

linhas

#18 2014

revista
sobre **cultura**
eletroacústica

sumário

03 editorial

05 coragem e construção e cabelo
Lucas Rodrigues Ferreira

07 equilíbrio – desequilíbrio. arte. clima.
Lilian Nakao Nakahodo

11 da nota aos céus
Francisco de Oliveira

13 sonhos som sonoros
Luisa Puterman

15 composição analógica: fita magnética
Julia Teles

19 sea organ
Bruno Fabbrini

21 ainda assim o som
Sérgio Abdalla

23 esquilo
Natália Keri

24 matiz i ´ hommage à edgard varèse - vanguarda latino-
-americana de nova música
Adam Matschulat

editorial

De volta aos seus colunistas regulares, a linda#18 traz algumas novidades! Primeiro, nos felicitamos com a volta do **Lucas Rodrigues Ferreira** à seleção de colunistas da revista, desta vez entre o penteado de Pierre Boulez e as modulações de Milton Babbitt. Também temos o prazer de anunciar nossa mais nova parceria: A **Vanguarda Sul Americana de Nova Música** passará a apresentar, quinzenalmente, obras e autores do seu repertório. Hoje, a Vanguarda traz a música de **Rodrigo Lima**, importante e destacado compositor brasileiro. Para ler sobre e ouvir!

Dos nossos colunistas, dois voltam de viagem: **Bruno Fabbrini** nos fala um pouco sobre o Órgão Marinho, da cidade de Zadar, na Croácia. E também da Europa, volta a **Julia Teles**, nos contando sobre o curso que fez de composição eletroacústica com fita magnética!

Já **Lilian Nakao Nakahodo** fala sobre *Balance-Unbalance* e o *art! climate*, eventos voltados à discussão das mudanças climáticas e a artemídia. A **Luisa Puterman** fala sobre os sonhos sonoros, como aqueles de Hector Berlioz. A Natália Keri ouve Edgar Varèse. E o **Sérgio Abdalla** se pergunta: porque falamos tanto exatamente do som em música?, enquanto o **Francisco de Oliveira** olha para o céu.

Aproveitamos para lembrar que nesse 11 de setembro, no Centro Cultural São Paulo, teremos o lançamento da linda!, versão impressa e inédita de nossa revista, em parceria com a [Editora Medita](#), e também do NME aniversário#3, com concertos e performances! Mais informações no evento: <https://www.facebook.com/events/1526599410909324/>

Por fim, e uma vez mais, lembramos que a linda-ii está no ar e é gratuita: http://issuu.com/nmelindo/docs/linda-ii_portugues, e desejamos a todos uma agradabilíssima leitura!

coragem e construção e cabelo

Lucas Rodrigues Ferreira

há algo de corajoso em escolher notas e jurar por aqueles intervalos quase como se quem escolhesse os ruídos estivesse escondendo os afetos.

podemos definir ruído como qualquer coisa que não evoca nada além de si mesma?

de forma que qualquer coisa que se repita suficientemente criaria seu próprio significado.

talvez eu veja um certo tom sarcástico em milton babbitt. algo que permite seu distanciamento pessoal da sua obra. fazer uma música que permite sua própria defesa, fechada em si, como um objeto que se propõe a algo e confirma a sua própria existência ao fim, não expõe babbitt ao ridículo.

[vídeo indisponível]

o segundo quarteto de cordas de babbitt é composto de forma que só existam uma ou duas classes de intervalos no início: a terça maior e a terça menor, se não me esqueço. no curso da música, gradualmente são adicionadas as outras classes de intervalos, em pesos iguais, até que todas apareçam. Por algum motivo esse objetivo é alcançado da maneira mais complexa possível. E é isto tudo o que podemos tirar da peça.

boulez esconde a calvície com um combover.

morton feldman tinha uma vasta cabeleira.

há um documentário da HBO sobre combovers (talvez este: <http://www>.

imdb.com/title/tt1024980/?ref=fn_al_tt_1). combover (literalmente “pentear através”, em inglês) é um tipo de penteado elaborado para esconder a careca. para um combover de sucesso, é necessário que diferentes partes do cabelo restante sejam cultivadas deliberadamente até diferentes tamanhos, para que então sejam distribuídas em camadas sobre o escalpo e fixadas com spray. parece um processo bastante complicado e bem definido para se fazer todas as manhãs.

um combover muito bem executado ainda assim não faz ninguém menos careca, no entanto.

talvez até exagere a calvície.



