

Considerações acerca da construção temporal do compositor-*performer* na abordagem de coleções fonéticas em *Estudo sobre o silêncio*

Bruno Yukio Meireles Ishisaki (UNICAMP)

Laiana Lopes de Oliveira (UNICAMP)

Resumo: o presente artigo contém a análise da obra *Estudo Sobre o Silêncio*, peça para voz e eletroacústica composta em parceria por Bruno Yukio Meireles Ishisaki e Laiana Lopes de Oliveira, ambos autores deste texto. Trata-se de uma auto-análise na qual descrevemos alguns aspectos da poética e dos processos composicionais na escritura vocal da obra, que baseia-se na construção, durante a performance, de enunciados improvisados sobre matrizes com materiais fonéticos. Partindo de diretrizes empíricas expomos, enquanto compositores, algumas alternativas adotadas no sistema de notação da obra. As reflexões sobre os processos de composição podem dialogar ou contribuir com outras investigações em âmbito criativo, cujo enfoque seja em obras que fazem uso de notação indeterminada na dimensão temporal

Palavras-chave: improvisação, fonética, composição

Considerations About the Composer-Performer's Temporal Constructions in the Phonetic Collections Approach in *Estudo Sobre o Silêncio*

Abstract: this paper contains the analysis of the work *Estudo Sobre o Silêncio*, for voice and electroacoustics composed in partnership by Bruno Yukio Meireles Ishisaki and Laiana Lopes de Oliveira, both authors of this text. It is a self-analysis in which we described some aspects of poetic and compositional processes in the work's vocal writing. This writing is based on construction during performance of improvised phrases over matrices with phonetic materials. Starting with empirical guidelines, we expose, as composers, some alternative notational system adopted in the work. The reflections on the processes of composition can contribute or dialogue with other investigations in the creative ambit, whose focus is on works that make use of the indeterminate notation on temporal dimension.

Key words: improvisation, phonetics, composition

A fruição temporal

O tempo tem muitas facetas: podemos pensá-lo e senti-lo de diferentes maneiras e em ocasiões distintas. O tempo marcado pelo relógio, o tempo imaginário (HAWKING, 2002, p. 59-65), o tempo subjetivo do ouvinte; um tempo de espera, de repouso; o tempo presente: tempos diferentes justapostos. Alguns tipos de tempo semelhantes, outros tão distantes entre si. Haverá alguma unidade nesses tempos todos?

ISHISAKI, Bruno Yukio Meireles; OLIVEIRA, Laiana Lopes de. Considerações acerca da construção temporal do compositor-*performer* na abordagem de coleções fonéticas em *Estudo sobre o silêncio*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013.

“O tempo é uma relação entre pessoas e eventos que elas percebem” (KRAMER, 1988, p. 5). Para Kramer, o tempo está subordinado à percepção, “... não é um processo independente, e sim uma relação entre uma pessoa e um evento experimentado” (KRAMER, 1988, p.6). Stambaugh afirma que “o ouvinte escuta o tempo por meio da música” (STAMBAUGH, 1964, p. 264-269).

Consideremos os apontamentos do parágrafo anterior para imaginar um tempo dedicado à audição de uma estrutura sonora hipotética. Esgotado o deleite na escuta desta estrutura, a mesma finda. O tempo desta estrutura - cuja duração é a do prazer de ouvi-lo - é um dos referenciais deste trabalho; este tipo de tempo associa-se a um determinado tipo de fruição, ao qual nos referiremos ao longo deste artigo como fruição temporal.

Estudo Sobre o Silêncio é uma obra para voz e eletroacústica composta em parceria por Bruno Yukio Meireles Ishisaki e Laiana Lopes de Oliveira, ambos autores deste artigo. A obra apresenta sua escrita vocal norteada pela ideia da construção temporal dos enunciados durante a performance, trabalhando a improvisação em coleções de materiais fonéticos sobre um *tape* fixo. Os dois compositores atuaram também como *performers* da obra na ocasião de sua estreia.

