

INTERPRETAÇÃO PARTICIPATIVA NA MÚSICA MISTA CONTEMPORÂNEA

Pedro Sousa Bittencourt

RESUMO: A composição e a interpretação musical adquiriram ao longo do século xx perspectivas inéditas com fim da linguagem comum, o abandono da tonalidade, o advento da música eletroacústica, acusmática, mista e aleatória, e também com novas propostas de escuta. Além das inovações artísticas do período, os compositores tornaram-se intérpretes de suas próprias obras em suporte fixo ou mistas. Propomos que a interpretação da música mista (que combina instrumentos acústicos tradicionais a recursos eletrônicos) possa ser participativa, através de um processo dinâmico e criativo, fruto de múltiplas trocas entre instrumentistas e compositores. Mais do que ser fiel à obra acabada, o instrumentista contribui à sua construção e ao aparecimento das primeiras versões. A interpretação participativa emerge dessa troca de competências realizada a longo prazo. Podemos considerar a interpretação musical participativa como o resultado de um conjunto de interações entre instrumentista e compositor, em todas as etapas do processo criativo, como uma múltipla mediação, nos dois sentidos e com diversos níveis de participação. Assim é instituída uma dinâmica de trabalho que não existia anteriormente, e que se sedimenta em versões (ou estados) das obras musicais mistas, podendo abrir novas perspectivas operacionais entre sons acústicos e ferramentas eletrônicas.

PALAVRAS-CHAVE: interpretação musical; interpretação participativa; música mista; música contemporânea.

ABSTRACT: *Composition and musical interpretation got unprecedented perspectives through the 20th century with the end of the common language, the abandonment of tonality, the rise of electro-acoustic, acusmatic, mixed and aleatory music, and also with new listening propositions. Besides the artistic innovations of the period, composers became interpreters of their own music (in fixed or mixed support). We propose that the interpretation of mixed music (that combines traditional acoustic instruments with electronic resources) can be participative, through a creative and dynamic process, as the result of multiple exchanges between players. More than being faithful to the final piece, the player contributes to its construction and to its first versions. Participative interpretation emerges from this exchange of competences in a large period of time. We can consider participative interpretation on mixed music as a result of a series of interactions between player and composer, in all steps of the creative process, as multiple mediation, in both senses and with varied levels of participation. Thus a new creative working dynamics that didn't exist before is established, giving birth to versions (or states) of the mixed works, and opening operational perspectives between acoustic sounds and electronic tools.*

KEYWORDS: *musical interpretation; participative interpretation; mixed music; contemporary music.*

Na música, a interpretação pode ser entendida como uma atividade exercida por compositores, musicólogos, críticos e também pelo público, na medida em que

todos atribuem sentidos (variados) àquilo que ouvem. Entretanto, a interpretação é geralmente entendida no domínio musical como execução, como uma função do instrumentista que lê uma partitura e toca o seu instrumento acústico. Normalmente o instrumentista é inclusive chamado de intérprete.

Para realizar o seu trabalho, os instrumentistas devem seguir convenções e respeitar limitações técnicas, além de regras para se ler as partituras, possibilidades expressivas dos instrumentos e questões estilísticas das peças. Assim, a música “faz sentido”,¹ ou soa bem, dentro do paradigma adotado pelo compositor, e também levando em conta os critérios vigentes. Para que isso seja possível em qualquer estilo ou época, o instrumentista deve realizar pequenas variações durante a sua execução. São as “*microarticulações*” às quais se refere Vaggione:

Todos os músicos trabalham com o microtempo, embora eles não se questionem sob esse ponto de vista. Os intérpretes sempre tiveram um papel de “microarticuladores”, a respeito das nuances de articulação, que se situam, por definição, abaixo do nível das notas. (VAGGIONE, 2007, p. 140)²

Ainda segundo o mesmo autor num outro texto, as partituras representam um espaço essencialmente metafórico, próprio à música instrumental, que se atualiza através de uma interpretação (VAGGIONE, 1996, p. 8). Durante séculos no ocidente essa “microarticulação” fez parte de um relativo senso comum, determinando maneiras de se tocar dentro de estilos musicais. Muitos instrumentistas realizavam então “variações” dentro de um estilo, a partir da partitura e respeitando as indicações do compositor e as convenções da época.

