

PERCUSSION STUDIES DE ARTHUR KAMPELA: CONTRIBUIÇÕES PEDAGÓGICAS À PERFORMANCE E À COMPOSIÇÃO MUSICAIS

ARTHUR KAMPELA'S PERCUSSION STUDIES: PEDAGOGICAL CONTRIBUTIONS TO MUSICAL PERFORMANCE AND COMPOSITION

Ricardo Henrique Serrão
Universidade Estadual de São Paulo
ricardo-hs@hotmail.com

Resumo

As peças musicais intituladas “Estudos” demonstram ainda formar um campo vasto de investigação nas áreas da música. Uma delas situa-se no fato de que no século XX, o gênero Estudo potencializa-se por sua diversidade de propostas e, principalmente, por seu suporte como ambiente de experimentação nas áreas da composição e performance musicais. Neste artigo, nos concentramos no *Percussion Study II* (1993) para violão solo de Arthur Kampela — dedicado ao compositor Elliott Carter —, nos quais destacamos uma diversidade de abordagens pedagógicas voltadas à escuta, à performance e à composição musicais. Nesse sentido, nos concentramos no *Percussion Study II*, abordando três principais aspectos da obra: (i) a relação som-ruído na obra de Kampela; (ii) temática morfológica e desfamiliarização instrumental e, por fim, (iii) implicações ergonômicas do gesto na complexidade rítmica.

Palavras-chave: Arthur Kampela; temática morfológica; desfamiliarização instrumental; gestualidade; complexidade rítmica.

Abstract

The musical pieces titled “Studies” also demonstrate to form a vast field of investigation in the areas of music. One of them is the fact that in the twentieth century, the genre study is strengthened by its diversity of proposals and, mainly, by its support as an experimentation environment

in the areas of musical performance and musical composition. In this article, we focus on Percussion Studies by Brazilian composer Arthur Kampela in which we highlight a diversity of pedagogical approaches focused on listening, performance and musical composition. In this sense, we focus on the Percussion Study II (1993) – dedicated to the composer Elliott Carter –, addressing three main aspects of the work: (i) the sound-noise relationship in Kampela's work; (ii) morphological themes and instrumental defamiliarization, and finally, (iii) ergonomic implications of gesture in rhythmic complexity.

Keywords: Arthur Kampela; morphological theme; instrumental defamiliarization; gestuality; rhythmic complexity.

1. Repensar sobre a complexidade do gênero Estudo nos séculos XX e XXI.

As peças musicais intituladas “Estudos” demonstram formar um campo aberto a exploração nas diversas áreas da música. O pragmatismo de Estudos compostos pelo viés da escola do mecanismo no século XVIII se mantém em diversos programas de curso de instituições de ensino de música na atualidade, de forma a enquadrar um amplo repertório de Estudos sob uma ótica engessada e mecanicista. A diversidade de propostas encontradas em Estudos de Chopin, Debussy e Arthur Kampela são exemplos de perspectivas complementares que favoreceram um olhar expandido para a profundidade do gênero, que contribuíram para repensarmos as multifacetadas do gênero na música dos séculos XX e XXI. No século XX, o gênero musical Estudo potencializa-se por sua diversidade de propostas e, principalmente, por seu suporte como ambiente de experimentação composicional. É possível, nesse momento, observar abordagens mecânicas instrumentais, estilísticas e também, outras essencialmente composicionais. Essa diversidade de abordagens presentes no gênero reflete, inevitavelmente, sua trajetória histórica e, também, as diferentes perspectivas que o título “Estudo” pode evocar, podendo significar desde o exercício prático por repetições e imitações até o aprendizado pela compreensão, reflexão, experimentação e criação. Portanto, torna-se comum, no século XX, que um(a) compositor(a) investigue uma determinada escrita composicional e não utilize o título “Estudo”. Destacamos esta complexidade do termo “Estudo”, pois, no contato com uma obra escrita nos séculos XX e XXI, é comum nos depararmos com singularidades composicionais que não serão retomadas

em outras obras do mesmo compositor e inevitavelmente trarão um ambiente de investigação sem que necessariamente receba o título de Estudo. Porém, ainda assim, o século XX parece trazer um momento de maior produção de obras intituladas como “Estudos”. Podemos citar alguns exemplos importantes, como os 50 *Studies* (1948-1988), de Colon Nancarrow, escritos para piano mecânico — sem performer — sob uma intensa investigação sobre o tempo e as chamadas “dissonâncias temporais”; ou então o *Studie I* (1953), primeira peça eletrônica de Karlheinz Stockhausen sobre a composição e a transformação do timbre através da manipulação de ondas senoidais sobrepostas; e os *Cinq études de bruits* (1948), de Pierre Schaeffer, como obras protagonistas na emergência de movimentos estéticos musicais na Europa, como a *elektronische musik*, *concrete musique* e a música espectral.



