

Princípios da *Musique Saturée* e sua aplicação na obra *Sátura*

Cristiano R. Galli

crggalli@hotmail.com

Resumo: Este Artigo trata da aplicação dos princípios da *Musique Saturée*, na obra *Sátura*. A princípio expõe do que se trata esta abordagem compositiva, bem como quais são seus paradigmas. Discute conceitos como gesto musical saturado, controle e perda de controle e macro-escritura. Em seguida apresenta estes conceitos aplicados a obra em questão.

Palavra-Chave: Composição musical, técnica estendida, Gesto musical, Saturação instrumental, macro-escritura.

Abstract: This paper deals with the application of the principles of *Musique Saturée*, in the piece *Sátura*. At first is explained what this compositional approach is about, as well as what its paradigms are. Discusses concepts such as saturated musical gesture, control and loss of control and macro-writing. It then presents these concepts applied to the piece in question.

Keywords: Musical composition, Extended techniques, Musical gesture, Instrumental saturation, Macro-writing.

Do que se trata a *Musique Saturée*.

A *Musique Saturée* é uma abordagem compositiva que tem como princípio a saturação dos parâmetros musicais. Surge no início deste século XXI e apresenta uma proposta estética que resulta por fim em uma nova práxis compositiva. Comporta um arcabouço teórico e filosófico que rompe com perspectivas e métodos empregados na música do século XX, entre as quais podemos citar o espectralismo.

Esta ruptura se caracteriza principalmente no que diz respeito a negação da visão estruturalista musical, aqui entendida como os métodos de estruturação como o dodeca-

fonismo de Arnold Schoenberg, a atomização e artesanaria minuciosa de Anton Weber ou a busca do controle da integralidade dos parâmetros sonoros no caso de Pierre Boulez e o serialismo integral.

A organização de uma música saturada é mais uma questão de desorientação que de planejamento: não se trata mais de prever se não de perderse, não de organizar se não de traçar um caminho para um mundo instável, selvagem e desconhecido, tanto para quem escreve como para quem o interpreta ou recebe (CENDO, 2012, p. 7).¹

A ruptura se localiza na inversalidade à qual a Estética da Saturação é formulada e pensada. Diferentemente das propostas anteriores que partem de uma formulação teórica para a práxis, esta estética parte de uma práxis para formular seu arcabouço teórico. Caracteriza-se pela busca da transposição dos limites dos parâmetros musicais a fim de expandi-los e criar um novo território para a escuta.

Os diferentes estratos se confundem e dão ao ouvinte ao mesmo tempo múltiplas pistas de escuta, diversas ramificações subjacentes e contraditórias. Esta desorientação se vê intensificada por uma cadeia de relações entre a rugosidade e a fricção, a densidade e a espessura, a velocidade e a energia. Nada pode ser organizado ou previsto. Esta ideia é acentuada pelo desejo de abandono total da noção de direcionalidade, de estandarização, do processo de desenvolvimento a favor de um clima instável, expressivo extremamente dinâmico e reativo. O que se organiza é então uma “desincronização” da matéria sonora através da multiplicação de acentos, de timbres e gestos: perdemos toda noção de espaço tempo. (CENDO, 2012, p. 7)²

A primeira exposição pública dos princípios *Musique Saturée* foi realizada em Janeiro do ano 2008 na cidade de Paris por ocasião do evento “*De l’excès du son* (Do excesso do som) realizado em *Lá Cité de lá Music* e promovido pelo, *Centre de Documentation de la Musique Contemporaine* em colaboração com *Ensemble 2e2m*. Neste

¹ Tradução nossa. No original: “La organización de una música saturada es más una cuestión de desorientación que de planificación: no se trata ya de prever sino de perderse, no de organizar sino de trazar un camino hacia un mundo inestable, salvaje y desconocido, tanto para el que lo escribe como para el que lo interpreta o lo recibe.” (CENDO, 2012, p. 7)

² Tradução nossa. No original: “Los diferentes estratos se confunden y dan al oyente al mismo tiempo múltiples pistas de escucha, diversas ramificaciones subyacentes y contradictorias. Esta desorientación se ve intensificada por una cadena de relaciones entre la rugosidad y la fricción, la densidad y la espesura, la velocidad y la energía. Nada puede ser organizado o previsto. Esta idea la acentúa el deseo de abandono total de la noción de direccionalidad, de estandarización, de proceso o desarrollo a favor de un clima inestable, expresivo extremadamente dinámico y reactivo. Lo que se organiza es entonces una “desincronización” de la materia sonora a través de la multiplicación de impactos, de timbres y gestos: perdemos toda noción de espacio y tiempo.” (CENDO, 2012, p. 7).

evento a proposta de uma Música Saturada foi exposta por seus proponentes os compositores Raphaël Cendo e Frank Bedrossian, e discutida com os musicólogos Nicolas Darbon e Omer Colaix juntamente com o Filósofo Jean-Luc Marion.

