

Dossiê
Dramaturgia Musical

**Composição musical e teatralidade em
Speaking Drums, de Péter Eötvös**

Heitor Martins Oliveira

Composição musical e teatralidade em *Speaking Drums*, de Péter Eötvös

Heitor Martins Oliveira
heitormar@gmail.com

Resumo: Como Péter Eötvös aborda o potencial de teatralidade da performance musical na composição do concerto para percussão e orquestra *Speaking Drums*? As respostas aqui apresentadas são construídas com base em informações contextuais sobre a composição da peça e no estudo de sua partitura, em diálogo com referências que permitem conceituar, contextualizar e discutir a questão. Eötvös conecta composição e teatralidade da performance musical ao se valer da visualidade e gestualidade que emergem da percussão múltipla, ao investir no potencial expressivo do solista a quem confiou a gravação da obra e ao utilizar a poesia sonora como material composicional e elo simbólico para instauração da narrativa dos tambores falantes. A contribuição fundamental desta reflexão é destacar que uma tal abordagem composicional teatralizante não se restringe a repertórios de caráter predominantemente cênico, como teatro instrumental e teatro musical, mas permite ao compositor apropriar-se de uma gama de possibilidades estéticas relativas aos aspectos espaciais, visuais, gestuais e representacionais da situação de performance musical.

Palavras-chave: composição musical, teatralidade, poesia sonora, percussão múltipla, Eötvös

Music composition and theatricality in Speaking Drums, by Péter Eötvös

Abstract: How does Péter Eötvös address the theatrical potential of musical performance in the composition of the percussion and orchestra concerto *Speaking Drums*? The answers presented here are based on contextual information about the composition of the piece and the study of its score, in dialogue with references that allow conceptualizing, contextualizing and discussing the question. Eötvös connects composition and theatricality of the musical performance by using the visuality and gesture that emerge from multiple percussion, investing in the expressive potential of the soloist to whom he entrusted the recording of the work and using sound poetry as a compositional material and symbolic link for the establishment of the talking drums magical narrative. The fundamental contribution of this reflection is to emphasize that such a theatricalisation in compositional approach is not restricted to predominantly scenic repertoires such as instrumental theater and musical theater, but allows the composer to appropriate a range of aesthetic possibilities related to the spatial, visual, gestural and representational aspects of the musical performance situation.

Keywords: music composition, theatricality, sound poetry, multiple percussion, Eötvös

A teatralidade em *Speaking Drums* (2012-2013)¹, de Péter Eötvös (n. 1944), é destacada pelo crítico britânico Andrew Clements ao comentar o lançamento do álbum com gravações deste e dois outros concertos para solista e orquestra do compositor húngaro:

Em todos eles, o instrumento solista é verdadeiramente um protagonista dramático, um personagem extraordinário constantemente propondo ideias musicais inesperadas, às quais a orquestra responde com seu próprio repertório de efeitos extrovertidos. Isso parece mais eficaz na obra para violino DoReMi [...] e na absoluta teatralidade e qualidade quase improvisatória de Talking Drums [sic], na qual Grubinger tem de proferir fragmentos de poemas de Sándor Weöres e um texto sânscrito do poeta indiano Jayadeva, assim como tocar uma ampla variedade de instrumentos de altura definida e indefinida.²

A mesma constatação é apontada no texto de apresentação disponibilizado pela gravadora: “a orquestra (cerca de quarenta músicos) prolonga a performance – teatral tanto quanto musical – do percussionista”³. Essa característica estética motiva a seguinte questão: como Péter Eötvös aborda o potencial de teatralidade da performance musical na composição de *Speaking Drums*? As respostas aqui apresentadas são construídas com base em informações contextuais sobre a composição da peça e no estudo de sua partitura, em diálogo com referências para conceituar, contextualizar e discutir a questão.

Inicialmente, é necessário esclarecer o que se entende por composição musical, o que se entende por teatralidade e qual o tipo de relação a ser traçada entre ambos.

A composição musical é aqui entendida como atividade artística de criação, caracterizada, como define Celso Loureiro Chaves (2010, p. 83), por escolhas e tomadas de posição gerais e pontuais quanto ao tipo de resultado estético e quanto à construção de um percurso sonoro específico. O exame de uma abordagem composicional abarca meios de expressão, variáveis estéticas colocadas em ação e repertórios e práticas de diálogo, a fim de caracterizar um projeto composicional individual e situá-lo em uma rede de referências culturais. No caso de *Speaking Drums*, o trabalho do compositor Péter Eötvös tem como principal resultado concreto uma partitura, que utiliza notação musical tradicional acrescida de outras instruções. Trata-se de um registro gráfico das intenções do

1 Registro audiovisual de performance de Martin Grubinger (solista) com a hr-Sinfonieorchester sob a regência de Vasily Pretenko em 2016 disponível em <<https://youtu.be/u8fqnipmUPA>>, acesso em outubro de 2016. Cada obra musical mencionada no texto será acompanhada de um link da performance consultada durante a elaboração do trabalho.

2 “In all of them, the solo instrument is very much a dramatic protagonist, a larger-than-life character constantly proposing unexpected musical ideas, to which the orchestra responds with its own repertoire of extrovert effects. This seems most effective in the violin work DoReMi [...] and in the sheer theatricality and almost improvisatory quality of Talking Drums, in which Grubinger has to deliver fragments of poems by Sándor Weöres and a Sanskrit text by the Indian poet Jayadeva, as well as playing a wide range of tuned and untuned instruments.”

