

SOM E FÉ: DA PRÁTICA COMUNITÁRIA RELIGIOSA PARA A COMPLEXIDADE DO PENSAMENTO MUSICAL ERUDITO DO ÚLTIMO QUARTEL DO SÉC. XX

SOUND AND FAITH: RELIGIOUS COMMUNITY PRACTICE FOR THOUGHT MUSICAL COMPLEXITY SCHOLAR OF THE LAST QUARTER OF THE CENTURY XX

José Luís Postiga 
Universidade de Aveiro, UA
Aveiro, Portugal
luispostiga@ua.pt

Resumo. Quando nos deparamos com os conceitos artístico-musicais desenvolvidos na segunda metade do século XX, é comum observá-los sobre o prisma dos progressos científicos que promoveram ou dos quais resultaram, das organizações abstratas em que assentam, dos princípios estéticos que criam ou em que se enquadram, e, quase sempre, da individualidade da interpretação presente no ato criativo e sua representatividade, independentemente do suporte em que este se apresenta. Paradoxalmente, algumas das principais obras musicais eruditas escritas no último quartel do século XX resultam do estudo musicológico e/ou representação musical de conceitos, ritos, práticas religiosas representativas de diferentes culturas do ocidente e sobretudo do oriente. Neste sentido, ao longo do presente artigo serão abordadas obras de compositores da música erudita ocidental, como o caso de Jonathan Harvey e Tristan Murail, características das correntes musicais que enquadram, do serialismo ao espectralismo, quer em elencos acústicos como com eletrônica, que resultam de reinterpretções de práticas religiosas do hinduísmo e budismo, assim como comportamentos sonoros da prática comunicativa dos povos, como são exemplo os cantos e instrumentos do Tibete e Mongólia..

Palavras chave: música; século XX; religião; física do som; canto; espectro.

Abstract. When faced with the artistic-musical concepts developed in the second half of the twentieth century, it is common to observe them from the perspective of the scientific advances they have promoted or resulted from, the abstract organizations in which they are based, the aesthetic principles they create or and almost always fall within the individuality of the interpretation present in the creative act and its representativeness, regardless of the support in which it presents itself. Paradoxically, some of the main classical musical works written in the last quarter of the twentieth century result from the musicological study and / or musical representation of concepts, rites, religious practices representative of different cultures of the West and especially the East. In this sense, throughout the present article will be addressed works by composers of Western classical music, such as the case of Jonathan Harvey and Tristan Murail, characteristics of the musical currents that fit, from serialism to spectralism, as well as acoustic and electronic casts, which result. reinterpretations of religious practices of Hinduism and Buddhism, as well as sound behaviors of the communicative practice of peoples, such as the songs and instruments of Tibet and Mongolia.

Keywords: 20th century music; religion; sound physics; corner; spectrum.

ENQUADRAMENTO GERAL

A leitura de Abbé Charles Batteux, no seu *Les beaux-arts réduits à un même principe* (1976, *apud* Scruton, 2009, p. 1), em que a Música, tal como as outras artes, valida-se qualitativamente pela sua capacidade de imitar a natureza, torna-se um ponto de partida fulcral para o estudo das correntes musicais eruditas que se desenvolveram no pós 1945. Se tal afirmação, tida como o princípio do ramo da filosofia a que se dá o nome de Estética (neste caso da Música), foi na altura considerada mais como metáfora que argumento incisivo na validação artística, é sobretudo pelo estudo do comportamento natural do som, bem como da materialização da lógica algorítmica que se desenvolvem as principais correntes de vanguarda. Da natureza, o compositor busca os comportamentos da essência linguística da música, o som, que levaria ao desenvolvimento direto da escola *spectral* francesa no último quarto do século XX. Contudo, ela nunca aconteceria sem ferramentas de análise e síntese que levaram ao desenvolvimento da música eletrônica, ou mais corretamente, música eletroacústica. Por outro lado, esta nova linguagem, inicialmente magnética e depois digital, possibilitou o desenvolvimento dos conceitos seriais iniciados a título experimental no *Mode de Valeurs et Intensités*, de Messiaen, e simultaneamente evoluiu na importação de conceitos como *formante* para a estruturação da própria série no domínio rítmico, como o faria Stockhausen.

Além disso, é impossível não associar o conceito de micropolifonia ligetiana e uma representação das movimentações das partículas de água no ar e que formam as nuvens atmosféricas – as texturas em Ligeti são muitas vezes descritas como nuvens de sons que se movem em massa, mas simultaneamente se alteram pelas atividades internas de cada um dos seus componentes, tal como os parciais de um espectro sonoro.

Verifica-se então que as diferentes correntes estéticas concorrem simultaneamente no desenvolvimento de linguagens sonoras bem diferentes, de acordo com o seu nível de enquadramento geral. De um lado, os desenvolvimentos em torno das teorias matemáticas, como a análise estatística, a teoria do caos, os fractais.

Do outro as fundamentações acústicas que se completam pelo desenvolvimento de objetos musicais espectrais. De ambos, a programação informática no qual deambulou o desenvolvimento da música eletrônica, com a sua vertente de transformação em tempo real e composição assistida por computador, formando objetos que englobam multimédia.

Contudo, muitos são os compositores que usam estas estéticas na procura de pontos de ligação entre elementos da matéria o espírito. Se no século XIX esta ligação era virada para a cultura religiosa ocidental, nos anos de 1900, sobretudo na sua segunda metade, são os fundamentos da cultura do espírito oriental que passarão a ser transpostos para os diversos princípios de organização musical referidos, tornando-se por isso em verdadeiros fundamentos de uma nova linguagem estética.

A ESPIRITUALIDADE DE JONATHAN HARVEY NO PROCESSO CRIATIVO ESTÉTICO

Jonathan Harvey, um dos principais compositores britânicos entre o último quartel do séc. XX e o início do séc. XXI tornou-se um praticante de Budismo Mahayana Tibetano, pelo facto desta corrente religiosa se basear na incorporação de todos os estados de consciência que o *Ser* passa na caminhada da meditação para o vazio onde se situa a transcendência, naquele que o compositor considera ser o propósito da arte, pelo facto desta arte induzir pela sugestão e encorajamento às experiências dos diferentes estados de consciência (Whittall, 2000, p.30). Assim, verifica-se que a interligação entre os estados de espírito do compositor, as diferentes associações religiosas que realizou, se materializam como metodologias de desenvolvimento de questões profundamente musicais, não só ao nível da construção dos materiais que dão origem à obra como da organização formal das mesmas, tendo em vista um reconhecimento público das suas manifestações espirituais.

Do seu anglicanismo manifestado musicalmente enquanto coralista do Colégio de Saint Michael em Tenbury, refletem-se as muitas obras escritas para voz, solo ou em coro, com ou sem acompanhamento, como são os casos de *Cantata I* (1965), *II – Tree Lovescares* (1967), *III* (1968), *IV – Ludus Amoris* (1969), *V – Black Sonnet* (1970), *VI – On Faith* (1970), *VII – On Vision* (1972) e *X – Spirit Music* (1975). A mesma atitude é manifestada na associação à Catedral de Winchester, com *The Dove Descending* (1975), *Magnificat & Nunc Dimittis* (1978), *Hymn* (1979), *O Jesu Nomen Dulce* (1979), culminando nas óperas de igreja *Passion and Resurrection* (1981).

O processo cronológico criativo reflete que, não é pelo facto de Harvey ter sido praticante deste ou daquele tipo de religião que renega princípios praticados nas anteriores. A sua atitude musical é a mesma na vida: a integração de universos aparentemente divergentes nos princípios, mas que são inter-relacionados tendo em vista a Unidade. Segundo Harvey (*apud* Whittall, 2000, p.32), a ópera reflete os dois mundos inerentes à religiosidade. Na primeira parte, *Passion*, a música enquadra-se num ambiente de austeridade, brutalidade e crueldade; em *Resurrection* aproxima-se da libertação e da paz total, protagonizada ao nível composicional pela estruturação harmónica em torno de um eixo central de simetria (na primeira vez que o compositor utiliza esta técnica). Neste caso particular, o reconhecimento de que pelo ‘sofrimento’ se chega à ‘libertação’ espiritual, no verdadeiro sentido da mística cristã, é o ponto de ligação de Jonathan Harvey com o Budismo e sua transposição para o misticismo e a experiência transcendental – a ‘paixão’ e ‘ressurreição’ transformam-se em ‘*sutra*’ e ‘*tantra*’, elementos que integra na sua música.

Forms of Emptiness (1986) para coro misto *à cappella*, é uma das obras que colocam em música o *sutra*, pois através do uso de fragmentos textuais de E.E. Cummings, “que são como lufadas de impermanência”, é notória a oposição entre a “cor e a visão fugitiva” e a “meditação austera sobre a vacuidade e a falta de existência de qualquer coisa” (Whittall, 2000, p.33). Do ponto de vista da técnica musical, o compositor (*apud* Smith, 1989, p.11) afirma que,

o serialismo e a música electrónica, com a sua capacidade de atingir determinados tipos de som desconhecidos, sugerem ambos um mundo novo que pode ser chamado de espiritual; ou então podemos falar de uma constatação do que é. É uma questão de expansão do seu significado... A magia está no convite dirigido pelo compositor ao público para expandir a sua individualidade numa nova região e entrar numa experiência de egocentrismo sem nunca perder o sentido de uma ligação. É função da arte fazer com que consigamos expandir a nossa consciência de forma a que o ser individual, inseguro, sombrio desapareça e um ser mais largo, o absoluto seja trazido à consciência.

