

NOVAS ABORDAGENS DA HARMONIA NA MÚSICA ELETROACÚSTICA

Marcos José da Silva Pantaleoni
marcos_panta@yahoo.com.br
Instituto de Artes - UNESP

Resumo

A pesquisa concentra-se na área de pesquisa em análise e composição musical. Trata da harmonia e de outras formas de estruturação freqüencial na música acusmática. Parte da constatação da incorporação de conceitos e técnicas harmônicas da música instrumental na música acusmática a partir da década de 80, e de novas propostas no âmbito da mesma para a estruturação freqüencial no discurso musical. Pretende analisar obras musicais acusmáticas que envolvem a questão harmônica e novas formas de estruturação freqüencial. O repertório a ser analisado é acompanhado por artigos dos próprios compositores sobre suas respectivas obras, e a análise fundamentar-se-á em tratados sobre percepção, descrição e análise aplicados à música acusmática, além de outros tratados sobre harmonia e acústica musical.

Palavras-chaves: *harmonia, música acusmática, composição*

Abstract

This is a research in the area of music analysis and composition, specifically about harmony and other approaches of frequency structuring in the acousmatic music.

The research starts from the ascertainment of the borrowing of harmonic concepts and technics developed from the instrumental music to the acousmatic music since the 80'th decade, and also of new proposals developed in the acousmatic music for the frequency structuring in the musical discourse. The research proposes the analysis of acousmatic music involved with the harmonic matter and with new approaches for the frequency structuring. The works to be analysed are followed by articles written by the composers and analysts also, and the analysis will be grounded by treatises about perception, description and analysis applicable in the acousmatic music, and treatises about harmony and music acoustics.

Keywords: *harmony, acousmatic music, composition.*

A *música acusmática*¹, gênero musical recente na história da música ocidental, comporta uma série de problemas não resolvidos. No âmbito da composição, um dos problemas encontra-se na elaboração de uma sintaxe musical que garanta a *coerência* do discurso musical. A *organização das alturas* pode ser uma das soluções para o problema.

Optamos utilizar o termo *harmonia* para tratar do assunto, e para isso foi necessária a formulação de uma definição do conceito mais abrangente do termo²: entende-se por harmonia todo tipo de *organização das alturas* e, de uma forma mais geral, todo tipo de *estruturação freqüencial* que, no âmbito da percepção, colabora para a inteligibilidade e significação do discurso musical.

Constatamos quatro fatores que introduzem novos problemas para a especulação harmônica, focando-se na música acusmática: **(1)** o diálogo entre timbre e harmonia; **(2)** a expansão irreversível do material sonoro; **(3)** a emancipação do temperamento igual e **(4)** a estruturação freqüencial proveniente de elementos ligados a outros aspectos, que não uma organização abstrata das alturas.

O diálogo entre timbre e harmonia pode ser observado já em 1909, quando Arnold Schoenberg lança a idéia de *Klangfarbenmelodie* ou “melodia de timbres”. Na *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, estreada em 1913, ouve-se um trecho em que o acorde repetido *a la corda* pelas cordas resulta em um *timbre percussivo*³. Na música eletrônica da década de 50, as pesquisas harmônicas dos compositores de cunho serial⁴ buscavam o controle absoluto do timbre, o qual não foi possível na época. Na década de 70 surge a *música espectral*, influenciada pela obra de Karlheinz Stockhausen e Olivier Messiaen. Neste caso, a organização das alturas é resultante da análise do espectro de um som (novamente, o diálogo entre timbre e harmonia). A própria escola espectral influenciou, por conseguinte, a produção de obras acusmáticas da década de 80. Jonathan Harvey, ao compor *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980), faz da análise espectral do sino geradora de

¹ Entende-se por *música acusmática* a música eletroacústica pura, ou seja, realizada em estúdio e difundida exclusivamente por auto-falantes, sem instrumentistas.

² A leitura do artigo sobre *estruturação freqüencial* de Windsor (cf. Windsor, 1997), discussões com especialistas como o Prof. Dr. Florivaldo Menezes Filho e o Prof. Dr. Edson Zampronha, ambos professores e pesquisadores pelo Instituto de Artes da UNESP, colaboraram para a formulação desta definição.

³ Cf. Zampronha, 2004, pp 77.

⁴ Cf. Menezes, 2003, pp. 26-27.

todos os elementos organizadores no âmbito das alturas⁵. O pensamento harmônico de Harvey, no entanto, deriva também da sua experiência na música instrumental, no manejo da técnica dodecafônica e do seu conhecimento sobre o funcionamento da música tonal. E um exemplo recente do diálogo entre timbre e harmonia encontra-se em *Base Metals* (2000), de Denis Smalley, na qual o compositor manipula o som inarmônico do som de metal, consciente das evocações de referências tonais provocadas por certos intervalos presentes no espectro. No final de *Base Metal* ouve-se uma harmonia modal, resultante de filtragens sobre o som de metal.

