Sonoridade pianística no Livro dos Sons de Hans Otte [1]

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: TEORIA E ANÁLISE MUSICAL

Fabrício Solano Gonçalves
Universidade do Estado de Santa Catarina - fabgon-@hotmail.com

Acácio Tadeu Camargo de Piedade
Universidade do Estado de Santa Catarina - acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Nesta comunicação propomos investigar de forma analítica a primeira peça da obra pianística *Das Buch der Klänge*, do compositor alemão Hans Otte (1926-2007). Inicialmente, após traçar brevemente aspectos biográficos do compositor, comentaremos particularidades desta obra como um todo. Em seguida, exporemos alguns comentários analíticos focando a Stück 1 (Peça 1). Empregaremos o conceito de Sonoridade, conforme Didier Guigue, como fundamento para compreender a relação dinâmica entre sonoridade e forma nesta obra.

Palavras-chave: Composição. Hans Otte. Sonoridade.

Pianistic Sonority in the Book of Sounds by Hans Otte

Abstract: In this communication we propose to investigate and analyse the first movement of the work Das Buch der Klänge, by the german composer Hans Otte (1926-2007). At first, after briefly tracing biographical aspects of the composer, we will comment on particularities of the work as a whole. Next, we present some analytical comments focusing on Stück 1 (Part 1). We will use the concept of Sonority, according to Didier Guigue, as a basic tool for understanding the dynamic relationship between sonority and form in this work.

Keywords: Composition. Hans Otte. Sonority.

Introdução

O compositor alemão Hans Otte (1926-2007) foi pianista, estudou composição em Weimar, na antiga Alemanha Oriental, com Kurt Rasch, e posteriormente com Joahan Nepomuk David e Paul Hindemith. Artista múltiplo, Otte trabalhou na promoção e divulgação da música contemporânea na Alemanha[2]. Ele foi considerado um *Klangkünstler* ("artista sonoro")[3] não somente devido ao seu trabalho com instalações sonoras mas também por seu cuidado com a sonoridade instrumental[4], especialmente em suas obras para piano. Algumas destas são longos ciclos de peças baseadas em elementos mínimos[5] desenvolvidos de forma engenhosa[6]. Destaca-se *Das Buch der Klänge* ("O Livro dos Sons"), ciclo de 12 peças, talvez sua obra mais conhecida. O próprio compositor a gravou[7] e a executou em diversas cidades[8].

Comentários Analíticos

A *Stück 1* é articulada em sete seções que são justapostas e inter-relacionadas, tendo uma duração total de 8 minutos e 45 segundos – com base na gravação de referência[9]. A

análise da obra tem base na proposta analítica de Didier Guigue, fundamentada no conceito de sonoridade – significando unidade sonora composta e nesse caso a sonoridade concretizada na *écriture* pelo compositor – afim de que a sonoridade seja abordada como uma unidade "potencialmente morfológica e estruturante da obra" (GUIGUE 2007; 2011). Essa sonoridade, por sua vez, é um elemento complexo, composta de dois níveis e de uma variedade heterogênea de componentes em operação. No primeiro nível está a coleção de alturas, que fornece dados abstratos, pois somente com a atribuição de um registro e uma intensidade é que a altura ganha um ponto preciso no âmbito do instrumento, transformando-a em altura absoluta com um volume mensurável. No segundo nível estão os componentes acrônicos e diacrônicos. Um componente é definido como acrônico pelo fato de somente poder ser avaliado após ter feito abstração do fator tempo na unidade sonora analisada, isto é, da sua duração e da posição relativa no tempo dos fatos sonoros que constituem seu conteúdo. Assim, este componente é de ordem morfológica, pois fornece uma representação estática da configuração interna da sonoridade. De forma semelhante, os componentes diacrônicos são de ordem cinética e avaliam as modalidades de distribuição dos fatos sonoros no lapso de tempo que ocupa a unidade; eles informam como o conteúdo morfológico se transforma em energia (GUIGUE, 2007, p. 48).

