

Análise dos elementos composicionais da obra violonística de Arthur Kampela

Fernando Cury

INET-MD – Instituto de Etnomusicologia, centro de estudos em música e dança

Universidade de Aveiro / Portugal

fercury.musica@gmail.com

Resumo: O presente estudo, nascido de uma busca pessoal por desenvolver uma interpretação informada da obra para violão de Arthur Kampela, analisa os seus principais elementos composicionais e como eles integram simultaneamente a irregularidade métrica, a fisicalidade, o gesto e a abordagem tímbrica. Conhecer os aspectos composicionais e a sua relação com a performance pode servir como um complemento para a compreensão e interpretação da obra. Tal estudo faz parte da minha pesquisa de doutoramento em performance na Universidade de Aveiro e tem o seu embasamento em diversos pronunciamentos do próprio compositor, levando-se em consideração o fato de ser ele próprio também um intérprete de suas peças ao violão.

Palavras-chave: Kampela; música contemporânea; Modulação Micrométrica; técnicas estendidas; violão

Abstract: This study, born from a personal quest to develop a commented interpretation of Arthur Kampela guitar artwork, analyzes its main compositional elements and how they incorporate both the metric irregularity, the physicality, the gesture and timbre approach. Knowing the compositional aspects and its correlation with performance can serve as a complement to the understanding and the interpretation of the work. Such study is part of my doctoral research at the University of Aveiro and has its basis in several statements by the composer himself, taking into consideration the fact that he is also an interpreter of his guitar compositions.

Keywords: Kampela; contemporary music; Micro-metric Modulation; extended techniques; classical guitar

Introdução

O renomado compositor Arthur Kampela, nascido em 1960, é violonista e professor de composição na Columbia University. Suas obras para grandes ensembles têm sido encomendadas por importantes orquestras e, entre outros destaques, ele recebeu recentemente o Prêmio Guggenheim, atribuído pela *John Simon Guggenheim Memorial Foundation*, fundação que se dedica a incentivar o mundo acadêmico com bolsas de estudos e estímulo às pesquisas²¹.

A fim de fundamentar uma interpretação informada de sua obra serão descritos no presente artigo as três principais técnicas utilizadas por Kampela: *Extended Techniques*, *Tapping Technique* e Modulação Micrométrica²². Tais técnicas acarretam implicações diretas na compreensão da obra, e por consequência, na performance. Por isso, ao apresentar um panorama do pensamento do compositor, principal referência dessa investigação, pretende-se esclarecer ao performer como Kampela desenvolve a estrutura composicional de suas obras, o que pode funcionar como um preâmbulo de uma interpretação informada.

1. Técnicas principais

Na obra de Kampela, o gesto²³ interpretativo, a rítmica, a ergonomia e a complexidade estrutural se complementam. Das três técnicas aqui destacadas somente as *Extended Techniques* não foram criadas por Kampela. Segundo Kampela (2006), a modulação micrométrica surge a partir de uma influência da Modulação Temporal de Eliot Carter (Cardassi & Banff 2010) e a *Tapping Technique* o compositor desenvolveu a partir da combinação entre alturas e ruídos de forma ergonomicamente estruturada (Kampela 2007 2013b).

Além das técnicas aqui abordadas, o compositor desenvolve um procedimento de migração da linguagem instrumental denominado “*alla chitarra*” que consiste na utilização de instrumentos como a viola de orquestra e o violoncelo tocados com técnica e postura oriundas da prática violonística. Tal procedimento difere do *pizzicato quase guitarra* no resultado estético e na abordagem técnica. Tal prática, embora não seja objeto do presente estudo, aponta para a radicalização de alguns procedimentos aqui expostos.

Você começa a ouvir uma viola tocada por um violonista, então essa viola não pode mais ser tocada por um violista. Que existe nesse momento? É um *insight* total! Porque a própria

²¹ <http://www.gf.org/fellows/17609-arthur-kampela>

²² *Tapping Technique* é, segundo afirmação do compositor, uma técnica inventada por ele (Kampela 2007) e que ele utiliza em inglês mesmo quando se comunica em português. Optei por também utilizar *Extended Technique* em inglês porque não há ainda uma unidade na sua tradução em trabalhos acadêmicos em língua portuguesa (Souza 2013).

