

Fragmentos Aniquilados, para clarones e eletrônica: uma produção colaborativa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE

Cláudio Bezz

Universidade Federal do Rio de Janeiro - claudiobezz@gmail.com

Resumo: Este artigo trata do processo de composição a partir da produção colaborativa entre compositor e performer, na obra mista inédita intitulada *Fragmentos Aniquilados*, para octeto de clarones e eletrônica, por ocasião do encontro entre ambos em um espaço formal, acadêmico, em 2016. Esta obra musical faz parte de pesquisa, como objeto analisado, resultante de técnicas ferramentais composicionais eletroacústicas

Palavras-chave: Música eletroacústica. Música mista. Composição Musical. Captação sonora. Composição colaborativa.

Fragmentos Aniquilados, for Octet of Bass Clarinets and Electronics: A Collaborative Production

Abstract: This paper deals with the composition process from the collaborative production between composer and performer, in the unpublished mixed work for octet of bass clarinets and electronics, on the occasion of the meeting between both in a formal, academic space, in 2016. This musical work is part of research, as analyzed object, resulting from electroacoustic compositional techniques

Keywords: Electroacoustic music. Mixed music. Musical composition. Sound recording. Collaborative composition.

1. Introdução

Neste artigo discutiremos o processo que envolveu a composição e produção da obra musical eletroacústica mista intitulada *Fragmentos Aniquilados*, inédita, para octeto de clarones e eletrônica, que aconteceu durante o período da disciplina da Pós-Graduação em Música, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 2016. Estabelece-se o espaço formal, acadêmico, como espaço possível para um encontro criativo, livre das imposições que a própria academia determina, por vezes anestesiante, no que tange à falta de comunicação entre as partes que unificam o estudo da música.

2. Justificativa

O pesquisador e educador musical britânico Keith Swanwick (1937 -) diz que a composição, a performance, a prática analítica, o estudo bibliográfico e a audição crítica devem trabalhar equilibradamente, e de forma integrada, durante o aprendizado para que a experiência musical aconteça (SWANWICK, 1979). Hoje, vivemos a consequência dessa

pouca interação entre as competências musicais, que acontecem há muito, em todas as esferas da educação musical, inclusive dentro das universidades, com raras exceções.

Historicamente, a partir do século XIX, afirmou-se a figura do compositor, com uma imagem diversificada e mais rica em relação aos seus estilos pessoais. O individualismo foi uma marca essencial desse compositor romântico. Isolado e antisocial, ele passa a ser uma nova versão do músico. Aos poucos, o compositor deixou de ser o principal e privilegiado executante de suas obras, a não ser que escrevesse para um instrumento que dominava (SUPICIC, I. 1983, p. 669-670). O uno então dividiu-se. Quase dois séculos depois, tenho a impressão de que vivemos em busca dessa reunião: a performance e a composição, mas não necessariamente uno-corpórea, mas na forma de fluxo-contínuo.

Durante minha trajetória como instrumentista e compositor, fiz parte de grupos musicais autorais, instrumentais ou não, em que a criação musical sempre foi coletiva. Profissionalmente, há alguns anos trabalho em estúdio como músico instrumentista, compositor e arranjador, em um grupo de trabalho que se autointitula “Núcleo Criativo Corredor 5”. Com isso, deixo claro que a performance e a composição sempre andaram lado a lado em minha formação e prática musicais.

Portanto, vivenciei com muita felicidade a iniciativa na qual participamos em 2016 na Pós-Graduação, que nos permitiu a utilização de um “espaço” criativo, interdisciplinar, formal e acadêmico, eleito como espaço ideal para essa integração e realização.

3. Pré-produção

O compositor, representado por mim, atuando predominantemente da área da música eletroacústica nos últimos 5 anos, e o claronista carioca, membro da Orquestra Sinfônica Brasileira, Thiago Tavares, que desenvolveu técnicas estendidas para o seu instrumento em mestrado no exterior, nos descobrimos “sedentos” por novas experiências composicionais durante as apresentações para a disciplina. Ele, com muita vontade de interagir com o mundo eletroacústico, e eu, com muita vontade de utilizar o clarone a partir das técnicas estendidas desenvolvidas e explicitadas por ele, por ocasião de um workshop sobre o seu instrumento, naquele mesmo espaço.

