

Escuta na interpretação musical participativa : referências teóricas e convergências metodológicas

Pedro S. Bittencourt

UFRJ/CICM PARIS 8

SIMPOM: *teoria e prática da execução musical*

pedro.bittencourt@musica.ufrj.br

Resumo: Nesse pôster estudamos a interpretação musical participativa como modalidade colaborativa nas músicas mistas — que integram instrumento acústico, meios eletrônicos e informáticos — tal como propusemos em tese de doutorado sob o ponto de vista do instrumentista. É baseada na troca de competências entre compositores e um instrumentista, com influências bilaterais ao longo das suas atividades. O objetivo é estreitar e analisar obras musicais mistas através de colaborações durante o tempo que for necessário para que versões satisfatórias sejam executadas e gravadas (ao vivo e em estúdio). De forma resumida indicamos nesse pôster algumas propostas de escuta que revolucionaram a música no século XX e que nutriram as nossas práticas e reflexões: Schaeffer, Bayle, Vaggione e Chouvel. Essas referências teóricas da escuta se revelaram como convergências metodológicas na prática da interpretação musical participativa. Como conclusão, consideramos a proposta de plasticidade musical como terreno para futuras realizações.

Palavras-chave: Interpretação musical; Escuta musical; Colaboração instrumentista-compositor; Plasticidade musical.

Abstract: This poster offers a reassessment to the concept of participatory performance, which is a co-working modality in mixed music — integrating acoustic instruments, electronic and informatics devices — as proposed in my PhD from the point of view of the performer. I consider my collaborations with composers in order to construct together with them the musical interpretation of new mixed pieces. I propose that interaction in mixed music include bilateral exchanges between instrumentalists and composers during the many steps of the creative process for as long as necessary, from the research of new sound materials to the first concert (premiere) and future performances and recordings (live and studio). In a nutshell, I point out some revolutionary listening approaches of the XXth century that fed our practice and reflexions: Schaeffer, Bayle, Vaggione and Chouvel. These listening theoretical references became methodological convergences in the participatory performance. As a conclusion for future achievements, I consider the concept of musical plasticity.

Keywords: Participatory performance; Musical listening; Collaboration instrumentalist-composer; Musical plasticity.

1. Introdução

O trabalho colaborativo de instrumentistas e compositores estimula a criatividade de ambos e contribui no aparecimento de novas ideias na música. Podemos citar o caso de instrumentistas-compositores muito reconhecidos na história da música que também se tornaram célebres por suas performances ao piano (Chopin, Beethoven, Liszt), e também podemos citar na atualidade muitos músicos familiarizados com os últimas tecnologias que são compositores-performers digitais e usam lap-tops. Os recentes progressos na micro-informática, nas redes de comunicação, nos instrumentos acústicos, nas tecnologias de gravação, na transformação, na criação e na difusão de sons conjugados às diversas escutas musicais também são fatores que contribuíram pela diversidade e pela inteligibilidade de novas propostas musicais ao longo do século XX e nesse início de século XXI.

Sem dúvida a história do século XX foi extrema e curta, porque veloz e agitada : diversos progressos em todas as áreas, duas guerras mundiais, disseminação da comunicação de massa, da eletrônica e da micro-informática. A música não poderia fugir à regra da diversidade e da descentralização que caracterizou o período e ainda nos influencia. “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, p. 162).¹ Efetivamente, no século passado surgiram muitos *meios* para se fazer e escutar música, mas o que fazer com eles a partir de agora? E que novas formas de escutar e de fazer música emergiram e continuam se desenvolvendo ? Até que ponto tivemos tempo e oportunidade de as “digerir”?

O pioneiro manifesto futurista italiano propôs que admirássemos os ruídos como consequência de uma mudança na escuta, que “demanda sem cessar por sensações acústicas cada vez mais vastas.” (RUSSOLO, 1913, p. 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 todos essas maneiras de se trabalhar com os sons, os autores das obras musicais puderam muitas vezes produzir e difundir eles mesmos as suas obras sem precisar de músicos — mas dependendo de outros mediadores — o que representa um novo paradigma para a música. Os compositores passaram a ser também intérpretes da sua própria música, com a diferença para Beethoven,

1 « 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, p. 162.)

