Inteligibilidade e plasticidade musicais na performance do recente repertório misto

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO COMPOSIÇÃO E PERFORMANCE: O FAZER MUSICAL CONJUNTO

Pedro Sousa Bittencourt
Escola de Música da UFRJ, CICM Paris 8 – pedro.bittencourt@musica.ufrj.br

Resumo: Novas propostas na música continuam a emergir nesse início de século, sobretudo de forma colaborativa, descentralizada e conectada em rede, e por essas razões dificilmente delimitáveis para os estudiosos de fora do processo criativo. Questões de interpretação musical ligadas à performance do recente repertório misto são inseparáveis da sua concepção. Consideramos o contexto participativo como uma espiral de inúmeras ações e reações que se auto influenciam. Relaciono as noções de inteligibilidade e plasticidade musicais e levo em conta novos limiares das atividades do instrumentista e do compositor. Como demonstração, é apresentada uma recente e singular peça mista, *Rhino* (2017) de *Panayiotis Kokoras (Grécia/EUA)* na qual o compositor indica exatamente como produzir inusitados sons ao saxofone barítono, utilizando palhetas sintéticas ultra-finas, fabricadas e fornecidas pelo próprio compositor.

Palavras-chave: Performance. Música mista. Inteligibilidade. Plasticidade.

Intelligibility and plasticity in the performance of mixed music repertoire.

Abstract: New proposals in music continue to emerge in the beginning of the XXIst century, overall in a collaborative, decentralized and connected by networks, and for these reasons one can hardly understand the limits if you are not inside the creative process. Questions concerning musical interpretation linked to performance of mixed music repertoire are inseparable of its conception. I consider the participatory context as an spiral of many actions and reactions that influence each other mutually. I study the concepts of intelligibility and plasticity in music and I take into account new thresholds in the activities of the composer and the instrumentalist. As a demonstration, I discuss a recent and singular mixed piece, *Rhino* (2017) by Panayiotis Kokoras (Greece/USA). The composer indicates exactly how to play each sonority on the baritone saxophone using synthetic ultra-thin reeds, manufactured and sent by the composer.

Keywords: Performance. Mixed music. Inteligibillity. Plasticity.

1. Introdução

Na atualidade, uma série de novos recursos comunicacionais e sociais vêm sendo consolidados a partir das muitas revoluções tecnológicas do século XX. As mudanças têm impacto direto e profundo sobre as práticas de performance e sobre a recepção musical no século XXI, bem como sobre os diversos processos criativos, que se influenciam mutuamente e fazem emergir desafios inéditos para os pesquisadores da artes musicais contemporâneas. Novas propostas na música continuam a emergir sem cessar nesse início de século, sobretudo de forma colaborativa, absolutamente descentralizada, conectada em rede, e por essas razões dificilmente delimitáveis para os estudiosos. "Entretanto o período do qual saímos não foi vazio musicalmente. Ele constitui então uma fase insólita da história da música durante a qual a invenção permaneceu mais limitada de razões do que de meios". (DUFOURT, 1991: 162)[i] Efetivamente, no século passado surgiram muitos meios para se fazer e se escutar música. Seus desdobramentos ainda não foram suficientemente aproveitados. Mas o que fazer com eles hoje, como explorá-los com os computadores pessoais atuais super potentes? A partir dessas considerações, uma série de questões emergem tendo em vista a problematização da performance musical no século XXI. Dentre elas :

- De que forma os paradigmas musicais surgidos ao longo do século XX abalaram a performance musical?
- Como tornar inteligível uma determinada peça mista ou um determinado repertório musical?
- Que conseqüências a metodologia participativa pode trazer para a pesquisa em performance musical?
- Que novas mediações (técnicas, humanas) podem ser articuladas com uma abordagem participativa num projeto musical?
- Quais as novas perspectivas *musicais* resultantes de uma pesquisa em performance, levando em conta o processo criativo e a multiplicidade de resultados musicais?

