DOI 10.20504/opus2022.28.16

A superação da técnica (estendida) e a proposta da sonoridade no estudo, discussão e comunicação da música contemporânea

Germán Enrique Gras
(Universidade Estadual do Ceará – UECE, Fortaleza - CE)

Resumo: Ao revisar textos brasileiros sobre técnicas estendidas, quatro abordagens principais são identificadas: uma técnico-descritiva, uma entendida provisoriamente como ecológica ou contextualizada, uma musicológica e uma pedagógica. Em seguida, uma série de questões relativas às técnicas estendidas é elencada, tais como a relação intérprete/compositor, a dinâmica da colaboração e do dialogismo e a questão da temporalidade e do foco da discussão e da comunicação sobre música, dentre outras. Em meio a estas problemáticas, a ideia de superar a técnica é proposta como um movimento necessário. Com isso, as técnicas estendidas passariam a ser tratadas de maneira integrada com as técnicas consolidadas, entendendo o conjunto resultante como sonoridade (em sentido amplo) no estudo, discussão e comunicação da música contemporânea, tanto entre intérpretes e compositores quanto entre estes e ouvintes.

Palavras-chave: Técnica estendida. Sonoridade. Música contemporânea.

Going beyond (extended) technique and a proposal of sonority in the study, discussion, and communication of contemporary music

Abstract: Upon reviewing Brazilian scholarly works on extended techniques, four main approaches were identified: technical description; an approach provisionally understood as ecological or contextualized; musicological; and pedagogical. Then, we address a series of issues related to extended techniques, such as the performer-composer relationship, the dynamics of collaboration and dialogism, and the issue of temporality and focus on discussion and communication as it relates to music, among others. Within the context of these issues, the idea of going beyond technique is proposed as a necessary movement. Accordingly, extended technique would be treated together with standard technique, understanding the resulting conjunct as sonority (in a broad sense) within the study, discussion, and communication of contemporary music between performers and composers and between these and listeners.

Keywords: Extended technique. Sonority. Contemporary music.

GRAS, Germán. A superação da técnica (estendida) e a proposta da sonoridade no estudo, discussão e comunicação da música contemporânea. *Opus*, v. 28, p. 1-18, 2022. http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.16
Recebido em 21/11/2021, aprovado em 13/10/2022

As discussões sobre música contemporânea entre intérpretes e compositores, atualmente no Brasil, parecem vir em crescimento. No entanto, muitas vezes cada grupo fala desde sua posição particular e sobre sua atividade ou conhecimento específico, o que pode afastar ou, pelo menos, desestimular a participação do outro. Nesse sentido, discussões sobre, por exemplo, a série e suas transformações, pelo lado da composição, e a escolha de qual seria o dedo mais apropriado para realizar uma ação instrumental, pelo lado da interpretação, seriam muito específicas para servirem plenamente ao outro grupo. O caso das técnicas estendidas não é tão diferente, sugerindo, por sua vez, a conceição que delas tem cada autor, cada subárea. Tais técnicas podem ser entendidas, por exemplo, como uma coisa em si ou no sentido da sua função contextualizada, seja num caso particular ou num conjunto de peças. Neste trabalho, o estudo da técnica em si, ou seja, a coisa e sua realização particular, será tratado como uma parte da questão geral. Deste modo, o que se propõe é entender como esta ou aquela técnica soa e funciona, não só como uma questão física, mas principalmente como sonoridade – como temporalidade –, na música na qual é utilizada e no universo ao qual essa música pertence.

Assim, e com vistas a uma discussão sobre música contemporânea que estimule a participação de todas as partes (intérprete, compositor e ouvinte), procura-se entender as particularidades de maneira musicalmente contextualizada. Para isto, na próxima seção, algumas pesquisas brasileiras que tratam do assunto serão elencadas[1], identificando as abordagens utilizadas. Em seguida, será proposta a ideia do estudo da sonoridade como tópico geral, no qual as técnicas estendidas podem ser tomadas como um dos seus tópicos. O conjunto de trabalhos a seguir não conforma um estado da arte sobre o assunto, tendo o objetivo de exemplificar a problemática em foco neste trabalho, sendo ponto de partida necessário para a discussão. Os trabalhos elencados têm objetivos diferentes entre si, mas isto não nos impede de observar como o assunto é abordado.

1. Técnicas estendidas em publicações brasileiras: três abordagens

Hoje, no Brasil, discutir as técnicas estendidas desde a perspectiva da sua produção mecânico-instrumental corresponde essencialmente (mas não exclusivamente) ao instrumentista-pesquisador. Isto se revela ao percebermos que uma das suas preocupações é a de resolver rapidamente um grande número de questões técnicas no momento do estudo e da preparação de uma música na qual as técnicas estendidas são utilizadas. Muitos dos textos escritos por intérpretes, elencados a seguir, referem-se a esta problemática. Em tais trabalhos, diferentes abordagens são utilizadas. Entretanto, mesmo sendo claras na maioria dos casos, elas nem sempre são adotadas de maneira rígida ou excludente, e em alguns trabalhos transita-se de uma para outra abordagem.

Naquela que podemos chamar de abordagem técnico-descritiva, Ledice Fernandes (2019), por exemplo, apresenta diversos tipos de sons percussivos no violão, diferenciando-os pela ação requerida e indicando pontos específicos. A técnica estendida é tratada a partir da sua realização. Em meio ao

[1] Tais como os trabalhos de Maria Leopoldina Onofre relativos ao estudo da utilização da flauta em músicas de Sciarrino, os trabalhos de pesquisadores e alunos associados aos projetos de pesquisa liderados por Silvio Ferraz, o trabalho desenvolvido por Fábio Presgrave, Luciane Cardassi, e outros pesquisadores, alguns dos quais serão mencionados neste trabalho.

levantamento de um grande repertório de possibilidades, a autora traz exemplos nos quais "se percute o tampo do violão abaixo do cavalete com o anular direito [...], [ou] a percussão sobre o tampo com as falanges dobradas, como quem bate à porta" (FERNANDES, 2019: 234-235). Essa abordagem é similar à adotada por Eliane Tokeshi (2003) ao trabalhar sobre música de Guerra-Peixe, onde as técnicas solicitadas pelo compositor são descritas. A autora expõe sua própria experimentação com cada técnica em particular e a forma por ela encontrada para se lograr um resultado sonoro de acordo com as informações da partitura. Em outro texto, semelhante aos anteriores, Kalyne Teles Valente versa sobre as técnicas estendidas também de forma técnico-descritiva, indicando inclusive "soluções estratégicas de dedilhados" (2014: 11).

A partir de uma perspectiva considerada provisoriamente como ecológica, Fabio Presgrave observa que, "apesar das mudanças contínuas no cenário internacional, [...] em nosso país o ensino se mostra engessado, ignorando as mudanças que vêm ocorrendo no meio musical" (2008: 1). Por isso, ele se detém no "estudo de peças recentes, escritas [...] por compositores brasileiros que utilizam técnicas expandidas, a fim de proporcionar um detalhamento dessas técnicas para facilitar o contato dos violoncelistas e compositores com a escrita" (PRESGRAVE, 2008: xiii). O autor adota uma postura crítica em relação ao estudo técnico do instrumento e propõe examinar as diferentes técnicas no contexto em que elas funcionam. Para tanto, sugere analisar as peças e, se possível, dialogar com os compositores no intuito de construir uma ideia interpretativa das obras. Presgrave justifica, afirmando que

> [...] existem [...] infinitas soluções técnicas para os novos desafios da escrita, e que apontá-los fora de contexto seria inútil. Ao invés disso, devemos ter um leque de possibilidades, trazidas do conhecimento musical, da criatividade técnica e do hábito de trabalhar com compositores (PRESGRAVE, 2008: 11).

