

Entrevista com Tristan Murail ¹ criação de *Territoires de L'Oubli*:

Lucia Cervini
(CM/UFPEL - RS)
lcervini@uol.com.br

DADOS BIOGRÁFICOS DE TRISTAN MURAIL

Nascido em 1947, em Le Havre, Tristan Murail estudou no Conservatório Nacional Superior de Paris em 1967, na classe de Olivier Messiaen. Recebeu, em 1971, o Prix de Rome de composição para estudar com o compositor italiano Giacinto Scelsi. Em 1973, fundou com Gérard Grisey e outros compositores franceses, o grupo *L'itinéraire*, cuja proposta reunia intérpretes e compositores com a finalidade de difundir e desenvolver novos resultados sonoros utilizando, além dos instrumentos tradicionais, os instrumentos de música eletrônica e posteriormente a informática musical.

Nos anos 80, Tristan Murail utiliza a informática para aprofundar sua pesquisa nos fenômenos acústicos. Inicia uma colaboração com o IRCAM, lecionando composição de 1991 a 1997, além de participar do desenvolvimento do programa de auxílio à composição *Patchwork*. Publicou numerosos artigos, destacando-se a revista musicológica *Entretemps*, contribuindo para estabelecer os fundamentos teóricos e analíticos da Música Espectral ("*Revolução dos sons complexos*", "*Espectres et Lutins*" e "*Questions de Cible*"). Desde 1997, Murail leciona na Universidade de Columbia, em Nova Iorque. Suas composições recentes incluem *Les Ruines Circulaires*, estreada em setembro de 2009 e *Les Sept Paroles*, com estréia prevista para abril de 2010.

ENTREVISTA

Nesta entrevista, foram ressaltados aspectos elucidativos de questões de concepção da obra para piano *Territoires de l'Oubli* (1977) de Tristan Murail. Estes aspectos estão relacionados à contextualização e gênese de *Territoires* assim como aspectos do desenvolvimento e transformações no estilo do compositor.

¹ Esta entrevista é parte integrante da tese de Doutorado "Continuum, Processo e Escuta em *Territoires de L'Oubli*: concepção de uma interpretação" defendida pela autora em fevereiro de 2008 na UNICAMP/SP, sob orientação do Prof. Dr. Jônatas Manzolli, co-orientação do Prof. Dr. Mikhail Malt (IRCAM/FR) e orientação interpretativa da pianista Martine Joste (FR). Entrevista concedida à autora em 24 de julho de 2006 em La Grave, França, por ocasião do 9º Festival «Messiaen au Pays de la Meije».

Lucia: (...) Em Territoires de l'Oubli, através da idéia do continuum e dos processos², poderíamos considerar que na interpretação os mesmos pontos da composição são salientados? Se isto seria um ponto em comum entre a interpretação e a composição?

Murail: É claro que numa peça como *Territoires de l'Oubli* há esta questão do processo, de transformação, isto apresenta problemas particulares ao intérprete. Se eu compreendi bem sua questão, se é o mesmo tipo de problema para um intérprete e para o compositor (...). Pessoalmente eu penso que não. No trabalho com o processo havia alguma coisa (...) muito formal, muito calculada, obrigatoriamente, porque éramos obrigados a criar etapas, saber de onde se parte e aonde se vai, com certeza em função de um efeito psicológico, é isto que se procura. Mas é necessário ter o *metier* para se fazer, a própria realização daquilo que queremos fazer. (...)

Lucia: Em relação a esta questão, vi alguns aspectos dos processos no Open Music³ (...) é esta questão da idéia do compositor que faz a aproximação para a partitura, e após, o intérprete faz a aproximação da partitura para a idéia do compositor, é esta aproximação que não sei onde se encontra, porque ela é calculada, mas há uma idéia musical.

Murail: Sim, é claro.

Lucia: (...) mas o cálculo em si também é uma aproximação, e quando olho a partitura posso ver coisas que são dispostas, mas há também uma intenção (...) além da partitura. Não é a partitura, é a idéia que vem (...) antes da escrita, e é também após a leitura da partitura.

Murail: O que é especial nesse tipo de música.