Nos limites desse artigo, proponho um início de reflexão a partir de uma obra recente do repertório misto que estreei e que ainda não foi objeto de estudos em trabalhos escritos — *Rhino* (2017) de Panayiotis Kokoras (Grécia/EUA) — sob uma ótica participativa, sempre com o objetivo de potencializar a performance e também gerar novas questões a partir desse processo criativo. Antes disso, exploro brevemente os conceitos de inteligibilidade e plasticidade musical através da prática nesse gênero ainda pouco conhecido, estudado e documentado. Demonstro que nessas obras foi preciso mais do que flexibilidade: foi necessário desenvolver o que chamo de *plasticidade musical :* uma prática contextual e sempre dinâmica no tempo, esboçada a partir da escuta operacional (VAGGIONE, 2010) e da escuta aberta (CHOUVEL, 2014), já estudadas anteriormente (BITTENCOURT, 2018). Questões de interpretação musical ligadas à performance desse repertório aqui estão inseparáveis da concepção (composição). Consideramos o contexto participativo como uma espiral de inúmeras ações e reações que se auto influenciam.

Dessa vez não levaremos em conta questões sobre a perenidade das obras mistas, o que seria um problema que ameaça patrimônios musicais no mundo todo.[ii] Esse tema pode ser tratado em futuros artigos, sobretudo aplicado às obras com fita magnética e eletrônica em tempo real (por questões de incompatibilidade e de atualização dos sistemas de exploração informáticos).

Hoje as músicas mistas contam com um repertório volumoso e crescente em todos os continentes. Isso se deve essencialmente ao interesse dos instrumentistas e da freqüência das suas performances. Em recentes publicações comentei como a colaboração instrumentista-compositor pode gerar novas ideias e realizações musicais a partir (e através) da performance, sendo assim uma importante "ferramenta aberta" e criativa.

Tomaremos uma nova direção nessa reflexão e articularemos as noções de inteligibilidade e plasticidade musicais, tendo como exemplo a recente colaboração com Panayiotis Kokoras , levando em conta os novos limiares das atividades instrumentista/compositor, sempre a partir do paradigma musical desenvolvido ao longo de cada colaboração. Lembramos que esse trabalho requer ao mesmo tempo rigor na experimentação e abertura à novas ideias de procedimentos técnicos e musicais.

2. Inteligibilidade musical

Uma abordagem rápida sobre a inteligibilidade nos pode ser útil: o que faz com que acompanhemos o sentido de uma música? O que queremos dizer quando diferenciamos dois performers que tocam a mesma música, sendo um musical e o outro não? Por que meios a inteligibilidade musical trafega para que a música possa ser apreciada? Segundo Edson Zampronha (2013, p. 248) , é necessário uma "escuta compartilhada" para que esse sentido seja comunicado :

> "Música es algo que somos capaces de entender como música. Esta afirmación puede, quizás, parecer sorprendente. Sin embargo, hay algo ahí que merece toda nuestra atención, ya que está implícita la idea de que la diferencia entre música y no-música podría existir dentro de ciertos contextos, y si es el caso, esta diferencia estaría esencialmente relacionada con la capacidad que tenemos de hacer que aquello que escuchamos sea *inteligible* como música. La inteligibilidad es el punto central, una inteligibilidad que resulta de una *práctica de escucha*, una práctica que refuerza (por reincidencia) ciertas formas de inteligibilidad más que otras, y termina por construir una especie de hábitos de escucha que nos permiten reconocer algo como musical. Por lo tanto, además de las dimensiones acústicas del sonido y biológicas humanas, las dimensiones individuales y sociales (y históricas) son también importantes. Sin embargo todo recae sobre un mismo punto: sea con más peso o menos peso de una u otra dimensión, es la inteligibilidad lo que al final cuenta para definir algo como musical. (…) lo que hace que algo sea música es esta *inteligibilidad* que transforma una experiencia sonora en una experiencia musical."

Se durante o século XX foram expandidas as possibilidades de materiais, procedimentos, instrumentos e aparatos eletrônicos para se fazer música, de nada elas serviriam sem uma nova forma de escuta para que os novos resultados pudessem ser apreciados e legitimados, em uma palavra : *inteligíveis*.