O evento teve mediação e introdução de Colaix seguida da exposição de Bedrossian *De la Monstruosité, de l'oeil á l'oreille*. Cendo, por sua vez, fez sua exposição com o Título *Les paramètres de la saturation*, onde apresenta os fundamentos elementares que alicerçam a proposta de uma estética da saturação.

A proposta vai muito além da simples ruptura paradigmática com a estruturação serial ou mesmo com as análises espectrais, ela comporta uma estética que tem como principal veículo expressivo a saturação dos parâmetros musicais, uma saturação que não está no volume em decibéis, embora este parâmetro também esteja presente, mas sobretudo na saturação resultante do volume de informações que estas obras apresentam.

Para atingir este objetivo estas obras lançam mão dos chamados sons complexos aperiódicos, sonoridade que geralmente desempenham um papel secundário, nesta perspectiva assume uma posição preponderante como elemento portador de complexidades. O afeto mais presente nesta estética é o afeto do “misterioso” que emerge ante o aparente caos e instabilidade constante, o que conduz o ouvinte a uma escuta que não comporta uma previsibilidade.

Sons complexos aperiódicos como Elementos primordiais.

O elemento fundamental nesta corrente compositiva é justamente os chamados sons complexos aperiódicos, que podemos definir como a sobreposição de frequências senoidais que não possuem a periodicidade que define as exatas alturas.

Estes sons complexos aperiódicos se manifestam de forma caótica com parciais de dos harmônicos que não obedecem a periodicidade e portanto, não contribuem no processo de reforço do som fundamental. Criam uma complexidade na qual é quase impossível definir as alturas com exatidão.

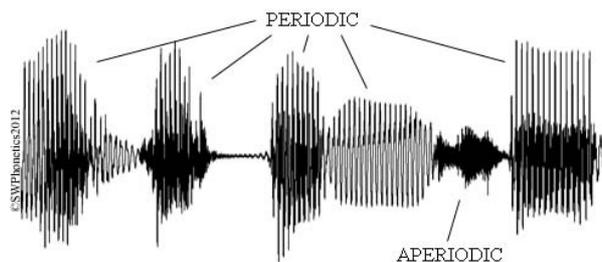


Fig.1- Nesta imagem é possível ver que as frequências periódicas se manifestam com uma certa regularidade e amplitude na qual estão presentes os parciais harmônicos, já os sons aperiódicos aparecem como uma faixa de menor amplitude e mais densa demonstrando a complexidade e a irregularidade das parciais harmônicas que aí se manifestam.

Assim poderíamos dizer que enquanto um som complexo periódico atua em uma determinada faixa de certa maneira bem definida e de altura reconhecível os sons complexos aperiódicos se manifestam de forma caótica e possuem em si uma complexidade justamente por conter parciais que não corresponde exatamente as parciais de sua fundamental.

Por vezes esta sonoridade é simplesmente denominada por ruído e desta forma por muito tempo foi lhe negada lugar na música de concerto, salvo em casos em que estes sons evocavam alguma “imagem sonora” tal como a *mimese* de algum evento por assim dizer “extra musical”³.

No mundo musical, a revolução mais brutal e marcante que ocorreu nos últimos anos não teve origem num questionamento qualquer da escrita musical (serial ou outra), mas, mais profundamente, no mundo dos próprios sons, ou seja, no universo sonoro gerido pelo compositor. (MURAIL, 1992, p. 2)

É justamente este tipo de sonoridade a matéria prima na qual a *Musique Saturée* trabalha. Sons que anteriormente habitavam a periferia das obras agora tona-se o elemento principal e assumem o protagonismo de um discurso de viés complexo calcado no excesso.

³ Como exemplo podemos citar a obra *Tenzinho do caipira*, tocata que faz parte da *Bachiana Brasileira* nº2, na qual Villa-Lobos emprega dissonâncias e uma percussão ruidosa, a fim de sugerir o movimento de uma locomotiva,

The image shows a musical score for two parts: 'Arco Flautato' (Flute) and 'S.p.' (Soprano). The flute part is marked with 'accel.' and 'rall.' and has a dynamic range from *pp* to *mf*. The soprano part is marked with 'S.p.' and '6cm do Cavalete' and has dynamic markings *sfz*, *pp*, *mf*, *f*, and *pp*. The score includes a tempo change from 2/4 to 5/4 and a dynamic curve graph above the flute part.