Lucia: Sobre os longos processos em Territoires, a necessidade de se dividir, medir esses processos. Também as curvas – psicologicamente - várias coisas ao mesmo tempo (cresc, accel, rall, etc), qual é a idéia das defasagens, de diversas camadas ao mesmo tempo?

Murail: Penso que é mais difícil em uma peça como *Territoires de l'Oubli*, porque os processos frequentemente são muito longos, logo, é necessário medir verdadeiramente a progressão de cada dimensão, de cada parâmetro com muita precaução para chegar à curva ótima. Em grande parte é esta questão, questão das curvas, de maneira que estes efeitos pareçam psicologicamente naturais. Se você tem um acelerando, muitas acelerações no início e após [...continuar acelerando], evidentemente está arruinado. As dificuldades dessa peça são a existência de várias coisas ao mesmo tempo, uma coisa que acelera, depois outra que diminui (que ralenta), e há talvez um crescendo, depois outra coisa.

² Em *Territoires*, os processos são transformações graduais de um material, ou objeto em outro, cujas analogias se fazem por processos advindos de outras disciplinas como a Física, a Química, a Biologia e também cuja característica é uma transformação que possa ser descrita por algoritmos ou fórmulas matemáticas.

³ Software de criação musical desenvolvido por Murail pelo IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/ Musique).

Lucia: Quando compôs Territoires, qual a idéia de fazer estas defasagens, de diferentes coisas ao mesmo tempo? No caso de Territoires, qual é a idéia musical mais importante de trabalhar em relação à idéia de sobreposição?

Murail: Eu não estou certo de que vá responder à questão, mas eu penso que de início há várias questões. A primeira questão era o próprio instrumento, que para mim apresentava um problema na época, porque dificilmente eu poderia fazer com o piano aquilo que fazia com a orquestra. Logo, há esta dimensão, o piano se tornou clássico, se tornou um pouco ancestral, logo, como fazer para obter essas marcas de som que felizmente eu podia utilizar na orquestra, então isso já explica várias coisas do que você dizia, quer dizer, o que você chamou de defasagem [decalage]. De fato, imagine que você tem um grande crescendo na orquestra, um som que amplia, com o piano como podemos fazer? Com o piano você não pode fazer. A única possibilidade é utilizar fórmulas de repetição com crescendo, com acelerações, talvez, adicionar mais e mais notas, harmonias e outras coisas, para obter um efeito psicologicamente similar, que vai ser acusticamente diferente mas psicologicamente similar.

A segunda questão era, bom, se o piano é um instrumento com muita conotação, muita associação histórica, como fazer para se desfazer disso? É também, um pouco, uma reação contra o piano que utilizávamos na época, o piano muito percussivo, piano preparado, eu queria, portanto, fazer um trabalho sobre as ressonâncias, muito mais que os ritmos, percussão (...), logo, muito frequentemente, toda escrita, não é para entender uma série de notas, mas para desenvolver a ressonância, considerar como a ressonância se transforma progressivamente e não tanto as notas que são escritas.

Lucia: E porque o piano? Porque, neste momento, escrever Territoires de l'Oubli e para o piano?

Murail: Provavelmente, eu não me recordo mais as circunstâncias exatas, mas me foi pedido, de toda maneira. De fato, eu tinha tentado escrever diversas peças para instrumento solo, não por acaso, uma peça para piano e uma peça para violão.

Lucia: Tellur.

Murail: Sim *Tellur*, aproximadamente na mesma época e o mesmo tipo de problema de fato, exceto que é ainda mais complicado com um violão porque os sons não ressoam, logo eu utilizei o sistema de *rasgueado*⁴ para sustentar o som. E depois, foi um pedido também, eu comecei durante um grande festival de música contemporânea na França que se chamava *Festival de Royaumont* – muito importante, na verdade o lugar de encontro de todo mundo – onde eles me pediram para escrever uma peça para órgão também, na qual comecei e abandonei. Mas a peça para piano eu continuei, no início era destinada a ser estreada no *Festival de Royaumont* por Michael Levinas, um colaborador e amigo, logo, penso que era isso também, uma peça para ele tocar. Finalmente eu acabei a peça, mas muito tarde, tarde demais para o *Festival de Royaumont* e Michael, verdadeiramente, não teria tempo de dominar a peça. E nós a estreamos alguns meses mais tarde, em Roma. Logo, você sabe que é frequentemente assim, são as circunstâncias que nos levam a fazer alguma coisa. E depois, era também o desejo de ver se esta técnica, que você descreveu, estas transformações ligadas à música espectral, se

⁴ Técnica utilizada na guitarra flamenca.

nós poderíamos aplicá-la a outra coisa que à uma orquestra ou à conjuntos instrumentais importantes (...)