Fig. 1. Colon Nancarrow, Estudo 15 — Canon com proporção de andamento $\frac{3}{4}$ (compasso 1-4)

2. Os *Percussion Studies* de Arthur Kampela

Neste artigo, nos concentraremos nos *Percussion Studies* do compositor brasileiro Arthur Kampela. Estes Estudos formam um conjunto de sete peças escritas para violão entre os anos de 1990 e 2003, nas quais encontramos uma diversidade de abordagens pedagógicas voltadas à escuta, à performance e à composição musicais. Nosso objeto será o *Percussion Study II* (1993) — dedicado ao compositor Elliott Carter —, em que abordaremos, em linhas gerais, três principais aspectos da obra: (i) a relação som-ruído e as possíveis influências na obra de Kampela; (ii) temática morfológica e desfamiliarização instrumental e, por fim, (iii) implicações ergonômicas do gesto na complexidade rítmica.

2.1. Morfologia acabada

Um primeiro aspecto importante na compreensão da obra de Kampela, e também nos antagonismos pedagógicos que envolvem certos Estudos no século XX, está em uma crítica à “morfologia acabada”, seja essa na lutheria, na composição ou na performance musicais. Em outras palavras, o compositor passa a questionar a existência de temáticas morfológicas rígidas que limitam o seu fluxo criativo e, de certa maneira, a própria escuta. Essa temática morfológica fixa significa que toda a tradição histórica que o instrumento carrega em sua construção e na maneira de tocá-lo torna-se uma espécie de verdade incontestável de forma a, muitas vezes, determinar a intérpretes e compositores, desde seu primeiro contato com os instrumentos, em seguirem esta temática como único ponto de partida.

Essa série das Danças Percussivas ou *Percussion Studies*, como o nome indica, é um caminho para estender a gama de sons encontrados no instrumento, incorporando sons percussivos e efeitos ruidosos idiomáticos. Essa ideia normalmente incomoda os puristas, que consideram essa inserção inaceitável e indesejável, pois explora radicalmente limites do que é considerado, via de regra, uma maneira de tocar aceita e compatível com o instrumento em questão [...]. A própria ideia de instrumento perfeito é, a meu ver, equivocada. Para mim, nada é definitivo ou terminado ou gratuito. Todas as coisas estão em um estado de incompletude, independente do grau de funcionalidade que exibem. (KAMPELA apud MARLON, TITRE, 2009 apud MURRAY, 2013, p. 24).

Nessa proposta de Kampela em favorecer em seus Estudos uma ampliação da gama de sons do violão, o compositor nos sugere uma série de diferentes abordagens com relação às maneiras de se tocar o instrumento, como, por exemplo, *Tapping Technique*, *Extended Techniques* e *Prepared Guitar* — recursos de expansão timbrística desenvolvidos a partir de instrumentos tradicionais, nesse caso essencialmente construídos junto ao violão.

Portanto, os *Percussion Studies* confrontam-se com uma questão para além da propriamente composicional, mas

do instrumento propeler tais pontos de vista por meio de seus próprios sons, como se mais importante que expor a composição fosse reexpor o instrumento a fim de despertar a percepção de seu torpor, suas expectativas e suas repetições. (KAMPELA apud MARLON, Titre, 2009 apud MURRAY, Daniel, 2013).

3. Percussion Studie II

3.1. Família de timbres

Podemos observar que os *Percussion Studies* de Kampela refletem discussões iniciadas pelos movimentos da música eletrônica e da música concreta e, posteriormente, pela música concreta instrumental na segunda metade do século XX. Em linhas gerais, um ponto em comum nesses movimentos está no interesse pelo timbre enquanto unidade de discurso e um certo rompimento com as regras de consonância e dissonância, até mesmo com vertentes estruturalistas do atonalismo e do serialismo. Sua proposta de “reexpor” o instrumento acaba por favorecer uma classificação das potencialidades timbrísticas do violão em uma espécie de “família de timbres”. No exemplo abaixo — primeiro compasso do *Percussion Study 2* — o performer deve friccionar uma colher nas cordas metálicas do violão a partir da primeira casa e seguir em movimento ascendente sob ritmo livre. Essa unidade sonora pode ser compreendida como integrante da família timbrística de maior ruído dentro do Estudo.

The image shows a musical score for a percussion study. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a treble clef and a 3/8 time signature. The notation includes a 'Spoon' icon and a 'Spoon Tremolo-gliss.: from first fret on strings E, A and D up to the middle of the neck.' section. The dynamic markings are pppp and ffff.

Fig.2. Kampela, *Percussion Study II* – Tremolo-glissando com colher sobre as cordas metálicas. (Compasso 1)

Estes recursos timbrísticos confluem não somente na ampliação da diversidade de componentes sonoros, mas, também, no próprio questionamento sobre a relevância em questionarem-se as morfologias instrumentais rígidas. De maneira resumida, estes novos timbres são genericamente enquadrados como “técnicas estendidas”, porém podem ser classificados em subgrupos um pouco mais definidos no intuito de compreendermos suas singularidades.

