

Estética e poética na música de Salvatore Sciarrino

Sergio Kafejian Cardoso Franco (Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil)
kafejian@uol.com.br

Resumo: A obra de Salvatore Sciarrino se institui a partir do uso de técnicas instrumentais particulares aliado a novos modelos de agenciamento do material sonoro. Suas composições exploram sonoridades que, transitando entre o icônico e o abstrato, inauguraram novos paradigmas de organização musical. Paralelo à sua produção composicional, Sciarrino produziu textos nos quais expõe suas reflexões acerca do artesanato musical. Neste artigo abordaremos conceitos estéticos e filosóficos propostos pelo compositor e, posteriormente, abordaremos a obra *Come vengono prodotti gli inca incantesimi?* Escrita para flauta solo, essa composição evidencia como as ferramentas conceituais de Sciarrino dão origem a um discurso musical de expressividade e originalidade inéditas.

Palavras-chave: Técnicas estendidas. Figuras sonoras. Organização musical.

Aesthetic and poetic in the music of Salvatore Sciarrino

Abstract: The work of Salvatore Sciarrino is established from the use of particular instrumental techniques coupled with new models of organizing and assembling the sound material. His compositions explore sonorities that, moving between the iconic and the abstract, have inaugurated new compositional paradigms. Parallel to his musical production, Sciarrino produced texts in which he exposes his reflections on musical craftsmanship. In this article we discuss the aesthetic and philosophical concepts proposed by the composer and, later, we approach the work *Come vengono prodotti gli inca incantesimi?* Written for solo flute, this composition evidences how Sciarrino's conceptual tools give rise to a musical discourse of unprecedented expressiveness and originality.

Keyword: Extended technics. Sound figures. Musical organization.

Introdução

O aparecimento do uso das técnicas instrumentais estendidas¹ na música de concerto do Ocidente fez com que novos modelos de organização e elaboração musicais fossem investigados pelos compositores. Se, até então, esses modelos eram erigidos a partir do paradigma das notas de altura definida, com o uso ostensivo de sonoridades estendidas² fez-se necessária a invenção de novos modelos de agenciamento do material sonoro³.

Dentre os compositores que contribuíram para estabelecer novos modelos de organização, ao elegerem as novas sonoridades instrumentais como elemento importante de suas linguagens musicais, encontra-se Salvatore Sciarrino. Os paradigmas de elaboração e organização musicais forjados por Sciarrino inauguraram novos campos sonoros e narrativos, através dos quais cada obra reinventa a linguagem musical a partir de seu nível mais primordial: o som. Diferentemente dos compositores espectrais, que fizeram do som a metáfora para suas estruturas composicionais⁴, o compositor italiano faz do som não sua metáfora, mas o próprio elemento estruturador de suas obras. Se os primeiros utilizam análises computacionais para dissecarem as estruturas internas que compõem uma sonoridade para as projetarem em estruturas composicionais, o segundo faz da totalidade e concretude da presença sonora a força condutora de suas estratégias de construção de discurso. Sciarrino também se distancia de um fazer musical próximo de Helmut Lachenmann, compositor alemão que, mesmo fazendo uso ostensivo de sonoridades estendidas, ainda encontra no paradigma serial seus modelos de agenciamento do material sonoro (LACHENMANN, 2009, p. 197).

Mas se estamos falando de novos modelos de organização do material sonoro, estamos falando também de novos modelos de escuta desse material. E, nesse ponto, Sciarrino também se distancia de outros compositores que fizeram das sonoridades estendidas seus campos de atuação, pois o compositor italiano, apoiando-se em estudos de elementos advindos de campos diversos da cultura, como a pintura, a arquitetura, a antropologia e a psicologia, fez surgir um discurso musical que, visando atingir estados arcaicos e arquetípicos de nossa percepção e cognição (GIACCO, 2001), propõe uma escuta que se reinventa a partir de seus elementos mais basilares.

De modo a nos aproximarmos da estética e poética de Sciarrino, iremos abordar dois campos de reflexão de seu pensamento acerca do fazer musical, a saber: as sonoridades e técnicas instrumentais estendidas e o uso do silêncio. Em um segundo momento, iremos analisar sua obra *Come vengono prodotti gli inca incantesimi?*, escrita em 1977 para flauta solo. O objetivo de tal análise é identificar quais as estratégias de elaboração e agenciamento do material sonoro estão sendo propostas nesta obra e que, de maneira inequívoca, são características da produção do compositor.

1. A sonoridade em Sciarrino

Grande parte da linguagem musical de Sciarrino é decorrente do uso de técnicas estendidas bastante particulares. Suas pesquisas no campo da produção sonora visam encontrar nas possibilidades instrumentais tradicionais – já carregadas de significação – novas possibilidades sonoras, técnicas e expressivas. Como afirma o compositor: “meus instrumentos continuam a ser os tradicionais mas sua voz e sua presença encontram-se desde então irreconhecíveis” (SCIARRINO, 2013, p. 82)⁵, trata-se, para o compositor, de: “inventar os sons, as novas técnicas, que a tradição congelada impedia de serem introduzidos” (SCIARRINO, 2013, p. 147).

Há nesta busca de Sciarrino tanto o desejo do reencontro com o encantamento da experiência sensorial primordial – como que experimentada pelo “olhar de uma criança ou de um selvagem” (SCIARRINO, 2013, p. 147) –, quanto do estabelecimento de um estado puro de atenção que possa conduzir “sem pré-julgamentos, a todos os fenômenos da percepção, incluso os anormais, os mais ínfimos e curtos ou os mais imóveis. Os mais simples (harmônicos, ao mesmo tempo pobres e ricos) ou os mais complexos (ruídos)” (SCIARRINO, 2013, p. 147). A esse respeito, afirma o musicólogo Gavin Thomas: Sciarrino “ignora tudo o que é normalmente considerado como substância da música, afastando tudo, exceto as extremidades do som [...]” (THOMAS apud ONOFRE; ALVES, 2012, p. 204).