Lucia: Como um desafio?

Murail: Sim, um pouco, um pouco como, guardando toda proporção, como Johann Sebastian Bach, quando ele escreve para violino solo, é o que ele tenta fazer, ele tenta escrever uma fuga, uma forma contrapontística para violino solo. É aproximadamente o mesmo tipo, uma comparação simplesmente, é aproximadamente o mesmo tipo de problema.

Lucia: [Com a idéia do continuum] é uma outra maneira de tocar, (...) é uma maneira completamente diferente de ver a música, não somente a música espectral mas a música contemporânea. A questão do continuum é uma questão que me traz muitas coisas, sobretudo até os anos 80 como uma das mais fortes na música contemporânea. Na música espectral imagino como uma das questões mais importantes e mais interessantes também, mas trabalhado não como um fluxo, uma questão de transformar, de desenvolver no tempo as idéias da composição. Mas e agora, por exemplo, para desenvolver coisas ao piano, como a peça «Les Travaux et les Jours⁵», é uma outra maneira de desenvolver. Hoje em dia, como é trabalhar para o piano depois de Territoires?

Murail: Durante os anos 70, início dos 80, tudo isso era ainda muito experimental, quer dizer, era necessário criar tudo, necessário criar as ferramentas, necessário criar o estilo, a estética. Logo, as peças são muito estritas, elas vão em uma direção como esta, frequentemente a forma e o processo são a mesma coisa. Há um efeito final, na verdade é o próprio processo que cria tudo. Progressivamente, eu compreendi que poderia criar como um estado evolutivo, quer dizer, utilizar o processo como uma ferramenta, como antigamente se usava o desenvolvimento temático, como a progressão harmônica, utilizar tudo isso para, na verdade, fazer chegar ao objetivo musical. E depois, outras coisas como trabalhar sobre o tempo de uma maneira diferente, evidentemente vindas do processo.

A partir de um certo momento começamos a interiorizar tudo isso, não tínhamos mais necessidade de fazer tudo calculado demais, de seguir precisamente uma progressão, etc. Logo, os processos se transformam, mais como ferramentas que vão permitir construir, construir uma forma, eles não são mais a forma, eles são somente as ferramentas ou os materiais. Eu não gosto muito destas palavras. Logo, o que se passa é que, depois, a forma musical se torna diferente do processo, do processo utilizado. Mas em *Les Travaux et Les Jours* é assim, podemos ainda encontrar processos de transformação progressiva mas frequentemente são muito mais breves que em *Territoires* ou ainda um pouco escondidos, há diversas camadas sobrepostas (...) é difícil falar sem a partitura. Há uma das peças que é muito complexa, é a mais longa, penso que é a número 8, que aproximadamente é como uma espécie de recapitulação de todas as outras peças; logo, há esta forma e dentro disso há outra coisa, há o desenvolvimento da série de acordes que encontramos na 3ª peça, há os processos, as fórmulas unicamente espectrais, e de fato, tudo isto está sobreposto.

⁵ Obra para piano de Tristan Murail composta em 2002, 25 anos após *Territoires* cuja duração é de aproximadamente 40 minutos, mas composta de 9 peças curtas.

Lucia: Ah, sim. Em «Les Travaux et les Jours» a dimensão das peças é diferente de Territoires, é uma outra dimensão.

Murail: Sim, de fato eu queria tentar trabalhar formas mais curtas, é o que tento fazer há vários anos também, como ontem à noite⁶. É difícil porque é muito contraditório, justamente com toda essa herança de música por processo, porque processo requer tempo, senão não se percebe.

