

Discutindo o papel da escuta nas práticas interpretativas

PÔSTER

Renato Mendes Rosa

Universidade Federal de Uberlândia – renatomendesrosa@hotmail.com

Resumo: Os limites da notação musical e a sua decifração impõem desafios aos intérpretes. A escuta exerce um importante papel nesse processo. Em diálogo com as considerações de Schaeffer (1988), Chion (2009) e Smalley (1996), busca-se reconhecer, neste artigo, os processos de escuta na práxis da interpretação musical. São apresentados os quatro modos de escuta propostos por Schaeffer, bem como as intenções de escuta resultantes desses modos. A partir disso, discutimos o exercício de escuta inerente ao processo interpretativo.

Palavras-chave: Intenções de escuta na música. Modos de escuta. Processos de escuta na Interpretação musical.

Discussing the Role of Listening in Performance Practices

Abstract: The limits of music notation and its decoding pose challenges to performers. Therefore, listening plays an important role in this process. In dialogue with considerations by Schaeffer (1988), Chion (2009) and Smalley (1996), we seek to recognize, in this paper, the listening processes that take place in the *praxis* of musical interpretation. The four listening modes proposed by Schaeffer are presented, as well as the listening intentions resulting from them. Based on this, we discuss the listening exercise inherent to the interpretative process.

Keywords: Listening intentions in Music. Listening modes. Listening processes in musical interpretation.

O presente artigo está relacionado a uma pesquisa de mestrado em andamento¹ na qual se busca refletir sobre a participação da escuta no processo de construção interpretativa de uma obra musical. Em nossa pesquisa, propomos compreender como essa forma específica de escuta pode se alimentar de técnicas de análise de áudio com suporte computacional. Recursos tecnológicos, como o software *Sonic Visualiser*, permitem que o analista/intérprete avalie *performances* gravadas quanto a aspectos expressivos da execução, tais como de andamento e de dinâmica. Essa proposta analítica fundamenta-se nos trabalhos de Cook (2007; 2009), entre outros autores, e aplica-se na preparação do repertório instrumental, de modo a possibilitar ao intérprete avaliar suas próprias gravações. A obra *Tetragrammaton XIII* para violão solo, do compositor Roberto Victorio, foi escolhida para o estudo empírico das possibilidades de utilização dessa abordagem de análise no processo de construção interpretativa. Assim, reconhecemos a importância da escuta no processo criativo da interpretação musical, e sugerimos o uso da análise de áudio como ferramenta para expandi-la e refiná-la.

Neste artigo, contudo, apresentamos um recorte dessa pesquisa, e nos dirigimos à experiência de escuta a partir da literatura sobre a temática. Objetivamos, portanto, apresentar o referencial teórico que tem nos auxiliado a compreender o fenômeno da escuta em música.

(a saber: SHAEFFER, 1988; SMALLEY, 1986, 1996; CHION, 2009) Com base nesse referencial, buscamos compreender a escuta no campo específico da interpretação musical.

1. Introdução

O processo de interpretação na música de concerto é reconhecido como uma prática que tem como princípio a realização sonora/musical a partir da decifração/interpretação de uma escritura. Nesse sentido, tradicionalmente encara-se que o intérprete trabalha em um processo decifratório a fim de catalisar os princípios musicais registrados pelo compositor traduzindo-os em fenômeno sonoro. No entanto, conforme já discutido por Almeida (2011), os intérpretes devem se dar conta quanto aos problemas da orientação predominantemente escritural das práticas interpretativas. Segundo o autor, a excessiva valorização das atribuições da notação musical nos coloca sob dois riscos: o primeiro, de atribuir ao recurso notacional a autoridade de que ele possa abarcar todos elementos sonoros e musicais constituintes de uma obra; e o segundo, de confundir partitura e obra, ou seja, a crença de que a partitura se bastaria por supostamente suportar todos os aspectos que se entende por obra musical. (ALMEIDA, 2011, p. 66).