Boulez impressiona suas amigas com seu kit de mágica na última Darmstadt Ferienkurse After-Party.

equilíbrio – desequilíbrio. arte. clima.

Lilian Nakao Nakahodo

Todos os colegas já devem ter experimentado o sentimento de que trabalhar com som é um privilégio encantador. “Eu faço som pra cinema”, ou “eu sou *música*” (porque “musicista” não é muito compreensível ainda) – são respostas que provocam um suspiro em quem pergunta sobre a atividade profissional. Embora vez em quando, essa sensação boa é neutralizada por uma outra. Uma sensação próxima da culpa, de quem pode divagar, enfeitar e falhar – sem machucar ninguém -, num mundo tão cheio de questões básicas a serem problematizadas, pensadas e resolvidas.

Talvez tenha sido essa uma das sensações que embalaram a escola da ecologia acústica, lá nos anos 70. Um *pensar e criar* sonoro que diminuísse o afastamento aos problemas mundanos do homem, através de uma *atenção* ao meio ambiente. E talvez esse princípio explique a atração que a paisagem sonora exerce, até hoje, pelo legado de Murray Schaffer e os compositores dessa escola canadense. Schaffer, Hildegard Westerkamp e Barry Truax – pra citar os mais atuantes -, souberam explorar e difundir uma poética sonora galgada na percepção de contextos, na escuta atenta do mundo e no uso de material sonoro “mundano”. Com conceitos e práticas baseadas nesses princípios, abriram um caminho pioneiro para a música: o da interdisciplinaridade e a discussão de temas ambientais, antes reservados a outras áreas de conhecimento. Com ideias atuais, ideias refutadas, ideias geniais e algumas besteiras – presentes em

qualquer trilha da popularização do saber – a ecologia acústica soube buscar seu lugar num mundo ordinário, ao dialogar com “o próximo” de forma crítica, criativa e acessível. E isso, ao meu ver, é a maior inovação e a maior contribuição oferecida pela paisagem sonora.

Um dos reflexos dessa inovação é a criação de iniciativas que quis trazer para a coluna deste mês, o evento internacional *Balance-Unbalance* (também chamado carinhosamente de “*BunB*”) e o concurso de peças sonoras *art! ∞ climate*, junto com o depoimento do seu idealizador, o compositor-pesquisador argentino Ricardo Dal Farra. Dal Farra atualmente é professor no Departamento de Música e diretor associado do *Hexagram (Centre for Media Arts and Technology)*, da Universidade de Concórdia, no Canadá e estará no Brasil nos próximos dias, participando do CAC.4 – Computer Art Congress[1].

Completando sua 4ª edição este ano, o *Balance-Unbalance* foi alavancado numa conferência internacional em 2010, no intuito de discutir o papel da artemídia no contexto das mudanças ambientais, para produzir ações específicas. Desde então, essa reunião de compositores, cientistas, arquitetos, advogados, artistas sonoros, engenheiros, políticos, representantes de ONGs e outros, para Dal Farra, tem gerado múltiplas perspectivas que são necessárias, na proposição de possíveis soluções e ações, para um problema em comum. Organizado pelo Centro de Pesquisa em Artes Eletrônicas (CEIArtE) da Universidade Nacional Trés de Fevereiro (Buenos Aires), o *BunB* explora intersecções entre natureza, arte, ciência, tecnologia e sociedade. “*Sempre relacionada às questões ambientais, desde a 1ª edição, a artemídia é um componente substancial do evento, enquadrada em exposições com obras de interação virtual, esculturas eletrônicas, instalações de vídeo, peças telemáticas, intervenções artísticas, instalações interativas site-specific, obras eletroacústicas e de paisagem sonora*”, segundo Dal Farra. O próximo *BunB* será sediado na Universidade Estadual do Arizona, em março de

2015. A escassez de água e acesso a ela, a administração do crescimento urbano e a poluição sonora são alguns dos tópicos sugeridos para a chamada de trabalhos[2], que vai até dia 01 de novembro.

