

## Horizonte: uma possibilidade de uníssono

Sílvia Teles Mendonça  
Inet-md/ Universidade de Aveiro

### Resumo

Pretende-se investigar a natureza do uníssono repensando as implicações do fenómeno na composição musical. Será apresentada a obra *Horizonte* para vibrafone e eletrónica, da autora deste artigo, como um dos resultados possíveis. Identifica-se a instabilidade da definição tradicional do uníssono, enquanto unidade sonora baseada em princípios de igualdade, comparativamente ao estudo da relação entre uníssono e heterofonia, na performance vocal da Índia do Norte, realizado pelo etnomusicólogo John Napier. Neste artigo, propõe-se uma reinterpretação do conceito, passível de ser percecionada e compreendida através da obra musical.

**Palavras-chave:** uníssono, composição musical.

### Abstract

It is intended to investigate the nature of the unison by rethinking the implications of the phenomenon in musical composition. *Horizonte* for vibraphone and electronics, by the author of this article, will be presented as one of the possible results. The instability of the traditional definition of unison, as a sound unit based on principles of equality, is here compared with a study of the relation between unison and heterophony in the vocal performance of North India by the ethnomusicologist John Napier. In this article, it is proposed a reinterpretation of the concept, which can be perceived and understood through the musical work.

**Keywords:** unison, musical composition.

### Introdução

O interesse pela reclassificação do conceito de uníssono através da prática da composição musical inscreve-se no Doutoramento em Música – Composição, na Universidade de Aveiro, e na atual investigação sobre o uníssono como processo de criação<sup>172</sup>.

---

<sup>172</sup> “7 Cps: Sete cartas para Sofia sobre o uníssono como processo de criação”.

A partir da definição tradicional do termo, interpreta-se, no contexto da composição musical, como esta prática atua no modo de perceber o fenómeno sonoro, e, por conseguinte, da música.

Identificam-se nos procedimentos dos compositores, elementos que apresentam uma ligação com o contexto da performance vocal da Índia do Norte. Nesta cultura, existe uma definição particular do conceito de uníssono – o *Sangat*, – e que, na proposta do etnomusicólogo John Napier (2006), é tido em relação direta com a heterofonia, quer na formação da textura musical quer na percepção sonora. Por fim, apresenta-se a composição da obra *Horizonte*<sup>173</sup> para vibrafone e eletrónica, como a materialização de uma possibilidade de uníssono.

### **Uníssono de “igualdade”**

Na tradição da música Ocidental, o uníssono consiste na performance simultânea do mesmo som por dois ou mais instrumentos na mesma frequência, podendo contemplar dobragens de oitava. Esta definição corresponde a um pensamento que pode ser traduzido e interpretado como “*sound as one*”<sup>174</sup>. No sentido de preservar o conceito, vários compositores reconstróem esta ideia para expressarem: a sua visão política, como é o caso de Louis Andriessen; preocupações em relação à forma musical, o caso de Steve Reich; ou mesmo, questões espirituais, com Giacinto Scelsi. Em todos eles há o denominador comum da procura de criar novas formas de perceber o som, sem quebrar qualquer ligação com o passado, e, neste contexto, utilizando como foco o fenómeno de uníssono. O compositor holandês Louis Andriessen, na década de 70, seguidor de uma filosofia igualitarista, varrendo todos os aspetos da música, e também, enquanto modelo social, utiliza o uníssono com o significado de “*working together*” (Smith 2014: 10). Ligeiramente diferente do tradicional “*sound as one*”, e com o sentido de expressar a igualdade entre performers, destrói qualquer sentido de hierarquia instrumental, traduzida sobretudo no aspeto rítmico da música (uníssono rítmico). É exemplo disso a sua obra *De Staat* (1972).

Nos anos 60 o compositor norte americano Steve Reich desenvolve a técnica de *phase shifting process* que parte do uníssono e do desfazamento temporal, e que teve origem nas suas experiências com a repetição de loops de sons pré-gravados (*samples*), inicialmente tocados em uníssono. O fenómeno resultante contribuiu igualmente para o desenvolvimento do seu pensamento sobre a forma musical. No mesmo período, anos 60-70, o compositor italiano Giacinto Scelsi, desenvolve a sua obra no sentido de

---

<sup>173</sup> Obra composta no âmbito da Cátedra de Composición Manuel de Falla – 2017 e apresentada no Festival de Musica Espanhola de Cádiz em Novembro de 2017.

