

Espacialização como ferramenta de composição e acesso individual à música no futuro

Jonathan Harvey em conversa com Nicolas Donin
Trad. Michelle Agnes Magalhães (IRCAM)

O legado de Stockhausen

Nicolas Donin: A problematização de espaço em uma composição musical, i.e., transformando as propriedades espaciais de sonoridade em um parâmetro musical por e sobre si mesmo, foi algo espetacularmente tentado por Stockhausen, particularmente em *Gruppen*, para três orquestras, entre 1955 e 1957; uma obra que você analisou profundamente (HARVEY, 1975: cap. 7). Como sua própria obra sobre o espaço se conecta com essa tradição?

Jonathan Harvey: O fundamental em meu pensamento é que exista um diálogo no espaço e isso é algo que se pode fazer, enquanto compositor, de maneira clara e interessante, ou não. Mais interessante ainda é a questão da espacialização móvel, que é igualmente presente na vida. Nós mesmos mudamos o tempo todo e ouvimos sons a partir de uma perspectiva movente. Na maioria do tempo, ouvimos, de fato, sons que se movem. Sons móveis não são novidade, são normais em nossas vidas. Na sala de concerto, entretanto, isso não é nada usual. Durante séculos tivemos som estático e uma espacialização estática. Agora, estamos mudando tudo isso na música. Os desenvolvimentos no IRCAM e em outros estúdios, com computadores muito rápidos e sofisticados, tornaram isso possível.

O movimento, obviamente, está presente desde Stockhausen; particularmente em sua obra dos anos 1950 - *Kontakte* [1958-1960], por exemplo. Nessa peça, Stockhausen usou seis tipos de espacialização: o som se move e atravessa diretamente o outro lado da sala de concerto; o som gira a uma alta ou baixa velocidade; há pontos distintos em lugares

.....
DONIN, Nicolas; HARVEY, Jonathan. Espacialização como ferramenta de composição e acesso individual à música no futuro. Trad. Michelle Agnes Magalhães. *Opus*, Porto Alegre, v. 21, n. 2, p. 201-208, set. 2015. Edição especial. Entrevista.

Essa entrevista foi originalmente publicada em: DONIN, Nicolas. Spatialization as a Compositional Tool and Individual Access to Music in the Future: An interview with Jonathan Harvey. *Circuit. Musiques contemporaines*, v. 16, n. 3, p. 75-81, 2006. Uma versão mais concisa foi publicada, em uma tradução francesa, na revista *Cahiers de Médiologie* (DONIN; STIEGLER, 2004: 211-216). A entrevista foi realizada no IRCAM no dia 24 de fevereiro de 2004. O autor da entrevista agradece a Jonathan Goldman, por ter editado a transcrição.

diferentes na sala de concerto etc. Seis ideias musicais importantes, cada uma funcionando como um tema musical¹. Essa é uma maneira de estruturar o movimento espacial; e Stockhausen tinha, além disso, um alto-falante em uma mesa, na qual ele colocava quatro microfones em quatro pontos de um quadrado. Ele girava a mesa eletronicamente de forma muito rápida ou muito lenta e gravava o som girador nos microfones. Ou, ainda, mudando o ponto de conexão dos microfones, fazia outro tipo de forma giratória - não apenas a circular. Assim, com os primeiros tipos de manipulação eletrônica, Stockhausen conseguiu fazer, naquela época, um trabalho espacial muito interessante, que não era apenas decorativo, mas fundamental para o pensamento musical.