Fig.2 Neste trecho da obra Toccata para violino do nossa autoria os sons complexos aperiódicos estão presentes e podem ser vistos através da representação gráfica das notas em pequenos quadrados representando a técnica de *écrese*.

Técnicas estendidas e a *Musique Saturée*.

Com o desenvolvimento técnico instrumental notadamente ocorrido durante o século XX e a busca por incorporar outras sonoridades surgem as chamadas técnicas estendidas ou também chamadas técnicas expandidas.

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão técnica estendida se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não-usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural. (PADOVANI, J. & FERRAS, S. 2011, p.1)

As técnicas estendidas mais empregadas na *Musique saturée* são justamente as que privilegiam a aperiodicidade das frequências. O Musicólogo Pierre Rigaudière em seu texto *La Saturation, métaphore pour la composition?* (2014, p. 40-41) destaca nas cordas, o *écrese* (*over pressure*) glissando com *écrese*, glissando de harmônicos com efeito gaivota, *battuto col legno*, trêmolo longitudinal, tocar atrás do cavalete, oscilação o mais rápido possível em torno de uma nota (denominada de *craquements de mèche*). Podemos acrescentar também “tocar a nota mais alta possível, *étouffer* que consiste em abafar as cordas entre muitas outras técnicas. Nos instrumentos de sopro é comum *bisbigliando*, sons multifônicos, *growl*, *air noise*, clic de chave ou de válvulas. Nos instrumentos de percussão são empregadas placas de metal, pratos tocados com arco,

também a adição de materiais sobre membranas entre diversas outras formas de se obter sonoridades rugosas e aperiódicas.

9

Fl. Wind Tones
Emitir o som de Zuu... como um chiado
Air noise com Har. Acidentais emitindo SSS.

Cl. ar noise

Vc. A.S.p. or. A.S.p.

Perc.

Vib. Vibr.

Fig.3 Trecho da obra *Area* de nossa lavra onde empregamos algumas destas técnicas acima citadas. Entre as quais *ar noise* na Flauta e no clarinete, *écrese* no Cello. Na percussão foi utilizado um prato apoiado sobre a pele de um tímpano, a princípio sendo raspado com a baqueta de um triângulo e em seguida sendo fracionado com um arco.

Gesto musical saturado

Um fator muito peculiar a esta estética se dá justamente na manifestação do gesto musical⁴ que nesta perspectiva assume uma forma diversa. O Gesto aqui se apresenta definido em seu perfil⁵, ou seja, circunscrito por assim dizer em um espaço onde se manifesta porem em seu interior não há controle de sua manifestação. Esta característica gera o conceito de “controle e perda de controle” entendendo que há controle no perfil que o delimita e também em seu conteúdo tímbrico, porem a sua manifestação interna não é controlada pelo compositor ficando a cargo do intérprete a liberdade de execução. Tendo em conta que se trata de uma estética do excesso isto dinamiza o processo de saturação. Um exemplo é a figura abaixo que se trata de um trecho do quarteto de cordas

⁴“Gesto é movimento com uma intenção específica” (FORNARI, 2012) ou na perspectiva de Hatten uma “configuração energética de expressividade significativa realizada no tempo ao longo de todas as modalidades de percepção, ação e cognição” (HATTEN, 2004, p. 97)

⁵ Quando empregamos o termo perfil nos referimos ao contorno do gesto representado graficamente o perfil neste caso então é a delimitação do gesto pela linha que o delimita.

In Vivo 2011 de Cendo onde podemos ver o gesto aplicado onde há o controle do perfil, porem os glissandos estão a livre interpretação.

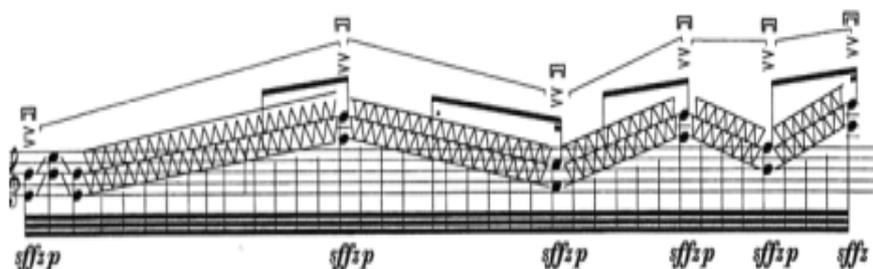


Fig.4 Exemplo de gesto musical saturado presente na obra (*In Vivo* 2011) de Raphaël Cendo.