²³ Há muitas abordagens em música para o termo gesto. Kampela, nos pronunciamentos analisados, indica empregá-lo com seu significado mais próximo da física do intérprete, o gesto mecânico que o intérprete utiliza para poder executar uma obra musical.

situação do músico, como o cara que é preparado para tocar aquele instrumento, é mudada. [...] como Mahler tem: toquem a viola como uma guitarra. Aí todo mundo fala: “Ah, mas essa ideia já foi feita.” Foi feita nada! As pessoas não entendem! (Kampela 2006)

As técnicas utilizadas por Kampela, apesar de serem também utilizadas em outros instrumentos, têm uma relação muito direta com o violão. Para ele o violão é

(...)uma espécie de diário interior, uma situação onde eu posso questionar não somente o instrumento, mas a morfologia do instrumento e ver como essas situações não só mudam estruturalmente a música, mas mudam o músico que a toca (Kampela 2013b).

1.1 *Extended Techniques*

As *Extended Techniques* são apresentadas nesse artigo como o conjunto de processos que extrapolam as técnicas tradicionalmente usadas no instrumento²⁴. Tais efeitos, conforme o depoimento do próprio compositor, já eram largamente utilizados ao violão antes do repertório escrito por ele. “Porque, na verdade, todos os efeitos que eu fiz nos *Percussion Studies*, tocar na madeira e não sei o quê, isso já foi inventado em 1920” (Kampela 2006).

Embora faça uso das *Extended Techniques* em uma quantidade muito maior do que a média dos compositores, Kampela afirma que “Os efeitos não são importantes, nunca foram importantes. Jamais serão! O que é importante é a transformação do material timbrístico, de tal maneira que o efeito fique funcionalizado” (Kampela 2013). A análise feita por Kampela, parece indicar que, em sua obra recente, a combinação entre sons oriundos das técnicas tradicionais e das *Extended Techniques* é mais importante do que cada uma das técnicas isoladamente. Suas peças combinam, através da *Tapping Technique*, as *Extended Techniques* com as técnicas tradicionais consagradas (Kampela 2006).

1.2 *Tapping Technique*

Embora o nome empregado por Kampela possa ser associado a outras técnicas utilizadas no fingerstyle (Gunod e Manzi 1998) e na guitarra elétrica, a *Tapping Technique* não se parece em nada com tais técnicas. A *Tapping Technique* é um processo ergonômico de conexão entre técnicas tradicionais do violão com as diversas possibilidades das *Extended Techniques*. O compositor afirma que “Esta técnica permite intercalar os sons percussivos realizados sobre o corpo da guitarra com os

²⁴ Considero técnica tradicionalmente usada no violão às abordadas pelos métodos, conf. (Aguado 1825; Aguado 1843; Carcassi 1946; Carcassi n.d.; Carlevaro 1979; Carulli 1965; Sor 1830)

executados apenas com uma das mãos. Meu objetivo foi demonstrar que é possível tratar os efeitos percussivos como você trata as alturas” (Kampela 2006).

O compositor revela em diversos pronunciamentos a sua preocupação com as possibilidades ergonômicas do intérprete. Kampela parte das possibilidades de produção sonora no violão com cada uma das mãos em separado para combiná-las de forma “elegante” (Kampela 2006) criando gestos pouco usuais no instrumento e que devem ser estudados também pelo intérprete. Segundo o compositor, através da experimentação pessoal, ele fez uma tabela de *motoric patterns* (Kampela 2007), que é uma categorização das possibilidades de produção sonora ao instrumento com cada uma das mãos separadamente. A *Tapping Technique* é uma “trama” (Kampela 2013b) que engloba tanto a combinação entre esses *motoric patterns* quanto das técnicas tradicionais com *Extended Techniques*.

[...] o mais importante quando eu falo de técnica é criar uma técnica que eu chamo de braiding, [...] Esse balé das mãos também é outra cadeia rizomática, que tem a ver com a técnica que eu trabalho. Eu trabalho com esses materiais de tal maneira que haja [...] essa percepção dessa fisicalidade de tocar como parte da informação estrutural que você quer dar (Kampela 2013b).