Todo o processo de descrição e análise ocorreu sob o viés do compositor-*performer*. Ao analisar a própria obra, o compositor pode descrever os processos nos quais sua ação criadora se fez mais eloquente; pode também investigar aspectos de sua escritura que ocorreram com menor atenção ou rigor metodológico; isto porque cada estrutura sonora que compõe uma obra musical apresenta um tratamento específico dos diversos parâmetros que definem o fenômeno musical; entretanto, isto não nos assegura que o compositor tenha concentrado seus esforços de maneira equilibrada em todos estes parâmetros. Alguns compositores podem enfatizar as relações de alturas¹; outros podem se preocupar mais com o tratamento dado às proporções rítmicas, texturais ou dinâmicas de sua escrita. E ainda: apesar de sempre apresentarem algum tratamento, alguns destes parâmetros podem estar marginalizados, enquanto outros podem ocorrer à guisa da intuição, não havendo necessariamente uma reflexão consciente sobre o porquê daquela escrita ou procedimento.

Optamos por descrever os processos que julgamos mais relevantes para o entendimento do escopo da obra – ou seja, aqueles nos quais estivemos mais conscientes, que consideramos, enquanto agentes criativos, os de função estrutural na construção da peça. Marco Antônio Machado observa, em sua dissertação de mestrado, que a “análise serve sempre ao analisador” (MACHADO, 2012, p. 17). Enquanto compositores, estamos sempre buscando na análise ressonâncias de nossos próprios princípios poéticos. Evidentemente, isto fica ainda mais claro em uma análise da própria obra, onde descrevemos e refletimos sobre os processos de criação da mesma.

¹ A trajetória de especulação harmônica ao longo da história – do Grande Sistema Perfeito grego aos numerosos sistemas harmônicos surgidos ao longo do século XX –, com todos os seus tratados de harmonia, quebras de paradigmas, discussões e referenciais teóricos, são bons indicativos da ênfase dada a este parâmetro da criação musical.

Assim como é comum o compositor estar mais consciente em relação a alguns processos em detrimento de outros, é também corriqueiro que o compositor se apegue mais a determinados materiais, mantendo-os por mais tempo nas estruturas das peças que escreve.

As conhecidas quatro notas que dão início ao primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven constituem um bom exemplo, na escritura, de manutenção de um perfil rítmico-melódico. A manutenção deste perfil ao longo da obra é notória – “o tratamento que Beethoven deu a este motivo de quatro notas é tão memorável que qualquer alusão accidental a ele pode arruinar uma outra obra, distraíndo involuntariamente o ouvinte” (MINSKY, 1981, p. 33).

Entendemos que a manutenção *ad libitum* de uma ou mais características paramétricas do som (manifestas em perfis, enunciados, timbres ou motivos) sobre o tempo depende, em níveis variáveis, da fruição temporal. Esta manutenção se manifesta na escuta e pode estar relacionada não só aos enunciados escritos pelo compositor (como no comentário sobre a manutenção de perfis em Beethoven), como também do modo como o *performer* fará a sua leitura sobre os mesmos.

Pensemos em como a ideia de fruição em geral pode relacionar-se com a simbologia da notação musical. A manifestação da simbologia na escuta depende, em suma, do modo como o intérprete lê a partitura. Esta leitura, sob muitos aspectos, está subordinada a critérios de fruição do intérprete; este seria o caso das indicações de *rubato*, uso de fermatas e andamentos sem indicação metronômica, entre outros. A partir do século XX, esta questão se torna ainda mais abrangente nas obras com notação aberta – principalmente nas que fazem uso de indeterminação temporal.

The image shows a musical score for alto viola solo. At the top, there is a tempo change from 70 to 90, indicated by "acc" and an arrow. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music begins with a long, sweeping melodic line that spans across several measures. Below the staff, there are dynamic markings: "ppp" (pianissimo) and "p" (piano). A circled "AST" is also present. At the bottom of the score, there is a French instruction: "Accorder la IV^e corde un demi-ton plus bas." (Tune the 4th string a half-tone lower). A circled "ORB" is also present. A red box highlights the instruction "réditer ad lib." (repeat ad libitum) above the final measures of the score.

Fig. 1 - *Prologue* para viola solo de Gérard Grisey – fruição na repetição do enunciado inicial na indicação *ad libitum* (GRISEY, 1991).

Nestes casos, há o intérprete decidindo (frequentemente dentro de um âmbito temporal definido) o tempo de fruição dos materiais que executa.

