

MUTATIONEN III DE CLÁUDIO SANTORO – O PIANISTA COMO CO-AUTOR

Fábio Ventura*

RESUMO: Observando os programas das salas de concerto nacionais podemos deduzir que o repertório que compreende a música eletroacústica, mista e suas variantes, não é usualmente contemplado pelos intérpretes instrumentais, sobretudo pelos pianistas de formação tradicional. A performance deste repertório é normalmente realizada por intérpretes especializados, assim como por compositores “eletroacústicos”. Não podemos deixar de considerar a quase ausência de contato com essa prática na formação dos instrumentistas nos conservatórios e nas escolas de música do País¹. Pretendemos focar este trabalho a partir da posição do pianista/intérprete diante dessa lacuna que parece advir não só da pouca familiaridade com o repertório, mas também das condições técnicas e materiais necessárias a sua realização. A peça Mutationen III do compositor brasileiro Cláudio Santoro foi escolhida por sua natureza híbrida, em que a partitura mescla de modo engenhoso tanto aspectos prescritivos como descritivos² para sua interpretação, assim como pela necessidade de o próprio pianista/intérprete preparar a parte da fita eletromagnética (ou em suporte mais conveniente). Alguns aspectos sobre notação e de organização da peça serão descritos de modo a ilustrar o grau de comprometimento do intérprete, aqui também como analista, no sentido de facilitar e incitar os instrumentistas a uma posição de coautores da obra na elaboração da fita e execução dos trechos onde se encontra o emprego do aleatório e de improvisação.

PALAVRAS-CHAVES: Santoro; música eletroacústica mista; notação; performance.

ABSTRACT: If we pay attention to the programs in the Brazilian concert stages we shall notice that the repertory that includes mixed electroacoustic music is not usually performed by the ordinary instrument interpreters, specially the traditionally formed pianists. This kind of repertory is generally performed by specialized interpreters as well as by “electroacoustic” composers. We shall not ignore the fact that there is almost no emphasis on such practice in the formation of our musicians in our national music schools and conservatories. The present work intends to focus on the gap that exists between the instrument players and this repertory. Thus, due to the unfamiliarity to this type of music, as well as the technical difficulties that may demand. The piece Mutationen III by the Brazilian composer Claudio Santoro was elected due to its hybrid nature in which prescriptive and descriptive aspects are intelligently placed to help its realization and the necessity of the pianist himself to prepare the tape part (or other suitable support). Some notational and structural aspects of the piece will be discussed in order to illustrate the level of commitment of the interpreter, here as an analyst too, and make it easier to suggest to the pianist to place himself as a co-author of the work for the tape part production and the execution of the open performance and aleatorims spots.

KEYWORDS: Santoro; mixed electroacoustic music; notation; performance.

Breve revisão histórica sobre Mutationen III

Os primeiros estudos eletroacústicos de Cláudio Santoro datam de 1960, ocasião de sua estadia em Berlin. A partir de 1970, Santoro inicia uma longa permanência em Heidelberg. Nesta cidade o compositor viveu por nove anos, atuando principalmente como professor de composição e regência, cargos que ele obteve através de concurso. Durante esse período Santoro criou um fecundo repertório que abrange, sobretudo, a maior parte de sua produção eletroacústica.

* Bacharel em Piano pela UFMG (2004), atual mestrando pela UFRJ em Práticas Interpretativas com bolsa concedida pela CAPES. Endereço eletrônico ventura_fabio@yahoo.com

¹ Como descrito por Denise A. de Freitas Martins na revista eletrônica Opus de fevereiro de 2002 no endereço eletrônico <http://www.anppom.com.br/opus/opus8/denimain.htm>

² Como proposto por Edson S. Zampronha no livro *Notação, Representação e Composição*, 2000 pág. 130