<sup>174</sup> <https://microtonal.m.miraheze.org/wiki/Unison>.

explorar a vida interna de um único som. A nota e o movimento dos seus parciais harmônicos constituem o ponto de partida da forma da experiência auditiva (DeLio 2017: 10). Os instrumentos de corda são elegidos pelo compositor para criar microvariações no som, utilizando as diferentes cordas, tendo o uníssono como um dos pilares do design musical. Um dos exemplos mais significativos desta forma de compor é a sua obra *L'âme ailée/L'âme ouverte* para violino solo de 1973.

Novas maneiras de utilizar os elementos musicais através da composição, geram novas formas de percepção sonora. Um estudo da performance vocal da Índia do Norte, realizado pelo etnomusicólogo John Napier (2006), afirma esta realidade, acrescentando uma proposta hermenêutica para a reclassificação do conceito de uníssono, que vai na direção deste estudo.

### **Uníssono de “diferenças”**

John Napier (2006) investiga a noção de *heterofonia* na performance vocal da Índia do Norte. Nesta cultura, e no contexto do acompanhamento melódico da performance, a definição de uníssono é dada pelo termo *Sangat*, com o significado de “*going together*”, distanciando-se da definição tradicional de uníssono como “*sound as one*”. Segundo o autor, a qualidade deste resultado sonoro, aqui tido como *efeito*, deve-se em parte a muitos outros elementos que não estão propriamente em uníssono, e, do ponto de vista instrumental, a qualidade deste efeito sonoro resulta muitas vezes de discrepâncias entre os diferentes timbres, da afinação, do *vibrato*, e do *timing* entre os instrumentos (Napier 2006: 103).

Esta música é feita de três elementos: o solo vocal, o acompanhamento rítmico e o “drone”, aos quais é adicionalmente introduzido um quarto elemento - o *Sangat* - um acompanhamento instrumental, que é feito pelo *Saranji* ( *bowed lute*) ou pelo *Harmonium* (teclas). O acompanhamento duplica a linha da voz a intervalos muito próximos, podendo realizar ligeiras variações, tendo igualmente a função de preencher o espaço que pode ou não contemplar o canto, servir de afinação e também de sugestão à linha da voz. Napier refere que algumas descrições desta música evocam a “imperfeição” da heterofonia e/ou a “incompletude” do uníssono. “Heterofonia do grego *heteros* significa diferente ou outro. Uníssono é a execução simultânea de uma secção polifónica por mais do que um performer ou um grupo de performers, exatamente à mesma altura ou ao intervalo de oitava, dupla oitava, etc.” (Napier 2006: 89). “Quantos deslocamentos de oitava serão necessários até que o ouvinte divida a textura em duas *layers*?” (Napier 2006: 103).

Apesar do ouvinte poder separar as diferentes *layers* através das discrepâncias estabelecidas entre voz e acompanhamento, isso não representa que o resultado não

possa ser experimentado enquanto unidade. Os diferentes detalhes obtidos pela derivação e pela complementaridade, representam um complexo que envolve o intencional, o contingente, o acidental, e até discrepâncias inconscientes. É mesmo desejável que o *delay* e a diferença existam e estejam presentes nesta música (Napier 2006: 103).

O autor propõe que a textura criada pelo *Sangat* possa ser escutada de uma forma flexível entre uníssono, heterofonia ou como polifonia. Numa perspetiva tradicional do uníssono, são sublinhadas as características comuns e de proximidade entre duas ou mais linhas melódicas, enquanto que para a noção de heterofonia, dá-se o oposto. Por outro lado, deve-se reverter esta ideia e ouvir na heterofonia o que é comum, e no uníssono as discrepâncias.

