

Análise de disparadores morfológicos de duas peças de caráter aberto

Luã Nóbrega de Brito¹

UFPB/PPGM-Mestrado

SIMPOM: *Linguagem e Estruturação/Teoria/Sonologia*

luabritogt@gmail.com

Resumo: Trata-se de uma proposta de análise, baseada em critérios morfológicos, de duas propostas partituras de músicos vinculados ao grupo Artesanato Furioso (PPGM/UFPB): Quatre Fois (1980) [2014] de Didier Guigue e Arrebol no primeiro ciclo (2016) de Rafael Diniz. Busca-se entender como se deu a mudança de estratégias notacionais de tais peças no tempo em função de seu uso em performance. Para tanto usamos a noção de disparadores morfológicos de Costa (2017) como ferramenta analítica, em especial os disparadores teleonômicos (partituras que representam a obra em si), algorítmicos (esquemas de execução baseados em regras gerais visando um fim) e replicantes (execuções gravadas). Apesar das peças em questão serem muito diferentes entre si, ambas foram concebidas dentro de uma hiper-especificidade notacional mas que posteriormente foram ‘adaptadas’ para viabilizar sua performance. A pesquisa em questão visa entender de que modo cada etapa deste processo influencia na evolução morfológica das peças.

Palavras-chave: Morfologia Musical; Artesanato Furioso; Disparadores Morfológicos

Analysis of Morphological Triggers of Two Open Works

Abstract: This paper is about an analysis proposal, based on morphological criteria, of two score propositions by musicians linked to the Artesanato Furioso group (PPGM/UFPB): Quatre Fois (1980) [2014] by Didier Guigue and Arrebol no primeiro ciclo (2016) by Rafael Diniz. It is aimed to understand how the notational strategy changed on time by its use in performance. In order to achieve that, we as use as analytical tool the notion of morphological triggers from Costa (2017), specially the ones characterized as teleonomic (scores that represent the work in itself), algorithms (realization schemes based on general rules with specifics ends) and replicants (recorded performances). Despite the given pieces being different at each other, both were conceived within a notational hyper-specificity but then ‘adapted’ to make their performances possible. This research aims to comprehend which ways each stage of this process effects on the morphological evolution of the pieces.

Keywords: Musical Morphology; Artesanato Furioso; Morphological Triggers

¹Agência de fomento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Orientador: Dr. Valério Fiel da Costa

1. Introdução

O trabalho performático/analítico com obras abertas – comumente vinculadas ao contexto da música experimental – é o principal mote da produção da linha de pesquisa Artesanato Furioso, o coletivo interdisciplinar de criação sonora e estudos da performance vinculado ao grupo de pesquisa: ‘Estudos em (des)territorialização da performance’ (PPGM/UFPB) dirigido pelo professor Valério Fiel da Costa. O grupo, formado por docentes e discentes de graduação, mestrado e doutorado em música da UFPB, além de artistas de outras áreas, funciona como um laboratório prático/teórico onde é possível iniciar processos de performance de repertórios tanto da música experimental clássica quanto de compositores locais e de convidados, gerando no processo material reflexivo que serve de suporte para diversos projetos de pesquisa.

Atuando no âmbito da UFPB formalmente desde 2014, foi responsável por diversas montagens de peças do repertório clássico experimental, em especial de autores vinculados à chamada Escola de Nova York². O objetivo de tal escolha de repertório é o de experimentar, a partir de algo já executado diversas vezes, novas abordagens. Nesse sentido, o Artesanato Furioso definiu como base para seu trabalho, a performance e não as obras tomadas em si como itens prioritários e diversas montagens da mesma proposta inicial acabam servindo a desdobramentos criativos diversos. Em outras palavras, o ato de performar é considerado necessariamente como ato criativo e é por isso que um estudo da obra musical, nos termos em que é proposto aqui, ou seja, pautado na possibilidade da partitura sofrer “descaracterizações” e/ou ser alvo de negociações diversas, se torna não apenas viável, mas estimulado³.

Neste trabalho serão abordadas duas propostas performáticas realizadas pelo grupo entre 2014 e 2016 que, apesar de suas especificidades, possuiriam uma relação estreita no que concerne ao modo como cada uma acabou “evoluindo” na medida em que eram trabalhadas para fins performativos. Ambas foram abordadas diversas vezes e, a cada execução, tiveram suas estratégias notacionais redefinidas. Pretendemos aqui analisar de que modo tal redefinição produziu reflexos morfológicos e, por outro lado, como as performances realizadas influenciaram na reconfecção das partituras.