Nesse mesmo sentido, sob o ponto de vista da composição musical, Menezes (1997) discute o papel e os limites da escritura musical. Para o autor, é necessário que os compositores [e acrescentaríamos aqui os intérpretes] tomem consciência dos limites da escritura musical, pois correm o risco de atribuir uma excessiva crença no sistema notacional ao invés de voltar suas atenções/intenções à realidade dos contextos sonoros. Dessa forma, o autor nos chama a atenção para a “não menos importante condição essencial dos fenômenos musicais, qual seja: o fato de que os dados musicais estejam intimamente ligados à esfera, diríamos, ‘fonológica’ da música, em outros termos, a uma *fenomenologia da escuta*.” (MENEZES, 1997, p.28, grifo nosso)

Se observarmos como se dá a prática da interpretação musical, constataremos que a realização sonora da escritura caracteriza-se como um processo de manipulação dos sons por meio da execução instrumental. Ao trazer os materiais musicais notados para a esfera sonora o intérprete conduz a *performance* sob o “manuseio” dos elementos sonoros/musicais. Nesse sentido, o modo como o intérprete molda o tempo musical, as intensidades e o timbre, por exemplo, está intimamente ligado à forma como ele percebe os eventos, fazendo com que o fenômeno da escuta seja intrínseco ao processo interpretativo. Assim, as escolhas interpretativas realizadas por meio de experimentações durante a preparação da obra são guiadas, dentre outros fatores, pelo exercício da escuta. Com base nas considerações de

Menezes (1997), afirmamos que a escuta dos materiais sonoros/musicais é um fator fundamental na gênese do processo musical (no qual enfatizamos as questões interpretativas), suprimindo as deficiências representativas da notação.

Reconhecendo o papel da escuta enquanto elemento integralizador no processo da interpretação musical, buscamos compreender como são estruturados os modos de escuta inerentes a essa prática. Além disso, colocamo-nos frente a outros questionamentos pertinentes: até que ponto o intérprete trabalha com a escuta do material sonoro em toda sua diversidade de parâmetros musicais? De que forma o intérprete pode refinar a escuta dos materiais notados tendo em vista a construção de uma interpretação musical criativa?

A fim de compreender como são estruturados os modos de escuta na interpretação musical nos amparamos conceitualmente na teoria desenvolvida por Pierre Schaeffer (1988) em seu *Tratado dos objetos musicais*, bem como nos trabalhos de dois autores subsequentes na linhagem do pensamento de Schaeffer, a saber: Michel Chion (2009) e Denis Smalley (1986; 1996). Vale ressaltar que estas teorias foram elaboradas no contexto das pesquisas sonoras da *música concreta* desenvolvidas por Schaeffer desde finais da década de 1940 e posteriormente pelos autores/compositores daquela que passou a ser chamada de *música eletroacústica*. Embora tais teorias tenham sido desenvolvidas como ferramenta à escuta e composição da música eletroacústica, e, portanto, não concentrem suas atenções à música instrumental e nem às práticas interpretativas, podem promover uma tomada de consciência sobre o fenômeno da escuta que se mostre profícua ao nosso campo de pesquisa.

2. Os quatro modos de escuta de Pierre Schaeffer

Schaeffer (1988) articula seu campo conceitual a partir de quatro modos de escuta, quais sejam: *escutar*, *ouvir*, *entender* e *compreender*². Para abordá-los, nos remetemos ao trabalho de Salgado (2005). Seguindo o roteiro apontado pela autora, o primeiro modo, *escutar*, é um modo dirigido ao evento extrínseco ao fenômeno sonoro. Quando buscamos saber o que produziu aquele som, ou seja, sua origem, estamos exercendo a atividade de *escutar*. Assim, o som é um *indício* que abre as portas para uma rede de associações para com o som percebido. O que, aqui, torna-se fundamental é a associação com sua *origem*, isto é, com a sua *causa*.

O segundo modo, *ouvir*, caracteriza-se pela passividade em relação à recepção do som. Estamos sujeitos o tempo todo a estímulos sonoros diversos sem que possamos evitá-los. A atividade de *ouvir* é centrada na resposta imediata do aparelho auditivo a um estímulo sonoro. O que difere os modos *ouvir* e *escutar* é que, enquanto ‘escutar’ dirige-se ao exterior

do fenômeno sonoro – o *indício* –, ‘ouvir’ se refere à recepção do som bruto, ainda sem associações.

O verbo que se refere ao terceiro modo, *entender*, possui na língua portuguesa um significado diferente daquele descrito originalmente no francês – *entendre*. *Entendre* provém de ‘tender para’, ‘ter uma atenção’. Este modo volta-se à percepção do fenômeno sonoro em si, segundo a observação de propriedades específicas do som, ou seja, dirigidas aos seus aspectos intrínsecos. Há um ato de seleção do que se quer perceber. Ao escutar um evento percussivo sobre uma caixa clara posso me atentar, por exemplo, ao seu conteúdo espectral ou ao seu comportamento morfológico, ou seja, como o som se comporta ao longo do tempo (ataque, sustentação, extinção do som, etc.).