I) Técnica Estendida: hibridização de técnicas tradicionais ou derivação destas, como exemplo, um *Martelatto* de mão esquerda é um golpe percussivo em uma determinada casa similar à técnica do ligado de mão esquerda, porém no *martellato* o performer busca evidenciar os componentes transientes assim como o golpe percussivo.

II) *Tapping Technique*: transporta gestos de instrumentos de percussão para o violão de forma a percutir com golpes diversas regiões do corpo e das cordas do instrumento.

III) Técnica Expandida: não possui sua origem em técnicas tradicionais do instrumento, como exemplo, friccionar uma colher metálica ou um arco de violino nas cordas do violão.

IV) Violão Preparado: trata-se de fixar objetos no violão, como parafusos, cartões, borrachas, abafadores, etc., com intuito de produzir alterações timbrísticas na morfologia do instrumento.

3.2. Som e ruído

A relação entre som e ruído é apresentada por Kampela na primeira sessão macroformal de *Percussion Study II*. Logo nos compassos iniciais do Estudo, a unidade sonora ruidosa do *tremolo-glissando estendido/expandido* é finalizada no compasso 2 e, então, articula-se o contraste sonoro a partir de uma nova unidade regida por técnicas tradicionais de execução — *campanellas* (melodias tocadas uma nota por corda consecutivamente para que se tenha a ressonância harmônica dos intervalos relacionados) com ligados. No exemplo abaixo, podemos observar, na relação das unidades sonoras, perfis energéticos distintos entre as intensidades e entre os níveis de ruído/transientes, contrastes que sugerem uma reflexão da escuta som-ruído para além de seu desafio mecânico instrumental.

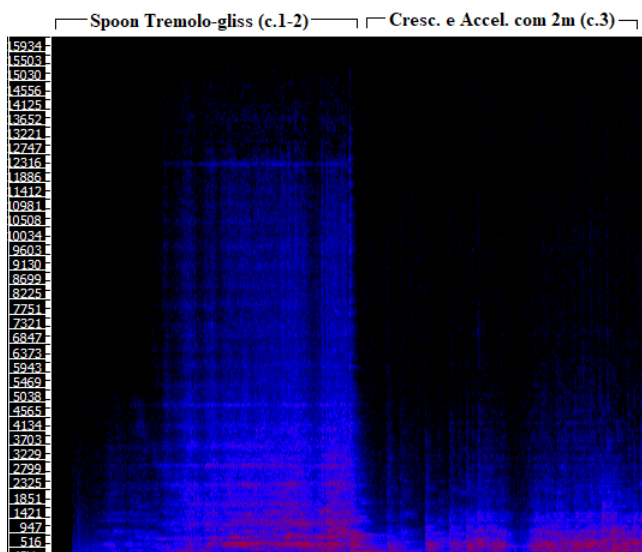


Fig.3. Kampela — PS.II — Unidades sonoras contrastes — Ruído x Alturas definidas. (c-1-4)

Na segunda unidade sonora, Kampela constrói uma harmonia pela sobreposição dos intervalos de segundas menores e sétimas maiores que é conduzida por toda sessão — compassos 3 ao 20. Isso permite observarmos que a sessão A do *Percussion Study II* traz uma relativa economia de materiais, o que distancia a abordagem de Kampela de uma estrita “nova complexidade”, mas expõe de forma quase didática as relações som-ruído à compreensão de uma certa “desfamiliarização instrumental” e à própria expansão da escuta.



Fig.4. Kampela — PS. II — Harmonia por segundas utilizada na sessão A sob técnicas tradicionais. (c-3-20)

3.3. Desfamiliarização das técnicas instrumentais

O conceito de “desfamiliarização das técnicas instrumentais” comentado por BONAFÉ (2016, p. 77) é de grande importância na compreensão da obra de Kampela. Em linhas gerais, ele significa a complementação de novas maneiras de se tocar, advindas de outros instrumentos ou, então, criadas a partir da fisicalidade de gestos. O primeiro impacto pedagógico deste conceito está no questionamento sobre a existência de um certo “dogmatismo” na literatura didática dos instrumentos, que acabaria por limitar o pensamento e a escuta do(a) s performers, compositore(a)s e conseqüentemente, do público. Como exemplo, dificilmente encontramos nos livros de iniciação ao violão propostas para emissão de percussões ou ruídos, mas, sim, escalas e arpejos, ou seja, a morfologia instrumental está fixa em grande parte da literatura bibliográfica da pedagogia da performance. Este pensamento encontra ambiente de reflexão em diversas propostas estéticas musicais do século XX, principalmente sobre aquelas voltadas à composição pelo timbre e pela síntese do som. “Para mim o instrumento é um objeto achado [*found object/object trouvé*], que dialoga com o pensamento de Pierre Schaeffer em que o instrumento serve de ponto de partida para uma investigação sonora e não como uma morfologia acabada”. (KAMPELA, 2011)

No caso da música eletroacústica, observamos uma influência relevante na escrita para instrumentos acústicos, não somente pela ampliação da gama de sons, mas pela ampliação da notação, do gesto e da escuta, aspectos evidenciados nos Estudos de Kampela.