Especialmente no caso de obras que fazem uso de notação com aspectos temporais abertos, o intérprete assume não só a função de *performer* como também a de ouvinte: a fim de decidir da manutenção ou esgotamento de determinado material, o intérprete-ouvinte precisa usufruir deste material durante a escuta. É um processo simultâneo e

intuitivo, inerente a qualquer atividade musical, especialmente às relacionadas à improvisação².

Entendemos que a fruição temporal de objetos musicais se manifesta em três âmbitos:

- 1) Em âmbito composicional: na escrita, sobretudo no controle que o compositor exerce sobre o desenvolvimento dos materiais (por exemplo, o motivo da 5ª de Beethoven).
- 2) Em âmbito interpretativo: nas decisões a partir da leitura dos símbolos musicais, principalmente na indeterminação inerente ou proposital da notação.
- 3) No ouvinte: apesar de passivo em relação ao controle do que ouve, ele exerce a fruição de maneira panorâmica, usufruindo da obra em seu aspecto holístico.

Nesse contexto, obras com indeterminação na notação temporal podem ser concebidas como coleções de materiais que o compositor deseja ver desenvolvidos com certa liberdade ao longo do tempo, dependentes de leitura e fruição pessoal do *performer*. O ouvinte (geralmente) não está a par dos mecanismos de funcionamento da obra, sendo o receptor, o alvo da síntese entre as duas atividades.

Isto é particularmente interessante, como ocorreu em *Estudo Sobre o Silêncio*, nos casos em que o compositor é o próprio *performer* de sua obra: diretrizes atuantes a nível subconsciente, preferências tácitas e idiosincrasias no gesto musical nos permitem experimentar a ilusão da criação espontânea em uma atividade que envolve performance e improvisação sobre uma coleção de materiais.

Notação matricial

Estudo Sobre o Silêncio apresenta sua escrita vocal norteadada pela ideia da fruição temporal do *performer* na construção temporal dos enunciados, trabalhando a improvisação em coleções de materiais fonéticos sobre um *tape* fixo. Para tanto, foi desenvolvida uma notação baseada em matrizes onde os elementos podem ser combinados livremente pelo *performer* dentro de diversos âmbitos temporais segmentados sobre uma estrutura temporal fixa (o *tape* contendo a produção eletroacústica).

Durante a elaboração do sistema de notação da obra, organizamos os materiais de forma que estes fossem dispostos dentro de um mesmo diagrama, o que possibilita uma leitura geral dos elementos. Isto para que o *performer* possa, num rápido relance de olhos, perceber os materiais que tem disponíveis para construir duas improvisações.

Apresentaremos a seguir um breve relato descrevendo os materiais fonéticos pertencentes a estas matrizes e o detalhamento do sistema notacional da escrita vocal.

² A obra *Aus Den Sieben Tagen*, de Stockhausen, apresenta, por meio de indicações em grande parte verbais, procedimentos bastante abertos de tratamento do material que dependem de processos como o que descrevemos (STOCKHAUSEN, 1979).

Coleções fonéticas

Estudo Sobre o Silêncio faz uso, em suas coleções fonéticas, dos fonemas extraídos da poesia concreta *Silêncio*³, de Eugen Gomringer (1925).

Eugen Gomringer é considerado pai da poesia concreta⁴, sendo seu livro *Konstellationen*, de 1953, considerado o primeiro trabalho dentro do movimento. No ano de 1955, Gomringer e o grupo *Noigandres*, composto pelos precursores da poesia concreta brasileira Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos, estabeleceram relações de mútua colaboração.

Análogo ao campo musical, podemos observar na poesia concreta diversas propriedades do texto, como semântica, fonética, morfológica, lexical, prosódica, entre outras. Como um compositor, o poeta concretista utiliza boa parte das propriedades do texto, propondo, de acordo com Gomringer, uma ordenação ortogonal do espaço.

| | | | | | | | | |
|----------|----------|----------|---------|---------|---------|-----------|-----------|-----------|
| silencio | silencio | silencio | silence | silence | silence | schweigen | schweigen | schweigen |
| silencio | silencio | silencio | silence | silence | silence | schweigen | schweigen | schweigen |
| silencio | | silencio | silence | | silence | schweigen | | schweigen |
| silencio | silencio | silencio | silence | silence | silence | schweigen | schweigen | schweigen |
| silencio | silencio | silencio | silence | silence | silence | schweigen | schweigen | schweigen |

Fig. 2: Poema *Silêncio*. Composições de estrutura ortogonal e linguagem traduzida para o alemão, espanhol e inglês (ERICKSON, 1995).

