



Musica_efemera, Harpa de Berio e Four⁶: três ambientes alternativos de performance

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Alexandre Zamith Almeida

Universidade de São Paulo – alex.za.al@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda três ambientes alternativos de performance – *Musica_efemera*, *Harpa de Berio* e *Four⁶* – que articulam meios musicais tradicionais (instrumentos) a meios tecnológicos, bem como confrontam os modelos tradicionais de performance musical. O objetivo é reconhecer, em cada uma das propostas, aspectos que as desviam dos modos históricos de produção musical. A partir de uma crítica a estes modos, pautada em autores como Stan Godlovitch e Lydia Goehr, conclui-se que nosso modelo tradicional de performance tende a resistir a inovações significativas de meios e métodos e que propostas alternativas contribuem para um frescor que confronta tendências à estagnação.

Palavras-chave: Música colaborativa. Técnicas instrumentais estendidas. Performance e meios tecnológicos. Música em rede.

Musica_efemera, Harpa de Berio and Four⁶: three alternative performance environments

Abstract: This paper looks at three alternative performance environments – *Musica_efemera*, *Harpa de Berio* e *Four⁶*, which combine traditional and technological musical means and confront the standards of musical performance. The aim is to recognize features which deviate these proposals from the conventional ways of music making. Based on authors like Stan Godlovitch and Lydia Goehr, it's concluded that our standard performance tends to resist to innovations on its means and methods, and therefore alternative proposes contribute to the freshness which can confront the trends to stagnation.

Keywords: Collaborative Music. Extended instrumental techniques. Performance and technological means. Network music.

Introdução: breve contexto

O processo histórico assumido pela música ocidental até meados do século XX contribuiu para a cristalização de um modelo de performance específico e restrito, fundamentado em pressupostos e conceitos solidamente estabelecidos, tais como compositor, obra, partitura, intérprete e instrumento musical. Destaca-se como elemento central que enlaça os diversos polos constituintes deste modelo a notação musical, a qual possibilitou o estabelecimento de textos fixos – as partituras – e com estes a emergência quase hegemônica do conceito de *obra musical*, em torno do qual todos os agentes, a partir de 1800, passaram a se articular (GOEHR, 2007: xvii)

Ousamos dizer que a obra musical, por não ser objetual, estabelece-se tradicionalmente por meio da busca por atributos como permanência e reiterabilidade. São atributos potencializados pelo recurso notacional e que pretendem preservar a identidade da obra, apesar de todas as contingências e variáveis que a dinamizam e a instabilizam em performance. Por conseguinte, a obra – registrada em partitura – se manifesta como um conjunto de restrições que buscam



condicionar a sua performance, inserindo neste modelo aspectos como fidelidade à partitura e proficiência instrumental como critérios de legitimação e avaliação da performance.

Não por acaso, este modelo tradicional de performance preza pela estabilidade, a qual pode ser reconhecida não apenas na normatização proposta pela partitura, mas também nas convenções e hábitos interpretativos, no código e repertório musicais amplamente disseminados e familiares (a música tonal tem grande hegemonia neste contexto), na relação de controle entre instrumentista e instrumento solidificada pela ênfase em técnica e treinamento e, por fim, na consistência entre técnicas instrumentais tradicionais, *designs* dos instrumentos e códigos musicais cristalizados.

Criticamente, Stan Godlovitch define este modelo de performance como uma tradição artesanal, uma prática governada por padrões inerentemente conservadores de habilidades manuais e *expertise*, e reconhece em seus aspectos ritualísticos e em sua estrutura hierárquica a explicação para a tendência de seus praticantes e de suas audiências a resistir aos desafios contrários à tradição trazidos por novas tecnologias e pelo experimentalismo em música (1998: 1-2).