### Horizonte

O uníssono que é explorado na obra *Horizonte*, é construído por duas *layers* semânticas, a partir de um excerto do poema *Horizonte* do poeta português Fernando Pessoa. Uma das *layers* corresponde à eletrónica e a outra ao instrumento. A primeira *layer* - na eletrónica - é desenhada através da leitura e posterior manipulação do poema, em português e também em castelhano (Figura I), dois idiomas que partilham semelhanças do ponto de vista sónico:

*Línea severa  
de lejana costa –  
cuando la nave se aproxima  
se ergue costa  
en árboles,  
donde lo Lejano nada tenía;  
Más cerca,  
se abre la tierra en sonidos y  
colores:  
y, en el desembarco,  
hay aves, flores,  
donde solo había, a lo lejos,  
una abstracta línea.*

*Linha severa  
da longínqua costa  
Quando a nau se aproxima  
Ergue-se a encosta  
Em árvores  
Onde o longe nada tinha  
Mais perto  
Abre-se a terra em sons e cores  
E no desembarcar  
Há aves, flores  
Onde era só ao longe  
A abstrata linha.<sup>175</sup>*

---

<sup>175</sup> <http://arquivopessoa.net/textos/2380>.

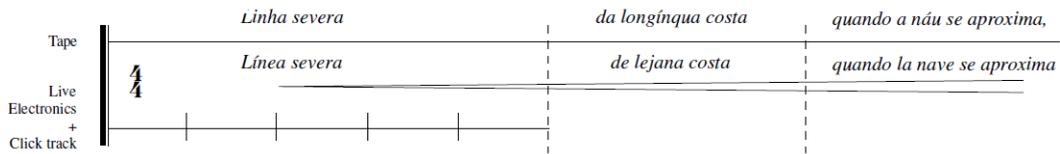


Figura I. *Horizonte*: Compassos iniciais da eletrónica - textos sobrepostos em português e castelhano. Compassos 1-3.

Primeiramente é feita uma gravação pela mesma voz em ambos os idiomas (texto falado e texto sussurrado) que depois é combinada, manipulada e sobreposta. Inicialmente os textos não apresentam qualquer manipulação e há medida que a peça progride, o texto vai sofrendo uma redução aos aspetos semelhantes enquanto é desconstruído em fonemas. Esta operação é realizada desde a frase, a palavra, a sílaba, a consoante, e, por fim, a vogal.

Em termos de alturas (frequências), a voz falada apresenta um âmbito relativamente restrito e que equivale sensivelmente a um intervalo de 5ª P. Alterando todas estas alturas para uma frequência média, obtém-se uma voz robotizada - sem expressão. Por outro lado, a voz sussurrada aproxima-se mais do ruído e as frequências perdem a sua definição em termos de altura. Explorou-se o âmbito intervalar do vocal, que aqui, foi utilizado para definir a parte instrumental. Após a análise das gravações do texto, o intervalo de maior oscilação vocal foi de 3ª menor.

Este intervalo foi a base de construção da segunda *layer*, executada pelo vibrafone, e que consiste numa representação do elemento pictórico da “linha”, mencionado no poema. Esta *layer*, funciona sobretudo como uma espécie de denominador comum entre os dois idiomas da eletrónica: um hipotético espaço de encontro e de uníssono entre eles. É utilizado um movimento linear entre quatro notas polarizantes, que formam a região polarizante (Figura II), e que dividem a peça em quatro secções (Figura III).



Figura II. *Horizonte*: Região polarizante, e frequências exploradas na secção A no vibrafone.

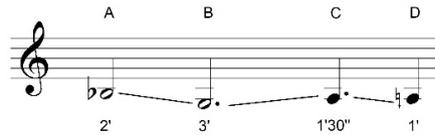


Figura III. *Horizonte*: Notas polarizantes, secções e respetiva duração.

Há uma transformação progressiva em cada secção, que acompanha a interpretação do poema. A linha *severa* do início que se transforma em linha *abstrata* do final (Figura IV). Estes conceitos são explorados no tipo de articulação do vibrafone, e também no aspeto rítmico da textura musical.

