

O PARSIFAL E A BOMBA: Edgar Varèse e a composição por sonoridades em *Hyperprism*

Alexandre Ficagna*

RESUMO: *Hyperprism* talvez seja a obra mais representativa do momento em que Edgar Varèse, com os meios disponíveis, foi mais fundo em sua busca poética. Além da obra, em seus escritos o compositor deixa claro que são os sons – e não as notas – os elementos principais de sua música. Assim, para melhor aproximação de suas intenções poéticas, serão utilizados alguns modelos teóricos de análise da música eletroacústica.

PALAVRAS-CHAVE: análise; composição; música eletroacústica; Varèse; *Hyperprism*.

ABSTRACT: *Hyperprism* is perhaps the most representative work of Edgar Varèse's deeply moment of his poetic search, with the available ways. Beyond the piece, in his writings the composer emphasizes that the sounds – not the notes – are the most important elements of his music. So, for a closer approach of his poetic intentions, some analytical models of the electroacoustic music will be used.

KEYWORDS: analysis; composition; electroacoustic music; Varèse; *Hyperprism*.

1) O COMPOSITOR E SUA POÉTICA

“Eu pessoalmente gosto muito da definição de H. Wronsky: 'A música é a corporificação da inteligência nos sons'.”¹

“A arte não reproduz o visível, mas torna visível.”²

Estas duas frases, a primeira de Edgard Varèse, a segunda do pintor Paul Klee, permitem uma aproximação da poética do compositor francês: tornar sensível (ou “visível”) o que está nos sons. Não basta reproduzi-los, é preciso dar corpo.

Para tal, o próprio compositor enfatiza³: “Deve-se pensar em termos de som e não em termos de notas sobre o papel” (VARESE, 1983, p.145). Este pensamento levou-o a buscas diferentes de contemporâneos seus do início de século XX, como Stravinsky e Schoenberg. Como afirma Schaeffer:

* Alexandre Ficagna é graduado em Música – Licenciatura, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Atualmente é bolsista da Fapesp como aluno de Mestrado na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com orientação da Profª Drª Denise Garcia, na área de “Análise aplicada de técnicas e processos composicionais”. Também na Unicamp, participa de grupo de estudos sobre o software Max/MSP com Ignacio de Campos. E-mail: alexandre_ficagna@yahoo.com.br

¹Varèse, 1983, p.115.

²Paul Klee. “Confissão criadora”. In: *Sobre arte moderna e outros ensaios*. Trad.: Pedro Sússekind. Jorge Zahar Ed: 2001, p. 43.

³Fragmento de texto publicado pela primeira vez em Maio de 1955.

Não se trata mais de bagunçar [*bouleverser*] a rítmica ou a harmonia no domínio fechado da orquestra e das notas, mas de afirmar a existência de outros sons além dos sons temperados e de outros agregados além das permutações atonais (1973, p.62).

A busca de Varèse será pelo som: "... o som é a idéia, é a sua forma que a música expõe: a forma é visível, pois ela é o próprio tratamento, as transformações mesmas do som" (FERRAZ, 1998a, p.52). Esse caminho o leva a explorar novas possibilidades para os instrumentos convencionais e para a instrumentação tradicional:

Não contente em levar ainda mais longe que seus contemporâneos o interesse pelos instrumentos de sopro (Intégrales, Octandre, Déserts) e de percussão (Ionisation), Varèse lhes junta à instrumentos inusitados (sirene, bigorna) e até mesmo um novo (o tambor de corda, que simula o rugido do leão). Em Equatorial, 1937, ele escreve para o primeiro instrumento eletrônico, o *theremin* ... (SCHAEFFER, 1973, p.62-63).