Dentre as muitas transformações na arte durante o século XX, constatamos na música o surgimento de inúmeras estéticas e concepções inéditas. Essa nova pluralidade não poderia ser separada de novas propostas de escuta e também de novas formas de se interpretar a música. Algumas tiveram relação com tecnologias emergentes, que hoje se popularizaram e se disseminam em rede.

Nesse contexto, o instrumentista encontra diante de si uma infinidade de novas possibilidades de articulação, com o uso da eletrônica combinada aos instrumentos acústicos. As chamadas técnicas estendidas foram desenvolvidas com sonoridades nunca antes usadas (sons eólicos, multifônicos, ruídos produzidos de forma inusitada, slaps...). No “curto” século XX surgiu também a música mista, que associa instrumentos acústicos (ao vivo) a diversos meios eletrônicos e eletroacús-

1 “Fazer sentido” nos parece um termo mais apropriado do que “ter significado”, embora o termo seja utilizado na semiologia musical.

2 As traduções de textos não editados em português são da responsabilidade do autor.

ticos, difundidos através de caixas de som. O instrumentista toca ao vivo, muitas vezes amplificado, com uma parte eletrônica.

Outro dado relevante: os compositores de música acusmática³ e eletroacústica passaram a ter o controle da produção e da difusão do som. No caso da música mista, quando os compositores operam a parte eletrônica, podemos considerá-los também intérpretes. Os instrumentistas tradicionais adaptaram a sua forma de tocar, levando em conta a amplificação e o tratamento dos sons por eles produzidos. As transformações digitais em tempo real⁴ nos últimos anos vêm sendo mais e mais usadas, com a acessibilidade e o barateamento dos computadores portáteis e seus respectivos aplicativos (ou programas, para empregar um termo quase abandonado). Emmerson (2007) traça um histórico e mostra como a parte eletrônica também pode hoje ser interpretada ao vivo, com muitas nuances na sua utilização, dando origem ao termo *live electronic music*, ou “música eletrônica ao vivo”. Dahan & Laliberte complementam a ideia: “As possibilidades abertas pelos sistemas informáticos permitem não apenas criar os sons em tempo real, mas igualmente manipular mais e mais finamente os elementos pré-definidos” (2008, p. 4).

A interpretação na música mista e a composição conheceram com isso novos horizontes no século passado e nesse início de século XXI. Como nesse contexto a participação de instrumentistas pode influenciar o processo criativo de um compositor? A interpretação pode começar antes da partitura estar escrita? Como novos materiais sonoros mistos podem surgir num trabalho de colaboração? O que entendemos por “interpretação participativa” e como ela pode desempenhar uma via fértil para a criação musical na atualidade?

Antes de chegar a essas questões, apresentaremos alguns aspectos do chamado fim da linguagem comum e o surgimento de novas escutas na música durante o século XX, que nos parecem pertinentes para os nossos argumentos. Em seguida, a interpretação da música mista será comentada, e finalmente proporemos que compositores e instrumentistas possam construir juntos a interpretação de obras mistas.

3 Termo atribuído a Pitágoras (séc. VI a.c.), que se escondia para falar a seus discípulos, de forma que eles não se distraíssem com a sua presença física e pudessem se concentrar no conteúdo da mensagem. O compositor François Bayle utilizou o termo “música acusmática” a partir de 1973 para designar a escuta de música pré-gravada difundida e espacializada através de uma orquestra de alto-falantes (acousmonium), sem que o público veja a origem dos sons para neles melhor se concentrarem, sem nenhuma participação de fontes sonoras ao vivo, nem transformações em tempo real.