O pioneiro manifesto futurista italiano propôs no início do século XX que admirássemos os ruídos como uma conseqüência da mudança na escuta, que "demanda sem cessar por sensações acústicas cada vez mais vastas". (RUSSOLO, 1913: 13). Mas foi sobretudo a partir da segunda metade do século XX que os compositores adquiriram efetivamente novos papéis com a música concreta, eletroacústica, acusmática e com a eletrônica em tempo real. Em todas essas maneiras de se trabalhar com os sons nos seus mais ínfimos detalhes, os autores das obras musicais puderam na maioria das vezes produzir e difundir eles mesmos as suas obras, sem precisar de músicos — mas dependendo de outros mediadores — o que constitui um novo paradigma para a música. *O compositor passou a ser também intérprete de sua própria música*, além de poder explorar novas morfologias sonoras, antes inalcançáveis sem as tecnologias digitais que lhe deram acesso ao micro-son e ao paradigma granular (ROADS, 2001), para voltarmos de uma vez ao século XXI.

No repertório que trabalhei, também senti a necessidade de encontrar algum embasamento, alguma ferramenta para que a escuta do intérprete pudesse fazer essa ligação

da concepção da escuta com a forma de se tocar. Foi então que me deparei com a escuta operatória de Horacio Vaggione e a escuta aberta de Jean-Marc Chouvel, que me abriram uma multiplicidade de novos caminhos para a prática da escuta musical e como conseqüência da performance ao saxofone (com ou sem eletrônica).

3. Plasticidade musical

Para avançar em direção à plasticidade musical, darei continuidade às propostas de escuta e inteligibilidade unidos e transpostos ao meu projeto de pesquisa : ao construir uma realidade musical cruzando a minha experiência como instrumentista com a dos compositores, realizando intercâmbios de competências, sobretudo sem deixar que meus hábitos freiem o processo, mas muito pelo contrário, que eles potencializem uma nova dinâmica criativa, *uma nova alteridade.* Dessa forma, estão estimuladas novas ligações que não existiam antes dessa conexão/correspondência pela/através[iii] da escuta. Essas considerações nos levam ao conceito de *plasticidade*, palavra muito utilizada em medicina e nos estudos sobre o cérebro humano. Propomos algumas reflexões interessantes a partir do texto a seguir da filósofa Catherine Malabou (2011 : 90) :

> A plasticidade, entre determinismo e liberdade, designa todos os modos de transformação que transitam entre seu significado fechado (caráter definitivo da forma) e sua significação aberta (maleabilidade da forma). A ponto que o sistema cerebral aparece hoje como uma estrutura auto-esculpida, que sem nunca ser elástica nem polimorfa, tolerando uma constante remodelação, diferenças de destino e uma construção singular da identidade. Assim a questão que surge inevitavelmente é de saber como responder de maneira plástica à plasticidade do cérebro[iv].

À luz dessa citação, podemos nos perguntar sobre como responder de forma plástica à profusão de possibilidades que as últimas tecnologias digitais (com seu caráter conectivo e descentralizado) propiciam ao interagirem com as possibilidades técnicas, sonoras e musicais dos instrumentos acústicos tradicionais.

Proponho que a interpretação musical participativa aplicada em especial ao repertório misto possa ser uma das respostas possíveis, articulando determinismo e liberdade, de forma voluntária e consciente. Como um tipo de “ativismo musical”, que realmente se engaje na conscientização e no desenvolvimento de uma escuta e de uma prática musicais adaptadas à cada peça mista e à articulação das suas múltiplas escalas temporais. Assim, poderemos traçar estratégias dinâmicas para a composição e interpretação musicais em ações conjuntas e indissociáveis, ao longo das colaborações. Na minha concepção, a performance musical é um ato coletivo instrumentista/compositor. Eles são inseparáveis. E em muitas vezes temos também a participação de técnicos de som, essenciais para determinadas realizações (como a

espacialização multi-canal e a maestria em evitar cancelamentos de fase). Assim alcançamos mais "legitimidade musical", mesmo que uma eterna adaptação possa ser necessária, assumindo o que denomino a existência dinâmica das obras, com versões ou estados, preferencialmente a algo de definitivo, ou uma versão "de referência" por excelência, "eterna".