3 “[...] the orchestra (around forty musicians) prolongs the performance – theatrical as much as musical – of the percussionist.” Texto disponível em <<https://www.outhere-music.com/en/albums/doremi-cello-concerto-grosso-speaking-drums-alpha-208>>, acesso em setembro de 2016.

compositor quanto ao percurso sonoro da obra e, simultaneamente, de um roteiro para construção de sua performance.

O termo teatralidade, como esclarece Sílvia Fernandes (2011, p. 11), ganha consistência teórica a partir da reflexão sobre a diversidade e alcance das experimentações na criação cênica pós-1970, as quais extrapolam os limites do teatro dramático⁴ e promovem a flexibilização das fronteiras entre os domínios artísticos. Dessa forma, como afirma Josette Féral (2015, pp. 84-88), a reflexão não se restringe ao teatro propriamente dito, abrangendo as condições de manifestação da teatralidade na cena e fora dela, mediante o estabelecimento de uma relação mínima entre o espaço, um observador e um ator:

A condição da teatralidade seria, portanto, a identificação (quando é produzida pelo outro) ou a criação (quando o sujeito a projeta sobre as coisas) de um *outro espaço*, espaço diferente do cotidiano, criado pelo olhar do espectador que se mantém fora dele. Esta clivagem no espaço é o espaço do outro, que instaura um fora e um dentro da teatralidade. É o espaço fundador da alteridade da teatralidade (FÉRAL, 2015, p. 86).

A teatralidade retoma, portanto, o sentido etimológico da palavra teatro (do grego *théatron*), como “lugar para olhar”, separando quem está dentro e quem está fora do espaço da teatralidade. Mas esse lugar não se refere aqui a uma concretude arquitetônica (palco e plateia), uma vez que “a teatralidade não tem manifestações físicas obrigatórias, nem propriedades qualitativas que permitam reconhecê-la com exatidão. Ela não é um dado empírico. É uma situação do sujeito em relação ao mundo e a seu imaginário” (FÉRAL, 2015, p. 88). Situação que emerge de um determinado processo de teatralização e confere à experiência cotidiana ou estética uma qualidade teatral.

Desde o século XX e até o presente, têm ocorrido diversas aproximações entre composição musical e teatralidade, originadas por interesses na musicalidade da atuação e encenação teatral (Meyerhold, Artaud, dadaísmo, futurismo, *Bauhaus*, *Fluxus* etc.) e na teatralidade da performance musical (Arnold Schönberg, John Cage, Mauricio Kagel, George Aperghis, Dieter Schnebel, Hans-Joachim Hespos, Manos Tsangaris, Charlotte Seither, Heiner Goebbels, Gilberto Mendes, Carlos Kater etc.). As diversas formas e práticas artísticas originadas desses interesses mútuos foram correlacionadas em uma moldura teórica proposta por um grupo de pesquisadores das universidades de Exeter (Grã-Bretanha) e Hildesheim (Alemanha):

No centro dessa moldura, o foco está no processo de criação que traz a noção musical de composição para os aspectos teatrais de atuação e encenação.

4 Na teoria teatral, o termo dramático adquire o sentido especializado de narrativa estruturada em três atos (apresentação, confrontação e resolução) com caracterização psicológica de personagens. Em oposição, Lehman (2007) propõe o termo “teatro pós-dramático” para abarcar as diversas vertentes que, a partir do século XX, buscam alternativas de criação cênica para além desse paradigma. Embora o termo seja bastante abrangente e pouco consensual, auxilia na compreensão do tipo específico de extrapolação de limites estéticos do qual os teóricos partem.

Aqui encontramos principalmente compositores [...], os quais trabalham intencionalmente com um conceito de composição mais rigorosamente musical e aplicam técnicas e conceitos composicionais, frequentemente desenvolvidos a partir de modelos da Música Clássica Ocidental, a materiais e ações teatrais⁵ (ROESNER, 2012).

Assim, esta investigação da abordagem de Péter Eötvös em *Speaking Drums* tem como foco identificar decisões criativas que evidenciam a aplicação de critérios e procedimentos composicionais musicais ao planejamento da atuação (jogo) dos músicos e da encenação (*staging, mise en scène*) da performance, incluindo-se aí sua potencial dramaturgia. A discussão abrange dois aspectos. O primeiro é a caracterização de sua proposta frente aos avanços e possibilidades estéticas da teatralidade na criação cênica e musical. O segundo é a compreensão de como o compositor, por meio da formulação da partitura, age intencionalmente para potencializar o processo de manifestação da teatralidade no decurso da performance musical.

Meios de expressão e materiais: percussão múltipla e poesia sonora

A seleção do meio expressivo do concerto para solista e orquestra já remete a um longo histórico de críticas e comentários baseados em referências teatrais. Os críticos e comentadores do século XVIII até os dias atuais, ao avaliar a divisão entre solista e orquestra em termos de cooperação ou competição, frequentemente lançam mão da metáfora dramática, relacionando o tipo de diálogo estabelecido entre fontes sonoras no concerto com aquele estabelecido entre personagens na ópera⁶. Os comentários de Clements (2016), mencionados na abertura deste trabalho, alinham-se, pelo menos parcialmente, a essa tradição crítica. Entretanto, a teatralidade de *Speaking Drums* não se limita a uma metáfora composicional e expressiva. É antes um resultado estético concretizado em espacialidade, visualidade e gestualidade.

