

## Edgar Varèse – as cores de uma identidade

Helena Santana

Na Europa, os anos 20, considerados como o período da “Música Mecânica” devido ao impacto produzido pela Revolução Industrial, incentivam a utilização, por parte dos compositores, de ruídos e de instrumentos produtores de ruído<sup>1</sup>. Os italianos Ferruccio Busoni (1866-1924), Francesco Ballila Pratella (1880-1955) e Luigi Russolo (1885-1947) foram os teóricos destas ideias compilando-as no seu “Manifesto Futurista” (1913). Este manifesto conduz ao Movimento Futurista, o movimento artístico que melhor reflecte o clima revolucionário do início do século. A Primeira Guerra Mundial, a invenção da máquina, a descoberta da rádio, das telecomunicações, do cinema e da fotografia, abalam profundamente a estrutura económica, social e política da época. A estes factores não ficam alheias as artes, surgindo diversos textos designados de manifestos cuja linguagem agressiva e arrogante deixava transparecer a frustração dos seus autores face ao academismo vigente.

Fundado em 1909 por Tomaso Marinetti (1876-1944), o Movimento Futurista tem como princípios orientadores a velocidade e a máquina<sup>2</sup>. Os seus Manifestos defendem a necessidade de romper com o passado e com as anteriores formas de conceber e pensar a obra de arte pois um novo estilo se impunha, um estilo mais adaptado à nova era tecnológica que se adivinhava. Proclamando como ideal de beleza a velocidade produz um novo tipo de arte baseada nos princípios da descontinuidade e da ruptura e nas novas realizações técnicas como as máquinas, a rádio ou as fábricas. Palavras como imaginário, inspiração ou percepção, vindas da tradição romântica, são substituídas por outras como energia, movimento, dinâmica, liberdade, acção, aceleração, velocidade, com características marcadamente funcionais e desprovidas de quaisquer afectos. Fomentando uma ruptura com a tradição, os

Futuristas defendiam uma estética onde as diferentes artes se estimulam, interpelam e dinamizam, a *Estética da Absorção*<sup>3</sup>.

Atraindo inicialmente somente artistas plásticos e escritores, o Futurismo concebe a arte como um todo, uma arte total. A música futurista, fomentando a libertação do material sonoro, surge através de Francesco Pratella. Os meios empregues na sua libertação foram as transformações operadas a nível da linguagem e o trabalho de pesquisa realizado ao nível do som. Os primeiros manifestos escritos por Pratella entre 1910 e 1912 foram o *Manifesto del Musicisti Futuristi*, o *Manifesto técnico della Música Futurista* e o *La Distenzioni della Quadratura*<sup>4</sup>. Em 1913 surge pela mão de Luigi Russolo *L'Arte dei Rumori*. Neste manifesto o autor rompe de forma radical com o passado orientando as suas pesquisas para uma nova arte onde utiliza um novo objecto sonoro que designa de *som-ruído* dando origem a um novo universo sonoro. Este novo objecto sonoro, este *som-ruído* obriga a uma nova concepção instrumental. Construindo novos instrumentos musicais, os *intonarumori*<sup>5</sup>, Russolo

<sup>3</sup> Apoiando-se o futurismo na *Estética da Absorção* é possível a permutação da linguagem entre as diferentes artes nomeadamente entre a música e a pintura.

<sup>4</sup> Em *Manifesto del Musicisti Futuristi* (1910) Pratella defende a inserção na obra musical de uma nova realidade sonora: o ruído, a velocidade. Defende igualmente o uso de micro-intervalos e da polirritmia.

<sup>5</sup> Para Russolo a construção destes instrumentos seria bastante fácil bastando conhecer o(s) princípio(s) mecânico(s) base do ruído e reproduzi-lo(s). Seria igualmente possível que os novos instrumentos produzissem os novos sons (ruídos) segundo uma escala de alturas (diatónica ou cromática). Os instrumentos construídos, produzindo ruídos timbricamente diferenciados, foram classificados em 6 categorias. À primeira pertencem os ruídos produzidos pelo ribombar dos trovões, os estrondos, o barulho da água a cair, os mergulhos e os mugidos; à segunda os assobios e os roncões; à terceira os murmúrios, o roncar, os gluglus e os sussurros; à quarta os ruídos penetrantes e estridentes, os produzidos pelo bater dos pés (pateadas), os finidos e os estalidos; à quinta os ruídos obtidos através da percussão do metal, da pele, da madeira, da pedra, etc.; e à sexta as vozes humanas e de animais, os gritos, os gemidos, os risos, os uivos, os soluços e os sons produzidos por raspagem.

<sup>1</sup> Em exemplo referimos as obras *Parade* (1916) de Eric Satie, *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger, *Ballet Mecanique* (1926) de Georges Antheil ou *La fonderie d'acier* (1927) de Alexandre Mosolov.

<sup>2</sup> Implícito encontramos sempre um certo grau de violência.

prossigue com a composição de algumas obras para estes instrumentos entre as quais *The Wakening of a great City* ou *A Meeting of Motocars and Aeroplanes* estreadas em Londres em 1914<sup>6</sup>. A música futurista desenvolve-se através de texturas onde a complexidade e a variedade timbrica imperam. Os agregados sonoros, novos e complexos, preparam o ouvinte para o *ruído musical* esforçando-se o compositor por conceber a sua obra através de sucessões, encadeamentos e variações dos materiais cada vez mais arrojados e complexos<sup>7</sup>. Tecnicamente os músicos futuristas empregam a rotação. Realizada sobre um ou mais eixos, joga com o espaço, os diferentes planos e a sua formalização preceptiva. O resultado sonoro, diferente consoante se faça segundo um ou mais eixos, é a nuvem sonora<sup>8</sup>. Utilizando vários eixos de rotação, fomentam-se os choques e interferências entre os vários *sons-ruídos* originando novos *sons-ruídos* com características distintas dos iniciais<sup>9</sup>.