² Grupo de compositores estadunidenses, atuante na década de 50, formado por John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff, Earle Brown e David Tudor. Para o grupo “a busca pela cristalização de um objeto de referência morfológica, perfeitamente repetível a cada execução, cederia lugar (...) ao seu processo de configuração” (COSTA, 2016, p. 43).

³ Para mais informações sobre o Artesanato Furioso: programas de concerto, resenhas, chamadas, vídeos, áudio, etc, consultar <<http://bit.ly/2FWc3s0>>.

2. Morfologia Musical

O estudo da morfologia musical, proposto por Costa (2016; 2017), surge como uma ferramenta que auxilia na análise de obras “de caráter aberto”, como as que apresentamos neste artigo. Costa propõe uma abordagem da obra musical enquanto acontecimento e apresenta a partitura como um caso entre outros de estratégia de invariância, ou seja:

O conjunto de atitudes deliberadas propostas por uma autoridade (...), na forma de um conjunto de regras ou procedimentos, que visem à repetição, a cada execução, de determinados itens considerados parte essencial da morfologia de uma peça. (COSTA, 2016, p. 80-81).

Além disso, tais estratégias são consideradas como expressões de um desejo por invariância mais do que como algo correlato à obra: “É a esse desejo que se reportam os intérpretes e não à peça em si; esta seria um produto a posteriori, dependente da interação do intérprete com os sinais de invariância propostos pelo autor”. (ibid., p. 82). Assim é possível problematizar a relação entre compositor, partitura e intérprete e propostas criativas “de caráter aberto” poderiam figurar como objetos de uma teoria da forma musical.

Outro item importante da teoria de Costa é a noção de nexos morfológicos que substituiria a ideia de obra musical enquanto coisa em si, pela sua manifestação concreta, em termos de invariância⁴, considerando diversas execuções da mesma: “a obra musical poderia ser entendida como um “nexo” cujos limites morfológicos oscilariam em função da observância de regras próprias a seu projeto” (ibid., p. 37). A invariância em música é pensada aqui como “aquilo que, do ponto de vista de um projeto composicional, deve ser (ou acaba sendo) repetido na peça a cada execução” (ibid., p. 75). Tal raciocínio é extrapolado inclusive para ações performáticas cujo estímulo não seja a partitura. Nesse caso a invariância poderia emergir como nexos depois de uma série de execuções realizadas dentro de um dado contexto: “peças executadas muitas vezes por intérpretes variados no decorrer de muitos anos acabam proporcionando a emergência de invariâncias” (id., 2017, p. 3.).

2.1 Disparadores Morfológicos

Costa apresenta na comunicação *Disparadores morfológicos como critério para análise formal* (2017) uma classificação de estratégias de invariância que ele passa a chamar de disparadores (ou estímulos) morfológicos. Assim, por exemplo, poderíamos dizer que ocorre, na música tradicional, uma coincidência entre disparador e resultado sonoro, por

⁴ Ou seja, aqueles elementos a obra que se apresentam da mesma maneira sempre que a obra é executada, independentemente de sua proposição notacional.

exemplo (COSTA, 2017, p. 4), entendendo aqui que a partitura funciona como um disparador uma vez que esta é usada como estímulo para a ação performática que, no caso em questão, vai redundar (ou deveria) em determinada morfologia. Para Costa tal disparador poderia ser chamado de teleonômico devido à sua pretensão de servir como uma espécie de projeto acabado dado a priori: “há na proposição partitural tradicional, como já indicamos, uma pretensão teleonômica, ou seja, tal formato está apoiado na ideia de que o texto musical contém em si, a obra, nos seus mínimos detalhes” (ibid., p.3). Trata-se de uma mera pretensão, porém, por que: “uma identidade perfeita entre partitura e resultado sonoro é, na prática, e na melhor das hipóteses, irrealizável devido à complexidade da resposta do ato performático” (ibid., p. 3). No entanto, o tipo de resposta que um disparador desse tipo tende a produzir não é indiferente pois as obras propostas nessa abordagem tendem a preservar-se no tempo e sua identidade morfológica acaba sendo relativamente bem conservada. Estas obras “costumam orbitar em torno de um nexos morfológico cuja relação com o estímulo textual respectivo é mais ou menos evidente” (ibid., p.3).