O *art! ∞ climate* – projeto associado ao *BunB*, em parceria com o *Red Cross / Red Crescent Climate Center* –, é um concurso de criação em arte digital sonora que enfoca a crise ambiental e as questões relacionadas às mudanças climáticas. O concurso surgiu para prover material sonoro como suporte às ações de facilitação em oficinas e discussões promovidas pelo *Climate Center*, tocando o lado emocional dos participantes. Além disso, o incentivo à criação de obras com esse enfoque fomentaria o conhecimento sobre as dimensões humanas da crise ambiental, promovendo a conscientização sobre os efeitos da mudança climática, tanto entre artistas como entre aqueles expostos às obras. As obras sonoras[3] criadas para este concurso por músicos e artistas de todo o mundo, podem ser ouvidas *online*, além de serem apresentadas em performances e instalações sonoras em muitos países, esclarece Dal Farra. A nova edição do *art! ∞ climate* será lançado no final deste ano e provavelmente enfocará dois temas de grande alcance: o aumento do nível do mar e as consequências humanitárias dos eventos climáticos extremos.

Na visão de Dal Farra, no contexto dos problemas ambientais globais, os artistas e a artemídiapodem, sim, promover mudanças: refletindo, produzindo e agindo. A urgência de iniciativas como o BunB e o art! ∞ climate emergiria da necessidade de novas formas de colaboração que pudessem inspirar pessoas e organizações a conectar conhecimento com ação: “aí a arte como forma de disseminar propostas que produzam mudanças de comportamento e decisões, promovendo a responsabilidade com o futuro do nosso planeta; nós, músicos e artistas sonoros devemos refletir sobre isso, considerando auxiliar e encontrar soluções em relação à crise ambiental que estamos enfrentando. Talvez alguns não pensem sobre esses problemas

ainda, mas as mudanças climáticas não têm fronteiras: vão afetar a todos, de uma forma ou de outra.”

Quem topa criar uma paisagem sonora sobre sistema de abastecimento de água?

Quero agradecer imensamente o Ricardo Dal Farra, que numa pausa entre seus diversos compromissos, conferências e palestras, gentilmente concedeu as informações e respostas pra este artigo.

da nota aos céus

Francisco de Oliveira

Esses dias, na UNIR, dei minha primeira aula de história da música, abordando os primórdios de nossa atual notação musical, os avós e bisavós da partitura moderna.

Lembro que, ao estudar pela primeira vez esse assunto em meu primeiro ano de graduação, Hucbald, Guido d'Arezzo e companhia soavam como nomes mais ou menos dispersos, ligados a fatos mais ou menos dispersos que eu precisava saber para cumprir com a disciplina de História da Música.

Neste momento, tendo voltado a estudar esses personagens após uma graduação inteira, um mestrado e, principalmente, muitas horas de vôo composicional, sinto uma maior empatia por aqueles nomes, sinto compartilhar com eles de alguma experiência. Sobretudo – ou, pelo menos, dentro do que consigo formular –, fico admirado que as primeiras experiências de *música escrita*, as primeiras obras da tradição musical ocidental sejam tão distantes de qualquer manifestação sonora presente no mundo *in natura*, sejam tão distantes de nossos impulsos musicais mais primitivos e estejam tão distantes de serem bonitas (ainda que possam ser belas ou, em especialíssimas ocasiões, lindas).

[De uma conversa com meu amigo Max sobre o antigo e perene encantamento humano pelos céus:] o Sol apresenta-se com uma ordem muito clara, nascendo e se pondo todo dia; a Lua, que atrasa um pouco a cada dia e muda de fase em uma outra regularidade, não-diária, dá uma pista de que a ordem dos céus possa ser complexa; sobre as estrelas, umas mais brilhantes que outras,

mais ou menos agrupadas aqui e ali, em mil distâncias, em mil desenhos... seus mecanismos podem ser inapreensíveis, mas é *sensível* para nós que também nelas haja a ordem do Sol e da Lua: temos, através delas, acesso *sensível* a uma inteligência da qual nosso corpo humano não dá conta.

O cantochão, os órgãos e muita música por vir abriram mão de parecer com qualquer manifestação sonora deste mundo para inaugurar outros universos *sensíveis*. Eles ora se fundam sobre a 'perfeição' matemática de alguns intervalos musicais, ora sobre fórmulas melódicas e rítmicas próprias a suas convenções de notação, ora ainda (para saltar os séculos até nós) sobre séries, espectros e cadências de engano.

... mas... quanto das proporções matemáticas de uma 4a ou 5a justas, quanto de uma permutação serial ou de um plano modulatório em Mahler permanecem apreensíveis quando os ouvimos com nosso corpo humano?

Quanto que não está implicada na atividade musical a articulação de um salto deste mundo para os planos metafísicos?

sonhos som sonoros

Luisa Puterman

Por favor considere um devaneio-sonoro construtivo. Um ambiente incerto irrigado de possibilidades disformes permeadas de reflexos inconscientes. Isso é frequentemente acompanhado por uma trilha sonora original, uma mixagem confusa e uma masterização inexistente. Talvez sejam apenas sons que, no breve ato de despertar se tornam música. Ou não.