Houve um primeiro momento de experimentações e improvisações sonoras que foram mediadas pelo nosso professor orientador. Na minha visão, este foi o *start* para as ações colaborativas que estavam para acontecer. Foi a partir de um esboço eletroacústico, acusmático, desenvolvido por mim, em que sons de uma caminhada por uma trilha de

pequenas pedras, como britas, foram captadas por meio de um gravador e microfones portáteis, transformadas, modificadas, e dispostas como em um diálogo entre o som natural e o som modificado do material original, que propusemos a interação entre os elementos gravados (brita) dialogando de forma improvisada entre o clarone (por ele mesmo), uma guitarra (um colega de classe) e delays modulados, esses controlados por mim, via software. O resultado foi surpreendente. As ideias musicais eram muito expressivas, não só relacionadas ao som tradicional dos instrumentos, mas também seus sons estendidos, proporcionaram uma “conversa”, ao meu ver muito bem “conversada”, entre todos os elementos. A audição pós-gravação foi reveladora. Será essa improvisação coletiva parte do rol das colaborações musicais? Acho que sim. Neste momento, discutirmos os “níveis” de colaboração musical não parece mais importante do que dar publicidade, no sentido de se fazer público, divulgar, qualquer obra em que essa troca tenha acontecido. É com esse intuito que apresento as colaborações possíveis entre o compositor e o performer na produção da obra *Fragmentos Aniquilados*.

Começo pelo fim, dizendo que essa obra desdobrou-se em parte importante em minha pesquisa. Nela, não trato especificamente de tal colaboração, mas sim dos aspectos relacionados aos procedimentos técnicos e composicionais utilizados durante a elaboração da obra.

Fragmentos faz parte dessa pesquisa, inicialmente fruto da nossa colaboração, entre compositor e performer, mas também como objeto a ser investigado. Ela foi analisada através de uma metodologia baseada na percepção do seu discurso musical e sua sintaxe (EMMERSON, 1986), em que o resultado de tal análise transforma-se em ferramenta composicional. Hoje, tal ferramenta é parte integrante do nosso processo composicional (BEZZ, 2017).

O ponto de partida para a composição foi um esboço preexistente para orquestra de cordas, que transformei rapidamente em um mote para os clarones, somados a uma experiência com o *field recording* (gravação de campo). A seguir, explico essa relação sonora.

4. Produção

Fragmentos Aniquilados é uma obra mista para clarone e eletrônica, em 7 movimentos, em que os sons da parte eletrônica são representados pela gravação da serra elétrica e do triturador (máquina de trituração que pulveriza os dejetos produzidos pela serração). Foram captados durante a gravação de campo (*field recording*) utilizando um

microfone condensador SE X1, cardioide, sem corte de frequências, e o software de edição e gravação Protools (Avid), a uma distância que permitiu a observação sonora do ambiente onde a ação transcorreu, além do aproveitamento da espacialização natural, causada pela distância entre a fonte sonora e o microfone. Todo o evento foi filmado com uma câmera em formato Full HD. O áudio captado, em 24 bits, também foi utilizado na composição.

Pormenorizando, o “evento” descrito diz respeito a dilaceração de uma árvore frutífera, frondosa, muito antiga, (uma mangueira) por ocasião da demolição de uma casa, que hoje dá lugar a um prédio, em zona urbana. O momento da “aniquilação” torna-se simbólico, já que vivemos um momento de conscientização sobre as questões sobre a natureza e o meio ambiente, constantemente agredidos pelo homem. Essa obra musical não deixa de ser um protesto contra esse comportamento.

Em seguida a aniquilação dessa árvore, que foi serrada, uma segunda máquina, denominada “trituradora”, faz desaparecer em segundos os galhos e troncos serrados, a partir de um compartimento com uma grande “lixa”, que faz com que o material, que é inserido de um lado, transforme-se em pequenos cubos e pó de madeira do outro, que são arremessados contra uma parede de metal, produzindo o som granulado. Conforme a “lixa” cede, por conta da resistência proporcionada pelo tamanho do tronco a ser lixado, a rotação do motor cai, dando a impressão do som glissando, que rapidamente retorna ao RPM normal, provocando um som frequencial próximo dos 250 Hz (relativo a nota Si).

Desta maneira, durante a análise do material captado, foram observados três parâmetros musicais presentes no som da serra elétrica e do triturador:

- a) altura definida (nota Si);
- b) o efeito glissando, quando a máquina encontra alguma resistência; e
- c) granulações sonoras dos dejetos lançados violentamente pelo triturador em seu compartimento de carga.

Utilizei esses parâmetros como referências para elaborar a parte instrumental, baseada na escrita musical, provocando o diálogo entre o som crú, original e não modificado da serra elétrica/triturador e a sonoridade instrumental dos clarones, inclusive utilizando as “técnicas estendidas” aplicadas tanto aos clarones quanto à microfonação do instrumento (*close miking*) no momento da gravação em estúdio. Também foram utilizadas técnicas de captação microfônica denominadas “clássicas” por John Eargle (EARGLE, 2005), relacionadas à microfonação de instrumentos em seu posicionamento “ideal”. Diferentemente dele, atuamos em relação à percepção do melhor resultado pretendido por nós, e não a algum parâmetro descrito nos guias de microfonação.