Liszt e Chopin de poderem explorar novas morfologias sonoras, antes inalcançáveis sem as tecnologias digitais que lhe deram acesso ao micro-son (menos de 10 a 20 sons por segundo) e ao novo universo a ser explorado do paradigma granular e da síntese sonora, trabalhando na articulação micro-partículas de som. Podemos citar principalmente Jean-Claude Risset, Barry Truax, Curtis Roads (que explica muito bem o micro-son na sua publicação de 2001) e Horacio Vaggione como compositores que desenvolveram sua obra musical nessa vertente. Segundo Makis Solomos (2013, p. 397-402), como antecessores na música (também há na acústica, mas nos distanciaríamos do nosso foco) tivemos Debussy, Varèse, Stockhausen, e de forma mais efetiva Xenakis.

Nos limites desse artigo ressaltamos as referências teóricas e metodológicas que nutriram as nossas reflexões somadas à nossa prática musical para construir o conceito de interpretação musical participativa. Analisamos algumas propostas de escuta musical sob a ótica participativa para em seguida analisar algumas consequências para a interpretação musical nos dias de hoje. Como veremos, nesse tipo de abordagem não é possível separar o objeto estudado daquele que o estuda. Defendemos que o estudo da performance musical pode tirar grande proveito disso em prol da criatividade, e do que denominamos nas nossas considerações finais de *plasticidade musical* no trabalho com novas peças musicais, mistas ou não.

2. Multiplicidade de escutas musicais

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. (KUHN, 1962, p. 109.)²

Nesse início de era digital podemos constatar uma tendência para a descentralização da produção musical e da sua circulação (pulverização seria um termo melhor) na internet. Face à essa profusão de estilos e de épocas musicais disponíveis em um clique, somos convidados a desenvolver uma escuta musical polivalente, múltipla. No caso da eletroacústica e mista, nos questionamos sobre quais seriam os paradigmas a ser desenvolvidos pela escuta e pela performance musical do repertório contemporâneo através do contato direto entre instrumentistas e compositores vivos, levando em conta que

² Bien qu'il y ait peu de chances pour que l'histoire retienne leurs noms, certains hommes ont sans aucun doute été amenés à désertir la science, étant incapables de supporter un état de crise. Comme les artistes, les savants créateurs doivent de temps à autre être capables de vivre dans un monde disloqué — j'ai décrit ailleurs cette nécessité comme la « tension essentielle » impliquée par la recherche scientifique. (KUHN, 1962, p. 116.)

encontramos interações entre diversas escalas temporais (do micro ao macro-som). Nesse contexto colaborativo-conectivo e com muita informação de fácil e rápido acesso, quais poderiam ser os novos desafios para a performance musical experimental? Propomos que uma nova “tensão essencial” (no sentido empregado por Thomas Kuhn) emerge: os papéis de instrumentista e de compositor se tornam de certa forma “porosos”: nas músicas mistas o compositor geralmente é intérprete da parte eletrônica, e o instrumentista pode contribuir com propostas específicas do seu instrumento para completar ideias iniciais do compositor, complementando assim o trabalho de elaboração criativa do autor. E consideramos que o trabalho de interpretação musical também é realizado ao longo da colaboração. O processo criativo da interpretação musical participativa faz emergir informações inacessíveis a quem se serve apenas de uma partitura finalizada e de uma gravação na internet com baixa qualidade de imagem e áudio.

Mas o que nos propuseram alguns dos compositores que contribuíram com tantas mudanças nas formas de se escutar de se fazer música no século passado?