Desde uma perspectiva similar, Luciane Cardassi (2011, 2006) investiga as relações entre gestos (figuras), técnicas estendidas, significados atribuídos a palavras e sonoridades da peça por meio da adjetivação. Dessa maneira, a autora constrói uma série de "imagens do som desejado" (CARDASSI, 2006: 45) que lhe ajuda a criar um significado musical próprio. Ao tratar da peça *Desassossego Latente*, ela considera que o compositor Felipe de Almeida Ribeiro "criou uma lista de palavras, a qual mantém relação direta com os sentimentos relacionados a situações de terror e ansiedade vivenciados pelo compositor" (CARDASSI, 2011: 74). Mais adiante, afirma ainda que aquilo que "a investigação analítica [...] permitiu observar foi a recorrência de alguns gestos musicais [...], e o estabelecimento de determinados ambientes sonoros, os quais são a expressão musical dos sentimentos irrigados pelo texto" (CARDASSI, 2011: 74). Cardassi conclui que "[a] lista de palavras de Ribeiro e o título da peça são a fonte de irrigação de *Desassossego Latente*, e o piano estendido é o instrumento através do qual os sentimentos pungentes vivenciados pelo compositor permanecem latentes nessa obra" (CARDASSI, 2011: 76).

Por sua vez, ao discutir o papel estrutural do timbre em *A Atra Praia de Saturno*, Felipe Amorim e Rogério Vasconcelos (2002) também salientam a necessidade de analisar pontos de contraste tímbrico: "É importante que o intérprete compreenda que o *staccato* é uma forma intermediária de ataque entre o som sustentado e o percutido e que deve cumprir a função de transição entre as duas possibilidades" (AMORIM; VASCONCELOS, 2002: 79). Estes dois últimos artigos apresentam, ainda, diferentes possibilidades de descrição musical. No texto de Cardassi, vemos a pianista se mover pela música

guiada por uma espécie de sentido emocional, enquanto a escolha adotada por Amorim e Vasconcelos é mais sonoro-formal.

Partindo de uma perspectiva que pode ser entendida como musicológica, Maria Leopoldina Onofre procura, combinando uma abordagem qualitativa e outra quantitativa, analisar o funcionamento das técnicas (descritas *per se*) e o funcionamento destas na "organização do discurso musical" (ONOFRE, 2012: 8), no caso de *L'opera per Flauto* de Salvatore Sciarrino, de acordo com a poética do compositor italiano. Para a pesquisadora,

> [A] música para flauta solo de Sciarrino é composta quase que exclusivamente por técnicas expandidas, mas é relevante ressaltar que o compositor não faz uso de tais recursos apenas como mero floreio, ornamento ou aparelhamento da música, mas como uma busca de novos campos expressivos, que representem os conceitos perceptivos idealizados por ele (ONOFRE, 2012: 42-43).

Em sua pesquisa, a autora conclui que a música de Sciarrino é a concreção "de sua concepção de organicidade, naturalismo e antirretórica aliados a conceitos das artes visuais. A sua liberdade compositiva reside na invenção de suas próprias regras, seus conceitos dão consistência e unidade a sua expressão musical" (ONOFRE, 2012: 142).

Sergio Kafejian e Silvio Ferraz fazem um trabalho similar ao de Onofre, dessa vez com foco em duas peças de Helmut Lachenmann. Os autores abordam criticamente "os conceitos propostos pelo compositor […] [para] identificar ferramentas e técnicas de manipulação e organização de material sonoro que possam ser utilizadas tanto em análises de obras do compositor quanto em processos composicionais" (KAFEJIAN; FERRAZ, 2017: 198). Assim, trazem e discutem, dentre outros, os conceitos de música concreta instrumental, de metainstrumento e de escuta elaborados pelo compositor alemão, relacionando esta última ideia ao conceito de escuta de Pierre Schaeffer para observar o seu funcionamento através da análise das composições *TemA* (1968) e *Guero* (1969).

Em um trabalho de orientação mais histórica, José Henrique Padovani e Silvio Ferraz (2011) salientam que a necessidade por novos recursos expressivos tem levado diferentes compositores a embarcar na investigação de possibilidades instrumentais outras que não as disponíveis à sua época. O levantamento realizado vai de Monteverdi a Berio, Ferneyhough e Lachenmann, passando pela orquestra clássico-romântica e pela música de câmara de começo do século XX, trazendo inclusive a problemática da colaboração de compositores e intérpretes. Os autores concluem com a proposta de se entender o computador como extensão da técnica estendida (da composição). Em consonância, Danilo Rosetti *et al.* (2018) trazem uma emergente noção de timbre, em um texto analítico que versa sobre as amálgamas sonoras entre o som instrumental, o som gravado em fita e a eletrônica ao vivo, no caso de *Desdobramentos do contínuo* (2016), de Rossetti.

Além dessas três abordagens, há também a perspectiva pedagógica, exemplificada pelo trabalho de Presgrave já mencionado, assim como também pelos trabalhos de Daldegan e Dottori (2011) e de Marta Brietzke (2018). Os dois últimos tratam de pesquisas com instrumentistas nos primeiros estágios de aprendizado, ambas realizadas em parceria com compositores brasileiros. No caso de Daldegan e Dottori (2011), os autores trabalharam com música escrita, e, no caso de Brietzke, com improvisação, num sentido lúdico. Esta abordagem não será aprofundada aqui, pois levaria a tratar de questões próprias da pedagogia, o que escapa ao escopo deste trabalho. Entretanto, é importante mencioná-la, pois podem representar um passo decisivo para o estudo e o florescimento da música contemporânea.

2. Colaboração e dialogismo[2] na relação intérprete-compositor

Um assunto recorrente em muitos dos textos sobre técnicas estendidas já citados é o da colaboração entre intérprete e compositor. A questão recebe importantes aportes também em trabalhos como os de Cardassi (2016), Ray (2016), Ribeiro, Ribeiro e Pena (2016), Souza, Cury e Ramos (2013), Kubala e Tokeshi (2016), dentre outros. O tema representa uma grande potencialidade para a atividade musical contemporânea, na tarefa de se tentar superar a difícil questão da separação entre quem faz e quem reproduz.

Para Fernandes (2019), já não se trata de sustentar a ideia de que um compositor cria uma estrutura para que o intérprete a faça soar, mas de pensar numa criação musical que "reconhece a própria performance enquanto **ato criativo**, e o compositor, como um artesão que se corporaliza e se interessa em aprender o funcionamento tanto do instrumento como das maneiras de chegar a ele" (FERNANDES, 2019: 250, grifo da autora).

Ainda que a proposta de Fernandes pareça instigante, importante e necessária em termos discursivos, colocar o intérprete como criativo em contraposição a um compositor como **artesão** (técnico) não parece suficiente, já que se trataria tão somente de uma inversão de papéis. Nesse sentido, a alteração não parece esclarecer suficientemente as relações criativas dos diversos participantes do ato cultural.

Em lugar disso, colocar a relação entre intérprete e compositor sob uma luz dialógica pode representar um valioso aporte. Sob uma perspectiva dialógica, cada um dos atores é entendido como autor de um fazer musical conjunto, dialógico, no sentido como Mikhail Bakhtin (2008) entende o discurso. Isso significa que tanto intérprete quanto compositor e ouvinte escutam, interpretam e criam, baseados tanto nas suas próprias inquietações quanto no entendimento do outro e do contexto espaço-temporal. Então, mesmo que as atividades dos diferentes participantes do ato cultural ocorram num contexto colaborativo, conjunto, coletivo e/ou compartilhado (BECKER, 1982. BELCASTRO, 2021), os aspectos dialógicos de tais relacionamentos podem ser estudados, trazendo uma valiosa contribuição para o pensamento musical contemporâneo.

A partir dos estudos do Círculo de Bakhtin e de seus comentadores (CLARK; HOLQUIST, 1984. BRAIT, 2009a, 2009b, 2010a, 2010b), é possível afirmar que o instrumentista, ao interpretar, cria seu próprio discurso, mesmo partindo do discurso de outra pessoa (aquela que escreveu ou deixou em branco). Nesse criar, adota uma posição emocional e volitiva perante o enunciado de outros, perante o mundo. É por isso que, em sentido dialógico, todo discurso está orientado para/pelo outro, pois as diversas decisões do ato criativo estão relacionadas a um conjunto de pressupostos que do outro fazemos. Isso ocorre porque, de acordo com Valentin Voloshinov (1997),

> […] o tempo todo concebemos o ouvinte como participante imanente do acontecimento artístico que determina a forma de uma obra do seu interior" e, portanto, "todo ato cultural se move numa atmosfera axiológica intensa de interdeterminações responsivas. Isto é, em todo ato cultural assume-se uma posição frente a outras posições valorativas (FARACO, 2010: 38).