Essa abordagem *concreta* possibilitaria tanto o alargamento da paleta sonora instrumental através da utilização sistemática e radical do ruído — na maior parte das vezes em trabalhos destinados a formações instrumentais tradicionais, como quarteto de cordas e grande orquestra — quanto o estreitamento com a noção de *fisicalidade* — isto é, a ação corporal dos/as performers em seus instrumentos —, duas características bastante caras a Lachenmann. De modo complementar, Lachenmann passaria também a repensar questões ligadas à técnica instrumental e à notação musical. É nesse período então que é possível observar o desenvolvimento de uma notação prescritiva e um grande

aprofundamento na pesquisa de técnicas de execução em diversos instrumentos. (BONAFÉ, 2016, p. 77)

Um exemplo desta influência pode estar nos reflexos que as investigações sobre morfologia e síntese sonora na música concreta e eletrônica de Pierre Schaeffer e Stockhausen exerceram na tendência de uma “música concreta instrumental”, pelo compositor alemão Helmut Lachenmann.

Ainda que as abordagens de Lachenmann e Pierre Schaeffer sejam bastante distintas, ambas partem de pressupostos similares, como pode-se perceber já no início de *Klangtypen der Neuen Musik* quando Lachenmann declara o envelhecimento de concepções tonais baseadas em consonância e dissonância e afirma: “Hoje a experiência empírico-acústica imediata do som deslocou-se para uma posição privilegiada da experiência musical” (LACHENMANN, 1996, p. 1). [...] Ela [música concreta instrumental] significa uma extensa desfamiliarização da técnica instrumental: o som musical pode ser tocado com arco, pressionado, batido, rasgado, talvez engasgado, friccionado, perfurado e assim por diante. [...] Tal perspectiva demanda mudanças na técnica composicional, de modo que os parâmetros-base clássicos, tais como altura, duração, timbre, volume, e seus derivados mantenham a sua significação apenas como aspectos subordinados à categoria composicional que lida com a manifestação da energia. (RYAN, LACHENMANN, 1999, apud BONAFÉ, 2016, p. 77)

No compasso 48 de *Percussion Study II*, observamos essa perspectiva concreta instrumental por Kampela, na simulação de efeitos eletrônicos — *wa-wa pedal* ou *eletronic reverb* — em uma espécie de processo tecnomórfico. No exemplo, o performer deve utilizar a parte de trás de uma colher metálica sobre a corda mais grave do violão em um gesto semelhante ao tremolo tradicional, enquanto a mão esquerda improvisa com ataques percussivos — *martelato* — sobre a mesma corda grave.

30-40° spoon always

R.H: place the back of a spoon over the bass E string making pressure against the bridge and performing a tremolo-like movement. The LEFT Hand plays ligado (hammering) over the E bass string improvising small and fast rhythmic cells. The effect should be similar of a wa-wa pedal or an electronic reverb. See Guidelines!

~48 First note required reverb-like effect! *smfz* ~ *sffz* sempre

Fig. 5. Kampela – P.S. II – Tecnomorfismo: Wa-Wa effect (compasso 48)

3.4. A “musicalidade versátil”

Um ponto relevante nas investigações de Kampela com relação a desfamiliarização das técnicas instrumentais está em *Percussion Study V* (2007). Se observamos a desfamiliarização instrumental por tecnomorfismo na última sessão do *Percussion Study II*, no *Percussion Study V* encontramos um completo transporte das técnicas tradicionais, estendidas e expandidas investigadas no violão para outro instrumento: uma viola de arco. Nesse “insight” de Kampela, o violonista — que talvez nunca tenha tocado uma viola — passa a tocar a viola e, o violista — que talvez nunca tivesse se deparado com a desfamiliarização instrumental da viola — se depara com novas famílias timbrísticas e gestuais para seu instrumento.

O *insight* desta peça segue a trajetória de “Exoeskeleton”, na qual eu exportei a técnica do violonista, isto é, transporte o violonista para a viola. Esse “curto circuito” desta vez é prolongado no final da peça, onde permito que o instrumentista continue tocando sem o instrumento enquanto o tape continua. O “desaparecimento” final do instrumento do performer em frente à plateia o ressignifica. A plateia é subitamente confrontada com um especialista cujo “instrumento desaparecido” o expõe em uma “nudez” momentânea, como um frágil “cantor” de sua canção interior... Isso é para mim um insight sobre a própria condição daquele que faz música. Somos entidades sonoras, seres

vibratórios: não somos necessariamente definidos pelos limites de nossos instrumentos! Em desaparecendo o instrumento ao final da peça, surge em primeiro plano a condição humana. (KAMPELA, Arthur apud MURRAY, 2013 apud TITRE, Marlon. 2009)

Dessa maneira, ocorre uma alteração na realidade morfológica, e também social, da viola, alargando seus limites e, para o violonista, uma expansão de sua performance para outros instrumentos, o que Kampela irá chamar de *malleability of musicianship*, ou seja, o performer é desafiado a um novo meio instrumental.