4 “Tempo real” não é um conceito musical, mas uma configuração técnica: são transformações simultâneas de uma fonte sonora, o que pode gerar uma ilusão de sincronicidade. O termo é questionável e relativo: por enquanto os computadores não reagem exatamente ao mesmo tempo das fontes sonoras, mas em muitos casos a latência é desprezível. A esse respeito, consultar BARKATI (2009).

O nosso foco, dessa forma, permanecerá na interpretação como execução, porém realizada nesse contexto participativo dentro da música mista, levando em conta o processo criativo e as múltiplas interações entre os músicos envolvidos.

FIM DA LINGUAGEM COMUM NA MÚSICA E NOVAS ESCUTAS NO SÉCULO XX

De acordo com Griffiths, “no que diz respeito à música do século XX, tantas opções ficaram abertas que não existiu uma corrente de desenvolvimento único nem uma linguagem comum, como fora o caso em épocas precedentes” (1978, p. 22). Muitas dessas mudanças se deram por novas concepções da escuta e novas definições do que pode ser considerado material musical, e mesmo o que pode ser considerado música. John Cage levantou questões emblemáticas a esse respeito. Segundo Chouvel: “[...] todos os grandes projetos composicionais do século XX, de Schoenberg a Cage, pensaram em algum momento nessa possibilidade de mudar a audição, de modificar radicalmente a escuta ela mesma através de uma revolução do objeto musical.” (2004, p. 15).

O ato fundador que representa a música concreta em 1948 e o seu conceito de objeto sonoro, indissociável da escuta reduzida de Pierre Schaeffer, também tiveram incontestável influência, como nos ressalta Solomos (1999, p. 61-65).

As chamadas vanguardas musicais do século XX questionaram e reformularam a escuta, permitindo que novos materiais fossem “musicalisáveis”, explorando gravações, ruídos, recursos eletrônicos e eletroacústicos, sem esquecer das técnicas estendidas nos instrumentos tradicionais, que também representam uma abertura sonora, antes timidamente explorada. Culturas extraeuropeias também influenciaram compositores de música erudita contemporânea no ocidente. Quais as consequências para a interpretação musical dentro dessa multiplicidade de linguagens, se não há mais um padrão a ser seguido, somadas às possibilidades abertas com as novas tecnologias?

Uma nova maleabilidade na escolha e no uso de materiais sonoros emerge. Chouvel salienta que para os compositores o som tornou-se objeto de composição. Ele enfatiza como é notável que isso tenha ocorrido graças ao som poder ser capturado, conservado e controlado em todos os seus parâmetros com os utensílios digitais: “Não é a composição que redefine o material, mas de certa maneira, o material é que vai definir a composição” (2004, p. 16-17). Emmerson foca nos modelos e analogias “não musicais” aplicados na composição musical no período em questão, traçando um panorama de algumas importantes transformações,

algumas delas relacionadas ao uso da eletrônica e das novas tecnologias, tomando como exemplo vários compositores (Schoenberg, Boulez, Stockhausen, Xenakis, Schaeffer, Cage) (2007, p. 35-60). Não esqueçamos do pioneirismo das concepções sonoras de Varèse e Scelsi, assim como dos espectrais franceses Dufourt, Murail e Grisey.

O enquadramento “euclidiano de uma partitura”, para usar a expressão de Vaggione, que se baseia no trabalho sobre as notas musicais e intervalos, deixou de ser a única referência. A nova complexidade sonora que daí resulta não foi isenta de críticas, assim rebatidas pelo compositor:

A crítica dos sons complexos é desenvolvida por uma tendência composicional que ainda não tirou as conclusões sobre um fato maior do nosso tempo: a superação do caráter autossuficiente de uma escrita interválica confinada a jogos de superfície, superação exprimida entretanto desde o início do século pelo Schoenberg do “Tratado de harmonia”, e confirmado por uma grande parte da música posterior, ao menos da que é testemunha de uma vontade de ultrapassar a adesão a apenas um nível de articulação, através de uma conscientização composicional do sonoro. (VAGGIONE, 1996, p. 10-11)