2.1 Escuta reduzida de Pierre Schaeffer

A escuta reduzida de Pierre Schaeffer é indissociável do conceito de objeto sonoro e se desinteressa ao mesmo tempo pela causa do som e pelo sentido que ele toma num contexto musical³. A escuta reduzida é uma abertura à escuta musical de todos os sons, como nos resume o musicólogo Makis Solomos, ressaltando o nosso centro de interesse: “Quanto à “invenção” da música concreta, ela primeiro constitui uma revolução da escuta. (...) Como Cage, mas num outro registro, Schaeffer nos dirá: *aprendamos a escutar*, aí reside o essencial para fundar uma arte baseada em todos os sons possíveis.” (SOLOMOS, 2013: 184). Schaeffer abriu novos caminhos para a pesquisa musical, possibilitando o trabalho com todos os sons ao alcance — incluindo os ruídos — para torná-los musicais. Sua experiência na rádio francesa na captação de sons foi determinante no desenvolvimento de seus escritos e suas obras musicais, ambos caracterizados por um corajoso pioneirismo.

³ « (...) l'écoute réduite se rapporte à une audition qui se désintéresse à la fois de la cause du son et du sens que ce dernier prend dans un contexte musical ; ces deux auditions étant celles auxquelles nous prédispose notre conditionnement culturel, seule leur mise entre parenthèses, l'épochè, la réduction, nous permettent d'atteindre l'écoute réduite (ouïr et entendre). On ne s'y étendra donc pas, sinon pour constater que l'idée d'écoute réduite est indissociable de celle d'« objet sonore », à laquelle est en grande partie dévouée le *Traité d'objets musicaux*. » (SOLOMOS, 2013, p. 192.)

2.2 A escuta da escuta de François Bayle

François Bayle propõe que a escuta seja compreendida como um ato recursivo, uma eterna interrogação : a escuta da escuta. Essa proposta pode encapsular todas as outras aqui descritas, como numa espiral de questionamentos com diferentes respostas a cada nova escuta da mesma peça musical. Com a sua proposta de “viagem ao centro da mente”, Bayle ressalta a importância da ação da nossa escuta e da nossa imaginação para a que a espacialização das obras acusmáticas seja realizada, para que as figuras possam emergir e assim havendo imersão sonora. Em suma, a nossa percepção é parte da composição, complementando-a e colocando-a em questão. “(...) a verdadeira natureza da modalidade acusmática não é apenas propor de escutar sem ver, mas de perceber/produzir um conteúdo de escuta *diferente*, construído para ser percebido de forma autônoma.” (BAYLE, 1999: 150)⁴. Essa questão do foco autônomo da escuta também será explorada em seguida.

2.3 Escuta operatória de Horacio Vaggione

(...) 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 onde essa escuta detalhada circula. (VAGGIONE, 2010, p. 51.)⁵

Se Bayle propõe que a escuta seja uma participação pela imersão sonora, global, unindo ligações múltiplas formando figuras, Vaggione propõe que a escuta realize focalizações dinâmicas dentro das diversas escalas temporais dos sons (micro, meso, macro). É como se a nossa escuta focalizasse “contornos auditivos”, ao mesmo tempo amorfos mas preenchidos de morfologias sonoras que se encontram em constante *morphing* (mutação), através da ação da nossa percepção. A “porosidade” desses contornos, texturas, figuras e suas respectivas relações entre as escalas temporais e respectivos *limiars* sempre dependem de como a nossa escuta circula entre as escalas temporais. Nas palavras de Francisco Varela para se referir à enação, o que ouvimos depende de como nós o *incarnamos*. A escuta operatória

⁴ « (...) la vraie nature de la *modalité acousmatique* n'est pas seulement de proposer d'écouter sans voir, mais bien de percevoir/produire un contenu d'écoute *différent*, construit pour être perçu de façon *autonome*. » (...) BAYLE (1999, p. 150.)

⁵ « (...) 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)

nos convida a fazermos um “caminho” diferente entre as escalas temporais a cada nova escuta, e isso mesmo em se tratando da mesma peça musical. Ou seja, o ouvinte também tem uma responsabilidade para que o ato de composição musical se consume. O público também é um designer dos aspectos das obras musicais, sempre de forma dinâmica, para que haja inteligibilidade do paradigma multi-escala e multi-local de Vaggione (2010).