Em Sciarrino, a sonoridade apresenta-se carregada de expressão poética própria, configurando-se enquanto elemento indissociável de suas figuras musicais, como escreve o compositor: “[...] o gesto e a imaginação musical vêm primeiro, depois o som em toda sua organicidade. Jamais, em minha vida, eu coloquei em conjunto alturas de notas, mas eu pensei por figuras sonoras” (SCIARRINO, 2013, p. 147). A respeito da figura sonora em Sciarrino, Vinay a define como “um personagem sonoro dotado de um caráter musical e expressivo específico, identificável seja à escuta, seja à leitura de uma partitura ou de outras formas de expressão gráfica” (VINAY apud ONOFRE; ALVES, 2012, p.205), e a respeito das estratégias composicionais, Vinay ainda afirma se tratar “mais de uma dramaturgia sonora do que de uma composição no sentido do desenvolvimento de um material” (VINAY, 2008, p. 15).

A investigação criativa do compositor italiano no campo das figuras sonoras busca encontrar entidades que, fundadas em “sons em movimento”, tragam “a

construção abstrata e ao mesmo tempo a imediatez icônica” (SCIARRINO 2013, p. 147). Aqui, a ideia de sons em movimento é extremamente importante, pois indica o desejo de fundar o discurso musical a partir de materiais musicais que já carreguem em si uma dinâmica interna e um movimento próprio. Destarte, Sciarrino elabora figuras musicais ubíquas que apresentam características acústicas, gestuais e simbólicas de forte expressividade e que sustentam o interesse da escuta sem a necessidade de grandes intervenções estruturais. Com isso, torna-se possível fundar uma linguagem musical que, fugindo dos modelos tradicionais de construção narrativa, está “baseada nas relações de figuras” (SCIARRINO, 2013, p. 147). De tal fato decorre que grande parte de suas composições comportam um número limitado de figuras sonoras, cujo desenvolvimento se dá mais por transformações nas relações que instituem entre si do que por transformações estruturais em suas constituintes internas⁶.

2. O silêncio em Sciarrino

O silêncio, enquanto estratégia para alcançar uma escuta purificada através da qual as sonoridades estendidas se instituiriam, faz-se presente na poética do compositor italiano. O silêncio, aqui, é considerado enquanto o espaço do vazio, do “a ser construído”, do “tornar-se” sentido. Para Sciarrino, a exploração desse espaço desprovido de expectativas e tensões – no qual corpo e mente se aproximam do limite da existência fisiológica e psicológica –, despertaria a escuta e a tornaria atenta a discursos que passariam a se construir no íntimo da existência, que respirariam e se confundiriam com as capacidades de perceber e de criar sentido. Assim afirma Sciarrino:

quando nos aproximamos do inaproximável, do silêncio profundo, é que nós nos reencontramos com nossa própria respiração, como se não a tivéssemos nunca escutado: assim se abrem outras orelhas para escutar o murmúrio do mundo, e nós estamos ao centro (nosso sangue é o centro) (2013, p. 81).

Para tal, o compositor italiano direciona intencionalmente a atenção do ouvinte para a zona indiscernível que existe entre o silêncio e o som, zona na qual a percepção torna-se ambígua, paradoxal, e que, como afirma Sciarrino, coloca nossas certezas em xeque ao nos mostrar o quão relativas são as nossas sensações: “A percepção paradoxal do imperceptível engaja uma filosofia do silêncio” que faz emergir em seu ritual de escuta os:

sinais corporais que pertencem à psicologia humana: a respiração e o batimento do coração, principalmente, se misturam aos sons, e, em alguns momentos, a música ela própria parece bater e respirar. A aparição desses elementos solicitam uma identificação [...] quem respira? O intérprete? Ou podem ser nós mesmos, os auditores, com o compositor? (SCIARRINO, 2013, p. 82).

Assim, na música de Sciarrino, o silêncio torna-se não só o espaço no qual os condicionamentos e as incrustações presentes em nossa escuta se desfazem, mas torna-se o espaço no qual novas proposições organizacionais se desenvolvem. Nesse espaço – no qual a percepção encontra-se em seu limite –, cada sonoridade e cada variação ínfima aparecem carregadas de uma expressividade virginal.

Como consequência, as operações estruturais e teleológicas tradicionais que poderiam atuar sobre tais materiais sonoros encontram-se desprovidas de sentido, e tais sonoridades, habitando o grau zero do discurso, buscam por novos modelos de elaboração. De tal condição surge ao compositor a seguinte questão: qual discurso pode ser construído a partir deste espaço de escuta? Para Sciarrino, não interessa conduzir o

ouvinte a tais pontos extremos da percepção e da suspensão dos materiais para, de lá, retornar com os mesmos modelos de organização. Sendo assim, o compositor procura se posicionar a favor da criação de discursos que se apoiem em elementos presentes nas capacidades perceptivas e cognitivas naturais do ser humano. A respeito desse anseio do compositor italiano, afirma Grazia Giacco: “Sua exigência principal é de identificar os meios que, próximos de nossa maneira de pensar e de agir, podem nos permitir uma nova abordagem da música, uma abordagem mais direta” (2001, p. 54). Para Sciarrino, trata-se de “reencontrar, por um caminho mais direto, justamente, certos arquétipos comuns a todos” (apud GIACCO, 2001, p. 54). Para tal, o compositor se volta para aspectos organizacionais presentes em comportamentos naturais, psicológicos, cognitivos e culturais e que, de maneira bastante profunda, se relacionam diretamente com nossas capacidades de perceber, organizar e agenciar as percepções. Em tal projeto, material sonoro, discurso, forma, percepção e memória são abordados por um viés antropológico no qual se encontram imbricados primitivismo, tradição e futuro. Assim, escreve o compositor:

[...] eu gostaria que nascesse um mundo orgânico, móvel, regrado por uma *Gestalt*, um som totalmente transfigurado por suas articulações intrínsecas. Uma vez abandonadas as convenções rígidas da vanguarda, a abordagem antropológica se desenha imediatamente. Eu precisei recomeçar *da capo*, me inventar o impacto de uma mão e de uma orelha virgem. Delas ressoariam esta experiência mista de primitivismo e tradição, mas também de futuro, que constitui minha música” (SCIARRINO, 2013, p. 147).