Se no caso de Jonathan Harvey se poder dizer que, o que o transportou para o caminho da espiritualidade e transcendência foram os escritos de Rudolf Steiner, a história demonstra que, apesar do amplo desenvolvimento em torno da generalidade das ciências, e da música em particular, apresentar uma

manifestação artística essencialmente laica no século passado, a atitude sempre permanente ao longo de toda a história da música mantém-se nesta época cronológica: são os principais compositores os que escolhem temáticas religiosas para as suas obras e trabalham os elementos musicais como formas de expressão que se aproximam da religião.

A Arnold Schoenberg atribui-se o ‘levianismo’ de ter levado a cabo as consequências harmónicas dos discursos introduzidos por Bach e desenvolvidos por Beethoven e Mahler – a desafetação exclusiva do conceito de dissonância/consonância aos moldes do tonalismo/modalismo – bem como a sistematização dos doze sons da escala cromática bem temperada em séries intervalares organizadas e totalmente democráticas. Mas também foi este o compositor que escreveu a ópera *Moisés e Aarão*, ou o oratório *A escada de Jacob*. Contudo, é Olivier Messiaen a quem mais se associa uma religiosidade plena. Não se quer com isto dizer que a concepção e espiritualidade dos compositores do século passado assente na escrita de obras dirigidas aos serviços religiosos/litúrgicos¹. A religiosidade do criador de *Coleurs de la cité céleste* (1963), a quem Harvey dedicou *Tombeau de Messiaen* (1994), para piano e electrónica, e cuja influência na abordagem melódica se concretiza em algumas obras do compositor britânico, cifra-se no uso da intemporalidade, com recurso às suas técnicas de ritmos não-retrogradáveis, permutações simétricas ou mesmo os modos de transposição limitada. Com a não-retrogradação, por exemplo, o compositor pretende criar uma imagem de eternidade, “sem princípio nem fim, num espaço como no tempo” (Pasticci, 2003, p.338)².

É, contudo, na segunda metade do século XX, que a religiosidade oriental entra definitivamente como elemento conceptual da composição musical. Para tal, muito contribuíram o uso de sonoridades características das civilizações mais a leste da Europa, introduzidas na música erudita por compositores como Claude Debussy, ou Eric Satie, através do uso de modos musicais ou a adoção do conceito de gamelan indonésio na organização de texturas instrumentais. No entanto, o que mais interessou ao desenvolvimento da estética musical foi o aprofundamento da intemporalidade, como o demonstra o uso da ragas hindus na evolução dos processos rítmicos de aumentação e diminuição em Messiaen. O reconhecimento mais direto desta importação verifica-se no desenvolvimento das ideias de ‘cristalização sonora’, isto é, a falsa aparência de estatismo sonoro, pela transformação profunda do som no seu fenómeno comportamental.

John Cage, ao comparar o ato de escrever música “tão rigoroso como a posição do lotus, outras vezes dita como um ato ocasional, e que é sem dúvida mais responsável pela realização das escolhas que pela formulação das questões” (*apud* Pasticci, 2003, p.343), manifesta-se como o primeiro compositor a demonstrar um elevado interesse por estas correntes. Contudo, o mesmo princípio verifica-se de forma mais precisa na mencionada ‘Forma Momento’. Segundo Stockhausen (Pasticci, 2003, p.344),

[...] cada momento dado não é considerado simplesmente como uma consequência do precedente, ou como elemento que prepara o instante seguinte, mas como qualquer coisa de independente, individual, concentrado em si mesmo, capaz de existir só [...] Cada concentração sobre o momento presente – sobre cada momento presente – pode determinar uma forma vertical em oposição à percepção horizontal do tempo, para obter uma ausência de tempo que chamo de eternidade. Não é uma eternidade que começa no fim dos tempos, mas uma eternidade presente em cada instante.

Tendo sido o conceito stockhauseniano a que Jonathan Harvey mais retirou influência, este princípio espaço-temporal manifesta-se da seguinte forma: se a tempo horizontal associamos a audição linear, a percepção vertical do tempo é explorada quando cada passagem, cada gesto pode ser apenas relacionado no sentido ascendente em relação a toda a forma, sendo “entendido apenas quando visto como uma entidade completa, como uma relação global cuja ordem no tempo é pouco importante” (Harvey, 1999, p.68).

Esta abordagem enquadra-se nos ideais de Rudolf Steiner, o que leva Harvey a enuncia-lo como a principal influência do escritor na obra de Stockhausen (*idem*, p.81), contudo o mesmo autor atribui a *Inori* (1974) a obra do compositor alemão com maior carga de revelação plena da espiritualidade, uma obra para

¹ o compositor francês apenas escreveu uma obra deste género *O sacrum convivium* (1937) para coro à ‘capella’ pois considerava que o melhor da música litúrgica já estava realizada – o canto-chão (Pasticci, 2003, p.335)

² Também Stravinsky apresenta a diferença entre ‘tempo ontológico’ (real) e ‘tempo psicológico’: se o primeiro é aquele que se apresenta no sentido teórico da música, o segundo apresenta-se como o elemento de comunicação entre o auditor e o seu ego (Pasticci, 2003, pp.333-334)

orquestra e solista que tem por objetivo retratar musicalmente a expressão do conceito japonês *Ma*³. Neste caso em particular, o solista é um ‘orador’ cuja performance envolve a mimação de treze gestos típicos da oração, associando quatro timbres orquestrais a outros novos gestos. Desta forma, o espectador associa o elemento musical ao movimento performativo e sua carga espiritual, elevando-se a um estado unificado. Este processo mantém-se, pois cada um destes gestos possui dezasseis graus de intensidade que fazem correspondência com o mesmo número de situações de densidade orquestral, cabendo ao solista assinalar as alturas registadas com a mudança de estado performativo: posição de sentado, ajoelhado ou de pé enquanto mima os gestos fixos com o resto do corpo. Toda a performance enquadra-se numa organização ao estilo serial da obra, obedecendo aos mesmos princípios da estruturação dos materiais unicamente musicais.

No entanto, para Harvey (1999, p.81), o ponto de destaque é a existência no desenrolar da obra de momentos em que o silêncio impera sob os movimentos continuados do ‘orador’ enquanto o maestro continua a marcar a estrutura temporal, fazendo com que “nestes pontos quase sentimos que conseguimos ouvir uma música escondida, de um tipo demasiado subtil para ser tocada por instrumentos”. Considera-se que neste ponto que se atinge o clímax filosófico da obra, pois o ato de orar transforma-se em música e fecha-se o círculo: do discurso que se torna espírito, aqui o espírito torna-se no próprio discurso.

Verifica-se que a grande motivação composicional de Jonathan Harvey é desenvolver um discurso musical que possa contribuir para que a mente humana se alie de seu corpo e siga para uma dimensão transcendente. Uma música que mostre a “unidade da realidade normal com o mundo espiritual, de vida e de morte, de física e metafísica” (Harvey, 1999, p.64). Sobre essa procura permanente ele remete-se novamente para a sua vivência anglicana, onde a sua imagem sobre o ‘espírito’ da música se criava cada vez em que, enquanto membro do coro do Colégio de S. Michael em Tenbury, sentia as paredes da igreja a ‘cantarem’ as matinas e laudes que o coro entoava sem público. A acção de cantar apenas para Deus, com o sol a entrar por entre as vidraças, fazia com que durante a noite se dirigisse para a mesma capela *victoriana*, onde analisava o silêncio e o ressoar dos acordes que tocava no grande órgão. Tal facto não seria, no entanto, impeditivo de se tornar ateu durante a sua adolescência, para depois entrar definitivamente no mundo do *Misticismo*, nome do livro de Evelyn Underhill, que mudaria a sua vida (Harvey, 1999, p. 2).

Mas também esta atitude é refletora da íntima ligação que existia entre a sua criação e a abordagem estética de Stockhausen, pois este afirmava que o processo composicional inicia-se intuitivamente na mente, e para que ele fosse passível de se realizar seria necessário fazer com que os músicos que a interpretassem sentissem a atividade como um procedimento mais espiritual do que físico. Assim, verifica-se uma aparente contradição latente na própria obra do compositor germânico, pois este considerava a atividade intelectual da composição como um elemento secundário, um aspeto técnico que não poderia olvidar o facto de que se trabalha com “sons tão puros que eles são um meio para as forças cósmicas – digamos a força cósmica que corre por entre tudo” (Stockhausen, *apud*. Harvey, 1999, pp. 20-21). Face a isso, deve-se considerar todo o trabalho de desenvolvimento técnico e estético realizado pelo compositor, e que marcou de forma indelével a produção musical que se faz em tempo pós-obra-stockhauseniana, seja por motivos de comprovação estética como de contradição técnica, como elementos de investigação de uma linguagem extra-vital, metafísica, que serve de maior compreensão meio de comunicação com o Universo. Assim, a sua música procura criar condições para que as pessoas possam contactar com o mundo supra-natural, sendo esta expressão artística o veículo que o indivíduo pode ‘apanhar’ por forma a descobrir-se o seu ser mais recôndito, reavivando aquilo que esqueceram em si mesmos (*ibidem*).