Por outro lado, desenvolvimentos musicais do século XX instigaram insatisfações diante da situação da performance instrumental. Estas inquietações foram correlatas ao crescente descompasso entre as expectativas sonoras da música nova e a estagnação do universo sonoro instrumental e seu contexto performativo tradicional, e buscavam reformular os modelos históricos de performance. Estas insatisfações se manifestaram em variados graus e advenços: na estética do ruído e nos novos instrumentos propostos pelos futuristas, no desconforto de Varèse diante da obrigação de ter que escrever para instrumentos “que não mudam há séculos” (GODLOVITCH, 1998: 101), na recusa de Charles Ives em se restringir às contingências físicas de instrumento e instrumentista, na recorrência a pianos mecânicos por Colon Nancarrow, nas técnicas estendidas e preparações de instrumentos, nas novas propostas de notações (indeterminações e grafismos), na emergência de uma nova tecnologia sonora (a eletrônica), no experimentalismo em música, na adesão deliberada de músicos como David Tudor ao errático e ao indeterminável em performance, na *musique concrète* de Pierre Schaeffer e na conseqüente proposta de um novo solfejo que desse conta de novos universos sonoros.

Acerca deste contexto, propusemos, em 2012, um projeto de pesquisa que abordasse justamente a fricção entre meios tradicionais (instrumentos) e novos ambientes de performance, propondo investigar mais especificamente a integração do piano – um dos instrumentos mais intimamente vinculados aos tradicionais padrões de performance – a ambientes colaborativos, interativos e experimentais. Este projeto encontra-se atualmente em desenvolvimento junto ao programa de pós-doutoramento da Universidade de São Paulo e ao Núcleo de Pesquisas em



Sonologia (ECA-USP). O presente artigo tratará de três produções artísticas nas quais participamos em decorrência tanto do desenvolvimento deste projeto como da colaboração com projetos de colegas pesquisadores. São produções nas quais os conceitos de obra, composição, partitura e identidade sonora instrumental são deliberadamente fragilizados, a saber: *Musica_efemera*, *Harpa de Berio* e *Four*⁶. Salienta-se que o objetivo deste artigo não é a descrição técnica ou artística destas resultantes, mas o reconhecimento – sob a ótica da performance – dos tipos de ambientes performativos e de implicações de performance por elas propostos.

Os ambientes de performance em *Musica_efemera*, *Harpa de Berio* e *Four*⁶

Musica_efemera, *Harpa de Berio* e *Four*⁶ se apresentam como ambientes de performance que, por diversos caminhos, transgridem a noção de obra enquanto texto permanente a ser interpretado. Inserem-se portanto, dentro de poéticas nas quais o foco escapa do conceito de composição e se atém à performance enquanto momento efêmero em seus múltiplos e imprevisíveis desdobramentos. Nestes três ambientes, o piano foi inserido de maneira deliberadamente desfigurada em sua identidade sonora, em seu seu vocabulário gestual e idiomático e em sua relação estável de resposta às ações físicas do instrumentista.

Como nos lembra Fernando Iazzetta, instrumentos tradicionais mantêm sua identidade através do que Schaeffer chama de *permanência instrumental*, ou seja, a propriedade apresentada por um instrumento de ser reconhecido enquanto fonte sonora (IAZZETTA, 1997: 11). É justamente essa *permanência instrumental* que é transgredida em propostas como estas, que buscam explorar recursos sonoros não circunscritos ao código e à identidade sonoro-musicais culturalmente aderidos a um determinado instrumento. Isso é possível porque o instrumento acústico “contém um horizonte ilimitado para exploração, pois seu caráter material contém inúmeras maneiras de entropia musical, ou comportamento 'caótico' e não linear que não pode ser mapeado [...]”. (MAGNUSSON, 2009: 147)

Em se tratando de piano, podemos reconhecer em seu teclado um filtro que pré-define quais sons são culturalmente pertinentes a este instrumento. Ao superarmos esse filtro – e abordarmos imediatamente o piano em suas cordas, madeiras e corpos metálicos –, nos aproximamos concretamente de sua complexidade, de seu comportamento “caótico”, e com isso nos distanciamos de sua *permanência instrumental*. Esta desconstrução instrumental é o atributo compartilhado pelas três performances aqui abordadas, as quais apresentam também implicações particulares que justificam aqui enfoques individualizados.



*Musica_efemera*¹ é uma performance audiovisual colaborativa, envolvendo três artistas pesquisadores (dois músicos e uma artista multimídia). Tem como proposta articular, em performance, sons instrumentais, processamentos eletrônicos em tempo real, imagens, vídeos e processamentos de vídeo em tempo real. Utiliza, para sua configuração, um piano de cauda (dentro do qual são posicionados dois microfones condensadores, uma câmera de vídeo USB-HD e uma lanterna LED), dois laptops interconectados e rodando os softwares Isadora² e MAX/MSP³, um projetor multimídia (Datashow) e uma tela de projeção com duas camadas de tecido.