Se sim, de onde urge tal ímpeto imprevisível e de certa forma incompatível com os mecanismos de registro e reprodução? Se sim, que memória alimenta a fascinante ação de compor em estado REM? Se não, como Wagner, Paul McCartney e outros tantos compositores relatam incontáveis sonhos sonoros?

Se sim, como ignorar tamanho potencial aprisionado nos confins de uma imaginação onírica? Todo compositor sonha som. As vezes ainda zumbi o imprimir, mas muitas vezes apenas esquece.

“Dois anos atrás, numa época em que o estado de saúde de minha esposa fazia-me incorrer em muitas despesas, mas ainda havia alguma esperança de melhora, sonhei uma noite, que estava compondo uma sinfonia e no sonho eu a ouvi. Ao acordar na manhã seguinte, pude lembrar todo o primeiro movimento, que era um allegro em lá menor. Ia sentar-me na mesa para escrevê-lo quando pensei: Se eu for, serei levado a compor todo resto. Minhas ideias sempre tendem a expandir-se e essa sinfonia pode muito bem ser enorme. Passarei talvez três ou quatro meses nesse trabalho e durante esse tempo não farei nenhum artigo, ou no máximo uns poucos e minha renda diminuirá. Quando a sinfonia estiver escrita, estarei fraco o suficiente para ser persuadido pelo meu copista a mandá-lo copiar e com isso imediatamente entrarei numa dívida de mil francos. Assim que tiver as partituras, atormentado pela tentação de ouvir a obra tocada, darei um concerto, cuja receita mal cobrirá metade dos custos.”

Perderei o que não tenho e ficarei sem dinheiro para cuidar da pobre doente. Estremeci com tais ideias, larguei a pena e pensei: e daí, amanhã já terei esquecido! Naquela noite a sinfonia tornou a aparecer-me e ressoou obstinadamente em minha cabeça. Ouvi o allegro em lá menor distintamente. E mais: pareci vê-lo escrito. Acordei num estado de excitação febril. Cantei o tema para mim mesmo; sua forma e caráter agradaram-me imensamente. Eu estava a ponto de me levantar. Mas os pensamentos que tivera antes voltaram e me seguraram. Quedei-me ali, empedernindo-me contra a tentação, agarrado à esperança de esquecer. Por fim adormeci e quando tornei a acordar, a lembrança da música desaparecera para sempre.”
(Hector Berlioz)

Experimentar a liberdade de não conviver com a sensação teimosa de uma quase melodia órfã de contexto sempre presente. Talvez o esquecimento possa ser um mecanismo de defesa. O corpo pensa, age. Música não dorme.

composição analógica: fita magnética

Julia Teles

Entre os dias 12 e 17 de agosto estive no Musiques & Recherches, no interior da Bélgica, cursando *Composição Eletroacústica (Analógica)* com a compositora Annette Vande-Gorne. A proposta era estudar a parte teórica da composição de manhã (como pensar os sons, tipos de tratamento, entre outros) e realizar os trabalhos práticos à tarde, apresentando os resultados em um concerto no último dia.

Decidi fazer esse curso porque achei que seria curioso manipular esses equipamentos antigos. Não sabia se manipularíamos fita magnética, que tipos de periféricos (delays, reverbs, equalizadores, etc.) estariam disponíveis, se usaríamos ou não sintetizadores. Achei que, independente de como fosse, seria interessante conhecer o histórico do trabalho composicional e experimentar um pouco, ver como as coisas funcionam. Eu sempre tive essa vontade de saber como era compôr música eletroacústica fora do computador.

Chegando no local do curso, vi que teríamos dois estúdios à nossa disposição, com gravadores e tocadores de fita magnética, mesas de som já conectadas a caixas de som, um equalizador gráfico bem antigo, dois aparelhos de reverbs e delays (digitais), além de outros aparelhos mais simples para ajudar a fazer loops, variar a velocidade de execução da fita, etc. Éramos quatro alunos para utilizar os dois estúdios, o que foi bom: pudemos trabalhar quase ininterruptamente, mas também conversar e ouvir o que os colegas produziam. Os gravadores e tocadores

de fita também funcionavam independentes da mesa de som (com fone de ouvido), o que facilitava para editarmos os materiais enquanto os colegas trabalhavam em outra coisa. Trabalhamos nesses equipamentos por cerca de cinco dias, em média 7 ou 8 horas por dia. A partir dessa experiência, então, comparo um pouco esses dois processos – o da música digital e da música analógica.