Em Jonathan Harvey, esta visão é acentuada com a comparação da música à morte, pois na perspectiva budista a morte é um estado de passagem entre uma e outra vida, sendo a música uma *forma de vazão* à qual existe uma necessidade de referência inerente à vivência social (*idem*, pp.83-84). É por isso possível fazer um paralelismo entre a obra musical e o desenvolvimento espiritual do compositor, bastando para isso voltar a referir o título de obras escritas por este. Desde as Cantatas já mencionadas, a muitas obras relacionadas com o culto cristão, como *Benedictus* (1970), para orquestra, ou *I love the Lord* (1976), para coro misto, passando pela influência de Rudolf Steiner vista em *Smiling Immortal* (1977), para orquestra de câmara de onze elementos e fita, ou *Be(com)ing* (1979), para clarinete e piano, culminando com o seu interesse e culto das filosofias orientais de *Bhakti* (1982) para orquestra de câmara e fita quadrifônica, ou *Advaya* (1994)

³ Elemento essencial da filosofia Zen, é “[...] um conceito profundamente importante na cultura japonesa, é a compreensão silenciosa de quando os amigos estão juntos, ou quando contemplamos a natureza ou arte – quando o significado é intenso mas nada é exprimido” (Harvey, 1999, p.78).

para violoncelo solo, teclado electrónico e electrónica, sem esquecer *Wheel of Emptiness* (1977), para orquestra de câmara de dezasseis elementos, ou ainda *Haiku* (1997) para piano solo.

A obra de Harvey assenta então na criação de uma estética musical cujo resultado é a manifestação do próprio espírito. Para isso contribui decisivamente a aplicação das novas tecnologias, nomeadamente a transformação eletrónica em tempo real. Nesse âmbito, o compositor afirma existirem vários níveis de tratamento da electrónica ‘ao vivo’ na sua obra. Um deles é a criação de sons para um instrumento electrónico com parâmetros que o aproximam de objectos semelhantes a notas definidas, sendo usados em configurações complexas com instrumentos físicos. Em *Advaya* (1994), para violoncelo, sampler e electrónica, este tipo de sons são gravações do próprio instrumento, transformados e transmitidos em conjunto com a execução instrumental, fazendo assim com que os dois executantes, físico e electrónico, trabalhem dentro do mesmo mundo sonoro, tornando-os membros do mesmo mundo. Tal facto advém do significado do próprio título da obra, “um velho termo budista que significa ‘não dois’, para além da dualidade (sem negar a sua existência)” (*idem*, p. 82). A ambiguidade exposta na obra não se cinge a esta dualidade mas também ao facto de existirem passagens de vários minutos pré-gravados em disco compacto, que são também transmitidos pelo mesmo sistema de altifalantes por onde passam a amplificação do violoncelo e do sampler, fazendo assim com que a distinção dentro da própria electrónica seja também fundida entre o que é e o que não é *ao vivo* e em *tempo-real*.

Num outro nível, no extremo oposto, situam-se sons que não carecem de tanta mobilidade, normalmente longos na sua duração e que obedecem a um nível estrutural mais alto, mais molecular que atómico, mais próximos do conceito de ‘passagem’ do que de ‘nota’. Neste caso, a própria noção de ‘tempo-real’ é ultrapassada, pelo facto do comprimento das passagens assemelharem o discurso musical e a atitude do instrumentista, atento à cronometragem da obra, a electrónica pré-gravada. Este novo grau de ambiguidade surge em obras como *From Silence* (1988), para soprano e pequeno grupo de instrumentistas que incluem três teclados electrónicos. Mais uma vez fazendo jus ao título, a obra inicia-se com sons que durante muito tempo são difíceis de serem distinguidos do silêncio, ou melhor, do ambiente sonoro da sala. Para além de existir novamente uma ligação entre electrónica pré-gravada e em *tempo-real*, a electrónica ao vivo tem a dupla função de ligar a sensação de ‘inaudibilidade’ aos sons *quasi* instrumentais, ao mesmo tempo que liga a presença invisível do primeiro à visualização física dos últimos (*idem*, p.81).

Numa clara junção destes conceitos encontra-se *One Evening* (1993) para vozes e conjunto instrumental, onde se incluem meios electrónicos e tratamento de sinal, uma obra onde o papel da ‘electrónica em tempo-real’ não é só o de articular as ideias rítmicas que formam a base ideológica da obra, como também o de as transformar, por meio da aceleração e conseqüentemente transposição em várias oitavas superiores, em timbres estáticos.

Supportando o simbolismo do texto, o mundo da dança (vocalidade e instrumentalidade físicas) é integrado com o contínuum da meditação-consciencialização: e vice-versa, numa espécie de ‘incarnação’ onde o aroma [timbre] desce e se revela como sendo um ostinato rítmico complexo executado, agora ao vivo, por uma amostra de tabla (Harvey, 1999, p.82).

Nesta obra existem também aqueles que Harvey classifica como mais variados níveis imaginários da execução electrónica ao vivo, e que se situam entre os dois extremos apresentados. Fruto de toda esta complexidade difundida pelos mesmos altifalantes, o ouvinte encontra-se sempre no centro da consciência e da ambiguidade, pelo facto de ter pouca hipótese de discernir onde pára a *instrumentalidade* e se inicia a projeção de objetos característicos de música electrónica gravada (*idem*, p.80).

No mesmo sentido do interesse constante e renovado na música electrónica, está o uso de difusão espacial do som. O seu trabalho neste campo não vai ao encontro da manifestação de interesse pelo espaço físico enquanto elemento chave na estruturação de uma determinada composição, como se verifica por exemplo em *Quod Libet* de Emmanuel Nunes, ou mesmo *Terretektorh* de Iannis Xenakis⁴. Se para Harvey a Electrónica é um meio usado por forma a que o ouvinte ‘entre’ na sua própria consciência, como foi reforçado anteriormente, então o espaço funciona como uma expansão da mente, isto é, ocupa um papel muito mais amplo, pois sugerindo um espaço físico infinito, mesmo que de forma ligeira ou incompleta, ele liberta o ouvinte da prisão da consciência egocêntrica em que se encontra.

⁴ Se no caso de Nunes o ónus da composição reside num estudo aprofundado do comportamento acústico do Coliseu de Lisboa, colocando solistas que se movimentam por toda a sala enquanto uma orquestra se mantém fixa no palco, em Xenakis a mesma é distribuída por toda a sala, rodeando toda a plateia, por forma a que o ouvinte se sinta no interior da ação musical.

Não é então de estranhar que passando por toda a obra do compositor se verifique, que o desenvolvimento de obras que sejam para mais do que duas pistas electrónicas coincida com o seu interesse pela filosofia oriental budista. Se podemos assinalar a leitura à obra de Steiner como o primeiro impulsionador de uma obra com recurso cada vez maior a meios electrónicos, também podemos afirmar que *Mortuos Plango Vivos Voco*, obra electrónica quadrifónica, coincide com a leitura de conceitos budistas que se verificariam fundamentais em *Bhakti*, também com difusão quadrifónica, em *Nachtlied* com difusão electrónica octafónica, a mesma usada para *Madonna of Winter and Spring*. Pode-se então dizer que o compositor não pretende simplesmente inserir o ouvinte na ação musical, pois desta forma utilizaria a distribuição instrumental, mas antes conduzir a mente ao processo espiritual, usando a difusão física do som como aspecto pertencente ao mundo não conhecido retratado na electrónica, criando dessa forma novo nível de ambiguidade.

Mas o termo espaço não é usado apenas pelo compositor para se referir à difusão sonora, mas também aos campos harmónicos estruturados para cada obra, sendo estes construídos através de sequências intervalares, muitas vezes resultado do espectro de um determinado som. Em *Reflection After Composition* (1984), Harvey defende um novo nível de espelho da realidade, fundado nas bases seriais desenvolvidas por Anton Webern, ao qual intitula como a grande revolução musical do século XX: a mudança do baixo para o centro. Se este factor é visto como um acontecimento impossível de ser concretizado, pois o baixo não pode enquanto fruto de uma condição física deixar de ser a parte mais grave de uma determinada sequência de sons ouvidos em simultâneo⁵, a visão de Jonathan Harvey vai no sentido da importância dada ao baixo na música tonal, como principal foco de atração gravítica, sobre o qual se regem todas as organizações estruturais das composições desde a noção de baixo-cifrado barroca, que agora se concentra num eixo de simetria à volta do qual giram todos os sons do universo sonoro.

Tal concepção vai ao encontro de uma omnidirecionalidade do mesmo, conceito usado já em Webern pela organização não só numa direção vertical, realizada pelo processo de inversão da série, como também numa simetria palindrômica em torno de um eixo horizontal (Harvey, 1984, p.84). Por outro lado, o compositor inglês defende este conceito recorrendo à estrutura acústica do próprio som, isto é, o seu próprio espectro harmónico, onde uma fundamental, no baixo, atrai sobre si um conjunto de sons (todos mais agudos que este), cujo comportamento se transformam em elementos estruturantes do pensamento musical⁶ - cada nota possui uma vida interna à qual é inerente a existência de uma progressão (segundo Harvey, a segunda revolução do século). Mais uma vez se verifica ambiguidade na própria teorização do conceito, pois se Harvey pretende afirmar que o baixo moveu-se para o centro, no sentido que toda a concentração sonora e atenção do ouvinte se viram para o eixo de simetria à volta do qual ‘gira’ todo o universo sonoro, a estrutura acústica do próprio som defende o princípio de força gravítica em torno de uma fundamental mais grave. É precisamente neste facto que reside todo o princípio teórico da organização harmónica do compositor, pois a noção de baixo não deixa de existir pelo facto de estar presente na estrutura do próprio som, mas essa fundamental irradia em torno de um eixo de simetria criado pelo compositor, havendo então uma deslocação do baixo – fundamental de um determinado som – para o centro do espaço harmónico delineado. Assim, uma música que enfatiza o ‘mundo’ do próprio som é muito mais estática, durante longos períodos fixa aos seus eixos, “mais contemplativa do que ativa no espírito; mais relacionada com Espaço do que com Tempo, com o Ser do que com o Tornar-se, com o Absoluto que com o Relativo” (Harvey, 1984, p. 86).