Nesse tipo de abordagem que proponho não é possível separar o objeto estudado de quem o estuda. Defendo que o estudo da performance musical possa tirar grande proveito disso em prol da criatividade e da *plasticidade musical,* aplicado sobretudo no trabalho com novas peças mistas a serem estreadas.

4. Panayiotis Kokoras e as novas interações com palhetas sintéticas ultra-finas em *Rhino* (2017)

A ideia de colaborar com o compositor grego Panayiotis Kokoras teve origem no XII Festival Visiones Sonoras[v] na cidade de Morelia, Mexico, em 2016. Tive a oportunidade de conhecer *Mutation* (2015) para clarineta, palhetas ultra-finas e sons eletrônicos[vi] do mesmo compositor, que me despertou imediatamente o interesse. Como essas palhetas (que ele mesmo fabrica) são muito finas e arqueadas, elas vibram com muita facilidade e podem produzir sons com pouca quantidade de ar e pressão. Dependendo de como se sopra, podemos produzir desde sons percussivos (que podem acelerar e ralentar bem gradualmente) até sons contínuos complexos e em várias tessituras. A palheta percute a boquilha quando soprada com pouco ar e sem uma embocadura firme, até mesmo quando se sopra sem encostar na boquilha. Soprando mais ar e aumentando bem de leve a pressão, passaremos do som percussivo ao som contínuo com muita facilidade, além de podermos produzir sonoridades-multifônicos com frequências e comportamentos completamente diferentes das palhetas tradicionais. Kokoras se refere ao conjunto dessas novas sonoridades como *detuned systems*, cuja tradução próxima em português seria "sistemas desafinados", no sentido de não se usar mais notas musicais temperadas como unidades essenciais para se compor. Kokoras optou pelo trabalho diretamente no som — ressaltei essa mudança de paradigma no início desse artigo — que se encontra ainda em plena expansão de desenvolvimentos, sobretudo na conscientização de instrumentistas quanto a essa abordagem. Segundo o compositor[vii] :

> **Composing sound**
>
> In sound-based composition, sound replaces the musical note as the fundamental structural unit.
> - Sound is the only form-bearing musical element.

> - It is important to understand first the significance of a single sound only, and then its relationship with two or more sounds. there is no melodic morfomata.
> - Notes have been abandoned in favor of delicately carved gestures, warm fizzing sounds, forcefully distorted sonorous variants and found objects (instruments) acoustic experimentations.
> - The functionality of the diatonic interval, harmony, motive and theme ceases to exist.
> - Instead, sound composition reconsiders and re-evaluates those proposing gestures, figures, textures, articulations, postures, symbolisms, and degrees of energy often grouped into a single composite sonic entity.
> - The notion of the thematic idea seeks solutions in sound objects with distinctive atmosphere, motion, mood, context and timbre.
> - Sound composition may imply to complex behaviors of found objects, sound synthesis, digital processing and instrumental sounds deployed to lead the listener beyond the actual sound itself."

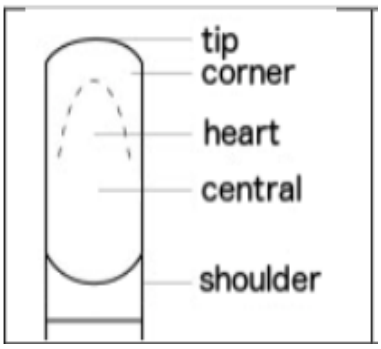

Fig.1 - A anatomia da palheta ultra-fina é dividida em cinco áreas distintas : ponta (tip), canto (corner), coração (heart), centro (center), e ombro (shoulder).

O compositor tocou saxofone durante alguns anos, e experimentou todas as sonoridades utilizadas em *Rhino* (2017), tendo realizado um "tutorial" em video (disponível somente para os intérpretes da peça), para que todas as maneiras de se tocar fossem bem entendidas e reproduzíveis.

Cada região da palheta é capaz de produzir uma vasta gama de sons. Na partitura são descritas as maneiras de se tocar (zona de contato com a palheta, digitação básica, tipo de sonoridade) ao longo da partitura, como veremos a seguir. Como exemplos de sonoridades catalogados por Kokoras destaco : Non-touch flutter (com contono dinâmico ondulado), Non-touch phonetics, Clack Roll fast, Rhino growl, Squeaky Rhino, Corner roll.

