

## A INTERPRETAÇÃO FIXADA

**Felipe Amorim**

Flautista e compositor, professor na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (UEMG), membro do grupo de música contemporânea Oficina Música Viva e da Flutuar Orquestra de Flautas. Desenvolve trabalho de pesquisa na busca da interação entre a flauta e os meios eletroacústicos, com especial interesse na pesquisa da performance em tempo real. Apresentou-se em concertos como solista nos palcos do Brasil, Argentina e Europa.

E-mail: felipe@foamorim.net

### **Resumo**

O artigo descreve as transformações sofridas pelo modelo compositor/partitura/intérprete ao longo do século XX em função do surgimento do processo de gravação de áudio, tornando a música um objeto descorporificado, e da música eletroacústica, que cria um novo modelo, compositor/fita, no qual as decisões interpretativas são transferidas para o compositor.

**Palavras-chave:** Eletroacústica; interpretação.

A eletroacústica colocou a música do ocidente em uma situação inédita: a *performance* musical sem a presença do intérprete ao vivo. O fenômeno da *performance* executada pela máquina traz modificações importantes para o fazer musical, entendido não só em seu aspecto criativo mas também interpretativo. Ele representa novos desafios para o intérprete instrumentista que se vê obrigado a dialogar no palco com uma máquina ao vivo. O presente artigo descreve o início desse processo e faz parte de uma pesquisa mais ampla que busca levantar as formas de interação entre a máquina e o intérprete, culminando no desenvolvimento de um material didático que aborde essas práticas. Esta pesquisa é apoiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG).

A escrita musical, mais do que um instrumento transformador da música de concerto ocidental, é uma das fundadoras desta música. Desde os primeiros neumas até as partituras atuais, ela proporcionou uma capacidade de representação, de gerenciamento das ideias composicionais. A escrita acrescentou à obra musical a partitura e seus símbolos. A memória coletiva das culturas orais, transmitida de forma pessoal, passou a ser registrada nessas páginas. Assim, as pessoas não precisavam mais estar em contato umas com as outras para obter uma informação; a escrita afastou a informação do contexto e diminuiu a mediação humana.

Beethoven, por exemplo, considerava um grande benefício, e um alento, saber que sua música podia chegar a mãos distantes e interessadas em sua arte, já que, ao seu redor, a competição com a invasão da música ligeira italiana o deixava em segundo plano na sociedade vienense. Neste universo, a interpretação passou a ter importância muitas vezes maior que o próprio texto. Surgiram as escolas, os grupos intelectuais e seus tratados e, junto, as disputas pelos significados, “desde então, o mundo [a música] se oferece como um grande texto a ser decifrado” (LÉVY, 1993, p. 89). A escrita tornou possível o fortalecimento das teorias, aplicáveis de forma universal - acessível a quem dominasse a técnica; criou a partitura como um objeto autossuficiente, e, com os sistemas de impressão, o saber, que já podia ser estocado, pode ser também distribuído e comparado.

A escrita é uma das esferas que interage, através de seus componentes simbólicos, com as esferas do compositor e dos intérpretes, dos músicos e ouvintes, resultando na obra como um fato musical total. Ela é o traço resultante das estratégias do compositor e o guia para as estratégias de interpretação (NATTIEZ, 1990, p. 70). A escrita foi fundamental na constituição deste modelo de obra musical que imperou até metade do século XX, e que sofreu uma modificação profunda com o surgimento de outra tecnologia: o armazenamento do som, a gravação que torna possível se armazenar uma interpretação.

De fato, a interpretação já podia ser fixada através de instrumentos e artefatos automáticos como carrilhões, caixinhas de música, realejos, órgãos, relógios, pianolas etc. Falamos em interpretação fixada nestes instrumentos, pois, para o seu funcionamento, uma interpretação foi elaborada por alguém e armazenada de alguma forma, sem que houvesse necessariamente a *performance* prévia desta interpretação. A cada instante em que o artefato toca uma música, ele está reproduzindo a mesma interpretação, com as mesmas notas, na mesma afinação, com as mesmas relações temporais previamente estabelecidas. Em alguns instrumentos mais complexos, como a pianola, pode-se obter um resultado musical mais expressivo, devido à sua maior capacidade de controle e mudança dos parâmetros musicais. No entanto,

em artefatos com mecanismos mais simples, o resultado musical parecerá mais automatizado (FREIRE, 2004, p. 14).