Inicialmente, é apresentado um material que domina e caracteriza toda a primeira seção, A. Essa Sonoridade A (assim a chamaremos) é disposta apenas no pentagrama superior, no espaço de um compasso, com pulso lento (semínima = 26), onde predominam apenas duas díades em sobreposição de terças (notas Mi5 e Dó5, Lá4 e Fá4)[10], regularmente dispostas no registro que abrange uma sétima maior e repetidas nessa ordem, conforme as indicações explicitadas na "bula"[11] da obra. Um segundo material, de forma semelhante, caracteriza e domina a seção seguinte, B, que por sua vez, contrasta com a seção anterior. O pulso da Sonoridade B é de 88bpm e existe uma maior movimentação rítmica em que predomina a articulação de semicolcheias, além da utilização de dois pentagramas do piano. A essência desta peça é justamente esta alternância entre a sonoridade do momento lento, quase estático, hipnótico, e a sonoridade da seção movimentada, ambas envolvidas por uma grande nuvem de ressonância.

Ao longo do primeiro movimento essas seções vão portanto se alternando, havendo ligeiras modificações a cada retomada. Vamos considerá-las como variações. O esquema formal então seria: A - B - A1 - B1 - A2 - B2 - A3. Note-se que estas seções são justapostas sem uma transição, preparação ou direcionamento progressivo que as conecte ao longo do discurso musical. Na realidade, a articulação formal se dá através de uma atmosfera

rarefeita composta pela ressonância das sonoridades. A figura abaixo expõe a articulação formal ao longo do movimento, evidenciando os componentes de ordem morfológica.

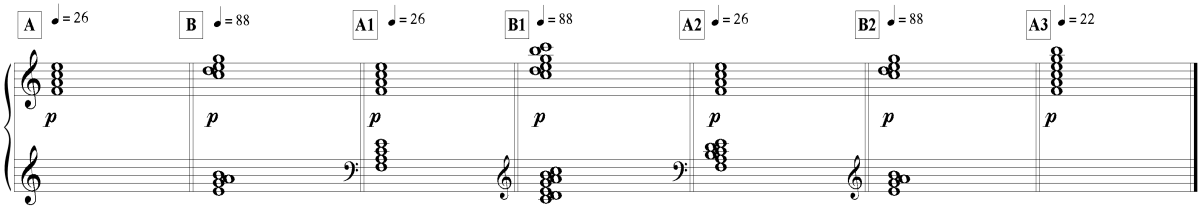

Figura 1: Esquema formal de acordo com os componentes acrônicos.

Na Figura 1 é possível observar uma complexificação, um adensamento gerado pelo aumento na quantidade de alturas ao longo do movimento – com ápice em B1 – além de um aumento no âmbito do registro, abrangendo duas oitavas na seção B1. A figura também revela um uso restrito da coleção de alturas, sem transposições ou modulações, mas apenas o uso de uma mesma coleção para todo o movimento: a diatônica (teclas brancas do piano). Nas sonoridades A foram utilizadas principalmente as quatro notas pertencentes ao tetracorde de F7M. Nas sonoridades B há sempre uma maior transformação, expansão, adensamento, porém não ocorre a nota Fá. Há uma absoluta regularidade no conteúdo morfológico contido no pentagrama superior das sonoridades A, mantendo no âmbito do registro sempre esse F7M, com exceção de A3, onde aparecem as notas Sol e Si.

Esta conservação do conteúdo das alturas revela um princípio não linear que é enfatizado pelos componentes diacrônicos, i. e., conforme supracitado, nas sonoridades A, são utilizadas apenas articulações em semínimas, enquanto nas sonoridades B dominam as semicolcheias. Para mais além, o início de cada seção é caracterizado pela intensidade *piano*, ou seja, outro elemento não linear, porém, num nível mais profundo da estrutura musical, há em cada seção sutis articulações das intensidades. A figura 2 expõe os materiais A e B incluindo os conteúdos morfológico e cinético.

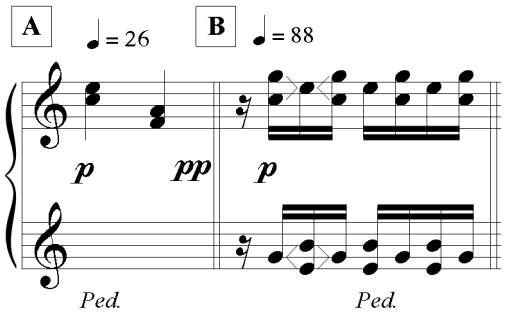

Figura 2: materiais principais das sonoridades A e B.