Tal concretude se instaura a partir da seleção do meio expressivo da percussão solista. Essa escolha composicional remete ao desenvolvimento da escrita para percussão múltipla na música de concerto ocidental do século XX, marcado pela atribuição de autonomia às sonoridades percussivas. *Ionisation* (1929-1931)⁷, para treze percussionistas, de Edgard Varèse (1883-1965), e *27' 10.554"* (1956)⁸, de John Cage (1912-1992), geralmen-

5 “At the centre of this frame, the focus is on creation processes that bring the musical notion of composing to the theatrical aspects of performing and staging. Here we find mostly composers [...], who work intentionally with a more rigorously musical concept of composition, which applies compositional techniques and concepts, often developed from models in the Western Classical Music to theatrical materials and actions”.

6 A metáfora é particularmente fecunda na apreciação dos concertos de Mozart (cf. KEEFE, 2001).

7 Registro audiovisual de performance pelo Emsemble Intercontemporain em 2012, sob a regência de Susanna Mälkki, disponível em <<https://youtu.be/wClwaBuFOJA>>, acesso em outubro de 2016.

8 Registro audiovisual de performance por Jonny Axelsson em 2012 disponível em <<https://youtu.be/b70W-ebDITg>>, acesso em outubro de 2016.

te considerada a primeira peça do repertório para percussão solo, são dois importantes marcos nesse desenvolvimento.

De acordo com Schick (2013), o surgimento dessas e outras obras concebidas exclusivamente para instrumentos de percussão na música de concerto do século XX tem como importante antecedente ou paralelo artístico a poesia sonora de artistas ligados direta ou indiretamente ao movimento dadaísta, durante as décadas de 1910, 1920 e 1930. O paralelo refere-se a: exploração da possibilidade de dar organização musical a quaisquer sons; exploração da musicalidade de aspectos rítmicos, fonéticos e articulatórios da voz falada; concretude e corporalidade da performance. *Ursonate* (1922-1932)⁹, de Kurt Schwitters (1887-1948) evidencia como a poesia sonora pode se aproximar da composição musical.

Ainda de acordo com Schick (2013), há uma tendência à utilização de múltiplos instrumentos, em resposta à necessidade de riqueza timbrística identificada por compositores e percussionistas em seus processos criativos, aspecto que diferencia esse repertório dos repertórios para outros instrumentistas solistas. O uso de múltiplos instrumentos repercute na espacialidade, visualidade e gestualidade das performances, ao criar uma espécie de cenário e exigir do percussionista deslocamentos e uma variedade de movimentos e gestos quase coreográficos que não são ocasionais ou acidentais, mas constitutivos da arte percussiva na música de concerto dos séculos XX e XXI. Assim, a música para percussão múltipla traz consigo uma teatralidade latente¹⁰.

A escolha de um solista específico, Martin Grubinger, é também relevante para a perspectiva adotada neste trabalho. O percussionista tem tido ampla atuação como solista e camerista, sendo reconhecido pela sua extroversão, virtuosismo e versatilidade¹¹. Grubinger e Eötvös já haviam colaborado na gravação do concerto para percussão e orquestra de Friedrich Cerha (n. 1926), em 2012¹².

Como notam Dominique e Jean-Yves Bousseur (1990, p. 144), a propósito do trabalho de Luciano Berio com virtuosos, a personalização da escrita é um dos recursos explorados pelas abordagens composicionais teatralizantes na música de concerto, a partir da década de 1960:

Este desejo de se dirigir mais directamente ao músico é frequentemente acompanhado da sensação de que a rigidez mecânica das técnicas de composição e de notação corre o risco de entravar a expressão e o potencial criador do músico enquanto, noutros tipos de prática, como certas formas de jazz, a identidade do músico consegue transparecer de forma mais fecunda, ao comunicar o dinamismo próprio de cada instrumento.

9 Registro audiovisual de performance por Jaap Blonk em 2012 disponível em <<https://youtu.be/Ly5jz-TU-qlQ>>, acesso em outubro de 2016.

10 Para uma discussão detalhada da relação entre percussão múltipla e teatro instrumental, ver Serale (2011).

11 Informações sobre o percussionista austríaco podem ser obtidas no sítio oficial do artista, disponível em <<http://www.martingrubinger.at/>> (acesso em setembro de 2016).

12 Gravação realizada com a Filarmônica de Viena pela gravadora Kairos, informações disponíveis em <<https://www.kairos-music.com/cds/0013242kai>>, acesso em setembro de 2016.

O dinamismo da execução instrumental e da relação concreta do músico com o espaço e com os demais músicos constitui o substrato prático da teatralidade forjada nesse contexto: “Podemos aí descortinar as premissas de um teatro instrumental que não visa sobrepor à actividade do músico um papel dramático, mas tende a instaurar uma dramaturgia potencial, a pôr em cena a execução musical a fim de a revelar como verdadeiramente espetacular” (BOUSSEUR & BOUSSEUR, 1990, p. 144).

Essas considerações aplicam-se a *Speaking Drums*, na medida em que a versatilidade, a gestualidade, o virtuosismo, a sobreposição de vocalizações à execução instrumental e as aberturas para improvisação preconizados pela partitura de Eötvös, oportunizam o potencial expressivo de Grubinger.