Novas e complexas demandas *sonoras* foram feitas aos instrumentistas, ou pelo menos àqueles que as aceitassem, muitas vezes além dos limites que uma partitura tradicional poderia representar. Não houve uma adesão em massa a essas novas práticas, e os reflexos permanecem até os dias de hoje, como nos ressalta Aimard, que ainda revisita o fim da linguagem comum:

Continuamos a “fabricar” no mundo inteiro exércitos de instrumentistas cuja cultura termina muitas vezes na primeira guerra mundial. [...] Foi um pouco antes desse conflito, precisamente, que um acontecimento sem precedentes veio mudar as regras do jogo: o fim da linguagem comum. [...] A partir de então, o intérprete querendo abraçar a produção destinada à sua disciplina é levado à moldar a sua forma de tocar de acordo com as características de cada compositor, de cada obra. (AIMARD, 2009, p. 23)

Os instrumentistas interessados nessas novas sonoridades foram então estimulados a superarem preconceitos da sua escuta e alargarem a sua técnica. A interpretação musical teve o seu campo de ação redimensionado e a música mista constitui nesse contexto um importante terreno a ser explorado.

INTERPRETAÇÃO DA MÚSICA MISTA

Há cerca de sessenta anos, a “parte eletrônica” ou “concreta” era gravada em fita magnética para poder ser transformada e editada. Os compositores dependiam das rádios e outras grandes instituições para poderem utilizar esses caros recursos.

Atualmente, a informática e os computadores pessoais substituíram essa função, facilitaram e possibilitaram muitas outras, como a síntese sonora, inúmeras transformações em tempo real, a espacialização nas caixas de som, a leitura e tratamento de diversos sons simultaneamente, em variadas escalas de tempo. Os computadores se tornaram inevitáveis e o uso da informática se democratizou com a melhoria e o barateamento dos microprocessadores. Os computadores hoje são verdadeiros ateliês na produção e no tratamento de sons, sejam eles gravados, sejam eles ao vivo, e os compositores e instrumentistas que almejam com eles trabalhar encontram vastos territórios sonoros a serem explorados. As formas de interação entre a eletrônica e os instrumentos musicais se diversificaram consideravelmente, (imagens, vídeo, captadores de movimento, de vibração e até biosinais) e não caberiam nos limites desse artigo. Apesar de muitas dessas informações se disseminarem em rede, os instrumentistas não estão familiarizados com esses aparatos tecnológicos e suas possibilidades,⁵ e a participação deles pode representar um diferencial para a interpretação da música mista, como veremos.

Novos territórios sonoros podem induzir a novas representações gráficas. No início das partituras de peças mistas é comum encontramos uma “bula”, com explicações dos símbolos escolhidos. As representações de efeitos sonoros se multiplicaram, cada compositor podendo criar suas próprias referências de notação, com objetivos específicos. Como salienta Bosseur: “a maioria dos efeitos instrumentais não convencionais suscitaram numerosas variações no plano da sua representação gráfica, por razões que às vezes são inseparáveis de uma intenção composicional específica” (2005, p. 104).

Uma diferença fundamental das peças mistas em relação a obras acusmáticas (sejam elas interpretadas ao vivo ou fixas em suporte) é a presença do músico no palco, que interage com o seu instrumento e com sons eletrônicos, “invisíveis”⁶ (sejam lá qual seja a procedência). A recepção de uma obra musical pelo público é sempre influenciada pela presença do músico em cena. No caso de obras executadas por um “performer” com computador, que transforma sons pré-gravados em tempo real (também chamado de *lap-top music*), temos a presença humana no palco, mas não se trata de um exemplo de música mista, por não termos um instrumento musical. Queremos também ressaltar que a relação do corpo na produção dos sons mudou, como nos lembra Iazzeta: “Os sons manipulados em apa-

5 O que constitui um desafio para o desenvolvimento de novas pedagogias para a música mista no ensino básico, fundamental e superior.