Na seção B, as transformações harmônicas que compõe a sonoridade influenciam parte da superfície musical, gerando uma tensão com a ocorrência de novas relação intervalares. De fato, ambas as sonoridades são totalmente calcadas em uma harmonia não-funcional por terças, e a sonoridade B tem um princípio de expansão no qual uma única alteração por grau conjunto em uma voz faz surgir intervalos harmônicos de segunda e de quarta. Aparecem assim outras formações de acordes, originados por esta substituição de alturas específicas e manutenção de outras, como pode ser observado na figura 3[12].

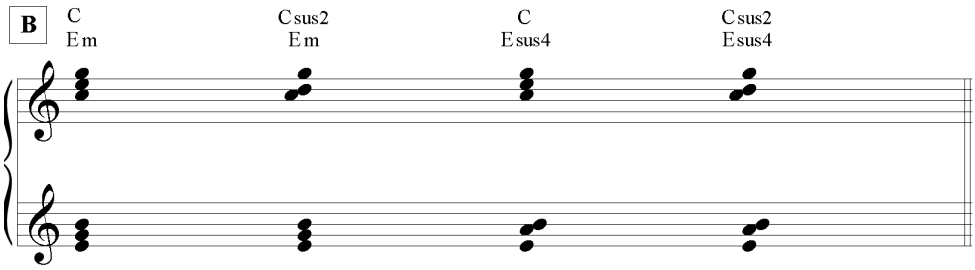

Figura 3: Acordes gerados pela substituição de alturas.

A partir da seção B, é retomado o material inicial da seção A, porém, ligeiramente modificado. As díades, solitárias na primeira seção (A), agora são sobrepostas a outras duas díades no pentagrama inferior. Apesar disso, a coleção de alturas permanece a mesma da primeira seção (notas Mi, Dó, Lá, Fá) bem como a articulação rítmica em semínimas, fator esse que as unifica, fazendo-as serem percebidas como relacionadas. No entanto, a variação em relação à seção A, envolve uma expansão (para baixo) no âmbito do registro, abrangendo quase duas oitavas, assim, agora a harmonia passa a ser um pouco mais densa devido a apresentação desse registro médio-grave. Ainda que os componentes morfológicos expressem tal relação, a manifestação do conteúdo cinético também revela a importância do movimento contrário estabelecido inicialmente. Ao observar a figura 4 é possível identificar que o movimento contrário relaciona de forma complementar as díades (Fá e Lá, Dó e Mi) através da repetição alternada destas. Observe também que a formação predominante de acordes caracterizados pela sobreposição de terças gera, respectivamente, as tétrades F7M/C e F7M (na segunda metade da figura), além de que a seção inicia de maneira quase idêntica à seção A, até ser inserido o movimento contrário e o registro médio-grave.

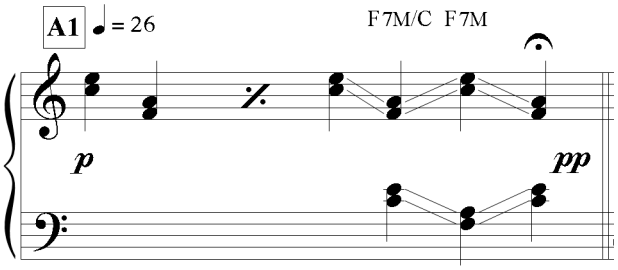

Figura 4: Conteúdo de A1, enfatizando o movimento contrário.

A seção seguinte (B1), conforme foi supracitado, contém a maior variedade de acordes e maior combinações destes dentro de todo o primeiro movimento. A lógica parece ser a mesma utilizada na seção B, porém, ao invés de substituir alturas específicas e manter outras, são substituídos e mantidos acordes completos, em movimento oblíquo - evidenciado na figura abaixo – gerando um fluxo contínuo. A maioria dos acordes utilizados, são caracterizados pela sobreposição de terças, incluindo posições fundamentais e inversões. No entanto, as transformações harmônicas geram estruturas mais complexas, das quais, algumas formam poliacordes conforme a cifragem contida na figura a seguir.

