

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.

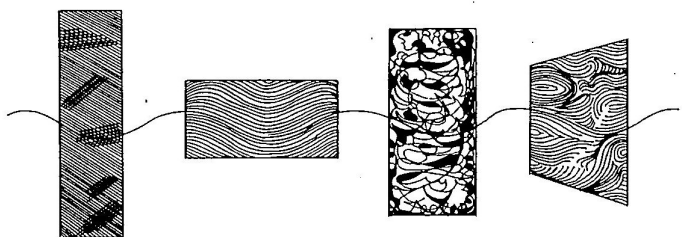
Vocês sabem o que eles dizem sobre o silêncio.

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, vaias, 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 esportes, 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 (anecóica), 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 ouve". 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	Miranda batendo alguma coisa
Meus lápis se movimentando no papel	Meus dentes batendo
Mamãe lavando os pratos	Eu tossindo
Relógio fazendo tique-taque	Anthea falando
Adultos andando	O ventilador
Eu coçando a cabeça	Torneira abrindo

ANTHEA

Tique-taque do relógio	O som do forno
Os passos rápidos da corrida 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 David	Risadinhas de Miranda
O som do lápis de David	Crepitar do fogo
O som do papel de David	Minha respiração
Passos pesados de papai	O som do lápis no papel
Passos leves de Phyllis	O som do ventilador
Papai assobiando	Eu tirando a fita do cabelo

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?

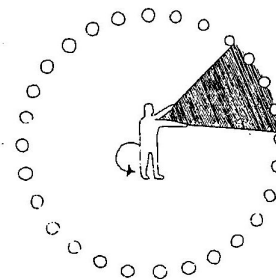
EXERCÍCIOS

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. Quão 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 arritmicamente. 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 monocromicamente 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. Aí 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 Ucello 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 freqüentemente é pensado como uma figura concêntrica, isto é, vórtice, envolvente como um turbilhão, e freqüentemente 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, esvanecendo 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.

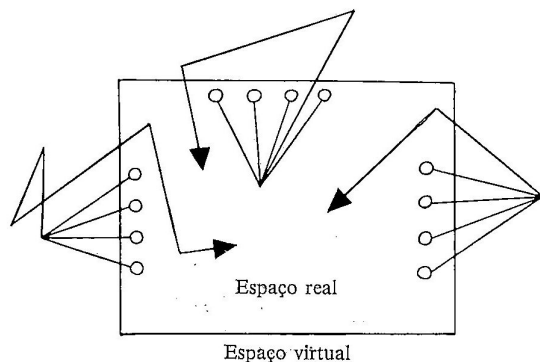
4. Em música, geralmente se reconhecem três graus de suavidade: *P*, *PP*, *PPP*, e três níveis de forte: *F*, *FF*, *FFF*.

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

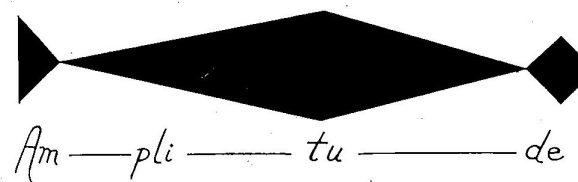
5. Como tornar interessante uma composição de apenas um som, empregando-se amplitude, timbre e silêncio, como recursos de cor e forma? Vários alunos são solicitados a preencher o conteúdo de um minuto de silêncio com uma interessante composição feita de um único som.

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 sônicas 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 desenhar uma série de linhas horizontais (os sons), movimentando-se em diferentes altitudes (alturas).

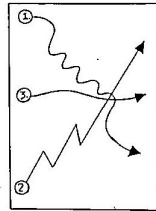
Amplitude, timbre e silêncio, para nomear apenas três aspectos, podem estar contidos numa linha melódica. Por exemplo:

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 coarajoso, 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 vezes e/ou instrumentos, deixando que improvisem 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!

Analise-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:

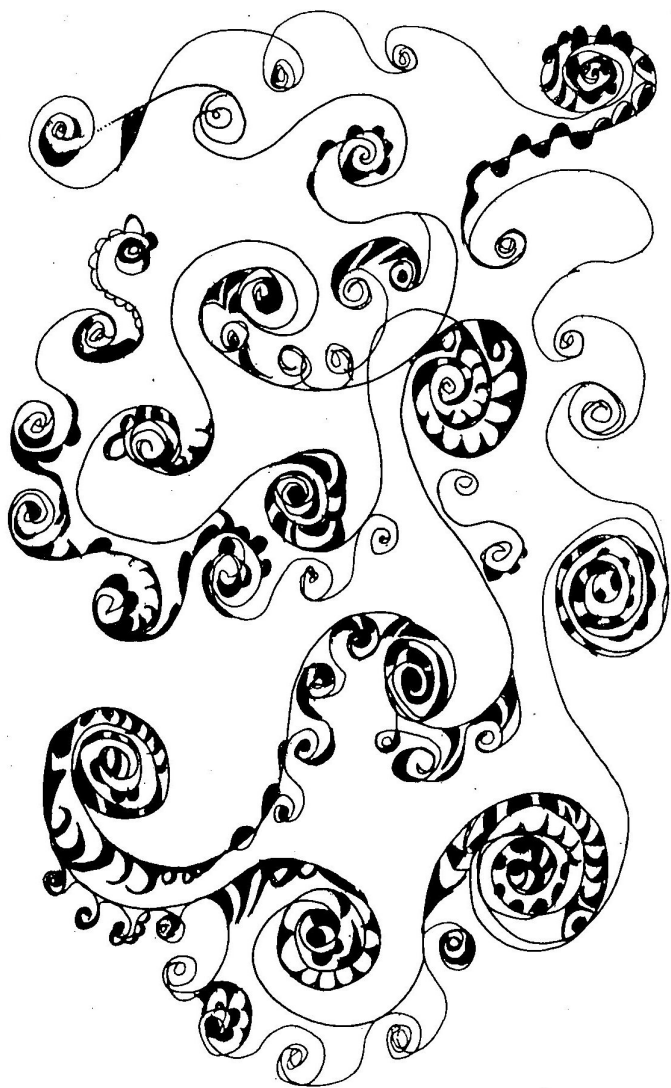
Deposuit potentes de sede

(Depôs os poderosos de seus tronos

et exaltavit humiles.

e exaltou os humildes.)

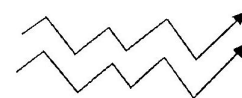
Essa frase é rica de qualidades emocionais, e cada palavra requer atenção especial. A decisão comum deverá ser anotada no quadro em forma de notas ou simplesmente linhas curvas ou angulares. Somente depois que a curva psicográfica de cada palavra tenha sido discutida em detalhes o instrutor poderá tocar 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.