Ainda assim, o compositor imagina a criação de novos instrumentos, mais adequados à seus propósitos composicionais:

Eles oferecerão uma gama infinita de alturas, de intensidades e de timbres, e serão tão exatos quanto não importa qual instrumento de precisão utilizado em laboratório. Eles necessitarão de uma nova escritura e estarão na origem de uma nova ciência da harmonia. (VARÊSE, 1983, p.99)

As idéias de Varèse eram tão singulares que, para se referir à sua própria música, ele utiliza termos até então não usuais⁴:

Minha linguagem é naturalmente atonal ainda que certos temas, certas notas repetidas, à maneira das tónicas, constituam eixos em torno dos quais as **massas** parecem se aglomerar. Deste modo o desenvolvimento musical cresce pouco à pouco graças à **repetição de certos elementos que se apresentam sempre sob diferentes aspectos**, e o interesse aumenta graças à **oposição dos planos** e graças ao **movimento das perspectivas**. Se os temas reaparecem, eles ocupam sempre uma função distinta num meio novo (os volumes). (VARÊSE, 1983, p.64 - grifos nossos)

Os aspectos que foram destacados poderiam ser recolocados, respectivamente, como: temas - *objetos sonoros e/ou musicais*; planos, movimento das perspectivas - *camadas* (ou, utilizando uma metáfora de estúdio, *pistas*); massas - *texturas*⁵.

Não se trata de mero preciosismo terminológico, mas de observar com as ferramentas atuais a germinação de uma nova concepção de música:

A precisão da notação de Varèse concerne tanto as acentuações e as relações de nuances quanto a maneira de atacar os instrumentos, em vista de lhes tirar o máximo de variedade. ... Mas, sobretudo, ele visa a fabricação de objetos sonoros de formas

⁴Texto original de 1935. Anos mais tarde, em sua *tipomorfologia*, Schaeffer proporia sua alternativa para a descrição dos sons (Schaeffer, 1966; e 1967).

⁵Apesar de *massa* ser um dos critérios da tipomorfologia de Pierre Schaeffer, nesta ela se refere à ocupação do espaço espectral.

definidas, por diversos procedimentos: passagem de um instrumento ao outro sobre uma mesma nota, ataques complexos de um instrumento de som fixo com um instrumento de percussão, relações de materiais [*matières*] inusitados (tam-tam e piano empregados por golpes compactos de sons no grave)... (SCHAEFFER, 1973, p.63).

Todas estas características levam muitos a considerá-lo como um dos precursores da música eletroacústica⁶ e até de tendências mais recentes da música instrumental, como a música espectral⁷.

Varèse muitas vezes comentou sobre suas expectativas quanto a “música do futuro”. Em seu famoso texto de 1936, “Novos Instrumentos, Nova Música”, o compositor pontua com incrível lucidez aquilo que só seria possível mais de uma década depois.

Primeiramente, ele descreve a necessidade não só de novos instrumentos, mas de uma nova técnica composicional:

Quando os novos instrumentos me permitirem escrever música tal como a concebo, os movimentos das massas e o deslocamento dos planos sonoros serão claramente perceptíveis na minha obra e tomarão o lugar do contraponto linear (VARÈSE, 1983, p.91)

Outro aspecto é o espaço: a música *varèseana* é tida por alguns como uma “música espacial”⁸, devido a intensa exploração do chamado *espaço espectral* (SMALLEY, 1997, p.117): a distância entre os sons audíveis mais agudos (altos) e graves (baixos).

Varèse, entretanto, já intencionava a composição dos dois aspectos do *espaço composto*: os espaços “interno” e “externo” da música⁹, muito antes do surgimento do termo *espacialização*¹⁰:

A música, hoje, conhece três dimensões: uma horizontal, uma vertical, e um movimento de crescer e decrescer. Eu poderia juntar uma quarta, a projeção sonora ... um sentimento de projeção, de viagem no espaço, para o ouvido como para o olhar. (VARÈSE, 1983, p.91)

A nova música imaginada pelo compositor teria no timbre não um mero realce retórico, mas um elemento determinante para a emergência das relações musicais:

⁶Pierre Schaeffer. *La musique concrète*. 1973.

⁷Grisey, ao se referir à atitude da música espectral quanto aos sons, ressalta: “Isto não é novo. Penso que Varèse estava pensando nesta direção também. Ele foi o avô de todos nós.” (In: Bündler, 1996)

⁸Para exemplo, ver: Jonathan Bernard. *The Music of Edgard Varèse*. New Haven: 1987.