Lucia: Em Territoires é muito difícil manter a tensão durante quase 30 minutos, e tanto para tocar como para quem ouve a peça, mas é uma outra dimensão de tempo também. Eu toquei Territoires, ainda em preparação, mas é interessante a reação do público com a peça. Há pessoas que falam sobre imagens como num filme na qual se transformam a cada momento (...) é esta dimensão temporal. E a questão do título, Territoires de L'Oubli?

Murail: Se tomamos o sentido literal, é o fato que utilizamos o pedal do piano, de fato isso memoriza os sons, mas há um momento que evidentemente eles desaparecem. Logo eles são esquecidos e este jogo define um certo número, em relação às imagens cinematográficas, um certo número de territórios que mudam sem parar. Mas de qualquer maneira, a gente pode considerá-lo mais romântico se quiser.

Lucia: A questão da fusão, ontem, em Portulan, sobretudo na segunda peça, há uma fusão muito forte de timbres de um instrumento para o outro, mas para o piano, principalmente porque ele é temperado, como funciona essa fusão?

Murail: A fusão com os outros instrumentos?

Lucia: Sim, por trabalhar a fusão de timbres. Quando se trabalha sem ser um instrumento temperado, é possível fazer esta fusão dos harmônicos, cada sonoridade entre os instrumentos também, mas não para o piano?

Murail: Não é, na verdade, uma questão de temperamento. Efetivamente, o temperamento é um problema para criar certos números de relações harmônicas, mas não é verdadeiramente isso que impede uma fusão de timbres. O problema do piano, concernente ao que disse Reverdy ontem⁷, é que justamente, por exemplo, o espectro do piano é muito próximo ao espectro da flauta. Logo, o problema é o contrário do que ela disse, é por isso, por exemplo, que o piano e a flauta são muito difíceis de combinar, porque não são interessantes como combinação. Se falarmos, por exemplo, de registro comum entre a flauta e o piano, a partir do dó médio, efetivamente, temos espectros que são vizinhos demais. Mas o grave do piano tem espectros que, você sabe, são extremamente ricos e dentro disso podemos verdadeiramente fazer efeitos de fusão com outros instrumentos. Na última peça eu tentei fazer isso, temos a ressonância grave e acrescentamos por cima. Os outros instrumentos, na verdade, saem do som do piano.

Lucia: Na 3ª peça de Portulan, o piano muda completamente de sonoridade, a fusão com os outros instrumentos, por isso como trabalhar esse tipo de sonoridade (...)

⁶ Concerto de estréia de sua obra *Portulan* (formado por diversas peças, ciclo incompleto) realizado durante o Festival Messiaen (07/2006).

⁷ Concerto conjunto de Murail realizado em La Grave (França) por ocasião do Festival Messiaen em julho de 2006.

Murail: (...). Por isso não é especial ao piano. Quando fazemos uma orquestração, é frequentemente o efeito no momento. Por exemplo, há efeitos de mascaramento, mascaramento de harmônicos, me lembro de um exemplo que me tocou antigamente, eu escutei uma obra de Bach, acredito, ao qual havia uma ária para solo de oboé acompanhada por cordas. O oboé tem um som muito nasal, etc., mas nesse contexto com as cordas ao redor, o som se tornou muito mais doce. Então por quê? É porque os harmônicos das cordas, de fato, vão mascarar, é minha explicação, vão mascarar os harmônicos do oboé ou então se confundir com eles, e então, finalmente, quando ouvimos o oboé se mover nessa harmonia de cordas, ouvimos somente os harmônicos. Nós somente damos atenção aos harmônicos inferiores e logo, o som se torna muito mais doce. Então há muitos efeitos desse tipo. Quando misturamos o piano com instrumentos, como ontem, poderia ter esse tipo de efeitos que fizessem o espectro dos instrumentos interferirem com o espectro do piano, onde isso muda um pouco artificialmente.

Lucia: Mas é também da maneira de tocar? É a questão de trabalhar também o toque no piano, de tocar o piano para reforçar os harmônicos, sem ataque?