A influência do Futurismo no desenvolvimento musical do século XX é relevante<sup>10</sup>. Os Concertos Futuristas dos anos 20 causaram grande controvérsia influenciando compositores como Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Maurice Ravel e Edgard Varèse. A revolução social, tecnológica e musical que se processa no início do século tanto na Europa como nos Estados Unidos, trouxe novas ideias à composição musical conferindo-lhe uma nova energia. A expansão harmónica, a tensão e acumulação cromática debilitam os pilares da harmonia funcional e com ela as bases da tonalidade. As novas formulas melódicas e harmónicas, as melodias de tons inteiros, as harmonias por quartas, a ausência de gravitação e hierarquia funcional, a simultaneidade de diferentes tonalidades, harmonias, ritmos, melodias e métricas, a extrema diferenciação rítmica, harmónica, melódica e temporal evitando qualquer tipo de repetição e correspondência entre os diferentes constituintes e momentos da obra, contribuí para que o espaço sonoro e musical desenvolva características e sonoridades únicas. Interrogando-se sobre novas formas de organizar estruturar e conceber o material musical, introduzem-se e utilizam-se meios, conceitos e princípios extramusicais na definição e organização do novo material musical conduzindo a novos mundos sonoros. O desenvolvimento tecnológico fomenta o uso de um conjunto de instrumentos de produção e gravação sonora até aí inexistentes. O fascínio exercido por estes meios e as expectativas criadas foram numerosas, assim como numerosos foram os compositores a enveredar e a criar segundo os novos mundos em perspectiva.

<sup>6</sup> Seguiu-se um período de tumultuosidade criativa e especulativa.

<sup>7</sup> Segundo Russolo é necessário alargar, desenvolver senão substituir a restrita paleta timbrica da orquestra clássica pela variedade timbrica dos novos instrumentos.

<sup>8</sup> A rotação sobre um único eixo equivale à efectuada com um único som. Desmultiplicado indefinidamente origina uma nuvem sonora tendo como principal característica a ressonância esférica.

<sup>9</sup> Note-se que Maurice Ravel (1875-1937) e Edgard Varèse (1883-1965) consideram as ideias de Russolo como a pedra filosofal da nova música.

<sup>10</sup> A utilização dos micro-intervalos nos anos 50, a utilização das novas tecnologias de suporte à criação musical, a introdução sistemática do ruído em música, nomeadamente o piano preparado, e a Música Concreta constituem exemplos.

Nos Estados Unidos, Edgard Varèse estuda e investiga todas as possibilidades oferecidas pelas novas tecnologias nomeadamente pela gravação sonora, realizando várias experiências variando a velocidade de rotação dos discos, sobrepondo várias fontes sonoras a diferentes velocidades de execução, reproduzindo os objectos sonoros na sua forma original e retrograda, etc<sup>11</sup>. O estudo, a investigação e os objectivos a que se propõe são tais que afirma, em 1916, ser necessário enriquecer o alfabeto musical, criar novos instrumentos, meios temporários de expressão que permitam a expressão de qualquer pensamento musical<sup>12</sup> sendo o seu objectivo libertar o som e o discurso musical<sup>13</sup>. Sentindo necessidade de novos meios de expressão, Varèse quebra com as regras e convenções préestabelecidas convencido que estas o impedem de aceder a um novo mundo sonoro, um universo de som em perpétua expansão, recusando-se a utilizar e a submeter as suas ideias ao mundo sonoro vigente. A introdução do ruído em música leva os compositores a pensarem o timbre, o som e a obra musical de uma forma nova. Para Varèse os ruídos da vida quotidiana, das fábricas e das ruas, transformam e desenvolvem a nossa percepção do som e do ambiente sonoro que nos rodeia. A sua obra, uma sequência de fenómenos sonoros modulados pelo timbre, onde são criados e transformados diferentes agregados sonoros através da intervenção de um ou outro instrumento modulando e transmutando continuamente o ritmo, a melodia e o timbre surge como única e inovadora, tendo implícita uma organização sonora diferente, orgânica, estruturada, pensada científica e musicalmente<sup>14</sup>.

Nascido em Paris em 1883, cedo manifestou talento musical e curiosidade pelo fenómeno sonoro<sup>15</sup>. Na Igreja de Saint-Philibert, estudava sem cessar órgão tentando perceber a evolução das sonoridades dentro de um espaço cujas características se revelam pouco convencionais. A sua atitude face ao som e à música nunca foi passiva sendo a forma como percepciona o som diferente. Os sons, os timbres, tornam-se entidades abstractas, sem contexto, que depois se utilizam musicalmente. Compondo por aglomeração e não por acumulação, Varèse dá relevo ao timbre que determina a diferenciação das zonas, dos volumes e dos planos sonoros, opondo a sua escrita orquestral à dos grandes

<sup>11</sup> Somente em 1954, com *Déserts*, Varèse tem a possibilidade de utilizar as técnicas de gravação e a manipulação do som sobre banda magnética. Em momentos anteriores exprimiu as suas ideias através da orquestra clássica.

<sup>12</sup> Para Varèse o alfabeto musical, pobre e ilógico, conduz a novos meios de expressão e criação revelando-se a ciência o meio de o conseguir.

<sup>13</sup> Para ele, os músicos deviam abordar esta questão de forma bastante séria e se possível com a ajuda de profissionais especializados.

<sup>14</sup> Varèse opõem-se ao Manifesto Futurista de Russolo pois para ele o que não é síntese de inteligência e de vontade torna-se inorgânico. Não estava igualmente de acordo com os criadores que se preocupavam unicamente com a sucessão e encadeamento dos agregados especulando somente sobre a sua sensualidade musical, e com os futuristas que para ele justificam e fundamentam o que produzem, e que muitas vezes se revela de qualidade duvidosa, através da realização de um conjunto de textos.