Seguindo a proposta de Costa, há ainda o disparador algorítmico que é enunciado como uma série de “critérios pensados para guiar ações performáticas que influenciam resultados sonoros” (ibid., p. 4). A diferença básica entre este disparador e o anterior é que, apesar de ambos visarem resultados sonoros específicos, o algorítmico não possuiria necessariamente pretensão teleonômica (ibid., p. 4). Por fim, o autor propõe a própria gravação como um tipo de disparador morfológico; o replicante (ou réplica) possuiria a pretensão de ser o mesmo objeto sempre que ativado. Vale ressaltar que em determinada proposta vários disparadores podem estar em jogo e inclusive, como veremos mais adiante, alguns podem mudar de natureza no decorrer do processo (por exemplo, um disparador algorítmico virar teleonômico) e/ou influenciar na mudança de natureza dos demais.

3. Peças Analisadas

3.1 Arrebol no primeiro ciclo (2016) – Rafael Diniz

Esta proposta surgiu inicialmente como uma peça acusmática registrada em suporte fixo (um replicante, portanto), e tem por material sonoro um único som, semelhante a uma senoide que, distorcida, transita do agudo para o grave do início ao final da peça. Surgindo a oportunidade de estreá-la em um concerto do *Artesanato Furioso*, o compositor convidou o grupo *whypatterns*⁵ para executá-la. A ideia para uma nova versão seria de

⁵ Grupo formado em 2015 por mim, Ch Malves e Matteo Ciacchi que trabalha colaborativamente com compositores locais além de tocar ‘clássicos’ da música experimental <<http://bit.ly/2prHeVN>>.

acompanhar a difusão ao vivo da peça com os nossos sons, tendo as suas propriedades de material, duração e ritmo⁶ baseados nos picos de frequência da parte fixa. As frequências dos sons executados deveriam ser idênticas às da gravação ou bastante próximas àquelas. O autor elaborou uma partitura de caráter teleonômico utilizando o gráfico das frequências mais audíveis da peça como base; a indicação principal foi: “aumentar a variedade de material à medida que os sons da parte fixa se dirigem para o grave”. (DINIZ, 2016, p. 1). Segue abaixo um excerto da primeira parte da partitura, além das frequências específicas no tempo, nessa seção é indicado que os sons tocados devem ser articulados de forma “contínua (longas durações)” com “regularidade rítmica” e “homogeneidade” (fig. 1). (ibid., p. 1).

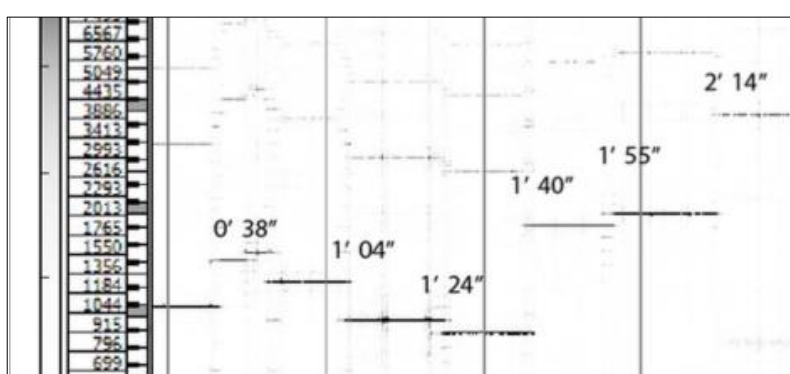


Figura 1: Indicação das frequências por minutagem, parte inicial da peça.

Tal prescrição “hiper-específica” para a execução dessa versão de Arrebol não prosperou. O grupo não conseguiu seguir as normas da partitura em performance ao vivo devido à necessidade de produzir em tempo real um processamento de alta precisão envolvendo *pitch shifters* concomitante com determinadas decisões performáticas que envolviam o controle gradual do sistema de iluminação (que também deveria seguir a partitura)⁷. Devido a isso surge uma nova versão do script da peça, novamente baseada nos picos de frequência, mas representados de forma mais abstrata: a nova partitura é proposta como uma imitação tanto do replicante quanto das indicações do gráfico dos picos de frequência (fig. 2).

⁶ Coloco ritmo aqui como a articulação e recorrência temporal de gestos no decorrer da música.