Como a descrição de Andrew Clements apresentada no início deste texto já destacava, outra característica marcante de *Speaking Drums* é o uso de poesia sonora como material composicional. A partir dessa escolha criativa, Eötvös estabelece interlocuções com repertórios em que a exploração da sonoridade e musicalidade da voz assumem relevância para a construção musical e/ou teatral de performances. Na produção composicional recente, *Karawane* (2014)¹³ de Esa-Pekka Salonen (n. 1958), é um paralelo digno de nota. Nessa obra para coro misto e orquestra, o compositor finlandês se baseia no poema homônimo de Hugo Ball (1886-1927), escrito em 1916, mesmo ano do manifesto dadaísta. O uso de poemas sonoros de movimentos vanguardistas da primeira metade do século XX, comum a Eötvös e Salonen, é, a um só tempo, uma retomada da história cultural europeia e de um tipo particular de tentativa de enriquecer a arte europeia pela evocação de experiências ancestrais ou extraeuropeias. Por esse viés, as referências pertinentes a uma contextualização estética de *Speaking Drums* são múltiplas. É pertinente a este trabalho traçar brevemente as linhas que interligam exploração rítmica e fonética de vocalizações a, por um lado, criação cênica e, por outro lado, criação musical desde o século XX.

No âmbito da criação cênica, a referência às vanguardas do início do século XX nos remete ao primeiro manifesto do teatro da crueldade de Antonin Artaud (1896-1948), em 1932. O encenador preconizava poemas sonoros como veículos para a criação teatral, a partir da ideia de fazer dessas palavras “encantações” e utilizar “vibrações e qualidades de voz” (ARTAUD, 2006, 101-116). As concepções de Artaud ganham desdobramentos com encenadores como Jerzy Grotowski (1933-1999), para quem o trabalho vocal do ator deve explorar recursos expressivos como emissão de sons não usuais, manipulação artificial de registros vocais e exploração intencional de erros de dicção (GROTOWSKI, 1992). As proposições de Artaud e Grotowski chegam ao final do século XX e início do século XXI como atitudes consensuais de uma determinada linhagem criativa, no sentido de

[...] teatralizar a voz do ator, evitando as produções de efeitos de naturalidade, de psicologia ou expressividade, e acentuando ou ritmando o texto a ser dito de acordo com uma retórica autônoma dotada de suas próprias leis que tra-

13 Registro audiovisual de performance por Tapiola Chamber Choir, Key Ensemble e a Finnish Radio Symphony Orchestra sob regência do compositor em 2014 disponível em <<https://youtu.be/h107mQTzHHY>> (parte 1) e <<https://youtu.be/zRJTbgzCfT4>> (parte 2), acesso em outubro de 2016.

tam o texto como material fônico, mostrando claramente a localização da fala no corpo e sua enunciação como um *gesto* que estira o corpo inteiro (PAVIS, 1999, p. 432).

Assim, a vocalização de poemas sonoros proposta por Eötvös na partitura de *Speaking Drums*, dialoga com vertentes de criação cênica em que o texto não é abordado pelo seu valor semântico, mas como materialidade sonora na construção de propostas cênicas que priorizam a corporalidade e a evocação de experiências ancestrais e rituais.

No âmbito da criação musical, desde a década de 1960, há desdobramentos análogos. Na *Sequenza III* (1965)¹⁴, Luciano Berio (1925-2003) explora a relação entre voz e performance. Se, uma década mais cedo, as rupturas promovidas por Pierre Boulez (1925-2016) em *Le marteau sans maître* (1955) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007) em *O canto dos adolescentes* (1955/1956) já tinham a dissolução do nexos semântico dos textos como um dos aspectos de sua exploração radical do sonoro¹⁵, Berio transporta os resultados dessa exploração à investigação de um novo virtuosismo vocal que tem na fragmentação do texto uma de suas ferramentas. Enquanto em Boulez e Stockhausen a organização dos materiais sonoros se pautava pela engrenagem oculta das operações seriais, Berio toma o simbolismo do gesto vocal como fio condutor da composição, que se abre a uma rede de associações referentes, inclusive, à sua teatralidade. Outros compositores têm trabalhado na interseção de musicalidade e teatralidade com ênfase em recursos expressivos vocais ampliados, notadamente Georges Aperghis (n. 1945) em *Recitations*¹⁶ (1978).

Conectar exploração da musicalidade vocal à escrita para percussão múltipla tem sido também objeto de investigações composicionais desde a década de 1970. Em *Psalms* (1975)¹⁷, obra solo para percussão múltipla, Iannis Xenakis (1922-2001) utiliza estruturas rítmicas derivadas de métricas da poesia de Safo (séc. VII a.C). Embora não haja vocalizações, o material musical é organizado a partir de padrões sonoros ligados à oralidade. A abordagem composicional de Vinko Globokar (n. 1934) em *Toucher* (1978)¹⁸ também é estruturada a partir de uma analogia entre oralidade e organização de materiais sonoros. Mas inclui na performance a vocalização do material fonético que serve de base para organização do material percussivo. Sequências de fonemas extraídos de uma cena do texto teatral *A Vida de Galileu*, de Bertolt Brecht (1898-1956), são transformadas em sequências de timbres e modos de ataque e extinção sonora que o percussionista deve

14 Produção audiovisual com performance de Laura Catrani em 2002 disponível em <<https://youtu.be/E0T-Td2roL6s>>, acesso em outubro de 2016.

15 Para uma discussão mais detalhada e contextualizada das rupturas promovidas por Boulez e Stockhausen, ver Chaves (2014, p. 209-212).

16 Registro audiovisual de performance por Christie Finn em 2013 disponível em <<https://youtu.be/OyQb-b9tWf4Y>> (1-7) e <<https://youtu.be/axZ-CMtmNOw>> (8-14), acesso em outubro de 2016.