<sup>15</sup> Enquanto criança fazia experiências várias com instrumentos improvisando e compondo pequenas peças que executava com os amigos.

compositores românticos como Hector Berlioz (1803-1869) ou Richard Wagner (1813-1883) cujo ideal é a fusão de timbres.

Varèse manifestou ainda uma grande paixão pelas ciências levando-o a pensar a música como uma arte-ciência próxima do *Quadrivium* da Idade Média (geometria, aritmética, astronomia e música)<sup>16</sup>. A relação entre música e matemática e a aplicação da ciência mais abstracta e mais lógica ao estudo dos sons, seus fundamentos físicos e psicológicos; a aplicação das matemáticas no estudo dos intervalos musicais e das escalas onde as relações entre os números inteiros ou logarítmicos tem um papel bastante importante, sempre o interessou<sup>17</sup>. Música e matemática, duas actividades intelectuais opostas, revelam uma ligação bastante íntima e forte. Socorrendo-se mutuamente, revelam a acção escondida da inteligência que racionaliza o acto criador.

Como criador Edgard Varèse inova em vários aspectos transpondo para o universo musical diversos conceitos, teorias e princípios extramusicais. A sua forma de perceber o som e a obra musical é diferente. Várias das suas técnicas são inovadoras nomeadamente quando transpõe os processos próprios da electroacústica para o meio instrumental. Estes processos, a variação de velocidade de execução, a translação e a rotação de células e motivos, criam uma imagem sonora de grande complexidade. No início do processo criativo encontramos uma ideia, que origina a estrutura interna da obra, e o material base que se desenvolve de várias formas e segundo diferentes grupos sonoros que se transformam continuamente, mudando de direcção e de velocidade, atraídos ou não por forças diversas. A forma da obra, o produto desta interacção, revela-se única. Concebendo a forma e a criação musical como o

<sup>16</sup> Com Helmholtz (1821-1894) investiga como os sons harmónicos agem sobre o timbre, a cor do som (*Klangfarbe*), sendo mais perceptíveis quando dissonantes. Estas pesquisas conduzem-no a uma concepção e conceptualização diferentes da música e do fenómeno sonoro. Reforçando certos harmónicos para modificar o timbre, mostra o seu conhecimento das investigações de George Sorge (1703-1778) e Giuseppe Tartini (1692-1770). Paralelamente, pesquisa em laboratório como acentuar o ataque do som reforçando a sua ressonância.

A química e a alquimia, ciência que na Idade Média tinha como objectivo encontrar a pedra filosofal, matéria que teria o poder de transformar todos os metais em ouro e prata, a panaceia universal e o exillir da juventude, eram igualmente seu motivo de interesse. Ler as obras de Paracelso cujo autor chegou a citar em *Arcana* (1926-27) para grande orquestra era um prazer quotidiano.

<sup>17</sup> Pierre Boulez (n. 1925) refere que Varèse lhe falou de "escalas não oitavantes", que se organizavam segundo um princípio de espiral, um princípio segundo o qual a transposição das escalas sonoras não se organiza segundo a oitava, mas segundo diferentes funções de intervalos. (Ver Boulez, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Le Seuil, Paris, 1966, p.225). Paralelamente Iannis Xenakis através da sua teoria dos crivos, concebe estruturas musicais bastante complexas e não oitavantes, conceptualizando de certa forma a escala em espiral de Edgard Varèse: um ciclo de quintas não oitavante. (Ver Xenakis, Iannis, "Vers une métamusique", *La Nef* nº 29, Janeiro-Março 1967, p. 138).

Toru Takemitsu declara que "as espirais no espaço caracterizam a música Japonesa". (Ver Vivier, Odile, *Varèse*, Seuil, Paris 1973, p. 75-76). Resumindo, a espiral esteve e está implícita ao acto criador, ao fenómeno acústico e musical.

resultado de um processo, Varèse realiza uma analogia com o fenómeno físico da cristalização. "Quando me interrogam sobre a minha forma de compor, parece-me que a melhor resposta é "por cristalização". Na descrição científica da formação dos cristais encontra-se a minha analogia. O cristal caracteriza-se por uma forma exterior e uma estrutura interna bem definidas. A estrutura interna depende da molécula, ou seja do mais pequeno conjunto de átomos. A disposição específica das moléculas dá origem ao cristal. Mesmo que a diversidade das estruturas internas seja reduzida, o número de figuras criadas é infinito"<sup>18</sup>. As formas e obras musicais possíveis são inúmeras assim como o são as formas dos cristais. A estrutura interna de uma obra, secreta e possuindo uma natureza científica, significa a obra. Nada se edifica sem ela, o elemento que exprime o pensamento e a natureza mais profunda de quem cria.