Vinculado ao campo semântico da percepção, o quarto modo, *compreender*, toma o som enquanto signo. O ouvinte atribui valor ao som. Os significados dados para o som percebido podem ser distintos, uma vez que este é determinado pelo aspecto cultural daquele que ouve. O som de uma sirene, por exemplo, pode ter significados distintos em cada contexto. Dessa forma, nos voltamos aos aspectos extrínsecos do som. Em uma escuta musical o modo *compreender* está diretamente vinculado à compreensão do discurso musical e às relações dos materiais musicais em uma obra. (BARREIRO, 2010, p.36)

Schaeffer (1988) ressalta que os quatro modos da percepção sonora não acontecem de forma linear, e que as diferenciações apontadas entre cada um deles são recursos discursivos para compreensão do fenômeno da escuta. Os modos devem ser entendidos como complementares, pois interagem e se apóiam uns nos outros. Todos os modos, de certa maneira, estão presentes em uma atividade de escuta, sendo que o que os difere é a atenção/intenção dada a algum aspecto em detrimento de outro, o que faz com que um desses modos fique preponderante sobre os demais a cada momento.

A partir da fundamentação sobre a percepção sonora de maneira geral, Schaeffer busca compreender esse modelo no âmbito musical, isto é, reconhecer as intenções de escuta resultantes no contexto específico da experiência musical. A intencionalidade, para o autor, é um dos princípios condutores da escuta musical.³ As diferentes intenções de escuta são delineadas de acordo com as *situações*, *atitudes* e *objetos* aos quais a escuta é dirigida. Chion (apud SALGADO, 2005) apresenta três *intenções* de escuta relevantes no âmbito musical que emergem a partir dos conceitos apresentados por Schaeffer (1988): as escutas *semântica*, *reduzida* e *causal*. Esta última está associada ao primeiro modo (escutar), pois projeta a percepção à procedência do som. No contexto desse artigo este tipo de escuta não é o foco principal das nossas atenções e, portanto, nos voltaremos apenas às demais.

Em uma *escuta semântica*, o ouvinte direciona suas atenções às propriedades sonoras que constroem o sentido musical. Vinculada ao quarto modo (compreender), trata o som enquanto signo, de modo que os significados e valores atribuídos emergem através do reconhecimento da linguagem musical. A percepção é dirigida aos materiais sonoros de modo a compreendê-los enquanto parte do discurso musical. Em uma escuta semântica, voltamos as atenções a como se organizam as estruturas musicais, isto é, como se relacionam os elementos formais, o fraseado, a condução melódica e harmônica, a organização temporal, ou qualquer parâmetro que construa o sentido musical de uma obra.

A *escuta reduzida*, vinculada ao terceiro modo (entender), pode ser definida como uma atitude de escuta orientada aos aspectos intrínsecos do som de modo que a identificação da fonte sonora, o sentido musical, bem como de qualquer outro tipo de referências extra-sonora não sejam preponderantes. A escuta é direcionada a perceber o som “em sua materialidade, sua substância” (Chion, 2009, p. 31) e, portanto, volta-se ao *objeto sonoro*. De acordo com Chion (2009), o *objeto sonoro*, na conceituação de Schaeffer, caracteriza-se como “um fenômeno sonoro e evento percebido como um todo, uma entidade coerente e ouvida por meio da escuta reduzida, a qual se volta ao som em si mesmo, independentemente de sua origem ou seu significado” (CHION, 2009, p. 33, tradução nossa).

3. A escuta no campo da interpretação musical

Ao tratar o fenômeno da escuta em música, geralmente remete-se à perspectiva do *ouvinte*, isto é, daquele que aprecia uma obra musical seja em um concerto ao vivo ou através de alguma mídia gravada. No entanto, se nos atentarmos em todo o complexo que é a prática musical, perceberemos que cada um dos agentes dessa prática possui seu próprio ‘ponto de escuta’ com características singulares. A escuta de um ouvinte em um concerto é provavelmente distinta daquela delineada pelo intérprete durante a *performance*, uma vez que esta é conduzida pela *situação* em que cada um está inserido. Reconhecemos assim, a escuta musical como um fenômeno multifacetado, mas dirigimos nossos esforços, aqui, para compreendê-la sob a perspectiva do intérprete musical.⁴