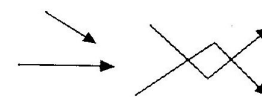
TEXTURA

A textura produzida por um diálogo de linhas é chamada 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.

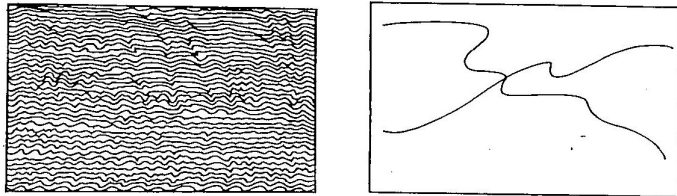


Contraponto é como se fossem diferentes interlocutores com pontos de vista opostos. Há um pugilismo evidente em todo o contraponto, o gosto pela própria oposição, mas não à custa da lucidez.

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.

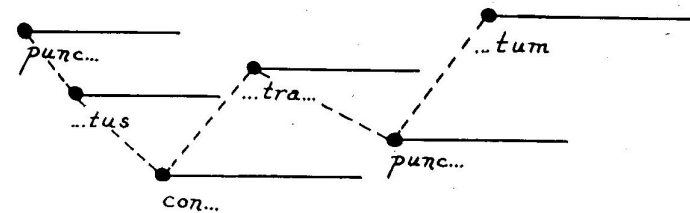


Exceto para efeitos especiais, a clareza é sempre desejável na música. O compositor habilidoso separa com clareza; o desajeitado, complica.

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 quarenta 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

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 “ríto” 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,

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.

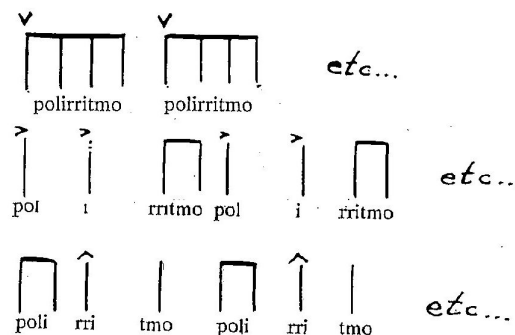
Composições ritmicamente interessantes nos deixam em suspense.

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 fluido 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.

Primeiramente, o exercício deve ser dominado pela classe em uníssono. Depois em cânone, por grupos diferentes.

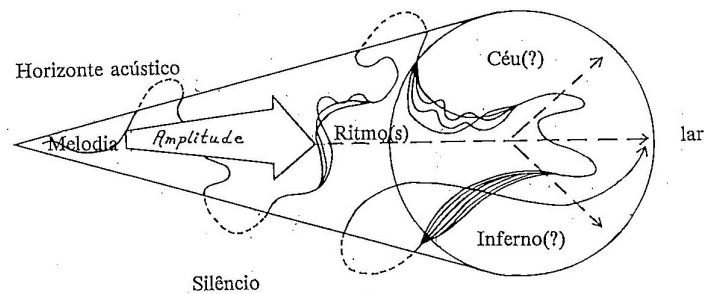
1. um grito — "Ah!"	1234	1324	1342
2. duas batidas de pés	2341	2314	2143
3. três estalos de dedos	3412	3124	3142
4. quatro batidas de palmas	4123	4213	4312
	1432	2134	1423
	2431	1243	2413
	3421	3214	3241
	4231	4132	4331

Assim: "Ah!", *tump, tump, snap, snap, snap, clap, clap, clap, clap* etc.*

4. Outro exercício útil em ritmo assimétrico é o de construir mensagens em código Morse, que deverão ser batidas rapidamente em uníssono. Cada aluno pode também fazer sua própria "assinatura rítmica". Podem ser criados polirritmos, juntando-se essas "assinaturas", algumas em dupla velocidade, meia velocidade etc.

A PAISAGEM SONORO-MUSICAL

Podemos agora combinar todas as potencialidades expressivas de que vimos falando e refletindo durante os capítulos anteriores e fazê-las interagir num cone de tensões.

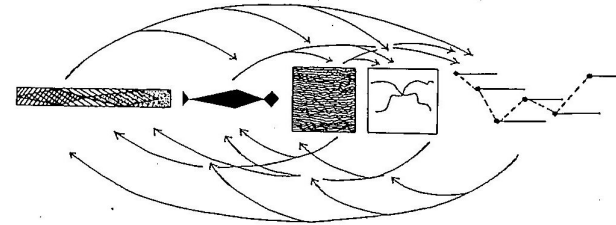


* Som correspondente em português: ah; tum, tum; tlem, tlem, tlem; plá, plá, plá, plá, (N.T.)

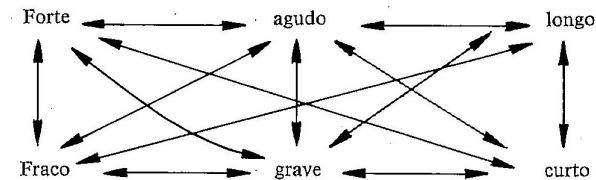
Uma composição musical é uma viagem de ida e volta através desse cone de tensões.

EXERCÍCIOS

1. Tome vários dos exercícios vocais anteriores e experimente fazer com eles uma pequena composição coral. Grupos diferentes podem executar exercícios diferentes, em diversas ordenações, para criar interesse contrapontístico e formal.



2. Outro modo de ver as tensões dinâmicas de uma paisagem sonora é estudar as implicações de um esquema como o indicado a seguir:

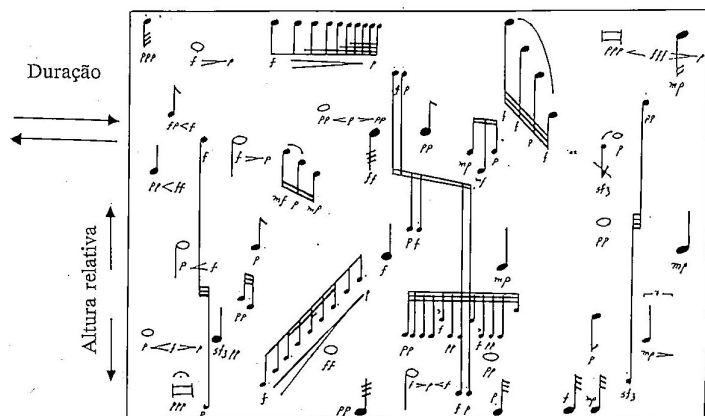


Para criar uma mobilidade de expressão, experimente o teste com alunos diferentes, cantando ou tocando pequenos exercícios que combinam esses potenciais característicos de todos os modos possíveis: forte-agudo-longo, seguido de curto-grave-fraco etc.