A produção musical de Varèse recebeu influências de vária ordem nomeadamente dos vários locais onde viveu e das personalidades com quem privou<sup>19</sup>. A sua vida desenrola-se essencialmente entre a Europa e os Estados Unidos. Assim, e depois de realizar os seus estudos em Paris, vai para Berlim onde conhece Ferruccio Busoni tornando-se seu discípulo. Até 1914, vive entre Paris e Berlim conhecendo nesta altura Debussy. Compõe *Bourgogne*, *Gargantua* e *Oedipe et le Sphinx* pequena ópera sobre libreto de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929). Em 1913, assiste à criação de *Sacre du Printemps* (1913) de Stravinsky que o influenciara bastante a nível estético. Em 1915, parte para os Estados Unidos onde compõe o grosso da sua obra: *Amériques* (1918-22) para grande orquestra, *Offrandes* (1921) para soprano e orquestra de câmara, *Hyperprism* (1922-23) para conjunto instrumental, *Octandre* (1923) para conjunto instrumental, *Intégrais* (1924) para pequena orquestra, *Arcana* (1926-27) para grande orquestra, *Ionisation* (1930-31) para 13 percussionistas e *Equatorial* (1934) onde emprega as Ondas Martenot. Entre 1929 e 1933, assiste-se à primeira audição em Paris das obras *Intégrais*, *Amériques*, *Offrandes* e *Arcana*. Neste período Varèse delinea igualmente as obras *Espace* e *Astronome*. Os anos de 1935 a 1938 revelam-se um período de silêncio. Varèse não dispõe dos meios tecnológicos que lhe permitam realizar os seus projectos entrando em crise. Neste período compõe somente *Density 21.5* (1936) para flauta solo. Voltando em 1940 a Nova Iorque começa a compor em 1950 a parte instrumental de *Deserts* terminando em 1954 e em Paris, a parte da banda magnética a convite de Pierre Schaeffer (1910-1995). A estreia desta obra em Paris revela-se um escândalo semelhante ao da criação de *Sacre du Printemps* de Igor Stravinsky. Em 1955, compõe *La procession des Vierges* para um filme de Miró, e em

<sup>18</sup> Vivier, Odile, *Varèse*, Seuil, Paris 1973, p. 50.

<sup>19</sup> Das diferentes personalidades com quem privou, recebeu a influência de Igor Stravinsky (1882-1971) a nível rítmico, de Claude Debussy (1862-1918) na forma como concebe o som, atomiza os motivos melódicos e usa a predominância de um timbre, de Robert Schumann (1810-1856) e Hector Berlioz na forma como pensa a orquestra e como combina os instrumentos pensando o timbre da obra ao mesmo tempo que a concebe e realiza e, de Berlioz, quando espacializa o som e os instrumentos no seio da orquestra. Para Varèse a orquestração não é um acto *à posteriori*.

1958 *Poème Electronique* para o Pavilhão Philips da Exposição Universal de Bruxelas. Em 1959 começa a compor *Nocturnal* não tendo no entanto tempo para a terminar. Esta obra será posteriormente concluída por Chou-Wen-Chung.

As suas obras, escritas para formações instrumentais novas e pouco convencionais, marcam de forma indelével a produção musical contemporânea. À excepção de *Amériques* e *Arcana* para grande orquestra, cada uma contém uma formação instrumental específica<sup>20</sup>. Em *Amériques*<sup>21</sup> revela já todo o seu potencial criador mostrando *todo um conjunto de características que se manifestarão em toda a sua produção musical*<sup>22</sup>. "Os sons pouco usuais que utilizo nesta obra permitem-me evitar a monotonia. Utilizo as sirenes com altura definida como forma de contraste às sonoridades puras. É maravilhoso ver como um som puro, sem harmónicos, dá uma outra dimensão à qualidade das notas musicais que o enquadram. A utilização de sons puros em música age sobre os harmónicos como o prisma de cristal sobre a luz pura. A sua utilização irradia o som em mil vibrações"<sup>23</sup>. Para o autor, *Americques* representa a tradução de um estado de alma, uma peça de música pura, dissociada dos ruídos da vida moderna; o tema, a impressão de um estrangeiro que se interroga sobre as várias possibilidades da nova civilização que encontra. A utilização de novos e diversificados efeitos musicais resulta da sua reacção à vida sendo a representação de um estado de alma<sup>24</sup>. Nesta obra pressente-se a futura escrita do compositor, que dominará o romantismo e a profusão das suas invenções para chegar a uma pureza extrema. Varèse disciplinará a sua imaginação pelo rigor do pensamento, a economia de meios, a organização das estruturas essenciais do som, do discurso e da obra. Varèse trabalhará o som e a sonoridade da obra através de processos novos nomeadamente a filtragem ou a utilização de sons retrógrados e de sons delta. Constáta-

se assim o uso de processos e a concepção de sons próprios da electrónica e da electroacústica. A filtragem, conseguida subtraindo frequências ao agregado u objecto sonoro base, incide tanto sobre as frequências mais graves, como as mais agudas ou mesmo as frequências intermédias. Os sons retrógrados e os sons delta são conseguidos, acusticamente, através da *dinâmica e das formas de ataque empregues*.

Em *Arcana* Varèse insiste no seu objectivo incantatório<sup>25</sup>. Para ele a presença da música incantatória obtém-se pela sensação que desperta no ouvinte. Este não espera um objecto sonoro novo mas um elemento análogo. O sentido profundo do incantatório reside no facto do público deixar de pensar nele mesmo. Nesta obra encontramos um conjunto de ideias musicais cíclicas continuamente variadas e transmutadas, sendo a idela base incontestavelmente a mais importante. No entanto existe um conjunto de elementos que aparece uma única vez. Sem prejudicar a unidade orgânica da obra, asseguram a renovação constante dos materiais e o interesse auditivo da mesma<sup>26</sup>. O tema inicial, predominantemente rítmico, comporta-se como uma ideia fixa, sofrendo diversas variações e transmutações ao longo de toda a obra. Varèse vai ao limite quando emprega ritmos bastante complexos organizados de forma bastante complexa e modulados pelas vibrações e ressonâncias orquestrais. O silêncio ocupa um espaço importante no universo da obra, condicionando a atracção e a repulsa dos materiais, a arquitectura das massas e a respiração global do discurso.