6 Emmerson (2007) se pergunta se o acusmático seria realmente acusmático, um vez que as fontes sonoras (as caixas de som) são visíveis. Efetivamente, elas são visíveis, porém imóveis, o que a princípio diminui a sua teatralidade.

relhos eletrônicos deixavam de ser o resultado de gestos físicos de um instrumentista para emergirem de alguns procedimentos técnicos e tecnológicos envolvendo cargas mínimas de ação corporal” (2009, p. 149).

No caso da música mista, muitas vezes essas “cargas mínimas de ação corporal” da parte eletrônica são imperceptíveis ao público, pois o seu intérprete se encontra na mesa de som, geralmente no centro (ou atrás) da sala de concerto, misturado ao público. Raramente o intérprete da eletrônica se encontra no palco, ao contrário do instrumentista.

Comentaremos agora algumas configurações da música mista mais usadas, relacionando-as com aspectos da interpretação musical. A primeira e mais “clássica” com o início da eletroacústica e o uso da fita magnética é a combinação de sons pré-gravados⁷ (em tempo diferido) com instrumentos acústicos (geralmente amplificados). Nesse caso, o instrumentista tocará sempre com a mesma parte eletrônica, que pode ser indicada na partitura por representações gráficas, aproximações em escrita tradicional, ou mesmo por uma simples indicação em minutos e segundos, para ser seguida com um cronômetro. Por mais que a equalização e a espacialização da parte eletrônica pré-gravada possam ser variadas, *o seu desenrolar temporal será sempre o mesmo*. Assim, o instrumentista poderá variar a sua interpretação (tempo, nuances, timbres, articulações) dentro dos limites da parte gravada e dentro do que a proposta do compositor permite. A amplificação do instrumento serve para melhor equilibrá-lo com a eletrônica, sempre em função do espaço, embora alguns compositores possam dispensar esse recurso.

Temos em seguida as transformações em tempo real, bastante em voga nos nossos dias. Como o nome indica, os sons dos instrumentos acústicos são transformados ao mesmo tempo pela eletrônica.⁸ Aqui o instrumentista pode efetuar variações mais significativas nas suas interpretações. Dependendo da peça, ela pode se desenvolver de forma bem diferente a cada apresentação, sem deixar de respeitar uma morfologia geral indicada pelo compositor. Em todo o caso, *o desenrolar temporal da peça é ditado pelo instrumentista*. Assim ele pode de certa forma se sentir mais livre para a sua interpretação, sem ter que seguir uma parte fixa. A eletrônica terá o seu comportamento modulado em função da execução do instrumentista junto com as escolhas do intérprete da eletrônica, que também pode ser adaptada durante a performance (seja por “presets” ou por modificações manuais). Entretanto, não queremos com essas observações fazer uma apologia do tempo

7 O termo “tape” em inglês, “bande” em francês e “fita” em português ainda são usados para denotar sons pré-gravados, apesar da fita magnética praticamente não ser mais usada na era digital.

8 Como exemplo podemos citar *Le patch bien tempéré II* (2012) de Tom Mays, para sax (à escolha do intérprete) e eletrônica em tempo real (Max MSP, apenas usando moduladores em anel).

real. Essa “liberdade” dada ao intérprete depende sempre do paradigma adotado pelo compositor. Há casos em que o instrumentista deve respeitar minuciosamente o ritmo escrito, até mesmo seguindo um cronômetro, para que as camadas de som sejam formadas em tempo real pela eletrônica e se comportem como previsto,⁹ o que nos aproxima sob o ponto de vista da interpretação da primeira configuração, de sons fixos, mesmo se utilizamos aqui uma configuração em tempo real. Existe ainda o caso da improvisação livre (tanto no instrumento quanto na eletrônica), que pode apresentar resultados inesperados, mas que fogem do nosso foco.