A primeira grande diferença está na visualidade do processo – quando gravamos um som em fita magnética, o material sonoro está fixado a um material real e palpável (a fita), ao invés de ser um arquivo dentro do computador, representado na tela. Ao mesmo tempo que temos esse lado material, deixamos de ver o som *em si*, a representação de sua *waveform*, como estamos acostumados em programas como *Pro-tools*, *Logic*, *Ableton Live*. A experiência se torna mais sonora no sentido de que toda e qualquer edição, seja tratamento ou montagem, surge somente a partir do que ouvimos, e não do que vemos. Não podemos prever variações dinâmicas, nem saber exatamente em que trecho do som estamos. Isso leva à segunda diferença: nossa memória precisa trabalhar muito mais. Pois uma coisa é saber que se gravou um som X em determinado rolo, mas para saber como o som se desenvolve, quais trechos ficaram mais interessantes, imaginar possíveis mixagens e transformações, etc, é preciso conhecer bem os materiais. E rebobiná-los para ouvir novamente diversas vezes pode tomar um tempo enorme.

A terceira diferença também está relacionada com a anterior: desde o começo do processo com a fita, aprendi que deveria limpar os materiais, jogar sons fora. Cada vez que gerei sons (fossem eles sons recém-captados ou já transformados), reouvi e selecionei somente o que de fato me interessou, todo o resto joguei na lixeira, sem dó. Ter muito material pode ser um problema, especialmente no nosso caso, em que tínhamos que compor algo em 6 dias. Por isso é melhor ficar com menos materiais, somente os que julgamos realmente interessantes, do que com rolos e rolos de sons que a gente nem vai utilizar. Na música digital, é

possível acumular milhares de sons em um mesmo projeto, e não temos que nos desfazer de nada definitivamente, podemos somente ocultar ou *mutar*. Ao contrário, temos mania de guardar tudo pois esses sons podem servir para alguma coisa no futuro. Portanto, ao menos pra mim, usar a fita magnética nos obriga a fazer decisões composicionais mais definitivas, durante o tempo todo do processo. Podemos, sim, mudar de ideia e tentar refazer algum som que jogamos fora, mas pode ser bem trabalhoso.

Ao contrário do que eu pensava antes dessa experiência, é possível gerar diversos materiais, experimentando e gravando diretamente na fita, sem ter que necessariamente planejar e mapear tudo antes de gravar; é possível improvisar e gravar os improvisos, usando a mesa de som e outros aparelhos (periféricos) como instrumentos, e as possibilidades se multiplicam. Claro que há um limite para esse número de gravações (que é a quantidade de fitas virgens ou para reaproveitar que você tem), mas a fita é um suporte bem versátil, podemos regravar quantas vezes quisermos e juntar trechos de fita que não serviram para nada para criar mais um rolo para gravação.

Em muitos momentos do trabalho com fita, suspirei e pensei: “*ah! ainda bem que existe o computador, e logo volto pra ele!*”, pois às vezes é difícil lidar com algo tão manual e artesanal, às vezes dá super errado: a fita enguiça no gravador, acaba rasgando e perdendo trechos, ou a fita se desprende da bobina e dá uns nós e a gente tem que enrolar tudo de novo, manualmente. No computador, qualquer problema seria desfeito com um simples *ctrl+z*. Por outro lado, usando a fita não temos a luz branca do computador imprimindo uma certa sobriedade no processo e cansando nossos olhos (e não ter isso me deixou muito mais descansada e disposta para continuar compondo). Também é uma vantagem ter todos os *faders*, *knobs* e outros botões à mão, ao invés de usar o mouse para controlar parâmetros e automações. Assim esses movimentos soam muito mais

naturais e podemos prestar atenção somente no som enquanto realizamos esses movimentos, ao invés de ficarmos reféns da representação gráfica do software, o que acaba acontecendo. Cada tipo de ambiente, portanto, tem prós e contras. Misturar os dois também me parece uma boa e rica possibilidade.

