



## Performance musical como rede colaborativa e dinâmica

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE

*Pedro S. Bittencourt*

*Escola de Música da UFRJ / CICM Paris 8 – pedro.bittencourt@musica.ufrj.br*

**Resumo:** Nesse artigo proponho que a performance musical possa ser considerada uma rede colaborativa e dinâmica entre instrumentista e compositor. Os papéis de instrumentista e compositor podem se cruzar e potencializar a criatividade musical. Nas músicas mistas o compositor muitas vezes é o intérprete da parte eletrônica e da difusão sonora, enquanto o instrumentista pode contribuir criativamente para complementar e potencializar as ideias iniciais do compositor. Esse processo criativo é coletivo e dinâmico. As noções de escuta operatória e de interpretação musical participativa são estudadas. Como demonstração, eu explico o processo criativo da estreia e da gravação da peça *Shifting Mirrors* (2016) para sax alto e sons eletrônicos em recente e estreita colaboração com o compositor Horacio Vaggione, como uma proposta de performance operatória.

**Palavras-chave:** Performance. Música Mista. Saxofone. Rede. Participação.

### **Musical Performance as collaborative network**

**Abstract:** In this article I propose musical performance as a collaborative and dynamic network that include instrumentalist and composer. Their roles are mixed and this enhances musical creativity. In electro-acoustic music with instruments the composer is often the responsible for the electronic part and the sound diffusion, while the instrumentalist may give a creative contribution in order to complement and enhance the composer's initial ideas. This process is creative and dynamical. The operatory listening and the participatory musical performance are taken into account. As a demonstration, I explain my creative process in a recent collaboration with composer Horacio Vaggione on premiering and recording *Shifting Mirrors* (2016) as an operatory performance proposal.

**Keywords:** Performance. Electroacoustic music with instruments. Saxophone. Network. Participation.

### **1. Introdução**

Rede, conectividade e participação são as inseparáveis palavras-chave da era digital no século XXI. Novas configurações são potencializadas de forma dinâmica (ou frenética) num celeiro criativo de novas apropriações, significações, usos e aplicações. Esse dinamismo representa um verdadeiro desafio para pesquisadores e artistas de todas as áreas. A internet torna possível uma espécie de *pulverização instantânea* da informação, ininterrupta e a nível mundial. Nesse contexto conectivo e em constante mutação, como poderíamos, hoje, delimitar um campo de estudo e pesquisa na música? Como prever conseqüências e aplicações na criação musical e nas artes sonoras? Seria mais adequado dar espaço ao desenvolvimento de uma visão sistêmica, e a partir dela poder estudar de forma contextual os seus diversos estados?



Face à profusão de propostas, de estilos, de estéticas e de épocas musicais disponíveis em um simples clique na rede, somada aos diversos procedimentos composicionais disponíveis num só computador, podemos nos dedicar a uma escuta musical polivalente e múltipla. No caso dos paradigmas desenvolvidos pela eletroacústica, pelas músicas mistas e pela música de concerto, há uma grande diversidade nas propostas de escuta e de performance musical na atualidade.

A performance, por sua vez, possui a particularidade de estar viva (em mutação) e, justamente por isso, apresenta um comportamento dinâmico – se levarmos em conta o engajamento e a participação no caso dos músicos. Nas músicas mistas, isso inclui compositor, instrumentista e, eventualmente os assistentes musicais.

## **2. Performance musical como rede colaborativa**

Uma rede é sempre recomponível, e representa um determinado estado de uma situação móvel. O motor do dinamismo no aprimoramento e no desenvolvimento das ideias musicais passa, necessariamente, pela experimentação colaborativa em longo prazo. Isso requer, ao mesmo tempo, rigor e abertura. Como pode um músico trabalhar sem ideias preconcebidas? Como possibilitar o *emergir* na criação musical, no sentido mais amplo das ciências cognitivas segundo Francisco Varela (1989)? Evidentemente, não existe uma única resposta, mas inúmeras.