Esta característica do gesto saturado faz surgir outro conceito que é o de *macro-écriture* (macro-escritura). Em linhas gerais é uma mudança de foco a qual o compositor pensa a obra não mais em figuras⁶ delimitadas e totalmente descritas, mas sim busca apresentar uma macro escrita na qual o que importa é a manifestação das texturas e não a exata exposição das figuras.

No tocante ao intérprete este não necessita ficar preso à manifestação fidedigna da figura contida no gesto, mas sim pode ter uma atenção mais voltada ao perfil do gesto como um todo.

A primeira ruptura que impõe a saturação instrumental é uma mudança de escala na escrita que permite a utilização do fenômeno saturado e a perda de controle na interpretação. Passamos de uma micro a uma macro-escritura (que por outro lado não exclui uma escrita detalhada), ou seja, uma representação simbólica menos coercitiva do fenômeno sonoro, ampliamos as possibilidades na utilização do timbre. (CENDO, 2011, p. 3)⁷

⁶ A figura [para Ferneyhough] “não existe em termos materiais; ela representa, sobretudo, uma maneira de perceber, de categorizar e de mobilizar as constelações gestuais concretas”. A figura, segundo esta concepção, é feita de relações entre intervalos, é abstrata como as figuras geométricas, e necessita da manifestação sonora para que a percebamos. (ASSIS, A. C. Amorin, Felipe 2009, p.1)

⁷ La primera ruptura que impone la saturación instrumental es un cambio de escala en la escritura que permite la utilización del fenómeno saturado y la pérdida de control en la interpretación. Si pasamos de una micro a una macro-escritura (que por otro lado no excluye una escritura detallada), es decir, una representación simbólica menos coercitiva del fenómeno sonoro, ampliamos las posibilidades en la utilización del timbre. (CENDO, 2011, P.3)

Uma característica da uma partitura de música saturada é a presença de uma escrita que combina a representação descritiva com a prescritiva. Entendendo a escrita descritiva como a escrita que emprega a pauta e sua característica é o registro dos elementos em sua temporalidade e verticalidade. Já a escrita prescritiva, por sua vez, emprega grafismos, traços ou mesmo figuras que aludem geralmente a um movimento específico a ser realizado pelo intérprete por tanto prescreve um percurso gestual. Este tipo de escrita se caracteriza também por uma certa imprecisão que oferece ao intérprete maior liberdade de ação.

Para SEGGER na notação prescritiva o compositor diz ao intérprete quais ações ele deve tomar para chegar em um resultado desejado (uma tablatura, por exemplo); já na descritiva o compositor diz o resultado desejado sem indicar ao intérprete como proceder para consegui-lo. (ZAMPRONHA, 2000 p.55).

The image shows a page of a musical score for a string quartet. It includes staves for Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello/Contrabaixo. The score is highly complex, with many overlapping notes and dynamic markings such as 'fff' and 'ffz'. There are also graphic elements like 'ASP' and '12 appoit'.

Fig. 5 - *In Vivo* de Raphaël Cendo quarteto de cordas (2008) compasso 1-5.⁸

Na figura 5 podemos ver um exemplo de escrita saturada onde há a escrita tanto descritiva representada pela pauta bem como a presença da escrita prescritiva na grafia dos glissandos.

Condições para a *Musique Saturée*

⁸ Disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=qorvTIZ2vYA>

A *Musique Saturée* como o próprio nome sugere se manifesta ante a saturação dos parâmetros, tais como: timbre, espaço, frequência, gesto musical e intensidade.

No que diz respeito ao timbre este é apresentado através de sonoridades complexas extraídas dos instrumentos, geralmente empregando técnicas estendidas como, por exemplo, multifônicos. A saturação frequencial se dá, não só pelo espectro composto por uma grande quantidade de frequências, mas também pela amplitude deste espectro, onde os instrumentos são explorados em toda sua tessitura. O gesto por sua vez tem uma função primordial para que esta abordagem estética se manifeste. Somente o gesto levado ao extremo pode gerar a saturação, desta forma o instrumentista deve depositar sobre a execução um alto grau de energia. A intensidade surge naturalmente devido a característica e condições a que os parâmetros acima são expostos, embora não seja o foco principal está presente como um elemento que acompanha os demais. Desta forma podemos dizer que esta estética se manifesta ante um grau de energia e de movimento consideráveis.