[2] Neste trabalho, diálogo será entendido em sentido bakhtiniano. Uma possível aplicação em música foi estudada como aspecto dialógico, desde a perspectiva da composição, com base nos conceitos do círculo de Bakhtin em tese de doutorado e outros trabalhos (GRAS: 2013, 2014a, 2014b).

Ao criar o seu discurso de sons, o intérprete promove e espera uma resposta, também criativa, de quem o ouve, seja este o próprio compositor, outros compositores, outros intérpretes, ouvintes, analistas, críticos etc. Também com base nisso, pode ser afirmado que quem escreve está também interpretando e que quem interpreta está também criando. Portanto, no próprio ato de composição, performance, escuta, análise e crítica, há atividades de criação, interpretação, escuta e crítica, por mais elementar que sejam, estejamos conscientes ou não.

Esta afirmação está também de acordo com Jean-Luc Nancy (2007), que entende que a escrita também soa, ou, como ele prefere, "ressoa". Segundo o autor, o "escrito tem uma voz, e essa é também a acepção mais contemporânea da palavra 'escrever', talvez tanto na música quanto na literatura"[3] (NANCY, 2007: 71-72, tradução nossa). Ou seja, "'escrever' não é outra coisa que fazer ressoar o sentido para além da significação e para além de si mesmo"[4] (NANCY, 2007: 72, tradução nossa). A partir daí, adotando o depoimento de Francis Ponge para si, Nancy transcreve: "nunca penso em escrever a menor sentença sem que a minha escritura seja acompanhada de uma dicção e uma escuta mental e, ainda mais, nem mesmo sem que seja **precedida** por elas"[5] (PONGE *apud* NANCY, 2007: 72, tradução nossa, grifo do autor).

Com base nisto, o filósofo afirma que a escrita é uma voz que ressoa através de um dizer, como ato performático, dotada de um tom, de um estilo (uma tonalidade, uma cor, uma aparência). Contudo, essa articulação entre o sentido do texto, a escrita (sonante), a dicção (performática) e a escuta não necessariamente é entendida em sentido cronológico. Embora Nancy não esteja falando precisamente da situação que está sendo aqui estudada, tal articulação parece ser completamente válida. Afinal, quando escrevemos ou escutamos numa apresentação o som interpretado por nós mesmos, nós o corrigimos constantemente de acordo com essa escuta, de acordo com essas "imagens do som desejado" (CARDASSI, 2006: 45), interpretado. Isto permite e ocasionalmente leva às tomadas de decisões, e é nessas decisões que a pessoa encontra a si, ao mesmo tempo em que lhe é possível perceber, ou pelo menos pressupor, o outro.

Entretanto, a comunicação entre intérprete e compositor é muitas vezes tomada pelo seu viés técnico e, neste sentido, é, sim, necessária a colocação de Fernandes (2019), de entender a performance como ato criativo. Assim sendo, o diálogo entre intérprete e compositor não deve se reduzir à informação que o instrumentista pode fornecer ao compositor de como o instrumento funciona, cabendo ao compositor, por sua vez, lhe sugerir experimentações. Em tais casos, a relação se torna um tanto limitada, pois, mesmo havendo colaboração, não necessariamente se dialoga sobre música[6]. A propósito, Ribeiro, Ribeiro e Pena afirmam, trazendo a fala de Messiaen, que

> [o] desenvolvimento de novos conceitos e poéticas nos séculos XX e XXI, principalmente no importante trabalho colaborativo entre compositores e intérpretes (MESSIAEN, 1980: i), culminou em uma prática artística com novas contribuições em diversos aspectos **paramétricos** e **estruturais** da música (RIBEIRO; RIBEIRO; PENA, 2016: 120, grifos meus).

[3] Original: "escrito, tiene una voz, y ese es también el sentido más contemporáneo de la palabra 'escribir', tal vez tanto en música como en literatura".

[4] Original: "'escribir' no es otra cosa que hacer resonar el sentido más allá de la significación o más allá de sí mismo".

[5] Original: "nunca se me da por escribir la más mínima frase sin que mi escritura esté acompañada de una dicción y una escucha mentales y, más, ni siquiera sin que esté precedida por ellas".

[6] Cabe destacar que esta última afirmação é feita a partir do informado nos textos aqui analisados, e não da situação em que teria se dado o encontro entre intérprete e compositor nos inúmeros casos particulares, o que na maioria das vezes não é informada.

No estudo das técnicas estendidas no fagote, Souza, Cury e Ramos (2013) defendem a colaboração entre intérprete e compositor, com objetivos e orientação similares aos de Presgrave (2008). Orientando-se aos compositores (como se falassem para eles), os autores discorrem sobre várias técnicas e sobre as diferenças produzidas pelo tamanho e espessura da paleta, pelos diferentes bocais e modelos de fagotes, e afirmam que tudo isto influi diretamente na possibilidade de realização de multifônicos e outros sons. Ainda que não apresentem estudos novos sobre peças, em seu trabalho apresentam vários casos que tratam do "diálogo entre compositores e instrumentistas" e afirmam que tal interlocução "tem sido de grande valor para a evolução das pesquisas sobre técnica estendida, principalmente no que se refere à funcionalidade e à aplicação dessa nova sonoridade em uma determinada obra musical" (SOUZA; CURY; RAMOS, 2013: 142). Já Kalyne Teles Valente comenta que

> […] cada performance, entrevista, troca de e-mails e, principalmente, cada contato de ensaio com o compositor enriqueceram e inovaram cada vez mais a compreensão de cada técnica estendida, do caráter de cada versão, de cada sonoridade e também da negociação entre aquilo que o compositor idealiza e **o que é possível de ser feito** pelo intérprete (VALENTE, 2014: 32, grifo meu).

Não sendo o objetivo deste estudo o de estimar ou desestimar qualquer uma das abordagens acima elucidadas, acredito, contudo, que, para tentar superar a separação entre quem faz e quem reproduz, como já mencionado, é necessário, também, superar a instância da técnica. Não se trata de depreciar as importantes contribuições que a problemática da técnica em si traz para a pesquisa, tanto do intérprete quanto do compositor. No entanto, pode-se perceber que isso traz um dado somente parcial sobre a comunicação entre instrumentistas e compositores à hora de se trabalhar em uma música, pois, se os instrumentistas falam de como proceder no instrumento e o compositor fala de como manipular a técnica de escrita, evidentemente não estão falando do mesmo[7]. Acredito que a comunicação de caráter descritivo entre intérpretes sobre a realização técnico-instrumental, mesmo que aporte um dado valiosíssimo também para o compositor, não se refere necessariamente à música viva. Por outro lado, os diálogos entre compositores acerca das operações de escrita, importantes para a sua subárea, ainda que na maioria das vezes também sejam de caráter descritivo, pouco contribuem para o entendimento do intérprete.

Além desta primeira constatação, o argumento é que a música não se resolve numa questão meramente técnica. Portanto, superar a técnica significa, aqui, não a abandonar, mas ir além dela. Seria dialogar sobre música, seja como emoção, como fenômeno sonoro ou como processo, como aquilo que se procure apresentar – ou, como sugere Didier Guigue (2011: 64), desde a análise, recuperar a temporalidade do que foi escrito, tanto quanto for possível. Uma possibilidade, dentre outras, poderia ser falar de música como escutada[8], seguindo o caminho apontado pela fenomenologia aplicada de Thomas Clifton (1983), mesmo que partindo de uma discussão técnica.

É imprescindível para o compositor conhecer as técnicas instrumentais que utiliza para poder dialogar com seu colega. Mas lhe será igualmente indispensável comunicar ao intérprete a maneira como usou esta ou aquela técnica e o que ela significou no processo composicional, ou seja, falar da ideia e de

[7] Isto relaciona-se diretamente com a problemática dos programas de ensino de música, tanto da composição quanto das práticas interpretativas, entre outras.