O exercício da escuta conduz a prática decifratória/interpretativa de modo a orientar a manipulação (factura) dos sons dentro de um contexto musical. A atitude ativa do intérprete frente à produção/escuta dos sons revela uma dinâmica imbricada entre o ato de tocar e o ato de se escutar. O modo como se escuta alimenta a execução que, por sua vez, retroalimenta a escuta. No entanto, reconhecemos que os modos, bem como os objetos aos quais dirigimos nossas atenções são flexíveis de acordo com os objetivos da execução. Em

uma *performance*, por exemplo, o intérprete projeta sua escuta sob uma perspectiva holística da realização sonora/musical. Já em sua prática de estudo, os *objetos* e as *intenções* podem variar de acordo com a finalidade da prática. Consideramos que as intenções de escuta preponderantes na prática da interpretação musical são as escutas semântica e reduzida.

Nas práticas interpretativas, a decifração de uma escritura – em virtude da compreensão das estruturas (locais e globais) que regem a obra – reflete em uma intencionalidade de escuta voltada à observação dos elementos sonoros produtores do sentido estético. Considerando que a compreensão da obra vai além da decifração da escritura, dirigindo-se ao sentido fonológico projetado por ela (segundo Menezes, 1997), a escuta torna-se um elemento integralizador da construção interpretativa. Nesse sentido, a intencionalidade semântica da escuta auxilia o intérprete na tarefa de produzir uma execução musicalmente coesa, tanto do ponto de vista da estruturação, quanto de suas concepções interpretativas particulares. A intenção semântica permite, portanto, que o intérprete avalie como as estruturas estabelecidas previamente pela escritura, bem como os elementos expressivos, estão sendo projetados na execução.

Por outro lado, há momentos em que o intérprete se volta às qualidades intrínsecas do fenômeno sonoro. Preocupado com as qualidades espectrais (tímbricas) e morfológicas (articulação, dinâmica e agógica) dos sons produzidos por ele, o intérprete canaliza sua atenção para o entendimento dos sons em si. Aproxima-se, assim, da noção de escuta reduzida. Embora, por razões óbvias, a fonte sonora seja evidente para o intérprete, ainda consideramos essa atitude como uma escuta reduzida, uma vez que ela se volta preponderantemente ao *objeto sonoro*. Em outras palavras, as qualidades dos sons tornam-se mais relevantes que a fonte sonora. Chion (2009), descreve a compreensão de *objeto sonoro* no contexto da música instrumental:

visto como uma unidade de som, uma "gestalt", no qual pode ser composto de vários micro-eventos ligados por uma forma, o objeto sonoro na música clássica pode não corresponder exatamente a cada nota na partitura: o arpejo de uma harpa na partitura é uma série de notas, mas, para o ouvinte, é um único objeto sonoro (CHION, 2009, p. 33, tradução nossa)

As referências à fonte e à dimensão semântica são muito fortes na prática interpretativa, e, assim sendo, reconhecemos que a escuta reduzida é de difícil realização. Entretanto, o intérprete coloca-se em vários momentos do processo em uma postura que se aproxima da escuta reduzida, ainda que, por vezes, inconscientemente. Essa postura de escuta pode ser descrita como aquela que auxilia o intérprete a avaliar sua execução instrumental quanto às qualidades de sua produção sonora. Ajuda-o, por exemplo, a experimentar formas

de manipular o timbre de um acorde, a conduzir a dinâmica de um gesto, ou a reconhecer formas de articular cada uma das notas em um arpejo. Em cada um desses exemplos, a intenção de escuta está dirigida às qualidades espectro-morfológicas do som, e, portanto, voltadas às suas qualidades intrínsecas. Ou seja, o intérprete inclina sua escuta ora para o aspecto semântico, ora para as qualidades intrínsecas dos sons.

Essa formulação conceitual aqui trabalhada – de relacionar o pensamento de Schaeffer com as práticas interpretativas – reitera que o exercício da escuta na interpretação musical constitui-se de um complexo de associações que envolvem diferentes modos de escuta, nas quais consideramos preponderantes as escutas semântica e reduzida (ou algo que se aproxime desta). Assim, concluímos que a relação entre o sujeito (intérprete) e seu objeto de escuta (sua execução da obra) vai ao encontro do que Smalley (1996) descreve como uma *relação de escuta interativa*.