Embora o intérprete não tenha acesso a tabela dos *motoric patterns*, visto que ela funciona como uma ferramenta composicional, essa ausência em nada prejudica a performance, pois ele pode identificar quais gestos são produzidos com uma única mão na obra a ser estudada, simplesmente observando as bula e partitura (Cury 2006).

1.3 Modulação Micrométrica, quiáleras sobrepostas e compassos não integrais.

...a modulação micrométrica é a maneira de você re-potencializar a entrada desses materiais e isso implica uma “complexificação” do material composicional. Essa “complexificação” tem que ter, para mim, uma validade funcional e uma validade física. Então o que eu fiz, foi, ao invés de ir da estrutura composicional e trabalhar como ela é dividida, eu fui para a fisicalidade do gesto do intérprete, para uma percepção teórica de como isso acontece (Kampela 2013a).

O avanço estrutural no ritmo em Kampela parece coincidir cronologicamente com as suas composições para violão. Na *Percussion Study I* (1990) foi inaugurada a pesquisa da *Tapping Technique* com o seu ritmo irregular; na *Percussion Study II* (1993) Kampela utilizou os compassos não integrais e as quiáleras sobrepostas e na *Percussion Study III* (1997) adotou a Modulação micrométrica. Tal evolução na abordagem rítmica incorporou-se na escrita de Kampela após essas obras, inclusive para outras formações.

Na *Percussion Study I* o ritmo irregular surge como uma ferramenta para criar interesse composicional na utilização das limitadas possibilidades oriundas das *Extended Techniques* ao violão.

... Eu criei um repertório de possibilidades, de gestos (...) e eu vejo qual [é] a flexibilidade do aparecimento deles na estrutura composicional. A segunda coisa que eu vejo é que eles se repetem. Toda vez que eu os faço eles se repetem. (...) Esse material mesmo depois de um tempo se torna repetitivo e ele se desgasta. Há um desgaste, digamos, perceptivo desse material. No entanto, eu percebi que se esse material fosse um pouco irregular ao menos ele já criaria uma certa expectativa (Kampela 2013a).

No entanto, essa irregularidade rítmica não se revela de forma artificiosa ou forçada, pois ela já aparecia em forma embrionária nas suas primeiras obras escritas para violão.

Antes de utilizar essa técnica [Micro-metric Modulation]²⁵, a música de Kampela já apresentava características rítmicas particulares, tais como: *accelerandos* e *ritardandos* aparentemente desordenados e confusos, ritmo ‘nervoso’ e energético, que permanecem em sua música atual, porém com uma escrita mais precisa (Bortz 2006).

Este recurso de ritmo irregular é escrito com mais precisão com a utilização dos compassos não integrais e das quáteras sobrepostas. “Os compassos não integrais assemelham-se aos compassos irracionais do compositor britânico Brian Ferneyhough” (Vargas 2012). Kampela opta pelo novo termo para manter a coerência matemática.

Eu prefiro o uso da palavra “não integral” em vez de “irracional” para definir os tipos de métricas de materiais que são expressos através de números fracionários e que não podem ser expressos como um número inteiro de razão, tais como (5:4), fração expressa como 4/5, (30:16) = 16/30, (07:05) = 5:7, etc (Kampela *apud* Vargas 2012).

E complementa: “Esses compassos não tem nada de irracional, porque número irracional é π ... Esses números que não tem fim...” (Kampela 2013b). Nos compassos não integrais, as unidades de compasso aparecem fracionadas. O compasso já funciona como uma quátera, ou parte dela. Na figura 1 o compasso composto aparece de forma mista, sendo parte dele escrita de forma tradicional e parte não integral, resultando em uma semínima mais dois quintos.

²⁵ Interpolação da autora.