Realizei minha composição durante o curso, terminando-a 30 minutos antes do concerto no dia 17/08, e ela se chama *Août/Magnétique*. Quem se interessar, pode ouvir aqui: <https://soundcloud.com/juliateles/aoutmagnetique>

O processo resumido, a quem interessar, foi o seguinte:

Gravei diferentes manipulações de objetos, sendo elas: esfreguei uma beiriga, bati garrafinhas de vidro contra elas mesmas, joguei uma bola de ping pong dentro de uma tampa de panela de vidro que tinha uma ressonância legal, entre outras coisas. “Toquei” o toca-fitas, dando play, rebobinando, freando, fragmentando os sons, criando ruídos e gestos com essa execução somados aos meus sons gravados (e gravei ao vivo os resultados). Limpei os sons e só mantive o que me interessava. Experimentei as várias velocidades de leitura da fita (e gravei). Usei esses materiais novos (gerados dessas duas formas) e mixei, “tocando” um equalizador gráfico, reverbs e delays (é possível somar o material de duas fitas diferentes, pois nesse estúdio há dois toca-fitas para leitura e um para gravação). Limpei novamente meus materiais. Escolhi as camadas que usaria e uma ordem para os eventos, e experimentei gravar essa sequência. Refiz isso várias vezes. Escolhi uma ordem mais geral para a peça e preparei as fitas para isso: usar os sons de improvisação de fita mais crus, depois passar para uma explosão de reverb, e voltar para os sons de fita retrabalhados e variados. Editei essa sequência e mixei uma última vez, alterando somente as dinâmicas na mesa de som. Essa mixagem final é a peça resultante. A partir da mesa de som, no concerto de encerramento, gravei em arquivo digital.

sea organ

Bruno Fabbrini

Zadar é uma pequena cidade croata, na costa leste do mar adriático, com cerca de 72 mil habitantes e que, como muitas cidades europeias, torna-se um centro turístico muito visitado durante o verão do velho continente.

Porém, o ponto de interesse pra *linda*, é a instalação sonora chamada *Sea Organ*, uma obra do artista e arquiteto Nikola Basic, forjada como parte da reconstrução da cidade, destruída durante a 2ª guerra mundial. Formado por 35 tubos subterrâneos, em túneis ligados ao flanco de um canal

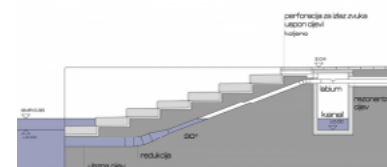
central, cada tubo do órgão é soprado por uma coluna de ar e empurrado por uma coluna de água através de um tubo de plástico imerso na água. O som desses tubos chega a superfície através de algumas aberturas nos planos verticais localizadas nas escadas próximas a encosta. A estrutura do órgão é formada por sete grupos de tubos, com cada uma dessas seções abrigando cinco tubos separados por 1,5m entre si e que estão sintonizados com dois acordes da escala maior diatônica, criando uma impressão sonora mantrica, hipnótica. Os tons e acordes são aleatoriamente ‘tocados’ pelo mar e variam conforme a movimentação da água, sujeita ao tráfego marítimo, que inclui ferry boats, navios de pesca e carga e até petroleiros.

Além disso, a intenção musical do *Sea Organ* foi idealizada para refletir parte da tradição musical local, no caso, o canto masculino improvisado a quatro vozes, com melodias e acordes baseados na escala diatônica europeia. Para os ouvintes, de pé ou sentados nas escadas próximas as saídas de ar do órgão, é possível ouvir bem entre 5-7 tubos relativos a seção em que ele se localiza,

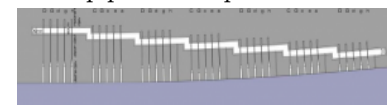


Fig. 6. Tube-pipe tandem, architect's sketch.

(a abertura dos tubos para o mar)



(os 35 tubos, divididos nas 7 seções de 5 pipes e as respectivas notas)



e cada uma dessas seções acaba gerando um acorde. A seqüência de acordes escolhidas foi G-C6-G-C6-G, sintonizando os tubos instalados do noroeste para o sudeste. A combinação foi idealizada para soar agradável mesmo em circunstâncias extremas, quando os 35 tubos podem soar simultaneamente. De maneira geral, o *Sea Organ* irá realizar sons monofônicos, bifônicos ou polifônicos, mais ou menos similar a performance de um gaitista. As frequências dos tubos abrangem sons entre 65Hz e 250Hz, fazendo menção a voz masculina, conforme explicado acima.