Existe a possibilidade de controlar a amplitude das vibrações da palheta ultra-fina controlando o contato do lábio inferior. Inclusive é possível tocar sem encostar na boquilha, na técnica denominada "non touch flutter", que surgiu através de uma improvisação minha ao sax tenor[viii]. Depois disso, Kokoras decidiu escrever a sua nova peça para saxofone barítono, com mais possibilidades nos harmônicos graves e também na variação das sonoridades.

Com esse procedimento inédito, Kokoras me guiou exatamente quanto aos gestos necessários ao instrumento para se produzir os tipos de sons almejados para cada momento da peça. Considero essa uma abordagem "instrumental-acusmática", onde cada tipo de som deve ser usado no momento exato, mesmo que as alturas exatas não sejam possíveis de serem descritas. Para que isso fosse possível, a partitura foi minuciosamente escrita (Figura 2). Nela encontramos a representação de todos os gestos que o saxofonista deve executar (distância da palheta, local de apoio da mandíbula) com os respectivos ritmos (a pulsação é na semínima a 87), indicação da digitação básica ao invés das notas, além de um sonograma na parte de baixo da partitura como representação dos sons eletrônicos. Isso isenta o instrumentista de sempre acompanhar o desenrolar da peça com cronômetro, o que para mim seria menos confortável durante uma performance. Vejamos a partitura :

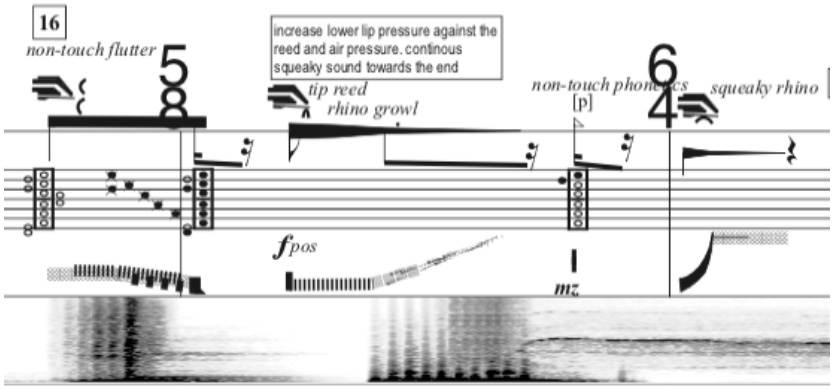

Fig. 2 - Trecho da partitura de *Rhino (2017)* de Panayiotis Kokoras para sax barítono e sons eletrônicos. Nos desenhos da boquilha estão indicados o local onde lábios devem se posicionar. No interior do retângulo estão indicações de como usar a pressão dos lábios e do fluxo de ar, como o objetivo de atingir sons agudos e estridentes de forma contínua.

Durante o período de leitura da peça, o instrumentista deve evidentemente praticar com o metrônomo, para poder fazer todos os ritmos que estão escritos e encaixar melhor com os sons eletrônicos. Eu optei por tocar em público sem esse recurso, para poder concentrar-me mais nos sons da parte eletrônica.

Segundo o compositor, a partitura funciona como um manual sobre como se produzir os sons, sem indicar claramente os resultados quanto às alturas, mas indicando a sonoridade, sendo sempre muito preciso quanto ao desenrolar temporal. Kokoras ressalta a importância de fazer um "morphing" (mudança gradual) de um som a outro, a menos que esteja indicado na partitura uma mudança brusca.