A expansão do material sonoro tem seus antecedentes nos primeiros trinta anos do século passado. Nos concertos de Luigi Russolo e suas máquinas conhecidas como *intonarumori*, que produziam sons ruidosos. E com a primeira obra composta inteiramente para percussão, *Ionisation* (1929) de Edgar Varèse. Atualmente, a manipulação sonora em estúdio fez da *análise do som* um recurso eficaz na *re-síntese* do som, ampliando assim os horizontes para a exploração sonora na música acusmática.

O temperamento igual, condição essencial para o desenvolvimento da música tonal, deixa de ser o suporte para a organização das alturas na música acusmática e passa a ser um aspecto referencial. Observa-se uma livre exploração do *continuum freqüencial*, na verdade iniciado no âmbito da música instrumental na passagem do século XIX para o XX. Tal exploração ocorre sob dois aspectos: a utilização de *microtons* e o uso constante de *glissandi*. As experiências com microtons iniciam com Carrillo em 1890 e continuam até hoje, como no caso de Flo Menezes na sua obra para piano e tape *Profils Écartelés* (1988). O uso de glissandi enquanto elemento estrutural aparece na obra para orquestra *Metastaseis* (1953-4), de Xenakis. Logo em seguida Ligeti compõe *Glissandi* (1957) para tape solo. Hoje em dia, é raro uma obra acusmática (e instrumental) não utilizar o glissando.

A harmonia está presente, ainda que de uma forma não muito clara, ou melhor, ainda não esclarecida, na música acusmática. Ela apresenta-se de muitas maneiras: enquanto elemento referencial, como em *Base Metals* de Smalley⁶, enquanto metáfora ou extensão dos conceitos de harmonia a outros aspectos, como em Leo Küper⁷ e Flo Menezes, na aplicação de técnicas harmônicas da música instrumental e no desenvolvimento de *novas abordagens harmônicas* no âmbito da música acusmática.

⁵ Cf. Dodge, 1997, pp. 254-6.

⁶ Cf. Lotis, 2003, p. 261.

⁷ *Idem*, p. 263

A pesquisa em andamento pretende apontar para a questão harmônica na música acusmática sob os múltiplos aspectos citados acima. Serão abordados apenas alguns destes aspectos, por meio da análise de duas obras, a princípio: *Base Metals* (2000), de Denis Smalley e *Mortuos Plango, Vivos Voco* (1980), de Jonathan Harvey.

A pesquisa é de caráter exploratório, devido à falta de bibliografia especializada no assunto. Portanto, seu objetivo é *reunir* e *sintetizar* as principais técnicas relacionadas à organização das alturas na música acusmática. Pretende-se também fazer uma *cronologia* dos principais fatos ligados à questão harmônica na música acusmática, ocorridos no âmbito prático e teórico.

A fundamentação teórica encontra-se em tratados aplicados à análise, descrição e percepção de música acusmática⁸, tratados sobre harmonia⁹ e acústica musical.

Referências bibliográficas

- DODGE, Charles & Jerse, Thomas A. *Computer Music – Synthesis, Composition, and Performance*. 2ª ed. New York: Schirmer Books, 1997.
- DE LA MOTTE, Diether. *Armonía*. Barcelona: Ed. Labor, 1989.
- MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- _____. *A Acústica Musical em Palavras e Sons*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux: Essai Interdisciplines*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.
- _____. *Solfège de l'Objet Sonore*. 2. ed. Paris: INA/GRM, 1998.
- SMALLEY, Denis. *La spectromorphologie: Une explication des formes du son*. *Ars sonora* 8, p. 63. 1999.
- WINDSOR, W. Luke. *Frequency structure in electroacoustic music: ideology, function and perception*. *Organised Sound* 2(2), Cambridge University Press, p. 77-82. 1997.
- _____. (1995). *A Perceptual Approach to the Description and Analysis of Acousmatic Music*. City University: Unpublished Doctoral Dissertation.
- ZAMPRONHA, Edson. *A Construção do Sentido Musical*. In: SEKEFF, Maria de Lourdes/ ZAMPRONHA, Edson (organizadores). *Arte e Cultura III: estudos transdisciplinares*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004, p. 75-84.

⁸ Entre eles: a teorização de Schaeffer (cf. Schaeffer, 1966 e 1967), de Denis Smalley (cf. Smalley, 1999, pp. 107-126) e de W. L. Windsor (cf. Windsor, 1995).

⁹ Entre eles: a teorização de Flo Menezes, e Diether de la Motte.