[8] A expressão "música como escutada" é uma referência ao título do livro de Thomas Clifton, *Music as Heard* (1983).

como ela funciona, assim como o fazem Felipe Amorim e Rogério Vasconcelos (2002) em relação ao *staccato* em *A Atra Praia de Saturno* (AMORIM; VASCONCELOS, 2002: 79), por exemplo.

Aqui há um diálogo possível, um diálogo de ideias com a potencialidade de criar aquele discurso musical que intérprete e compositor apresentarão. Trata-se de propor ao intérprete e aos ouvintes aquela música na qual, em um dado momento, uma sonoridade se torna mais brilhante ou é obscurecida, ou que se transforma em outra coisa e logo volta ou é interrompida, e contrasta com uma terceira possibilidade sonora, e através de tais ou quais técnicas e/ou procedimentos, por exemplo. Ou também é sobre como um momento da música tem um aspecto mais estático perante outro com características mais direcionais, que empurra para frente. Nesse diálogo, compositor e intérprete descobrem sua própria forma de sentir (isto ou aquilo) para apresentá-la ao ouvinte, estabelecendo uma comunicação entre os diferentes atores do acontecer musical.

Nesse diálogo bakhtiniano, não há uma das figuras em situação privilegiada em relação à outra. O intérprete não pode esperar que o compositor lhe diga como agir. Ele precisa descobrir aquela dicção sua, aquela (res)sonância que lhe produz o texto, que não é mais a (res)sonância do compositor na situação de composição, mas aquela que pertence a si (intérprete). O diálogo pode acontecer, assim, em relação a esse descobrir-se sentindo tais sonâncias, as aparências que nos impressionam. Nessa troca de ideias, inclusive, as impressões do compositor podem mudar, em maior ou menor grau, não somente porque seja possível – ou não – realizar uma dada técnica no instrumento, mas porque o instrumentista, havendo interpretado, coloca algo de si que lhe é próprio – algo que não havia na situação de composição, ou pelo menos não necessariamente da mesma maneira. É por isso que o discurso passa a ser do intérprete. É isso, aliás, que o compositor pode esperar do intérprete: que este lhe participe da sua própria forma de sentir o mundo, fazendo nascer daí uma performance com toda a gestualidade necessária para potencializar esses sentidos dialogados.

Assim, é o caso de propor a ideia de que cada autor (compositor e intérprete) se entenda também como ouvinte – um ouvinte que deseja, que precisa, que se tenciona para um ou outro agir, e não como quem faz ou reproduz. Não objeto, mas experiência. De fato, na situação de apresentação, o compositor passa a ser ouvinte de si mesmo, mas só em parte, através do discurso que o intérprete enuncia, performa. É preciso enfatizar que não se pretende, com isto, abandonar a questão da técnica, pois, como já mencionado, ela é imprescindível e a sua comunicação tem se demonstrado valiosa para a pesquisa em música. Contudo, é preciso também comunicar a outra parte, a resultante em potência. Lembrando Luciane Cardassi (2011), seria descobrir a fonte de irrigação desses sentimentos que, para ela, permanecem latentes na obra, descobrindo também a forma de transpô-los para a performance.

3. O foco da discussão sobre música

No que se refere ao foco da descrição no estudo da música, em alguns dos textos aqui apresentados emergem, ainda, duas atitudes polares (por assim dizer), pelo menos como tendência. Uma é de caráter pontual e a outra, geral. A primeira, que estuda as técnicas estendidas como técnica em si, de maneira pontual, representaria uma boa aproximação em direção à discussão sobre a música. Porém, se esta primeira aproximação não for superada, nos levaria de volta à questão da técnica, nos afastando de alguma maneira da problemática musical. Afasta-nos, por exemplo, da discussão sobre o porquê e a

destinação dessa técnica nessa música, sobre qual seria sua função na construção sonora ou qual seria a sensação que ela produz.

Por outro lado, comentar as peças a certa distância, numa atitude generalista, como uma espécie de resumo geral próprio das notas de programa (ou algo semelhante), também poderia representar uma possível aproximação, embora em sentido inverso, do geral para o musical. No entanto, assim como acontece com a tendência pontual, esta segunda, distanciada, por si só também não nos conduziria a um discurso sobre a música, caso não possamos ultrapassá-la. Ou seja, além da aparência geral, e partindo dela, é preciso tentar identificar qual é o processo que dá vida àquela aparência: como funciona (composição) e como fazê-la funcionar (interpretação). O que produz as sensações e impressões que essa música nos faz perceber, por exemplo?

Portanto, partindo de um lado ou do outro, do pontual ou do geral, é preciso chegar à música. Um problema relacionado a isto é o da experiência, da temporalidade, o de entender a música soando, como vivência. A questão é que tratar da forma ou da estrutura como furtada da sua temporalidade pode até ser um movimento analítico válido, a depender do caso. Porém, falar de música é falar de experiência, de vivência, do fenômeno entendido ou sentido no seu acontecer temporal. Para se tentar uma descrição tal, a primeira atitude parece ser pontual demais, enquanto a segunda seria demasiado geral.

A primeira atitude descreve elementos fora do tempo e, portanto, não tende a indicar o funcionamento do elemento descrito na música, entendida como processo. A segunda apresenta o mesmo problema, mas fala de uma experiência tão generalizada que acaba não falando nem da forma ou da textura nem do funcionamento dos elementos que lhe dão vida. Ambas as tendências, assim, tiram a música da sua temporalidade, mas não a restituem na comunicação. Se, como apontava Guigue (2011: 64), a análise precisa metodologicamente deter o tempo para o analista poder se debruçar sobre o material, na comunicação, o funcionamento temporal do material estudado deve ser devolvido, assim como o intérprete o reinstaura na sua performance ao comunicar uma música, depois de tê-lo subtraído em algum momento do seu estudo. Celso Loureiro Chaves (2021) também aponta esta questão no estudo dos processos criativos. Em suma, ainda que ambas as atitudes representem possíveis pontos de partida, a depender de cada caso, certamente pertinentes para uma caminhada em direção e através da música, esse caminho precisa ser percorrido.

Descobrimos, até aqui, que a discussão proposta se dirige ao entendimento musical, próximo da análise ou atravessado por ela, e não ao estudo da técnica em si. Foi dito que para instrumentistas é, sim, fundamental entender o funcionamento técnico do seu instrumento, a forma pela qual ele deve agir diante da resistência que seu instrumento lhe oferece. Divulgar estudos que tratem dessa questão é igualmente fundamental para instrumentistas, mas talvez sejam insuficientes em termos de interpretação. Do mesmo modo, falar dos cálculos feitos e das técnicas utilizadas no processo composicional, assim como a divulgação de estudos sobre estas problemáticas, é importante para os compositores. Mas, em todo caso, a técnica é só um dado, e não uma finalidade em si mesma, pois o que se procura, em última instância, é produzir uma sonoridade, mais ou menos definida, mais ou menos (in)acabada. Portanto, descobre-se a necessidade de se estudar as técnicas estendidas como modos de produzir sonoridades mais ou menos determinadas em função de um dado discurso musical.

4. Da técnica à sonoridade

Quanto à sonoridade, tradicionalmente, os instrumentos têm sido pensados para produzir um único tipo sonoro – um som musical de timbre homogêneo, hoje conhecido como consolidado –, embora esta unificação tímbrica pertença principalmente ao período clássico-romântico (PADOVANI; FERRAZ, 2011). Até há pouco, o timbre era identificado com o instrumento – timbre da flauta, timbre do violino etc. Assim, nos livros de instrumentação e orquestração, diz-se que os instrumentos de sopro, por exemplo, comportam vários registros e que cada um destes soa de uma maneira característica (como é o caso do registro *chalumeau* da clarineta). Com a emergência de problemáticas como o som/ruído, a eletroacústica e as técnicas estendidas, dentre outras apontadas por Solomos (2015)[9], já não se procura um som único, mas um amplo leque sonoro, estendido, expandindo a quantidade de tipos sonoros. Estes terão que ser depois classificados, como o fez Schaeffer, por exemplo, e serão passíveis de serem produzidos por um ou outro recurso, em um e/ou em diversos instrumentos. Eis a beleza da técnica pontilhista, da *Klangfarben* e da ideia de metainstrumento lachenmanniano, por exemplo.