Não se pode, então, alienar a religiosidade oriental do pensamento do compositor da ambiguidade criada em todos os níveis estruturantes da sua obra musical – ela é antes reflexo de toda uma busca em torno do espírito da própria música. Por outro lado, não se nega a influência do pensamento musical de Stockhausen em relação aos mesmos aspectos, pois se este procura ‘transportar’ o ouvinte para o cosmos sob cujas leis está organizado o seu pensamento musical atual, Harvey pretende fazer da música uma

⁵ É contra a generalização de tal concepção que Robert Simpson (1983) responde a Jonathan Harvey num artigo no qual defende ser impossível retirar o conceito dimensional a um espaço pelo facto de este lhe ser inerente; para além disso, mesmo numa perspectiva cósmica defendida por Stockhausen existe uma direccionalidade óbvia de galáxia para a outra, ou mesmo entre dois planetas. Tal concepção que levaria ao estatismo musical não vai ao encontro de um percurso que a Música realiza em direção à aproximação da própria condição de vida humana, pois nesta existe não só o estatismo como também a atividade e todos os estádios intermédios a estes dois conceitos.

⁶ Tal ideal havia já sido previsto por Rudolf Steiner, pois este considerava que o desenvolvimento futuro da música passaria pelo reconhecimento da função dos sons enquanto elementos individuais e não só em relação com outros na criação de melodias/harmonias (Harvey, 1984, p.85).

experiência que justifique a essência da própria vida, morte e passagens entre estas, tal como defende a filosofia em que assenta o budismo tibetano. Assim, o compositor tenta, pela música, reportar o ouvinte para um espelho onde a imagem refletida não corresponde à realidade da vivência mas à ambiguidade com a qual definimos a morte e a passagem à vida, partes do outro mundo do qual não possuímos fontes visuais mas que a todo o momento nos mostra a sua presença – é a junção de diferentes unidades perfeitamente definidas em termos conceptuais numa unidade complexa. Em termos de conceitos musicais, a electrónica é a representação máxima desse espelho, quer pela transformação sonora que provoca a sons de fontes identificáveis, como na criação de novas sonoridades e ainda como ferramenta de estudo dos mais diversos elementos musicológicos.

Esta postura apresenta desde logo um grau de interdisciplinaridade elevado, pois manifesta uma visão da arte como manifesto profundo do espírito e longe da referência técnica que a sociedade normalmente lhe atribui. Todos os mecanismos usados na sua produção, sejam de índole física ou tecnológica servem apenas para o criador encontrar mecanismos de expressão espiritual de cada tema abordado. Mas nem em obras de cariz puramente musical, como são o caso dos *Quarteto de cordas*, três no total, (1977, 1988, 1995, respectivamente), ou do *Concerto para Violoncelo* (1990), *Serenade (en hommage à Mozart)* (1991) ou *Fantasia* (1991), Harvey desiste da procura e exploração do ‘espírito’ da forma, conceito ou instrumento em questão, fruto de uma interiorização meditativa que realiza como forma de prelúdio ao momento de composição (Harvey, 1999, p.78). Trata-se de uma visão interdisciplinar mais metafísica que antropológica, mas onde o indivíduo responsável por todo o mecanismo de investigação é o elemento gerador de todo o processo, em diálogo com o seu Eu profundo, com os outros Eu que tomam parte da sua execução, sejam eles instrumentistas ou computadores, numa unificação de todo o processo criador/performer.

AS PRÁTICAS RELIGIOSAS COMO BASE PARA A COMPOSIÇÃO EM TRISTAN MURAIL: O ESPECTRO E O ESPÍRITO

O século XX está marcado por diversas manifestações de proximidade entre as culturas orientais e ocidentais no domínio artístico, através da importação quer das filosofias, como de comportamentos e instrumentos musicais orientais. Já no início do século o fascínio pelo comportamento das escalas denominadas exóticas⁷ havia conquistado a abordagem do ‘impressionista’⁸ Debussy na estruturação das suas sonoridades harmónicas mais características. Por outro lado, a introdução das *Raganardhana* hindus na linguagem musical de Olivier Messiaen, nomeadamente no controlo dos processos rítmicos, tornar-se-ia um ponto fundamental de apoio para os que o ouviram nos cursos de verão de Darmstadt: John Cage faria da filosofia Zen e do *I Ching* um dos elementos fundamentais de estruturação da sua filosofia; Karlheinz Stockhausen usaria os mesmos princípios para a composição de obras como *Mantra*, *Stimmung*, *Inori*, etc., transportando o conceito religioso para a sua forma de vida. Um dos seus ‘seguidores’ britânicos, Jonathan Harvey, utilizaria os princípios da filosofia budista como princípios básicos de criação musical, e até de vida, como são o caso de *Madonna of Winter and Spring* (referenciada no capítulo II da III Parte desta dissertação), *Ritual Melodies*, *Babketi*, etc., sem esquecer o conceito do *gamelan* de Java no desenvolvimento da música micro tonal europeia e americana. É neste sentido que se pode afirmar que a música espectral é fruto de uma importação espiritual de conceitos orientais, pois a ligação entre a revelação dos elementos que compõe um determinado som e os componentes que se mostram num mantra de oração dos monges tibetanos acaba por ser totalmente óbvia e direta.

A obra *L’esprit des dunes* (1993-94) de Tristan Murail transporta estas questões para a sua composição, provindo os seus materiais composicionais das harmonias contínuas do canto salmódico budista tibetano e do canto difónico *khöömi* mongol (Garant, 2011, p.14), transportando para a linguagem musical erudita do ocidente as características principais das manifestações religiosas musicais tradicionais do Tibete e da Mongólia. Assim, é realizado um paralelismo analítico e aproximação entre os instrumentos tradicionais e os elementos resultantes de análise espectral, realçando os rituais monásticos da filosofia tibetana através da percepção tempo que se adaptou dessa cultura. É dessa forma que os elementos que se sobressaem em cada secção surgem como um desenvolvimento paralelo de objetos melódicos que permanecem.

⁷ Faz-se aqui referência aos modos pentatónicos do leste europeu, hexáfonos, hispano-árabes do sul da Península Ibérica, ou Cigana.

⁸ Debussy sempre negou a ligação da sua música a este movimento de pintura seu contemporâneo. Contudo, a referência constante que ele faz aos momentos de luz através dos títulos das suas obras, como *Prelúdio à sesta de um fauno*, *Feaux d’Artifice*, e da qual *La Mer* será o exemplo mais completo pela descrição em três andamentos de momentos diferentes do dia (numa analogia fácil de realizar com a *Cathedral de Rouen* de Claude Monet), tornam inevitável a associação da obra do compositor ao movimento estilístico.

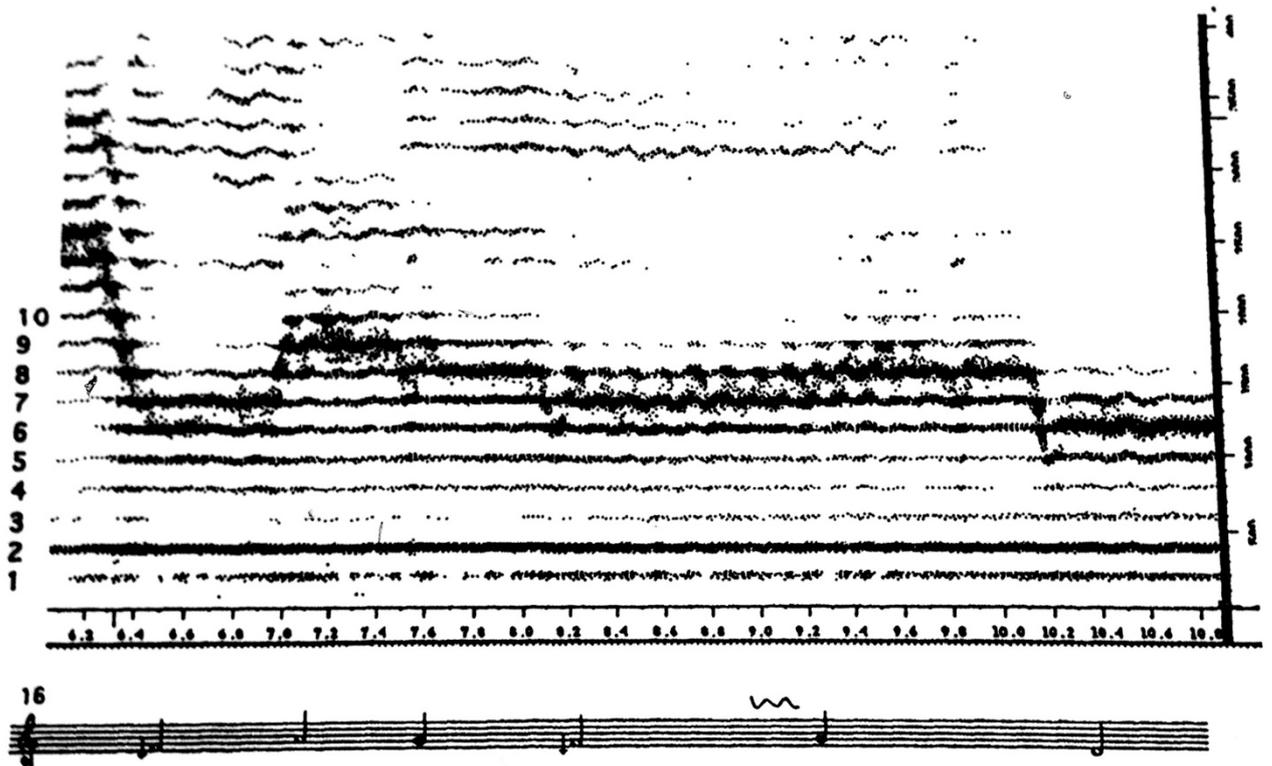
Assim, além dos elementos composicionais propriamente ditos, as dimensões de expressividade e estética manifestam-se como parceiros fundamentais na compreensão e percepção musical. O título transporta o ouvinte para o deserto mongol de Gobi, representado através dos cantos mogois pré-gravados e tratados em síntese subtrativa, mas de forma a permanecerem reconhecíveis, e também sintetizados em computador de forma a lhe incutirem uma dimensão mais artificial. Surge desta maneira uma dupla concepção da obra: o reconhecimento e não reconhecimento do timbre dos cantos, e simultaneamente o aspeto natural e artificial das fontes que o produzem – quer o uso de trompas como o coro de monges tibetanos, e ainda a guimbarda e o canto difónico mongol são tratados dentro destas duas concepções. Entre a ‘realidade’ e a ‘artificialidade’ o compositor procura criar um universo de referência constante, preservando uma narrativa essencialmente tímbrica, cujas imagens transportam ou sugerem um determinado ambiente. A abordagem é aliás realizada tendo em conta as suas características fundamentais, obtendo um plano bem delineado entre ambas:

Na prática o compositor só atribui um papel de destaque ao canto difónico e da *dungchen* (trompa tibetana), devido às características multifónicas de ambos. Com efeito, o *keömi* é um tipo de canto onde o cantor emite dois sons, compostos por um bordão, um som rico em harmónicos que se associa ao da guimbarda, e um outro mais agudo associado ao da flauta. Nestas são realizadas variações sonoras que se obtêm pelo grau de pressão das cordas vocais, pela variação volumétrica da cavidade bucal e pela mudança de posição da língua que permite obter a emissão de harmónicos de alturas variáveis o que cria uma melodia. Já a *dungchen* é uma longa trompa telescópica fundida numa liga de prata e bronze. A sua sonoridade grave e cavernosa confere-lhe um papel de purificação das almas, no seio do ritual monástico. A análise dos primeiros quarenta componentes parciais de uma amostra do seu som permite revelar que todas as suas frequências são comprimidas em cerca de 3%, o que lhe confere uma coloração inarmónica.

A utilização de uma série harmónica comprimida advém do facto do compositor, pelas análises efetuadas, perceber que reforçaria a coerência harmónica quer das amostras como dos processos. Estes modelos de distorção permitem ainda a re-síntese de sonoridades originais segundo as mesmas harmonias (Lalitte, 2002, p.77). Este é um processo composicional considerado como novo, na medida em que não há uma adaptação das harmonias aos timbres, mas antes uma harmonização dos próprios timbres, fazendo-os integrar numa progressão harmónica.

No caso do *keömi*, Murail explora quer o contorno melódico do canto como o seu conteúdo espectral (exemplo 1). A partir daqui os dados de análise são transferidos para instrumentos de tratamento computacional afim de constituírem materiais instrumentais e eletrónicos. É por isso que, tal como verificado com a trompa tibetana, o compositor organiza uma série artificial, com distorção em 6% da qual extrai a informação base para a construção dos materiais melódicos mais proeminentes da obra (exemplo 2).

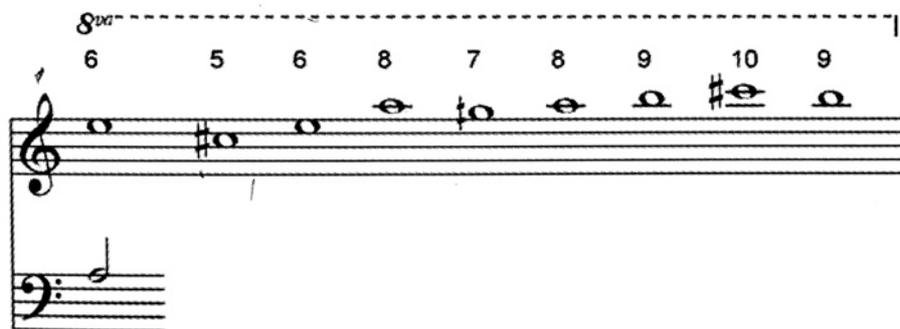
É neste enquadramento que surge uma pequena melodia, um canto do deserto, composto a partir dos parciais agudos do espectro, e que sugere uma determinada imagem que contudo não pode ser afirmada, transportando o ouvinte para um diálogo permanente entre a sugestão e a proposição, através do uso de pontos de apoio variados e muitas vezes impreciso. A elaboração desse motivo base acontece numa fusão entre o contorno melódico do canto difónico aplicados à leitura do espectro artificial. Para isso, é selecionado um fragmento do canto (exemplo 3) onde a melodia é criada entre os parciais 5 e 10, e cujo gesto melódico servirá como modelo próprio motivo base. Este por sua vez resulta de uma translação de certos parciais do espectro artificial, de maneira a alargar o conteúdo intervalar mas mantendo o mesmo movimento (exemplo 4): da sequência de parciais 6/5/6, 8/7/8, 9/10/9, amplia-se para 14/10/14, 16/15/16, 17/18/17.



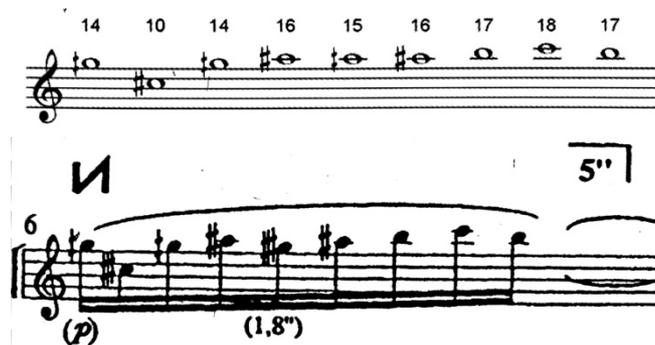
Exemplo 1. Espectro de um canto difônico e análise do seu conteúdo melódico (Lalitte, 2002, p. 78)



Exemplo 2. Espectro artificial resultante da compressão em 6%, usado como base da representação melódica do *kböomi*



Exemplo 3. Contorno melódico extraído do espectro de *kböomi* entre os 5 e 10^o parciais (usando fundamental lá)



Exemplo 4. Motivo base usado na obra pela translação intervalar do conteúdo melódico, sua aparição primária na eletrônica no compasso 6

O canto difônico aparece como que reconstituído e clarificado entre os compassos 128 e 143, onde é possível observar uma fundamental (dó⁰) e uma melodia sobreposta na eletrônica (exemplo 78).

3 4 3 1+1/2+1 2/4 = 60 4

128

Fl. 1

Fl. 2

Hrb.

UL

Perc.

Vm.

Va.

Vc.

Cb.

ppp

p

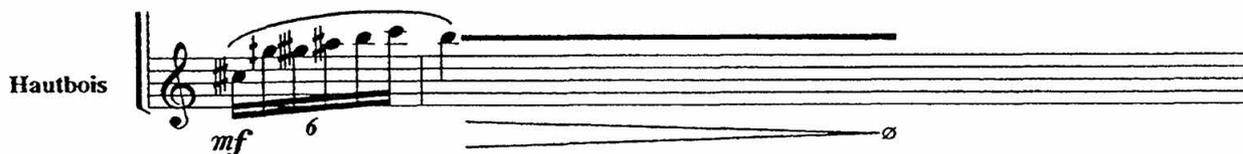
pp

dim...

Exemplo 5. Surgimento claro de köömi no compasso 128

Na prática composicional, esta obra afirma-se como fundamental na análise dos objetos sonoros complexos, surgindo como uma consequência dos objetos musicais de Pierre Schaeffer do princípio dos anos 50. É o som, através do seu universo interno que o constitui, que favorece a aparição de novas possibilidades de escrita e transporta os meios necessários para a criação da diversidade de estilos dessa mesma escrita. Murail transporta assim na obra a sua vontade de criar um complexo multi-estilístico, a partir da sua estética musical, levando à elaboração de uma estrutura formal assente na pesquisa de elementos condutores e direcionalidade do sujeito composicional. A obra tende então a acumular objetos diferentes numa narração única, que através dela se confrontam mutuamente, que ganham forma através da presença desses objetos e que são fundadores de um universo expressivo.

L'Esprit des dunes inicia-se como uma introdução que mistura dois universos sonoros: o eletrónico representativo das sonoridades orientais e o acústico executado pelo duo Flauta e Oboé. Este último instrumento realiza o que pode ser considerado como objeto primordial, o motivo-tema da obra, pois transforma-se como o gesto mais ouvido e trabalhado ao longo da mesma. Contudo, o motivo é apresentado sempre de maneira diferente, sofrendo diversos fatores de metamorfose como as ampliações temporais. Caracteriza-se por um grupo de sete notas micro tonais e possui elementos da série inarmónica seguinte.