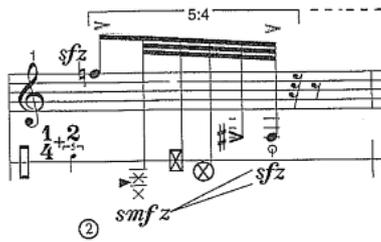


Figura I. Percussion Study II

Tal como os compassos não integrais, as quiálteras sobrepostas são também um recurso para tornar o ritmo irregular mais preciso para o intérprete. No primeiro tempo do compasso da figura 2 há uma quiáltera primária 7:4, que representa sete figuras no lugar de quatro, a figura aqui utilizada é a semicolcheia. As seis últimas semicolcheias desta quiáltera são reorganizadas em uma quiáltera secundária 7:6, sete semicolcheias onde seriam seis.

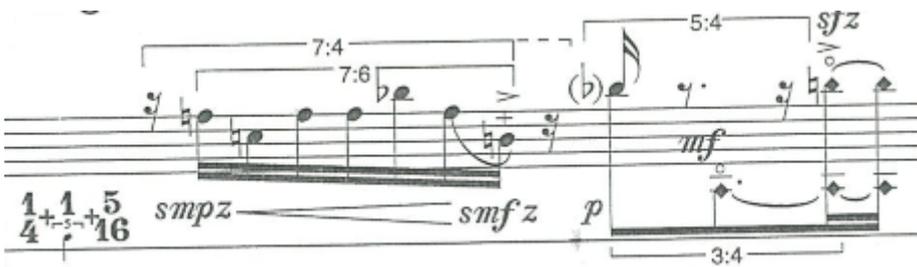


Figura II. Percussion Study II

Kampela subdivide, em alguns momentos, o tempo em quatro quiálteras sobrepostas, uma principal e três secundárias. A combinação dessas quiálteras sobrepostas com os compassos não integrais, conforme a figura 3, agravam a dificuldade de entendimento do ritmo apresentado, apesar de deixá-lo mais preciso.

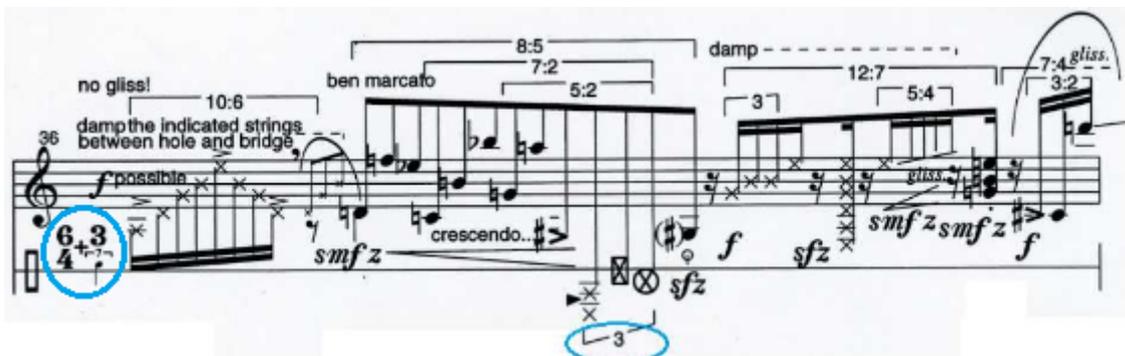


Figura III. Percussion Study II

O resultado é que as variações de andamento e métrica ficam mais explícitas na escrita, porém de difícil compreensão para o intérprete, o que leva Kampela a desenvolver a Modulação micrométrica a partir da *Percussion Study III*.

A Modulação Micrométrica é uma ferramenta de organização e de facilitação da leitura de ritmos complexos. Segundo Kampela, ela deriva principalmente da modulação temporal de Elliott Carter, sendo aplicada para criar pontos de unidade entre as subdivisões do tempo já utilizadas por Carter com as quáteras sobrepostas.

Ela funciona, basicamente, em determinar elos de ligações entre ritmos aparentemente díspares. Kampela compara, em diversas ocasiões, a utilização da Modulação Micrométrica com a improvisação de um baterista de Jazz, que normalmente transita entre diferentes ritmos, mas mantém, obrigatoriamente, algum elemento de transição entre eles. É exatamente isso que propõe essa técnica, que na junção entre um ritmo A e um B ocorra uma clara relação entre eles.