Entretanto, essas sonoridades globais, ainda que dependentes de uma dada técnica composicional, não excluem sons provenientes de uma ou de outra técnica instrumental. Em qualquer um destes três casos, técnicas consolidadas e estendidas coexistem sem problema algum. Nesse sentido, peças como *Espaces Acoustiques*, de Gerard Grisey, e *Allegro Sostenuto*, ou *Ausklang*, de Lachenmann, são bons exemplos, assim como várias peças já mencionadas aqui. A lista poderia ser maior. Isto talvez pudesse levar a um novo estudo, de caráter musicológico, que tivesse por objetivo evidenciar a inter-relação entre – e a complementaridade de – diferentes técnicas instrumentais, consolidadas e estendidas.

Retomando, porém, logo se descobre uma nova problemática relacionada com as técnicas estendidas: a relativa estabilização ou estandardização das sonoridades instrumentais. Como já apontado, a técnica instrumental herdada da tradição clássico-romântica é padronizada, consolidada. Em comparação, o leque estendido de sons, esse conjunto de possibilidades sonoras em expansão, por definição, é não consolidado. Na medida em que se consolida, começa a adquirir certos modos de estandardização, ou seja, um conjunto de convenções técnico-estilísticas começa a ser criado em torno dela, tomando características de uma dada tradição – assim como aconteceu com o *tremolo* ou o *pizzicato* (PADOVANI; FERRAZ, 2011). Neste sentido, poderíamos pensar, por exemplo, que o *pizzicato* bartokiano, mesmo sendo uma técnica relativamente nova, já está relativamente estandardizada, embora continuemos a nos referir a ele como técnica estendida.

O mesmo acontece com as posições de arco (*tasto* e *ponticello*) ou com a técnica *col legno*. Nesta última, sua relativa padronização se revela quando o compositor que quiser sonoridades específicas, diferenciadas, explicita que, na sua música, por exemplo, o *col legno* deve ser tocado de uma ou de outra maneira, ou em diferentes pontos da corda entre o cavalete e a pestana, de acordo com algum tipo específico de notação ou gráfico adicional, quando for o caso. Ou seja, somente escrever *col legno* já é indicação suficiente, se utilizada como na segunda das *Quatro Peças Para Violino e Piano* Op. 7 de Anton Webern. Mas não será suficiente se utilizado como em *Toccatina*, de Lachenmann, onde, além de *battuto*, é utilizado o *saltando*, e ambas as técnicas em diferentes pontos de contato na corda (Fig. 1).

[9] Ver também *Do tom ao som*, prefácio de Makis Solomos para o livro *Estética da Sonoridade*, de Didier Guigue (2011).

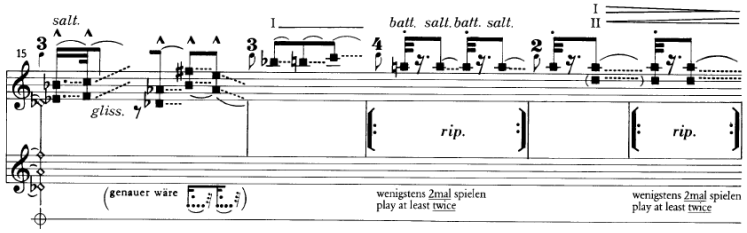

Fig. 1: Décimo primeiro sistema de *Tocatinna* de Helmut Lachenmann

Contudo, há também um grande número de outras técnicas estendidas que não estão tão estandardizadas, outras que são relativamente instáveis, e ainda aquelas que continuam sendo criadas. Pode-se perceber isso comparando duas gravações de uma mesma peça que utiliza técnicas estendidas não muito padronizadas ou que permite várias possibilidades. Um exemplo é a utilização do *pizzicato* na flauta, que pode ser articulado com as consonantes "t", "k" ou "p", ou com mais ou menos ar, a depender da sonoridade que o instrumentista escolher – seja de acordo com uma dada tradição estilística, de acordo com as considerações resultantes do diálogo com outros instrumentistas ou com o compositor, e/ou, ainda, de acordo com uma análise da peça ou da estética do compositor. Estas são algumas das inúmeras possibilidades que contribuem para a criação da interpretação e da performance.

Ainda na flauta, os golpes de chave podem ser feitos com o tubo fechado ou aberto, quando geralmente só se indica "golpe de chave" ou o símbolo "+" acima da nota ou algum outro tipo de símbolo. Tomemos a obra *Density 21.5* para flauta, de Edgard Varèse, como exemplo (Fig. 2).

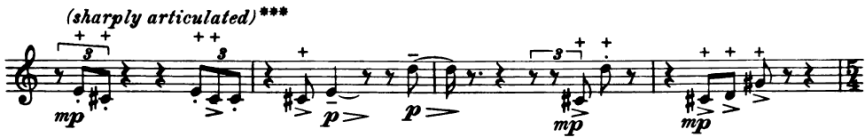

Fig. 2: Compassos 24-27 de *Density 21.5* de Edgard Varèse

No concerto do Festival FaLaUt2007, Emmanuel Pahud[10] privilegia a nota, sendo o golpe de chave só um modulador de articulação percussiva. Já Laura Pou[11] privilegia um caráter mais ruidístico, impulsivo, atacando os golpes de chave junto com ar e articulando com "p", resultando em *pizzicati* com golpe de chave. Duas ideias, duas interpretações da função de um som nesta mesma música.

Nestes exemplos, lidamos com uma partitura que não indica mais do que "+" acima da nota. Mas, ainda que uma dada técnica seja meticulosamente detalhada, tanto no fazer quanto no **som desejado** (lembrando de Cardassi), duas performances de uma mesma técnica podem soar diferentes. Ou seja, não há um tipo sonoro (como na tradição) a ser obtido, mas um leque de possibilidades a ser explorado pelo instrumentista (PRESGRAVE, 2008). Isto sem contar as possibilidades, e talvez necessidades, próprias da interpretação e da performance. Nesse mesmo sentido, ao estudar os multifônicos no fagote, Souza, Cury e Ramos afirmam que

[10] Performance disponível em: https://youtu.be/fD_036ewlho. Acesso em 21 nov. 2021.

[11] Performance no concerto *A Musical Biography*, realizado no Museu Nacional d'Arte da Catalunha, dedicado ao escultor catalão Julio González. Disponível em: https://youtu.be/cCFk0f8szes. Acesso em 21 nov. 2021.

> […] nem sempre as indicações, por mais precisas que possam ser na definição dessas variantes, irão produzir os exatos sons desejados, especialmente tratando-se de alguns multifônicos. Isto ocorre porque instrumentos, mesmo que idênticos, apresentam suas peculiaridades. Da mesma forma, é preciso levar em consideração as características físicas e de performance **particulares de cada músico** (SOUZA; CURY; RAMOS, 2013: 139-140, grifo meu).

Esta questão dos multifônicos, agora na clarineta, pode ser ouvida em *Lo Spazio Inverso* (1985), de Salvatore Sciarrino, para quinteto (Fig. 3).

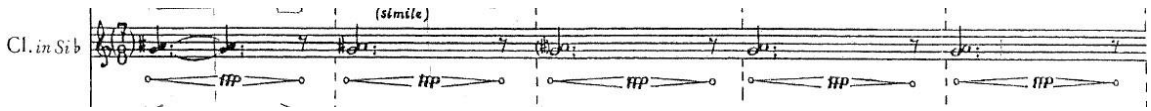

Fig. 3: Primeiros compassos de *Lo Spazio Inverso*, parte do clarinete

No primeiro compasso, o compositor indica um multifônico no clarinete, sempre modulado pelo mesmo perfil dinâmico, sempre na mesma duração e posição métrica. Indica inclusive *símile* no segundo compasso e referencia a digitação na bula acompanhada da seguinte orientação: "esta suave díade requer uma grande quantidade de sopro e quase nenhuma pressão" [12] (tradução nossa). Quando interpretado pelo coletivo de músicos Opificio Sonoro[13], esta díade soa diferente a cada vez, mesmo que levemente. No ambiente sciarriniano, porém, trata-se de uma diferença considerável: com mais ou menos som de ar, com maior proeminência – ora da nota mais grave, ora da nota mais aguda. Isso se aproxima da supracitada afirmação de Souza, Cury e Ramos (2013). Será por isto que Sciarrino escolheu este multifônico para começar a peça – pela sua qualidade suave e instável, mas ainda de uma forte identidade? Uma resposta positiva pareceria estar bem próxima da sua proposta poética: tudo parece quieto à primeira escuta nesta seção, repetitivo, estático, mas convidando-nos a entrar no som – como um Feldman, por exemplo. Uma vez dentro, encontramos novos mundos aí, onde começamos a perceber suas microvariações.