3. Organização do material

Assim como a exploração do silêncio e o uso das sonoridades estendidas, o controle minucioso do agenciamento dos personagens sonoros no tempo é uma das características que definem a música de Sciarrino. A recusa consciente de todo resíduo organizacional proveniente de modelos tradicionais, assim como a recusa do uso de estratégias calcadas nas estruturas rítmico-melódicas, fazem com que o compositor encontre nos “*enunciados* de figuras estilizadas a partir de princípios geométricos” seus modelos de elaboração (SCIARRINO, 2013, p. 147). Trabalhando a partir da exposição de figuras sonoras e do estabelecimento de relações – equilibradas ou desequilibradas – entre essas figuras, o compositor erige uma trama bem urdida que, ora se apoiando em princípios advindos do mundo acústico, ora do mundo visual, resulta em obras de grande vivacidade orgânica. No que diz respeito à construção das relações entre suas figuras sonoras, Sciarrino escreve: “A relação entre figuras isoladas ou de agrupamentos de figuras em unidades lógicas de diferentes tamanhos é de natureza funcional, teológica” e ganha presença através de “períodos materializados por retornos jamais idênticos, como é próprio da realidade dos seres vivos. Todos os sons, todos os eventos são controlados conscientemente, cada um em si e em relação aos outros” (SCIARRINO, 2013, p. 146).

De forma a nos aproximarmos das estratégias de construção de discurso em Sciarrino, iremos examinar *Come vengono prodotti gli inca incantesimi?*, obra bastante representativa do estilo de Sciarrino no que diz respeito à construção de uma linguagem baseada nas sonoridades estendidas.

4. *Come vengono prodotti gli inca incantesimi?*

Escrita para flauta solo essa obra encerra em si as principais características da música de Sciarrino abordadas nas seções precedentes. Estão presentes as sonoridades

limites entre som e silêncio; as figuras sonoras ubiquamente caracterizadas por suas constituições sonoras; a ausência de um desenvolvimento musical nos modelos tradicionais; o jogo orgânico e sempre renovado de inter-relações entre as figuras sonoras. A análise que apresentaremos trará: (1) a identificação e apresentação das figuras musicais; (2) análise da evolução das figuras sonoras; (3) identificação de aspectos formais e elaboração do discurso; (4) a identificação dos modelos de agenciamento temporal utilizados.

4.1 Figuras sonoras

Como exposto anteriormente, a caracterização cuidadosa de cada *figura musical* é parte fundamental da linguagem do compositor italiano, pois são exatamente os elementos que compõem e caracterizam as figuras musicais os responsáveis pelo jogo de construção de discurso de suas obras. Um discurso que tem como fundo uma linguagem orgânica “se baseia sobre a relação de figuras e não mais sobre alturas pré-constituídas, sobre sons em movimento e não sobre intervalos já dados” (SCIARRINO, 2013, p. 147).

A seguir, apresentaremos as *figuras musicais* a partir da ordem de aparição no decorrer da peça.

Figura musical A - Consiste em notas repetidas regulares realizadas com ataques de língua e dinâmica preponderantemente localizada na região do *ppp*.



Exemplo 1: *figura musical A*

Figura musical B - Consiste em ataques em *sfz* e realizados com ataques de língua. No exemplo 2, podemos identificar essa figura musical pela haste escrita para baixo.



Exemplo 2: *figura musical B*

Figuras musicais C e D - As duas figuras se apresentam inicialmente acopladas e consistem em um jato de ar seguido de notas em *ataques de língua* que repetem pequenos motivos rítmicos em quiálteras, suspendendo a rítmica regular em fusas que constitui a percepção de pulso subjacente da peça. No decorrer da obra essas duas figuras se autonomizam e, desvinculadas uma da outra, traçam seus próprios percursos de desenvolvimento.



Exemplo 3: *figura musical C e D*

Figura musical E - Consiste em ataques de língua perfazendo figurações melódicas em *zigue-zague*, estatisticamente descendentes e em figurações rítmicas em quiálteras. Contrariamente à figura musical C, que tende a suspender a percepção da pulsação predominante, essa figura musical injeta vivacidade à dinâmica do discurso.



Exemplo 4: *figura musical E*

Figura musical F - Consiste em cluster de harmônicos. Seu desenvolvimento se dá a partir do adensamento de suas aparições.



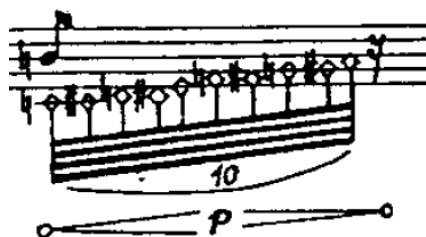
Exemplo 5: *figura musical F*

Figura musical G - Figura estabelecida por uma sonoridade bastante peculiar da escrita do compositor para flauta e consiste em um movimento cromático sendo executado conjuntamente com um trilo entre as chaves de D e D#.