⁷ Ver execução da peça em: <<http://bit.ly/2HN2KLi>>



Figura 2: Nova estratégia de invariância para Arrebol no Primeiro Ciclo.

Escolheu-se tomar como disparador uma imagem de caráter aproximativo baseada em regras de conduta ao invés de indicações hiper-específicas de parâmetros sonoros no tempo. Dentro de uma análise morfológica, estaríamos partindo não mais de um estímulo teleonômico mas sim algorítmico. Uma proposta notacional que se mostrou inadequada como modo de trabalho frente a um grupo acostumado à improvisação livre ou a seguir indicações de caráter algorítmico. Para que se conservasse a morfologia almejada, alterou-se a estratégia de invariância liberando o processo para que este produzisse manifestações da obra dentro de uma concepção de nexos morfológico, ou seja, para que se obtivesse uma invariância representativa da identidade da peça mas que ao mesmo tempo garantisse a execução da performance num regime de rendimento ideal.

3.2 *Quatre Fois* (1980-2014) – Didier Guigue

A partitura dessa peça consiste na disposição de cinco palavras a serem tocadas quatro vezes: *naissance*, *jeux d'ombres*, *jeu de lumière*, *éclats*, *poussière*⁸. Essa partitura textual (espécie de poema) foi a inspiração para a escritura de uma peça ultra determinista para flauta baixo, ou seja, a ideia era usar tal estímulo para produzir uma morfologia teleonômica. Visto que essa versão específica não prosperou devido à dificuldade de execução de uma peça de alta complexidade escrita para um instrumento raro. Guigue, ao invés de

⁸ Traduzo essas palavras como (nascimento, jogo de sombras, jogo de luz, estilhaços e poeira). Vale ressaltar que a ordem de *estilhaços* e *jogo de luz* não é bastante clara: lendo da esquerda para direita (e não de baixo para cima), poderíamos mudar a ordem que descrevi (vide figura 3).

descartar definitivamente o projeto, optou por manter o estímulo original, a “partitura textual” porque, segundo o autor, esta poderia se tornar até um objeto visual/gráfico⁹ caso nunca fosse executada (fig. 3).



Figura 3: Partitura textual da peça.

Apesar de não estar descrito no texto, o compositor sugere oralmente que cada repetição do ciclo de 5 palavras seja executada em uma duração mais curta que a anterior. a partir do final de 2014 a peça passou a ser constantemente executada pelo grupo *whypatterns* e, a despeito de sua proposição inicial, tem sido uma das peças mais executadas no âmbito das performances do *Artesanato Furioso*. Nesse artigo analiso uma versão gravada produzida para o disco solo de Ch Malves¹⁰, um dos membro do grupo citado acima, especificamente, a minha contribuição para a faixa de guitarra.

No que tange a partitura e sua correlata instrução oral realizada pelo autor, dentro do contexto morfológico, ela é vista como um estímulo de tipo algorítmico fornecendo indicações vagas para o material que será utilizado na sua estrutura. As cinco palavras funcionam como seções formais a serem repetidas quatro vezes em intervalos de tempo cada vez mais curtos. A nossa versão possui um total de 16 minutos, sendo que dividimos cada ciclo em 5, 4, 3 e 2 minutos além de uma *coda* com 2 minutos. Tendo a estrutura formal

⁹ Todas as informações acerca da ‘história’ da peça foram coletadas em conversas informais com o compositor, visto nosso frequente contato facilitado pelos trabalhos do Artesanato Furioso.

¹⁰ Disponibilizo aqui duas versões: a parte solo da guitarra tocando o primeiro ciclo <<https://youtu.be/VbAzjLxNkl0>>; versão com todos os instrumentos, com participação do compositor Rafael Diniz <<https://youtu.be/YaMsKqcHILo>>.

pronta, bastava decidir quais gestos iriam representar cada palavra, e, para nossa versão, tentamos criar uma relação entre a ação que cada palavra gerava, por exemplo, como soariam objetos estilhaçados, e como emular esse som utilizando a guitarra preparada¹¹.



Figuras 4 e 5: Excerto da waveform do primeiro ciclo (acima) e todos os ciclos (abaixo) da *Quatre Fois*.