3. Um terceiro pode ser: ler aleatoriamente o cartaz da página 92. Cada efeito deve ser claramente distinto dos outros.
4. Outro: dar aos mesmos grupos ou indivíduos as se-

guintes descrições verbais para serem interpretadas em sequência:

Agudo perfurante — notas longas graves, suaves tornando-se fortes — súbito forte-curto — notas agudas tornando-se mais graves e mais longas, e mais suaves — curva melódica ampla — morrendo, elevando, elevando e morrendo — movendo-se para cima — caindo agora, serena — notas curtas muito suaves repetidas devagar, depois rápido — uma linha em direção à terra — uma linha aspirando ao céu — gestos flamejantes — notas sustentadas suave e lentamente, morrendo ao longe — silêncio profundo.



5. Para o pintor Paul Klee, um traço era como sair a passeio. A descrição que se segue é sua. É óbvio que o passeio com um lápis poderia também ser um passeio musical com um instrumento e está incluído aqui como um texto, que poderia ser improvisado por um número de instrumentos em solo ou em conjunto.

“...ato de se movimentar, partindo de um ponto morto (linha). Depois de pouco tempo, fazemos uma pausa para desenhar a respiração (linha quebrada ou, se repetida, interrompida ritmicamente). Um olhar para trás, para

ver o que fizemos (movimento contrário). Um rio... (movimento ondulante). Mais para cima parece existir uma ponte (série de arcos)... Encontramos alguém com as mesmas idéias. Primeiramente, estamos unidos na alegria (convergência). Então, aos poucos, as diferenças intervem (duas linhas se movimentando independentemente). Uma certa excitação em ambos os lados (expressão, dinâmica e psique da linha). Atravessamos... uma floresta densa. Outro rio perdido na neblina... Tecedores de cestos estão indo para casa com seus carros (a roda)... Mais tarde, tudo fica pesado e noturno. Um lampejo (de luz) no horizonte (linha em ziguezague). Acima de nossas cabeças, as estrelas estão visíveis (séries de pontos)... Antes de dormir, muita coisa ainda vai passar pela memória, pois, mesmo uma viagem curta como esta, é cheia de impressões.”

6. Aqui está outro texto pouco comum, que foi usado como base para uma composição (improvisação), por um grupo de instrumentistas e cantores. Foi apresentado em partes, e os alunos solicitados a trabalhar uma seção curta, ilustrando-o; então os segmentos foram juntados.

Na interpretação deve ser feita uma tentativa no sentido de que o que foi calculado soe calculado, e o que foi espontâneo e surpreendente soe realmente assim. Isso implica que a composição completa possa ser uma combinação de segmentos ordenados e desordenados.

“Cálculo frio, marcas de cor ao acaso, construção matematicamente exata... agora silenciosa, depois estridente, esmerada perfeição, cores como um floreado de trompetes ou um pianíssimo de violino, grande, calmo, oscilante, superfícies estilhaçadas.”

Wassily Kandinsky: de um catálogo, 1910.

7. Uma classe de instrumentistas é dividida em grupos, sendo possível mais de oito grupos se a classe for grande. Cada um escolhe um líder, que será o regente. É dada para todos a tarefa: encontre um som interessante.

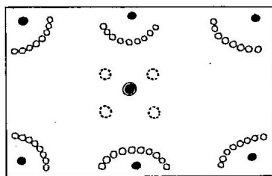
São dados dez minutos aos grupos, para experimentação (preferivelmente em salas separadas). Nenhuma restrição, apenas que o som deve envolver todos os participantes. Pode ser consonante, dissonante, curto, longo — o que quiserem. O instrutor deve estar preparado para esperar alguns sons nada comuns. Numa ocasião, por exemplo, instrumentistas de metais produziram efeitos curiosos, tirando partes dos tubos de seus instrumentos.

Os grupos voltam. Tocam seus sons. Os demais atuam como críticos. Se o som produzido não foi interessante, o grupo em questão é mandado para fora outra vez, para achar um melhor. Quando todos passaram pelo teste, é dada uma segunda tarefa: encontre um som contrastante.

Esse deverá ser um contraste tão completo quanto possível. Novamente, nenhuma restrição. Depois de dez minutos, a segunda série de sons é trazida de volta à sala e eles são executados, discutidos, criticados. Muitas vezes, percebe-se que não contrastam suficientemente com o primeiro som; nesse caso, alguns grupos voltam para fora, a fim de procurar sons melhores.

O exercício é repetido até que cada grupo tenha cinco sons, cada um substancialmente diferente de todos os outros; por exemplo: um agudo forte, um grave piano, um melodioso, um áspero etc.

Os grupos são agora separados em volta da sala com as costas para o centro, como indicado na ilustração. Os regentes ficam na frente de seus grupos, olhando para o centro. O instrutor, como chefe dos regentes, fica no centro da sala.



O instrutor pode agora apontar qualquer um dos sub-regentes com sua mão esquerda, indicando pelos dedos que

som ele quer que seja produzido (1-5). Com a mão direita, ele dirige os sub-regentes, indicando quando começar e terminar. Os sub-regentes, por sua vez, comunicam esses gestos a seus respectivos grupos. Qualquer número de sons pode ser empilhado ou separado. Separando e juntando várias vezes grupos diferentes deve ser obtida uma mobilidade de som. Depois de um pouco de prática, o regente geral logo vai perceber quais os sons que ficam melhor juntos e quais não.

Um segundo estágio: escolher um pequeno grupo de três ou quatro solistas, que devem vir para a frente, sentando-se à volta do regente geral, de frente para ele; isto é, dando as costas para os outros músicos. Agora os sons originais vão ser considerados como fundo harmônico para as improvisações-solo. O chefe dos regentes indica um solista para começar, batendo de leve no seu ombro e repetindo o gesto quando deve parar. Os solistas devem produzir sons que contrastem significativamente com todos os agrupamentos sonoros que estão soando, de modo a preservar sua identidade como solistas. Isso não quer dizer, contudo, que eles devam simplesmente tocar mais forte que os demais, mas que devem produzir sons que estejam contrastando fortemente com tudo o que ouvem num dado instante e ainda possam ser ouvidos sem dificuldade. Muitas vezes, durante a experiência, a música pára. Se alguém na sala não ouvir o(s) solista(s) atuando nesse preciso momento, algo está errado e deve ser discutido para determinar o que é.

O objetivo da experiência é deixar o som o mais fluído possível. Os conjuntos e os solistas devem estar num estado de constante interação. Às vezes pode acontecer que tudo pare e um solista faça uma *cadenza* desacompanhada; outras em que o grupo todo pode juntar-se num furioso *tutti*.

Colocando os músicos em lugares diferentes no espaço, de costas uns para os outros, os impulsos de acompanhar a massa são desencorajados, e os executantes estimulados a usar suas próprias cabeças e ouvidos.