Segundo Cendo ha pelo menos duas possibilidades para a saturação instrumental as quais chama de categorias. A primera categoria diz respeito a saturação em sua condição plena, denominada como *Total Saturé* (total saturado). Esta categoria prima por expor todos os elementos bem como seus parâmetros a condições de saturação onde o material atinja um tal stress que acaba por fundir seu conteúdo, gerando um estado saturado de fusão dos elementos “O total saturado privilegia uma escrita em massa dentro de nuances muito extremas buscando uma fusão entre diferentes timbres complexos”⁹ (2014, p. 23).

A segunda categoria pode ser entendida como uma derivação da primeira como um eco após uma grande manifestação de energia. Esta categoria Cendo denomina de *infraturé* (*infra-saturação*) podendo se dar de duas formas: a principio pela desaceleração dos gestos ou por uma diminuição da pressão, o que daria ao material saturado algo de etéreo.

⁹ Le total saturé privilégie une écriture de masse dans des nuances forte extrêmes recherchant une fusion entre différents timbres complexes. (2014, p. 23).

1-Pensar a relação entre grão, velocidade e energia. 2-Passar de uma micro a uma macro escrita 3- Buscar a desorientação integral do movimento, dos tipos de registro e dos modos de emissão. 4-Rejeição à rigidez da figura em proveito de um dinamismo do timbre. (CENDO, 2011, p.14).

Princípios da estética da saturação aplicados na obra *Sátura*.

Sátura é uma obra escrita no ano de 2017 para piano e violino com o intuito especificamente de explorar os princípios da ESI tendo como modelo a obra *Fúria* de Raphaël Cendo escrita em 2009 para piano e violoncelo. *Sátura* trabalha não com uma forma distinta de organização do material sonoro mas sim com um estado distinto deste material o estado saturado, por tanto não se trata da busca de como organizar alturas e ritmos ou mesmo da busca por incluir sonoridades exóticas, mas se trata sobre tudo de trabalhar com o material instável cuja característica emerge ante o que poderíamos denominar de fusão dos elementos sobre as condições extremas a que são expostos.

O desafio primordial, que era articular um discurso musical a partir não de um tipo de material acústico, mas de um estado desse material, neste caso, um estado crítico, muito mais específico do que aquele que consiste em articular um discurso a partir do timbre. (RIGAUDIÈRE, 2014, p. 38)¹⁰

Diferentemente ao padrão de escrita empregado por naturalistas, como Frank Bedrossian, Yan Robim e mesmo Rafael Cendo, empregamos nesta peça também a escrita proporcional¹¹ com o intuito de criar condições para que se potencialize a saturação. Desta forma, abrimos mão de uma faixa de controle contida na macro-escrita, porém, exercendo controle ainda sobre o perfil dos gestos. Nas partes onde empregamos esta escrita não temos compassos, mas sim o que denominamos de sessões, as quais devem ser executadas em um determinado tempo, este registrado em segundos.

¹⁰ Tradução nossa. No original: “[...] primordial, qui était bien d’articuler un discours musical à partir non pas d’un type de matériau acoustique, mais d’un état de ce matériau, en l’occurrence un état critique, semble bien plus spécifique encore que celui qui consiste à articular un discours à partir du timbre.” (RIGAUDIÈRE, 2014, p. 38).

¹¹ Tradução nossa . [...] Representa uma ruptura fundamental com todos os sistemas de notação anteriores: Uma mudança da duração simbólica (semínimas, colcheias, etc.) para a notação espacial (ou Proporcional) as durações são indicadas através de espaçamento horizontal de sons e silêncios. Compassos (se houver) representam unidades de tempo (geralmente um ou mais segundos ou um número de cliques de metrônomo) [...] (STONE, 1980, p.96).

Composta de 15 sessões parte (A) e parte (B) a obra tem duração aproximada de 7'50" podendo variar conforme a interpretação.

Sons complexos na gênese dos Gestos musicais

Sátura tem por característica já trabalhar com sons complexos aperiódicos desde a gênese sonora, ou seja, já a partir da emissão sonora extraída de cada instrumento, neste caso piano ou o violino. Um exemplo é a técnica de *écrese* no violino e “*smash note*” que são empregadas em busca desta sonoridade. No piano as arranhaduras na arpa do instrumento são potencializadas como o emprego de um cartão arrastado nas cordas perpendicularmente. Trazendo esta sonoridade complexa e aperiódica para o centro do discurso musical. Os gestos musicais provenientes destes sons complexos aperiódicos se manifestam em duas formas distintas a que denominamos categorias. A primeira é de caráter tímbrico e se caracteriza pelo emprego de notas de alturas aproximadas envolvendo uma grande amplitude do espectro das frequências, que devem ser apresentadas de forma mais rápida possível e de forma randômica.