17 Registro audiovisual de performance por Lorenzo Colombo em 2016 disponível em <<https://youtu.be/ic7A7oT2HgA>>, acesso em outubro de 2016.

18 Registro audiovisual de performance por Caleb Herron em 2009 disponível em <<https://youtu.be/RIP-cH7UFfe0>>, acesso em outubro de 2016.

“tocar como se estivesse falando”. Em *Le corps à corps* (1978)¹⁹, de Georges Aperghis, o percussionista também fala e toca. Nesse caso, o texto possui nexos semânticos, mas é também fragmentado e reorganizado em função de seu potencial sonoro no transcorrer da peça. Nas três obras, a relação entre oralidade e percussão fomenta tanto a organização dos materiais composicionais, quanto a agregação de potencial de teatralidade.

As relações entre vocalização e percussão propostas na partitura de *Speaking Drums* dialogam com esses repertórios, na medida em que também possuem implicações para organização do material sonoro, para a concretude gestual da performance e para suas possíveis leituras representacionais. Eötvös constrói sua proposta composicional em diálogo com abordagens consagradas na criação cênica e musical desde o século XX.

Materiais e forma: o roteiro da performance e a narrativa dos tambores falantes

Na partitura de *Speaking Drums*, Eötvös desenvolve uma escritura cênica integrada à escritura musical, descrevendo o espaço e empregando uma série de indicações verbais para roteirizar a performance. Ao mapear o espaço (Figura 1), descreve a área reservada ao solista, com indicações para a distribuição dos cerca de 40 instrumentos necessários para execução da peça. Ao longo da partitura, as referências espaciais estabelecidas no diagrama são utilizadas para indicar deslocamentos do solista e músicos da orquestra.

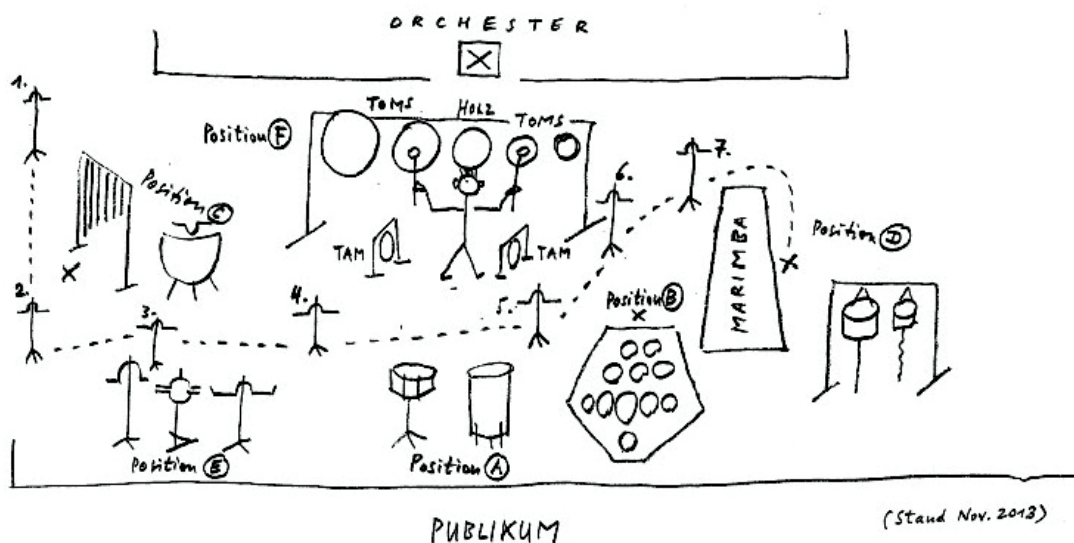


Figura 1: diagrama de organização do espaço de performance apresentado na partitura de *Speaking Drums* (EÖTVÖS, 2013)

As indicações prevêm que o solista percorra as seis posições (A-F) indicadas na figura ao longo dos três movimentos. Há, ainda, indicações de deslocamentos entre instrumentos de uma mesma posição (II, [29, 65]), para a entrada do palco (II, [86]) e pela

19 Registro audiovisual de performance por Françoise Rivalland em 2004 disponível em <<https://youtu.be/M1ONFZ042fc>>, acesso em outubro de 2016.

trilha de sete pratos suspensos (III, [1-11]) que conduz à posição D²⁰. Indicações de deslocamentos para músicos da orquestra ocorrem no terceiro movimento, envolvendo especificamente o trompetista e os percussionistas, que são direcionados para a área frontal do palco em momentos distintos²¹. A aproximação do trompetista possui implicações acústicas e interpretativas, favorecendo a interação com o solista, independentemente da regência. A aproximação dos dois percussionistas, entretanto, que poderiam ser simplesmente substituídos por mais alguns suportes para os instrumentos utilizados, é de caráter exclusivamente cênico. De modo geral, os deslocamentos conferem dinamismo à performance, direcionam o olhar do ouvinte-espectador e acentuam o protagonismo do solista.

Visualmente, o diagrama de Eötvös estrutura um cenário cuja a organização espacial possui um claro eixo central, estabelecido pelos tom-toms e tam-tams suspensos na posição F. A quantidade e maneira de distribuição dos instrumentos oculta parcialmente o regente e a orquestra, reforçando o protagonismo conferido ao solista na escrita musical e indicações cênicas. A presença de instrumentos pouco usuais na sala de concerto, notadamente tambores de corda ou rugidos de leão (*lion's roars*), tambores de madeira de origem asiática (*mokushos*), pratos coreanos e *kyeezee* (sino birmanês), agrega referências interculturais à visualidade construída.