### ***A gravação***

Em 1877, Thomas Edison (1847-1931) inventa o fonógrafo, que torna possível capturar, mais do que a interpretação, o som no momento da *performance*. Se a escrita foi uma revolução na história da música, a gravação será outra, com impacto direto em todas as esferas da obra. “Escritor de sons” poderia ser o outro nome do fonógrafo, palavra derivada do grego, composta por *phoné* (voz, sons) e *graphé* (escrita).

Inicialmente, o fonógrafo era visto como um armazenador de informação, assim como a escrita ou a fotografia. Apesar da simplicidade de uso dos aparelhos, sua qualidade sonora era muito ruim, o que o afastou da música num primeiro momento. Somente após campanhas publicitárias agressivas é que ele passou a ser utilizado como uma curiosidade que tocava música em hotéis e outros lugares públicos (IAZZETTA, 1996, p. 48).

Com uma pequena melhora na qualidade de reprodução do som, principalmente com o avanço do gramofone, que apenas reproduzia o som, a música gravada começou a substituir a apresentação ao vivo. É claro que nunca um aparelho desses poderia chegar próximo de uma qualidade sonora comparável à do instrumento tocado ao vivo. No entanto, a música do século XIX dividiu a atividade de interpretação e *performance*. As composições daquela época atingiram uma complexidade muito alta, o que exigia um intérprete com grande capacidade de compreensão da partitura e de controle do instrumento musical.

Isso leva a uma clara distinção entre a música apresentada nas salas de concerto e a de uso doméstico, a música amadora. Os amadores, amantes da música, não tinham a condição de competir com os profissionais, o que leva este termo a ganhar, com o passar do tempo, um ar pejorativo, como sinônimo de incapacidade, de falta de talento para se executar a boa música. Nesse cenário, o fonógrafo surge como um substituto do músico profissional nas casas e reuniões familiares. Aos poucos, as pessoas foram se acostumando a ouvir seus sons distorcidos e ruidosos, até que esta prática tornou-se um padrão de escuta. Se Adorno (2006) afirma que a música ocidental perdeu sua mimese, seu movimento, durante a Idade Média devido à partitura, com os artefatos de reprodução do som “o público em geral passa a se conformar com essa nova espécie de fazer musical descorporificado, já que, ao ganhar a portabilidade da gravação, a música perde o significado corpóreo que estava associado com a *performance* ao vivo” (ADORNO, 2006).

As técnicas de gravação e reprodução do som e o fazer musical descorporificado provocam o surgimento de uma nova modalidade de reprodução, chamada de transmissão aural. Nessa nova modalidade, os ouvintes passam a ter contado direto com gravações produzidas de uma forma diferente da *performance* ao vivo, devido aos cortes e edições no processo de montagem, o que cria uma qualidade sonora específica gerada no estúdio de som (FREIRE, 2004).

### ***A performance construída***

Se o fonógrafo e seus sucessores tornaram possível “levar para casa” uma interpretação profissional, com a substituição da gravação mecânica pela elétrica começa a surgir, ainda nos anos 1920, uma nova tecnologia que marcaria a entrada dos meios de gravação e reprodução nos palcos de concerto: a fita magnética.

A disponibilidade de uma tecnologia de gravação e reprodução em fita magnética de alta fidelidade tornou possível a música eletroacústica. De seu surgimento na década de 1950 até hoje, temos várias definições para o termo, que foi se transformando à medida que tecnologias de manipulação do som surgiram. Podemos simplesmente considerar a eletroacústica como a tecnologia que converte a energia acústica em energia elétrica e vice-versa para o uso artístico (WHITTALL, 2010), mas preferimos considerar a eletroacústica como a música que envolve a combinação de sons vocais ou instrumentais com a manipulação eletrônica destes sons, ou com sons pré-gravados em uma fita magnética (WHITTALL, 2010).

