

Aglepta de Arne Mellnäs. A nova vocalidade, a indeterminação e a notação gráfica como meios para o alargamento das competências vocais e interpretativas do coro infantil

Pedro M. Santos

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

Universidade de Aveiro / Portugal

ppedrossantos@gmail.com

Resumo: A obra *Aglepta* para coro infantil, composta em 1969 pelo sueco Arne Mellnäs, apresenta um conjunto de características que a associam à vanguarda da década de 60 do século XX. De entre essas características destacam-se: a variedade de recursos vocais, os princípios de execução aleatória e a notação gráfica. Apesar de ser uma obra pioneira no repertório coral infantil ela continua a ser pouco executada e divulgada. O presente artigo não só apresenta um conjunto de considerações acerca de nova vocalidade, indeterminação e notação gráfica como também faz a análise musical de *Aglepta*, que incidem nos seguintes elementos: texto literário, recursos vocais, eventos sonoros, estrutura formal e notação musical. Deste modo apresentam-se os princípios sintáticos mais importantes do discurso musical da obra e demonstra-se que a interpretação de *Aglepta* contribui para o alargamento das competências vocais e interpretativas do coro infantil.

Palavras-chave: *Aglepta*; coro infantil; nova vocalidade; indeterminação; notação gráfica

Abstract: The children's choir piece *Aglepta*, written in 1969 by the Swedish composer Arne Mellnäs, presents a set of characteristics that associates the piece with the avant-garde of the 1960s. Among these characteristics are: the variety of vocal resources, principles of indeterminacy and graphic notation. Despite being a pioneering composition in the children's choral repertoire it remains rarely performed and little known. This article not only presents a set of considerations on new vocality, indeterminacy and graphic notation but also a musical analysis of *Aglepta* which focuses on the following elements: literary text, vocal capabilities, sound events, formal structure and musical notation. Therefore, we present the most important syntactic principles of *Aglepta* and demonstrate that the interpretation of the piece contributes to extending the vocal and interpretive skills of the children's choir.

Keywords: *Aglepta*; children's choir; new vocality; indeterminacy; graphic notation

Introdução

O ponto de partida para o desenvolvimento da aptidão musical dos coros reside na própria literatura musical (Stültz 2005). Neste sentido o repertório deve ser seleccionado em função das competências vocais e interpretativas que se pretende que o coro infantil desenvolva. De acordo com Stültz estas competências⁹⁵ são as seguintes: desenvolvimento da voz de cabeça, melhoria da dicção, produção de vogais puras, promoção do *legato*, desenvolvimento do registo médio, expansão da voz de peito, promoção do rigor musical, valorização das indicações de articulação, desenvolvimento da segurança do canto a várias vozes e avanço no domínio coral (Stültz 2005). Esta lista, apesar de longa, não contempla determinadas competências que são exigidas por obras associadas à nova vocalidade. Composições como *Aglepta* de Arne Mellnäs (1969) propõem ao coro infantil novos desafios vocais e interpretativos (Lindholm 2003) diferentes daqueles considerados por Stültz. De entre esses desafios destacam-se o recurso a diversos tipos de emissão vocal (para além da voz cantada), a utilização de uma linguagem imaginária, a inclusão de elementos indeterminados no discurso musical e a notação gráfica.

O presente artigo divide-se em duas partes. A primeira parte aborda tendências da música de vanguarda da década de 60 do século passado, nomeadamente a nova vocalidade, a indeterminação e a notação gráfica. A segunda parte consiste na análise musical de vários elementos de *Aglepta* que contribuem para a definição do seu discurso musical, tais como o texto literário, os recursos vocais, a estrutura formal e a notação musical.

Nova vocalidade, indeterminação e notação gráfica

Ao longo da sua história o canto erudito ocidental apresentou diferentes características, fruto de transformações ao nível do ideal sonoro e expressivo e da técnica inerente à sua produção. Os estilos de canto desenvolvidos na cultura erudita ocidental estão naturalmente associados a objectivos estéticos e a princípios de linguagem próprios de cada época histórica e género musical. Até ao início do século XX o repertório vocal recorreu a uma voz “trabalhada” e “ligada à expressão musical de um texto” (Mussat 1995: 114). A partir de então surgiram alguns exemplos de diversificação da utilização da voz, tais como a sua integração na orquestra (Claude Debussy e Maurice Ravel), o *Sprechgesang* (Arnold Schoenberg) e a voz falada (Darius Milhaud). Mas foi a partir do final da década de 50 do século XX que se iniciou uma transformação radical na