A combinação das duas configurações acima citadas (tempo diferido e tempo real) também é bastante utilizada atualmente.¹⁰ Aqui existe a possibilidade de utilizar sons pré-gravados em tempo diferido e de transformar tanto os sons pré-gravados quanto os sons do instrumentista em tempo real, seja através de programação ou através da própria ação do instrumentista. Os sons fixos podem ser controlados pelo instrumentista ou pelo intérprete da eletrônica (no caso de vários arquivos a serem usados em diferentes momentos). *O desenrolar temporal da peça pode ser ditado pela parte pré-gravada, pelo instrumentista ou pelo intérprete da eletrônica, sendo que os dois músicos podem intercalar essa função, ou um deles monopolizá-la.*

Uma outra tendência particular de configuração são os sistemas dinâmicos para retroação (*feedback*), instrumentos acústicos e eletrônica (BITTENCOURT, 2013). Nesses casos, os instrumentos não são usados somente como produtores de som, mas como filtros das microfônias provocadas entre os microfones (no interior dos instrumentos) e as caixas de som, interagindo com a acústica da sala e com os sons do ambiente (incluindo o público).¹¹ Há um dispositivo de eletrônica em tempo real, cujo funcionamento muda de acordo com o sinal recebido. A interpretação nesse caso é extremamente dinâmica, devendo se adaptar a cada performance. *O desenrolar temporal da peça é construído a partir da interação de todos os elementos do sistema, dentro de limites estipulados pelo compositor.*

Em qualquer configuração, os compositores em geral operam a parte eletrônica das suas obras mistas (ou a espacialização, no caso de sons pré-gravados). Como já vimos, isso já poderia lhes conferir o estatuto de intérprete junto com os instrumentistas, mas consideramos que todas as trocas realizadas com o instrumentista antes do concerto contribuem na *construção* da interpretação. Ideal-

9 É o caso de *Medusa de Lumbre* (2006) para sax barítono, eletrônica em tempo real (patch Max MSP), de Juan Camilo Hernandez Sanchez.

10 Um exemplo é *La complication d'images AB* (2007) para sax alto/barítono (1 executante) e eletrônica (sons pré-gravados e efeitos em tempo real, patch Max MSP) de Kumiko Omura.

11 Citamos como exemplo *Modes of Interference 2* (2006) de Agostino Di Scipio, para sistema de retroação, sax e eletrônica.

mente para um concerto, há um trabalho minucioso de equilíbrio e equalização de todas as fontes sonoras, para que o som acústico e suas eventuais transformações se misturem bem aos eletrônicos e de acordo com as indicações do compositor. O autor interpreta a espacialização da eletrônica e da fonte acústica. As salas de concerto bem equipadas são geralmente munidas de muitas caixas de som em volta e até por cima do público.

São muitas variáveis a serem levadas em conta também antes da situação de concerto, sobretudo as escolhas feitas em conjunto, frutos de “negociações” sonoras. Um compositor pode pedir um efeito impossível ao instrumentista, que por sua parte propõe um outro efeito próximo e confortável a ser executado. Os instrumentistas encontram na música mista rebuscadas exigências de sonoridades, de ritmos, de relações com a eletrônica (as “microarticulações”) e com o espaço, que devem ser trabalhadas caso a caso, qualquer que seja a configuração. O ideal é que o instrumentista sempre construa referências auditivas para sua interpretação, e isso ocorre de forma mais eficiente quando ele participa ativamente do processo criativo com os compositores, testemunhando e participando das escolhas feitas.

Vaggione aposta no desenvolvimento de uma nova sensibilidade ao que ele chama de “microdetalhe” por parte dos instrumentistas: “[...] eu aposto no desenvolvimento, no instrumental, de uma sensibilidade à duração e à variação mínima, no microdetalhe, que se aproximaria de uma “sensibilidade” granular” (2003, p. 140).