⁹“O espaço composto pode ser dividido em duas categorias. *Espaço interno* acontece quando a própria espectromorfologia parece englobar um espaço. ... *Espaço externo*... é muito mais significativa que o interno pois não há música sem ele.” (Smalley, 1997, p.122)

¹⁰Termo que aparece em Schaeffer (1966, p.213), no *Traité des Objets Musicaux*, ao ressaltar que temos uma escuta espacial naturalmente, devido à pequena diferença temporal de recepção do sinal sonoro entre um ouvido e outro.

A cor ou o timbre terão um papel completamente novo daquele seu caráter fortuito, anedótico, sensual ou pitoresco; eles terão por função sublinhar os diversos elementos como as cores diferentes que, sobre uma carta, delimitam as diferentes zonas, e fariam parte integrante da forma. As zonas seriam percebidas como sendo isoladas, e a **não-fusão** até aqui impossível de obter (ou ao menos a sensação de não-fusão) seria então possível. (VARÈSE, 1983, p.92 – grifo nosso)

Novamente o compositor antecipa idéias e conceitos que surgiriam décadas mais tarde: conceitos como fusão e não-fusão seriam fundamentais para Ligeti elaborar, décadas depois, seus conceitos de estados permeáveis e impermeáveis¹¹.

A insatisfação de Varèse quanto aos meios disponíveis se reflete também quanto à notação e interpretação da música. Seu desejo era de que não houvessem limitações de qualquer ordem para uma obra musical:

Estou certo de que haverá um dia em que o compositor, após ter realizado graficamente sua partitura, a verá colocada automaticamente em uma máquina que lhe transmitirá fielmente o conteúdo musical ao ouvinte. Como as frequências e ritmos novos deverão ser indicados na partitura, nossa atual notação será inadequada. A nova notação será provavelmente sismográfica. (ibidem, p.92)

Ferraz (2002) observa recursos utilizados por Varèse, como a escolha de intervalos que permitam realçar batimentos, causando a impressão de sons resultantes (intervalos de segunda menor, sétima maior e nona menor), como uma maneira de se fazer sensível aquilo que não era “notável” e, em muitos casos, executável:

A importância de tal procedimento é tal que em 1954 ele ainda se encontra à busca de recursos de uma escrita instrumental para obter maior magnitude da sensação de parciais do som, acrescentando ao seu repertório sons de ataque muito forte seguidos de súbitos diminuendos. (p.16)

Sua insatisfação quanto aos meios tradicionais estende-se ao sistema temperado, criticado por sua arbitrariedade¹². Varèse, (que havia utilizado Theremin e Ondas Martenot em diversas obras), não tardou a experimentar com os meios eletrônicos ainda nos anos 50:

... estou particularmente reconhecendo a eletrônica por três traços indispensáveis que têm permitido a realização de minhas idéias: ela tem libertado a música do sistema temperado, ela tem enriquecido a música de novos sons, e ela tornou possível a simultaneidade de elementos não tendo nenhuma relação entre si. (VARÈSE, 1983, p.175)

Entretanto, a música que se valia destes recursos parecia ainda não explorar plenamente as possibilidades dos novos meios:

Não estou, entretanto, impressionado pela música eletrônica contemporânea. Ela não faz um uso pleno das possibilidades únicas do meio eletrônico, sobretudo no que

¹¹György Ligeti. “Waldlungen der musikalischen Form”. 1958 (Trad. manuscrita de Conrado Silva e Luciana Garcia. Brasília, s/d).

¹²“Deve-se fazer uma diferença entre as leis e as regras. Com o sistema temperado há apenas regras.” (Varèse, 1983, p.60)

concerne às questões de espaço e de projeção que sempre me interessaram. (ibidem, p. 187)

Vale lembrar que, ao contrário da maioria dos jovens compositores que à época utilizavam os recursos eletrônicos, Varèse estava em plena maturidade artística. Sua intenção, ao tomar contato com tais recursos, era expandir as possibilidades técnicas de uma poética que há muito havia se consolidado.