A elaboração desta performance foi gradativa e colaborativa, tendo se estendido de maio a agosto de 2013 por meio de três processos: improvisatório, avaliativo e decisório. O ponto de partida foi a realização de ensaios absolutamente improvisados, nos quais seções livres de improvisação e experimentação sem pré-definições de materiais e procedimentos musicais foram registradas. A partir da escuta posterior destes registros, pôde-se avaliar quais procedimentos – e sobretudo quais combinações de procedimentos – se revelavam mais interessantes. Por fim, por meio de seleções e ordenações, estabeleceu-se uma configuração geral da performance que determinou um roteiro panorâmico mas preservou a improvisação e a indeterminação nos desenvolvimentos internos.

Os materiais sonoros da peça se restringem a uma única fonte: o piano. Diversas sonoridades extraídas do instrumento por meio de técnicas estendidas e de preparações são submetidas, em tempo real, a processamentos eletrônicos, tendo como resultado a debilidade quase que absoluta da referencialidade sonora do instrumento. Além disso, apesar de aparentemente os sons instrumentais estarem sob o controle de um músico (ao piano) e os processamentos eletrônicos sob o controle de outro (ao laptop), há uma confluência direta e recíproca de interferências e controles: o músico que está ao laptop interfere nos sons instrumentais por meio de seus processamentos, na mesma medida em que o músico ao piano interfere nos processamentos, pois parâmetros como dinâmicas e alturas efetuadas pelo pianista definem parâmetros dos tratamentos sonoros.

Os materiais visuais contemplam vídeos pré-produzidos, colagens, fotografias e a projeção em tempo real de ações realizadas pelo instrumentista e captadas pela câmera posicionada dentro do piano. Estes materiais também se relacionam reciprocamente com os sons instrumentais: se por um lado o transcurso das imagens projetadas atua em vários momentos como referência ao instrumentista quanto à disposição temporal dos momentos musicais previstos, por outro as atividades ao piano (as instensidades, por exemplo) interferem em parâmetros visuais.

As implicações de performance de *Musica_efemera* envolvem diversos aspectos que promovem desvios dos padrões disseminados de performance, a começar pelo seu processo de



elaboração não fundamentado em procedimentos composicionais abstratos, mas sim na prática concreta da própria performance, de maneira tal que a atividade performativa se fez onipresente, sendo a um só tempo impulso, processo e resultado. Quanto ao performer instrumental, observa-se sua articulação instável com seu instrumento. Estabelece-se uma relação não especialista, a qual não se pauta em técnicas instrumentais tradicionais, mas sim aborda o instrumento em suas potencialidades entrópicas por meio de técnicas estendidas, preparações e rejeição das suas convenções idiomáticas. Isso envolve um deliberado descontrole, uma fragilização da relação causal entre gestos físicos e sons potencializada pelos processamentos eletrônicos em tempo real, os quais reduzem ainda mais a previsão do instrumentista acerca das resultantes sonoras decorrentes de suas ações físicas.

Harpa de Berio

*Harpa de Berio*⁴ foi encomendada a Fernando Iazzetta para compor o repertório do CD *Pianisticontemporâneo*, tendo como resultado uma proposta com ênfase na criação colaborativa e na diluição ou imbricamento dos tradicionais rótulos “compositor” e “intérprete”. A partir de materiais de áudio extraídos exclusivamente de uma gravação (por mim previamente realizada) das *6 Encores* para piano solo de Luciano Berio, Iazzetta elaborou um estrato musical eletroacústico fixo no qual o material sonoro da gravação das peças de Berio foi manipulado e re-organizado. Este estrato fixo seria posteriormente conjugado a uma parte instrumental realizada ao piano.