No *Percussion Study V para viola alla chitarra and tape* (2007) de Kampela, o papel do violonista é questionado pela extensão que o faz tocar em outro instrumento que não seja o seu propriamente dito. *Percussion Study V* foi escrito para viola para ser tocado por um violonista usando as *tapping techniques* criadas no violão. Essa ação subversiva é um exemplo do que Kampela chama de “*malleability of musicianship*”, um tema recorrente em toda sua obra. A performance cria um espaço cênico onde o violonista está presente, o violão é retirado da cena e a viola passa a ser tocada de uma forma completamente expandida. (HORNSBY, 2015: p. 34)

As pesquisas de Kampela dentro do território dos Estudos passam a reverberar-se em toda sua obra. Um exemplo da proposta de uma “*musicalidade versátil*” pode ser observada na obra *Macunaíma for 20 players* (2009) de Arthur Kampela em que instrumentistas são desafiados por novos meios instrumentais em especial, músicos não percussionistas tocando instrumentos de percussão. Como exemplo, no compasso 19 observamos o flautista ser desafiado a tocar e percutir garrafas afinadas microtonalmente.

Fig. 6. Kampela, *Macunaíma* – Malleability of musichianship: flautista 2 deve tocar e percuir garrafas (c. 19)

O mesmo ocorre, no compasso 3, com o fagotista que deve tocar percussão

Fig. 7. Kampela, *Macunaíma* – Malleability of musichianship: fagotista deve tocar percussão (compasso 4)

A proposta de expansão da musicalidade vai além do multi-instrumentismo buscando também a teatralidade do performer. O final de *Macunaíma* traz diversas indicações para que o(a)s performers se levantem, caminhem pelo palco simulando estarem indo embora, improvisem e voltem a seus lugares de forma a criar uma expressão cênica na obra.

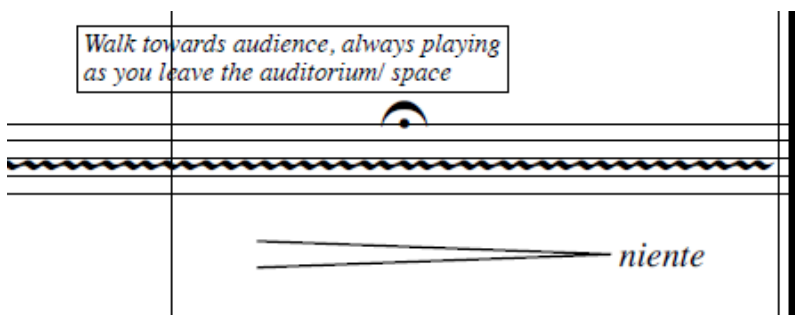


Fig. 8. Kampela, *Macunaima* – teatralidade enquanto versatilidade musical (compasso 272)

4. Complexidade e gestualidade

4.1. Três notações rítmicas

Voltando ao foco do *Percussion Study II*, destacamos a forma com que expõe as diferentes perspectivas rítmicas e gestuais a partir de três notações rítmicas distintas. Uma notação mais livre rítmicamente — *Open rhythmic form* — em que não se estabelece uma métrica bem definida ou uma fórmula de compasso.

Fig. 9. Kampela, *PS.II* — Notação em *Open rhythmic form*. (Sessão A — compasso 3)

Uma notação mais precisa a partir de modulações métricas e quiálteras de até três níveis — *nested rhythms*. Nessa notação o compositor separa um sistema para as alturas definidas e outro para as *tapping techniques*.

The musical score for Fig. 10 is written on a grand staff with two systems. The first system is marked '♩ = 69 or faster' and features a 5:4 ratio. The second system is marked with a 7:8 ratio and includes a 'gliss.' marking. The third system is marked with a 7:3 ratio. Dynamic markings include *sfz*, *smfz*, *mp*, and *mf*. There are also circled numbers 1 through 6 below the staff, and various tapping symbols (circles with 'x' or 'o') are present.

Fig. 10. Kampela, *PS.II* — . Notação com modulações métricas e quiálteras. (Sessão B, compasso 3)

Por fim, a terceira sessão do Estudo utiliza de uma notação gráfica proporcional em uma espécie de improvisação guiada.

The musical score for Fig. 11 is on a grand staff. The first system is marked '15-20'' and shows a series of vertical lines of varying heights. The second system is marked '41' and shows a series of vertical lines of varying heights. The third system is marked 'gliss.' and shows a series of vertical lines of varying heights. Dynamic markings include *smfz* and *ffff*, and the word 'sempre' is written below the staff.