Esse processo composicional, em que a música é montada numa fita magnética e posteriormente apresentada para o público, através de um equipamento de amplificação sonora, modifica a relação compositor/partitura/intérprete, substituída pela relação compositor/fita. A figura do intérprete é trocada pela fita que, mesmo com todo o equipamento de difusão do som, não podemos considerar que realiza algum tipo de interpretação, não do ponto de vista musical. Se considerarmos em sentido amplo, os toca-fitas interpretam as informações contidas na fita magnética e as transformam em sinal acústico; porém, preferimos considerar o processo como mera transformação do sinal. Assim, a música eletroacústica, na sua forma mais primitiva, elimina o intérprete e atribui uma nova função para o compositor, que passa a ser responsável não só pela construção do material sonoro enquanto estrutura formal, mas também como um objeto físico que contém latente a *performance* da obra.

A dispensa do intérprete significa também a ausência da partitura, o que poderia representar a solução para compositores como Stravinsky e Schoenberg. O último dizia: minha música não é difícil, ela é apenas mal tocada (COELHO, 2009). A

confecção da fita significa que o compositor passa a construir uma interpretação, na medida em que fica responsável por definir como serão realizados todos os aspectos físicos do som, como andamentos, dinâmicas e timbres. “O criador termina sua obra e satisfaz plenamente o desejo de coerência, de unidade, estabelecendo um laço entre a forma da obra e o material utilizado, entre macroestrutura e microestrutura” (SAMUEL<sup>1</sup>, 1964 *apud* MOTTA, 1997, p. 6).

Outra vantagem em defesa deste processo, assim como ocorreu com a partitura, foi a difusão da música sem a presença do compositor ou de qualquer pessoa ligada à confecção da obra. Assim como Beethoven enviava seus trabalhos para lugares e pessoas desconhecidas, a música eletroacústica também pode ser enviada, com a vantagem de que não haverá uma mudança na *performance*, o que poderia modificar o sentido da obra - qualidade considerada fundamental por alguns compositores em momentos de grande instabilidade estética, como o século XX.

A música gravada em uma fita e apresentada para uma plateia é uma obra totalmente fixada. Alguns compositores só consideram válida a apresentação desse tipo de música num ambiente de concerto, com todos os seus rituais envolvidos, o que é um pouco extravagante, “uma obra totalmente pré-fixada destinada a concretizar-se unicamente ao vivo” (FREIRE, 2004, p. 30). Alguns autores defendem que, mesmo nesta situação, há a figura do intérprete, que tem a incumbência de avaliar e tomar as decisões que influenciem na melhor projeção da obra, tais como posição e tipo das caixas de som, volume, equalização do som de acordo com o ambiente acústico, entre outras (OLIVEIRA, 2009).

Se compararmos essas funções, do intérprete-eletroacústico com o intérprete de Mozart, por exemplo, poderemos dizer que também em Mozart é necessária uma adequação acústica do instrumentista à sala; o equilíbrio da dinâmica ou o andamento depende do nível de ressonância do ambiente, equilíbrio que em ambos os casos será conquistado por meio do aspecto idiomático. Mas a ausência da partitura como um objeto simbólico, e suas possibilidades interpretativas, nos levanta uma dúvida sobre a real função deste personagem que opera os equipamentos de difusão sonora no momento da apresentação eletroacústica.

Apesar de toda a riqueza de novos sons e possibilidades de seu controle, Karlheinz Stockhausen (1928-2007) observa que o controle e a fixação da interpretação e *performance* resultavam em algo pouco expressivo; a “precisão” da máquina diminuiu a expressividade da música. O compositor até conseguiu resolver alguns problemas de expressividade do

---

1 CLAUDE, Samuel. *Panorama da arte musical contemporânea*. Tradução de João de Freitas Branco. Lisboa: Editorial Estúdios Cor Limitada, 1964.

timbre com novas formas de síntese sonora, porém se entregava à impossibilidade de se determinar, precisa e rigorosamente, a totalidade dos aspectos constituintes do fato sonoro. Em texto de Griffiths (1978)

na música mais severa, aparentemente “pensada até o fim” e “precisa” em princípio nos seus mínimos pormenores, sobrevêm coisas sobre as quais não temos qualquer poder, que escapam ao pensamento do ordenador, como a inspiração súbita, como o desejo, em geral, de fazer música (GRIFFITHS, 1978, p. 164).