Do ponto de vista fonético, a palavra “silêncio” contém sons que representam três das dez categorias do inventário fonético de consoantes da língua portuguesa.

Devido aos diferentes idioletos do português brasileiro, podemos transcrever foneticamente a palavra "silêncio" das seguintes formas, acordo com símbolos do IPA⁵: [silens̃ju], [silɛ̃sj̃u], [silens̃jo]

Nas tabelas 1 e 2 apresentamos uma breve análise fonética das consoantes e vogais que compõem a palavra *silêncio*:

| Modo de articulação | Lugar de articulação em comum: Alvéolos |
|--------------------------------------|--|
| * Sons representados fonologicamente | |
| Nasal | /ɲ/ |
| Fricativa | /s/ |
| Aproximante lateral | /l/ |

Tab. 1 - Tabela com as representações fonéticas de consoantes da palavra “Silêncio”.

³ No texto original a palavra é escrita em espanhol. Para os propósitos fonéticos da obra, adaptamos a palavra para o português.

⁴ Poesia de caráter experimental que busca estruturar o texto poético a partir do espaço do seu suporte, dispondo-o de forma visual.

⁵ Abreviação para *International Phonetic Alphabet*.

| Posicionamento | Anterior | | Central | | Posterior | |
|----------------|----------|------------|---------|------------|-----------|------------|
| | Arred. | Não Arred. | Arred. | Não Arred. | Arred. | Não Arred. |
| Alta (fechada) | | i | | | u | |
| Média | | e, ε | | | o, ɔ | |
| Baixa (aberta) | | | | | | |

Tab. 2 - Tabela com representações fonéticas de vogais da palavra “Silêncio”.

Embora tratem-se de vogais orais, em alguns idioletos há possibilidade de pronúncia do /ɛ̃/ (vogal nasal) devido à /n/ que o sucede, ocorrendo então uma relação homorgânica, isto é, na qual os dois elementos terão um mesmo lugar de articulação.

Tendo em vista a proximidade de emissão destes fonemas, trabalhamos as várias possibilidades de desconstrução textual e recombinação dos elementos, e ainda, associando esses fonemas a seus alofones⁶, ampliamos lista de sons a serem utilizados como materiais composicionais. O inventário sonoro utilizado na obra consiste nos fonemas [s, ʃ, z, l, n, ŋ, y, i, e, o, u, j, ε, ɔ, ɥ].

Sistema notacional

Os materiais extraídos da análise fonética feita sobre a palavra “silêncio” constituem a principal coleção sobre a qual o *performer* executa suas improvisações em *Estudo Sobre o Silêncio*. Entretanto, além da coleção fonética, o sistema de notação da obra traz indicações em relação ao tratamento das alturas, articulações e âmbito de duração dos eventos. Cada um destes parâmetros está organizado como um elemento matricial. O *performer* pode combinar livremente os elementos presentes dentro da matriz ao longo da performance. Enquanto cada matriz possui uma extensão temporal diferente, o *performer* trabalha o desenvolvimento de suas combinações livremente dentro deste limite temporal. Assim, as matrizes são continentes sobre os quais as coleções podem ser combinadas entre si; contudo, a construção temporal destas combinações é livre, desde que dentro do âmbito de extensão temporal da matriz na qual os elementos estão contidos.