Fig. 11. Kampela, *PS.II* — . Notação com modulações métricas e quiálteras. (Sessão C, compasso 3)

Um aspecto que nos chama a atenção é que essas notações não estão hibridizadas no desenvolvimento da peça, mas sim organizadas cada uma dentro de uma sessão formal da macroforma que acabam por evidenciar as singularidades sonoras, rítmicas e gestuais de maneira quase didática.

4.2. Modulação micro métrica

Sobre as notações mais complexas, buscamos investigar suas características partindo da influência de Elliott Carter – compositor ao qual o Estudo foi dedicado. *Percussion Study II* contribui pedagogicamente para o um aprofundamento no estudo dos aspectos rítmicos e temporais. Parte das influências citadas pelo compositor e pelos diversos pesquisadores de sua obra são: (i) Cowell – sobreposições temporais a partir pela abordagem acústica do tempo; (iii) Brian Ferneyhough e a Escola da Nova Complexidade; (ii) Carter e as modulações métricas. Elliott Carter, compositor ao qual Kampela dedicou seu *Percussion Study II*, trouxe em suas obras um olhar sobre os aspectos temporais, em especial, ao que chamou de “modulação temporal”.

O termo “modulação métrica” como o conhecemos é desenvolvido por Elliott Carter ao ponto de repensá-lo como “temporal modulation”. Este novo termo do qual o compositor preferiu utilizar traz o objetivo de alterar o tempo para além de variações métricas. Modulação temporal é um dos procedimentos principais abordados na obra de Elliott Carter. O compositor cita diversas influências para seu interesse com a modulação temporal como a música europeia do século XIV, os madrigais elizethanos, a música tardia de Beethoven, os conceitos rítmicos de Henry Cowell em seu livro *New Musical Resources* e os Estudos de Colon Nancarrow. (LOTHSON, 2012, p. 1)

Na redução da *Cello Sonata* – por Bernard (1988, p. 169) – de Elliott Carter podemos observar um processo de modulação temporal de 70 colcheias por minutos para 60 através de modulações métricas.



Fig.12. Elliott Carter, *Cello Sonata*, III – Modulação temporal (compasso 6-13)

No caso de Kampela, investigamos o seu interesse em sobrepor camadas de velocidades através do trabalho composicional com quiálteras. No exemplo, abaixo buscamos introduzir o conceito de modulação micro métrica elaborado pelo compositor partindo do cálculo do andamento resultante das quiálteras com relação ao andamento pré-estabelecido para o Estudo – 70bpm.

Gesto 1			
70.5 = 87,5 BPM	70.8 = 112 BPM	70.8 = 163,3 BPM	70.5 = 87,5 BPM
4	5	5	4

(Acelerando) -----

Fig. 13. Kampela, Percussion Study II – Proposta para cálculo do andamento pelas quiálteras sobrepostas (compasso 1-3)

Segundo SILVA (2014, p. 7), as quiálteras de dois ou mais níveis, muito recorrentes na escrita de Kampela, podem ampliar o nível da escuta e, dessa forma, dialogam com a dilatação e a modulação temporal desenvolvidas por Henry Cowell e Elliott Carter.

Quiáltera nível 1

Quiáltera nível 2

$\text{♩} = 60$

cup mute *kiss* *air* *kiss* (acel. 90bpm)

Mesmo andamento $\text{♩} = 112,5$

Fig. 14. Andamento da quiáltera de nível 2.

Para calcular o andamento implícito em uma quiáltera de dois níveis podemos utilizar o seguinte procedimento matemático:

$$\text{Tempo 2} = \text{Tempo 1} \cdot \frac{5}{4} \cdot \frac{3}{2}$$

Quiáltera 1 (nível primário)
Quiáltera 2 (nível secundário)

$\text{♩} = 70 \text{ (Tempo 1)}$
→
Tempo 2 = 112,5

Fig.15. Calculando andamento implícito na quiáltera de dois níveis

4.3. Gestual e teatralidade

Calculando os andamentos implícitos nas quiálteras de dois níveis, chegamos à técnica desenvolvida por Kampela chamada *Micro-Metric Modulation*. Trata-se basicamente de uma técnica de modulação temporal a partir da relação entre determinados tipos de quiálteras de dois níveis – ou mais. Na modulação micro-métrica é possível suspender o andamento do primeiro nível em detrimento do andamento resultante do segundo nível, favorecendo pequenas modulações temporais que reformulam a gestualidade do performer. Apesar da sessão B do *Percussion Study II* explorar modulações métricas e uma ampla utilização de quiálteras sob até três níveis, não encontramos o uso propriamente dito da *Micro-Metric Modulation* na peça. Alguns autores, como HORNSBY (2016) e WEISS (2018), buscam associar a complexidade rítmica e sonora de Kampela com a teatralidade do performer, ou seja, é possível relacionar a elevação da complexidade rítmica com a elevação da carga de tensão do gesto cênico.

