso de instrumentos convencionais. Instrumentos de percussão até certo ponto. No entanto, sentiu-se também a necessidade de desenvolver instrumentos de percussão únicos.

Trabalhos interessantes relacionados à minha pesquisa (via Kurtag):

Vlatko Kucan Hamburg

<https://www.vlatkokucan.de/>

Vlatko Kučan is teaching Improvisation at the Hochschule für Musik und Theater (HfMT) in Hamburg, Germany at the Jazz department BA and MA

programs and the *Contemporary Performance and Composition* (CoPeCo) MA program. From 2018 he is also the head of the new *Studio for Polystylistic Improvisation and Interdisciplinary Crossover* (SPIIC). He has been a visiting artist and lecturer and has held workshops on Improvisation at international academic institutions. In his private teaching he has developed a concept of combining Improvisation training, traditional musical training and theory with psychoanalytical approaches from music therapy to help his students to develop and achieve their creative visions and to understand and overcome personal obstructions.