O objetivo proposto era aproximar esses elementos tão distintos, utilizando os três parâmetros em comum: altura definida, glissando e granulação.

A melhor parte aconteceu dentro do estúdio, durante a elaboração e gravação da peça, quando realmente a colaboração foi mútua e a experimentação criativa teve vez. Observo que os 8 clarones foram gravados, em tracks separados. Um trabalho complexo para um único instrumentista.

Como “imitar” o som da serra elétrica com o clarone? Como pensar em granulação do som, nas nuances próprias da “máquina” que serviram de inspiração para a composição? Inicialmente procuramos, juntos, por sons do clarone que satisfizessem esses parâmetros, como por exemplo um frullato, mas soprando o ar no tubo fazendo a letra “x”. Ou então articular as chaves, na direção ascendente e/ou descendente, acelerando-as ou desacelerando-as, em versões sopradas ou não. Chamamos esse jogo de “módulos”, e estão indicados na “bula”, no início da partitura, como indicado (Figura 1):

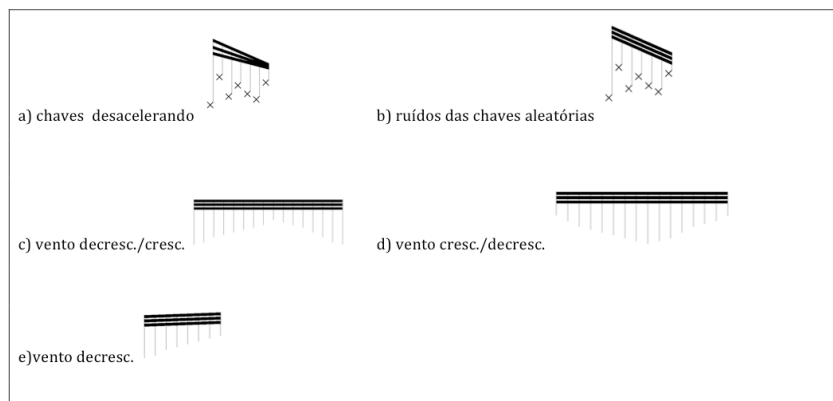


Fig. 1: Módulos rítmicos/dinâmicos das chaves do clarone

Os glissandos foram um capítulo à parte. Foram algumas discussões sobre suas qualidades, que deveriam soar como um “bend”. Seriam aleatórios ou sempre iguais? Chegamos a seguinte conclusão, inclusive gráfica (Figuras 2 e 3).