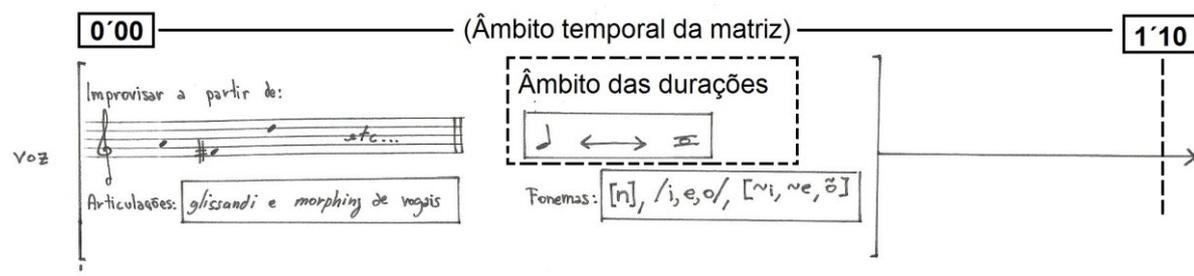


Fig. 3 – O âmbito temporal da matriz é definido pela seta apontando para a direita. Dentro deste âmbito o performer pode improvisar sobre os elementos contidos na matriz; assim, suas construções temporais são livres, desde que não ultrapassem o âmbito temporal da matriz e o âmbito de durações indicado.

⁶ Variantes ou realizações fonéticas de um fonema.

A coleção de durações é sempre apresentada em intervalos com limites definidos, que são representados no âmbito das durações por um intervalo de unidades rítmicas; no caso, devem ser interpretadas com uma relação de equivalência de semínima a aproximadamente 60 bpm. A ideia desta notação é a de definir intervalos de eventos de curta, média e longa duração (os critérios de variação sobre estes intervalos partem da fruição do *performer*), que variam ao longo da performance. Em suma, estes intervalos descrevem o âmbito de fruição temporal que é permitida ao *performer* em nível sintático em cada matriz.



Fig. 4 – notação do âmbito de durações em *Estudo Sobre o Silêncio*.

A liberdade em permutar os elementos contidos nas matrizes durante a performance – dentro dos intervalos de tempo destinados a cada coleção – permite a construção instantânea de enunciados, sendo uma prática de improvisação proposta e dirigida pelo compositor por meio da partitura. Esta prática depende não só dos critérios de fruição do intérprete; também está condicionada à sua natureza criativa, à sua inclinação em construir estruturas musicais.

Muitos adultos retêm aquela fascinação lúdica em construir estruturas maiores a partir de coisas menores – e um jeito de entender música envolve construir grandes estruturas mentais a partir de pequenos elementos musicais. Assim, aquele ímpeto por construir estruturas musicais pode ser do mesmo tipo que nos faz tentar entender o mundo (MINSKY, 1981, p. 34).

O performer não detém o controle dos limites temporais de cada matriz; entretanto, as decisões concernentes às construções dos sintagmas e enunciados são todas de sua alçada. O performer trabalha em uma relação de subordinação no que tange à segmentação dos conteúdos e sua disposição temporal em termos macroformais, mas exerce sua independência criativa e fruição na livre permutação dos elementos parametrizados dentro da matriz, engendrando construções temporais livres, desde que contidas nos limites de cada segmento.

As construções de enunciados do performer são executadas sobre um *tape* eletroacústico. Existe uma relação de correspondência entre os elementos matriciais e os objetos que constituem o *tape*. A escritura vocal e a produção eletroacústica se relacionam:

- 1) Na escolha de alturas da escritura vocal: o primeiro objeto do *tape* é apresentado como uma longa melodia pontilhista. As primeiras notas desta melodia possuem relação intervalar próxima ao conjunto de alturas definido na escritura vocal das primeiras matrizes.

- 2) No isomorfismo dos objetos eletroacústicos: muitos objetos foram desenhados a partir da estrutura espectral dos fonemas selecionados para a escritura vocal da obra. No caso destes isomorfismos, houve liberdade no tratamento temporal das parciais que compõem os objetos; assim, parciais que duram milissegundos em uma amostra analisada em espectrograma podem durar vários segundos em um objeto produzido para o *tape*.
- 3) Na manipulação de amostras gravadas da palavra “silêncio”: há dois objetos no *tape* de *Estudo Sobre o Silêncio* que foram produzidos a partir do processamento desta amostra.
- 4) Na criação de objetos de densidade variável a partir de amostras gravadas de cada fonema: todos os fonemas foram amostrados em pequenos arquivos *.wav*, e a partir do desenvolvimento de um *patch* em *Pure Data*, estas amostras foram combinadas aleatoriamente e disparadas a partir de um controlador temporal variável, permitindo a confecção de um objeto com variação na densidade temporal (ou seja, variação do número de ocorrências das amostras em um intervalo de tempo).