TRANSCRIÇÃO I: CHARLES IVES E PERSPECTIVA

NOTA: A primeira dessas transcrições originou-se nas classes de instrumentistas de cordas, graus onze, doze e treze, da *North Summer Music School*; mesmo não sendo da Universidade Simon Fraser, achei oportuno incluí-la, pois está relacionada a alguns assuntos tratados no texto anterior. É como se fosse uma espécie de discussão em grupo que com frequência pontuou nosso trabalho no curso LIMPEZA DE OUVIDOS, quando idéias eram tiradas das prateleiras e testadas de maneira empírica.

A classe levava duas ou três sessões discutindo Charles Ives, esse homem notável e sua notável música. Muito da música de Ives reflete a sua vida em New England. Ele procurava incorporar os sons do ambiente nativo, um coro de igreja, uma banda de cidade pequena. No segundo movimento de *Three Places in New England — Putnam's Camp* Ives integra não uma, mas várias bandas. A atmosfera é a de um piquenique de 4 de Julho*, com bandas de todos os lugarejos vizinhos vestidas com garbo e competindo esportivamente entre si. A cena pode ser facilmente imaginada. A classe acabara de ouvir uma gravação de *Putnam's Camp*.

SCHAFFER: — Bem, o que vocês acham?

UM ALUNO: — Muito divertido, hilariante.

OUTRO ALUNO: — Gostei. Às vezes foi terrivelmente confuso, mas havia uma porção de melodias que pude reconhecer e seguir com bastante facilidade.

UM TERCEIRO: — Primeiro, achei engraçado — como a *Sinfonia dos brinquedos*, de Haydn. O que me chamou mais a atenção foi o ritmo; combinações muito complexas e modernas. O todo soa novo. Gostei.

OUTRO ALUNO: — No final, os sons ficam tão estrondosos e confusos que parecem anular-se uns aos outros. Apesar

* Data Nacional, proclamação da Independência dos EUA. (N.T.)

de todo mundo tocar junto nesse final, acontece o oposto. O efeito é que parecem estar tocando coisas diferentes.

SCHAFFER: — E estavam. Ives estava presente no público certa vez, quando essa peça foi tocada. Ao final, alguns músicos se desculparam, pelo efeito de mistura que consideravam como falha da orquestra. Mas Ives disse: “Maravilhoso como saiu! Cada um por si — igual a uma assembléia na cidade.”¹

Risos.

ALUNO: — Mas é isso o que eu não gostei na música. Tudo era tão complicado que você não ouvia nada se sobressair. Achei apenas engraçado.

SCHAFFER: — E qual é o problema com o humor?

ALUNO: — Nenhum, mas quando uma coisa está confusa, ninguém pode entender.

SCHAFFER: — Antes de mais nada, vamos tomar cuidado quando afirmamos “ninguém”. Vocês têm todo o direito de não gostar de qualquer peça musical, porém o que não podem é falar em nome de todos nós. Somente os críticos são arrogantes o suficiente para achar que podem fazer isso. Precisamos ter mais humildade e falar apenas por nós mesmos.

Se você prefere clareza em música, para que possa perceber tudo o que está acontecendo, tem o direito a essa preferência. Admiro seu zelo intelectual. Há outros, entretanto, que gostam simplesmente de ouvir uma peça musical, talvez deixando-se imergir completamente, não entendendo nada, apenas vivenciando o som. Sou inclinado a achar que o que sucede numa peça de música é da conta do compositor e que, embora você possa acompanhar muito pouco, é suficiente para você saber como responder ao estímulo. Vou tentar fazer uma analogia. Por exemplo, *tirando do bolso uma conta telefônica em cartão IBM*, alguém pode me dizer o que significam os furos deste cartão? *Cabeças balançam negativamente.* Não posso saber por mim, só

1. COWELL, Henry. *Charles Ives and his Music*. New York, 1955, p. 106.

a companhia telefônica vai poder informar literalmente a quantidade de informações contidas aqui. Para mim, é suficiente saber que preciso pagar a conta. Isso vale também para a composição de Charles Ives, onde muitas coisas ocorrem de uma vez e sua música parece estar em constante colisão com ela mesma. Talvez o compositor não queira que você se concentre em nada em particular, apenas seja sufocado na textura do som.

Vamos observar um pouco mais essa confusão. Como é a sensação de caos total? Ives toma uma dúzia de marchas diferentes, empilha-as uma em cima da outra e então faz que sejam todas tocadas juntas?

ALUNO: — Não é essa a confusão! Eu não sabia que peças de música tão diferentes entre si pudessem soar tão bem juntas. Se eu escolhesse três ou quatro marchas, isso soaria como uma desordem completa todo o tempo. Houve pontos na peça em que tudo parecia convergir e depois tornar a se separar. Às vezes, ouvíamos só uma ou duas bandas e podíamos até distinguir o que cada uma tocava.

SCHAFFER: — O que aconteceu às outras?

ALUNO: — Não sei. Suponho que viraram a esquina.

Risos.

SCHAFFER: — Sua idéia não é tão louca quanto possa parecer. Você está no caminho certo.

ALUNO: — Bem, se você estiver parado num lugar, digamos, num cruzamento, e as bandas marchando em volta, os sons vão estar mais perto e mais longe, ou seja, estariam entrando e saindo. No final da peça, parece que todas as bandas convergem para o cruzamento onde você está, bem debaixo do seu nariz...

OUTRO ALUNO: — ...e precisam tocar o mais forte possível para não se perder.

Risos.

SCHAFFER: — Vocês estão sendo muito descritivos e acho que estão absolutamente certos. Essa é uma peça de músi-

ca pictórica. Podem pensar em uma palavra que descreva a situação que essa peça apresenta, acontecimentos num plano mais perto e outros mais longe?

ALUNO: — Perspectiva.

SCHAFFER: — Exatamente. E como um compositor pode criar essa ilusão? Pelo...?

ALUNO: — ...controle do volume.

SCHAFFER: — Este é um recurso muito importante, não? Quando um compositor quer que algo sobressaia, faz com que isso fique mais forte do que o resto da música. Podemos dizer, em certo sentido, que é como colocar em primeiro plano o que deve aparecer. Um som suave movimentase para o fundo, onde não será apreendido tão claramente. Foram os pintores do Renascimento que descobriram a perspectiva como um recurso para separar planos mais e menos importantes numa tela. Se vocês observarem a pintura da época medieval, muitas vezes terão dificuldade em perceber quais são as coisas importantes e quais as secundárias. Isso porque elas todas dão a impressão de estar na frente, num primeiro plano, ao mesmo tempo. Na música, se você quer algo forte e presente, isso é empurrado para a frente, enquanto um som suave fica no fundo, distante. Vocês acham que existe perspectiva na música?