Em *Arcana* Varèse emprega vários sons novos, nomeadamente a utilização de sons retrógrados e de sons delta; o uso dos limites extremos dos instrumentos com características muito próprias permitindo uma elaboração timbrica impar; a fusão e o encadeamento de novos sons, sonoridades, timbres e agregados, a construção através da estratificação do discurso realizada não só a nível rítmico como harmónico, dinâmico, métrico e temporal comparável à utilização de pistas; e, a mutação de sonoridades, da harmonia e do timbre. Esta, continua ou brusca provoca um desenvolvimento modular do discurso. Varèse emprega ainda os sons longos criando limites e linhas de orientação através de sons puros que estabilizam e delimitam o pensamento musical e o discurso. A distorção revela-se um outro processo de coloração discursiva e de enriquecimento de uma paleta timbrica que desde sempre se mostrou mais completa e variada.

Cronologicamente os sopros tornam-se cada vez mais importantes e ousados<sup>27</sup>. *Intégrais*, para madeiras, metais e percussão, foi concebida para uma projecção espacial e construída pensando num conjunto de meios

<sup>20</sup> Varèse dá grande importância aos sopros e às percussões. Quando não emprega instrumentos de percussão, realiza objectos sonoros com um comportamento próprio das percussões. Fixos, estes objectos são percebidos de uma forma nova evidenciando outras dimensões como o ritmo ou o timbre. Stravinsky em *Sacre du Printemps* utiliza muitas vezes este tipo de objectos sonoros.

<sup>21</sup> A criação de *Amériques* teve lugar a 9 de Abril de 1926, em Filadélfia sob a direcção de Leopold Stokowsky. Uma versão mais curta, cerca de um terço da sua duração original, e definitiva, será realizada em Paris a 30 de Maio de 1929 sob a direcção de Gaston Poulet. Posteriormente esta obra será somente executada em 1965, ou seja 36 anos mais tarde.

<sup>22</sup> O efectivo orquestral desta obra comporta cerca de 125 músicos: madeiras a 5, 8 trompas, 6 trompetes, 5 trombones, 2 tubas, 2 harpas, 10 percussionistas e cordas.

Segundo o autor, o título *Amériques* não é puramente geográfico, "simbolizando um conjunto de descobertas, de novos mundos sobre a terra, sobre o céu ou no espírito dos homens" (extraído das cartas de Varèse a Odile Vivier). Para ele, o título surge normalmente depois de realizada a obra para que possa ser catalogada, embora possa surgir no seu espírito durante a elaboração da mesma.

<sup>23</sup> Vivier, Odile, *Varèse*, Seuil, Paris 1973, p. 36.

<sup>24</sup> Depois de conhecer esta obra, Paul Rosenfeld proclama Varèse um génio da orquestração. Será necessário esperar por *Turangallia-Symphonie* (1948) de Olivier Messiaen para encontrar semelhante alegria dionisiaca no seio da orquestra clássica, certas riquezas de timbre e determinados elementos melódicos.

<sup>25</sup> A criação desta obra teve lugar em Filadélfia a 8 de Abril de 1927. A criação francesa teve lugar 5 anos depois a 25 de Fevereiro de 1932. 33 anos depois da sua criação mundial, 1960, surge a sua versão final.

<sup>26</sup> Para Paul Rosenfeld a obra organiza-se como uma galáxia ou um átomo.

<sup>27</sup> De referir a utilização em *Intégrais* de 2 flautins, clarinete mi b, a ausência da flauta em dó e do fagote nas madeiras; 1 trompa, 2 trompetes (ré e dó) e 3 trombones (tenor, baixo e contrabaixo) suprimindo Varèse as cordas.

acústicos de que o autor ainda não dispunha<sup>28</sup>. Nela não encontramos o motivo encantatório de *Arcana* ou mesmo de *Hyperprism*. O conjunto de pequenas variações da sua forma, melodia, ritmo e timbre, tornam a obra fascinante e misteriosa<sup>29</sup>. Em *Intégrais* Varèse realiza uma série de variações do material musical que resultam em ligeiras alterações na forma como a técnica é empregue ou na forma como realiza a transposição de uma técnica para outra<sup>30</sup>. Transferindo esta concepção para o domínio visual, encontramos uma analogia com a projecção de uma figura geométrica sobre um plano. A forma instantânea da projecção é determinada pela orientação relativa entre a figura face ao plano. Permitindo que figura e plano se movimentem separadamente, obtemos a representação de figuras muito complexas e aparentemente imprevisíveis. Por projecção, o compositor entende “a sensação que nos é dada por certos blocos de sons, raios de som, paralela à sensação produzida pelos raios de luz, o prolongamento do som e da luz criando uma viagem do som, ou da luz, no espaço”<sup>31</sup>. Segundo o compositor, no sistema musical tradicional repartimos os elementos cujos valores são fixos, na realização da obra os valores modificam-se continuamente em relação a uma constante, obtendo-se objectos sonoros sempre novos baseados num elemento comum, o elemento inicial, uno e indivisível.

*Intégrais* transpõe para o domínio musical, e segundo Jean Roy, o movimento e a vida: “...quando escutei *Intégrales* ouvindo os instrumentos de sopro respondendo como sirenes de barcos sobre um trabalho gigantesco da percussão, pensei encontrar-me num caos, onde existe um caos aparente pois tudo se interliga e funciona tendo um objectivo comum”<sup>32</sup>. Varèse reproduz uma série de ruídos realizando um trabalho de composição único com as percurssões. A dinâmica torna as texturas fluidas criando uma dinâmica própria ao discurso através de recursos próprios da electroacústica nomeadamente a distorção do som e a realização de sons cíclicos (pescadinhas de rabo na boca).

Em *Hyperprism* e *Octandre* Varèse não utiliza as cordas<sup>33</sup>. Fascinado pela decomposição da luz pelos prismas, Varèse escreve *Hyperprism*, uma obra onde as sonoridades se encontram decompostas de forma a obter objectos sonoros libertos de todo o paralelismo e simetrias tradicionais<sup>34</sup>. Georges Charbonier explica a

escolha do título a partir do número de instrumentos de percussão empregues, dezasseis, representando os pontos necessários à representação tripartida de um conjunto de 4 elementos, denominando-se a figura obtida de *Hypercubo*<sup>35</sup>. Esta explicação introduz a noção espacial e multidimensional no pensamento e uma obra do compositor.