⁹⁵ Stültz (2005) designa-as por “objetivos pedagógicos”.

utilização da voz como “material” e “meio de comunicação” (idem). Esta transformação consistiu no alargamento do vocabulário sonoro e da natureza dos gestos musicais que o cantor podia utilizar expressivamente. A expressão “nova vocalidade”, inaugurada por Luciano Berio (Albèra 1995: 155), é utilizada para referir uma nova atitude do compositor e do cantor face ao fenómeno vocal. A nova vocalidade reformulou a formação do cantor exigindo um conjunto mais alargado de técnicas vocais e competências interpretativas assim como uma colaboração mais estreita entre o compositor e o intérprete.

Paralelamente observou-se a valorização de parâmetros do discurso musical que habitualmente eram considerados secundários. Esta tendência, que marcou a criação musical das décadas de 50 e de 60 do século XX e que foi impulsionada pelas criações electro-acústicas, reflecte a descoberta de “novos materiais” e de um “mundo sonoro inédito” (Mussat 1995: 99). As correntes composicionais que então surgiram procuraram, ainda que de forma distinta, valorizar qualidades sonoras que no passado eram “elementos subsidiários” da partitura (Stone 1980: xv-xvi), tais como: o timbre, a intensidade, a espacialização, inflexões microtonais das alturas, entre outros. A necessidade de novos símbolos de notação para os materiais e conceitos sonoros então emergentes deu origem a uma inevitável transformação da notação musical.

O compositor Cornelius Cardew considera a notação como um meio de comunicação através do qual o intérprete apreende a “identidade da obra musical” (Cardew 1961: 21). Esta concepção da notação está associada à música indeterminada ou aleatória, da qual Cardew é um importante representante. Neste contexto a partitura abandona a sua função tradicional de instrução e assume antes a função de sugestão de uma determinada ideia ou conceito sonoro proposto pelo compositor e concretizado pelo intérprete. O compositor deixa assim de considerar o músico como um simples executante da obra musical, investindo-o de uma “capacidade criadora para além do mero carácter de intérprete” (Vargas 2008: 126). Neste contexto a eficiência da comunicação compositor-intérprete depende da criação de uma partitura que transmita a intenção e as ideias do compositor de um modo eficaz (seja através de instruções bem definidas ou de sugestões visuais ou verbais). Foram vários os compositores que, nesta tentativa de colocar o intérprete na função de “co-realizador” da obra musical (Mussat 1995: 124), criaram partituras com diferentes graus de abertura ou indeterminação.

Aglepta: uma obra no espírito do seu tempo

A génese da obra

Composta por Arne Mellnäs em 1969 Aglepta resulta de uma encomenda para a

composição da peça obrigatória da primeira competição de coros infantis organizada pela Emissora Sueca em 1970. Esta peça deveria ser cantada por todos os coros concorrentes de países escandinavos. Devido a uma forte oposição de alguns coros, após terem recebido a partitura, a obrigatoriedade de interpretar a peça foi abandonada. Apesar disso o Coro Infantil de Tapiola estreou *Aglepta* na competição com enorme sucesso (Pohjola 1994) demonstrando a importância desta peça.

A notação

A partitura de *Aglepta* apresenta oito sistemas distribuídos por duas páginas nos quais coabitam símbolos tradicionais (o pentagrama, a clave de sol, as indicações de intensidade, sinais de repetição e figuras rítmicas) e símbolos de natureza aleatória (altura, duração e andamento indeterminados, células *ad libitum*, elementos gráficos sugestivos, entre outros). A notação reflecte assim a identidade de um discurso musical constituído por materiais sonoros e processos composicionais diversificados. *Aglepta* apresenta um vocabulário vocal rico e variado (voz natural, voz sussurrada, voz falada, articulação de fonemas e *glissandi*), texturas e eventos sonoros de natureza aleatória (elaborados através de procedimentos *ad libitum*) e alguns episódios de natureza determinada.