Diante de um mundo onde a propagação da informação é instantânea, que tarefas-desafios surgem para a performance musical de cunho experimental? Uma nova “tensão essencial” — no sentido empregado por Thomas S. Kuhn em relação às ciências em geral — emerge nesse contexto conectivo. Os papéis do instrumentista e do compositor se tornam de certa forma “porosos”. Nas músicas mistas o compositor muitas vezes é o intérprete da parte eletrônica. O instrumentista pode contribuir com propostas para completar e estimular as ideias iniciais do compositor, antes mesmo da partitura ser escrita, elevando o trabalho de elaboração criativa do autor a outro patamar. Porém, para isso ocorrer, é preciso manter-se aberto às novas propriedades emergentes desse processo, e reagir ao longo do tempo da colaboração. Os resultados podem ser ainda mais abrangentes se aplicados a outras peças musicais, de outros compositores. Seria possível considerar esses casos das músicas mistas como exemplo de tensão essencial num novo “mundo desordenado” (ou “deslocado”) segundo Kuhn?<sup>1</sup>

A interpretação musical pode ser compartilhada ao longo da colaboração, antes da estreia e antes mesmo da escrita da partitura. Nos afastamos do enquadramento clássico (ou romântico) do instrumentista que lê a partitura e “transmite fielmente” as ideias do



compositor. Tal como é proposto nesse artigo, o compositor também pode ser considerado como um dos intérpretes nas músicas mistas.

Levando isso em conta, a performance musical pode ser considerada como uma rede colaborativa viva e dinâmica, na qual as opções são exploradas, descobertas, erradas e/ou acertadas, fazendo emergir informações inacessíveis àqueles que se limitam a uma partitura tradicional finalizada ou a uma gravação como referência. De toda maneira, as escolhas são feitas em conjunto, em comum acordo. A interpretação musical é então compartilhada, negociada e *construída* coletivamente. Nos limites desse artigo, farei algumas reflexões sobre essas questões a partir da escuta operatória e de um relato pessoal sobre a recente colaboração com o compositor Horacio Vaggione em *Shifting Mirrors* (Espelhos Mutantes) para sax alto e sons eletrônicos, composta e estreada em 2016.

### 3. A proposta da escuta operatória

O compositor Horacio Vaggione sugere que a escuta musical seja realizada por meio de focalizações dinâmicas no interior de diversas escalas temporais sonoras (micro, meso, macro)<sup>2</sup>, “costurando-as” de maneira pessoal pela ação da nossa percepção, fazendo emergir limiares próprios, espécies de fronteiras mutantes no tempo, indo de uma escala temporal à outra. Como se a nossa escuta de certa forma focalizasse os “contornos auditivos”, ao mesmo tempo amorfos e preenchidos de morfologias sonoras.

Tudo isso só se torna possível pela tomada de consciência sobre a diversidade dessas escalas temporais e da possibilidade de interação entre elas, através da ação da nossa percepção. A “porosidade” desses contornos e dos eventuais pólos que se formam (texturas, figuras, melodias), para além de uma imersão sonora global; para além das relações entre as escalas temporais e respectivos *limiares*, depende sempre de como a nossa escuta passeia/deambula/peregrina por essas escalas temporais, em qualquer música. Nas palavras do compositor :

“ (...) uma “escuta operatória”, detalhada, e não somente “imersiva”, puramente global, compreende a possibilidade de focalizarmos a nossa atenção de forma variável, à vontade, passando de uma escala temporal à outra. A música se manifesta como riqueza morfológica percebida, e não como uma trajetória balizada de regularidade. O jogo de interações entre as escalas temporais presentes em uma música é com toda a certeza o campo por onde essa escuta detalhada circula.” (VAGGIONE, 2010, 51)<sup>3</sup>

A escuta operatória nos convida a percorrer um “caminho” diferente entre/dentro/através das escalas temporais a cada nova escuta. Mesmo que se trate da mesma



peça musical, ouvida várias vezes, a escuta operatória pode construir limiares diversos a cada nova escuta. Seguindo pela via operatória, o ouvinte adquire então a responsabilidade de completar a composição musical através das suas escolhas perceptivas. O público se torna um importante “designer” das obras musicais, participando com a sua escuta ativa que opera, gerando os seus resultados<sup>4</sup> e contribuindo para a inteligibilidade do paradigma multiescala e multilocal de Vaggione (2010). Considero essa proposta de escuta operatória complementar à minha proposta de interpretação musical participativa (BITTENCOURT, 2015). Como demonstração apresento o processo criativo da peça *Shifting Mirrors* (2016) para sax alto e sons eletrônicos.