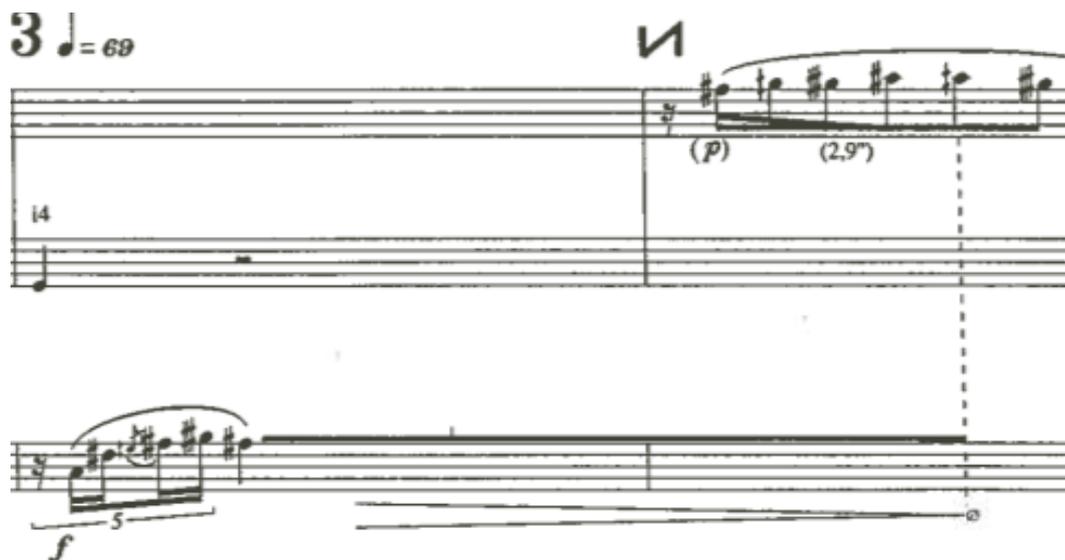
Exemplo 6. Objeto temático de *L'Esprit des dunes*

A escrita é essencialmente melódica, sendo estes objetos escritos sobre o princípio de escrita neumática, representante simultâneo de uma grafia melódica e fonética utilizada no canto gregoriano e do tipo de gestos melódicos usados no canto difónico. Garant (2011, p.30) identifica 5 neumas apresentados na obra: um que indica o movimento melódico (exemplo 5); outro que comporta o uníssonos (exemplo 6); um terceiro de condução (exemplo 7); um quarto “líquescense” (exemplo 8); um último com ou sem espaço de separação (exemplo 9).



Exemplo 7. Neuma de uníssonos na introdução de *L'Esprits de Dunes*

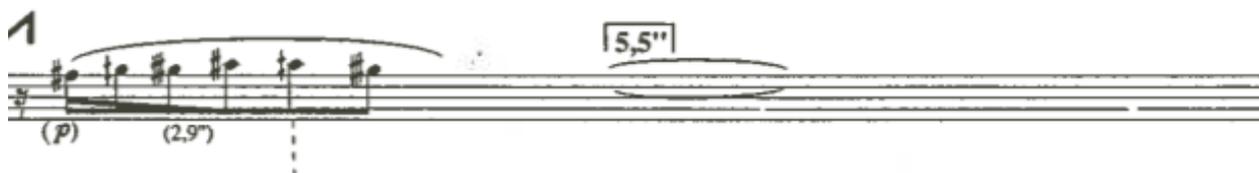
⁹ Segundo Agustoni (*apud* Garant, 2011, p. 31) são grupos de notas que integram uma representação de uma nota mas curta que o normal, o que na partitura corresponde à apogiatura.



Exemplo 7. Neuma de condução: o fá# do oboé é ponto de condução para o sintetizador



Exemplo 8. Neuma liquescente: a introdução de uma nota curta, apogiatura, no meio do gesto melódico vai ao encontro da premissa qualificante



Exemplo 9. Neuma de separação: as congelações das sonoridades do sintetizador separam o movimento do discurso melódico que se segue

Esta categorização de materiais neumáticos, para além de colocar em questão a relação entre diferentes tempos cronológicos, o histórico e o atual, é elemento fundamental da categorização formal da obra, em virtude se fazer parte do conceito de canto difónico que é abordado. Com efeito, pode-se dizer que a obra se reparte em quatro partes principais: a exposição dos objetos, a transição, o desenvolvimento dos objetos por derivação e a recapitulação onde os objetos apresentados se fazem entender.

Na primeira parte, cujos materiais são apresentados e criados com base de um espectro inicial, verifica-se que todos os objetos se relacionam com o objeto-tema do oboé. Esse espectro é gerador de vários componentes de elementos necessários ao desenvolvimento do seguimento da obra. Segundo Garant (2011, p.75) podem-se então categorizar todos os objetos da parte da exposição em seis categorias:

1. objeto-tema
2. objetos melódicos
3. objeto pontilhista
4. objeto caótico
5. objeto eruptivo
6. objeto característicos de envelope

Todos eles, diferentes nos seus componentes, vão-se desenvolver ao longo da obra, transformados, derivados, expostos e misturados das mais diversas maneiras. Estes elementos evoluem no espaço narrativo, sendo transformados nas suas personalidades e tornando mais complexo ou mais óbvio o seu reconhecimento. Após a análise das amostras no computador, Murail reagrupa os objetos em certas zonas do espectro obtido no processo analítico e que são transcritos e orquestrados para os instrumentos tradicionais. Para isso, existe um período pré-composicional no qual o compositor concebe os objetos a partir das bases de dados das análises realizadas.

O objeto-tema, ou “motivo de chamamento” como lhe chama Lalitte (2002, p.83), depende intervaralmente do modelo de canto difónico do qual é filtrado. Usado permanentemente até ao compasso 33, nunca é repetido na íntegra, pois é comprimido e estendido quer no âmbito do tempo como dos intervalos que o compõem, ou ainda alterado na sua dinâmica ou registo em que é executado. Contudo, a sua identidade mantém-se também devido ao surgimento permanente no oboé, o que lhe confere um papel único ao nível estrutural.

Esta fusão entre material e timbre é também elemento de aproximação entre os mundos sonoros orientais e ocidentais. Com efeito, o oboé tibetano *rgya-gling* é um instrumento usado nas procissões religiosas, tal como Garant (2011, p.35) apresenta num paralelismo inerente entre a obra e os pressupostos orientais que estão na base da sua composição (Quadro 1).

Música tibetana e mongol	<i>L'Esprit des dunes</i> (Introdução)
Utilização do oboé (<i>rgya-gling</i>) como instrumento cerimonial das procissões religiosas	Utilização do oboé como instrumento principal, executando o ‘motivo de chamamento’
O grafismo dos neumas é usado na música búdica sacra	A disposição por neumas provenientes do canto gregoriano usados como objetos melódicos
O uso de cantos não mensuráveis utilizados nos rituais tibetanos	Os ritmos atribuídos à eletrónica são escritos sem compasso preciso, e o seu tempo é medido em segundos
Os oboístas tibetanos praticam a respiração circular, sem interrupções, na interpretação dos seus rituais	A prolongação na flauta, em uníssono, da nota final do motivo do oboé, prolongando a duração do seu som.
No canto difónico mongol a melodia, acompanhada pelo bordão, é extremamente ornamentada	Os objetos melódicos utilizam ritmos complexos e com adição de apogiaturas

Quadro 1. Correspondência entre as referências musicais religiosas do Tibete e Mongólia e os elementos da introdução de *L'Esprit des dunes*

A abordagem comparativa também se verifica ao nível da própria conjugação e apresentação de materiais. Da divisão em termos de tipo de material de recolha base (elementos vocais dos cantos difónico [principal] e coro de monges [secundário]; elementos instrumentais da guimbardeira mongol [secundário] e da trompa tibetana [principal]), o compositor cria e apresenta um conjunto de objetos complexos que Lalitte (2002, p.82) relaciona da mesma forma (Quadro 2).

Objetos musicais complexos		
Objetos de origem vocal	Papel Estrutural	Primeiro surgimento na obra
Motivo de chamamento	Principal	Compasso 1
Khöömi	Principal	Compasso 129
Voz Tibetana	Secundário	Compasso 95
Coros de Monges	Secundário	Compasso 225
Objetos de origem instrumental		
Acordes - ressonância	Secundário	Compasso 34
Acordes ruidosos	Secundário	Compasso 72
Grupos rápidos	Principal	Compasso 90
Grupos ornamentados	Principal	Compasso 95

Quadro 2. Objetos complexos principais e secundários apresentados na obra, divididos pela sua origem vocal ou instrumental.

As duas categorias de objetos funcionam com um certo grau de independência no interior do desenvolvimento estrutural. Os objetos de origem vocal, de essência melódica e contrapontística, servem

de fio condutor da peça de maneira a focalizar os meios de escuta. Os de origem instrumental, por seu turno, são essencialmente harmónicos e homofónicos, formando centro do processo composicional. Sendo uns derivados dos outros, eles constituem uma progressão que partem de sonoridades mais prolongadas e sem ataque como no caso dos acordes-ressonância para desenvolverem e objetos mais afirmativos em termos de ataque dinâmica e intensidade.

Se o motivo-tema e o *kböömi* já foram referenciados anteriormente, a voz tibetana e o coro de monges tibetanos, enquanto elementos secundários desta composição, não surgem de forma tão clara e evidente ao ouvinte como as anteriores (nem tão pouco se apresentam como estruturantes nos materiais pré-composicionais). A sua utilização serve acima de tudo de enquadrar um tipo de comportamento sonoro, e aproxima-lo do conceito religioso em si, reforçando a importação das questões orientais para o discurso performativo de tipo ocidental. No primeiro caso, a voz tibetana vê-se representada em fusão com a sonoridade das trompas. As duas características que lhe são fundamentais assentam no seu registo grave e na dilatação temporal que lhe atribui uma função de nota pedal – é o que acontece nos compassos 242-269 e 276-278.