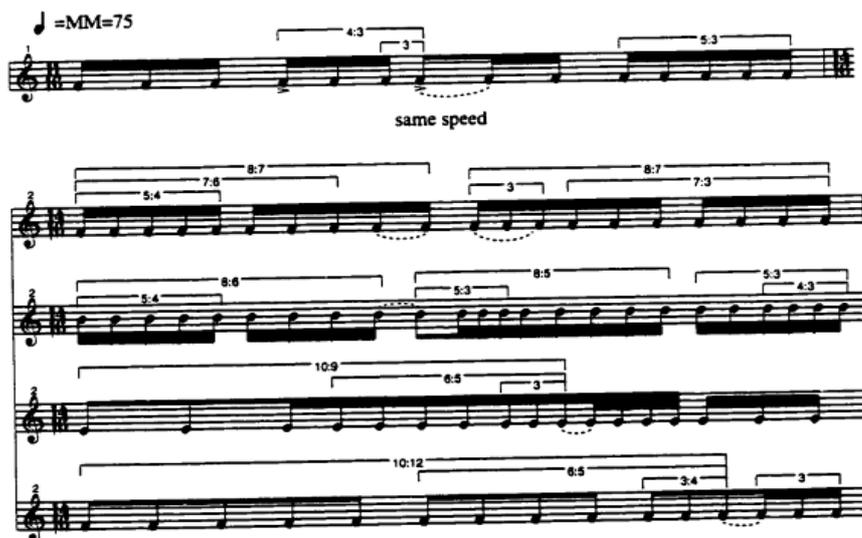


Figura IV. Exemplo de Modulação Micrométrica (Kampela, 1998)

Podemos notar que, para o instrumento 1 (no topo), o ritmo conectivo é o sub *ratio* 5:4 que, a fim de ser ritmicamente equivalente ao *ratio* da fonte original 05:03, tem que ser ritmicamente "comprimidos", por dois *ratios* superiores. No exemplo acima, este *ratio* é composto por três níveis de contracções rítmicas [8:7-7:06-5:04]. Sua semicolcheia tem a mesma velocidade da semicolcheia do *ratio* 05:03, com o MM 500. O instrumento 2 também se conecta no compasso seguinte com a mesma velocidade de semicolcheia da proporção 05:03, usando apenas dois níveis de contração rítmica [08:06-05:04]. O terceiro instrumento tem apenas um nível (exposto) de contração, o *ratio* 10:09, mas não compartilha a mesma velocidade com o *ratio* 05:03. Sua ligação é uma derivação rítmica da

velocidade do primeiro *ratio*, uma vez que a sua colcheia é ritmicamente equivalente as três semicolcheias do *ratio* inicial 05:03. Finalmente, o quarto instrumento mostra um *ratio* 10:12, o qual tem uma velocidade rítmica correspondente a metade da semicolcheia do *ratio* 5:03. Essa flexibilidade rítmica é a peça central do sistema de modulação micrométrica (Kampela 1998).

Assim, ao agrupar quiálteras secundárias mantendo a mesma velocidade metronômica de um subgrupo a outro adjacente, Kampela oferece ao intérprete a chance de se adaptar gradualmente às mudanças de velocidade de uma cadeia de quiálteras a outra. Para tanto, Kampela faz uso da propriedade comutativa e associativa da multiplicação para fundamentar a sua técnica.

A modulação micrométrica é um princípio que eu desenvolvi com base em ideias encontradas em Cowell, Carter, Ferneyhough, Sorabji entre outros, para acessar relações complexas de diferentes configurações através de velocidades de denominadores comuns. Para atingir isso eu fiz uso de princípios algébricos muito simples: as propriedades comutativa e associativa. Eles garantem que a ordem dos fatores sobre uma relação não vai afetar sua velocidade final. Por isso, eu consigo passar de uma configuração complexa para a próxima através de uma ponte rítmica que exhibe uma velocidade de denominador comum em ambos os lados da cadeia de relações. Tenho encontrado aplicações e situações nunca antes vistas no panorama rítmico ou da música ocidental (Kampela 2012).