As indicações cênicas, por sua vez, não se restringem aos deslocamentos. Na partitura, encontram-se mais cinco tipos de indicações verbais com implicações cênico-musicais.

O primeiro são rubricas gestuais, que detalham modos de manipulação dos instrumentos para além das técnicas instrumentais consagradas. Diversas dessas rubricas gestuais possuem importantes implicações acústicas como a indicação de tocar no aro de um tambor com quatro partes diferentes da baqueta (I, [107]) e tocar as campanas tubulares com a mão direita, abafando com a mão esquerda em cinco pontos diferentes do instrumento (II, [42-50]). A indicação de tocar o sino birmanês e deixar girar (I, [75], percussão orquestral 1) remete ao uso tradicional do idiofone em seu contexto cultural de origem. Já a indicação de tocar com as mãos para o alto, ao longo de trecho de percussão em pedras (II, [52], percussão orquestral 1), além de favorecer a projeção da sonoridade, cumpre a função cênica de expor visualmente as pedras ao ouvinte-espectador. Em seu conjunto, as rubricas gestuais estimulam a construção de uma performance que chama atenção para o gesto instrumental como ação concreta e expressiva sobre o palco.

O segundo abarca uma variedade de indicações de técnicas de execução na escrita para orquestra. Incluem-se aí: vibrato e uso de diferentes tipos de surdina nos instrumentos de sopro; trocas constantes de instrumento e especificação de tipos de baquetas para percussionistas; alternância entre *pizzicato*, *pizzicato* com unha e diversas técnicas de arco, bem como mudanças específicas de direção do arco para as cordas. Ainda que sejam técnicas consagradas para esses instrumentos, com importantes e claras implicações

20 Nessas e em todas as demais referências à partitura, algarismos romanos indicam um dos movimentos de *Speaking Drums*. Algarismos arábicos entre colchetes indicam números de compassos.

21 Primeiro, o trompetista deve ir até o solista (III, [150]) para uma sessão de execução instrumental dialogada (III, [151-177]). Em momento posterior, os dois percussionistas devem se posicionar aos lados do solista (III, [180]), oferecendo instrumentos para uma sessão de improvisação (III, [181-182]).

para a construção do percurso sonoro da obra, seu uso neste contexto deve ser apreciado também sob o ponto de vista da prolongação do aspecto teatral da performance do solista pela orquestra, na medida em que provoca uma gestualidade instrumental diversificada e por vezes frenética.

O terceiro tipo são rubricas interpretativas que indicam qualidades de ação para execução instrumental ou vocalização. Algumas dessas indicações valem-se de termos em italiano, tradicionais na notação musical, como *secco* (I, [60]; II, [78]) e *martellato* (III, [76]), referindo-se a modos de execução instrumental. Outras esclarecem parâmetros sonoros relevantes para vocalizações, como “falar mais agudo” (I, [7]) e “gritando” (II, [93-94], orquestra). Outras ainda, notadamente, “imitando” (I, 5-8), “com humor” (I, [99]) e “engraçado, alto” (III, [23]) estimulam a imaginação do músico e a criação de um jogo lúdico de atuação cênico-musical.

O quarto é de indicações verbais que esclarecem situações específicas de interação entre músicos e revelam o cuidado do compositor com a concretude das movimentações e suas implicações para o desenrolar do tempo na performance. No compasso reservado para o deslocamento do trompetista (III, [150]), a parte do solista contém a instrução de repetir uma célula rítmica até a chegada do músico da orquestra. Para finalização da improvisação com os instrumentos trazidos pelos percussionistas da orquestra (III, [182]), o compositor sugere um acordo prévio de sinal a ser dado pelo solista ao regente, indicando o momento a partir do qual a orquestra poderá iniciar a próxima seção da peça.

Finalmente, o quinto tipo de indicações verbais delimita o modo de realização de trechos de improvisação: o compositor indica parâmetros de estruturação rítmica, as fontes sonoras e um modo de execução, ou uma combinação de ambos²².

De modo geral, as indicações verbais complementam a notação musical, no que se refere a especificidades da maneira de realização da peça, conforme idealizada pelo compositor em seus aspectos sonoros, visuais e gestuais.

Informações contextuais sobre as intenções do compositor abrem caminho para considerar a possibilidade de representação em *Speaking Drums*. Uma conversa entre Eötvös e Grubinger²³, documentada pela Bayerischer Rundfunk, revela a intenção de convocação de referências interculturais difusas com relação ao recurso expressivo de falar e tocar tambores simultaneamente. Remete-se especificamente a percussionistas na música indiana tradicional e a músicos de *jazz* que acompanham sua execução com uma espécie de canto falado. Entretanto, tais referências permanecem difusas, pois não se pretende representar ou imitar essas tradições. Como afirma Ann-yi Bingöl, filha do compositor, a peça constrói uma narrativa própria:

22 Cf.: I, [32-39], sempre sincopado, nunca junto com ataques da orquestra, batidas simples ou duplas; [43-50], como a primeira; [108-113] deixando baquetas caírem na pele; II, [84], A- apenas com as mãos, B- mão + baqueta escova, C- dois tipos de baquetas diferentes; III, [181] usar 7 instrumentos, inclusive os 4 “oferecidos” pelos percussionistas da orquestra, 1-2 minutos tendo como base os ritmos do poema.