Quando eu era bem jovem, tive interesse pelo trabalho dele e senti que havia certa metafísica em Stockhausen. Essa metafísica está relacionada ao ato de voar. O movimento de algo como um corpo no espaço, mas também em meio a outros corpos se movimentando: objetos invisíveis ou presenças se movimentando. Esta parece ser uma mudança importante na música, pois é uma dimensão completamente nova. No século 20 tivemos, por exemplo, o crescimento do timbre - uma nova dimensão bem importante no pensamento dos compositores -, o que nos levou à música espectral e ao uso do computador como uma ferramenta para estudar a natureza da estrutura acústica. Depois, tivemos movimento: a música começou a decolar, começou a voar. Dessa forma, acredito que é uma revolução fundamental - e não apenas algo bonito, não é algo sensacional como *son et lumière*. Isso se conecta a Gaston Bachelard, um escritor de que eu gosto bastante - particularmente *L'Air et les songes* (BACHELARD, 1943). Bachelard não é muito conhecido na Inglaterra, mas existe, *de fato*, tradução para o inglês (BACHELARD, 1988) e algumas pessoas já o leram. Basta dizer que foi uma grande influência para mim. Adoro a ideia de que o movimento dinâmico está na base do pensamento; o pensamento moral, por exemplo, seria impossível sem um conceito de "alto" e "baixo". Sem isso, não se pode pensar moralidade. Há muitos outros exemplos de como o espaço precede o pensamento lógico. Isso é algo fundamental.

Implicações composicionais do *spatialisateur*

Chegando ao IRCAM e trabalhando com o *spatialisateur*², novos tipos de movimento no espaço se tornaram possíveis, já que o controle é complexo. Pode-se

¹ O autor examina *Kontakte* na publicação de Harvey (1975: 88-90).

² *Spat*: uma ferramenta de computador desenvolvida no IRCAM para o processamento espacial de som em tempo real.

regular os tipos de reflexões do som, suas reverberações, se chegam cedo ou tarde, quão longe o som está se afastando no espaço e qual tipo de ambiente o som tem em volta de si: paredes duras ou macias, paredes lisas ou irregulares - como árvores num bosque, blocos irregulares que refletem o som de uma maneira diferente, e também a alta ou a baixa qualidade das frequências. A independência das caixas de som é muito importante. O fato de você poder ter 4, 6, 8 ou 20 caixas, ou o número que quiser: o som está *entre* as caixas. Não vem *dessa* caixa ou *daquela* caixa. É sempre calculado para se usar as caixas a fim de se localizar. Na minha experiência, você nunca está consciente de nenhuma caixa específica. Você está sempre consciente de que o som está em algum lugar ao redor, com o *spatialisateur*. Esse é um grande progresso nos experimentos iniciais de Stockhausen nos anos 1950. É claro que qualquer ornamento é possível; pode-se fazer qualquer trajeto com uma caneta, por exemplo, no tablete gráfico. Pode-se desenhar em tempo real qualquer movimento no espaço. Além disso, construí movimentos rítmicos. Acho que outros compositores também, como Emmanuel Nunes. Isso acontece quando os sons que estão sendo tocados no microfone se movimentam conforme estruturas musicais, que são tocadas como som pelos instrumentos - estruturas rítmicas. Com isso, há dois níveis: a estrutura rítmica dos instrumentos no modo normal e, ao mesmo tempo - talvez em contraponto a isso - há a estrutura rítmica de como o som se movimenta no espaço. E, obviamente, o som também pode se movimentar rápida e claramente com o *spatialisateur*.

Pode-se ter um ritmo [ele canta e ilustra a espacialização com o dedo indicador] 1, 2; 1, 2, 3, 4, 5, 6; 1, 2; que é bastante claro ao se mover da esquerda para a direita, ou da frente para trás, para definir as batidas. Dessa maneira, podem-se fazer *temas rítmicos* no espaço.

No meu último quarteto³ eu tentei enfatizar isso fazendo sons muito indefinidos se moverem. Sons que são feitos apenas no corpo do instrumento, junto com o arco, por exemplo, que produzem ruídos parecidos com o vento. Você escuta esse vento num ritmo, e não há nenhuma “música” para te distrair e te tirar do foco de apenas escutar o movimento do ruído. Há períodos bem longos quando apenas isso está presente, o que contrasta com outros períodos em que a música é mais uma música normal, em que parâmetros normais estão em jogo. Conseguimos entrar no som mais profundamente e nos aproximamos do voo onírico de Bachelard, pois o som é movente. Quando você apenas observa músicos num palco, à distância, como é o caso normalmente, tende-se a ter

³ *Quarteto de cordas* n. 4 (2003), com eletrônicos ao vivo desenvolvidos por Gilbert Nouno, IRCAM.

um senso do *eu* e do *outro*, de *eles* e de *nós*. Eles são diferentes e existe uma espécie de parede entre nós, não importa o quanto estamos envolvidos no espetáculo. No entanto, quando as caixas de som são colocadas em toda parte do auditório, às vezes há uma mudança psicológica diferente e bastante profunda. Torna-se uma maneira de viver a música, ou nadar no mar da música, ou se movimentar enquanto corpo de uma maneira bastante diferente.