A utilização de princípios da nova vocalidade e da música aleatória faz de *Aglepta* uma obra pioneira no repertório coral infantil – esta peça apresenta características comuns a obras para coro adulto suas contemporâneas⁹⁶. Mellnäs elaborou uma partitura que, apesar de se afastar dos padrões tradicionais de notação, é clara, simples e eficaz na comunicação da identidade das ideias musicais, assim como das instruções e sugestões necessárias à sua execução.

O tratamento do texto

O breve texto utilizado em *Aglepta*⁹⁷ é apresentado integralmente por duas vezes. Na primeira apresentação, que se desenrola ao longo dos sete primeiros sistemas da partitura, o texto é fragmentado em sílabas e fonemas que são utilizados como material acústico. O último sistema apresenta o texto integral num contraponto rítmico a duas vozes (uma falada e a outra sussurrada). Nos sete primeiros sistemas o texto está dividido em treze fragmentos: *A - glaria - a - P - Pid - hol - garia - A - nanus - s - Qe - pt - a*. Estes fragmentos são utilizados de maneiras diferentes: (1) as vogais [a, e, i] são frequentemente alongadas no tempo com altura bem definida – procedimento semelhante ao utilizado por György Ligeti, três anos antes, em *Lux Aeterna*; (2) as consoantes

⁹⁶ Tais como “*Lux Aeterna*” de György Ligeti (1966), “*Nuits*” de Iannis Xenakis (1967-8) e “*Cris*” de Maurice Ohana (1968).

⁹⁷ O texto é o seguinte: *Aglaria Pidhol garia Ananus Qepta*. Trata-se de uma expressão utilizada no século XIX na região de Smaland na Suécia. Supostamente quem a pronunciasse deixaria o seu inimigo confuso e sem capacidade de resposta (Mellnäs 1994). O texto não possui significado do ponto de vista semântico, tratando-se de uma expressão do mesmo tipo de *abracadabra*.

oclusivas [p, t, q] são normalmente repetidas em velocidade rápida, originando uma textura formada por sonoridades não vozeadas; (3) a consoante constitutiva [s] é sustentada; (4) a maioria do material fonético é repetida *ad libitum*. É também importante referir que o fonema /a/ é predominante, contribuindo deste modo para a unidade de um discurso musical constituído por materiais diversificados.

Princípios sintáticos do discurso musical

Para além do material fonético anteriormente referido o discurso musical de Aglepta é constituído por um conjunto heterogéneo de materiais sonoros. Estes materiais apresentam um elevado grau de permeabilidade⁹⁸ que possibilita a sua sobreposição e justaposição através de processos maioritariamente aleatórios. A combinação destes materiais dá origem a estruturas sonoras mais complexas que funcionam como “unidades propulsoras” do discurso musical (Moura 2006: 87). Estas unidades são percebidas “como componentes ou veículos de um discurso musical que é linear e tradicional na sua essência” (idem). Isto significa que a macroestrutura do discurso musical é definida pelo compositor e que as decisões aleatórias dos intérpretes (maestro e coralistas) incidem apenas na microestrutura de cada componente do discurso musical. A obra apresenta assim uma natureza formal “fechada” mas simultaneamente “dinâmica”, segundo a definição de Haubenstock-Ramati⁹⁹ (1965: 43). A variabilidade do resultado sonoro e da duração das diferentes partes da obra confirmam a afirmação anterior. Apresento de seguida um quadro comparativo das durações das oito unidades formais de Aglepta em duas interpretações diferentes pelo coro infantil de Tapiola¹⁰⁰.

Sistema:	S1	S2	S3	S4	S5	S6		S7	S8
Unidade formal:	A		B	C	D	E	F	G	H
I:	0'00"		1'17"	2'00"	2'47"	3'02"	3'28"	3'38"	4'11"
II:	0'00"		1'53"	2'47"	3'21"	3'32"	3'58"	4'27"	4'47"

Tabela I. Quadro comparativo de duas interpretações de Aglepta

As unidades formais do discurso musical

A primeira unidade formal de Aglepta corresponde aos dois sistemas iniciais da partitura. A variedade de símbolos presentes na notação reflecte a diversidade de materiais desta unidade formal. Estes materiais são os seguintes:

a) as notas fá, sol bemol e lá bemol¹⁰¹ sustentadas sem duração definida (pelos altos,

⁹⁸ Moura (2007), citando György Ligeti, define como “permeabilidade de estruturas musicais” a ocorrência concomitante, a penetração e a imersão de umas estruturas nas outras, alterando as relações de densidade horizontal e vertical.