ALUNO: — Quase todas as peças de música têm passagens fortes e suaves.

SCHAFFER: — Vou tocar outra peça para vocês. É uma marcha para banda, que data da época de Napoleão.

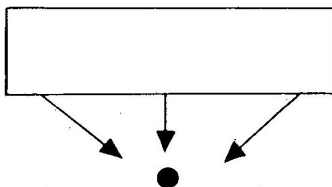
O disco é tocado. Como toda marcha militar, é consistentemente forte do começo ao fim.

SCHAFFER: — Em relação à questão da perspectiva — está presente ou não?

ALUNO: — Acho que não. Era bastante forte o tempo todo.

SCHAFFER: — Quase como uma banda escolar? *Risos.* Todo mundo forte para si mesmo, determinado a ser ouvido, sem considerar se tem um papel importante ou não. Ouvindo essa última gravação, você provavelmente tem a im-

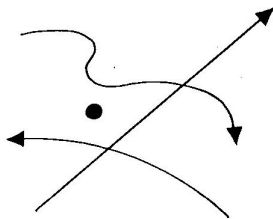
pressão de que a banda inteira está em pé na sua frente, quase em cima de você. Assim:



E o Ives?

ALUNO: — Havia movimento de marcha, ia para mais longe e voltava.

SCHAFFER: — Algo assim, talvez:



ALUNO: — Na realidade, eles não estavam marchando, não é? Era apenas a impressão que davam, por causa das diferentes seções, parecendo ficar mais fortes e mais fracas, em tempos diferentes.

SCHAFFER: — Naturalmente era apenas uma ilusão, criada pelo uso inteligente das dinâmicas. No entanto, vocês sabem, pelas nossas experiências anteriores, que os sons podem, literalmente, se movimentar por uma sala se forem transferidos de um músico a outro. Talvez até mesmo se possa fazer os próprios músicos se movimentarem. Ives apenas sugeriu possibilidades nessa linha e abriu para outros compositores experimentarem também.

Com isso em mente, gostaria de fazer uma experiência com vocês. Há uma dupla relação com os assuntos que temos discutido, como vocês perceberão a seguir. Vamos compor uma pequena peça de música descritiva. Aqui está um texto que poderá pintar a cena para vocês:

“Um passeio num domingo de manhã... Andamos pelos campos às margens do rio e ouvimos à distância o canto que vinha da igreja do outro lado. O nevoeiro ainda não havia deixado o rio; as cores, a água correndo, os barrancos e as árvores compunham uma visão inescrutável.”²

Quais são os pontos de interesse na descrição?

ALUNO: — O rio com a névoa subindo, a igreja do outro lado, as cores à luz da manhã.

SCHAFFER: — Suponhamos uma reconstituição da geografia desta cena aqui na sala e vamos colocá-la em música. Eu serei o narrador andando às margens do rio. A frente da sala vai ser o lado em que eu estou. Onde vai estar a igreja?

ALUNO: — Ao fundo.

SCHAFFER: — Bom. E o que vão fazer os outros?

ALUNO: *caprichosamente*. Nós somos o rio!

SCHAFFER: — Infelizmente, vocês não têm escolha. Agora, como vocês sugerem fazer o som desta cena?

ALUNO: — É mais fácil representar a igreja e o coro. Podemos simplesmente cantar hinos.

Localiza-se uma coleção de hinos e Schafer sugere que seja escolhido um quarteto de cordas para tocar a harmonia a quatro vozes. São solicitados a sair da sala, escolher um hino, ensaiá-lo e voltar em dez minutos, prontos para tocá-lo.

SCHAFFER: — Agora, o rio; como vocês acham que podem imitar esse rio preguiçoso, com a névoa subindo?

2. *Ibidem*, p. 89-90 n.

ALUNO: — Obviamente podemos tocar alguma coisa lenta — sons murmurados suavemente. Todo mundo pode procurar duas notas diferentes e tocá-las com bem pouca intensidade, como lentas figuras ondulantes.

SCHAFFER: — Vamos experimentar.

Começam. Ao final, Schafer pergunta se estão satisfeitos com o som ou se sentem que podem melhorá-lo, de alguma forma.

ALUNO: — Penso que os violinos poderiam tocar efeitos de escorregar, bem agudo e lento, para dar a impressão de que a neblina está subindo lentamente e se desmanchando. As cordas mais graves podem continuar a produzir esses trinados lentos, representando as águas profundas do rio.

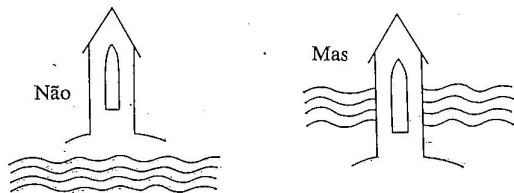
Repetem, observando essas sugestões. O som velado e suave das cordas sugere melhor a neblina do rio. Enquanto isso, os outros alunos voltavam com seus hinos.

SCHAFFER: — Tenho certeza de que estão todos curiosos como eu para juntar tudo, agora.

Começam. O rio corre. O quarteto começa o hino. Depois da execução, são pedidos comentários.

ALUNO: — O hino soava muito forte. Se realmente ele estava do outro lado do rio, deveria soar como se estivesse distante.

SCHAFFER: — Sim, o quarteto estava muito forte. A impressão que eu tive não era a de que o rio me separava da igreja, mas o contrário.



ALUNO: — Não seria melhor também se as cordas colocadas de um lado da sala começassem e, então, gradativamente, as outras iriam sendo acrescentadas, para dar a impressão do rio correndo?

SCHAFFER: — É uma boa idéia. Vamos repetir assim. Vou movimentar o braço devagar pela sala e vocês começam à medida que eu apontar. E, lembrem-se, vocês do quarteto de cordas estão do outro lado do rio, não ao meu lado. Vamos tocar com um som cheio, mas calmamente.

A experiência é repetida. A sensação é, na verdade, curiosa. Através das dissonâncias letárgicas e em surdina do rio ouviam-se, ao longe, as harmonias filtradas de um distante hino diatônico. Todos estavam impressionados com os sons que se ouviam, como uma ilustração atmosférica do texto.

SCHAFFER: — Agora, já posso identificar esse texto para vocês. Ele é de Charles Ives. É como ele descreve a inspiração que teve para a última das suas *Three Places in New England*, intitulada *The Housatonic at Stockbridge*. Housatonic é o rio; Stockbridge, a cidadezinha com a igreja. Vocês acabaram de orquestrar a cena por vocês mesmos. Agora vamos ouvir como Ives fez.

Schafer aciona o toca-discos enquanto a classe espera com curiosidade que a música comece...