A relação interativa envolve os modos três e quatro (entender e compreender) do quadro de escutas de Schaeffer, assim como as intenções semântica e reduzida. Promove, assim, uma relação ativa do sujeito na exploração das qualidades e estruturas do objeto. (SMALLEY, 1996, p.82). A contribuição de Smalley é reconhecer a interseção entre o terceiro e o quarto modos, o que, para nossa proposta conceitual, é de grande relevância, visto que é em torno deles que é estruturada a escuta na construção interpretativa.

4. Considerações finais

Com base nessas formulações, pretendemos desenvolver nosso objeto de estudo com vista a uma construção interpretativa da obra Tetragrammaton XIII de Roberto Victorio, uma vez que esta obra apresenta desafios quanto a aspectos sonoros, estruturais e temporais que podem contribuir para discussões sobre o tema. O universo sonoro expandido desta obra demanda atitudes de escuta condizentes a ela. Para auxiliar o processo de escuta na construção interpretativa, o *software Sonic Visualiser* será utilizado como ferramenta de análise de dados expressivos extraídos de gravações da obra realizadas pelo pesquisador, como por exemplo, variações de andamento e de dinâmica. O *software*, nesse caso, funciona como instrumento de expansão e refinamento da escuta, auxiliando o intérprete em seu exercício criativo.

Concluímos que o diálogo conceitual sobre os processos de escuta pode fornecer uma tomada de consciência sobre a práxis da interpretação musical. Em nossa pesquisa – ainda com resultados parciais – consideramos a análise computacional de áudio como forma de auxiliar essa tomada de consciência. Espera-se com esta pesquisa contribuir para uma expansão dos recursos utilizados no planejamento das práticas interpretativas. Desse modo,

ampliam-se as ferramentas para a decifração da escritura musical e fornecem-se estratégias para a preparação do repertório, levando-se em conta a conscientização exercida pela escuta.

Referências:

AGUILAR, Ananay Salgado. *Processos de estruturação da escuta de música eletroacústica*. Campinas. 115 f. Dissertação (Mestrado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música. UNICAMP, Campinas, 2005.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Por uma visão de música como performance. *OPUS*, Porto Alegre, v. 17, n. 2, p. 63-76, dez. 2011.

BARREIRO, Daniel Luís. Sound Image and Acousmatic Listenig. *Organised Sound*. London, v. 15 n.1, p. 35-42, 2010.

CHION, Michel. *Guide to Sound Objects: Pierre Schaeffer and Musical Research*. Traduzido por John Dack and Christine North. 2009. Disponível em: <www.ears.dmu.ac.uk/spip.php?page=article&id_article=3597> Acesso: 04 fev. 2014.

COOK, Nicholas. Methods for analysing recordings. In: COOK, Nicholas; CLARKE, Eric; LEECH-WILKINSON, Daniel; RINK, John (Org). *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. p. 221-245.

COOK, Nicholas. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance. *Música em Contexto*, Brasília, ano 1, n. 1, p. 7-32, jul. 2007.

MENEZES, Flo. O papel e as limitações das escrituras. *ARTEunesp*, São Paulo, n.13, p. 13-30. 1997.

SCHAEFFER, Pierre: *Tratado de los objetos musicales*. Versión editada y traducida por Araceli Cabezón Diego a partir de *Traité des objets musicaux* (1966), Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1988.

SMALLEY, Denis. Spectro-morphology and structuring processes. In: EMMERSON, Simon (ed.). *The language of electroacoustic music*. London: MacMillan Press, 1986. p. 61 – 93.

SMALLEY, Denis. The listening imagination: listening in the electroacoustic era. *Contemporary Music Review*, Amsterdam, v.13, n. 2, p.77-107, 1996.

Notas

¹ Essa pesquisa possui o auxílio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

² No original em francês: *écouter, ouïr, entendre e comprendre*

³ A questão da intencionalidade segue os preceitos da fenomenologia de Husserl utilizada por Schaeffer como arcabouço teórico.

⁴ Schaeffer (1988, p. 85) aponta três *situações* relevantes na escuta musical, a saber: a situação *acusmática*, a situação *do instrumentista*, e a situação do ouvinte *normal* ou *banal*. No segundo caso, o ouvinte/instrumentista preocupa-se com a factura do som e com a qualidade da produção de sonoridades (SALGADO, 2005, p.34). Portanto, é esta que melhor se encontra em conformidade ao nosso objeto de pesquisa.