Durante o tempo que se desfruta da instalação, ouve-se uma gama de variações de sonoridade, dinâmica, ataque, série harmônica, etc. Além disso, é interessante ouvir a paisagem sonora complementar, como o som da água chocando-se contra a encosta e o murmurinho das pessoas que circulam pela instalação durante todo o dia. Se você quiser se ater somente ao som do órgão, é bom pensar em visita-lo durante a madrugada. Por fim, dialogando com a obra, ao seu lado existe uma instalação visual – Saudação ao Sol, do mesmo artista – que armazena energia solar durante o dia e abastece um sistema de leds multicoloridos que piscam alternadamente durante a noite, e é possível deitar nesses painéis desfrutando a viagem ao som do órgão tocado pelo mar. Vale ressaltar, Zadar tem o pôr do Sol considerado por muitos um dos mais bonitos da Europa, vale conferir.

[pra explicação não ficar muito técnica/abstrata, complemento o texto com uma série de fotos, ilustrações e documentações do projeto, além de, claro, um link sonoro...]

Som:<http://www.croatia.org/crown/music/SoundoftheZadarSeaOrgan.wav>



(toque das ondas)



(os alto-falantes, localizados no chão)

ainda assim o som

Sérgio Abdalla

e cada uma das outras coisas? porque falamos tanto exatamente do som em música?

se resolvemos (talvez depois da Teoria da Unidade do Tempo Musical – que insiste numa passagem quantitativa e não qualitativa entre ritmo e som –, talvez depois do sintetizador, talvez depois do cinema) que entre ritmo e duração a diferença é de escala, descobrimos ou decidimos, então, que entre um som sonante para nós (entre 20Hz e 20kHz) e um som não-sonante para nós, temos uma questão de escala.

e então, se daí decidimos também que essa questão temporal é o essencial para a música (pode-se decidir outra coisa), não temos necessidade de nos ater ao som. também não temos porque nos abrir a infinitas possibilidades: sem pânico, por favor!

mas por que o som, ainda e sempre, então? não posso responder, mas posso sim deixar essa questão no fundo e seguir dando voltas em torno, na borda.

se ritmos de troca de imagens

– corte cinematográfico;

– corte em cena, na cena (troca cenário, cai algo etc);

– corte na iluminação de um objeto estático ou de qualquer forma um objeto que não é a obra (luz piscando, talvez até numa pista [de dança] ou passagens de luz);

se ritmos de ações

– corte na movimentação (para de ir pra cá, vai pra lá etc);

– corte na respiração (mudança de estado de espírito aparente em quem está em cena),

não interessa. ritmos, de toda forma.

se isso tudo é algo, então por que sempre o som a encher o saco? encher de ar, talvez, som, ar etc.

o som para nós acontece numa escala bem restrita, sua faixa de frequência é bem restrita se compararmos com outras temporalidades: fase da lua, ano, época histórica etc.

assim como usamos, em uma época histórica nossa, a noção de estrutura em filosofia, etnologia, psicanálise e sei lá, a noção de *estrutura musical* vem acudir a nossa decisão de que a diferença entre os tempos é de escala. a estrutura é abstrata e pode ser abstraída de algo, então pode sofrer mudanças de escala sem perder suas relações internas.

porém, se nos colocamos criticamente em relação à ideia toda de estrutura como estruturante, como fundo existente que gera algo, a materialidade do que está sendo estruturado aparece como geradora do caos que não é da estrutura, não responde a ela, não se remete a ela, não a respeita, não deve nada a ela. a materialidade do som é o que faz com que, apesar da nossa clareza de que o trabalho rítmico pode ser dar com qualquer coisa, trabalhemos ainda com ele, o som. nós, os músicos, dominamos a materialidade do som, e não outra.

ou, talvez ao contrário, sabemos que não a dominamos, sabemos melhor do que qualquer um onde é o ponto onde ela não se deixa dominar.

esquilo

Natália Keri

Nesta segunda fase da coluna de sua coluna quinzenal na *linda*, a Natália Keri parte de obras importantes da História da Música Eletroacústica para escrever.

Hoje, a partir da obra “Poème électronique” de Edgar Varèse: <https://youtu.be/GKKOYXwUEOo>

Um esquilo com um rabo lilás bocejou. Se ajeitou um pouco na cama, porque é o cobertor escorregou e descobriu suas costas.

Era preciso sair com calma para não acordá-lo. Mas o que não esperava era trombar num piano. Não estava ali antes, mas tudo aquilo era imprevisível.

O esquilo levantou-se irritado mas não quis sair correndo atrás de mim.