Esta poética, para Boulez (1985, p. 379-381), começou a ganhar consistência na primeira metade dos anos 1920 com as obras *Hyperprism* (1923), *Octandre* (1924) e *Intégrales* (1924). Aspectos como ritmo, utilização dos novos sons da percussão, novas possibilidades harmônicas e acústicas, etc, começavam a ganhar corpo nestas obras. A percussão, segundo ele, permite uma estruturação da matéria sobre os ataques e “estados” do som¹³. Como afirma Schaeffer (1973), foi sobretudo sua escritura instrumental que parece prefigurar a música concreta (p.63).

Desse período de busca quase febril por dar à matéria o *status* de material, Boulez destaca uma obra: “..., *Hyperprism* aparece como a projeção mais imperiosa por sua recusa de todo tematismo, e sua plástica flutuante de TEMPI” (op.cit.).

2) AS ANÁLISES E O COMPOSITOR: CONSIDERAÇÕES

Ao propor uma alternativa de abordagem analítica, não se pretende descartar recursos tradicionais, mas utilizá-los como complemento de uma abordagem que tem por prioridade o aspecto perceptivo. Assim, aspectos não sonoros podem auxiliar na compreensão da construção de um resultado que almeja o sensível.

Varèse é tido como um dos primeiros a imaginar – quase profeticamente – o que viria a ser mais tarde a música eletroacústica¹⁴. Muito se discute sobre a estruturação de sua escrita rítmica ou sobre projeções macro formais de relações intervalares¹⁵, mas, conforme o comentário de Schaeffer exposto anteriormente, não parece estar aí o viés escolhido pelo compositor.

Se Varèse sempre priorizou o som em suas composições, pode-se indagar o porquê de a maior parte das análises publicadas de suas obras não refletirem também esta prioridade.

¹³“Peles esticadas (tambores), Metais graves (pratos, tam-tams), Metais agudos (bigorna, triângulo, guizos), Madeiras secas (chicote, woodblocks), Madeiras raspadas (reco-reco, chocalho), e mesmo Sopro (sirene).” (op.cit.).

¹⁴No fim da vida, ele chegou a compor duas obras com fita magnética (o “novo meio” de então): *Déserts* (1954) – que alterna episódios instrumentais com sons manipulados - e *Poème Electronique* (1958).

¹⁵Para exemplos, ver: Timothy Kloth. “Structural Hierarchy in two works of Edgard Varèse: *Équatorial* and *Density 21.5*”. In: *Contemporary Music Forum*. Volume 3. Bowling Green State Univ.: 1991; e Pierre Jodkowski. *Hyperprism: analyse*. Disponível em: <<http://phillal.club.fr/PAGES/HPPM/Jodkowski/jodlo1.html>>. Acesso em: 18/11/2006, às 23:36 horas.

Evidentemente há buscas nesse sentido. Por exemplo, segundo R.- Francoli, Bernard ressalta que uma música “espacial”, como a de Varèse ou Ligeti, precisa de uma revisão de certas ferramentas:

Jonathan Bernard tem apropriadamente pontuado que conceitos como equivalência e inversão de oitavas, fundamentais para a *pitch-class set theory*, devem ser rejeitadas em estudos que levam em consideração estruturas de alturas em seus contextos espaciais. (1995, p.256)¹⁶

Apesar de procurar reconsiderar ferramentas como a *pitch-class*, Bernard esbarra no problema da obra como justificativa do método empregado. O comentário de Ferraz sobre os textos que analisam a obra de Varèse exemplifica este aspecto:

... não é difícil encontrarmos na bibliografia sobre o compositor uma avalanche de textos que cultuam o mito ou o mistério, embora vez ou outra alguém escreva algo que tanto faz ser uma análise de Varèse ou de qualquer outro compositor – como na análise de Jonathan Bernard. (2002, p.13)¹⁷

Conclui-se que, para analisar a obra *varèseana*, é preciso ferramentas próprias para uma música composta com sonoridades: é neste ponto que as ferramentas teóricas da música eletroacústica vêm preencher esta lacuna. Não se trata de eliminar outras alternativas ou de criar um novo enquadramento, mas de pluralizar a leitura de algo tão complexo e rico como uma obra musical.