#### **4. *Shifting Mirrors* (2016) para sax alto e sons eletrônicos**

A parte eletrônica de *Shifting Mirrors* foi primeiramente composta para 32 canais, reduzida num primeiro momento para 8 canais (incluindo duas caixas de som atrás do público) e depois reduzida mais uma vez para 6 canais. As caixas de som devem estar em formato de “U” até a metade do público preferencialmente (e não circundando). Vaggione preferiu essa disposição (mais frontal) porque soava melhor. Ele realizou a parte eletrônica a partir de amostras sonoras (*samples*) de saxofone que foram gravados por mim e disponibilizados (inclusive para outros compositores). O compositor explica a proposta de *Shifting Mirrors* no seu texto de apresentação :

O título da peça tem origem na ideia que a sustenta: a parte eletrônica foi feita exclusivamente de sons de saxofone (em geral muito curtos), constituindo uma rede de espelhos que reflete e responde no tempo e no espaço. Essa rede é estruturada de forma que as relações espaciais e temporais não sejam ouvidas como um mecanismo de retardo (*delay*), mas como uma elaboração prismática, cuidadosamente composta. O instrumentista deve se inserir nessa rede composta e seguir o seu desenvolvimento. Uma das ações requisitadas durante a fase de assimilação da peça consiste em ouvir separadamente os 32 canais, para melhor conhecer os sons envolvidos, e escolher aqueles com os quais ele deseja reproduzir como “espelho”. A parte eletrônica, determinada em detalhe, pode se enriquecer com os espelhos mutantes da parte ao vivo.<sup>5</sup>

Não foi escrita uma partitura convencional para o instrumentista. Ela se encontra em desenvolvimento pelo compositor — sobretudo para outros instrumentistas terem acesso à peça. À primeira vista, isso pode parecer absurdo, ou no mínimo uma fonte de dificuldades. Levando em conta que eu mesmo fiz as gravações que foram usadas na confecção da parte eletrônica, não foi difícil reconhecê-las e reproduzi-las, dentro da medida do possível (há muitos sons transformados que não guardam nenhum “parentesco” com suas origens instrumentais).

Entretanto, ao me entregar a parte eletrônica, o compositor forneceu uma cópia de todas as telas da sessão de ProTools utilizadas na composição de *Shifting Mirrors*, para que eu pudesse identificar os sons e ter mais segurança para estudá-los e interagir com eles. Conforme as indicações do texto de apresentação, para a performance da peça é imprescindível escutar e reagir aos sons eletrônicos de forma atenta e orgânica. Isso me ajudou no início do trabalho, para construir as referências e assim poder me familiarizar com a peça. Pude praticar seguindo os diversos estratos sonoros, para depois fazer as minhas escolhas de “saltos” de um estrato a outro. Também usei uma tela de computador no palco, espelhando o sonograma para visualizar sobretudo as pausas, e ajudar na sincronização com a eletrônica.

### **5. A concepção prismática de *Shifting Mirrors***

Vaggione compôs uma rede de sons em frenética interação, dentro da qual o instrumentista deve intervir usando suas mais diversas sonoridades para se integrar, se confundir e articular os sons eletrônicos com os seus, que, por sua parte, foram confeccionados a partir de *samples* e transformados por técnicas de micro-montagem e operações morfológicas, já bastante usadas e citadas pelo compositor (VAGGIONE, 2001, 2010).

Utilizando-se desses mais variados recursos técnicos e expressivos, o instrumentista deve buscar imitar a parte eletrônica o melhor possível, com a opção de escolher entre diversos estratos sonoros para interagir. O desenrolar temporal da parte eletrônica será sempre o mesmo. Encontramos assim uma extensão da proposta da escuta operatória, com um jogo de ação-reação às diversas escalas temporais na performance musical, e não apenas na escuta.