Murail: Não, nada a fazer após, acabou, mais ou menos é uma ilusão do pianista. Em relação à nuance, de fato, o único parâmetro sobre o qual você pode influir como pianista é a velocidade, você sabe, é a velocidade ao qual o martelo vai bater a corda, todo resto é a imaginação.

Lucia: Mas é essa intensidade de toque que vai fazer mais ou menos a fusão.

Murail: Ah sim, em relação a nuance. Mas também a precisão rítmica, isto é uma coisa que eu tentei na primeira peça ontem à noite, mas ontem não saiu muito bem porque, normalmente quando se toca este tipo de violino com os acordes do piano, é necessário ser absolutamente sincrônico, isto cria efetivamente um novo som. Todos juntos, não ouvimos o violino, não ouvimos o piano, ouvimos um som um pouco como uma percussão metálica, isto muda completamente. Mas é necessário que os sons estejam absolutamente juntos, senão ouvimos o piano vazio. Então é necessário que eles estejam absolutamente juntos. É necessário que o violino seja ligeiramente mais forte que o piano, porque ele toca uma só nota e sua ressonância é mais curta também. Depois, acredito que o mais importante, de fato, são as notas escritas, é isso que vai criar a fusão. (...) A fusão espectral vai intervir unicamente se você tem esse tipo de relação harmônica. Porque a fusão espectral é isso, a combinação entre 2 componentes que vão formar um espectro sintético.

É necessário que a harmonia crie esse tipo de espectro senão é um acorde normal.

Justamente em *Les Travaux et les Jours*, quando tivemos um concerto nos Estados Unidos há 2 anos, eu acho, havia vários compositores na sala, uma das reflexões que eles me fizeram era “tivemos a impressão de ouvir um piano não temperado”. E a uma utilização de ressonâncias finalmente, por exemplo, ao tocar sons graves ou médios, há ressonâncias que por definição não são temperadas, a ressonância harmônica do piano não é temperada, e se você mistura estas com notas que são temperadas, terá efetivamente sonoridades que são como sonoridades não temperadas.

L.: Sim, um problema como no final de Territoires (...)

Murail: Sim, o batimento também.

Lucia: é um pouco como um piano não afinado (...)

Murail: Sim, são fenômenos que existem e utilizamos isso de uma maneira muito sistemática, sabemos que as ressonâncias não são temperadas, eu combino, sobretudo, se escrevo para o piano e os instrumentos, eu penso sobretudo na ressonância do piano, na nota que efetivamente vai ser tocada no piano.

Lucia: E a questão da quantização, o ritmo, a aproximação da distribuição temporal para a escrita, é mais a sensação da quantização do ritmo que verdadeiramente o ritmo escrito, é isso?

Murail: Esta é uma questão difícil, de fato, é muito mais difícil notar os ritmos que as alturas na realidade, pela razão que você disse, e após para encontrar uma fluidez na execução. Desde que escrevemos, obrigatoriamente, isto se torna um pouco reduzido e, após, é necessário reencontrar essa fluidez. Então, de fato, não é necessário pegar os ritmos que eu escrevi, idealmente não será necessário fazer esses ritmos de maneira muito literal e, talvez, compreender como um guia para obter um certo resultado. De fato, ontem eu fiquei um pouco chateado com uma instrumentista porque ela tem a tendência a fazer as coisas muito estritamente, muito literais e eu lhe disse diversas vezes, está bom, é perfeitamente a partitura, mas agora é necessário tentar realizar mais flexível e mais fluído. Ela teve muito problema em fazer isso.

No início, nas minhas primeiras peças, eu escrevia certamente menos estrito, justamente muito mais proporcional ou com acelerações, coisas mais ou menos espaçadas para indicar a velocidade, etc. e, depois, me dei conta que justamente os intérpretes faziam isso muito livremente e que o resultado estava muito longe do que eu queria, verdadeiramente muito longe. Então eu escrevi duas peças para piano, *Estuaire*, as primeiras peças para piano, que não são muito tocadas (não é calculado, é mais intuitivo); mas no início eu tinha escrito propriamente com sistemas de proporção e de velocidade relativos só que isso não andava, era de qualquer maneira técnico, com a indicação dos segundos na partitura, era de fato preciso. Então eu reescrevi completamente com ritmos, verdadeiros ritmos e isso funcionou melhor, com a condição que, neste momento seria necessário fazer um pouco mais flexível.