TRANSCRIÇÃO II: MÚSICA PARA PAPEL E MADEIRA

Começa-se ouvindo sons. O mundo é cheio de sons que podem ser ouvidos em toda a parte. As espécies mais óbvias de sons são também as menos ouvidas, essa é a razão da operação limpeza-de-ouvidos concentrar-se nelas. Alguns

alunos limpam tanto seus ouvidos para ouvir os sons que os rodeiam que já podem partir para um estágio posterior e passar a analisá-los. Quando o processo de análise foi acurado, é possível reconstruir sinteticamente, ou ao menos imitar, um som que se ouve. Esse é o ponto em que a limpeza-de-ouvidos dá lugar ao treinamento auditivo.

Várias folhas de papel são distribuídas pela classe. Schafer começa a escrever no quadro uma mensagem sem sentido.

XOMYBAF ABND FERITOOM YBLLL ZIPVP

Pelo menos um aluno, invariavelmente, começa a copiar. Schafer vira-se de repente.

SCHAFFER: — O que você está copiando?

ALUNO: — Não sei. Só pensei que...

SCHAFFER: — Você pensou que o natural é que uma folha de papel seja coberta com letras escritas, mesmo que não saiba o que significa. Suponham que eu diga a vocês que este papel que estou mostrando não vai ser coberto com nada escrito. É um instrumento musical.

CLASSE: — ?

SCHAFFER: — Vocês já pensaram em um pedaço de papel como um mecanismo de produzir som?

ALUNO: — Não, não exatamente.

SCHAFFER: — Aqui está uma oportunidade. Cada um tome a sua folha de papel e experimente um som com ela. Quantas maneiras diferentes vamos achar para produzir sons?

Muitas são as descobertas. Alguns amassam o papel devagar, outros rapidamente; rasgam também devagar e rápido, dobram, assopram; fazem um canudo, batem, com um dedo ou lápis, dão pancadas etc etc. Tiveram algum tempo de liberdade para descobrir o papel como som.

SCHAFFER: — Acho que pude ouvir alguns sons muito engenhosos, mas, naturalmente, como vocês experimentavam todos de uma vez, era um tanto confuso. Vamos tomar de

outra folha e cada um vai produzir seu próprio som, independente.

A classe repete, um de cada vez. Um dos sons — alisar uma folha de papel com os dedos — é sutil demais.

SCHAFFER: — *aos que estão do outro lado da sala.* Vocês ouviram isso?

ALUNOS: — Não.

SCHAFFER: — A culpa é de vocês; não estavam suficientemente em silêncio. Parem de respirar, se necessário; fechem tudo, menos os ouvidos. Tentem outra vez.

A ponta dos dedos da menina toca o papel com delicadeza sismográfica.

SCHAFFER: — Ouviram agora?

ALUNO: — Pude captá-lo. É muito suave.

SCHAFFER: — Certo! Como um suspiro. Mais uma razão para procurar ouvir. Um suspiro é uma informação secreta e privilegiada. Por isso, apuramos os ouvidos para percebê-lo. É o mesmo privilégio. Ouvir sons delicados é um privilégio semelhante; muitas pessoas nunca ouvem.

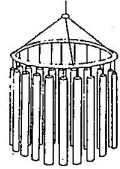
Vamos experimentar improvisações com nossos instrumentos de papel? A quem eu apontar, ao acaso, estou pedindo um som com o papel que seja substancialmente diferente do que foi produzido antes pelo seu colega. Isso vai obrigá-los a ficar alerta, sobretudo porque vocês não irão saber o que vai fazer seu predecessor até que ele o faça.

Por alguns minutos, este exercício de improvisação foi feito como uma espécie de solenidade divertida, até a classe esgotar as possibilidades de som do papel.

SCHAFFER: — Dando uma voz ao papel, vocês expuseram sua alma sonora. Todo objeto na terra possui uma alma sonora — ou pelo menos, todo objeto que se move, soa. Isso não quer dizer que produza um som sempre encantador, apenas que ele pode ser percebido se pusermos os ouvidos para trabalhar.

Agora quero apresentar a vocês um outro som bem simples.

Uma série de sons de carrilhão eólio, feito de bambu, são produzidos, vindos de dentro de uma pasta. Vocês sabem o que é isso?

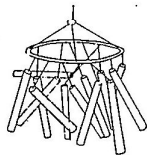


ALUNO: — Um carrilhão japonês. Você o pendura numa janela, por exemplo, e o vento sopra por ele produzindo um som que retine.

OUTRO ALUNO: — Eles não eram usados originalmente para afastar os maus espíritos?

SCHAFFER: — Você pode estar certo. Provavelmente deve ter sido isso, porque o som produzido é muito penetrante; e quando percutido com força é realmente de espantar.

O carrilhão é percutido rapidamente com a mão e, então, é suspenso, para as plaquetas irem batendo umas nas outras, até voltarem à calma posição inicial.



SCHAFFER: — É um som bastante interessante, não? Agora quero fazer um pedido a vocês: todos juntos imitem o som desse carrilhão com as suas vozes. Como vamos fazer?

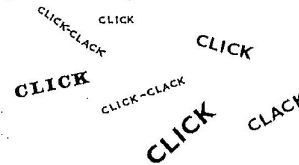
ALUNO: — É difícil. Os sons não têm altura definida. Não sei se vamos conseguir imitá-los exatamente.

SCHAFFER: — O mais parecido possível, então.

ALUNO: — Bem, é um som muito seco, uma espécie de cavidade oca. Podemos provavelmente fazer estalidos com a língua.

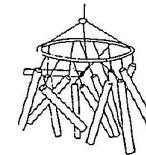
SCHAFFER: — É uma saída. Você gostaria de começar a experimentar com a classe? Diga apenas o que você quer fazer e nós vamos ouvir.

O aluno se coloca na frente e dá instruções à classe para fazer sons de estalidos mais abertos e mais fechados com a língua. Dá um sinal para começar:



Os estalidos desintegram-se em risadas.

SCHAFFER: — Os carrilhões riem? Se não, essa risada não tem nada a ver. Apenas imitem os carrilhões. Vocês podem fazer alguma coisa mais parecida do que isso? Ouçam outra vez o som original.



ALUNO: — Acho que há alguns sons de fala que estão mais próximos, por exemplo o som do "k".

SCHAFFER: — Sim, você se refere ao "k" como um fonema e não como uma letra do alfabeto, não é?

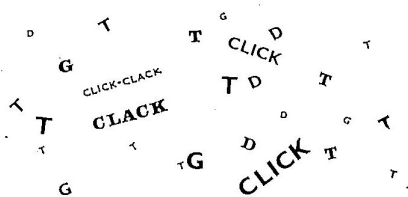
ALUNO: — Sim, "k" como aparece em "kick".