Nesta obra Varèse recusa o tematismo concebendo uma obra de uma plasticidade temporal única. Considerada frequentemente a primeira obra espacial, os sons e as sonoridades que a compõem descrevem trajectórias no espaço, construindo um universo sonoro em relevo, um sonho do compositor<sup>36</sup>. A célula base de construção da obra, constituída por um som precedido de apojeitura formada de uma nota rápida ou por uma condução melódica, que se encontra prolongada, repetida e esculpida por diversos ritmos e timbres<sup>37</sup>. Movimentando-se de um instrumento a outro, modifica a sua frequência de base dando progressivamente forma a uma melodia<sup>38</sup>. A obra desenvolve-se por variação sucessiva que, contínua ou não, se processa a nível rítmico, melódico e contrapontístico. Assim como o pintor produz várias cores e varia a sua intensidade, o músico pode obter vibrações sonoras que não correspondem necessariamente a tons e meios-tons, mas que variam de um som a outro<sup>39</sup>. O uso de sons compostos é frequente. Os sons compostos obtêm-se conectando a fase de ataque de um som com as fases de manutenção e de extinção de outro(s). Este processo alarga a variedade e a riqueza tímbrica do universo sonoro varèsiano. Os efeitos sonoros criam a ilusão e elisão auditiva tornando o discurso uma surpresa constante. O ruído surge como o elemento musical na obra do compositor. O ruído branco surge quando Varèse emprega novos meios como a percussão, as formas de ataque, os registos, as dinâmicas e os instrumentos de maneira diferente. Adensando ao máximo o espectro sonoro, o compositor cria a sensação de ruído branco ao qual aplica a técnica da filtragem<sup>40</sup>.

seguidores repetiu nesse mesmo concerto a obra uma segunda vez !

<sup>28</sup> Charbonier, Georges, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Belfond, Paris 1970, p. 44. Não podemos dizer se a escolha é ou não intencional. Em toda a obra do compositor existe uma parte de intuitivo e misterioso bastante relevante.

<sup>29</sup> Este sonho será realizado aquando da difusão de *Poème Electronique* no Pavilhão Corbusier-Xenakis em 1958 na Exposição Universal de Bruxelas.

<sup>30</sup> Encontraremos este elemento em várias obras do autor.

<sup>31</sup> A nota *pivot*, inicialmente dó #, representa a sirene de um barco que Varèse ouvia quando compunha em Nova Iorque. Este som, lembra-lhe o som do comboio que passava em Villars na sua infância.

<sup>32</sup> Varèse explica-nos como cria e utiliza uma impressão auditiva de deformação prismática. “Na minha obra, encontramos em vez do velho contraponto linear, fixo, o movimento de planos e de massas sonoras, variando em intensidade e em densidade. Quando os sons que as constituem entram em colisão resultam fenómenos de penetração ou de repulsão originando transformações várias. Projectando-as sobre outros planos criamos a impressão auditiva de deformação prismática. Aqui encontramos como ponto de partida os mesmos procedimentos do contraponto clássico embora utilizando massas de sons organizados que se movimentam umas com, e contra, as outras”. (Vivier, Odile, *Varèse*, Seuil, Paris 1973, p. 45).

<sup>33</sup> Os filtros são como já mencionamos um recurso do compositor.

<sup>28</sup> A sua criação teve lugar a 1 de Março de 1925 na Aeolian Hall de Nova Iorque sob a direcção de Leopold Stokowsky.

<sup>29</sup> Por vezes os motivos elaborados pelo compositor tornam-se quase imperceptíveis pela forma como se difundem pelos diferentes instrumentos e agregados.

<sup>30</sup> A temática desta obra revela-se mais próxima de *Hyperprism* do que de *Octandre*.

<sup>31</sup> Vivier, Odile, *Varèse*, Seuil, Paris 1973, p. 63.

<sup>32</sup> Roy, Jean, *Musique Française*, Debresse, Paris, 1962

<sup>33</sup> Salvaguardamos o uso do contrabaixo em *Octandre*. Nestas obras o clarinete mi b ganha importância devido ao seu timbre. A tuba nunca se encontra presente. Para Varèse este instrumento, muito belo no papel, encontra-se em desacordo com o resto da orquestra.

A percussão é utilizada em quase todas as suas obras como elemento estrutural e não como simples coloração ou pontuação do discurso.

<sup>34</sup> A obra, criada a 4 de Março de 1923 no Teatro Klaw em Nova Iorque sob a direcção do compositor, foi um escândalo inevitável. Aquando da sua primeira audição houve uma batalha na sala. Note-se que Varèse encorajado pelos seus

Em *Ionisation*<sup>41</sup>, inteiramente escrita para percussão, os instrumentos encontram-se classificados em função das suas características: sonoridades metálicas, instrumentos de fricção, membranas, etc., sendo a riqueza e a variedades dos timbres obtida pela combinatória instrumental efectuada<sup>42</sup>. A estratificação do discurso, notável, é realizada a nível timbrico, harmónico, melódico, rítmico, dinâmico, métrico e temporal. A complexidade discursiva atinge por vezes, e fruto das técnicas empregues, uma complexidade impar. A construção de entidades melódicas funcionando como temas e contrastes lembram um pensamento discursivo mais clássico e o desenvolvimento de uma forma segundo os princípios da exposição, variação e desenvolvimento. Devido à forte componente das percussões e à natureza dos objectos sonoros, Varèse será muitas vezes confundido com um Futurista. O compositor refutará sempre qualquer semelhança com este movimento. A utilização de instrumentos de alturas indeterminadas persegue um dos seus objectivos o rompimento com o sistema temperado e com o cromatismo<sup>43</sup>. Os 6 sinos tubulares, o *glockenspiel* e o piano no final da obra são empregues com o objectivo de criar uma ressonância não definida. A sonoridade pura dos sinos é mascarada pelo *glockenspiel* com os seus agregados no registo sobreagudo. Pela forma como emprega o piano, as formas de ataque que utiliza, Varèse faz do piano um instrumento de ressonância.