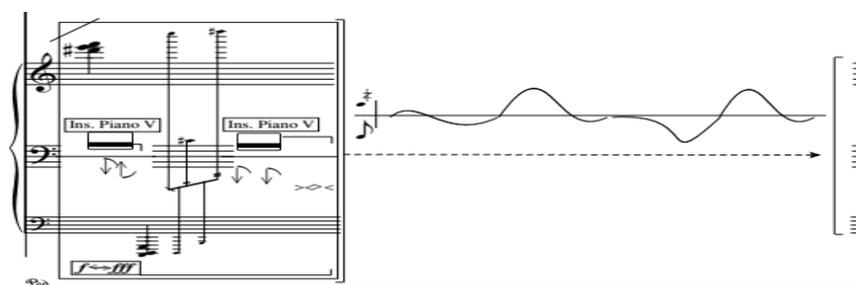


Fig.7 Gesto saturado que explora a amplitude dos espaços frequenciais.

A segunda categoria tem caráter muito ruidoso e se manifesta em faixas próximas ao ruído branco. Podemos dizer que se trata de um gesto muito ligado ao conceito de total saturado. Se caracteriza pela impossibilidade de definição de alturas e pela profusão de frequências aperiódicas que se confundem e se misturam. Incluímos nesta categoria também os sons mais percussivos que manifestam através do emprego de *clusters* que geram uma saturação mais escura e densa.

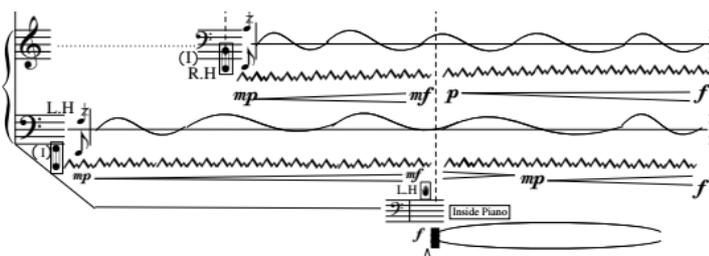


Fig.8 Gestos de caráter ruidoso característica do total saturado.

Também é possível observar na obra a presença de uma terceira categoria, esta por sua vez de caráter convencional. Empregados a fim de registrar as notas de altura definida utilizadas para criar contrastes com o material saturado.

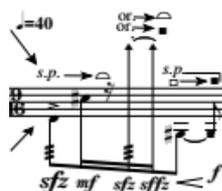


Fig.9 Gesto de caráter convencional com notas de alturas definidas.

A obra apresenta desde seus primeiros segundos um caráter de total saturado, onde o violino se manifesta empregando o que denominamos de *smash notes*, que se trata da técnica de apertar o arco contra as cordas executando movimentos randômicos semelhante a um esmagamento extraíndo uma sonoridade extremamente rugosa. Após aproximadamente 20 segundos o interprete passa a golpear o espelho do instrumento com os dedos da mão esquerda, gerando ruídos granulares que se somam a os extraídos pela *smash notes* gerando uma textura altamente saturada.

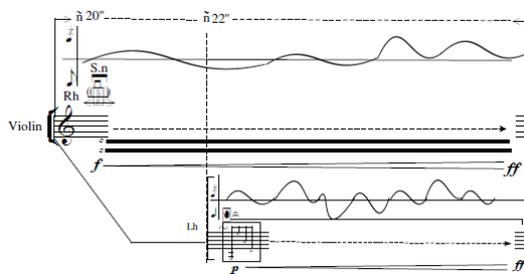


Fig.10 exemplo de total saturado obtido através de *smash notes*.

Na segunda sessão há a entrada do piano com uma sonoridade extraída de arranhaduras com as unhas realizadas diretamente nas cordas do instrumento, gerando uma textura de caráter bastante denso caracterizando o total saturado. Esta forma de saturação se prolonga pela terceira sessão e só é interrompido na quarta onde pela primeira vez surgem sonoridades de caráter periódico.

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The Violin part is written in treble clef and includes dynamic markings such as *f*, *p*, *sfz*, *mf*, *ffz*, and *ff*. It also features performance instructions like "L. Bat Ric.", "Scraps", and "s.p." with arrows indicating specific techniques. The Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs) and includes dynamic markings like *p*, *sfz*, *mp*, *pp*, *ffz*, and *fffz*. The score is divided into two systems, each marked with a rehearsal symbol (♩ 10').