3) A OBRA E SEUS SONS

Uma descrição exaustivamente detalhada não seria do escopo deste artigo¹⁸. Objetiva-se aqui localizar os procedimentos *varèseanos* de construção de sonoridades com o auxílio de ferramentas mais apropriadas à sua poética.

Partindo da instrumentação, pode-se ensaiar um “preâmbulo tipológico”, de acordo com as características de produção sonora de cada instrumento (diferentemente de Boulez¹⁹, que os mistura com elementos de *lutheria*). Assim, a princípio, teríamos:

- a) Ataque e ressonância: Gongo, Pratos, e Triângulo;
- b) Ataque: Caixa Clara, Pandeiro, Tambor Indiano, Bumbo, Woodblocks, Chicote, Bigorna, Chocalhos e Guizos;
- c) Sustentação: Flauta, Clarinete, Sirene, Trompetes, Trompas e

¹⁶O próprio Bernard observa que, em alguns casos apenas, equivalência de oitavas pode ser considerada neste tipo de música (loc.cit. - nota).

¹⁷Ferraz se refere às análises de *Hyperprism* e *Density 21.5* em *The Music of Edgard Varèse* (Bernard, 1987).

¹⁸Mesmo porque o trabalho de análise ainda está em andamento, sendo que os dados expostos são resultados parciais (vide a cifragem não-linear dos objetos sonoros da percussão nas páginas seguintes).

¹⁹Op.cit.

Trombones;

Já aqui se esboça uma concepção de instrumentação que permite aproximar, por suas qualidades de sustentação e timbre opaco, Flauta, Clarinete e Sirene. Porém, vale ressaltar, articulações diferenciadas propiciam novas tipomorfologias²⁰.

A instabilidade temporal mencionada por Boulez pode ser encontrada tanto nas constantes alterações de compasso, como nas 14 mudanças de andamento²¹ em pouco mais de 4 minutos de peça.

Quanto à organização das alturas, Varèse utiliza mecanismos de *radiações sonoras* e *transferência tímbrica*²²: o primeiro se refere à ocupação espacial, tanto harmônica como melódica (via *cromatismos oitavados*); o segundo, à transformações de colorido das notas repetidas (os eixos estáticos de onde partem as radiações), passando de um instrumento para outro.

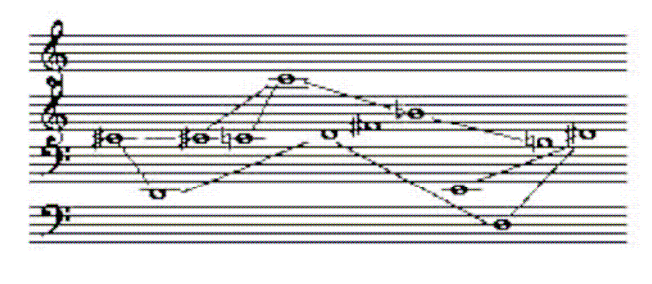


FIG 1: primeiras reflexões através do mecanismo de radiação sonora (cf.: FERRAZ, 2002, p.15)

No decorrer da peça, outros eixos se estabelecem e atuam como centros de novas reflexões. No final, Re e Do são os eixos mais freqüentes, e não por acaso próximos do Do# central do início.

Outro exemplo de utilização da escritura como ferramenta de construção da sonoridades: no c.69, o Trombone baixo introduz a única altura não temperada da peça - Reb grave, ¼ tom baixo. Se observarmos as notas ausentes no solo do Trombone tenor do c.63, teremos Do# e Re: assim Reb baixo estaria exatamente **no meio** das notas ausentes.

Os *cromatismos oitavados* ficam explícitos nas passagens solo: na melodia da flauta do c.19, mesmo que não linearmente; no solo do trombone tenor, que também contém pequenas rupturas.

²⁰Trêmulos e *staccatos* em altura fixa possibilitam uma “sustentação por iteração” (qualidade que, no Rugido de Leão, vem do seu modo de ataque convencional).

²¹Moderato poco Allegro, Très Calme, Calmato a tempo, Tempo initial, Pesante, Lent, Très Lent, Mosso, Vif, Mosso, Vif, Mosso, Moderato, Vif, Allegro Molto.

²²Ferraz, 2002.