Tabela 1 - Interpretação de características da “linha”

<b>Severa</b>	<b>Abstrata</b>
↓	↓
<i>Regular</i>	<i>Irregular</i>
<i>Estreita</i>	<i>Indefinida</i>
<i>Monótona</i>	<i>Imprecisa</i>
<i>Estática</i>	<i>Reflexiva</i>
<i>Reta</i>	<i>Divagante</i>
<i>Rigorosa</i>	<i>Subjetiva</i>

Inicialmente, na secção A, a *linha* instrumental apresenta-se estática, dada pelos gestos do percussionista utilizando um ou dois arcos de instrumento de corda no vibrafone, assumindo como primeira nota polarizante o *sib3* em notas longas. As notas introduzidas surgem em diferentes oitavas. Na eletrónica surge repetidamente (17 vezes) a palavra *linha* sussurrada com a sobreposição em português e castelhano (Figura V) há medida que vão sendo introduzidas notas longas pelo vibrafone. Entre as secções A e B há uma ponte que apresenta uma inflexão do registo agudo ao registo grave do instrumento e posterior regresso ao agudo, num trilo de meio tom entre *Si5* e *Do5* (Figura VI).

Figure V shows a musical score for three parts: Tenor (T.), Low/Contralto (L.e./C.t.), and Vibraphone (Vib.). The vocal lines feature the lyrics "a terra... la tierra..." and "Li - nha Li - ne - a". The vibraphone part begins with a piano (*p*) dynamic and transitions to mezzo-forte (*mf*) in the second measure.

Figura V. *Horizonte*: textura da secção A. Compassos 7-9.

Figure VI displays two staves of vibraphone music. The first staff uses "plastic mallets" and features dynamics from *pp* to *f*. The second staff continues with dynamics from *mf* to *pp*.

Figura VI. *Horizonte*: transição entre as secções A e B. Compassos 29-34.

Na secção B, é ainda explorada a ideia de som estático e contínuo através de outra técnica do vibrafone, e que consiste num tremolo bastante irregular com baquetas macias de modo a não se ouvir o ataque. Na eletrónica, para além do texto, é utilizado um som sinusoidal com a frequência que está a ser utilizada no tremolo do vibrafone, para que o resultado se aproxime ao máximo a um som contínuo (Figura VII).

Figure VII shows a musical score for Tenor (T.), Low/Contralto (L.e./C.t.), and Vibraphone (Vib.). The vibraphone part uses "soft mallets" and includes the instruction "quasi accel.". Dynamics range from *ppp* to *mp*.

Figura VII. *Horizonte*: Articulação na Secção B. Compasso 51.

Na parte da eletrónica surge igualmente o fonema/silaba “ta” da palavra *costa*, nos dois idiomas, apresentado repetidamente e com um ritmo irregular e que, aos poucos, vai desaparecendo e dando lugar a uma transição feita com a consoante “s” de *severa* estendida no tempo, antecipando já a secção seguinte. Neste momento, o percussionista executa com a voz, pequenas variações do som “s” executando movimentos rápidos com a mão: tapando e destapando a saída de menos ou mais ar, respetivamente. Na eletrónica, as sílabas da palavra *severa* surgem desordenadas e misturadas numa mancha sonora que se dissipa assinalando a mudança de secção (Figura VIII).

The musical score for Figure VIII consists of three staves: T. (Trumpet), L.e./C.t. (Lute/Contra), and Vib. (Vibraphone). The T. staff shows a vocal line with lyrics "s - e - ve - r - a - se - v - e - ra - s - e - v - e - r - a - e" and dynamic markings *p sf p mf p*. The L.e./C.t. staff has a circled 'R' and a dynamic marking *p sf p mf p*. The Vib. staff is marked "irregular" and "Ssss".

Figura VIII. *Horizonte*: Transição para a secção C. Compassos 81-84.

Na secção C, a mancha de sílabas da palavra *severa* é reduzida à sua forma linear na eletrónica, intercalando com pequenas células melódicas no vibrafone (ainda em tremolo) e que têm como ponto de partida o som polarizante *lá3* (Figura IX).

The musical score for Figure IX consists of three staves: T. (Trumpet), L.e./C.t. (Lute/Contra), and Vib. (Vibraphone). The T. staff shows a vocal line with lyrics "se" and "ve". The Vib. staff has dynamic markings *p < mp > p mp < mf > p pp*.