2.4 A escuta aberta de Jean-Marc Chouvel

Se seguirmos o raciocínio que tentamos reconstituir e que atravessa a música do século XX, a renovação da escuta é o desafio principal da expressão musical, mas ela se choca necessariamente com o hábito, que não é somente ligado ao caráter profundamente conservador dos nossos sentidos e órgãos, mas também à expressão de uma territorialidade tranquilizadora, de uma maneira de estar no mundo que não ponha em questão a relação que temos com ele. Toda obra está sujeita a expectativas que não dependem dela. Não é a mesma coisa pedir à música “me console”, “lembre-me de todos os meus paraísos perdidos”, “faça-me dançar”, do que pedir como Cocteau, “surpreenda-me”. A obra não fornece as questões às quais ela responde. E as suas respostas não são necessariamente as que convêm às questões que lhes fizemos. A relação “instantânea”, “imediata”, “espontânea” às obras de arte é uma ilusão. A não ser que construir esse “instantâneo”, esse “imediato”, esse “espontâneo” como “liberação do condicionamento”, com o risco, farejado desde já pela grande inteligência de Schaeffer, de apenas reconstruir um outro condicionamento, sobre outras bases. O âmago da questão é então saber qual escuta é adequada à obra, e de compreender como essa adequação pode se tornar possível dentro dos limites da nossa humanidade. Chamaremos a essa adequação de “escuta aberta”, em oposição à “escuta reduzida” do *Traité des objets musicaux* (de Pierre Schaeffer). Aberta porque a enorme diversidade de estilos e de proposições musicais às quais estamos submetidos nesse início do século XXI não pode ser satisfeita com uma adequação pontual, mas demanda por uma versatilidade que não significa “introduzir-se à superfície”, mas ao contrário de “imersão na especificidade”. A escuta aberta demanda uma verdadeira experiência de alteridade.⁶

⁶ « Si l'on suit le raisonnement que l'on a essayé de reconstituer, et qui traverse la musique du vingtième siècle, le renouvellement de l'écoute est un enjeu majeur de l'expression musicale, mais il se heurte nécessairement à l'habitus, qui n'est pas seulement lié au caractère profondément conservateur de nos sens et de nos organes, mais qui est aussi l'expression d'une territorialité rassurante, d'une façon d'être au monde qui ne remette pas en cause la relation que nous avons avec lui. Toute œuvre est soumise à des attentes qui ne dépendent pas d'elle. Ce n'est pas la même chose de demander à la musique « console-moi », « remémore-moi tous les paradis perdus », « fais-moi danser » ou « fais-moi rêver » que de lui demander, comme Cocteau, « surprends-moi ». L'œuvre ne donne pas les questions auxquelles elle répond. Et ses réponses ne sont pas nécessairement celles qui conviennent aux questions qu'on lui pose. Le rapport « instantané », « immédiat », « spontané » à l'œuvre d'art est un leurre. À moins de construire cet « instantané », cet « immédiat », ce « spontané », comme « libération du conditionnement », avec le risque, tout de suite flairé par la grande intelligence de Schaeffer, de ne faire que reconstruire un autre conditionnement, sur d'autres bases. La question de fond est donc de savoir quelle écoute est adéquate à l'œuvre, et de comprendre comment une telle adéquation peut s'avérer possible dans les limites de notre humanité. Cette adéquation, nous l'appellerons « l'écoute ouverte », par opposition à « l'écoute réduite » du *Traité des objets musicaux* (de Pierre Schaeffer). Ouverte parce que la très grande diversité des styles et des propositions musicales qui nous sont soumises au début du vingt-et-unième siècle ne peut pas se contenter d'une adéquation ponctuelle, mais elle plaide pour une versatilité qui ne signifie pas « glisser sur la surface », mais au contraire s'immerger dans la spécificité. L'écoute ouverte demande une véritable expérience de l'altérité. » (CHOUVEL, 2014, p. 7.)