No c.13 se inicia a primeira *zona de reflexão*²³, originando o primeiro bloco da peça no c.16. O trecho, que vai até o c.18, ilustra outras peculiaridades, como o primeiro momento em que a percussão dobra o ataque dos sopros, aumentando a inarmonicidade.

Outro fenômeno acústico é explorado por piccolo e clarinete: a última nota do c.72, Fa#, precede a segunda menor tocada no extremo agudo pelos dois instrumentos (Lab, Sol). Varèse **sintetiza acusticamente** o cromatismo: a resultante do batimento destas frequências é um Fa# grave, 4 oitavas abaixo (audível, não escrito).

FIG 2: Dobramentos nos c.13 a 18, a percussão ecoando os sopros do c.16, e a construção do primeiro bloco da peça através das diversas reflexões (ibidem, p.21)

²³Ferraz, ibidem.

O último trecho da obra condensa pela primeira vez o total cromático, culminando num bloco sonoro de 9 notas (sem dobramentos), justamente o ponto de maior saturação harmônica e – somado à percussão - de maior saturação espectral de toda a peça.

Estes blocos sonoras, como demonstra Ferraz (2002), são construídos tendo por base o espelhamento vertical das notas. Porém, Varèse introduz notas que distorcem o espelhamento - o que reforça o entendimento de sua concepção da escritura como ferramenta para se atingir uma sonoridade, e não como fim em si.

Enquanto os sopros tecem suas linhas reflexivas, a percussão estabelece um plano autônomo, cujo dinamismo fragmentado se destaca das construções quase “processuais” dos sopros.

Varèse trabalha a percussão elaborando objetos *rítmico-sonoros*, que vão sendo permutados, recombinaos, desmontados ao longo da peça (FERRAZ, 1998b). Pode-se reconhecer “famílias” de objetos sonoros que se assemelham por suas qualidades intrínsecas. Não se trata de “elementos unificadores” ou hierarquias, mas de contágios, o que propicia pluralidade de possibilidades de leitura.

Partindo da escuta²⁴, pôde-se identificar famílias de oito tipos, tendose como critério traços morfológicos permanentes. Deve-se lembrar que esta é uma possibilidade, sendo que outras conexões são possíveis quando outros critérios são tomados como referência²⁵.

Em alguns casos, o que ligou um objeto à uma determinada família foi a constatação de um mesmo processo de variação.

A tabela abaixo lista algumas famílias e demonstra os critérios globais que nortearam seu agrupamento²⁶. Em seguida será mostrado uma possibilidade de “contágio”, como mencionado acima.

Grupo ou Família	Localização compassos	Variações	Características permanentes:
			morfologia
C	7,9,12,25	por inversão do conteúdo espectral: 7, fragmentação: 20; acréscimo e/ou subtração de elementos: 29, 62	Tipos de movimentos e processos de crescimento
			Forma dinâmica, perfil melódico, tipos de graus utilizados, <i>allure</i> ; Movimento cíclico percêntrico

²⁴Obviamente com o auxílio da partitura, afinal, esta também é uma possibilidade de leitura da obra (mas, vale ressaltar, não a única).

²⁵Schaeffer (1966) destaca o papel da intencionalidade na escuta, que atua na revelação de diferentes níveis de complexidade (p.275-76); e acrescenta que, “Inversamente, em seu próprio nível, o mesmo objeto pode ser entrevisto como portador de várias estruturas diferentes” (p.376).

²⁶Os critérios de morfologia sonora utilizados referem-se a: Schaeffer, 1966; para tipos de crescimento e movimento, ver: Smalley, 1997.

X	X 5, 27*	sobreposição: 63 (+B), 66 (+C)	Forma dinâmica, timbre harmônico e grão de alguns elementos, <i>allure</i> ; <i>Streming</i> motion descontínuo granular periódico, movimento pericêntrico.
F	21, 23, 27*, 59, 72, 79-82, (4**)	aumento da dinâmica: 27, 59, 72; fragmentação: 23, 59, 79-82; alteração do conteúdo espectral: 27*, 72 (como variação de 27)	Perfil melódico em alguns casos, forma dinâmica em outros; (depende do ponto de fragmentação) <i>Flocking</i> motion, granular/iterativo, padrões de agrupamento (?), movimento por oscilações leves e moderadas.