Exemplo 6: *figura musical G*

Figura musical H - Assim como a *figura musical F*, esta sonoridade é bastante peculiar e característica de Sciarrino. Consiste em uma nota sendo executada de maneira tradicional, mas sendo concomitantemente modulada por movimentações de chave. O resultado é o efeito de um glissando.



Exemplo 7: *figura musical H*

Figura musical I - Consiste em um trilo escrito, com pequenas variações nas notas que o compõem.

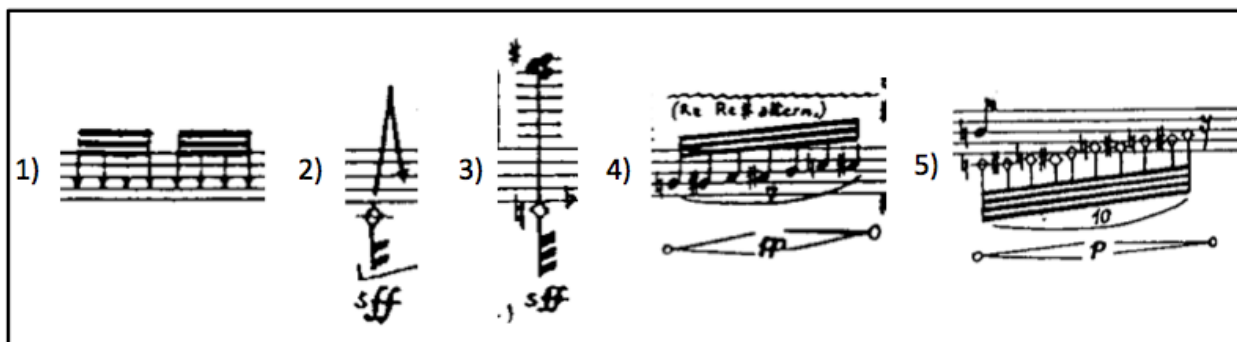


Exemplo 8: *figura musical I*

4.2 Desenvolvimento das Figuras sonoras

Em *Come vengono prodotti gli inca incantesimi?* podemos identificar ao menos duas linhas de direcionamento de suas figuras sonoras que, ao longo do desenvolvimento da peça, atuam na organização do discurso composicional. Uma mais global diz respeito ao direcionamento geral das categorias de sonoridades estendidas que são exploradas durante o desenrolar da obra; e a outra, que opera localmente, se institui através do direcionamento da evolução e transformação de cada *figura musical* no decorrer da peça.

A primeira linha encontra-se no primeiro plano do campo perceptivo e, por instituir-se através de sonoridades bastante contrastantes, permite uma identificação imediata por parte do ouvinte. Podemos descrever o macro-percurso dessas transformações como percorrendo as seguintes sonoridades: *tongue attacks* (ataques de língua) / *jet whistle* (jatos de ar) / cluster de harmônicos / glissando cromáticos com trilos e glissandos eólicos. Podemos perceber, a partir das características sônicas dessas sonoridades, que dessa transformação decorre uma curva de adensamento do espectro sonoro e dinâmico que se retrai somente no final, com a introdução dos glissando cromáticos e dos glissandos eólicos⁷.



Exemplo 9 - (1) ataques de língua; (2) jatos de ar; (3) cluster de harmônicos; (4) glissandi cromáticos, (5) glissandi eólicos.

Essa grande curva, que perpassa a peça em sua integridade, se faz de maneira bastante controlada, na qual podemos identificar zonas de estabilização, desestabilização e transição entre as situações sonoras predominantes. Ela é resultante do intrincado jogo de relações que o compositor estabelece entre suas *figuras musicais*, tanto no que diz respeito às inter-relações que elas tecem entre si, quanto pelos processos de desenvolvimento aos quais cada figura está submetida. É importante ressaltar que esses processos não se fazem de maneira contígua, mas encontram-se intercalados entre diversos desenvolvimentos simultâneos que compõem o grande fluxo da obra e constituem o que designamos aqui por segunda linha de direcionamento do material.

Essa segunda linha de desenvolvimento, que diz respeito à evolução das figuras *musicais*, se apresenta da seguinte forma:

Figura musical A - Caracteriza-se inicialmente por suas estabilidades rítmica, dinâmica e frequencial. Seu desenvolvimento consiste na desestabilização gradual de sua componente frequencial na qual pequenas alterações nas alturas começam tanto a criar pequenos perfis melódicos de caráter descendente, quanto a estabilizar a figura em outras alturas. No exemplo 10, podemos acompanhar cinco momentos do desenvolvimento dessa figura:

The image displays five systems of musical notation, each representing a stage in the development of a musical figure. The systems are labeled as follows:

- (sistema 1)**: Shows two measures of music with a dynamic marking of *fff*.
- (sistema 5)**: Shows five measures of music. The first measure is marked *fff*, and the subsequent measures show a dynamic marking of *fff sub.* with a wedge indicating a gradual decrease in volume.
- (sistema 5)**: Shows five measures of music. The first measure is marked *fff sub.*, and the subsequent measures show a dynamic marking of *fp* with a wedge indicating a gradual decrease in volume.
- (Sistema 6)**: Shows three measures of music. The first measure is marked *fp*, and the subsequent measures show a dynamic marking of *fff sub.* with a wedge indicating a gradual decrease in volume.
- (Sistema 6)**: Shows three measures of music. The first measure is marked *fff*, and the subsequent measures show a dynamic marking of *fff sub.* with a wedge indicating a gradual decrease in volume.

Exemplo 10: transformações da figura musical B

Figura musical B - Caracteriza-se inicialmente por aparições esporádicas sobre a mesma altura e tem seu desenvolvimento baseado tanto no adensamento de suas aparições, quanto na expansão do campo de alturas em que esta sonoridade se manifesta. No exemplo 11, podemos acompanhar quatro momentos desse processo.