Ressaltamos que não se trata de um improviso livre. O instrumentista não pode tocar o que quiser e quando quiser. Existe em *Shifting Mirrors* a proposta de uma liberdade enquadrada. Há alguns limites e regras muito bem definidos no texto de apresentação.<sup>6</sup> Em geral, o instrumentista pode fazer algumas variações ou deformações dos sons que ele escuta, mas sempre deve integrar-se e confundir-se com os sons eletrônicos. Dessa forma ele irá enriquecer e variar as escalas temporais ao alcance dele, transformando a maneira como o público percebe os estratos sonoros; tal como uma série de espelhos faria com uma imagem em movimento. No caso de um concerto ao vivo, a nossa percepção ativa (operatória, nos termos de Vaggione) pode levar em conta a escuta e a visão, incluindo os gestos e a expressão corporal do saxofonista, além da escuta musical.

Lembremos que o compositor fala em “transformações no tempo e no espaço”. Isso expressa um compromisso em relacionar o dinamismo dos sons, a ação da escuta e a ação-reação da performance da peça ao vivo. Essa inusitada proposta musical demanda um longo e árduo trabalho de memorização dos sons da parte eletrônica, para poder estudar as possibilidades de interação e de prática por parte do instrumentista, para assim desenvolver uma intimidade de interação com todos esses sons, com as pausas e com diversos gestos sonoros complexos — muitos deles impossíveis de se reproduzir exatamente, mas aos quais devemos nos aproximar o melhor possível — ou construir algum novo *sentido*, alguma nova interação, ou uma proposta teatral como já citamos. Essas questões fazem parte da peça, e o saxofonista deve pesquisar a sua forma de incorporá-las expressivamente.

Assim, não há uma única maneira de se tocar *Shifting Mirrors*. Evidentemente o afirmamos com a condição de respeitarmos estritamente as regras estabelecidas pelo compositor, já descritas. Na primeira gravação<sup>7</sup> com a presença do compositor realizada em setembro de 2017 nos estúdios do CICM (Centro de Informática e Criação Musical) da Universidade de Paris 8, foram feitos dois *takes* da peça inteira. Na mixagem, ao invés de escolher o “melhor” take ou editá-los, o compositor preferiu usar os dois *takes* juntos e sem cortes. Com isso ele criou uma nova versão de estúdio, na qual o instrumentista também possui um “duplo” instrumental dele mesmo, o que leva ainda mais adiante a proposta inicial da peça.

Um fato curioso vem se repetindo a cada performance : sempre me perguntam como foi feita a eletrônica em tempo real. É uma ilusão auditiva e visual, já sabemos que se trata de uma parte eletrônica em tempo diferido, pré-gravada, que denominamos “sons eletrônicos”<sup>8</sup>. O conceito de rede de objetos sonoros do compositor, que, no caso de *Shifting Mirrors*, resulta de uma interação multiescala articulada com a minha abertura em pesquisar e produzir os mais diversos sons aos saxofones, dá a impressão ao público de que os sons eletrônicos são gerados em tempo real. Na verdade, eles o são, só que em tempo diferido e com muitos efeitos e transformações sonoras, que dificilmente funcionariam com a mesma eficácia numa configuração em tempo real.

## **6. Considerações finais e perspectivas futuras**

Apesar de algumas regras a serem estritamente respeitadas e os atributos da parte eletrônica serem os mesmos no desenrolar temporal, a proposta de *Shifting Mirrors* possibilita o desenvolvimento de uma plasticidade musical a cada performance. O saxofonista pode interagir de diferentes formas, de acordo com os estratos sonoros escolhidos, e na forma de



buscar a deformação/coincidência com os sons, estimulando assim o desenvolvimento da escuta operatória na performance, e uma *performance operatória* por parte do instrumentista.