A fusão de elementos da linguagem musical e não musical verifica-se também ao nível da própria estrutura da obra. Com efeito, Garant (2011, p.77) apresenta uma analogia entre a forma de *L'Esprit des dunes* e o modelo clássico de concerto, numa relação por isso própria da forma sonata. Refira-se que este tipo de organizações caíra em desuso ao longo do séc. XX, tendo os compositores procurado encontrar estruturas formais mais complexas e próximas daquilo que os próprios objetos musicais proporcionam em termos de organização global da peça. Contudo, com esta analogia, é possível constatar a aproximação que o próprio compositor faz no seio de elementos da linguagem puramente musical, apesar de as conjugar com conceitos extra-musicais referenciados anteriormente. Pelo espectralismo, o compositor condiciona a composição harmónica ao domínio do timbre e vice-versa, escolhendo como elemento de organização uma estrutura solidamente do domínio da música erudita europeia.

Modelo clássico de concerto	Estrutura formal de <i>L'esprit de dunes</i>
I. Concerto	I. Introdução dos objetos
II. Exposição	II. Exposição dos objetos, Transição
III. Desenvolvimento	III. Desenvolvimento dos objetos por derivação
IV. Recapitulação	IV. Recapitulação – retorno, Conclusão
V. Coda	

Quadro 3. Comparação entre a forma de concerto Clássico e a estrutura de *L'Esprit de dunes*

O modelo de concerto assume-se aqui como um arquétipo base, a partir do qual o compositor insere a sua linguagem musical. Tal questão vai ao encontro de uma das premissas do pensamento criativo do compositor: ele inspira-se em modelos tanto formais como de objetos, para organizar as suas próprias obras. Neste caso particular existe uma espécie de modernização, ou atualização do modelo, a partir das noções mais profundas e universais em que assentam as bases das formas clássicas. Manifesta-se assim a intenção de moldar as formas do passado para as reatualizar com a ajuda dos objetos sonoros complexos, e graças ao uso de recursos científicos e às pesquisas do próprio som, tendo sempre em conta os princípios universais que essas formas veiculam.

Para que esta relação entre as estruturas formais clássica e contemporânea se fundam, muito contribui a permanência ao longo da obra do 'motivo de chamamento', que permite ao ouvinte encontrar pontos de apoio ao longo da audição, atuando sobre a memória e conduzindo a sonoridades de recapitulação dos materiais pré-apresentados. A narrativa torna-se assim mais simples de ser acompanhada e entendida. Pode-se representar a estrutura completa da obra da seguinte forma:

Exposição	1	1 a 34	Introdução	Objeto-tema e objetos melódicos; Elementos neumáticos Diálogo (flauta e oboé) + síntese
	2	34 a 39	A	1º Plano: objetos melódicos (sopros) 2º Plano: objetos pontilhísticos (cordas) Comp. 40 a 46: objeto caótico (princípios fractais) Comp. 47 a 70: 1º plano – reconstrução do objeto melódico; 2º plano: objeto pontilhístico (cordas) Comp. 71-89: objetos eruptivos

	Transição	3	90 a 121	B	Secção 1	Objetos eruptivos Síntese: perfis de envelopes I. Tensão: comp. 90-94 / Relaxamento: comp. 95-99 II. Tensão: comp. 101-109 / Relaxamento: comp. 110-114
		5	121 a 125	Transição	Secção 2	Comp. 121 – ressonância da síntese Comp. 122 – som de síntese “papel rasgado”
		4	126 a 156	Fecho	Secção 3	Polifonia de fecho Comp. 129 – objeto melódico de síntese Comp. 152-156 – retorno dos objetos eruptivos Comp. 81-102-122 – memórias dos objetos eruptivos
Apelo à memória	Desenvolvimento por derivação	6	157 a 171	C	Secção 1	Resumo dos objetos de mistura Comp. 163 – objetos-agregados de síntese a. diálogo entre os objetos melódicos e os objetos-agregados
		7	172 a 224	“Clímax”	Secção 2	1º Plano: pontilhismo (vclo. + cb.) 2º Plano: “sons suaves” / 3º Plano: objetos melódicos I. comp. 177-182 movimento Browniano, caos determinado b. comp. 183-197: diálogo II. comp. 201-204 movimento browniano, tensão / comp. 205-216, relaxamento Comp. 217-224: retorno dos objetos eruptivos
Espectro Vocal	Desenvolvimento por derivação	8	225 a 269	D	Secção 1	Espectros vocais de síntese Comp. 232 a 239: objeto caótico (princípios fractais) 1º Plano: topo sonoro + objeto-agregado / 2º plano: objeto pontilhístico comp. 261 a 269 – referência dos compassos 78 a 88 comp. 261-269 – referência dos objetos melódicos e eruptivos comp. 268 – referência dos comp. 87-88 comp. 269 – referência do comp. 89
Parte Eletrónica		9	270 a 278	Cadência	Secção 2	Síntese da melodia do deserto Objetos-tema derivados, referência aos comp. 126 a 156 Gongo na síntese e som granulado Comp. 276: ‘chuva’ de sons na síntese (6 vozes) 1ºPlano: objetos-tema derivados (arpejos micro-tonais) 2º Plano: polifonia de cobertura Semelhança com a Cadenza de Concerto
Apelo à memória		Recapitulação	10	279 a 285	E	Secção 1
	11		286 a 300		Secção 2	Objetos melódicos: noção de catástrofe Comp. 323 a 325: referência dos compassos 117 a 182 e 201 a 203 Comp. 336 a 339: vazio (silêncio) Comp. 340 a 350: referência aos compassos 109 e 204 Comp. 350: síntese, referência do compasso 271 e do início
	12		300 a 326	Espectros Vocais	Secção 4	Cobertura, objetos eruptivos e objetos melódicos Referência dos objetos dos compassos 118-120, 87-89 e 268-269 Comp. 303: objetos melódicos em slaps nas flautas / objetos-agregados Comp. 325: noção de catástrofe

	13	327 a 339		Secção 5	Comp. 327: objeto perfil de envelope Espectros vocais híbridos (espécie de vozes aquáticas)
	14	340 a 349	Relaxamento	Secção 6	Comp. 340: 1º Plano: modelo relaxamento 2º Plano: objeto com perfil de envelope
	15	350 a 356	Solo	Secção 7	Comp. 350: referência aos compassos 270-278 Objetos melódicos em síntese

Quadro 4. Organização formal de toda a obra *L'Esprit des dunes* (Garant, 2011, pp. 79-80)

Como se pode verificar no quadro anterior, a estrutura assenta em quatro partes fundamentais: exposição de objetos sonoros, a transição, o desenvolvimento de objetos por derivação e a recapitulação onde os objetos já apresentados são relacionados.

A exposição corresponde à primeira parte onde são apresentados os objetos mencionados, sob um espectro inicial, realçando a relação entre todos os objetos como elementos que partem do objeto-tema inicial apresentado pelo oboé e pela flauta. É por isso que o espectro de abertura da obra gera os componentes necessários ao desenvolvimento do resto da peça.

A parte da transição é curta e propõe um contraste marcado com a parte da exposição dos objetos. Ela caracteriza-se pela manifestação brusca da eletrônica e pela manifestação de uma polifonia de cobertura, sobre a qual se extrai um objeto melódico que se retrata a melodia do deserto, evocando uma ressonância psicológica que se refere às origens do material utilizado. Segundo Anderson (1999, p. 15) “é a primeira vez na obra de Murail que é feita uma alusão explícita à música de outras culturas: [...] o deserto de Gobi na Mongólia, e as regiões montanhosas, rochosas e escassamente povoadas do Tibete”.

É da evolução por derivação dos elementos da transição que surge o desenvolvimento, sendo constituído por vários elementos sonoros que mais não são do que o ressurgimento de várias ideias expostas, mas trabalhadas de maneira diferente. Esta técnica de mistura, extraída diretamente das técnicas de estúdio da música electroacústica, torna-os consideravelmente diferentes. Murail mistura os objetos eruptivos com agregados criando uma textura sonora simultaneamente estática e caótica. De maneira a manter o ouvinte em constante integração na mensagem da obra, o compositor efetua referências permanentes a objeto já assimilados, fornecendo-lhes desta forma pontos de referência que lhe permitem a construção da arquitetura formal da obra.

Murail considera a música como uma “*arte do tempo*” e a composição como a “*arquitetura do tempo*” (apud Garant, 2011, p.81). No mundo complexo de *L'Esprit des dunes*, a evolução desta arte arquitetural é feita por zonas espectrais: grave, aguda e média onde os sons, raramente isolados, são reagrupados por zona de registo e de âmbito – uma técnica já usada em obras anteriores. No seio do espectro, as harmonias forjam relações privilegiadas entre eles, que necessitam de uma proximidade e um certo reagrupamento dos harmónicos dos registos vizinhos – sem isso, a análise a cada espectro seria absolutamente inútil. Esta escultura do tempo por zona espectral é característica das técnicas de composição de Murail e resulta de um trabalho sobre a percepção e criação de imagens auditivas que emanam da fusão ou não dos espectros harmónicos.