Cheguei à cozinha a tempo de ver os últimos preparativos do bolo de aniversário do caramujo. Era um colosso cor de rosa e branco, os bichinhos dançavam e estavam fazendo os últimos ajustes na coreografia. Pena que não poderia ver a festa. Minha missão era ir até o rio. Lá saberia o que fazer.

Atrás da cozinha felizmente ainda tinha uma canoa. Fui pelo córrego remando sem pressa, porque estava bem seguro.

Ao desembocar no rio já sei que devo aportar, ir à pizzeria e me oferecer para fazer algo, sei lá, lavar os pratos ou até cantar.

Mas todos estavam no aniversário. O dono da pizzeria falou que o único posto vazio era o de cliente. Comi uma napolitana e dei a azeitona para o esquilo. Ele ficou feliz.

matiz i ´hommage à edgard varèse - vanguarda latino-americana de nova música

Adam Matschulat

A **Vanguarda Sul Americana de Nova Música** é um grupo no Sound-Cloud criado por produtor e fundador do selo *'Resterecords'* **Adam Matschulat** e tem foco em unir artistas contemporâneos da América do Sul. O grupo é lar para música experimental, alternativa e contemporânea.

Quinzenalmente **Matschulat** irá contribuir com uma seleção de uma música do grupo e irá compartilhar palavras sobre sua escolha.

RODRIGO LIMA: MATIZ I *'Hommage à Edgard Varèse'* para trompete e trombone (2010).

<https://soundcloud.com/rodrigo-lima-184/matiz-i-hommage-edgard-var-se>

"Virtuosismo instigante e sucessivas gradações de cores, numa espécie de ritual onde os intérpretes se veem diante de seus limites, é o desafio que carinhosamente dediquei aos amigos Carlos Freitas e Adenilson Telles. Sua natureza quase improvisatória no manejo dos materiais é moldada por uma sonoridade global de origem harmônica" – **Rodrigo Lima**

Rodrigo Lima nasceu em Guarulhos-SP em 1976. Sua música tem sido apresentada em salas de concerto no Brasil, Chile, México, Espanha, França,



Holanda, Bélgica e Estados Unidos por conjuntos como Ensemble Aleph, Sonor Ensemble, Camerata Aberta, Camerata de las Américas, Quinteto Brasília e OrchestrUtópica. Recebeu importantes prêmios, tais como: *III Premio Internacional Iberoamericano Rodolfo Halffter de Composición* 2008 (México); *3rd prize Francisco Guerreiro Martín – XVII Premio Jóvenes Compositores 2006 – Fundación Autor-CDMC* em Madri (Espanha); Compositor residente do *5th International Forum for young Composers* 2008 em Paris (França), 1º Prêmio do Concurso Nacional Camargo Guarnieri de Composição 2005, *Prêmio Funarte de Composição Clássica* 2010, dentre outros. Lima é bacharel em composição pela Universidade de Brasília (UnB) e Mestre pelo Instituto de Artes da UNICAMP, seus principais professores foram Estércio Marquez, Sérgio Nogueira, Conrado Silva e Silvio Ferraz.. Entre seus projetos atuais incluem uma nova obra para o *World Saxophone Festival-Congress 2015* em Strasbourg (França). Atualmente é professor de composição da EMESP – Escola de Música do Estado de São Paulo e da Academia de Música da OSESP.

Acompanhe outras faixas da Vanguarda:

[áudio indisponível]

Publicado originalmente em formato virtual (website) no dia 01 de setembro de 2014

Sobre a linda

A revista digital *linda* foi criada em 2014 como parte das atividades coordenadas pelo coletivo de música eletroacústica NME, ativo entre 2011 e 2018. Ao longo de mais de 50 edições, a revista reuniu autores de diversas regiões do Brasil e do exterior em torno do que se buscava caracterizar como uma cultura musical eletroacústica. Além de funcionar como um veículo de comunicação e espaço criativo de experimentação artística para os membros do coletivo, a revista buscou criar interlocução entre as cenas de música experimental de diferentes regiões do país, expandindo sua rede de colaboradores para além do estado de São Paulo. Por razões técnicas a *linda* foi retirada do ar em 2021. Com este projeto de reedição, a enorme quantidade de textos produzidos torna-se novamente acessível ao público em geral.

Coordenação Geral: Gustavo Branco, Julia Teles e Fernando Iazzetta

Diagramação: Elisa Bosso Fernandes e Ana Clara Gimenez

Apoio: NuSom e Berro

NUSom
NÚCLEO DE
PESQUISAS EM
SONOLOGIA

BERRO