Por outro lado, também devemos considerar que uma dada técnica ou conjunto de técnicas, na música atual, pode se dar em conjunção com outras, seja por alternância ou em combinação, com a finalidade de que uma module a outra. Em *Gran Torso* (1988), de Lachenmann, a ação de abafar as cordas é parte de uma ação complexa, composta. Algumas vezes, ela se associa ao percurso do arco ao longo da corda, enquanto a mão esquerda realiza outra ação. O compositor, então, divide a bula em: 1) claves diferentes das convencionais, que servem para indicar pontos de ação; 2) ações de mão esquerda; 3) ações de mão direita; e 4) ações com o arco, dentre outras possibilidades. Isto lhe permite criar uma grande variedade de sons evolutivos ou estacionários. Já nos primeiros compassos, parece que tudo está em constante movimento, tudo é contrastante, seja pela construção musical, pelo tipo sonoro utilizado ou pela maneira evolutiva com que o compositor trata alguns sons. Outro exemplo pode ser escutado numa seção menos densa, nos compassos 80 e seguintes, no violino I e violino II (Fig. 4), na interpretação do quarteto Arditti[14].

[12] Original: "This soft dyad requires a great amount of breath and almost no pressure".

[13] Performance disponível em: https://youtu.be/5wei0lFkE-k. Acesso em: 21 nov. 2021.

[14] O momento aparece ao minuto 5:57 da performance disponível em: https://youtu.be/oJT4f_LEgEo. Acesso em 21 nov. 2021.

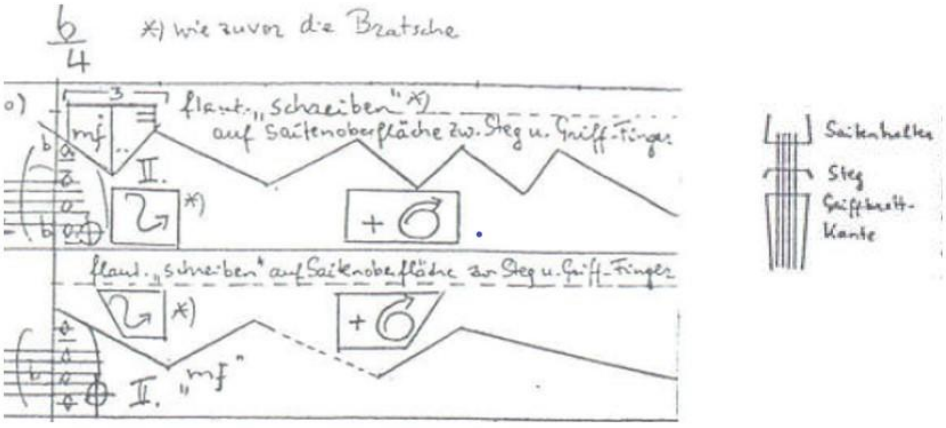

Fig. 4: Compasso 80, violino I e violino II e clave de *Gran Torso*, de Helmut Lachenmann (1988)

Na Fig. 4, podem ser observadas as ações combinadas de: a) abafar a corda (símbolo que parece um alvo); b) ponto de contato do arco ao longo da corda, entre a pestana abaixo e o cavalete acima (as linhas oblíquas), de acordo com a orientação da clave que simboliza o instrumento visto de frente; c) a ação de arco "escrevendo" (*schreiben*); e d) a pressão do arco indicado em flautando. Tudo isto para criar, nesta seção, uma sonoridade muito doce, quase silenciosa e em constante mudança, direcional na microforma, com diferentes graus de diferenciação, mas não direcional na *mezzo*-forma.

Esta seção, serena, que vinha se anunciando alguns compassos antes, gera contraste com a seção anterior, que pode ser caracterizada como enérgica, com muita atividade rítmica, formada por sons caracterizados pelo compositor como "ruído seco e nitidamente perfurado"[15] (LACHENMANN, 1988: n.p., tradução nossa). Surge então como uma seção estática, doce e que, mesmo que haja relativamente pouca informação sonora e de sons mais velados, convida (assim como em Sciarrino) a escutar as sutilezas sonoras e o movimento dos detalhes, chama a essa ideia de entrar no som, ou pelo menos a uma escuta mais próxima. A experiência pela qual isto me conduz desde o começo da peça é um constante afastamento e aproximação em relação ao material e seus detalhes, tratado pelas qualidades sonoras em si, pelo ritmo, pela quantidade relativa de informação, pelo caráter vivaz ou sereno e pelas alternâncias e transições entre estes.

No entanto, pode-se notar que as descrições recém-apresentadas são incompletas, pois não discriminam suficientemente as qualidades sonoras individuais, das quais poderíamos tirar conclusões analíticas mais precisas e com as quais poderíamos tecer relações de comparação. Percebe-se que, em certo momento, dizemos quase o mesmo de Sciarrino e de Lachenmann para duas sonoridades muito diferentes, mas, ainda assim, ambas as afirmações parecem válidas. Devido à falta de especificidade, esse tipo de descrição não nos permite estabelecer relações de semelhança ou oposição, por exemplo. Portanto, acredito que uma teoria analítica focada na sonoridade seja ainda necessária na discussão contemporânea sobre música.

[15] Original: "dry, sharply perforated rattling".

5. Um problema teórico?

Uma nova questão ainda deve ser colocada. Falar de técnica estendida, seja no contexto da análise, da composição, da interpretação e da comunicação, algumas vezes nos conduz à tendência em descuidar da problemática da organização do âmbito das alturas – aqui entendido como organização do "critério de massa" elaborado por Pierre Schaeffer (1996: 235-236). Isto faz emergir um conjunto de problemas diretamente relacionados com essa falta de especificidade que acabou de ser apontada no tópico anterior. Por um lado, mesmo quando tratamos de músicas em que as técnicas estendidas são utilizadas extensivamente, muitas dessas técnicas produzem mais do que apenas ruído. Mesmo quando tratamos de ruído, além do "critério de fatura" (SCHAEFFER, 1996: 233-235), ele também precisa ser organizado em relação ao contínuo das alturas, a depender do tipo específico de ruído de que se trate. Neste sentido, Denis Smalley propõe os conceitos de movimento e crescimento no âmbito da espectromorfologia (SMALLEY, 1997, 2021).

Por exemplo, em vez de analisar o ruído, expressão genérica demais, Schaeffer analisa o critério de massa e identifica sons de massa fixa, de altura definida ou indefinida, por um lado, e sons cuja massa "evolui no registro ao longo da sua duração" (SCHAEFFER, 1996: 235), sendo eles de altura definível ou indefinível, por outro. Esta dupla articulação do critério de massa não exclui a nota musical, mas a entende em um lugar dentro de um transitório, ou *continuum*, que vai do som senoidal até o ruído branco e que pode variar ou não. O mesmo poderia ser apontado para os critérios de organização de outros elementos particulares num lugar específico de algum transitório. Ou seja, esta dupla articulação pode apontar para um princípio de organização dos objetos musicais num sentido mais amplo.