Essa nova sensibilidade não poderia ser desenvolvida sem uma escuta atenta aos microeventos, ou ao “microdetalhe” mencionado. Para chegar a esse ponto, acreditamos que uma estreita colaboração desde o início da concepção das obras mistas seja promissora, acompanhada de trocas a respeito das sonoridades a serem exploradas e suas respectivas representações na partitura. Podemos ainda propor a familiarização dos compositores em relação aos instrumentos acústicos, suas limitações e aos seus diversos modos de ataque, para contribuir em novas concepções e interpretações de música mista satisfatórias, aproveitando melhor as potencialidades musicais e também organizando morfologias sonoras que funcionem bem nas composições mistas. Nos aproximamos assim da *interpretação participativa*.

INTERPRETAÇÃO PARTICIPATIVA NA MÚSICA MISTA

Propomos que a interpretação musical de peças mistas contemporâneas possa ser *participativa*, através de um processo dinâmico e criativo, fruto de múltiplas interações compartilhadas entre instrumentistas e compositores. A colaboração começa durante a concepção da obra, antes da escrita da partitura, continua nas

adaptações feitas à peça pronta e se estende até a estreia em concerto público e a uma eventual gravação em estúdio. Assim, são realizados testes, improvisações, experiências, erros (que podem ser eventualmente aproveitados), acertos, ensaios, reciclagens de materiais sonoros, adaptações e gravações para explorar em diferentes contextos as possibilidades expressivas do instrumento acústico aliado à parte eletrônica, em variadas morfologias mistas. Essas etapas de construção da composição e da interpretação não são necessariamente realizadas nessa ordem, e podem se repetir e ocorrer a qualquer momento do processo criativo. Durante esse trabalho, a escolha da configuração mista (tempo diferido, tempo-real, combinação das duas, sistemas dinâmicos) a ser utilizada pode emergir, de acordo com as ideias musicais desenvolvidas pelo compositor e suas questões operacionais. Várias versões de uma mesma peça podem ser tocadas e gravadas até que um resultado satisfatório seja alcançado. Uma mesma peça pode ainda ter diferentes versões de configuração.¹²

Manning enfatiza como a participação de compositores, performers (não apenas instrumentistas) e até técnicos de som tem caráter dinâmico e teve importância no desenvolvimento das tecnologias aplicadas à música:

Ao longo dos anos, a música eletrônica e a música por computador englobaram firmemente um crescente repertório de tecnologias de síntese e processamento de sinal. Um fator importante para moldar o curso desses desenvolvimentos foi a natureza mutante das relações fomentadas entre os compositores e os performers, e dos responsáveis pelo desenvolvimento técnico do dispositivo. (MANNING, 2004, p. 386)

A “*natureza mutante*” das relações humanas comentadas por Manning constitui uma “*plasticidade*” do fazer musical, essencial para potencializar novas ideias musicais. Na nossa proposta de interpretação participativa, por mais que o instrumentista colabore e dê ideias, o compositor continua a ser o único autor das peças: é sempre ele quem tem a última palavra numa decisão, e é ele quem determina a ordem das etapas de trabalho. Com isso não há “*coautoria*” por parte do instrumentista nas novas peças.

Mais do que ser fiel à obra acabada, o instrumentista contribui à sua construção e à concretização das suas primeiras versões em concerto e em estúdio. A interpretação participativa é constituída dessa troca de competências distribuída numa larga escala de tempo, com alto grau de conscientização e engajamento dos músicos envolvidos na construção de interpretações musicais.

As interações entre compositores e intérpretes também podem envolver as escolhas para a notação musical, levantando questões de clareza e coerência entre

12 É comum realizar uma versão em tempo diferido a partir da versão em tempo real.

o efeito sonoro desejado e o texto escrito na partitura. Dessa forma, a peça poderá posteriormente ser mais bem compreendida e circular em versões de outros instrumentistas. Lembremo-nos que quando um compositor encontra um novo efeito ou sonoridade, ele pode procurar uma nova forma para representá-lo, e o instrumentista pode auxiliá-lo nisso.

É importante frisar que a interpretação musical participativa que propomos é realizada preferencialmente com novas obras mistas de estudantes ou profissionais¹³ que ainda não tenham sido estreadas, para que haja muitas trocas no processo e as influências sejam mútuas.