SCHAFFER: — Interessante. *Escrevendo o alfabeto fonético no quadro.* Quais desses sons vocês acham que chegam mais perto do carrilhão?

CLASSE: — “d”... “g”... “t”...

SCHAFFER: — Outra vez como fonemas, isto é, como aparecem em palavras como: “did”, “got” ou “tack”.* O que aconteceria se nós acrescentássemos esses sons aos estalidos?

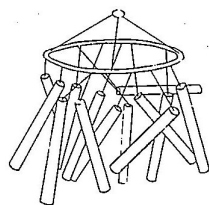
Um outro regente vem à frente. Pede a alguns para continuarem os estalidos, enquanto outros acrescentam os fonemas.



SCHAFFER: — E então?

ALUNO: — Acho que melhorou. Dá mais variedade, do mesmo jeito que o bambu produz vários sons diferentes, dependendo de quais plaquetas estejam sendo batidas juntas.

SCHAFFER: — Estamos começando a chegar a algum lugar agora. Mas estamos apenas começando. Ouçam o som mais uma vez e pensem em algumas de suas outras características. O que está faltando na nossa interpretação?



* O correspondente ao português poderia ser, por exemplo, “dei”, “gol” ou “tão”. (N.T.)

ALUNO: — Depois do ataque, o som vai morrendo aos poucos, até ficarem umas batidas fracas no final.

SCHAFFER: — O som decai gradativamente até morrer, ao longe completamente. E como ele começa?

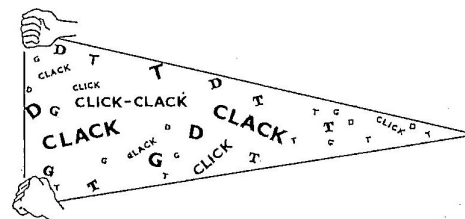
ALUNO: — Muito abrupto. De um silêncio absoluto surge uma súbita explosão de som.

SCHAFFER: — *apontando.* Você poderia repetir o som, observando tudo isso?

Esse outro aluno vem à frente e expõe que, quando ele fizesse com as mãos o gesto de fechar um envelope, a classe deveria ir diminuindo o som até acabar. Mas e o ataque inicial? O aluno, de pé, estende os braços, empurrando o ar. Não acontece nada.

SCHAFFER: — Você está medindo alguma coisa ou regendo? Desculpe interrompê-lo, mas sinto que preciso chamar sua atenção para a relação que existe entre a cabeça e o corpo. Um bom regente está sempre consciente do efeito preciso que o seu gesto vai provocar na resposta psicológica dos executantes. Uma passagem calma e fluida é comunicada com um gesto lírico das mãos. Um som brusco e súbito, com um gesto vigoroso. Sobretudo, não se esqueça de obter a atenção dos executantes antes de começar. Você disse que o ataque era explosivo, percussivo. Não o apresente como se estivesse empurrando o ar. Fique preparado, seja firme. Ataque.

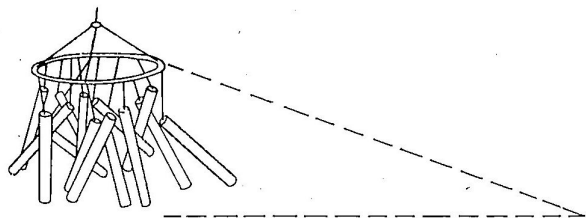
O aluno entende. Indica à classe para atacar o som com os punhos fechados; depois, fazendo um movimento de apertar com os braços, conduz o som, que vai diminuindo de intensidade até o silêncio.



SCHAFFER: — Bravo! Agora ouçam o som original outra vez e percebam se há mais alguma coisa específica quanto à diminuição da intensidade.

O carrilhão é acionado mais uma vez. Todos ouvem. Não se nota nada. Schafer pede então ao regente para repetir a imitação do som, e a classe assim faz.

SCHAFFER: — *consultando o relógio.* Onze segundos, do início ao fim. Quanto tempo durava o som original? Alguém observou? *Ninguém.* Vamos prestar atenção agora, enquanto eu o produzo outra vez?



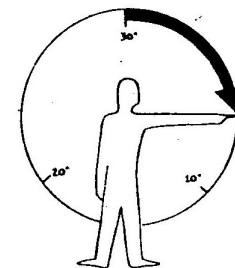
SCHAFFER: — Quanto tempo?

ALUNO: — Vinte e três segundos.

SCHAFFER: — Interessante. Na ansiedade de reproduzir o ataque, nós diminuimos mais da metade da duração do som original. No ardor da nossa execução, imaginamos que estávamos duplicando a duração do som original, mas vocês viram o quanto fomos imprecisos. Essa é a diferença entre o tempo real, ou o tempo medido no relógio, e o tempo virtual, ou seja, o tempo como o percebemos.

Quando começamos a medir o tempo com precisão somos, muitas vezes, inconsistentes e descuidados. A verdade é que, como seres humanos, fazemos relógios muito ruins. Acho que posso ilustrar isso para vocês. Eis um problema: movimentando o braço no sentido dos ponteiros do relógio, descreva um círculo absolutamente regular durante ses-

setenta segundos, acabando no mesmo ponto que começou! Alguém quer experimentar?



Vários alunos tentam enquanto a classe cronometra. Ninguém consegue, embora alguns cheguem muito perto. No final:

ALUNO: — Você pode fazer?

SCHAFFER: — Vou tentar. *Experimenta. Não acerta, chegando ao ponto de partida dois segundos antes.* Na verdade, é quase impossível acompanhar, porque a nossa tendência é sentir a duração em vez de pensar nela logicamente, como acumulação de pequenas células de tempo, chamadas segundos.

Voltando ao nosso problema anterior, vocês puderam ver como é preciso ser o mais objetivo e científico possível ao analisar um som, se quisermos reproduzi-lo fielmente. Vocês não analisaram adequadamente o som, ou teriam observado sua duração e, mesmo com uma pequena margem de erro, teriam sido capazes de duplicar essa característica junto com as outras.

Há ainda um outro aspecto do som original que, me parece, escapou a vocês. Ouçam mais uma vez, usando os ouvidos.

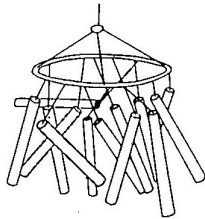
O carrilhão de bambu é percutido novamente. Todos ouvem.

ALUNO: — Acho que não devemos nos dividir em dois grupos, um produzindo estalidos e outro os sons de fala. Todos deviam se sentir livres para escolher o som que quisessem fazer.

SCHAFFER: — Experimentem.

O novo aluno rege. Cada um tem liberdade para escolher seu próprio som.