Nos dois casos de Lachenmann acima observados, um dos elementos com que o compositor produz essa mobilidade interna pertence, precisamente, ao âmbito das alturas. Em *Gran Torso*, cada um dos violinos, em superposição, tocados com as cordas abafadas e do modo acima descrito, produz um som de altura definida não harmônica e de massa (pouco) variável – ou um som velado, não tônico, que muda em altura e na sua densidade de massa. Ou seja, o tipo sonoro se mantém enquanto a altura é organizada. Se observarmos as *Quattro Pezzi* (1959) ou o *Trio per Archi* (1958), ambas de Giacinto Scelsi, o "tema" é, justamente, a variabilidade da densidade de massa. De alguma maneira, até mesmo em músicas dos (chamados) espectralistas, compostas na década de 1970 e começo de 1980, este é um dos temas mais explorados, ainda que não exclusivamente.

Por outro lado, observa-se que muitas das obras que utilizam técnicas estendidas, mesmo que extensivamente, também utilizam sons de massa fixa de altura definida – ou notas –, e estas trazem consigo (ou melhor, demandam) princípios organizacionais. Tomemos o exemplo de *Partiels* (1975), de Gerard Grisey: quanto à massa, o princípio organizacional dessa peça é tirado da harmonicidade do som do trombone. Já em *Treize Couleurs Du Soleil Couchant* (1978), de Tristan Murail, ele é tirado de certos agregados inarmônicos. Em ambos os casos, a sonoridade é modulada temporalmente. Em *Salut für Caudwell* (1977), de Helmut Lachenmann, a organização de alturas não é um aspecto secundário, embora não o único, mesmo em se tratando, nesta obra, de uma música em que as diversas sonoridades (advindas de técnicas estendidas) propõem um novo universo sonoro. Assim, transitando pelo caminho proposto por Schaeffer, poderíamos pensar em estratégias que integrem a organização de sons de massa fixa e de massa variável, junto com a organização de sons de espectro harmônico, inarmônico ou de outros tipos, até o ruído.

Partindo de Schaeffer, ainda no campo da música eletroacústica, Denis Smalley formulou o conceito de espectromorfologia como resposta à necessidade de integrar o parâmetro da altura na problemática da classificação sonora.

> As duas partes do termo referem-se à interação entre os espectros sonoros (**espectro-**) e às formas pelas quais eles mudam e são modelados ao longo do tempo (**-morfologia**). O espectro não pode existir sem a morfologia e vice-versa: uma coisa precisa ser formada e uma forma deve ter conteúdo sônico[16] (SMALLEY, 1997: 107, tradução nossa).

Se adotarmos esta definição para a música instrumental[17], o componente de altura, próprio da espectromorfologia, também se torna um dado de análise e composição. Esta não seria já a altura pensada exclusivamente a partir do conceito de nota, escalas, modos ou séries, e sim a altura como problemática organizacional – seja pelo critério de massa ou pela organização dos sons harmônicos, inarmônicos, nodais e ruído (de maneira integrada ao conjunto de materiais sonoros, sem a necessidade de excluir a série ou a escala como possibilidade), seja no contexto da análise ou no contexto da composição.

Assim, o princípio de organização das alturas, qualquer que ele seja e dependendo do caso, estaria integrado a um princípio maior, um princípio de organização da sonoridade, como sugere Lachenmann (2004: 74), e no mesmo sentido em que Schaeffer ou Smalley entendem a altura pontual (de espectro harmônico) em algum lugar do transitório que vai do som senoidal até o ruído branco. Neste sentido, também estaríamos migrando do tom ao som, como propôs Makis Solomos (2015). Isto integraria também a oposição entre música com técnicas estendidas e músicas sem técnicas estendidas. Poderíamos tentar, no lugar disso, entendê-las a partir de estéticas e poéticas particulares num *continuum* maior, de acordo com a função formal/textural que as diferentes sonoridades cumprem.

Nesse novo *continuum*, de um lado se encontraria a música baseada na nota e, do outro, a "música baseada no som" (LANDY, 2007: 17). Isto traria uma vantagem considerável se pensarmos que podemos identificar, próximo dessa música baseada no som, algumas músicas de Krzysztof Penderecki ou György Ligeti, por exemplo, junto com algumas músicas de Pierluigi Billone, de Carola Bauckholt, de Beat Furrer e de Rebecca Saunders, para citar apenas alguns. Um caso-chave que pode servir para elucidar esta problemática é o do *Kammerkonzert* (1970) de Ligeti, escrito quase exclusivamente com notas e intervalos, mas com uma proposta que aponta mais para a "música baseada no som" do que para a música baseada na nota. Sem dúvida, nesse *continuum*, o *Kammerkonzert* não estaria muito próximo do *Geräusche* (1992), de Bauckholt. E talvez o *Zugvögel* (2012), também de Bauckholt, esteja mais próximo do *Tempus ex Machina* (1979), de Gerard Grisey, do que do *Geräusche* ou *Guero* (1969), de Lachenmann, enquanto o *Atempause* (2001), novamente de Bauckholt, estaria próximo do *Schnee* (2008), de Hans Abrahamsen. Assim, a proposta aqui é a de se definir um *corpus* musical mais pelo seu conteúdo do que por uma "hipotética exclusão", como trabalhado por Guilherme Ribeiro e Silvio Ferraz (2017: 2).

[16] Original: "The two parts of the term refer to the interaction between sound spectra (spectro-) and the ways they change and are shaped through time (-morphology). The spectro- cannot exist without the -morphology and vice versa: something has to be shaped, and a shape must have sonic content".

[17] Uma proposta de adoção dos conceitos de Smalley para o estudo de música instrumental foi publicado recentemente (GRAS, 2020).

6. Considerações finais

À maneira de encerramento, em vez de técnicas estendidas, proponho tratar de sonoridade – como temporalidade. Se assim for, uma música seria definida pelo modo de utilização da sonoridade, aqui próximo de espectromorfologia[18]. Esta música poderia ser produto de uma técnica estendida particular, ou de um conjunto de técnicas (estendidas e consolidadas), seja em sucessão ou superposição, seja de maneira conjugada (como no exemplo de Lachenmann na Fig. 4), e não pela utilização ou não utilização de técnicas estendidas em si.

Ou seja, não se trataria de que as técnicas estendidas sejam mais ou menos utilizadas, mas de descobrir qual é a sua funcionalidade discursiva. Ao passarmos da técnica estendida à sonoridade, também estaríamos, como antes proposto, novamente superando a técnica, agora num sentido mais amplo, mas sem excluí-la. Assim, superar a técnica também significa entender a música em sua sonoridade. Se esta proposta for válida, acredito que, em se tratando de análise, de composição ou da comunicação com o intérprete e o ouvinte, ela pode nos levar a uma comunicação musical talvez mais precisa, talvez mais completa.

Referências

AMORIM, Felipe de Oliveira; VASCONCELOS, Rogério Barbosa. A Atra Praia de Saturno: o Papel Estrutural do Timbre. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 5/6, p. 68-80, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la Creación Verbal*. 2. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentinos, 2008.

BECKER, Howard. *Art Worlds*. Los Angeles: University California Press, 1982.

BELCASTRO, Luca. *Reflexões Latino-Americanas*. PARTE III: O Método para Processos Criativos Compartilhados. [*S. l.*: *s. n.*], 2021.

BRAIT, Beth (org.). *Dialogismo e Polifonia*. São Paulo: Contexto, 2009a.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin e o Círculo*. São Paulo: Contexto, 2009b.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. 4. ed, 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2010a.

BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. 1. ed., 2. reimp. São Paulo: Contexto, 2010b.

BRIETZKE, Marta Macedo. *Música Contemporânea na Iniciação Coletiva ao Violoncelo*: uma pesquisa-ação com jogos de improvisação em três instituições de ensino no estado de São Paulo. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2018.

CARDASSI, Luciane. Sequenza IV de Luciano Berio: estratégias de aprendizagem e performance. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 14, p. 44-56, 2006.

CARDASSI, Luciane. O piano do desassossego: técnicas estendidas na Música de Felipe Almeida Ribeiro. *Música Hodie*, Goiás, v. 11, n. 2, p. 59-78, 2011.

CARDASSI, Luciane. Time and Place Within a Performer-Composer Collaboration. *In*: PRESGRAVE Fabio Soren (coord.); MENDES, Jean Joubert Freitas; NODA, Luciana (org.). *Ensaios sobre a música do século XX e XXI*: composição, performance e projetos colaborativos. Natal: EDUFRN, 2016. p. 76-100.