The image displays four systems of musical notation, each representing a different stage of the development of 'Figura musical B'. The systems are labeled on the right as (sistema 2), (sistema 5), (sistema 8), and (sistema 10). Each system features a staff with notes and rests, with dynamic markings such as *sf* (sforzando), *fff* (fortissimo), and *sfz* (sforzando) placed below the notes. Some notes are marked with a vertical line and a downward-pointing arrow, indicating a specific articulation or attack. The notation shows a progression from sparse, isolated notes in the first system to a more dense and complex texture in the later systems, with increasing dynamic intensity and a wider range of notes.

Exemplo 11: transformações da *figura musical B* (identificadas pelas hastes de nota para baixo)

Figura musical C - Assim como a figura anterior, caracteriza-se inicialmente por aparições esporádicas sobre a mesma altura e tem seu desenvolvimento baseado no adensamento de suas aparições e na expansão do campo de alturas em que se manifesta. No entanto, diferentemente da figura musical B, ela se torna predominante nas seções III e IV e assume caráter melódico descendente em suas variações de alturas. No exemplo 12, podemos acompanhar quatro momentos desse processo.

The image displays four systems of musical notation, labeled (sistema 6), (sistema 15), (sistema 16), and (sistema 18), illustrating the evolution of a musical figure.
- **(sistema 6)**: Shows a single, isolated note on a staff with a dynamic marking of *sf*.
- **(sistema 15)**: Shows a sequence of notes with various dynamics including *sf*, *fp*, *(sf)*, *(ff)*, and *sf*.
- **(sistema 16)**: Shows a more complex sequence with dynamics like *(ff)*, *fp*, *(sf)*, *sf*, and *(ff)*. It includes fingerings (5, 6) and articulation marks.
- **(sistema 18)**: Shows a dense, continuous sequence of notes with a dynamic marking of *ff sempre*.

Exemplo 12: transformações e adensamento do aparecimento da figura musical C

Figura musical D - Caracterizada por quebrar a regularidade da percepção temporal ao propor uma percepção táctil dilatada, seu desenvolvimento se dá pela mobilização intervalar do pequeno motivo rítmico que a compõe. Na figura 13, podemos acompanhar esta expansão intervalar.

(sistema 6)

(sistema 7)

(sistema 9)

(sistema 10)

(sistema 13)

Exemplo 13: transformações da figura musical D

Figura musical E - Similarmente à figura musical D, essa figura musical age sobre a pulsação subjacente, mas, contrariamente à figura anterior, impõe uma aceleração da sensação do pulso. Seu desenvolvimento é bastante sutil e consiste em pequenas variações no conteúdo intervalar de seus saltos. No entanto, podemos perceber um pequeno movimento de adensamento em suas aparições, como demonstrado no exemplo 14.

The image displays five systems of musical notation, each labeled with a system number in red underlined text. System 9 shows a sixteenth-note figure with a bracket labeled '6'. System 11 shows the same figure with a dynamic marking of *mp* and the instruction '(poco)'. System 12 shows the figure with a dynamic marking of *p*. System 13 shows a more complex figure with a bracket labeled '7' and dynamic markings of *ffp* and *p*. System 14 shows a long, dense passage with multiple instances of the figure, dynamic markings of *ffp*, *p*, and *sf*, and a crescendo hairpin.

Exemplo 14: transformações da figura musical E

Figura musical F - Caracterizada por uma sonoridade em *ff*, a evolução dessa figura se baseia na expansão progressiva de suas aparições, culminando em momentos de predominância dessa sonoridade do campo perceptivo. No exemplo 15, podemos acompanhar três momentos da aparição dessa figura.

The image displays three systems of musical notation, each labeled with a system number in red underlined text. System 14 shows a dense, multi-layered texture with a dynamic marking of *ff*. System 17 shows a similar texture with a dynamic marking of *(ff)* and the instruction '(dimin.)'. System 23 shows a long, dense passage with multiple instances of the figure, dynamic markings of *sempre ff*, and a crescendo hairpin.

Exemplo 15: transformações da figura musical F

Figura musical G - Surge na última seção da peça e a reconduz a um espaço dinâmico localizado na região pp, tem um movimento de evolução baseado em um adensamento súbito de suas aparições e na irregularidade não direcional da duração quando de seu adensamento, como demonstrado no exemplo 16.

The image displays three systems of musical notation for Example 16. System 21 (top) shows a single staff with a dynamic marking of *pp* and a fermata. System 26 (middle) consists of two staves; the first staff has a dynamic marking of *pp* and a fermata, while the second staff has a dynamic marking of *fff* and a fermata. System 27 (bottom) consists of a single staff with four measures, each marked with a dynamic of *fff* and a fermata. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *pp*, *fff*, and *pp*.

Exemplo 16: transformações da figura musical G

Figura musical H - Como a figura anterior, surge na última seção da peça e está restrita a um espaço dinâmico na região do pp, tendo um movimento de evolução baseado nas pequenas variações da duração de seus movimentos em glissando. Como podemos verificar no exemplo 17.

The image displays three systems of musical notation for Example 17. System 23 (top) shows a single staff with a dynamic marking of *pp* and a fermata. System 25 (middle) consists of two staves; the first staff has a dynamic marking of *fff* and a fermata, while the second staff has a dynamic marking of *pp* and a fermata. System 26 (bottom) consists of a single staff with four measures, each marked with a dynamic of *fff* and a fermata. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings such as *pp*, *fff*, and *pp*.

Exemplo 17: transformações da figura musical H

No que diz respeito às evoluções dessas nove *figuras musicais*, podemos identificar dois grandes grupos: *figuras musicais* que tendem a ampliar suas atuações na dramaturgia da peça – seja pela expansão de suas durações, seja pela densificação de suas aparições –; e *figuras musicais* que tendem a se manter estáveis durante a obra. Dentre as figuras que possuem caráter de evolução direcional estão as *figuras musicais A, B, C, F, e G*; dentre as figuras que possuem caráter de evolução estático estão as *figuras musicais D, E, H, I*.