23 Martin Grubinger e Péter Eötvös. *Martin Grubinger spielt “Speaking Drums” von Péter Eötvös* [Vídeo], (Bayern: Bayerischer Rundfunk, 2014). Disponível em <https://youtu.be/9SNS_bsHSrI>, acesso em setembro de 2016).

Essa peça vai na direção oposta: ela começa com o percussionista falando de maneira disparatada, enfatizando o ritmo, o qual ele então passa ao seu instrumento. Como a alegria pura e infantil de repetir a mesma palavra com uma melodia diferente, o solista ensina seu instrumento a falar até que os tambores começam a falar por si próprios²⁴ (BINGÖL, 2013).

A relação entre fala e execução percussiva, conforme aí descrita é evidenciada já nos compassos iniciais da partitura (Figura 2).

The image shows a musical score for measures 5-8 of 'Speaking Drums, I'. It features two staves: a soloist staff and a percussionist staff. The soloist part is marked 'Solo' and 'gesprochen: / spoken:'. The percussionist part is marked 'Sn. Dr. r.H.' and 'sim.'. The tempo is marked '♩ = ca. 76' and '♩ = ca. 90'. The lyrics are: [pa-nyi-ga-i] (pa-ni-ga-ji) and [ku-do-ra].

Figura 2: primeira apresentação da relação entre fala e percussão na partitura de *Speaking Drums, I*, [5-8] (EÖTVÖS, 2013)

Ao abrir a obra com esse gesto, Eötvös convida o público a interpretar as vocalizações e células instrumentais como signos cujo significado se realiza no contexto imaginário de uma narrativa mágica sobre tambores falantes, escolha criativa decisiva para instauração da teatralidade na performance de *Speaking Drums*.

O material utilizado para conectar referências interculturais difusas, percurso sonoro e narrativa é, portanto, a poesia sonora. O subtítulo de *Speaking Drums*, “quatro poemas para percussão solo e orquestra”, já chama atenção para a relevância desse material para o compositor. Os quatro poemas aí mencionados são assim distribuídos na estrutura da peça: *Táncdal* (música de dança), é usado no primeiro movimento, também intitulado *Dance Song*; para o segundo movimento, *Nonsense Songs*, o compositor utiliza trechos de dois poemas, *Arany kés forog* (a faca dourada penetra o coração) e *Barbár dal* (música bárbara); no terceiro movimento, *Passacaglia*, o texto utilizado é *Polyrhythmia* (polirritmia). Os três primeiros poemas são do poeta húngaro Sándor Weöres (1913-1989) e o quarto uma transcrição de Weöres para a fonética húngara de um poema do indiano Jayadeva (século XII). Os textos de Weöres, com exceção de seus títulos, foram originalmente concebidos como poemas sonoros, no sentido de serem formados por palavras criadas (não pertencentes a um idioma conhecido), organizadas pelas suas características sonoras e rítmicas. O poema de Jayadeva, embora originalmente escrito em sânscrito e com traduções disponíveis para idiomas europeus, também foi abordado como poesia sonora: o compositor faz questão de enfatizar nas observações pré-textuais da partitura

24 “This piece goes the opposite way: It begins with the percussionist speaking nonsensically, the emphasis on the rhythm, which he then passes on to his instrument. Like the pure, childish joy of repeating the same word in a different tune, the soloist teaches his instrument to speak until the drums start to talk themselves”.

que “a tradução de Weöres para o idioma húngaro [...] não é utilizada aqui”²⁵ (EÖTVÖS, 2013).

O compositor explora as relações entre vocalização e percussão no percurso formal da peça. Como afirma Bingöl: “Cada sentença tem uma forma mais complexa que a anterior. Ritmos formam palavras, palavras formam sentenças e sentenças criam uma narrativa”²⁶. No primeiro movimento, cinco palavras e suas respectivas células instrumentais são expostas pontualmente nos compassos iniciais, depois retomadas nos compassos finais da parte do solista. Ao longo do movimento, as células instrumentais são repetidas em diversas combinações e ordens pelo próprio solista e também pela orquestra²⁷. O segundo movimento é dividido em duas grandes partes, cada uma delas se iniciando com a exposição vocal dos dois trechos poéticos selecionados pelo compositor. Na exposição do primeiro trecho (II, [1-20]), a relação entre vocalização e percussão é similar àquela existente no primeiro movimento, com células instrumentais correspondentes a palavras do texto. Já na exposição do segundo trecho (II, [70-84]), a parte vocal ganha maior continuidade e é estabelecida uma relação de polirritmia com a parte percussiva. Esse modo de combinar vocalização e percussão permanece no terceiro movimento, no qual a declamação rítmica de segmentos completos de versos de Jayadeva é sobreposta à execução percussiva²⁸ e, em um trecho específico, o solista deve improvisar por 1-2 minutos, “tendo como base os ritmos do poema” (III, [181]).

Do primeiro ao terceiro movimento, o compositor vai da exposição pontual de palavras e células rítmicas correspondentes, à apresentação de vocalizações mais contínuas em relação de polirritmia com o acompanhamento percussivo. Esse processo de integração gradativa das vocalizações ao fluxo instrumental, simultaneamente, confere senso de direção ao percurso formal e desdobra a narrativa dos tambores falantes.