Em *Ofrandes* a exploração dos instrumentos adquire características mais violentas e ruidosas. A percussão marca a sua presença desde o início da obra sendo os instrumentos nesta obra utilizados por vezes com objectivos e fins diferentes do habitual. A harpa e o trombone iniciais são caracterizados como instrumentos de percussão e não como instrumentos de altura definida. Verificamos ainda o uso dos extremo grave e agudo dos instrumentos e de formas de ataque não características dos instrumentos empregues. Nesta obra, encontramos várias características de escrita do compositor: notas repetidas, extrema precisão na indicação da dinâmica, transformação do som através do sopro do intérprete e alguns efeitos sonoros raros. A harpa utiliza técnicas novas e procede ao refinamento do jogo das percussões. Conhecedor da percussão clássica, Varèse faz novas descobertas frequentando e pesquisando as técnicas do Jazz. Esta riqueza sonora, enquadrada na extrema sobriedade da orquestra clássica sem qualquer forma de complacência ou redundância, origina sonoridades raras e próprias. O sentimento harmónico desaparece dando lugar a acordes de timbres que se desenvolvem sem constrangimentos no espaço e no tempo. A sua sequenciação encontra-se regulada por uma rítmica flutuante e por uma repartição de densidades texturais e timbricas. Variáveis, criam-se muitas vezes pela acumulação de frequências originando um ruído mais ou menos compacto. A fusão e encadeamento de objectos sonoros caracterizados tanto pela sua natureza timbrica

como harmónica fornece uma dinâmica própria à obra criando um ritmo de timbres, de harmonias e luminosidades.

Em Edgard Varèse os instrumentos aparecem descarnados, desprovidos e retirados de toda a envolveria maciça da orquestra. Cada instrumento é autónomo possuindo uma personalidade própria<sup>44</sup>. Individualizando os instrumentos, o compositor emancipa-os face à harmonia, à melodia e ao ritmo, tornando-se o timbre um dos parâmetros mais relevante da sua obra. Preponderante, a melodia torna-se cromática<sup>45</sup>. Utilizando intervalos disjuntos bastante largos, ou intervalos conjuntos cerrados, fomenta o estatismo característico de alguns autores da Idade Média e Renascença nomeadamente de Josquin des Prés. Por outro lado, os diferentes estados de tensão que encontramos em *Octandre*<sup>46</sup>, correspondem à sua noção de ritmo: uma sucessão de estados alternativos, opostos ou correlativos<sup>47</sup>. Concisa e clara é uma das suas obras mais interpretadas, notando-se a influência de vários compositores nomeadamente Schoenberg, Webern e Debussy<sup>48</sup>. Deste último Varèse apreende a economia de meios. Sublinha ainda que se a luminosidade da sua música era uma luminosidade matinal, tratada de forma impressionista, tinha guardado a pureza e a força de construção de Poussin<sup>49</sup>. Nesta obra para além da orquestração a 1, Varèse emprega diversos sons entre os quais os sons retrógrados, os sons delta, os sons longos e os sons cíclicos, bem como a fusão e encadeamento dos vários materiais de construção do discurso musical.

Como compositor, Varèse tem uma grande consciência do que é o som como fenómeno físico tirando partido disso. "A maior parte das pessoas vê a música como uma arte. Todavia, não nos devemos esquecer que quando a escutamos, estamos perante um fenómeno físico. A música é a corporização da inteligência que está nos sons. [...] O material bruto da música é o som. [Varèse foi o primeiro compositor] a conceber e a dominar o som em si, o som não quantificável, o primeiro a compor os sons em vez de escrever notas de música". Varèse transforma o som, desfigura-o, reinventa-o utilizando formas de orquestrar diversas, actuando sobre a forma de ataque, manutenção e

<sup>44</sup> Em *Octandre* encontramos uma orquestração a 1, os instrumentos ganham importância como elementos autónomos, individualizando-os dentro de um organismo mais amplo, a orquestra.

<sup>45</sup> Salientamos o cromatismo que encontramos em Varèse é o mesmo de Heinrich Schütz (1585-1672) ou Marc-Antoine Charpentier (1634-1704), o cromatismo trabalhado pela mudança de oitava, da ornamentação e da repetição de nota sobre notas *pivot*. Em *Octandre* a amplitude da melodia não está, como em *Hyperprism* ou *Intégrales*, reduzida a alguns sons. Precedendo a monodia de *Density 21.5*, apela à totalidade da escala cromática.

<sup>46</sup> Composta em 1923, *Octandre* foi criada a 13 de Janeiro de 1924 no Teatro Vanderbilt de Nova Iorque sob a direcção de Robert Schmitz.

<sup>47</sup> As suas estruturas rítmicas, muitas vezes moleculares e monotemáticas, aproximam-no de Vicent d'Indy (1851-1931).

<sup>48</sup> Debussy mostra um conhecimento profundo da Idade Média através do uso das ressonâncias.

<sup>49</sup> *Octandre* tem a luz e a força do claro-escuro de Rembrandt, com a arquitectura esotérica de Piranèse ou de Paolo Uccello.

<sup>41</sup> Esta obra foi criada a 6 de Março de 1933 no Carnegie Hall de Nova Iorque sob a direcção de Nicolas Slonimsky.

<sup>42</sup> Podemos comparar esta forma de pensar com a da música electroacústica onde os sons são classificados e agrupados em famílias segundo as suas características.