No presente momento estamos, enquanto compositores-*performers*, inclinados a pensar em uma estruturação para obras abertas na qual as matrizes podem ser utilizadas na notação de maneira que seus elementos sejam operacionais entre si, contendo os materiais que o compositor deseja ver trabalhados. A fruição temporal na performance é considerada uma variável que atua na escolha, ordenação e eventual omissão dos elementos das matrizes sobre o tempo. Este modelo foi concebido para atender às necessidades composicionais específicas de *Estudo Sobre o Silêncio*; os processos e reflexões descritas ao longo do artigo podem servir como referencial quando coadunarem com propostas poéticas de outros compositores.

Referências:

- CRISTÓFARO, Thais. *Fonética e Fonologia do Português - Roteiro de Estudos e Guia de Exercícios*. São Paulo: Editora Contexto, 2007
- ERICKSON, Jon. *The Fate of the Object: From Modern Object to Postmodern Sign in Performance, Art, and Poetry*. Michigan. University of Michigan Press. 1995
- GRISEY, Gérard. *Prologue pour alto seul*. Paris: Editions Ricordi, 1991. 1 partitura.
- HAWKING, Stephen. *O Universo Numa Casca de Noz*. 8ª edição. São Paulo: Arx, 2002.
- KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. London: Schirmer Books, 1988.
- MABRY, Sharon. *Exploring Twentieth-Century Vocal Music: A Practical Guide to Innovations in Performance and Repertoire*. New York: Oxford University Press, 2002.
- MACHADO, Marco Antônio Crispim. *Análise Como Contribuinte do Processo Criativo*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

MANNIS, José Augusto. Processo Criativo: do Material à Concretização, Compreendendo Interpretação-Performance. *Teoria, Crítica e Música na Atualidade*. In: SÉRIE SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA DA UFRJ, p. 231-242. Rio de Janeiro, 2012.

MINSKY, Marvin. Music, Mind and Meaning. *Computer Music Journal*, Vol. 5, Nº 3, p. 28-44, 1981.

MORRIS, Robert D. New Directions in the Theory and Analysis of Musical Contour. *Music Theory Spectrum*, Vol. 15, Nº 2, p. 205-228, 1993.

POLANSKY, Larry; TENNEY, James. Temporal Gestalt Perception in Music. *Journal of Music Theory*, Vol. 24, Nº 2, p. 205-241, 1980.

STAMBAUGH, Joan. Music as a Temporal Form. *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, Nº 9, p. 265-280, 1964.

STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Quatro Critérios da Música Eletrônica*. In: MACONIE, Robin (org.). *Stockhausen: Sobre a Música*. São Paulo: Madras, 2009. p. 79-93.

WALL, Joan. *International Phonetic Alphabet for Singers: A Manual for English and Foreign Language Diction*. Dallas, Texas:Pst., 1989.

.....

Bruno Yukio Meireles Ishisaki é bacharel em Música pela UNICAMP (2005), Especialista em Composição pela FMCG (2009) e Mestrando em Processos Criativos pela UNICAMP, orientado pela Profa. Dra. Denise Garcia. Estudou com Celso Mojola, Denise Garcia e José Orlando Alves. Atualmente desenvolve pesquisas como bolsista CAPES no CIDDIC (Centro de Integração, Documentação e Difusão Cultural da Unicamp) e no NICS (Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora). Atua como compositor e intérprete no grupo Tempo-Câmara e compõe a diretoria do AICAMC (Associação de Intérpretes, Compositores e Apreciadores de Música Contemporânea). brunoyukio@gmail.com

Laiana Lopes de Oliveira é compositora, bolsista FAPESP e aluna de mestrado do programa de pós-graduação em Música na área de Processos Criativos do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), orientada pela Profa. Dra. Denise Garcia. cursou o bacharelado em composição Musical pela Emac - UFG, tendo como professores Anselmo Guerra, Estércio Marques e Günter Bauer. Foi organizadora do projeto "Som de minuto" em 2009, coordenadora geral do VIII ENCUN - Encontro Nacional de Compositores Universitários em 2010, e gerente da Orquestra Sinfônica Jovem de Goiás em 2010 e 2011.