Fig.11 Quarta sessão de Satura

A quinta sessão por sua vez tem um caráter de infra-saturação por diminuição do movimento e de densidade textural caracterizando a conclusão da primeira parte da obra.

As sessões de número seis e sete exercem uma função de transição para a parte (B) da obra escrita em compasso 11/4 apresenta uma mescla entre sons complexos periódicos e aperiódicos com gestos de segunda categoria (total saturado) com gestos de terceira categoria (convencional). A quinta sessão também apresenta uma maior quantidade de movimentos em contraste com a sétima sessão.

The image shows a musical score for Violin I (Vln. I) and Piano (Pno.). The tempo is marked as ♩=80 and the time signature is 11/4. The Violin I part starts at measure 23 with a *ffp* dynamic. The Piano part includes a diagram of a piano keyboard with fingerings (I, II, III, IV, V) and a box containing the instruction: "Abafar a corda com a mão esquerda tocar no teclado com a mão direita." (Mute the string with the left hand while playing the keyboard with the right hand). Dynamics in the Piano part include *mf*, *sfz*, *p*, *f*, *ff*, *sfz*, and *ffz*. There are also markings for *or.* (ornamentation) and *A.s.p.* (Allegro spiritoso).

Fig.12 Sexta sessão “transição”– mescla de gestos e timbres.

Estas sessões de transição se caracterizam por uma polifonia de timbres e por gestos de natureza diversa, o que dá a textura profundidade. Há também um controle maior exercido a partir da rigidez da fórmula de compasso fixando os eventos de forma precisa. A macro-escritura que caracteriza a primeira parte dá lugar a uma escrita convencional que por contraste podemos denominar de micro-escritura.

A parte (B) tem início na sessão oito e se caracteriza pelo emprego da saturação por amplitude frequencial, explorando a extensão máxima dos instrumentos em busca da polifonia de timbres extraídos dos registros grave médio e agudo expostos dentro dos gestos de caráter saturado, onde a energia e velocidade garantem uma textura rica e por assim dizer colorida timbricamente. Há um contraste então com a primeira parte de caráter mais espesso e escuro.

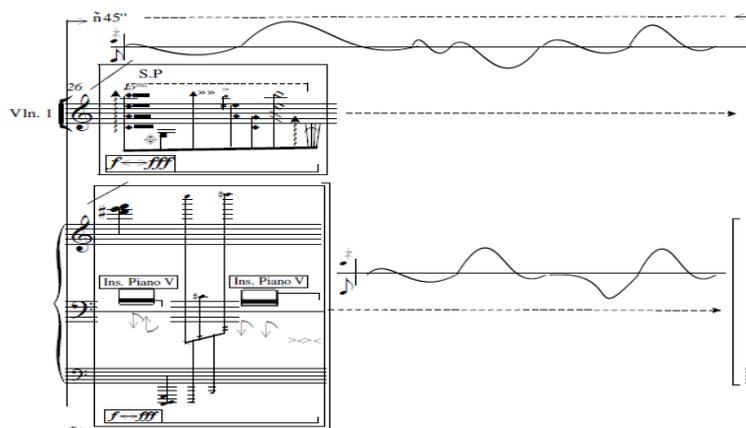


Fig.13 Exemplo do emprego da saturação por meio da amplitude frequencial presente tanto no gesto executado pelo Violino quanto no gesto do Piano.

Um ponto importante a ser considerado nesta estética está justamente no processo de manifestação do gesto, este devido a exposição a condições de extrema energia e velocidade, acaba por fim esfacelando a figura gerando algo como uma desorientação do movimento e portando a impossibilidade de manter a rigidez do conteúdo da figura. Esta consideração é fundamental que se tenha em mente no momento em que o intérprete se depara com este tipo de composição, pois está no cerne desta estética e corresponde ao conceito, já exposto de controle e perda de controle e está presente nos gestos que por sua vez dão origem a ideia de macro-escritura.

Na parte (A) a questão da desorientação está mais clara devido à própria característica da saturação em ser de conteúdo mais espesso e rugoso, composta de sonoridade aperiódica que por si já apresenta um alto grau de rugosidade. Na parte (B) isto já não fica tão claro devido ao emprego de sonoridades de conteúdo complexo periódico, onde a saturação deve se dar pela exposição do espaço frequencial a velocidades extremas.