A obra MUTATIONEN III do compositor Cláudio Santoro faz parte de um conjunto de 12 peças para instrumentos diversos e fita magnética. Escrita em 1970 para uma encomenda da *Abendakademie* de Meinnheim, foi dedicada ao pianista alemão Alex Blin, quem fez sua primeira audição. Segundo MARIZ (2002), esta seria uma das mais significativas da série. Blin teria considerado esta obra como uma tentativa de “democratização da música aleatória”, pois ela não exige um aparato complexo para sua realização. GANDELMAN (1997) concorda com MARIZ ao colocar o pianista intérprete como co-autor da obra. Essa sugerida parceria é justificada pelos momentos de improvisação e aleatorismos (sobretudo na rítmica) e também pelo fato de o intérprete ser o responsável pela elaboração da fita. Essa possibilidade pode ser reforçada pelas palavras do próprio compositor em uma entrevista na qual ele fala sobre sua produção (LÍVERO, 2003). Segundo MAUÉS (1989)³, pouco havia sido escrito sobre a música eletroacústica brasileira. Hoje podemos observar uma maior produção desses estudos, sobretudo periódicos, que abordam o tema. Este presente trabalho se justifica pelo interesse em levantar questionamentos e aspectos de natureza prática que possam diminuir o hiato existente entre o repertório de música eletroacústica mista e os intérpretes de modo geral. MAUÉS também afirma que das composições eletroacústicas de Santoro as que representam sua maior contribuição para o gênero são as que integram instrumentos acústicos ou voz. Portanto o este autor considera as seis peças anteriores do compositor, feitas somente para fita eletromagnética, como experiências que ajudaram a formar um arcabouço para a produção subsequente, a própria série **Mutationen**.

Aspectos sobre a recepção

Desde o advento da música concreta, e a proposta de **escuta reduzida** por Schaeffer, outras (re) elaborações foram propostas. Uma dessas contribuições foi a desenvolvida por F. 1989. Bayle, que busca uma melhor compreensão dos processos de percepção com o auxílio de estudos sobre cognição e a própria semiótica⁴. O conceito de **imagem-de-som** parece expandir e facilitar a compreensão desses processos, onde a cognição ocorre de múltiplas formas, desde a produção do som até sua recepção. Esses fenômenos podem ser estudados a partir da posição do compositor (e no caso de **Mutationem III** certamente também do interprete como co-autor) em seu aspecto *poiético*, assim como na recepção *estésica* dos ouvintes e do próprio pianista/intérprete. Acreditando que a forma musical deve ser entendida como um resultado particular em cada obra, justifica-se facilmente um estudo sobre os princípios, ou seja, os modelos que nortearam sua gênese. Para isso são de interesse tanto os aspectos *poiéticos* quanto também os *estésicos* ou de recepção.

A execução em concerto da peça deve causar à audiência ou seja, os receptores, variadas impressões motivadas não somente pelo uso expandido do piano como pelo **fenômeno acusmático** em si. Ele transpõe dando continuidade aos gestos executados pelo pianista, transfigurando e amplificando eventos. O sentido da corporeidade evocado na utilização expandida do piano pelo uso de baquetas e percussão das mãos no teclado, assim como na harpa do piano, é submetido também à recepção do som proveniente do suporte eletrônico. Comungamos com a afirmação de Molino que os “receptores” não recebem as significações

³ *Música eletroacústica no Brasil: 1956 – 81*. Dissertação de mestrado de Igor Lintz MAUÉS. ECA - USP,

⁴ GARCIA, Denise. *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica*. XIII Congresso da ANPPOM

de uma mensagem e sim as reconstruem num **processo ativo de percepção**.

Concordamos que o intérprete é aquele quem decifra, em nível hermenêutico, o vestígio, a partitura. Delimitar um nível neutro assim como proposto por Molino não é uma questão tão simples, como demonstra EMERSON⁵. Em nosso caso temos a existência de uma partitura que prescreve também a execução, e também criação da parte da fita. Existem raros registros sonoros da peça, como em concertos, mas esses não devem a princípio, nortear a concepção e execução do intérprete, que deve preparar sua própria fita. Sendo assim consideramos como esse ponto simbólico imanente **a própria partitura**, que encontramos disponíveis em uma edição brasileira e a original alemã.