Espacialização, *home theater* e escuta doméstica

Nicolas Donin: Poderia se dizer que as novas tecnologias de reprodução de som e imagem, que andam sendo comercializadas nos últimos anos na forma de sistemas de *home theater*, são um tipo doméstico equivalente aos tipos de situações de escuta que você está descrevendo?

Jonathan Harvey: Essa é a questão do contexto doméstico da música: quando não se vê os músicos. Recentemente falei aqui no IRCAM sobre como o lar do futuro certamente seria equipado com uma sala de multimídia. Essa realidade não está num futuro tão distante porque já temos uma tela lmax e telas grandes de *surround*. Gostamos de nos aproximar cada vez mais do mundo ordinário. É um paradoxo. Gastamos mais e mais dinheiro para nos aproximar cada vez mais daquilo que temos ao redor o tempo todo. Talvez o resultado ideal disso seja não conseguir diferenciar sua sala de mídia do mundo lá fora: o som completamente ao seu redor, a tela completamente ao seu redor. Mas é claro que a diferença mais importante é que tudo isso é controlado por *você*, pelos processos interativos, pelo artista e pelo mundo pelo qual *você* quer ser controlado. Para entrar no mundo do artista *você* toca seu CD ou seu DVD, ou qualquer outra coisa, e o artista controla sua realidade como se fosse a vida real. *Você* não consegue diferenciar. *Você* realmente está em uma sala de concerto ou no meio de uma orquestra, ou no meio de um mundo de som de ficção científica fantástica que nunca ouviu antes. E esperamos que seja uma obra de arte também. É uma boa oportunidade para os artistas criarem mundos virtuais que sejam *extraordinários*. Então, acho que isso vai acontecer e acredito que seja uma boa oportunidade para os artistas.

Agora chegamos ao aspecto social da nossa questão. É claro que precisamos ir aos rituais sociais, encontrar com nossos amigos e sentir que estamos todos juntos recebendo a obra de arte. Eu admito que valorizo muito isso - a comunicação quase telepática de um ser humano com outro. Entretanto, a realidade virtual tornou-se um modo de viver

alternativo muito poderoso.

Nicolas Donin: Em geral, você pensa e faz música considerando as variedades de espaço em que ela será ouvida, assim como no meio em que será divulgada?

Jonathan Harvey: Sim, mas eu tenho de confessar que o que tenho em mente quando componho é principalmente uma sala e uma ocasião em que pessoas se reúnem para ouvir música juntas. Nunca compus nenhuma obra para CD. Mesmo as obras de fita que já compus, imagino-as em uma bonita sala de concerto. Porque existe algo de glorioso em estar num lugar bastante amplo e ouvir a voz do quarto ou da sala em uma obra de fita multicanal. Alguns amigos dizem: “Não, escutar é melhor em casa. Você não precisa ir às salas mais. Você pode fazer tudo em casa!”. Eles realmente acreditam nisso, mas eu não. Talvez isso aconteça no futuro, mas não é necessariamente o caminho que eu prefiro seguir ou aquilo que eu gostaria que acontecesse. O que eu *gostaria*, no entanto, é que as gravações fossem multicanais – uma simulação muito boa de espaço e, claro, se possível, com um amplo uso de espacialização.

Possibilidades interativas no futuro

Nicolas Donin: Na sua opinião, quais manipulações são possíveis ou desejáveis para o ouvinte nos dias de hoje?

Jonathan Harvey: Qualquer coisa que ajude o ouvinte a entender que a música é importante: ter a possibilidade de escolher excertos de uma obra - apenas violinos, apenas contrafagote ou madeiras; tocar o que você quiser - de um jeito ou de outro. Você pode escolher. E talvez exista um texto que te ajude a entender a obra e aí você poderia ir para um certo ponto na música e escutar o que o texto descreve. Essa é uma ideia importante: o texto diz, assim você pode ouvir - mesmo se fosse algo escondido no conjunto da obra.