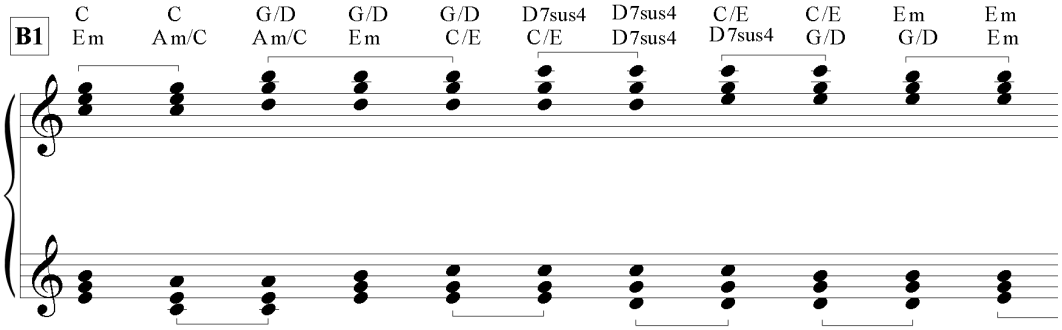

Figura 5: Todos os tipos de acordes obtidos em B1, por ordem de ocorrência, excluindo as repetições de estrutura.

De forma semelhante ao que se constatou até o momento, a seção A2 é quase uma repetição exata de A1. A diferença reside principalmente numa expansão do conjunto inicial de quatro notas para seis, mas também na *écriture*, com a indicação de que um grupo de notas deve ser repetido por um tempo maior do que a indicação expressada em A1, conseqüentemente, prolongando a duração de A2. Tal como observado nas seções de tipo A, A2 se desdobra através da mesma articulação rítmica em semínima, com pulso lento e valorizando o movimento contrário, porém, o acréscimo dessas duas notas - Sol e Si no registro médio-grave – gera outro acorde (G/B) que não havia ocorrido anteriormente. Essas características podem ser observadas na figura abaixo que sintetiza a sonoridade e pode ser comparada com a da figura 4, relativa a seção A1.

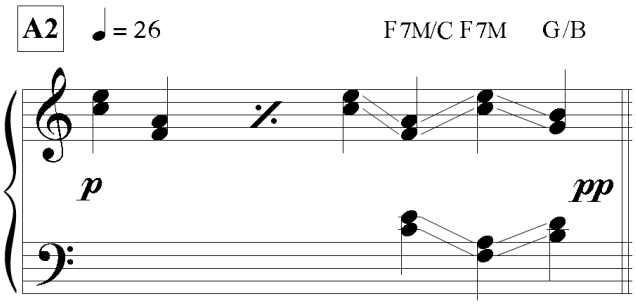

Figura 6: sonoridade de A2.

A seção seguinte, B2, é uma retomada da seção B, inclusive com os mesmos componentes e com a mesma duração (em minutos) na gravação de referência. Todavia existem nuances na *écriture* que diferem essas seções. Nesse sentido, os acordes contidos nas transformações harmônicas do pentagrama inferior, são ligeiramente prolongados sobre os acordes gerados pelas transformações no pentagrama superior. A última seção, A3, é uma retomada quase literal de A, mas que se difere sutilmente no pulso (semínima = 22) e no final da seção, onde há um gesto semelhante a uma *codetta*. Esse gesto consiste na expansão do âmbito do registro inicial, acrescentando a díade Sol e Si, como ocorreu na seção A2, mas agora no registro agudo, inclusive, é dada uma ênfase a esta díade, com a intensidade *sforzando*, conferida unicamente a ela.

Conclusão

Através desse trabalho foi possível identificar que a articulação formal é caracterizada pela ruptura de continuidade, assinalando a passagem de uma sonoridade para outra, ou seja, essa articulação formal existe a partir da "ruptura do continuum sonoro em eventos energéticos sucessivos distintos" (SCHAEFFER apud GUIGUE 2007, p. 52) ou ainda pelo contraste de sonoridades, conforme Tenney: é necessário que algum elemento em operação "difira do elemento anterior por um intervalo (em algum parâmetro qualquer) maior que os […] que o precedem e o seguem imediatamente" (TENNEY apud GUIGUE, op. cit., p. 52). Não obstante, existe, num sentido macro formal, um desenho de arco gerado pelo aumento na quantidade de alturas e no âmbito do registro até B1, que "involui" a partir dele em direção à seção A3. Esse arco também é refletido na microforma, i. e., dentro de cada movimento há um início contido, com pouca intensidade crescendo até atingir um ponto culminante que segue sua consequente recessão.