[18] Se voltarmos à comparação entre os trechos comentados de *Lo Spazio Inverso* e *Gran Torso*, dos quais, em certo momento, dizemos quase o mesmo e os observarmos pelo viés da espectromorfologia, a descrição poderia ser melhorada dizendo que uma das diferenças é que Sciarrino trabalhou com sons harmônicos e Lachenmann com sons inarmônicos, quase nodais. Já no nível organizacional, enquanto Sciarrino se concentra na repetição regular de uma díade de sons harmônicos, Lachenmann opta por realizar dois percursos não repetitivos em superposição.

CHAVES, Celso Loureiro. Genèses Musicales. *In*: WILLEMART, Philippe (dir.). *La Critique Génétique a la Recherche D'autres Savoirs*: de l'état quantique à l'écriture par la rature. Paris: L'Harmattan, 2021. p. 149-156.

CLARK, Katerina; HOLQUIST, Michael. *Mikhail Bakhtin*. Estados Unidos: Harvard University Press, 1984.

CLIFTON, Thomas. *Music As Heard*. New York: Vail-Ballou Press, 1983.

DALDEGAN, Valentina; DOTTORI, Maurício. Técnicas Estendidas e Música Contemporânea no Ensino de Instrumento para Crianças Iniciantes. *Música Hodie*, Goiás, v. 11, n. 2, p. 113-127, 2011.

FARACO, Carlos Alberto. Autor e Autoria. *In*: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. 4. ed, 3. reimp. São Paulo: Contexto, 2010. p. 37-60.

FERNANDES, Ledice. Compreender a técnica estendida no violão: um elogio ao gesto. *Opus*, Porto Alegre, v. 25, n. 3, p. 224-255, 2019.

GRAS, Germán. Apontamentos para a aplicação do conceito de dialogismo na composição musical. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., 2013, Natal. *Anais* […]. Natal: ANPPOM, 2013. p. 1-8.

GRAS, Germán. *Aspectos dialógicos da composição musical*: pontos de partida. Tese (Doutorado em Música: Composição). PPGMus, Instituto de Artes, UFRGS, Porto Alegre, 2014a.

GRAS, Germán. Aspectos dialógicos da composição musical: a relação com o potencial participante do acontecer musical. *In*: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais* […]. São Paulo: ANPPOM, 2014b. n.p.

GRAS, Germán. Espectromorfología (no-electro)acústica: desde Denis Smalley hasta la música vocal-instrumental. *Opus*, Porto Alegre, v. 26, n. 3, p. 1-24, 2020.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade*: a herança de Debussy na música para piano do século XX. São Paulo: Perspectiva; CNPQ: Brasília; João Pessoa: UFPB, 2011.

KAFEJIAN, Sergio; FERRAZ, Silvio. O Uso das Técnicas Estendidas e o Conceito de Instrumento Musical em Helmut Lachenmann. *Música Theorica*, Salvador, v. 2, n. 1, p. 198-214, 2017.

KUBALA, Ricardo Lobo; TOKESHI, Eliane. Refletindo sobre técnica estendida: tradição e expansão de possibilidades sonoras na música da atualidade para violino e viola. *In*: PRESGRAVE, Fabio Soren (coord.); MENDES, Jean Joubert Freitas; NODA, Luciana (org.). *Ensaios sobre a música do século XX e XXI*: composição, performance e projetos colaborativos. Natal: EDUFRN, 2016. p. 185-195.

LACHENMANN, Helmut. *Toccatina*: studie für violine allein. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1986. Partitura.

LACHENMANN, Helmut. *Gran Torso*. Quarteto de cordas. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1988. Partitura.

LACHENMANN, Helmut. On My Second String Quartet. *Contemporary Music Review*, v. 23, n. 3/4, p. 59-79, 2004.

LANDY, Leigh. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge: MIT Press, 2007.

NANCY, Jean-Luc. *A La Escucha*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.

ONOFRE, Maria Leopoldina. *As técnicas expandidas, "figuras" e configurações sonoras em L'Opera per Flauto de Salvatore Sciarrino*. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, UFPB, João Pessoa, 2012.

PADOVANI, Jose Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Música Hodie*, Goiás, v. 11, n. 2, p. 11-35, 2011.

PRESGRAVE, Fábio S. *Aspectos da música brasileira atual*: violoncelo. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2008.

RAY, Sonia. Colaborações Compositor-Performer No Século XXI: uma ideia de trajetória e algumas perspectivas. *In*: PRESGRAVE Fabio Soren (coord.); MENDES, Jean Joubert Freitas; NODA, Luciana (org.). *Ensaios sobre a música do século XX e XXI*: composição, performance e projetos colaborativos. Natal: EDUFRN, 2016. p. 123-132.

RIBEIRO, Guilherme; FERRAZ, Silvio. Guero: música concreta instrumental e direcionalidade na peça-estudo para piano de Helmut Lachenmann. *Vórtex*, Curitiba, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2017.

RIBEIRO, Felipe de Almeida; RIBEIRO, Fabrício Valério; PENA, Paul Franz Wegmann. Apontamentos Sobre os Recursos Idiomáticos da Flauta Transversal Relativos às Técnicas Estendidas: levantamento de sua utilização nos séculos XX e XXI. *Opus*, Porto Alegre, v. 22, n. 1, p. 119-144, 2016.

ROSSETTI, Danilo; TEIXEIRA, William; MANZOLLI, Jônatas. Emergent Timbre and Extended Techniques in Live-Electronic Music: an analysis of desdobramentos do contínuo performed by audio descriptors. *Música Hodie*, Goiânia, v. 18, n. 1, p. 16-30, 2018.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado de los Objetos Musicales*. [*S. l.*]: Alianza Editorial, 1996.

SCIARRINO, Salvatore. *Lo Spazio Inverso*. Quinteto. Roma: Ricordi, 1985. Partitura.

SMALLEY, Denis. Spectromorphology: explaining sound-shapes. *Organised Sound*, Cambridge, v. 2, n. 2, p. 107-126, 1997.

SMALLEY, Denis. Espectromorfologia e processos de estruturação. Trad. Germán Enrique Gras, Thaís Amorim Aragão. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 9, n. 1, p. 1-38, 2021.

SOLOMOS, Makis. Do tom ao som. *In*: GUIGUE, Didier. *Estética da Sonoridade*. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 19-24.

SOLOMOS, Makis. Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI: uma pequena introdução. *Art Research Journal*, Natal, v. 2, n. 1, p. 54-68, 2015.

SOUZA, Valdir Caires De; CURY, Fabio; RAMOS, Marco Antonio Da Silva. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 135- 146, 2013.

TOKESHI, Eliane. Técnica expandida para violino e as variações opcionais de Guerra-Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. *Música Hodie*, Goiás, v. 3 n. 1/2, p. 52-58, 2003.

VALENTE, Kalyne Teles. Abordagens de estudo e performance da obra *Responsório Ao Vento* para violoncelo solo de Silvio Ferraz. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, UFRN, Natal, 2014.

VARÈSE, Edgard. *Density 21.5*. Flauta. New York: Colfranc Music Publishing Corporation, 1966. Partitura.

VOLOSHINOV, Valentin. La palabra en la vida y la palabra en la poesía: hacia una poética sociológica. *In*: BAJTIN, Mijail. *Hacia una filosofia del acto ético*: de los borradores y otros escritos. Trad. Tatiana Bubnova. Barcelona: Anthropos; San Juan: Universidad de Puerto Rico, 1997. p. 106-113.

Germán Gras possui Graduação em Música com orientação em Composição pela Universidad Nacional Del Litoral Santa Fe, Argentina (2007). Possui Mestrado e Doutorado em Música (área de concentração: composição) pelo Programa da Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGMus/IA/UFRGS), ambas as pós-graduações sob orientação do Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, com bolsa de estudo da CAPES. Atualmente é professor temporário no curso de Música da UECE (Universidade Estadual do Ceará). pajaro_gras@yahoo.com.ar