Hoje a música eletroacústica já é mais compreendida e aceita. Podemos supor que o tempo decorrido de seu surgimento até os dias de hoje proporcionou uma aprendizagem de escuta dessa música. A sua grande dificuldade de aceitação na década de 1950 certamente estava ligada à novidade estética, novidade que não se apresenta mais.

Logo após seus primeiros passos, a eletroacústica começa a perseguir a expressividade. Apesar da expansão do universo sonoro que ela provocou - o que significa até hoje uma série de mudanças nos paradigmas da música - a ausência do intérprete e do aspecto idiomático, em seu sentido estrito, foi notada. Desde então, seus criadores propõem alternativas para tornar a música da interpretação fixada em algo tão poderoso quanto a música em sua acepção tradicional. O primeiro passo dado nessa direção foi a proposta de uma nova formação camerística, a do intérprete que toca junto com a fita magnética. Nas palavras do compositor argentino Mário Davidovsky (1934), a introdução do eletrônico de mãos dadas com o intérprete ao vivo iria diminuir o impacto de caixas de som gritando para você. A mistura de sons eletrônicos com instrumentos, que são mais familiares, torna os eletrônicos mais aceitáveis por parte do ouvinte (BASSINGTHWAIGHTE, 2002).



---

2 Referencia completa utilizada por Motta 1997

**REFERÊNCIAS**

ADORNO, Theodor. *W. towards a theory of musical reproduction: notes, a draft and two schemata*. Tradução de W. Hoban. Cambridge: Polity, 2006.

BASSINGTHWAIGHTE, Sarah. *Electroacoustic music for the flute*. School of Music, University of Washington Seattle, 2002. Disponível em: <<http://www.subliminal.org/flute/dissertation/TOC.html>>. Acesso em: 3 mar. 2010.

COELHO, João Marcos. Boulez Maestro. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 2009. Disponível em: <[http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090510/not\\_imp368254,0.php](http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20090510/not_imp368254,0.php)>. Acesso em: 25 fev. 2010.

FREIRE, Sérgio. *Alto-, alter-, auto-falantes: concertos eletroacústicos e ao vivo musical*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, 2004.

GRIFFITHS, Paul. *Música Moderna*. Tradução de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1978.

IAZZETTA, Fernando. *Sons de silício - corpos e máquinas fazendo música*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), São Paulo, 1996

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1993.

MOTTA, Paulo. Música eletrônica e aleatoriedade. In: ENTLER, R. *Arte acaso*, 1997. Disponível em: <[http://www.iconica.com.br/artecaso/artigos/paulo\\_motta.html](http://www.iconica.com.br/artecaso/artigos/paulo_motta.html)>. Acesso em: 20 fev. 2010.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse*. Tradução de C. Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.

OLIVEIRA, Rafael de. Música eletroacústica em performance: a espacialização e difusão sonora em sala de concerto de obras em suporte digital e estereofônicas. *Performa'09*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 2009.

WHITTALL, Arnold. Electroacoustic music. In: LATHAM, A. (Ed.). *The Oxford Companion to Music*. *Oxford Music Online*, 2010. Disponível em: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e2223>>. Acesso em: 25 fev. 2010.

## **Interpretation fixed**

### **Abstract**

The article describes the process of transformation undergone by the model composer/score/performer throughout the twentieth century due to the emergence of the process of audio recording, making the music an object without body, and electroacoustic music that creates a new model, composer / tape, in which the interpretation decisions are transferred to the composer.

**Keywords:** Electroacoustic; interpretation.