Figura IX. *Horizonte*: Início da secção C. Compassos 85-87.

Estas células, vão acumulando notas que se distanciam do som polarizante por intervalos pequenos de meio tom e tom, até à abertura do registo para intervalos como a 6ª maior ou a 7ª maior, em células que são articuladas em acelerando (Figura X).

Figura X. *Horizonte*: Acelerandos no vibrafone, secção C. Compassos 97-98.

Na secção final D, a *linha* apresenta-se muito mais fragmentada, não só pelas diferentes alturas dos gestos da percussão, por uma escrita ritmicamente mais agitada que explora também alguma liberdade pela ausência de ritmo pré-definido, (Figura XI) - com ataques de notas onde é aplicado o efeito de *pitch bending* para obter uma inflexão na altura do som - como também a própria palavra *linha* sofre uma elisão, e apenas ouvimos na eletrónica os sons “i” de *linha* - português - e “i” de “línea” - castelhano.

Figura XI. *Horizonte*: maior complexidade rítmica na Secção D. Compassos 110-112.

A peça termina com a redução do gesto instrumental a esta sonoridade do vocal, executada agora pela voz do percussionista, que finaliza o movimento da linha na nota *lá3* um quarto de tom abaixo (Figura XII).

Figura XII. *Horizonte*: Sonoridade vocal executada pelo percussionista na secção D. Compasso

Ao longo da peça há um direcionamento para uma fusão dos elementos (material sonoro), manifestada na sua transformação e dissolução progressiva. As notas longas transformam-se em ataques cada vez mais curtos, assim como o texto, perceptível numa primeira parte se diluí, estando primeiramente presente na eletrónica e, no final, sendo reproduzido pelo instrumentista. Este pensamento composicional é diretamente extraído da interpretação do poema tendo como ferramentas operativas as propriedades do uníssono estudadas anteriormente.

### **Conclusões**

Conclui-se que dentro da unidade sonora do uníssono, utilizado enquanto elemento estrutural na composição musical, existem uma multiplicidade de expressões.

Salientam-se os aspetos musicais que podem ser utilizados para a exploração do uníssono: a sincronia e os desfasamentos temporais (*delay*); as diferenças microtonais de notas (quartos de tom, por exemplo); batimentos; homofonia ou homorritmia (várias linhas melódicas com o mesmo ritmo e durações), heterofonia (uma linha melódica executada por vários instrumentos com diferentes ornamentações ou nuances melódicas); notas polarizantes para a criação de tensão; exploração (temporal) do espectro da nota como estrutura ou forma musical; criação de múltiplas *layers* dentro da unidade sonora; e ainda, a improvisação do interprete enquanto representação da liberdade dentro do uníssono. A atitude do compositor situa-se entre a valorização das diferenças e/ou a valorização das semelhanças no espaço do uníssono. Esta atitude tem o potencial de exercer um papel preponderante no tratamento dos parâmetros musicais, seja o timbre, o ritmo, as alturas, etc.

A perceção auditiva da unidade não significa necessariamente uma não separação das *layers* sonoras, quer se trate de heterofonia ou polifonia, termos que apresentam o mesmo tipo de ambiguidade que o conceito de uníssono neste aspeto. Por outro lado, isto não implica necessariamente uma hierarquia, nem uma autoridade; pelo contrário, a partir daqui pode ser explorada uma maior liberdade dentro do espaço de uníssono.

## Referências

DeLio, Thomas. (2017), *Composing a sound: Giacinto Scelsi's L'âme ailée / L'âme ouverte for violin solo*, College Music Symposium, 57, disponível em [www.jstor.org/stable/26574456](http://www.jstor.org/stable/26574456), [accessed 23/1/2017]

NAPIER, John (2006), "A 'Failed' Unison or Conscious Differentiation: The notion of 'Heterophony' in North Indian Vocal Performance", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 37:1, pp. 85-108

SMITH, Allison. (2014), *Louis Andriessen: The Musical Egalitarian*. In: *Eunomios*, available at <https://openmusiclibrary.org/article/5685/> [Accessed 9/10/2017]