Podemos observar nas obras de Kampela um recorrente componente estrutural, o qual o movimento dramático varia segundo o material musical empregado. Assim, nos momentos de notação rítmica mais estrita, observa-se uma maior

tensão sonora e gestual, e uma teatralidade milimétrica, calcada na ergonomia do jogo instrumental, e mais focada na coordenação das ações das duas mãos (frequentemente independentes uma da outra). Por outro lado, a tensão se torna relaxada nos momentos ritmicamente mais livres, permitindo ao performer uma maior expressividade individual. A dificuldade técnica que a escrita de Kampela traz, especialmente nas passagens ritmicamente mais estritas, também é fonte de teatralidade, pois o compositor “não deseja uma performance “confortável”, mas ao contrário, uma luta teatral entre o intérprete e o instrumento” (HORNSBY, 2015: 132 apud LEDICE, 2018).

Apesar de considerar que essa perspectiva da teatralidade pode contribuir a performance das obras de Kampela, discordo parcialmente que seus ritmos complexos buscam evocar uma “luta teatral entre o intérprete e o instrumento” pois, acredito que a complexidade foi gerada a partir de uma racionalização dos gestos enquanto fisicalidades espontâneas, relaxadas e naturalmente irregulares. Os performers costumam memorizar essas obras e portanto, a tensão poderia estar no primeiro contato com a partitura o que, naturalmente, pode se desfazer na medida em que esses gestos vão sendo memorizados e encontram sua familiaridade gestual na realidade do corpo do(a) performer. Portanto, é possível repensar essa perspectiva, associando a complexidade rítmica como a tentativa de “racionalização” do gesto enquanto fisicalidade imanente do performer. Nesse sentido, passamos a observar a obra de Kampela fora da perspectiva escolástica da nova complexidade mas sim, sob a perspectiva das implicações ergonômicas no tempo.

Segundo Kampela (2018), existe uma irregularidade rítmica imanente no gesto ou, em outras palavras, nossos gestos cotidianos trazem naturalmente uma irregularidade rítmica, não pulsamos em colcheias e semínimas. O autor cita como exemplo que, qualquer gravação em áudio de uma performance considerada muito precisa ritmicamente, quando desacelerada por um software computacional, pode demonstrar essa irregularidade rítmica imanente do gesto, aspecto que o compositor passa a lidar como uma questão de composição. Portanto, as implicações rítmicas derivam das implicações ergonômicas e Kampela nos deixa pistas dessa premissa ao dizer que só compõe para um instrumento que ele tenha em sua casa e possa compor tocando – “*hands on*”.

5. Considerações finais

É evidente que os *Percussion Studies* de Kampela trazem inúmeras propostas aos performers porém, vale considerar a coexistência de suas contribuições no âmbito composicional tendo em vista que as investigações de Kampela nos *Percussion Studies* foram, posteriormente, exploradas em peças para outros instrumentos¹, o que reforça nossa hipótese de que o gênero Estudo é, também, um importante laboratório de criação à música do século XX. Acreditamos que os *Percussion Studies* de Arthur Kampela são exemplos que nos permitem observar o caráter que historicamente o gênero Estudo alcançou. Encarar os Estudos de Kampela como um estudo de técnicas estendidas é abordá-lo de maneira pragmática. A ampliação timbrística é sobretudo uma expansão da escuta e do gesto a partir da desfamiliarização morfológica, um questionamento das limitações historicamente consolidadas aos performers e compositore(a)s. Os Estudos de Kampela são, acima de tudo, uma profunda e convergente reflexão sobre linguagem, composição e performance musicais, um território de grande contribuição pedagógica.

Referências bibliográficas

ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

BERNARD, Jonathan. *The Evolution of Elliott Carter's Rhythmic Practice*. *Perspectives of New Music*, Vol. 26, No. 2. Summer, 1988.

BONAFÉ, Valéria. *Estratégias composicionais de Luciano Berio a partir de uma análise da Sonata per pianoforte*. Mestrado, USP, 2011.

BONAFÉ, Valéria. *A casa e a represa, a sorte e o corte*. Doutorado, USP, 2016.

BORTZ, Graziela. *Modulação micrométrica na música de Arthur Kampela*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 13, 2006, p.85-99

¹ Layers for transparente orgasmo for solo horn (1991); Gestures for solo violin (1993); Phalanges for solo Harp (1995); Bridges for viola (1995); Quimbanda for electric guitar (1999); Naked singularity for tuba (2003-4); Not I for solo horn and light (2011); A máquina do mundo for contrabass clarinet (2012).

BORTZ, Graziela. *Rhythm in the music of Brian Ferneyhough, Michael Finnissy and Arthur Kampela: a guide for performers*. University of New York, 2003.