Para mais além, o fato de conter seções intercaladas colabora para a noção de forma musical que se abre para dentro, revisitando seu próprio conteúdo e transformando a experiência temporal do ouvinte. Como janelas para dentro (PIEDADE, 2017), os elementos colocados em operação são reativados, deslocando o ouvinte tanto de maneira retrospectiva,

quanto prospectiva ao longo do desdobramento temporal da obra. A análise dos componentes acrônicos (morfológicos) e diacrônicos (cinéticos) tornou possível concluir tais assertivas. Há entretanto uma espécie de ascensão por patamares, uma não-repetição: as sonoridades se abrem e se presentificam na particularidade de cada momento. Cremos que estes aspectos, presentes parcialmente em todo o Livro dos Sons, que pretendemos prosseguir analisando, referendam seu caráter meditativo e espiritual, elementos que tornaram Hans Otte um compositor muito particular de seu tempo no contexto em que atuou.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Referências:

AHMELS, Ingo. Hans Otte: Klang der Klänge = Sound of sounds, CD + DVD. Schott Music, 2006.

BAUCKE, Ludolf. Lust, Phantasie, Kunst und Leben: Begegnungen mit Hans Otte. *Zeitschrift für neue Musik*: Köln - Bd. 116. S. 21-22. 2008.

DAS BUCH DER KLÄNGE/THE BOOK OF SOUNDS. Hans Otte (Compositor). Hans Otte (Intérprete, piano). München: Kuckuck Schalplatten, 11069-2, 1984. Compact Disc.

DAUER, Tysen. An Investigation of Zen Buddhism in Hans Otte's Book of Sounds. *Musicological Explorations*, volume 14, p. 59-74, Spring. 2014.

DIE SUCHE NACH GANZHEIT ODER DIE WIEDERENTDECKUNG DES HÖRENS. Hans Otte (Compositor). Herbert Henck (Intérprete, piano). Booklet do CD Hans Otte, Das Buch der Klänge geschrieben, ECM, 1999. Compact Disc.

GUIGUE, Didier. Estética da sonoridade: teoria e prática de um método analítico – uma introdução. *Claves*, João Pessoa, n.º 4, p. 37-65, nov. 2007.

_____. *Estética da Sonoridade*: A Herença de Debussy na Música para piano do séc. XX. Traduzido por: Didier Guigue e Ilza Nogueira. São Paulo: Perspectiva; CNPq: Brasilia; João Pessoa: UFPB, 2011.

MEYER-DENKMANN, Gertrud. Ein stets präsenter, für alles offener Freund: Hans Otte - ein mutiger Wegbereiter Neuer Musik. *Zeitschrift für neue Musik*: Köln - Bd. 116. S. 17. 2008.

OTTE, Hans. *Das Buch der Klänge/The Book of Sounds*. E.R.P. Musikverlag Eckart Rahn, 1984. Partitura.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony*: Creative Aspects and Practice. New York: W. W. Norton & Co., 1961.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Modelação do tempo: Salvatore Sciarrino, janelas e nublamento. *Opus*, Florianópolis, v. 23, n. 2, p. 131-154, ago. 2017.

ZACKER, Gerd. Im Fluss der Epochen: Hans Otte und die Orgelmusik. *Zeitschrift für neue Musik*: Köln - Bd. 116. S. 20-21, 2008.

Notas

[1] Esse trabalho foi desenvolvido junto ao programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, durante a pesquisa de mestrado do autor (1), envolvendo composição e uma adaptação do conceito analítico de sonoridade aqui exposto.

[2] MEYER-DENKMANN, 2008.

[3] AHMELS, 2006.
[4] *Ibidem.*
[5] Pode-se afirmar que o compositor empregou nestas obras uma linguagem pós-minimalista, embora o termo seja vago e limitante.
[6] Além da obra aqui comentada, pode-se mencionar *Stundenbuch* ("O Livro das Horas"), composto em 1991-1998, um ciclo de 48 peças divididas em 4 partes. Esta obra é inspirada no texto bíblico homônimo, e as peças exibem serenidade e têm um caráter meditativo, expressando um silêncio espiritual. Este ciclo tem portanto semelhanças com sua obra anterior, *Das Buch der Klänge*, na qual a filosofia Zen está muito presente (DAUER, 2014).
[7] OTTE, 1984.
[8] HENCK, 1999.
[9] OTTE, 1984.
[10] C4 = Dó central do piano.
[11] Orientações para performance.
[12] Para facilitar a identificação, realizamos uma cifragem dessas sonoridades em notação por cifras no conceito de poliacordes (PERSICHETTI, 1961).