De fato, Berio fez a mesma coisa. Uma peça para flauta, por exemplo, no início era escrita de maneira puramente espacial e após ele fez uma versão com ritmo escrito, provavelmente pela mesma razão, porque ele viu, de fato, que isso tomava liberdade demais.

Lucia: É por isso que falei sobre a relação do compositor com a partitura e do intérprete com a partitura, é encontrar o outro lado (...)

Murail: É necessário, verdadeiramente, saber em qual momento é exato e qual momento é necessário o contrário, sair um pouco.

Lucia: Sobretudo quando há música de câmara.

Murail: Sim, isso também.

Lucia: E o trabalho da Música Espectral nos Estados Unidos?

Murail: Nos Estados Unidos há compositores, não de música espectral, mas há o trabalho de pessoas com o que chamamos de música experimental americana, que se interessam pela ressonância natural, à la «just intonation», afinação justa, a gama natural onde eles trabalharam um pouco sobre as idéias de ressonância espectral. É algo já um pouco conhecido, havia muita gente que trabalhava também sobre gamas não temperadas, como La Monte Young que trabalhou um ciclo de peças para piano, como se chama ... *O piano bem temperado*, no qual ele “desafina” certas cordas do piano para obter uma gama natural.

Lucia: Há uma parte na Música Espectral que vem da Música Minimalista nos Estados Unidos?

Murail: Gamas naturais, minimalistas, no que concerne ao trabalho do continuum, do processo, é claro, no início isto nos interessou, observar um pouco a idéia de transformação perpétua, nas músicas minimalistas do início, em todo caso, havia uma certa pureza na pesquisa. Após, tornou-se um pouco comercial (...). E depois, gente como Harry Patch⁸, você conhece Harry Patch? É alguém que construiu instrumentos justamente para poder fazer divisões da oitava, ele tem toda uma teoria e escreveu um livro enorme sobre as teorias de divisão de oitava em 43 unidades. Tradições minimalistas, experimentalismos. Há ainda gente que faz dentro da tradição experimental, eu tenho ainda alunos que fazem coisas um pouco assim. Música minimalista, para mim isso desapareceu, se tornou uma música repetitiva, passiva, se tornou música tradicional normal.

Lucia: Não há um processo.

Murail: Não, eles trabalham unicamente sobre cores muito simples como eles utilizavam na época e praticamente não mais sobre processos. Enfim, muita gente, muitos jovens fazem isso (...), harmonias tonais (...)

Mas, de outro modo, eu tenho um trabalho de alunos que se interessam pela música espectral propriamente dita, com um programa técnico espectral, que na prática, é limitado a algumas *ilhas* aqui (França) e nos Estados Unidos. Há muito interesse, porque senão a escolha para eles é esta música neo-minimalista, neo-tonal, etc., muito acadêmica (...) ou a música tradicional dodecafônica americana que está a ponto de desaparecer também (...). É uma situação um pouco parecida por toda parte. (...)

Sobre a autora

Lucia Cervini é Doutora em Música (2008) pela UNICAMP/ CAPES, realizado sob orientação do Prof. Dr. Jônatas Manzolli e co-orientação do Prof. Dr. Mikhail Malt (FR). Em 2006, realizou Estágio de Doutorado na França (apoio CAPES) sob orientação do Prof. Dr. Mikhail Malt (IRCAM) e da pianista Martine Joste (FR). Concluiu Mestrado em Música pela UNICAMP/ FAPESP e Bacharelado em Piano pela UNESP. Atualmente é professora adjunta do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas – RS e co-fundadora e integrante do NuMC – Núcleo de Música Contemporânea da UFPel, onde realiza atividades de pesquisa e interpretação do repertório contemporâneo.

⁸ Harry Partch escreveu o livro *Genesis of a Music*, 2nd ed. Da capo press, 1974. Outras informações podem ser obtidas em: <http://www.harrypartch.com>.