Essa “flexibilização enquadrada” nos leva a postular que não é a configuração técnica (em tempo real ou em tempo diferido) que possibilita uma maior ou menor interação do instrumento acústico com a eletrônica, e sim, a concepção *musical* e a conseqüente interação entre as diversas escalas temporais. Queremos dizer que pode haver obras com elevado grau de interatividade tanto com sons eletrônicos pré-gravados quanto com transformações em tempo real, assim como na combinação das duas configurações.

A transformação em tempo real no caso de *Shifting Mirrors* curiosamente fica por conta do instrumentista, e como um dos elementos de uma espiral interativa: a parte eletrônica foi originada a partir dos sons gravados do saxofone, enquanto os sons eletrônicos altamente estratificados e emaranhados, quanto às escalas temporais em interação, abrem um leque de possibilidades na transformação em tempo real que o instrumentista fará no momento da sua performance. Retomamos a rede interativa citada na introdução, que depende essencialmente da participação e da conectividade.

Após ter me concentrado principalmente na macroforma nas primeiras performances, como principal perspectiva futura, almejo afinar ainda mais as interações e me familiarizar mais e mais com os micro-detahes da peça (que não são poucos). Também almejo experimentar outros instrumentos (de outras marcas, em diferentes estados de conservação, assim como instrumentos antigos), além de outros acessórios que propiciem outros sons, outros ruídos; e outras articulações entre todos os sons. Enfim, que tenham características sonoras distintas do instrumento usado atualmente. Isso possibilitará variações em diversas morfologias sonoras que são altamente desejáveis para a peça, e ajudará a evitar o desenvolvimento de automatismos a níveis indesejáveis.

No que concerne a performance, é realmente preciso ir além dessa familiarização com a parte eletrônica, evitar quaisquer automatismos com os estratos sonoros mais evidentes e de superfície (que soam mais fortes), e buscar interagir também com as camadas de fundo, um pouco mais distantes na perspectiva auditiva, e também variar cada vez mais o “vai e vem” entre as diversas escalas temporais, o que vem a repetir a proposta de afinar mais e mais a interação dos sons do instrumento acústico com os micro-detahes da peça.

O auxílio na escrita de uma partitura com o compositor também está previsto como etapa próxima, para tornar a obra mais acessível a outros saxofonistas. Mesmo com uma eventual partitura detalhada, o objetivo de tocar a peça de cor não deve ser abandonado, para que a concentração na performance operatória seja integral.



Certamente a presença física de um músico no palco é um forte diferencial das músicas mistas para a acusmática. Essa presença pode ser ainda mais explorada em *Shifting Mirrors*. O desenvolvimento de uma “coreografia” das possibilidades de reações corporais, unidas aos sons do saxofone da parte eletrônica também faz parte dos pontos a serem desenvolvidos.

Como última reflexão, me pergunto se a participação de um instrumentista no processo criativo e performativo de uma composição mista pode ser geradora de forma — *morfofórica*, nas palavras de Horacio Vaggione. Naturalmente isso depende de um forte engajamento e de uma genuína cumplicidade entre os músicos. Só assim a “rede” entre eles pode ser altamente participativa, com alto grau de conectividade. Esse tem sido o caso nessa frutífera colaboração, que ainda se encontra em curso.

### Referências

- BITTENCOURT, Pedro S.. *Interprétation musicale participative : la médiation d'un saxophoniste dans l'articulations des compositions mixtes contemporaines*, Paris, 2015. 479f. Tese de Doutorado em Estéticas, Ciências e Tecnologia das Artes/Música. Centro de Informática e Criação Musical (CICM), Universidade Paris 8, Vincennes Saint Denis, Paris, 2015.
- KUHN, Thomas Samuel. *La structure des révolutions scientifiques*, tradução francesa da edição revista e aumentada pelo autor em 1970, Paris, ed. Flammarion, 1962.
- TRUAX, Barry. Combining performers with soundtracks: some personal experiences. *Revista Ideas Sônicas*, México, Año 9, No. 17, Julio-Diciembre, p. 10-18, 2016.
- VAGGIONE, Horacio. Some ontological remarks on music composition. *Computer Music Journal* 25:1, Massachusetts, Ed. MIT, 2001, pp 54-61. Disponível em : <https://muse.jhu.edu/article/7799>
- VAGGIONE, Horacio. Représentations musicales numériques : temporalités, objets, contextes. In: SOULEZ, Antonia, VAGGIONE, Horacio (Org.) *Manières de faire des sons*, Paris, L'Harmattan, 2010, pp. 45-82.
- VARELA, Francisco. *Invitation aux sciences cognitives*, Paris, ed. Du Seuil. 1989.