Até aí, parece tratar-se de uma proposta clássica de música eletroacústica mista, não fosse o fato de que Iazzetta optou por pré-definir apenas a camada eletroacústica, repleta de espaços, silêncios, texturas rarefeitas, prevendo a posterior inserção de uma camada instrumental cuja elaboração e realização seria totalmente delegada ao pianista. Propõe-se que esta camada instrumental seja improvisada a cada performance, ainda que fundamentada em uma íntima familiaridade do improvisador com os eventos do *tape* e com a referência original das peças de Berio. A integração entre as partes eletroacústica e instrumental é fomentada não apenas pelo compartilhamento de uma mesma fonte – o piano em suas diversas potencialidades sonoras – mas também pelo vínculo sutil de ambas as partes a um mesmo material musical – as *6 Encores* –, ainda que sem apego ao recurso de citações ou referências explícitas.

No artigo *O horizonte ampliado do instrumentista em processos musicais interativos* (ALMEIDA: 2013), reconheci, sob a ótica da performance, dois modelos de interações entre meios instrumentais mecânico-acústicos e meios eletrônicos: *interação diacrônica* (música eletroacústica mista com sons eletrônicos fixados em suporte) e *interação sincrônica* (música mista aliada a procedimentos eletrônicos manipulados em tempo real). *Harpa de Berio* ameaça aderir-se ao



primeiro modelo, no qual o diacronismo se revela por uma interação que se efetiva por meio de uma sucessão de 3 estágios: (1) o processo composicional no qual as partes eletrônica e instrumental são elaboradas, bem como suas interações; (2) o processo de preparo / estudo da parte instrumental pelo intérprete, no qual são exploradas nuances que favorecem a qualidade da interação; (3) o momento de performance e de efetivação concreta da interação. Entretanto, *Harpa de Berio* subverte este modelo ao subtrair-lhe a composição da parte instrumental, diante do que a interação perde previsibilidade e o estrato eletrônico fixo atua como um ambiente à improvisação e fomenta a fricção de duas temporalidades: uma fixa e uma móvel. Neste ambiente, a tela do computador – com a representação gráfica do *software* de audio que reproduz a parte eletrônica – se oferece como uma proto-partitura: uma referência visual que possibilita que o instrumentista melhor agencie estas duas temporalidades.

Four6 / NetConcert 3

O concerto telemático *Four6*⁵ foi realizado em 17 de Abril de 2013, durante o XII Festival Internacional de la Imagen, em Manizales, Colômbia. Tratou-se de uma performance audiovisual coletiva da peça *Four6*⁶, de John Cage, conjugando instrumentos preparados e ampliados, sons eletrônicos em tempo real e apresentando como componente fundamental da performance a conexão em rede de músicos e colaboradores de quatro cidades latino-americanas: São Paulo (Brasil), Cali, Bogotá e Manizales (Colômbia).

Para a efetivação deste tipo de proposta, a qual, por envolver processos telemáticos na conexão de músicos em pontos remotos, está sujeita a um grau imprevisível e inconstante de latência, fazem-se adequadas propostas musicais que prevejam flexibilidades temporais, diante do que a peça *Four6*⁶, de John Cage, revelou-se extremamente apropriada. Esta peça, pertencente à série *Number Pieces*⁶ e composta no último ano de vida do compositor (1992), apresenta alto grau de indeterminação. Sua partitura destina-se a quatro executantes (*players*) e a quaisquer meios de produção sonora (vocalização, canto, instrumentos, sons eletrônicos, etc.). Nesta peça, cada músico deve eleger 12 sons diferentes, mas com características fixas (tais como amplitude e estrutura espectral), e tocá-los dentro dos âmbitos de tempo flexivelmente estabelecidos pelos *time brackets*, os quais sugerem margens dentro das quais cada som deve começar e terminar. Foi justamente essa flexibilidade temporal, e portanto a prescindibilidade da exata sincronia entre os músicos, que adequou tão bem a peça à proposta deste concerto em rede.



0'00" ↔ 1'15"

0'55" ↔ 2'05"

2

Exemplo 1: excerto da partitura de *Four*⁶ demonstrando a notação dos *time brackets*. As informações acima indicam que o som 2 deve ter início em qualquer momento entre 0'00" e 1'15" e se encerrar em qualquer momento entre 0'55 e 2'55"

Ainda que a peça preveja apenas quatro *players*, participaram deste netconcert dez músicos, o que foi possível pelo fato de cada uma das quatro cidades envolvidas (e não cada um dos músicos) ter sido considerada um *player*.