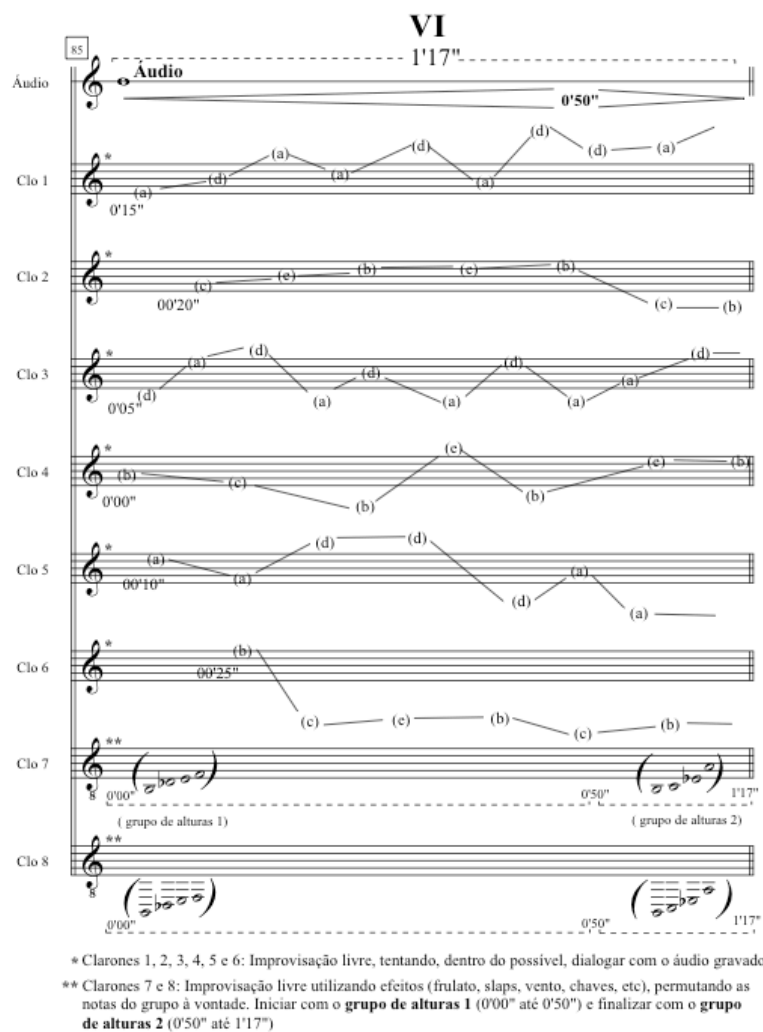
Fig. 2: ascendente/descendente



Fig. 3: descendente/ascendente

O momento mais interessante foi quando elaboramos juntos o movimento VI, que é uma improvisação, com tempo predefinido (1'17"), na qual utilizaríamos todos os efeitos instrumentais já decididos por nós (frullatos, módulos das chaves, o som “liso” ou “áspero”, pizzicatos, etc.) acrescidos das dinâmicas e regiões onde os módulos devem ser articulados. Tudo isso em diálogo com a eletrônica (som gravado). Desenhamos os caminhos que cada um dos 6 clarones deveria percorrer para indicar suas regiões de atuação, além dos clarones 7 e 8, mais graves, improvisando com um grupo de notas previamente definidas (Figura 4).

VI



85

Áudio 0'50" 1'17"

Clo 1 0'15" (a) (d) (a) (d) (d) (d) (a)

Clo 2 0'20" (c) (e) (b) (c) (b) (c) (b)

Clo 3 0'05" (d) (a) (d) (a) (d) (a) (a) (d)

Clo 4 0'00" (b) (c) (b) (c) (b) (c) (b)

Clo 5 0'10" (a) (d) (d) (d) (a) (a)

Clo 6 0'25" (b) (c) (c) (b) (c) (b)

Clo 7 0'00" 0'50" 1'17" (grupo de alturas 1) (grupo de alturas 2)

Clo 8 0'00" 0'50" 1'17"

* Clarones 1, 2, 3, 4, 5 e 6: Improvisação livre, tentando, dentro do possível, dialogar com o áudio gravado

** Clarones 7 e 8: Improvisação livre utilizando efeitos (frulato, slaps, vento, chaves, etc), permutando as notas do grupo à vontade. Iniciar com o **grupo de alturas 1** (0'00" até 0'50") e finalizar com o **grupo de alturas 2** (0'50" até 1'17")

Fig. 4: Partitura do movimento VI (improvisação)

Por fim, a indicação para versão concertista, com a disposição dos 8 claronistas em formato de “U” invertido, em relação a platéia, em versões microfonadas ou não, com monitores de áudio distribuídos na platéia em versão cruzada, 4.0.

Disponibilizamos aqui a versão acusmática, em estéreo (L+R), que pode ser ouvida em <<https://soundcloud.com/audiobezz/fragmento-aniquilado-para-octeto-de-clarones-e-eletronica>> ou <<https://audiobezz.bandcamp.com/track/fragmentos-aniquilados-para-octeto-de-clarones-e-eletr-nica>> , ou ainda simplesmente fazendo uma busca na internet utilizando os termos de busca <fragmentos_aniquilados_claudio_bezz>, caso os links não estejam mais ativos.

5. Conclusão

Nossa experiência, durante todo o processo de construção, gravação e finalização da peça, tornou-se uma referência para futuros trabalhos. Novas parcerias já começam a se desenhar, com músicos envolvidos com a performance musical, que vem em busca dessa parceria colaborativa. Essa foi só a primeira experiência neste sentido, que obviamente pode ser melhorada e aprofundada durante as próximas que estão por vir.

A utilização de microfones, técnicas estendidas, fontes sonoras não tradicionais e instrumentais e a colaboração entre o compositor e o performer, descritos aqui, proporcionaram uma variedade de sons, timbres, dinâmicas, cruzamentos e soluções composicionais surpreendentes, pelo menos em nossa prática. Todo o processo que envolveu a elaboração da obra teve um valor inestimável para ambos os envolvidos. O que confirma a ideia de que, ao dividirmos conhecimentos e experiências, multiplicam-se as possibilidades e vivências.

Referências

- BEZZ, Cláudio. *O Microfone na Composição Musical Eletroacústica Brasileira*. Rio de Janeiro, 2017. 117f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2017
- BEZZ, Cláudio. *Fragmentos Aniquilados*. Rio de Janeiro, 2016. Partitura manuscrita
- EARGLE, J. *The Microphone Book*. Oxford: Elsevier, 2005
- EMMERSON, S. The Relation of Language and Materials. In: EMMERSON, S. (Org.). *The Language of Electroacoustic Music*. Londres: The Macmillian Press Ltd, 1986. P. 17-39
- SUPICIC, Ivo. Situação sócio-histórica da música no século XIX. In: MASSIN, Jean (Org.). *História da música ocidental*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1997. P. 661-672
- SWANWICK, Keith. *A Basis for Music Education*. London: Routledge, 1979