Tais cálculos matemáticos, apesar de serem originalmente simples, trazem grandes dificuldades à performance. Não é de se estranhar que é precisamente no tangente à escrita rítmica que sua obra tem recebido mais atenção nas pesquisas acadêmicas e onde parecem ocorrer as maiores dificuldades para o intérprete.

2. Considerações Finais

Num tempo de vastos recursos documentais e experienciais, o estudo das obras de compositores que são intérpretes das próprias obras, pode e, eventualmente, deve ser complementado pelo conhecimento do *modus faciendi* do autor, seja nos aspectos puramente composicionais, seja nos do âmbito da interpretação, ou ainda no domínio da relação entre os dois campos.

Muito do que se apresentou aqui sobre a rítmica, o gesto, a fisicalidade, a ergonomia e a complexidade estrutural ocorrem simultaneamente na obra de Kampela. A interconexão desses elementos levanta uma forte dúvida entre estudar tais elementos e fatores isoladamente, conforme o clássico, ou se seria melhor, criar um modo de estudo que

tome como base metodológica a coexistência de fatores diferentes fundidos e amalgamados, o que me parece mais condizente com este repertório. Creio que futuras pesquisas, entre as quais a do meu doutoramento, servirão para apontar direções ao intérprete que deseja abordar esse repertório.

Referências

- Aguado, Dionísio (1825) *Escuela de guitarra (1 ed.)*. Madrid: Fuentenebr.
- Aguado, Dionísio (1843) *Nuevo método para guitarra (1 ed.)*. Madrid: Benito Cam.
- Bortz, Graziela (2006) "Modulação micrométrica na música de Arthur Kampela". *Per Musi*, 13: 85–99.
- Carcassi, Matteo (1946) *Classical Guitar Method: New Revised Edition*. New York: Carl Fisch.
- Carcassi, Matteo (n/d) *Méthode complète pour guitare en trois parties*. Paris: Mayence et Anvers. Les fils de B. Schott.
- Cardassi, Luciane (2010) "Night Fantasies de Elliott Carter: estratégias de aprendizagem e performance". *Per Musi*, 21: 60–73.
- Carlevaro, Abel (1979) *Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Barry.
- Carulli, Ferdinando (1965) *Metodo completo per lo studio della chitarra*. Ancona: Bèrben.
- Cury, Fernando (2006) *Percussion Study I, de Arthur Kampela: um guia para intérpretes*. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Música - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Gunod, Nathaniel e Manzi, Lou (1998) *Complete Fingerstyle Guitar Method: Intermediate Fingerstyle Guitar*. Califórnia: Alfred.
- Kampela, Arthur (2007) "Arthur Kampela: l'Interview!" In *Canalblog*
<http://transfoc12007.canalblog.com/archives/2007/06/02/5158695.html> [Accessed 30/4/2013].
- Kampela, Arthur (2006) Entrevista cedida a Fernando Cury.
- Kampela, Arthur (1998) *Micro-Metric Modulation: New Directions in the Theory of Complex Rhythms*. Tese de Doutorado, Graduate School of Arts and Sciences – Columbia University, New York.
- Kampela, Arthur (2013a) Palestra para pesquisadores de guitarra e composição. Aveiro: UA.

Kampela, Arthur (2013b) “Timbre, ergonomia e Modulação Micro-métrica, aspectos de uma filosofia composicional”. Palestra proferida no *Post-ip'13*. Post-in-progress: 2º Fórum Internacional de Pós-graduação em Estudos em Música e Dança – Aveiro, Portugal.

Kampela, Arthur (1990) *Percussion Study I*. Manuscrito cedido pelo compositor.

Kampela, Arthur (1993) *Percussion Study II*. Manuscrito cedido pelo compositor.

Kampela, Arthur (1997) *Percussion Study III*. Manuscrito cedido pelo compositor.

Sor, Fernando (1830) *Méthode Complète pour la Guitare*. Paris: L’auteur.

Souza, Ruan Santos de (2013) *Técnicas expandidas e processos de aprendizagem no repertório contemporâneo para violão solo: Estudo Multicaso no Bacharelado em instrumento da UFBA*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia.

Vargas, Daniel (2012) *O Ritmo no Estudo Percussivo nº 2 de Arthur Kampela*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música e Belas Artes do Pará, Pará.