Considerações sobre a Notação em Mutationen III

A notação, ou seja, a representação gráfica da música, desempenha na música eletroacústica diferentes funções. As obras exclusivamente para fita magnética podem dispensar a partitura, especialmente se já produzidas tecnicamente em uma forma adequada a serem veiculadas pelos meios de comunicação. Essa música então se aproxima das artes plásticas no que tange à relação entre o criador e o ouvinte, que pode ser feita sem a mediação do intérprete⁶. Segundo MAUÉS (1989), uma "partitura para escuta" pode ser eventualmente realizada, porém apenas com a função de fornecer ao ouvinte uma referência visual para fins de análise. Quando a música eletroacústica envolve intérpretes torna-se necessário algum tipo de notação. Assumem particular interesse nesse gênero de obra as soluções dadas pelo compositor para fornecer aos intérpretes uma representação da parte desempenhada pela fita magnética, a "partitura de execução". Para o intérprete, a execução dessa música constitui uma experiência diferente da usual, pois requer interação com uma parte fixa, relativamente inflexível no que diz respeito ao aspecto temporal. Essa experiência tornou-se importante, a partir da década de 1960, para todo intérprete interessado na música contemporânea, apesar de que recursos desenvolvidos recentemente pela informática musical tenham permitido um relacionamento em tempo real entre a parte eletrônica e os intérpretes, inaugurando uma nova linha de experimentação, como no caso do *live electronics*.

No caso desta peça eletroacústica, **Mutationen III**, a possibilidade encontrada pelo compositor de contornar esse problema é a de deixar para o intérprete a tarefa de realizar ele próprio a fita magnética, assim como é solicitado na prefação da partitura. A fita magnética funciona como uma possibilidade de ampliação e expansão do que é executado ao vivo pelo pianista.

Essa atitude é, segundo MAUÉS (1989), freqüentemente integrada à poética de compositores brasileiros, refletindo na forma de notação. Em **Mutationen III**, observa-se uma fusão da notação tradicional com certos grafismos, que em certas instâncias transparecem uma abordagem bastante pessoal e também sugestiva. A partitura é um convite à fantasia criativa do intérprete, a quem é delegada expressiva liberdade interpretativa dos signos gráficos. Aqui seria conveniente citar um trecho de uma entrevista cedida pelo próprio compositor a Iracele LÍVERO⁷ que pode transparecer o posicionamento

⁵EMERSON, Simon. *Analysis and comparison of Electroacoustic Music*. Tese de Doutorado, 1982

⁶Constatação encontrada na tese *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica*, Denise Garcia, 1998.

⁷*Santoró: uma história em miniaturas* (tese de mestrado), UNICAMP: São Paulo, 2003.

de Santoro com relação a sua produção musical: “Eu sempre fui assim, eu nunca fui um compositor que escreveu um negócio pra ser tocado exatamente como ele achava que devia ser. Eu sempre deixei o intérprete recriar a obra e dar alguma coisa dele. Eu sempre achei isso. E eu vou dizer por quê: eu fui as duas coisas, intérprete e compositor”.

A partitura de **Mutações III** exemplifica a evolução da notação nesta série de peças (Mutações I e II)⁸. A parte que deve ser executada pelo instrumentista ao vivo e a que deve ser gravada são notadas em paralelo, diferenciando-a da notação das duas peças anteriores. A parte da fita aparece abaixo da do instrumento como em uma partitura para dois pianos, por todo o desenrolar da peça segundo a ordem temporal. Linhas pontilhadas estabelecem pontos onde o sincronismo deva ser exato. Em seu livro sobre notação ANTUNES (1989) denomina esse recurso gráfico de **notação proporcional**⁹.

Sob um olhar semiótico podemos constatar uma ampla margem de possibilidades do resultado sonoro, inversamente proporcional ao seu estereótipo. Segundo ZAMPRONHA¹⁰ (2000), um estereótipo fraco, ou pouco convencional, pode dar resultados bastante diferentes em termos interpretativos na performance, o que é bastante comum nesse gênero de repertório.

Como a preparação da fita é feita preliminarmente à execução em concerto, a mesma notação desempenha duas funções em tempos diversos. Inicialmente servindo como partitura de realização e posteriormente como partitura de execução. Resulta daí a dificuldade em certos casos de se obter uma representação gráfica suficientemente clara, necessitando de instruções verbais complementares, que mesmo assim podem não ser suficientes para esclarecer todas as dúvidas que possam surgir durante o processo de preparação da fita magnética. Partindo-se dessa observação podemos reforçar a amplitude da margem de autonomia delegada ao intérprete.