CAMARA, Fabio Adour da. *Sobre a composição para Violão*. Rio de Janeiro: UFRJ. Escola de Música, 1999. 268 fls. Mimeo. Dissertação de Mestrado em Música.

CASTELLANI, F. M. *Análise da obra Kurze Schatten II de Brian Ferneyhough*. Per Musi, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 24-34

CATANZARO, Tatiana Olivieri. *Transformações na linguagem musical contemporânea instrumental e vocal sob a influência da música eletroacústica entre as décadas de 1950-70*. Doutorado, USP, 2003.

COSTA, Valério Fiel da. *O Piano Expandido no Século XX nas obras para piano preparado de John Cage*. Dissertação (Mestre em Música). Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2004.

CURY, Fernando Sávio da Conceição. *Percussion Study I, de Arthur Kampela: Um guia para intérpretes*. Dissertação de Mestrado, UFRJ, 2006.

FERRAZ, Silvio; PADOVANI, José Henrique. *Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance*. Artigo, Revista Músicahodie, Vol. 11 n° 2. UFG, 2011.

HORNSBY, Sarah Brook. *A flauta explodida de Arthur Kampela: Um guia interpretativo para Elastics II and Happy Days*. Tese (Doutorado em música). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015. 161 p

INDA, Amilcar Rodriguez. *Varias posibilidades sonoras de la guitarra em la música contemporanea*. Uruguay: Imprenta Matutina S.A, 1984.

KAMPELA, Arthur. *Micro-Metric modulation: new directions in the theory of complex rhythms*. Columbia university, 1998.

KAMPELA, Arthur. *Recital-Palestra de Arthur Kampela*. ANPPOM. UFU, Uberlândia, 2011. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=IMWYxl_5Vjc&t=1727s - Último acesso em: 28/12/2018

KAMPELA, Arthur. *Timbre ergonomics and Micro-Metric Modulation: a compositional assessment*. Séminaires Recherche & Création, IRCAM, 2013.

KAMPELA, Arthur. *Timbre, Ergonomia e Modulação-Micrométrica: uma perspectiva Composicional*. UFRJ, Rio de Janeiro, 2018. Disponível em: <https://www.facebook.com/liquino.pitombeira/videos/10213990546620218/> - Último acesso em: 28/12/2018

LANCHENMANN, Helmut. *Quatre aspects fondamentaux du matériau musical et de l'écoute*. Inharmoniques. N8-9. 1991

WEISS, Ledice. A teatralização da performance instrumental na música para violão de Arthur Kampela. Revista DEBATES | UNIRIO, n. 20, p. 148-176, mai., 2018.

MANOURY, P. *La note et le son*. Contrechamps. N. 11, 1990.

MURAIL, Tristan. *Questions de cible*. Entretiens n. 8, 1989

PERGAMO, Ana Maria Locatelli de. *La Notacion de la Musica Contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi, 1972.

SILVA, Mario. *Elementos Percussivos Estruturais: uma abordagem em obras para violão de Edino Krieger e Arthur Kampela*. Artigo, Anais do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2008.

SILVA, Mario. *Violão expandido: panorama, conceito e estudos de caso nas obras de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Mello*. Tese de Doutorado. Unicamp, 2014.

SIMURRA, Ivan Eiji. *Contribuição ao Problema da Orquestração Assistida por Computador com Suporte de Descritores de áudio*. Doutorado, Unicamp, 2017.

TITRE, Marlon. *Interview with composer/guitarist Arthur Kampela*, 2009. Acesso em 09/2012.: http://www.kampela.com/interview_marlon.htm

TITRE, Marlon. *Thinking through the guitar : the sound-cell-texture chain*. Mestrado, Leiden University, 2013.

ZANON, Fabio. *Violão com Fabio Zanon: Harry Crowl e Arthur Kampela, n.82*. Cultura FM: São Paulo, 2006.

SOBRE O AUTOR

Ricardo Henrique Serrão — Bacharel em Violão Clássico pela Unicamp e mestre em Composição sob orientação da Profa. Dra. Denise Garcia, Ricardo Henrique desenvolve pesquisas em música nas áreas de performance, composição e análise musicais. Em música de camera, conquistou os prêmios de 1º lugar no Concurso Nacional Musicalis (2013); 2º lugar no Concurso internacional Raul Sánchez Clagett de Violão (Uruguai, 2013) e 1º lugar no Concurso de Violão Souza Lima (2017) além de, no ano de 2014, ter sido solista convidado pela Orquestra Comunitária da Unicamp para a performance da “Suíte concertante para Violão e orquestra” de Edino Krieger. Nas áreas de ensino, foi professor assistente da graduação em música da Unicamp nas disciplinas de Harmonia do Classicismo, Harmonia do Romantismo e Harmonia do século XX. Tem atuado como pesquisador desde 2014 em pesquisas voltadas ao repertório musical dos séculos XX e XXI junto ao NICS e CDMC Unicamp.

Recebido em 28/12/2018

Aprovado em 07/04/2019