Nicolas Donin: Você estava dizendo que é importante estar presente com os músicos, principalmente para poder vê-los tocando. O princípio do *home theater*, como existe hoje, é de fato colocar uma tela única como o foco principal da atenção. Embora os DVDs de música de hoje não sejam, sem dúvida nenhuma, muito diferentes dos programas de TV convencionais - e somente remotamente interativos -, não seria possível imaginar uma função totalmente diferente para o elemento visual nesse tipo de sistema?

Jonathan Harvey: Eu acho que é importante ver os músicos - mas nem sempre. Isso levanta questões de consistência parecidas, eu suponho, com aquelas de um concerto transmitido pela TV. *Ou* você precisa ver os músicos o tempo todo, *ou* você precisa de alguma abstração visual. Talvez os dois possam se misturar e, ainda assim, obter êxito estético. Mas se você não olha apenas para os músicos, então você talvez pudesse ver a partitura, ou alguma versão abstrata da partitura. Por exemplo, para as pessoas que não leem partitura, pode se olhar figuras, linhas ou formas passando. Você pode ser mais ou menos pedagógico, mais ou menos artístico, pode fazer com que repetições fiquem claras por meio de símbolos, ou pode pedir a um artista que faça um análogo poético - que é perigoso -, mas talvez possa funcionar! Com um bom compositor e um bom artista...

Nicolas Donin: Mas isso não garante uma boa conexão. De qualquer modo, é prudente dizer que para você a situação de concerto ainda é preferível a uma experiência de escuta doméstica?

Jonathan Harvey: Eu acho que, pessoalmente, a apresentação ao vivo é geralmente o meu objetivo. Se eu escutar um CD agora, eu sempre penso “Ah, eu quero ouvir essa peça”. Eu não penso, “Acabei de ouvi-la”. Então, agora eu preciso ir a um concerto e realmente ouvir a peça, porque essa é uma experiência mais viva. Eu não quero dizer que o som reproduzido não tenha valor - é claro que existem experiências estéticas e poéticas maravilhosas a partir do som reproduzido, mas não é a mesma coisa.

Nicolas Donin: Eu gostaria de voltar a Stockhausen, a *Kontakte* e *Gruppen*. Acontece que, a primeira vez que ouvi *Gruppen*, o que me impressionou foi o fato de que eu não conseguia compreender nada antes de ouvir pela segunda vez, a partir de um ponto de vista diferente⁴. Temos a impressão de que a obra não existe como uma ocorrência separada e única, mas surge diferente em cada experiência distinta dessa obra. Não seria o caso de podermos ter um acesso mais rápido, em um ambiente de escuta doméstica, a essa dimensão de multiplicidade da obra?

Jonathan Harvey: Alguém pode imaginar ter o controle - trocar de lugar durante o espetáculo sem ter de aguardar o intervalo ou trocar de perspectiva lentamente. Eu acho que isso seria possível, tecnicamente falando, embora não tenho certeza. Se fosse possível mover sua cabeça de escuta por toda parte de uma orquestra, isso seria muito interessante.

⁴ Como frequentemente ocorre, *Gruppen* foi apresentado duas vezes neste concerto e os membros da plateia foram convidados a trocar de lugar para a segunda apresentação.

Nicolas Donin: Talvez não seja possível afirmar que a sala de concerto oferece uma experiência de escuta “correta” ou “apropriada”. Se uma experiência alternativa de escuta está disponível em um espaço doméstico, com todos esses aspectos adicionados à experiência “original”, então existe um tipo de complementaridade entre o concerto e as situações domésticas de escuta.