Nesta segunda parte da obra há também uma exploração muito mais acentuada do contraste entre o *Total Saturré* e a *Infra-saturacion*, esta segunda exercendo uma função de dissipadora da energia saturada, isto se dá nas sessão 9 com dissipação na 10 e notadamente na sessão 14 onde se chega ao *total saturée* no violino com característica de saturação mais espessa e aperiódica enquanto no piano a saturação se dá pela amplitude do espaço frequencial chegando ao ápice no início da sessão 15 e em seguida se dissipando através da infra-saturação concluindo a obra em um *ppp* no violino, enquan-

to o *cluster* no piano realizado diretamente nas cordas, e exposto no início da sessão, e aos poucos perde energia e por fim se dissipa.

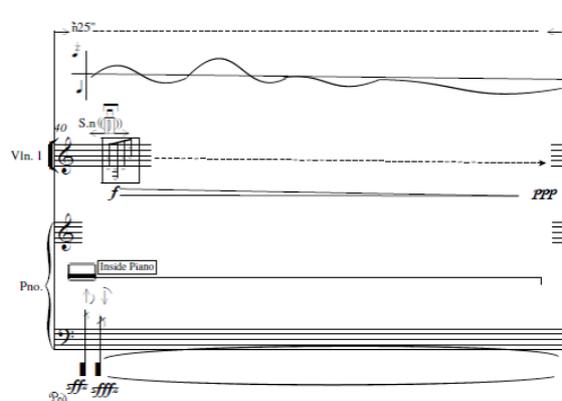


Fig-14 Sessão conclusiva da obra.

Conclusão

A aplicação dos princípios da *musique saturée* a obra *Sátura* demonstra que esta estética pode ser empregada com sucesso na busca pela articulação de um discurso musical no qual os sons complexos aperiódicos figuram como elementos primordiais. Estas sonoridades estão presentes em muitas das estéticas e poéticas encontradas no início de século XX, porém, esta perspectiva compositiva vai além e propõem não somente a possibilidade de uma nova forma de agrupar o material sonoro, mas sobretudo, a possibilidade de se trabalhar com este material sobre uma nova condição, um estado diverso desta matéria obtido devido a saturação do material. A aplicação dos conceitos de “controle” e “perda de controle” permeiam a obra como um todo dando a manifestação gestual uma liberdade na qual a figura dá espaço à desorientação interna do gesto. Esta desorientação, contudo, é contida e envolta dentro do perfil do gesto. A saturação também está garantida graças a aplicação do conceito de “macro-escritura”, que pode ser observada na partitura, não só nos gestos saturados e sua grafia prescritiva, mas também devido à escrita musical empregada, a escrita proporcional.

A saturação por frequências aperiódicas de baixa amplitude da parte (A) contrasta com a profundidade obtida pela sobreposição na parte (B), onde a saturação do espaço frequencial é obtida com o emprego de toda a extensão dos instrumentos isto garante

múltiplos timbres sobrepostos lançando luz a opacidade da parte (A). Em *Sátura* podemos observar que há por vezes uma fusão de frequências aperiódicas gerando então um material altamente instável. É justamente nesta condição, a condição do material saturado onde a obra se manifesta tornando este estado que em outras estéticas seria um momento de passagem em um local de pertencimento, de onde extrai sua poética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

ASSIS, A.; AMORIM, F. **O gesto musical e a expressividade** Performa – Conferência Internacional em Estudos em Performance Universidade de Aveiro, Maio 2009.

CENDO, Raphaël. Excès de geste et de matière: la saturation comme modèle compositionnel, **Dissonance**, no 125, (2014), p. 21-33.

_____/ . Por una música saturada [online]. Pedro Ordóñez Eslava (trad. y prol.). **Sul Ponticello**, Madrid, II época, n. 30, ene. 2012.

FORNARI, José. Da Assinatura Gestual à Expressividade Musical. **Cadernos de Informática**, (UFRGS) Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 34-44, 2012.

HATTEN, Robert. **Interpreting Musical Gestures**, Topics, and Tropes. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

MURAIL, T. A revolução dos sons complexos. In: **Cadernos de Estudo - Análise Musical**, São Paulo, n. 5, fev./ago. 1992.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. **Música Hodie**, Goiânia, vol. 11 n. 2, p. 11-35, 2011.

RIGAUDIÈRE, Pierre. La saturation, métaphore pour la composition? **Circuit: musiques contemporaines**, Paris, vol. 24, n° 3, p. 37-50, 2014.

STONE, Kurt. **Music notation in the twentieth century**: a practical guidebook, W.W. Norton New York, 1980.

ZAMPRONHA, Edson S. **Notação, representação e composição: um novo paradigma da escritura musical**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.