### Notas

---

<sup>1</sup> Kuhn (1962: 116) « Embora seja improvável que a história registre seus nomes, indubitavelmente alguns homens foram levados a abandonar a ciência devido a sua inabilidade para tolerar crises. Tal como os artistas, os cientistas criadores precisam, em determinadas ocasiões, ser capazes de viver em um mundo desordenado — descrevi em outro trabalho essa necessidade como “a tensão essencial” implícita na pesquisa científica. »

<sup>2</sup> Grosso modo, a escala de tempo macro: duração de uma composição (minutos); escala de tempo meso: duração de uma frase musical (segundos); escala de tempo micro : até meio segundo (50ms).

<sup>3</sup> « (...) une « écoute opératoire », détaillée, et pas seulement « immersive », purement globale, comporte la possibilité de focaliser notre attention de façon variable, à volonté, en sautant d'une échelle temporelle à une autre. La musique se manifeste en tant que richesse morphologique perçue, et non pas comme une trajectoire balisée de régularité. Le jeu des interactions entre les échelles temporelles présentes dans une musique est de toute évidence le champ où cette écoute détaillée se déploie. (VAGGIONE, 2010, 51).

<sup>4</sup> Para mais informação sobre a inseparabilidade da ação e da percepção na composição, consultar VAGGIONE (2001, 61) : “Action and perception lie at the heart of musical processes, as these musical processes are created

---

by successive operations of concretization having as a tuning tool—as a principle of reality— an action/perception feedback loop”.

<sup>5</sup> The title of the piece comes from the idea that sustains it: the electronic part was made exclusively from saxophone sounds (in general very short), constituting a mirror network that reflects and answers in time and space. This network is structured in a way that rhythmic and space relationships won't be heard as a mechanism of delay, but as a “prismatic” elaboration, carefully composed. The instrumentalist must go inside this composed network and follow its development. One of the required actions, throughout the assimilation phase of the piece, consists in listening to the separate 32 channels, to be aware of sounds involved, and choose the ones he wishes to reproduce as a “mirror”. The electronic part, determined in detail, can enrich itself with shifting mirrors from the live part.

<sup>6</sup> As alturas devem ser estritamente seguidas, e as diversas deformações e ligeiras decalagens (microtons, ruídos próximos, gestos que acompanhem de alguma forma os sons eletrônicos) são permitidas. Indicações de como tocar um determinado objeto sonoro tendo uma clara causalidade instrumental são consideradas prioridades para o instrumentista. Nos silêncios não é permitido ao instrumentista tocar. É aconselhado inclusive que ele/ela permaneça imóvel, como se o tempo parasse e o silêncio pesasse mais.

<sup>7</sup> Um trecho áudio do início dessa gravação se encontra disponível no link [https://soundcloud.com/pedro-bittencourt-sax/shifting-mirrors-2016-for-alto-sax-and-electronic\\_sounds\\_cicm\\_paris-20170920?in=pedro-bittencourt-sax/sets/enlarge-your-sax-1](https://soundcloud.com/pedro-bittencourt-sax/shifting-mirrors-2016-for-alto-sax-and-electronic_sounds_cicm_paris-20170920?in=pedro-bittencourt-sax/sets/enlarge-your-sax-1).

<sup>8</sup> Esses sons também podem ser chamados de “tape”, termo “clássico” das músicas mistas, apesar do abandono das fitas magnéticas. Barry Truax (2016) utiliza os termos “fixed media”, “fixed electroacoustic soundtracks”, “accompanying soundtrack” e “digital soundtracks” no seu recente artigo.