5. Considerações finais

Inteligibilidade pressupõe uma escuta compartilhada, e plasticidade musical sob o ponto de vista do instrumentista se refere à uma espécie de morphing na maneira de se tocar, uma adaptação em continuo. No exemplo de *Rhino* de Panayiotis Kokoras estudado resumidamente, o compositor realizou uma participação como saxofonista sem precedentes nas minhas investigações. A minha participação como instrumentista nessa obra tão singular foi — como sempre — abraçar a proposta musical, realizar algumas improvisações que fizeram o compositor encontrar e desenvolver novas sonoridades e buscar conforme as indicações da partitura os sons inusitados que as palhetas ultra-finas produzem. Houve uma importante troca de informações e ideias entre instrumentista e compositor, mas foi o segundo que teve um papel inusitado e fundamental na criação dos sons utilizados ao saxofones, tendo ainda mostrado em tutoriais de video como fazer cada som ao instrumento com palhetas sintéticas ultra-finas, restando ao instrumentista encontrar as formas de articular os sons entre eles. Como realização vindoura planejo uma gravação em estúdio e estudar mais em profundidade as relações dos sons instrumentais com os eletrônicos.

Referências

BITTENCOURT, Pedro S., *Performance musical como rede colaborativa e dinâmica,* Anais da XXVIII ANPPOM, Manaus. 2018.
http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/28anppom/manaus2018/schedConf/presentations
CHOUVEL, Jean-Marc. Changer l'écoute. Une utopie compositionnelle. *Filigrane. Musique, esthétique, sciences, société*, Paris, n° 17, OLIVE, J.P. (éd) Musique et Utopie, 2014.
http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=648
Consultado 20/01/15
DUFOURT, Hugues. *Musique,pouvoir, écriture.* Paris: Christian Bourgois, 1991. p.161-175
ROADS, Curtis. *Microsound*. Massachusets: MIT Press, 2001.
RUSSOLO, Luigi. *L'art des bruits.* Paris: Ed. Allia. 1913.
SOLOMOS, Makis. *De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe XXIe siècles.* Paris : L'Harmattan, 2013.
VAGGIONE, Horacio. Représentations musicales numériques : temporalités, objets, contextes. In: SOULEZ, Antonia, VAGGIONE, Horacio (Org.) *Manières de faire des sons,* Paris: L'Harmattan, 2010. p. 45-82
ZAMPRONHA, E. [2013] « Música y inteligibilidad », Brocar, cuadernos de investigación histórica n° 37 (2013), *¿ Que és música ?*, p. 247 – 262.

http://www.zampronha.com/Texts/Musica_e_Inteligibilidad-Edson_Zampronha.pdf

Notas

[i] « Toutefois la période dont nous sortons n'a pas été vide musicalement. Elle constitue donc une phase insolite de l'histoire de la musique pendant laquelle l'invention resta plus à court de raisons que des moyens » (DUFOURT, 1991: 162).

[ii] Poderíamos multiplicar o exemplos, mas para citar um recente no Brasil : muitas obras com fita magnética de Claudio Santoro (1919-1989) se perderam, de acordo com o filho do compositor Alessandro Santoro, em recente comunicação por e-mail.

[iii] Eu sinto aqui a falta de uma proposição adequada. Existe uma limitação de vocabulário relacionado à escuta que merece ser estudada, para além das metáforas visuais (som brilhante, som redondo, etc).

[iv] « La plasticité, entre déterminisme et liberté, désigne tous les modes de transformation qui se déploient entre sa signification fermée (caractère définitif de la forme) et sa signification ouverte (malléabilité de la forme). Au point que le système cérébral apparaît aujourd'hui comme une structure auto-sculptée qui, sans jamais être élastique ni polymorphe, tolère un remaniement constant, des différences de destin et un façonnement de l'identité singulière. La question qui se pose inévitablement alors est celle de savoir comment répondre de manière plastique à la plasticité du cerveau. » (MALABOU, 2011: 90)

[v] http://visionessonoras.org/anteriores/2016/

[vi] *Mutation* (2015) para clarineta, palhetas ultra-finas e sons eletrônicos, gravação disponivel : https://soundcloud.com/pkokoras/mutation-clarinet-and-electronics

[vii] Link para o website do compositor.

[viii] Os links para as minhas primeiras improvisações com as palhetas ultra-finas ao sax tenor: https://www.dropbox.com/s/ijas29xly5n2po6/soft_reeds-test1%20-%20Cellular.m4v?dl=0
https://www.dropbox.com/s/eldhn84fyosl2vc/soft_reeds-test3%20-%20Cellular.m4v?dl=0