Antes de finalizar esta seção gostaríamos de abordar um último processo de transformação que ocorre no decorrer da peça e que atua no nível das funções que as *figuras musicais* exercem na percepção textural da obra: grande parte da força motora que conduz a peça está baseada na pulsação regular em fusas característica da *figura musical A*; posteriormente, com o gradual enfraquecimento da *figura musical A*, essa pulsação é assumida pela *figura musical C*; que durante sua evolução na peça não somente assume a característica regular e pulsada da figura *A*, mas também o caráter linear descendente ao qual o direcionamento da evolução da figura *A* havia conduzido esse personagem sonoro. É interessante notar que, no momento em que a figura *C* predomina no campo de eventos, também vemos surgir um jogo de camadas instituído por acentos em *sff* contra um fundo em dinâmicas *pp*, assim como existia entre as figuras *A* e *B*. Por esse ponto de vista, podemos ver no desenvolvimento da *figura musical C* uma evolução que, em seu ápice, se apresenta, simultaneamente, como a última etapa de evolução da *figura musical A*. Podemos acompanhar essas transformações nos exemplos 18 e 19, podemos verificar a semelhança entre as situações de comportamento das figuras *A* e *B* na seção I e entre *C* e *D* na seção IV da peça:

Exemplo 18 - Desenvolvimento das figuras musicais A e C

The image displays three systems of musical notation illustrating the development of musical figures A and C. The first system, labeled '(sistema 1)', shows a regular, pulsating rhythmic pattern. The second system, labeled '(sistema 5)', shows a similar pattern but with a dynamic marking of '(pp)' and a more complex rhythmic structure. The third system, labeled '(sistema 18)', shows a highly complex and dense rhythmic pattern with many notes and accents, indicating a significant evolution of the musical figure.

Exemplo 19 - Comparação do jogo de relações entre as figuras musicais A, B, C e E

The image displays two musical staves. The top staff, labeled '(sistema 3)', features a series of rhythmic figures with stems pointing downwards. The bottom staff, labeled '(sistema 19)', shows a more intricate sequence of rhythmic figures with stems pointing both upwards and downwards. This staff includes dynamic markings: 'ff', 'fp sub.', 'fp', 'ff', and 'simile'.

4.3 Agenciamento dos materiais sonoros no tempo

De forma a compreendermos como Sciarrino projeta e organiza seus materiais sonoros, iremos fazer uso de ferramentas de análise desenvolvidas pelo musicólogo francês Jean Mark Chauvel a propósito do agenciamento de material sonoro no tempo. Chauvel (2006) propõe estratégias de análise musical que têm como base o reconhecimento da importância das capacidades cognitivas da memória e da afecção para a construção da compreensão do discurso musical. Para o autor, por ser a música “antes de tudo, um ato de memória” (CHAUVEL, 2006, p. 13), uma sistematização da análise musical deve antes de tudo compreender “a escuta enquanto *sistema cognitivo temporal*” (CHAUVEL, 2006, p. 49).

Não sendo do escopo deste artigo abordar de maneira aprofundada a teoria de Chauvel, iremos nos ater às ferramentas de análise que tem como objetivo identificar os modelos de agenciamento dos materiais sonoros no tempo e, mais especificamente, aos *diagramas formais*. Podemos sucintamente definir os *diagramas formais* enquanto tabelas que oferecem uma representação da evolução dos materiais musicais a partir de dois eixos de evolução: um eixo horizontal – lido da esquerda para a direita –, representando o decorrer do tempo, e um eixo vertical – lido de cima para baixo –, representando a recorrência dos materiais musicais. Para Chauvel, tais diagramas permitem “definir um certo número de distâncias entre os eventos, distâncias reveladoras da dupla posição temporal e memorial de cada evento”. Chauvel ainda ressalta que “a definição da distância memorial é um bom exemplo da precisão com as quais esses diagramas devem ser interpretados, em particular, no que concerne à maneira com que eles descrevem a temporalidade” (2006, p. 154).

Para o musicólogo, o uso de tais diagramas permite a visualização das relações que se instituem no decorrer do tempo da obra entre materiais musicais novos e materiais musicais já apresentados, permitindo “colocar em evidência o que podemos chamar de *fronte de descoberta* e *fundo de repetição*” (CHAUVEL, 2006, p. 161). Estes dois conceitos, *fronte de descoberta* e *fundo de repetição*, instituem-se enquanto linhas de força que conduzem a escuta do ouvinte no decorrer de uma obra. Sendo assim, obras cujos materiais sonoros se renovam, pouco têm como força condutora o *fundo*

de repetição; por outro lado, obras que renovam seu material constantemente têm como força condutora o *fronte de descoberta*.

Partindo dessas duas categorias de exploração da tensão do percurso temporal, o autor sugere duas modalidades de estratégias de gestão dos materiais no tempo, a saber: a *tática de reserva* e a *tática de proliferação*. Na primeira, o essencial do material sonoro de uma obra é apresentado logo no início. Podemos dizer que se trata de uma estratégia ligada aos processos combinatórios que, ao exporem seus materiais, os fazem à maneira de uma “exploração de combinações de elementos dados” (CHAUVEL, 2006, p. 163). A *tática de proliferação*, por sua vez, se caracteriza por uma apresentação lenta e gradual do material sonoro de uma obra, conduzindo, por um processo de “reações em cadeia”, a situações sonoras sempre inéditas. Chauvel (2006) assinala que no primeiro caso temos uma tensão de escuta dirigida ao material e no segundo caso uma tensão de escuta dirigida ao tempo. É importante frisar que para o musicólogo essas categorias não são excludentes e que muitas obras podem alternar ou sobrepor esses modelos de gestão temporal.