Podemos considerar a interpretação musical participativa como uma pesquisa baseada no conjunto de interações entre instrumentista e compositor em todas as etapas do processo criativo, como uma múltipla mediação, nos dois sentidos, construída ao longo da colaboração: flexível, plástica, adaptada e de livre acordo. Assim é instituída uma dinâmica de trabalho criativo e musical que não existia antes e que se sedimenta em versões (ou estados) das obras mistas, podendo abrir novas perspectivas operacionais com sons acústicos e ferramentas eletrônicas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIMARD, Pierre-Laurent. *Rôles et responsabilités de l'interprète aujourd'hui*, leçon inaugurale 203. Collège de France. Paris: Fayard, 2009.
- BARKATI, Karim. La polysémie du temps réel et du temps différé. *Actes des Journées d'Informatique Musicale (JIM)*. Grenoble, 2009. Disponível em: <http://acroe.imag.fr/jim09/index.php/descrip/conf/schedConf/actes>
- BITTENCOURT, Pedro Sousa. Une lecture de Modes of Interference 2 (2006) pour système de rétroaction, saxophone et électronique, d'Agostino Di Scipio. In: FILIPE, Elsa (org.). *Actes des Journées d'Étude 60 ans de Musiques Mixtes*. Paris: OMF-Mint/Université Paris IV Sorbonne, 2013 (no prelo). Disponível em <http://pedrobitencourt.info>.
- BOSSEUR, Jean-Yves. *Du son au signe – histoire de la notation musicale*. Paris: Alternatives, 2005.
- CHOUVEL, Jean-Marc. Du son à la forme: les nouvelles stratégies compositionnelles issues du studio de musique électroacoustique. In: TIFFON, V. (org.) *La musique électroacoustique: un bilan*, actes du colloque des 2 et 3 mai 2000. Lille: Centre d'études des arts contemporains, Ed. Université de Lille, 2004, p. 13-22.

13 Dentro da tese de doutorado em andamento no Centro de Informática e Criação Musical (CICM, <http://cicm.mshparisnord.org/>) na Universidade de Paris 8, o instrumento utilizado é o saxofone, assim como no projeto de pesquisa “Criação e interpretação de repertório brasileiro misto com saxofones” desenvolvido na Escola de Música da UFRJ, com a participação das classes de composição e bacharelado em sax.

- DAHAN Kevin & LALIBERTÉ, Martin. Réflexions autour de la question d'interprétation de la musique électroacoustique. *Actes des Journées d'Informatique Musicale (JIM) 2008, Albi*, 2008. Disponível em: <http://gmea.net/jimo8/index.php/Articles>. Acesso em 13.01.13.
- EMMERSON, Simon. *Living electronic music*. Hampshire: éd. Ashgate, 2007.
- GRIFFITHS, Paul. *Brève histoire de la musique moderne – de Debussy à Boulez*. Condé-sur-l'Escaut: éd. Fayart, 1992 (1978).
- IAZZETA, Fernando. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Ed. Perspectiva/ Fapesp, 2009.
- MANNING, Peter. *Electronic and computer music — revised and expanded version*. Oxford: Oxford University Press, 2004.
- SOLOMOS, Makis. Schaeffer phénoménologue. In: *Ouïr, entendre, écouter, comprendre après Schaeffer*. Paris: éd. Buchet-Chastel, 1999, p. 53-67.
- VAGGIONE, Horacio. Perspectives de l'électroacoustique. In: *ESTHETIQUE ET MUSIQUE ELECTROACOUSTIQUE*. Bourges: Mnemosyne, 1996. Também disponível em: http://www.revue-chimeres.fr/drupal_chimeres/files/4ochio6.pdf.
- _____. Notes sur Atem. In: SOLOMOS, M. (org.). *Espaces composables – essais sur la musique et la pensée musicale d'Horacio Vaggione*. Paris: l'Harmattan, 2007, p. 121-133.

Recebido em 31.10.2012

Aceito em 04.02.2013