A escuta aberta propõe uma experiência voluntária e versátil de alteridade, de acordo com cada obra musical. A alteridade nos estimula além dos nossos hábitos, da nossa memória e das nossas expectativas. Chouvel propõe conceber a escuta como um ato de adequação, de adaptação, seguindo uma flexibilidade nos estilos de escuta, que deve ser pesquisada e que possa tornar inteligível cada música levada em consideração. Segundo Chouvel, a escuta aberta não é uma proposição de escuta única por si só, por ela ser uma proposta de *propensão à pluralidade*: uma versatilidade da escuta, um ecletismo que se adequa à cada obra musical, uma multiplicidade, uma abertura às propostas de cada gênero musical e às ideias de cada compositor.

3. Considerações finais

Adotamos de forma mais efetiva a escuta operatória de Vaggione e a escuta aberta de Chouvel no nosso trabalho na interpretação musical participativa. Imergir na especificidade de cada peça musical contribui na formação do campo de ação da escuta tendo em vista a performance. A conscientização das diversas escalas temporais torna a escuta mais atenta, ativa e participativa. A escuta é recursiva e não deixa de ser uma espécie de *deriva*, sempre se renovando de forma dinâmica a cada nova colaboração e sempre ressaltando diferentes aspectos das diversas escalas temporais. Isso pode ser realizado a cada escuta, no caso de obras altamente estratificadas e com morfologias complexas, como encontramos em muitas peças musicais mistas atuais.

Transpostas essas questões nas nossas pesquisas nas músicas mistas : construímos uma realidade musical cruzando nossa experiência como instrumentista com a dos compositores, realizando intercâmbios de competências sem deixar que nossos hábitos freiem o processo. Muito pelo contrário, essas trocas — sempre bilaterais — potencializam novas dinâmicas criativas, novas ligações que não existiam antes dessas correspondências, e só podem ser efetuadas pela experimentação conjunta e pela escuta. Com essa metodologia, nos aproximamos do conceito de *plasticidade*, termo muito utilizado nos estudos sobre o cérebro humano.

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. (MALABOU, 2011, p. 90).⁷

⁷ « 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

A questão principal da plasticidade explicada por Malabou também pode ser transposta nas nossas pesquisas: 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 instrumentistas tradicionais e que desenvolvem uma “sensibilidade granular”? De que forma a escuta pode ser um instrumento desse dinamismo a ser explorado pelos compositores e instrumentistas?

Propomos que a interpretação musical participativa nas obras mistas seja uma das respostas. Se trata de um tipo de ativismo musical engajado na conscientização e no desenvolvimento de uma escuta alargada (ou plástica), e de uma prática adaptada à cada peça musical e às suas interações entre as diversas escalas temporais.

Assim podemos trilhar novas estratégias na composição e na interpretação musical, graças ao trabalho realizado com a legitimidade das experimentações e escolhas feitas em conjunto. A inteligibilidade e a “existência dinâmica” das obras (BITTENCOURT, 2015, p. 205) é assegurada preferencialmente com versões (ou estados) do que através de uma e única versão, que dificilmente poderá ser considerada definitiva na interpretação musical participativa.

Referências

BAYLE, François. Schaeffer phonogène. In: SOLOMOS, Makis (Org.). *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*. Paris, éd. Buchet-Chastel, 1999. p. 139-151.

BITTENCOURT, Pedro Sousa. *Interprétation musicale participative — la médiation d’un saxophoniste dans l’articulation des compositions mixtes contemporaines*. Tese de doutorado, Universidade Paris 8 Vincennes Saint Denis. 2015. Disponível em: <http://www.pedrobittencourt.info/#works/texts>. Consultado em 10/04/15.

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. Disponível em: <http://revues.mshparisnord.org/filigrane/index.php?id=648>. Consultado em 20/01/15.

DUFOURT, Hugues. L’ordre du sensible. In: DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir, écriture*. Paris: Christian Bourgois, 1991. p. 161-175

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, p. 90.)

- MALABOU, Catherine. *Que faire de notre cerveau ?*. Montrouge: éd. Bayard, 2011.
- ROADS, Curtis. *Microsound*. Massachusetts: 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 et 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.