4.5 Aspectos formais e agenciamento dos materiais

Considerando-se que o desenvolvimento da peça transcorre de maneira contínua e que as transformações no material se dão de maneira gradual, os cortes formais não se apresentam claramente. Não obstante, levando-se em conta as predominâncias localizadas no campo de eventos – tanto das *figuras musicais*, como das estratégias de organização do material musical, utilizadas pelo compositor –, é possível identificar cinco grandes seções. Sendo assim, sugerimos o seguinte seccionamento:

Seção I – tempo [1] do sistema [1]. Ao tempo [9] do sistema [7].

Seção II – tempo [10] sistema [7] ao tempo [8] do sistema [14].

Seção III – tempo [9] do sistema [14] ao tempo [6] do sistema [17]. *Seção IV* – tempo [7] do sistema [17] ao tempo [9] do sistema [23]. *Seção V* – tempo [8] do sistema [23] ao fim.

No Quadro 1, podemos acompanhar como as *figuras musicais* estão distribuídas nas seções, quais são as figuras predominantes em cada seção e o caráter de desenvolvimento de cada seção. No Quadro 2, temos um diagrama formal com as informações acerca das predominâncias das *figuras musicais* de cada seção da peça.

Quadro 1 - Distribuição das *figuras musicais* em *Come vengono prodotti gli inca incantesimi?*

Seção	I	II	III	IV	V
<i>Figuras</i>	A, B, C, D	A, B, C, D, E	A, B, C, D, E	C, F, G	F, G, H, I
<i>Figuras predominantes</i>	A	A, B, D, E	A, B, C	C, F	G, H, I
<i>Figuras Secundárias</i>	B, C, D	C	D, E	G	F
<i>Caráter</i>	direcional	combinatório	direcional	direcional	combinatório

Quadro 2 - Diagrama formal compreendendo as cinco seções da peça.

	Seção I	Seção II	Seção III	Seção IV	Seção V
<i>Figura A</i>					
<i>Figura B</i>					
<i>Figura C</i>					
<i>Figura D</i>					
<i>Figura F</i>					
<i>Figura G</i>					
<i>Figura H</i>					
<i>Figura I</i>					
<i>Figura J</i>					

Ao lermos o diagrama formal, fica clara a opção de Sciarrino por explorar o *fronte de descoberta* através da *tática de proliferação*, estratégia na qual o agenciamento dos materiais se dá por uma exploração lenta e gradual dos materiais musicais. Segundo Chauvel, tal tática expõe seus materiais “parcimoniosamente, só deixando escutar poucas coisas do turbilhão para o qual ela se prepara” (2006, p. 163). E, de fato, ao escutarmos os primeiros materiais sonoros expostos em *Come vengono prodotti gli inca incantesimi?* o compositor não oferece indicações do quão distante irá levar as sonoridades trabalhadas na peça. É interessante notar que, mesmo nas seções II e V, nas quais o caráter combinatório, característico das *táticas de reserva*, se apresenta como predominante, o compositor não opera com a mesma direcionalidade dos processos combinatórios tradicionais. Ou seja, tais seções não se instituem enquanto uma combinatória de elementos que expõem seus materiais de forma a deixar uma parte reservada para uma exploração posterior: o que temos nessas duas seções é uma certa extaticidade dos materiais – uma suspensão do direcionamento gradual –, em função de uma espécie de exploração combinatória que circula em torno de seus materiais, sempre mostrando renovadas possibilidades de acoplamentos entre eles.

Considerações finais

A análise apresentada neste artigo, assim como a apresentação de proposições conceituais do compositor Salvatore Sciarrino tiveram como objetivo identificar os novos modelos de elaboração e fruição musical que se encontram presentes em suas obras. A partir do estudo dos textos escritos pelo autor, buscou-se identificar os pilares conceituais sobre os quais o compositor sustenta sua produção composicional, para, a partir deles, criar estratégias de compreensão musical que fossem apropriadas a esse novo universo sonoro. Procurou-se, em especial, identificar as motivações estéticas, filosóficas e poéticas que movem a investigação artística do compositor. Em um segundo momento, propusemos uma análise de *Come vengono prodotti gli inca incantesimi?*, obra que acreditamos explicitar de que maneira as preocupações e inquietações do compositor se refletem em sua produção composicional.

De forma a ressaltar as estratégias de projeção do material sonoro no tempo, assim como os modelos de agenciamento das interpelações estabelecidas entre esses

materiais, escolhemos os diagramas formais propostos pelo musicólogo Chauvel (2006). Suas pesquisas e propostas analíticas, situadas no campo da cognição e semiologia musical, se encontram em plena sintonia com os modelos narrativos inaugurados por Sciarrino⁹.

É preciso ressaltar que a análise de *Come vengono prodotti gli inca incantesimi?* evitou, intencionalmente, fazer uso dos princípios de construção musical propostos por Sciarrino em seu livro *Le Figure della Musica: da Beethoven a oggi*, a saber: multiplicação, acumulação, transformação genética, *little bang*, formas em janela (SCIARRINO, 1998). Tal fato se deu em função de um desejo de fazer reverberar as reflexões filosóficas e estéticas do compositor diretamente em sua obra artística, sem a intermediação das proposições técnico-construtivas apresentadas em seu livro de 1998¹⁰.

Notas

1 Entendemos o termo técnica estendida, assim como definido por Padovanni e Ferraz (2011, p. 11): “ [...] o termo técnica estendida equivale à técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural”.

2 Faremos uso do termo sonoridades estendidas para designar as sonoridades advindas das técnicas estendidas instrumentais.