<sup>43</sup> Aquilo que Varèse faz utilizando as percussões (instrumentos de altura indeterminada), fá-lo Cage através do piano preparado.

extinção do som. Os processos, os meios e as técnicas para o conseguir são as notas longas, muito agudas e variadas dinamicamente, lembrando certos sons electrónicos, sinusoidais. Varèse constrói ainda a continuidade sonora e espacial através do *glissando* que adquire a forma de hiperboles ou de parábolas. As figuras curtas sobre uma nota *pivot*, funcionam como temas. Embora a sua linguagem seja atonal, certos objectos sonoros são empregues como temas e certas repetições de notas como tónicas, constituindo linhas orientadoras em torno das quais as massas sonoras se constituem. Varèse concebe uma enorme variedade de sons nomeadamente sons com final artificial, sons retrógrados e sons delta obtidos acusticamente através da dinâmica e das formas de ataque empregues<sup>50</sup>. Utilizando diferentes sons e objectos sonoros de ataques múltiplos, uma nota que se repete rapidamente para que se fixe no espaço e no tempo, varia-os através da articulação rítmica e da dinâmica. O compositor conclui a tarefa iniciada pela Escola de Viena: o som, a cor, o timbre e o ritmo ganham importância face à altura, ao instrumento, à melodia e à harmonia. A noções de campo sonoro, massa, energia, espectro, ruído, plano sonoro, sendo utilizadas 20 anos mais cedo que por Iannis Xenakis (1922-2001) (música orquestral), pela Escola de Colónia (música electrónica) e pela Escola de Paris (música concreta) revelam-se as categorias musicais de uma obra impar. A escrita do som., a atenção dada à composição do timbre, o domínio da orquestra cada vez mais subtil e flexível devido à pesquisa e utilização das diferentes possibilidades instrumentais, e a orquestração são parte integrante do acto de compor. A hierarquia dos parâmetros sonoros modifica-se, a pesquisa de novas sonoridades uma constante. Os instrumentos, a cor e a orquestra clássica são substituídos. As leis da orquestração, deixam de ser dogmas a cumprir tornando-se a criação da ilusão sonora e a fusão de timbres uma constante<sup>51</sup>. O som, espacial, conduz a uma organização espacial, uma nova morfologia surge constituída por estratos, tramas e superfícies de som. Varèse preocupa-se ainda em tornar cada vez mais densos os agregados sonoros assim como toda a textura musical. Esta complexidade leva o compositor a conceber o ruído branco. Criado pela percussão, novas formas de ataque do som, registos, dinâmica, instrumentos e timbres empregues, surge como um elemento sonoro integrado no musical, perdendo todas as conotações negativas que tem dentro da cultura musical ocidental. A dinâmica acentua o efeito conseguido. A utilização dos registos extremos aumenta a densidade frequencial alargando o espectro do ruído (branco) criado. Este som é em seguida filtrado. Partindo de um bloco sonoro, Varèse modela a sua forma subtraindo frequências aplicando manualmente os filtros. O processo contrário também se verifica. A partir de um som, o compositor acumula outros concebendo um som

mais complexo<sup>52</sup>. Este processo não só cria (ou desfaz) um agregado harmónico como um bloco tímbrico. A passagem directa de um som (bloco sonoro) a outro também é possível. Neste caso o compositor não modula, transforma progressivamente o seu som, sequenciando materiais de natureza e sonoridade distinta.

Na sua obra encontramos ainda a fusão, o encadeamento, a sobreposição ou a distorção sonora. Rica e fascinante, a sua obra revela-se única no panorama musical contemporâneo integrando de forma nova o som, o ruído e o som-ruído num todo representando o universo sonoro do compositor, expressão de uma identidade.

## Bibliografia

Bosseur, Jean-Yves, *Vocabulaire de la Musique Contemporaine*, Minerve, s.l., 1992

Boulez, Pierre, *Jalons (pour une décennie)*, Christian Bourgois Editeur, Paris 1989.

Boulez, Pierre, *Relevés d'Apprenti*, Éditions du Seuil, Paris 1966.

Boulez, Pierre, *Relevés d'apprenti*, Le Seuil, Paris, 1966  
Charbonnier, Georges, *Entretiens avec Edgard Varèse*, Belfond, Paris 1970

Maconie, Robin, *The Concept of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1997

Morgan, R. P., *Twentieth-Century Music – a history of musical style in modern Europe and America*, W. W. Norton & Company, Inc. New York, London 1991.

Mussat, M.-Cl., *Trajectoires de la musique au XXème siècle*, Klincksieck-Etudes, Paris 1995

Sproccati, S., *Guia de História da Arte*, Editorial Presença, Lisboa, 1999.

Stangos, Nikos, Read, H., *Dicionário da Arte e dos Artistas*, Edições 70, Lisboa, 1990.

Vivier, Odile, *Varèse*, Seuil, Paris 1973.

White, Eric Walter, *Stravinsky*, Harmoniques, Flammarion, 1983

Xenakis, Iannis, "Vers une métamusique", *La Nef* nº 29, Janeiro-Março 1967

Xenakis, Iannis, *Musiques Formelles*, La Revue Musicale, éditions Richard-Masse, Paris, 1963

<sup>50</sup> Os sons que emprega são típicos da electroacústica.

<sup>51</sup> Estes fenómenos de ilusão sonora não são novos. Outros compositores já os realizavam nomeadamente Debussy. Em *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), a melodia passa de um instrumento a outro de forma quase imperceptível, realizando uma *Klangfarben melodie*. Varèse é um herdeiro de Debussy no trabalho que faz sobre as sonoridades e o som.

<sup>52</sup> Esta técnica é comparável à síntese aditiva ou em sentido contrário à síntese subtractiva.