⁹⁹ Este autor indica que a forma de uma peça musical pode ser aberta ou fechada e dinâmica ou estática.

¹⁰⁰ I: dirigido por Pohjola (1988); II: dirigido por Ala-Pöllänen (1992);

¹⁰¹ Conjunto de classes de alturas [0,1,3].

segundos sopranos e primeiros sopranos respectivamente);

b) duas células rítmicas repetidas *ad libitum* nos sopranos (uma em voz sussurrada e a outra em voz falada);

c) uma célula rítmica, em *acelerando-ritardando*, repetida *ad libitum* nos altos (em voz sussurrada);

d) célula melódica repetida *ad libitum* nos altos (notas mi, fá e sol¹⁰²);

e) entoação de notas em *staccato*, nos segundos sopranos, com ritmo e alturas *ad libitum*;

Apesar da diversidade de materiais os primeiros dois sistemas apresentam três elementos que contribuem para a coesão e direccionalidade do discurso musical desta unidade formal: o fonema /a/, o crescendo gradual de intensidade (*ppp – p – mf – f*) e as notas sustentadas.

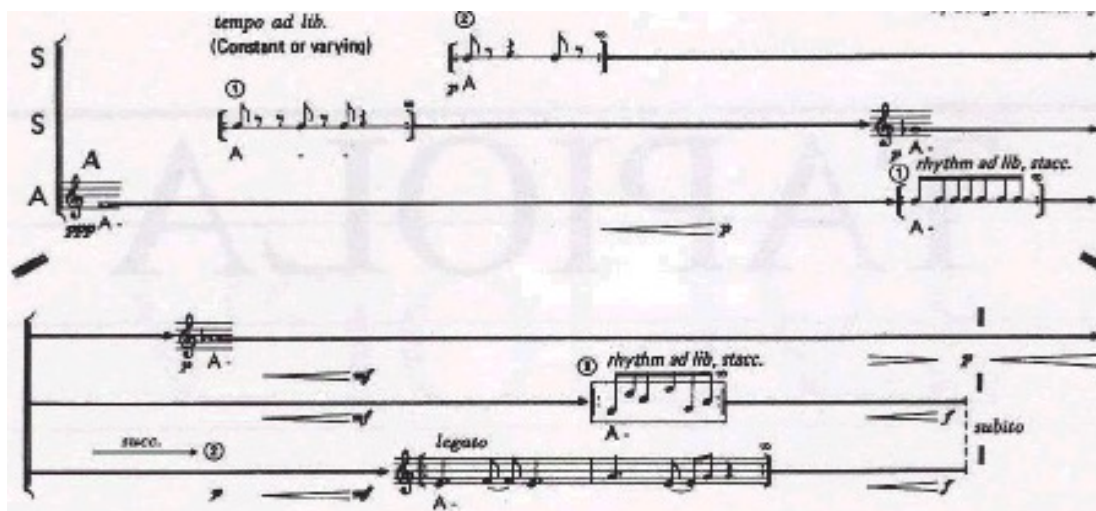


Figura I. Exemplo I

O compositor controla a estrutura desta unidade formal deixando que os eventos internos sejam concretizados com relativa liberdade pelos intérpretes – o maestro decide o momento de entrada de cada evento e os coralistas executam-nos *ad libitum*.

O terceiro sistema corresponde à segunda unidade formal (B) que é formada por duas partes distintas. A primeira é um episódio em notação tradicional. Este episódio é construído sobre as sílabas *gla-ri-a* e recorre a dois tipos de contraponto: uma homofonia a três vozes sobre acordes perfeitos e um contraponto livre a duas vozes que conclui sobre um intervalo de quinta perfeita.

¹⁰² Idem.



Figura II. Exemplo II

A segunda, em notação gráfica, corresponde à palavra *Pidhol* e é constituída pelos seguintes elementos: repetição *ad libitum* da consoante [p] pelos primeiros sopranos; prolongação da sílaba *Pid* pelas três vozes, sobre uma estrutura harmónica livre; movimento ascendente em glissando até à nota mais aguda possível nos primeiros sopranos; pronúncia sussurrada da sílaba *hol* pelos segundos sopranos e altos.