3 O musicólogo e compositor Leigh Landy cunhou o termo “música dos sons” para designar esta “nova forma de arte, onde a unidade de base é o som em vez da nota” (LANDY, 2007 apud GUIGUE, 2009).

4 A respeito das técnicas e procedimentos composicionais da música espectral, corrente estética surgida na França na década de 1970, ver Grisey (2009).

5 Todas as traduções do francês foram feitas pelo autor.

6 Um bom exemplo de tal poética é a peça *Hermes* para flauta solo, escrita em 1977, que é inteiramente construída em cima de cinco figuras sonoras, das quais uma delas aparece somente uma vez.

7 Uma análise bastante detalhada das características acústicas das sonoridades utilizadas por Salvatore Sciarrino em suas peças para flauta pode ser encontrada em Onofre e Alves (2011).

8 Por caráter direcional estamos denominando um desenvolvimento cujo padrão de evolução consiste na proliferação controlada de uma ou mais figuras, operando uma transformação no campo de eventos. Por caráter combinatório estamos denominando um desenvolvimento cujo padrão de evolução se sustenta na exploração equilibrada de duas ou mais figuras musicais, sem predominância explícita de uma ou de outra.

9 O uso das teorias e ferramentas analíticas de Chauvel para abordar a obra de Sciarrino já havia sido feito por Carlo Carratteli (2006) em sua tese de Doutorado defendida em 2006.

10 No entanto, mesmo não sendo do escopo deste artigo, acreditamos que o uso de tais conceitos enquanto ferramentas de análise podem enriquecer e revelar novos aspectos estruturais e composicionais presentes em *Come vengono prodotti gli inca incantesimi?* O uso de tais conceitos enquanto ferramenta analítica da obra de Sciarrino foi utilizado em análises apresentadas pelos pesquisadores Maria Leopoldina Onofre e José Orlando Alves em artigo publicado em 2012 (ONOFRE; ALVES, 2012).

Agradecimentos

Agradecimentos à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo / FAPESP pelo apoio à pesquisa do autor, processo n. 2015/20236-4.

Referências

CARRATTELI, Carlo. *L'integrazione dell'estesico nel poetico nella poetica musicale post-strutturalista: il caso di Salvatore Sciarrino, una "composizione dell'ascolto"*. Tese (Doutorado em música) - Università di Trento; Paris: Université Paris IV – Sorbonne, 2006.

CHAUVEL, Mark. *Analyse Musicale: Sémiologie et cognition des formes temporelles*. Paris: IDEAC – CNRS/Université Paris I – L'Harmattan, 2006.

GRISEY, Gerard (2008). *Ècrits: ou l'invention de la musique spectrale*. Paris, Editions M.F, 2008, Estética da sonoridade: premissas para uma teoria. In: SEMINÁRIO MÚSICA CIÊNCIA E TECNOLOGIA – SONOLOGIA, 3., 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Departamento de Música – Departamento de Música, 2008. p. 7-16. (v. 1).

LACHENMANN, Helmut. *Écrits et Entretiens*. Paris: Contrechamps Éditions, 2009.

GIACCO, Grazia. *La notion de "figure" chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan, 2001.

ONOFRE, Maria Leopoldina; ALVES, José Orlando. As técnicas estendidas e as configurações sonoras em L'Opera per Flauto de Salvatore Sciarrino. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 37-58, 2011.

ONOFRE, Maria Leopoldina; ALVES, José Orlando. Aspectos analíticos quantitativos e qualitativos da peça para flauta solo All'aure in una lontananza, de Salvatore Sciarrino. *Revista Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 203-224, jun. 2012.

PADOVANI, J.H., FERRAZ, S. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Revista Musica Hodie*, Goiânia, v. 11, n. 2, p. 11-32, 2011.

SCIARRINO, Salvatore. *Le Figure della Musica: da Beethoven a oggi*. Milão: Ricordi, 1998.

SCIARRINO, Salvatore. *Connaître et Reconnaître*. In: *Silence de l'oracle: Autour de l'oeuvre de Salvatore Sciarrino, Sous la direction de Laurent Feneyrou*. Paris: Cdmc, Septembre, 2013.

SCIARRINO, Salvatore. *Le son et le silence*. In: *Silence de l'oracle: Autour de l'oeuvre de Salvatore Sciarrino, Sous la direction de Laurent Feneyrou*. Paris: Cdmc, Septembre, 2013.

SCIARRINO, Salvatore. *Notes pour un journal parisien*. In: *Silence de l'oracle: Autour de l'oeuvre de Salvatore Sciarrino, Sous la direction de Laurent Feneyrou*. Paris: Cdmc, Septembre, 2013.

Sergio Kafejian Cardoso Franco obteve seu Bacharelado em composição pela Fasm, Mestrado junto à Brunel University (Londres), Doutorado junto à UNESP e atualmente desenvolve pesquisa de Pós-Doutorado sediada no Departamento de Música da ECA/USP. Durante o ano de 2017 atuou como *visiting scholar* na NYU Steinhardt, além de ter sido compositor residente do New Music Ensemble, da mesma instituição. Entre os principais prêmios recebidos destacam-se os Prix Residence (1998), Prix pour oeuvre electroacoustic avec instrument (2008) – ambos no Concurso Internacional de Música Eletroacústica e de Arte Sonora de Bourges –, os Prêmios de Composição Clássica da Funarte (2009, 2014) e o Prêmio de Composição Orquestral Gilberto Mendes (2008). Entre 2011 e 2015 foi diretor artístico do grupo de música contemporânea Camerata Aberta. Atua como professor na Faculdade Santa Marcelina (FASM) desde 2001, ministrando aulas de Composição, Música Contemporânea, Música Eletroacústica e Análise Musical.