O confronto da edição original alemã com a edição disponível em língua portuguesa foi inevitável. Podemos observar algumas discrepâncias entre essas duas edições, sendo a maioria delas possivelmente ocasionada pela tradução das notas explicativas do compositor. Acreditamos que a edição original alemã possui indicações mais claras e precisas de execução. Dentre essas discrepâncias a que acreditamos ser mais contundente é a omissão do uso de baquetas macias de feltro na estrutura de número 6 na primeira página da partitura da edição em português. Sem a utilização das baquetas é impossível obter o efeito timbrístico necessário.



Figura 1. Trecho da edição original alemã.

⁸Para cravo moderno com pedais e fita magnética e para violoncelo e fita magnética respectivamente.

⁹Jorge Antunes, *Notação na Música contemporânea*, 1989.

¹⁰*Notação, Representação e Composição*, 2000 pág. 140.

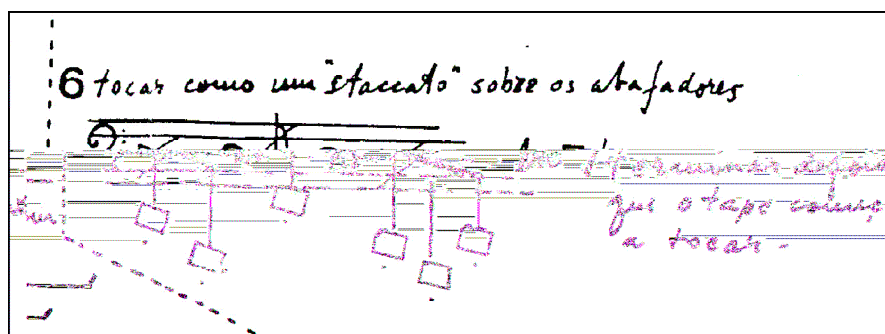


Figura 2. O mesmo trecho na edição em português onde o emprego do uso das baquetas de feltro é omitido.

Considerações finais

Concordamos que para a performance desse repertório seria importante uma preparação que permita contemplar informações de naturezas diversas e que permeiam a gênese da própria obra. Para isso devemos levar em conta aspectos não somente tecnológicos como também musicológicos e históricos. A tecnologia nos fornece hoje meios que permitem além de novos gestos sonoros uma melhor interação com o momento, flexibilizando-o. Segundo VIVO (1999)¹¹ podemos perceber lentamente que se torna mais difícil delimitar e identificar o intérprete, o compositor e o próprio instrumento. Os dispositivos utilizados nessa produção (eletroacústica, acusmática) se tornam rapidamente obsoletos e isso poderia justificar a realização de um repertório já datado (visão histórica) por meios e sistemas mais atuais.

Ainda mais específica seria a discussão sobre a utilização do *live electronics*, que permitiria uma interação ainda mais flexível do intérprete com o suporte eletroacústico. Pretendemos com o caminhar desta pesquisa averiguar a consistência e legitimidade dessa nova possibilidade interpretativa partindo da opinião de Zampronha (2000): “Nossa realização será uma leitura sempre atual, resultante de nossos contextos e de nossas epistemologias.”

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, J. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.
- EMERSON, S. *Analysis and comparison of Electroacoustic Music*. Tese de Doutorado: The City University, 1982.
- GANDELMAN, S. *36 compositores brasileiros – obras para piano (1950-1988)*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1997.
- GARCIA, D. *Modelos Perceptivos na Música Eletroacústica*. Tese de doutorado: PUC-SP, 1998.
- GENEVOIS, H. *Les nouveaux gestes de la music*. Marseille: Édition Parenthèse, 1999.
- LIVERO DE SOUZA, I. *Santoro: uma história em miniaturas*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Campinas, São Paulo.
- MARIZ, V. *Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

¹¹Encontrado na prefação do livro *Les nouveaux gestes de la musique*, Hugues Genevois, 1999.

MARTINS, D. A. F. *Análise da obra eletrônica Mutationen III de Cláudio Santoro*. Revista Eletrônica OPUS n.8, fevereiro de 2002.

MAUÉS, I. L. *Música eletroacústica no Brasil: 1956 – 81*. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo,.

NEVES, J. M. *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

SANTORO, M. C. B. *Resgatando memórias de Cláudio Santoro*. Rio de Janeiro: Barroso Edições, 2002.

ZAMPRONHA, E. *Notação, Representação e Composição*. SP: Annablume/FAPESP, 2000.