No quarto sistema da obra é criada uma massa sonora que corresponde à unidade formal C. Este sistema apresenta uma célula melódica repetida *ad libitum* com ritmo e andamento livre. A cada uma das partes corais é atribuída uma transposição da mesma célula – conjunto de classes de alturas [0,2,4]. A entrada sucessiva das vozes origina gradualmente uma massa sonora densa (nove alturas diferentes no âmbito intervalar de uma nona aumentada) e ritmicamente complexa.

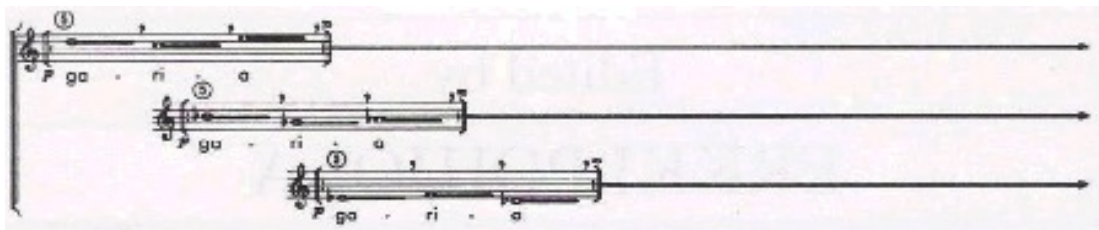


Figura III. Exemplo III

A unidade formal seguinte (D) consiste na fragmentação da palavra *Ananus* e situa-se no quinto sistema. Esta unidade é constituída pela sucessão contínua dos seguintes eventos sonoros: movimento descendente em glissando sobre o fonema /a/, nos altos, da nota mais aguda até à nota mais grave possível; entoação das sílabas *na-nus* sobre um intervalo de quinta perfeita nos sopranos; prolongação da consoante [s] nos segundos sopranos.



Figura IV. Exemplo IV

Nos sexto e sétimo sistemas a palavra *Qepta* é dividida em três fragmentos (*Qe-pt-a*), correspondendo cada um deles a uma unidade formal. Na primeira (E) destaca-se a textura sonora complexa formada pela sobreposição de três camadas distintas: os primeiros sopranos realizam *glissandi* livremente; os segundos sopranos entoam *ad libitum* a sílaba /*Qe*/; os altos sustentam a quarta perfeita, mi-lá, do agregado de quartas que antecede esta textura. De seguida surge uma textura contrastante (F) formada pela pronúncia *ad libitum* do par de consoantes [pt].

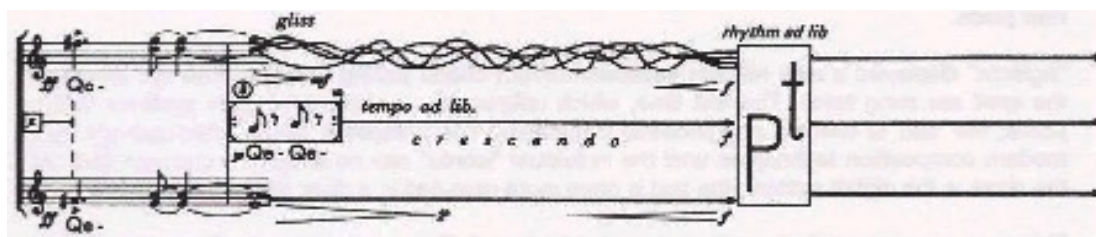


Figura V. Exemplo V

A unidade formal seguinte (G), consiste na expansão e contração graduais de um cluster, através da prolongação por tempo indeterminado de alturas escolhidas livremente pelos coralistas.

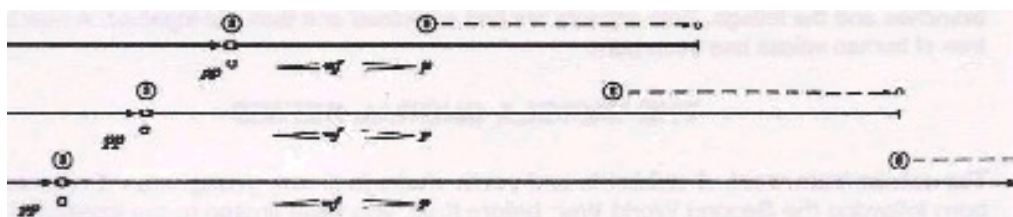


Figura VI. Exemplo VI

Conclusão

A análise da obra revela que Mellnäs compôs uma peça inovadora no contexto da música coral infantil que reflete o espírito vanguardista do seu tempo. Os aspetos inovadores da obra são a nova vocalidade, a indeterminação e a notação gráfica. A interpretação de *Aglepta* coloca novos desafios vocais e interpretativos ao coro infantil contribuindo deste modo para o alargamento da sua aptidão musical dos coralistas. A obra exige aos