A conexão entre as potencialidades de *Four*⁶ (seu alto grau de indeterminação) e as especificidades de um concerto em rede configuram um ambiente de performance extraordinário, proporcionado pelas tecnologias mais recentes de transmissão de dados por rede de computadores – a internet. Neste ambiente, um atributo fundamental da performance ao vivo é posto em xeque, a saber: o pressuposto de um espaço físico e de um tempo compartilhados por todos os músicos, bem como entre os músicos e sua audiência. Neste novo ambiente, a performance se alimenta de eventos realizados em pontos remotos que se conjugam em um espaço virtual e em um tempo heterogêneo e instável.

Considerações Finais

Apesar de a performance ser por natureza um ambiente dinâmico e instável, vimos que, na tradição da música de concerto ocidental, ela tende a se cristalizar como um ecossistema fechado no qual todos os seus preceitos – obra musical, partitura, códigos musicais, instrumentos e técnicas instrumentais – se coadunam com base em convenções culturais muito bem estabelecidas.

Entretanto, essa estabilidade se dilui em propostas de performance que abdicam de aspectos tais como: a partitura enquanto promessa de permanência da obra musical; o instrumento como legislador a favor de um código musical histórico; a técnica instrumental como recurso de controle e domesticação do universo sonoro.

Se os modelos tradicionais de performance prezam por um alto grau de controle e predictabilidade de seus resultados (e a elevada sofisticação dos instrumentos e das técnicas instrumentais corroboram isso), propostas alternativas absorvem, anistiam e exploram o descontrole e a instabilidade que em algum grau persistem em qualquer proposta e modelo de performance musical.



Observamos neste artigo três propostas musicais que não têm a pretensão de firmarem-se como *obras musicais*, mas sim como ambientes de performance que propõem comportamentos e agenciamentos inusitados. Em todas elas, aspectos como a abdicação de um traçado composicional pré-concebido e registrado em partitura e o deterioramento do que Schaeffer chama de *permanência instrumental* são relevantes. Mas os recursos tecnológicos exercem papel fundamental, quer no desvanecimento da causalidade entre as ações físicas de um instrumentista e as resultantes sonoras, quer na emergência de um novo e imaterial espaço de performance, proporcionado pelas novas tecnologias de transmissão de dados por rede de computadores e do qual emerge um tempo instável.

Agradecimentos

À FAPESP, pelo apoio financeiro ao projeto (processo nº 2012/19327-7), e ao NUSOM (ECA-USP), pelo ambiente de pesquisa e estrutura disponibilizados.

Referências:

- ALMEIDA, Alexandre Zamith. O horizonte ampliado do instrumentista em processos musicais interativos. In: PERFORMA '13. Encontro de Investigação em Performance. Porto Alegre: 2013.
- GODLOVITCH, Stan. *Musical performance: a philosophical study*. London: Routledge, 1998.
- GOEHR, Lydia. *The Imaginary Museum of Musical Works: an essay in the philosophy of music*. Edição Revisada. New York: Oxford University Press, 2007.
- IAZZETTA, Fernando. A Música, o Corpo e as Máquinas. *Revista Opus IV* (4), 27-44, 1997.
- MAGNUSSON, Thor. Of Epistemic Tools: musical instruments as cognitives extensions. *Organised Sound* 14(2), Cambridge University Press UK, 168-176, 2009.

Notas

¹ O registro audiovisual de *Musica_efemera* pode ser acessado no endereço <https://vimeo.com/78091558>

² Ambiente de programação gráfica com ênfase em manipulações em tempo real de vídeo digital.

³ Max/MSP apresenta uma linguagem visual de programação para música e multimídia.

⁴ Um registro audiovisual de *Harpa de Berio* pode ser acessado no endereço http://www.youtube.com/watch?v=C6ow6ga_XUo.

⁵ O registro de áudio (captado em São Paulo) está disponível em http://www.4shared.com/music/TieAfYVS/04_Four6-CAGE-Teleconcierto.html.

⁶ Peças tardias do compositor cujos títulos remetem ao número de performers solicitados: assim, *Four6* indica ser esta a sexta peça para 4 performers.