O quadro anterior faz também referência à distribuição sonora dos elementos na orquestra, verificando-se uma associação de papéis melódicos e lineares aos sopros, enquanto as texturas pontilhísticas e caóticas são atribuídas às cordas. Além disso, a eletrônica faz antes uso de elementos com perfil de envelope e objetos agregados. Estabelece-se assim os princípios de organização pré-composicional (quadros 46 e 47).

Neste trabalho de análise do material, Murail delimita as zonas espectrais de registo e atribui-as a diferentes objetos, de forma que cada elemento ganhe características muito próprias que permitam o seu reconhecimento perceptivo. Esta técnica permite que o compositor possa trabalha-los ao nível do registo e do âmbito, num processo que lhes fornece uma variável qualitativa, atribuída a cada objeto de maneira a defini-lo e delimita-lo no espaço sonoro.

Distribuição dos objetos pela instrumentação	
Objeto-tema	Oboé e Flauta
Objetos melódicos	Sopros
Objeto pontilhístico	Cordas
Objeto caótico	Cordas
Objetos eruptivos	Sopros e Cordas
Objetos com perfil de envelope	Eletrônica

Objetos-agregados	Cordas e Eletrónica
Quadro 5. Relações entre objetos e instrumentação	
Distribuição dos objetos nas zonas espectrais	
Objetos melódicos	Agudo
Objeto Pontilhístico	Grave
Objeto caótico	Grave
Objetos eruptivos	Agudo

Quadro 6. Relações entre objetos e zonas espectrais

Com a referida analogia às relações entre o espírito do som e os elementos espirituais da cultura oriental, ficaram manifestados os diferentes aspectos diretamente usados na obra, nos variados componentes que intervêm na composição e execução da obra. A este aspeto foi mencionada a escolha do oboé para apresentação do objeto-tema principal, numa alusão a uma cerimónia monástica tibetana, correspondendo ao início de ambos os momentos musical e eclesiástico. Este elemento evoca o início de uma voz que se eleva e anuncia um evento importante. O objeto pontilhístico, por seu turno, possui uma ressonância mais geográfica, pois imita os grãos de areia do deserto, associando a imagem às dunas mencionadas pelo título. O seu “espírito” corresponde às alusões feitas às culturas tibetanas e mongóis, ambas evocações sonoras representativas das significações budistas, e representam também o movimento dos grãos realizado pela ação do vento sobre as dunas no meio desértico. Por outro lado, os objetos eruptivos, realizados geralmente pelos instrumentos de sopro, manifestam proximidade com as formas geométricas das dunas. O material micro-tonal favorece a passagem entre os diferentes estados auditivos, cuja matriz se manifesta como indispensável ao nível de integração dos objetos de naturezas diferentes e contrastantes, que evocam as músicas extra-europeias pelas suas características micro-tonais.

Contudo, a relação entre os elementos europeus e orientais, bem como a identificação clara de cada um dos objetos que interligam os dois ‘mundos’, verifica-se também na dedicatória da obra a Giacinto Scelci e Salvador Dalí. Na base desta dedicatória está, segundo Garant (2011, p.83), o trabalho realizado no que à construção de material e técnicas de análise do som diz respeito. O mesmo autor encontra paralelo entre esta obra e o filme de Dalí *Impressions de Haute-Mongolie*, pois nesta obra o artista apresenta a noção de focalização de um ponto de imagem e a sua ampliação com a ajuda de um microscópio. Tal permite a criação de um universo de imagens e de objetos, através da técnica de deformação das mesmas que levam à elaboração de paralelos entre diferentes comportamentos e visões geográficas da alta-Mongólia. Dalí propõe assim a distinção entre a realidade e a visão dos objetos que comportam essas imagens. É então no trabalho ao nível do material que se encontra um paralelismo entre o filme e a obra de Murail: por meios informáticos são analisados o som e todos os seus componentes inarmónicos, a partir do qual, e dentro do seu sistema pré-composicional, constrói os objetos sonoros que correspondem às suas visões sonoras e ideias musicais. Segundo Anderson (*apud* Garant, 2011, p.84), a dedicatória a Dalí vai mais além das variadas evocações do pintor a paisagens desérticas plenas de alienação, mas antes uma referência ao filme, onde um objeto isolado torna-se no centro de focalização da imagem, sendo magnificado a um grau que permite invocar os seus mundos interiores, algo que Murail faz com os espectros sonoros instrumentais e vocais.

As técnicas de composição empregues pelo compositor mostram-se abertas à integração de diferentes materiais sonoros na mesma obra, assentes num mesmo meio estético resultante da análise dos harmónicos das amostras sonoras. Não é por isso estranho que as diferentes naturezas musicais de base da obra se tornem convergentes na mesma obra, devido à fusão espectral dos seus componentes. A obra assim assume-se como um reposicionamento do compositor nos terrenos figurativos e melódicos, cuja complexidade se obtém pelo cálculo computadorizado de espectros inarmónicos, que fornecem à obra um claro sentido de direcionalidade. Destes objetos emergem as imagens auditivas, acompanhados pelas sonoridades da eletrónica composta por espectros e amostras sonoras tratadas informaticamente. Assiste-se desta forma a um retorno do objeto figurativo enquanto elemento condutor do discurso musical, servindo a tecnologia como ferramenta fundamental de fusão dos diferentes universos sonoros, permitindo a construção coerente do Todo musical, sem recluir as inerentes e óbvias associações entre os elementos musicais e as imagens orientais que a promovem.

Fundem-se assim os elementos dos espíritos: as práticas cerimoniais e espirituais das civilizações Mongol e Tibetana transmitidas pelo espírito dos sons que as identificam, trabalhados em âmbitos de organização caracteristicamente ocidental.

CONCLUSÃO

Pasticci (2003, p.324) afirma que os temas religiosos, como todo o componente extra-musical, apresentam-se como um conjunto de valores referenciais que a música é chamada a reproduzir e a simbolizar. Por seu turno, Adorno (1982, p.4) refere que a própria linguagem musical possui em si características que lhe conferem religiosidade, representando a tentativa humana de atingir a divindade, como meio de enunciar os seus significados. Num diálogo entre a religiosidade da música e a música religiosa, Stravinsky estabelece uma dupla categorização que anuncia a “música religiosa religiosa” e a “música religiosa profana”. Certo é que a adoção da cultura ocidental de práticas de vivência oriental, desde o início do século XX trouxe com ela, não só novas escalas, afinações e instrumentos, como o enquadramento cultural, e particularmente de prática religiosa, que lhe dá corpo.

A expressão metafísica da representação humana, a fé que lhe confere imaterialidade, apresenta-se na imponentemente científica sociedade do séc.XX como o fez iluminação do séc. XVIII ou na libertação da mente no séc. XIX. Em *Madonna of Winter And Spring*, Jonathan Harvey “descreve” em sons o processo de abandono da materialidade e chegada ao nirvana na meditação védica. Para tal utiliza como temática a figura feminina da religião cristã: Maria. No caso de Tristan Murail, são as sonoridades da prática religiosa no Tibete e na Mongólia, através do instrumento e do canto usados, que servem de unificação ao discurso musical, quer nos aspetos formais como de processo espiritual, numa busca de diálogo entre a matéria e o éter. Em ambos os casos, é o desenvolvimento científico que permite a análise laboratorial aprofundada dos fenómenos sonoros, possibilitando ainda a sua transformação em tempo real do discurso imaterial do computador, por oposição à acústica dos instrumentos que com ele dialogam.

Falar de fé e som na música do séc. XX não é, nestas circunstâncias, sinónimo de falar de música religiosa. A espiritualidade está emprenhada no universo expressivo dos compositores desse século, sem que com isso se verifique uma produção musical de cariz religioso. A transcendência, refletida nas formas sonoras abordadas, exprime-se nas diferentes dimensões e domínios da própria temporalidade do som, preconizado por Stockhausen em “How time passes”, concretizado do desenvolvimento de uma linguagem musical que assenta do tempo que cada componente tem no tempo global do próprio som, que caracteriza a música espectral.

REFERÊNCIAS

- Anderson, J. (1999). *Notes de Programme*. Paris: Serveur Ircam.
- Adorno, T. W. (1982). Fragment sur les apports entre la musique et le langage. In *Quasi una Fantasia: écrits musicaux*. Paris: Gallimard.
- Garant, D. (2001). *Tristan Murail. Une Expression musicale modelisée*. Paris: L'Harmattan.
- Garant, D. (2011). *Tristan Murail. Les objets sonores complexes*. Paris: L'Harmattan.
- Harvey, J. (1984). Reflection after composing. *Contemporary Music Review*, 1(1), 83-86.
- Harvey, J. (1999). *In quest of spirit: the musical thought of Jonathan Harvey*. University of California Press.
- Lalitte, P. (2002). *Le Spectre d'une voix*. In P. Szendi, *Tristan Murail. Compositeurs d'aujourd'hui*. (pp. 59-102). Paris: L'Harmattan.
- Pasticci, S. (2003). Musique Religieuse et spiritualité. In J. J. Nattiez (dir.), *Musiques, une encyclopédie pour le XXIe siècle*. Paris: Actes Sud/Cité de la Musique.
- Scruton, R. (1997). *The aesthetics of music*. New York: Oxford University Press.
- Scruton, R. (2009). *Understanding Music – Philosophy and Interpretation*. London: Continuum.
- Simpson, R. (1983). More Reflections. *Tempo*, n°144.
- Smith, P. (1989). Towards the spiritual – the electroacoustic music of Jonathan Harvey. *Contact – A Journal of Contemporary Music*, 34, 31-39. [doi:10.25602/GOLD.ci.v0i34.1304](https://doi.org/10.25602/GOLD.ci.v0i34.1304)