intérpretes um conjunto de competências vocais e interpretativas específicas, de entre as quais se destacam as seguintes: (1) autonomia na execução dos elementos indeterminados – alturas, durações e células *ad libitum*; (2) produção de diferentes sonoridades vocais – voz cantada, voz sussurrada, voz falada, sonoridades não vozeadas e *glissandi*; (3) capacidade de reação e de interação em tempo real com os restantes elementos do coro e com o maestro. O alargamento das competências vocais e interpretativas do coro infantil passa pela elaboração de uma partitura que se afasta da notação tradicional mas que transmite a identidade de um discurso musical que apresenta elementos da nova vocalidade e do aleatório. É importante referir que os processos *ad libitum* e a notação gráfica possibilitam que os coralistas participem no ato criativo e que descubram novas abordagens interpretativas.

As considerações e a análise apresentadas neste artigo contribuem para uma melhor compreensão da obra, neste sentido este texto pode servir de referência a intérpretes e simultaneamente a compositores que pretendam utilizar elementos da nova vocalidade, do aleatório na criação de repertório para coro infantil.

Referências

- Albèra, Philippe (1995) “Introduzione alle nove Sequenze” in Restagno, Enzo (ed) *Berio*. Torino: Edizioni di Torino. (145-150)
- Cardew, Cornelius (1961) “Notation: Interpretation, etc.”. In *Tempo, New Series*, No. 58 (Summer, 1961), 21-33. Cambridge University Press.
- <http://www.jstor.org/stable/944250> (consultado em 16/03/2012)
- Haubenstock-Ramati, Roman (1965) “Notation-Material and Form”. In *Perspectives of New Music*, Vol. 4, No. 1 (Autumn - Winter, 1965), 39-44.
- <http://www.jstor.org/stable/832525> (consultado em 16/03/2012)
- Lindholm, Steen (2003) “The Children’s Choir (a serious medium)”. *Nordic Sounds* 22 (2003-04), 4-8.
- Mellnäs, Arne (1994) *Aglepta*. Walton Music Corporation, U.S.A.
- Moura, Eli-Eri (2007) “Manipulações do tempo em música – uma introdução”. In *Claves* n.º 4 - Novembro de 2007.
- www.cchla.ufpb.br/claves/pdf/claves04/claves_4_manipulacoes.pdf (consultado em 01/05/2012)
- Mussat, Marie-Claire (1995) *Trajectoires de la musique au XXe siècle*. Paris: Klincksieck.
- Pohjola, Erkki (1994) “Aglepta” in Mellnäs, Arne (1994). *Aglepta*. Milwaukee: Walton Music Corporation.

Stone, Kurt (1980) *Music Notation in the Twentieth Century – a Practical Guidebook*. New York: W. W. Norton & Company.

Stültz, Marie (2005) *Choral Excellence for Treble Voices*. Waitsfield: Choral Excellence Incorporated.

Vargas, António Pinho (2008) “Músicas de 60: um espírito do tempo e as relações esquecidas” in *Cinco Conferências – especulações críticas sobre a História da Música do Século XX*. Lisboa: Edição Culturgest.

Registos áudio

Erkki Pohjola & Tapiola Choir (1988). *Aglepta* in “Water Under Snow Is Weary”, Fazer Music, Inc., Finlandia Records

Tapiola Choir & Kari Ala-Pöllänen (1992). *Aglepta* in “Choral Concert: Tapiola Choir”, Ondine

Aglepta Copyright (c) 1970 by Edition Wilhelm Hansen Stockholm AB.

For the U.S.A. (incl. all its possessions and dependencies) and Canada: WALTON MUSIC CORPORATION.

International Copyright Secured. Made in U.S.A. All Rights Reserved. Used by permission of the publisher.