TABELA 1: famílias de objetos sonoros executados pela percussão. (*) Objeto ainda dúbio. (**) Interpretação incerta: F se considerado o *allure* do elemento grave; a variação se daria pelo acréscimo de elementos e da dinâmica.

Abaixo é ilustrado um elemento que é transformado, gera variações (desmonta objetos possivelmente maiores) ao acrescentar e/ou subtrair outros elementos, originando novos objetos e novas possibilidades de conexão:

The image displays a musical score for a percussion ensemble. The instruments listed on the left are: Indian Drum, Bass Drum, Tambourine, Crash Cymbal, 2 Cymbals, Tam-tam, Triangle, Anvil, Slap Stick, Chinese Blocks, Rattle, Big Rattle, and Siren. The score is divided into four measures, labeled at the bottom as X ep5, C ep12, X ep27, and X ep63. Each measure shows a different configuration of instruments playing together. The notation includes various rhythmic values, accents, and dynamic markings such as *f*, *pp*, *mp*, and *ff*. The Chinese Blocks part is particularly prominent, showing a continuous melodic-like pattern across the measures.

FIG 4: sonoridade de pequenos elementos nos woodblocks gera sensação de continuidade até o “solo”, apesar do percurso estar fragmentado em meio a objetos sonoros de características globais distintas



FIG 4 (continuação): chicote e woodblocks

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As ferramentas utilizados foram escolhidas pelas necessidades que a obra apresenta²⁷. Deste modo, ao tomar contato com a obra e a poética do compositor, os meios tradicionais se mostraram insuficientes: há uma clara preocupação com o som, sendo que a escritura atua como auxílio, não como elemento principal.

Ao se valer de tais ferramentas, novas leituras tornam-se possíveis. Lembremos a observação de Boulez (op.cit.): em *Hyperprism* não há temas, nem estabilidade rítmica ou temporal.

Ao retirar estes alicerces tão caros ao ouvinte, Varèse afasta da escuta antigos pontos de referência e a aproxima da materialidade sonora (como um som ruidoso, que não permite abstrair uma fundamental, deslocando a percepção para seus detalhes)²⁸.

Me tornei uma espécie de Parsifal diabólico, não em busca do Santo Graal mas da bomba que faria explodir o mundo musical e deixaria entrar todos os sons pela brecha, sons, que à época – e talvez ainda hoje – chamávamos de ruídos. (VARÈSE, 1983, p.154)

Compor aproximando a escuta do som: eis como o Parsifal arma sua bomba.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOULEZ, P. Varèse: *Hyperprism*, Octandre, Intégrales. In: *Points de Repère*. Paris: C. Bourgeois, 1985. p.379-81.

FERRAZ, S. *Música e repetição: a diferença na composição contemporânea*. São Paulo: Educ/Fapesp, 1998a.

_____. *Trajetórias do objeto musical e sonoro no séc. XX*. Material cedido pelo autor de palestra realizada na PUC. São Paulo, 1998b.

_____. Varèse: a composição por imagens sonoras. *A Música Hoje – revista de pesquisa musical*. Belo Horizonte: EMUFG, 2002.

²⁷ Cujas possibilidades ainda inexploradas são muitas (perfis dinâmicos, timbres, etc).

²⁸ “Quando ouço um ruído desconhecido, sem nenhuma referência anterior, é então que o escuto como objeto sonoro” (Schaeffer, 1966, p.335).

ROIG-FRANCOLI, M. A. Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net- Structure Compositions. *Music Theory Spectrum*, v.17, n.2, 1995. p.242-67.

SCHAEFFER, P. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

_____. *La musique concrète*. Paris: Presses Universitaires de France, col. Que Sais-Je?, 1967; ed. revisada, 1973.

SMALLEY, D. Spectromorphology: explaining sound shapes. *Organized Sound*. London: Cambridge University Press, v.2(2), 1997. p.107-26.

VARÈSE, E. *Écrits*. Textes réunis et présentés par Louise Hirbour. Paris: C. Bourgeois, 1983.