SCHAFFER: — Melhor, mas ainda não é satisfatório. Vocês estão perdendo um ponto muito importante aqui, ou, pelo menos, não o estão aproveitando o suficiente. O carrilhão vibra de modo regular — *clac, clac, clac*? Ouçam outra vez e observem as placas.

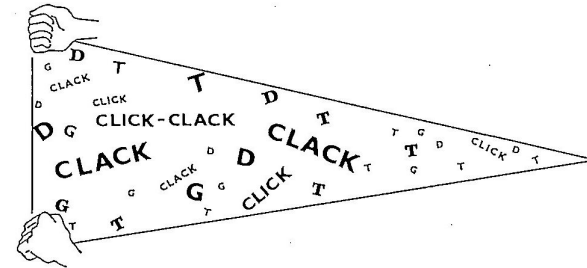


ALUNO: — Não, elas são bastante livres. Vibram ao acaso.

SCHAFFER: — Isso mesmo! Quando vocês estavam tentando imitar o som, tive a impressão de que vocês, conscientemente, procuraram ignorar isso. Não importa a variedade dos sons que foram produzidos, cada um de vocês se expressou numa bela forma regular — vocês impuseram um ritmo organizado num som que não era assim.

ALUNO: — Podemos então desorganizar os sons? Cada um procure expressar seu som de um jeito completamente livre sem qualquer ritmo reconhecível.

A experiência é repetida uma última vez.



SCHAFFER:— Muito bom! Acho que agora chegamos tão perto quanto possível do original, com vozes humanas. Procuramos considerar a duração do som, sua curva dinâmica, seu timbre e sua textura rítmica. Nessa última vez descobrimos que o carrilhão de bambu produz realmente uma peça de música arrítmica ou “aleatória”. Além disso, se vocês quiserem produzir uma sensação de surpresa e confusão de possibilidades, jamais deverão fazê-lo através da organização de seus sons. Isso nos leva diretamente à filosofia da música aleatória, o que amanhã continuaremos discutindo.

E foi o que fizeram.



QUATRO PÓS-ESCRITOS

Tudo o que fizemos no curso foi direcionado para aguçar os ouvidos, ou para liberar a energia criativa latente, ou ambas as coisas. Foi sempre mais desejável a concisão do que a verbosidade. Seguem-se algumas notas breves a respeito de pontos trabalhados e discutidos em aula. O leitor será capaz de colocá-los no contexto, facilmente.

I

Quando foi dito à classe a conclusão de John Cage, de que não há isso a que chamamos silêncio, todos estavam calmos. Procuravam ouvir o silêncio. O único som percebido era o do lápis de um aluno que escrevia: "O silêncio, isso não existe."

II

Um dia, foi dada uma tarefa: trazer um som interessante à aula. Alguns alunos estavam ansiosos, sem saber como fazer.

SCHAFFER: — "Se eu lhes pedisse para trazer um livro interessante, vocês poderiam, não é? Bem, então vão para casa e encontrem um som interessante. É muito mais fácil do que um livro."

Uma aluna trouxe uma bola de gás, encheu de ar e a deixou esvaziar lentamente — zzzzzzzzzhzhzhzhzeeeeessssssshshshs. Quando perguntei por que era interessante, ela respondeu que era por ser imprevisível. Nunca se pode saber quando vai ser "zhzhzhzh" e quando "shshshsh".

Um menino trouxe um trinco de metal. Disse que era interessante porque ouvira esse som durante toda a sua vida, mas realmente era a primeira vez que lhe fora pedido ouvi-lo.

Outra menina trouxe uma caixa de música. Era interessante para ela porque os sons eram tão misteriosos! Ficava sempre maravilhada com o fato de tantos sons caberem numa caixinha minúscula.

Um menino levantou e disse “animal”, cerca de uma dúzia de vezes. Explicou que era interessante porque quanto mais fosse repetido, menos se tornava parecido com o que era esperado significar. O sentido foi embalado para dormir e ficou apenas um objeto sonoro curioso, sem qualquer significado.

III

Todo mundo sabe que nossa atitude em relação à música — sons que nos parecem significativos e merecem ser gravados — está condicionada aos sons ambientais de nosso século, geração e posição geográfica no planeta. Nesse sentido, poderia ser feito um estudo sonoro valioso.

Um dia, uma classe foi solicitada a ver o quadro *A Batalha entre o Carnaval e a Quaresma*, de Pieter Brueghel, o Velho, e a gravar os sons reais e potenciais que poderiam existir aí — tudo, desde o som das muletas do coxo, que se movimentava no calçamento de pedras, até o som do alaúde.

Como uma segunda tarefa, foi pedido aos alunos para colocar um gravador em uma esquina e registrar por dez minutos os sons ambientais contemporâneos. E, por último, comparar os sons que se ouviam no século XVI com os do século XX; por exemplo, o número de sons produzidos pelo homem e os produzidos pela máquina.

A mesma experiência pode ser feita com pinturas, poemas ou dramas de períodos históricos e civilizações diferentes.

IV

Um dia, alguém escreveu um poema que deu o que pensar à classe:

SOM POEMA*

Se existe silêncio e som —
 Silêncio sem silêncio é som
 Silêncio cheio de som é som
 Som sem som é silêncio
 Som cheio de som é som
 Som cheio de silêncio é silêncio
 Silêncio cheio de silêncio é silêncio
 Silêncio sem som é som
 Som cheio de silêncio é silêncio

Se não existe o silêncio —
 Silêncio sem silêncio é som
 Silêncio cheio de som é som
 Som sem som é som
 Som sem silêncio é som
 Silêncio sem som é som
 Som cheio de som é som
 Som cheio de silêncio é som
 Silêncio cheio de silêncio é som
 Silêncio sem som é som
 Som cheio de silêncio é som

Agora, uma pergunta final:

“Por que os homens ouvem menos quando bocejam?”
 (*Aristóteles*, Livro de Problemas, I:XI)

E um pensamento final:

A música não é para ser ouvida. É ela que nos ouve.

* *No original inglês: Sound-Poem / If there is silence and sound — Silence emptied of silence is sound / Silence filled with sound is sound / Sound emptied of sound is silence / Sound emptied of silence is sound / Silence emptied of sound is silence / Sound filled with sound is sound / Sound filled with silence is silence / Silence filled with silence is silence / Silence emptied of sound is sound / Sound filled with silence is silence*

If there is no such thing as silence — *Silence emptied of silence is sound / Silence filled with sound is sound / Sound emptied of sound is sound / Sound emptied of silence is sound / Silence emptied of sound is sound / Silence filled with sound is sound / Sound filled with silence is sound / Silence filled with silence is sound / Silence emptied of sound is sound / Sound filled with silence is sound*