Jonathan Harvey: Acontece o mesmo com o CD, na verdade. Em uma boa gravação você pode ouvir coisas em detalhes que não podem ser ouvidas em uma sala de concerto: os dois *realmente* vão bem juntos. Mas é claro que seria possível a instalação de 10 ou 15 microfones no auditório para uma apresentação de *Gruppen*, e apenas mudar uma entrada para outra. É realmente muito simples. Você poderia fazer isso com uma sinfonia de Brahms e, assim, você teria essas diferentes perspectivas. Essas melhorias seriam mais significativas para uma obra como *Gruppen* do que para Brahms. O mais significativo para a obra de Brahms seriam as técnicas de selecionar certos trechos, certas camadas: se você quiser tocar, por exemplo, somente o acompanhamento nas cordas, e não a melodia. Talvez você queira escutar com atenção apenas as cordas baixas, como uma ferramenta educacional, já que a maioria das pessoas vai escutar somente a melodia, e não vai pensar em se concentrar no que está acontecendo por baixo.

Nicolas Donin: Vamos supor que todas essas manipulações de que acabamos de falar sejam possíveis com um *home theater* padrão. Como isso afetaria a maneira como os compositores imaginam e depois compõem sua música, que será tocada amplamente em tais sistemas?

Jonathan Harvey: A primeira coisa que vai acontecer é que a música vai se tornar mais complexa. Imagine Brian Ferneyhough e sua obra *La terre est un homme* (1976-1979), para uma orquestra grande, que raramente é tocada. Todos os músicos, todos os violinos, têm solos complexos - extremamente refinados, além de partes multidimensionais. É uma orquestra composta por solistas. Se é impossível ouvir - e Ferneyhough concorda com isso - tudo depende do lugar em que está sentado. É diferente em cada assento. Imagine isso com um sistema refinado que possibilite uma mudança no seu lugar de escuta. Você poderia explorar uma obra como essa, que é um labirinto. Você poderia explorar este labirinto como quiser. E isso podia ser emocionante, mais emocionante do que, talvez, ouvi-la em uma sala de concerto. Compositores atraídos pela complexidade poderiam compor labirintos que não podem ser apreciados rapidamente; precisam ser explorados lentamente. Isso seria uma mudança importante.

Referências

BACHELARD, Gaston. *L'Air et les songes*. Paris: Librairie José Corti, 1943.

_____. *Air and Dreams: an Essay on the Imagination of Movement*. Dallas: Dallas Institute Publications, 1988.

DONIN, Nicolas; STIEGLER, Bernard (Ed.). Révolutions industrielles de la musique. *Cahiers de Médiologie*, n° 18, p. 211-216, 2004.

HARVEY, Jonathan. *The Music of Stockhausen*. London: Faber and Faber, 1975.

.....

Nicolas Donin é musicólogo junto ao IRCAM, onde fundou e coordena a equipe de pesquisa Análise de Práticas Musicais (APM), associado ao laboratório Ciências e Tecnologias da Música e do Som (IRCAM-C.N.R.S.-U.P.M.C.). Seu trabalho trata de obras, práticas e estéticas musicais segundo uma dupla abordagem: história da música contemporânea a partir do fim do século XIX; musicologia empírica em colaboração com compositores, intérpretes e ouvintes hoje. Como pesquisador, realizou estudos sobre o início da análise musical na França, a estética de Schoenberg e, ainda, sobre os processos criativos de diferentes músicos contemporâneos. Contribuiu, igualmente, para o desenvolvimento de tecnologias computacionais voltadas à musicologia (ferramentas de publicação multimídia e de auxílio à análise). nicolas.donin@ircam.fr

Jonathan Harvey (1939-2012) foi compositor e nasceu em Warwickshire, Inglaterra. Foi corista no St Michael's College de Tembury, realizando sua formação musical no St. John's College de Cambridge. Recebeu o título de doutor pelas Universidades de Glasgow e Cambridge. Seu encontro com Stockhausen foi decisivo em sua trajetória, pois guiou sua abordagem tecnológica que busca uma aproximação entre o racional e o místico, o científico e o intuitivo. O compositor é autor da obra *Mortuos plango, vivos voco* (1980), uma das mais importantes do repertório da música eletroacústica, que associa a gravação da voz de seu filho, corista da catedral de Winchester, e de um grande sino tenor, a sons eletrônicos, na elaboração de uma síntese entre os dois universos sonoros.