O script de *Quatre Fois* sugere a criação de uma estrutura formal específica, com divisões claras que possuem estímulos distintos entre si, sobre quais materiais sonoros devem preencher essas estruturas. Ou seja, a articulação formal de *Quatre Fois* seria um item relevante do nexu morfológico da proposta pois está programada para se repetir do mesmo modo em qualquer caso. A ênfase na divisão no tempo (necessária à percepção da obra à maneira como o autor a concebeu) gera espontaneamente soluções rítmico-texturais que remetem a uma colcha de retalhos: a fatura sonora tende a mudar radicalmente obedecendo o esquema formal passo a passo. Assim, ao ouvinte acaba ficando claro o esquema. Outras soluções seriam possíveis, mas nenhuma versão da peça até agora deixou de observar tal regra.

¹¹ Ou seja, com objetos fixos entre as cordas do instrumento para alterar-lhe os sons.

Conclusões

Ao colocarmos as duas peças lado a lado, vemos que elas tiveram caminhos morfológicos específicos: ambas partiram de uma hiper-especificidade teleonômica no sentido de indicações mais gerais e focadas no processo de performance. Seus componentes visuais/sonoros deveriam ser estabelecidos a posteriori devido à necessidade própria do ambiente performático em questão (*Artesanato Furioso*) de uma construção que seria definida a partir de quem estaria tocando, e dentro de condições específicas.

Como modo de acompanhamento e visualização da ‘genealogia’ de cada proposta, podemos criar “diagramas de conformação morfológica baseados em disparadores” para ajudar a “a constituir uma análise do acontecimento sonoro” (COSTA, 2017, p. 7) nela busca-se visualizar os disparadores morfológicos no tempo, o círculo preto diz respeito à ação performática do grupo (fig. 5).

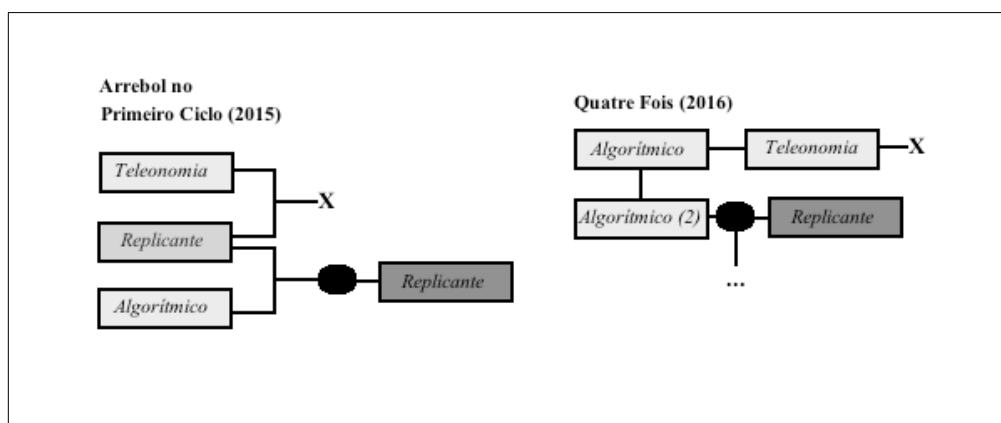


Figura 5: Diagrama de disparadores morfológicos das duas peças trabalhadas.

Outro aspecto que podemos destacar desta breve análise é que, a partir destes casos, podemos reiterar que o apelo a uma teleonomia morfológica, isto é, a leitura do texto como sendo a representação sonora – a partir de um sistema de notação tradicional e padronizada – a ser lida/executada, seria algo restrito a um âmbito específico de prática musical, podendo funcionar ou não em outros contextos. E como vimos aqui, casos de hiper-especificidade, inclusive em sistemas de notações mais ‘precisas’ que a tradicional, não prosperaram e foram substituídas por estímulos mais ‘abertos’ que norteavam de forma geral como articular o material sonoro no tempo, seja de forma mais simbólica, como no caso de Diniz ou em uma estrutura rítmica definida no caso de Guigue.

Referências

COSTA, Valério Fiel da. *Morfologia da Obra Aberta: Esboço de uma teoria geral da forma musical*. Curitiba: Prismas, 2016.

_____. Disparadores morfológicos como critério para análise formal. In: XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - Campinas - 2017, Campinas. *Anais do XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - Campinas - 2017*. Campinas, 2017, p. 1-8.

DINIZ, Rafael. *Arrebol no Primeiro Ciclo*. (Partitura). João Pessoa, 2016.

GUIGUE, Didier. *Quatre Fois*. (Partitura). João Pessoa, 2014 [Paris, 1980].