Considerações finais

Na partitura de *Speaking Drums*, Eötvös roteiriza a atuação dos músicos e a encenação da performance por meio de uma escritura cênica integrada à escritura musical. Assim, a teatralidade é integrada a desafios característicos da criação musical, como seleção de materiais sonoros, estabelecimento de recortes no tempo, articulação estrutural e desenvolvimento formal.

Durante a performance propriamente dita, os músicos/atores assumem o primeiro plano, sendo amplamente responsável pela instauração e sustentação da teatralidade. O

25 “Weöres’ translation into the Hungarian language [...] is not utilised here.”

26 Bingöl, *op. cit.*

27 O poema *Táncdal*, utilizado como material deste movimento, consiste em repetições e recombinações das mesmas cinco palavras. Nesse sentido, o compositor adota uma analogia com a organização do poema como critério para organização dos materiais musicais dele derivados. No trecho [57-75] é possível encontrar uma analogia quase exata entre sequência de palavras do poema (até segundo verso da última estrofe) e sequência de células rítmicas da parte solista.

28 Cf. III, [19-20], [87-91], [111-137], [151-152], [215-227].

papel do compositor é de selecionar e organizar as variáveis estéticas que a obra coloca em ação de tal maneira a proporcionar condições prévias de potencialidade e especificidade deste aspecto da performance. Eötvös conecta composição e o processo de teatralidade na performance musical por meio da visualidade e gestualidade da percussão múltipla; do investimento no potencial expressivo do solista; e da poesia sonora como material composicional e elo simbólico para instauração da narrativa dos tambores falantes.

A concretização estética da teatralidade em *Speaking Drums* ressignifica os músicos como atores, desenvolvendo um tipo peculiar de atuação cênica ligada à própria execução musical, e encena a performance, convidando e conduzindo o olhar do espectador pelas suas visualidades, gestualidades e significações. A ideia de gesto, questão relevante e recorrente nas teorizações sobre composição musical, vem à tona nesta discussão no sentido específico da ação corporal concreta e sua expressividade ao ser colocada no palco.

A contribuição fundamental desta reflexão é destacar que a abordagem composicional teatralizante não se restringe a repertórios de caráter predominantemente cênico, como teatro instrumental e teatro musical, mas permite ao compositor apropriar-se de uma gama de variáveis estéticas relativas às possibilidades espaciais, visuais, gestuais e representacionais da situação de performance musical.

70

Dossiê Dramaturgia Musical

REFERÊNCIAS

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BINGÖL, Ann-yi. Description. In: *Speaking Drums*. Mainz: Schott Music, 2013. Disponível em <<https://en.schott-music.com/shop/speaking-drums.html>>, acesso em setembro de 2016.
- BOSSEUR, Dominique; BOSSEUR, Jean-Yves. *Revoluções musicais: a música contemporânea depois de 1945*. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. Transformações, admissibilidades, rupturas e continuidades: discurso sobre a evolução da música. Revista da UFMG, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, 2014, p. 200-221. Disponível em <<https://seer.ufmg.br/index.php/revistadaufmg/article/view/1734/1242>>, acesso em outubro de 2016.
- _____. Por uma pedagogia da composição musical. In: FREIRE, Vanda (Ed.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010, pp. 82-95.
- CLEMENTS, Andrew. Eötvös/DoReMi; Cello Concerto Grosso CD review – unexpected ideas, brilliant effects. *The Guardian* [online], Londres, <<https://www.theguardian.com/music/2016/may/05/eotvos-doremi-cello-concerto-grosso-speaking-drums-cd-review>>, 5 mai. 2016.
- EÖTVÖS, Péter. *Speaking Drums* (2012-2013). [Vídeo] hr-Sinfonieorchester; Martin Grubinger, percussão; Vasily Petrenko, regente. Frankfurt: hr2 kultur, 2016. Disponível em <<https://youtu.be/u8fqnipmUPA>>, acesso em junho de 2016.
- _____. *DoReMi, Cello Concerto Grosso & Speaking Drums*. [CD] Peter Eötvös (compositor e regente), Martin Grubinger (percussão), Midori (violino), Jean-

- Guihen Queyras (cello), Orchestre Philharmonique de Radio France. Paris: Alpha Classics / Outhere Music, 2014.
- _____. *Speaking Drums* (2012-2013). [Partitura] Mainz: Schott Music, 2013.
- FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FERNANDES, Sílvia. Teatralidade e performatividade na cena contemporânea. *Repertório*, Salvador, n. 16, 2011, pp. 11-23.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Tradução: Aldomar Conrado. 4a edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- GRUBINGER, Martin; EÖTVÖS, Péter. *Martin Grubinger spielt "Speaking Drums" von Péter Eötvös*. [Vídeo] Bayern: Bayerischer Rundfunk, 2014. Disponível em <https://youtu.be/9SNS_bsHSrI>, acesso em setembro de 2016.
- KEEFE, Simon P. *Mozart's piano concertos: dramatic dialogue in the Age of Enlightenment*. Rochester, NY: The Boydell Press, 2001.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- ROESNER, David. Introduction: Composed Theatre in context. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David (Ed.). *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Kindle Edition. Intellect: Bristol, UK / Chicago, USA, 2012.
- SCHICK, Steven. *On the bridge: the beginnings of contemporary percussion music*. [Recital-palestra] San Diego: University of California Television, 2013. Disponível em <<https://youtu.be/-lkAOZC1w3g>>, acesso em setembro de 2016.
- SERALE, Daniel Osvaldo. *Performance no teatro instrumental: o repertório brasileiro para um percussionista*. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.