

Jonas Runa Cosmic Ensemble¹

1. música cósmica intuitiva

A música cósmica opõe-se a qualquer tipo de reducionismo musical. Segundo esta perspectiva, não basta pensar em notas, ritmos, timbres, origens instrumentais... É necessário direcionar a atenção para a totalidade. Podemos considerar uma ópera de Wagner como um só som, ou seja, algo em que tudo o que existe é interioridade; No seu aspecto externo, trata-se da estrutura mais simples possível – a unidade – que possui no entanto uma vasta riqueza de modelações internas². Assim, podemos afirmar que existe apenas um só Som em todo o universo: um som que foi iniciado, pelo menos, no *Big Bang*, e que se propagou pelos tempos, e em todos os espaços, em direção ao futuro.

No Jazz é comum reconhecer-se o “som” de um virtuoso (e.g. o “som” de Coltrane, o “som” de Parker, etc). O “som”, nesta afirmação imprecisa, significa na verdade o timbre e outras micro-variações do som: Mesmo que um saxofonista imite Coltrane, continua a ser possível distinguir o original, caso se esteja atento ao interior do som. Tudo isto revela uma dimensão verdadeiramente imanente da arte sonora. Independentemente de Coltrane ter encontrado Deus ou não, a única forma de o fazer seria através da sua música, ou seja, através de um processo criativo ativo, interior ao mundo e à consciência musical.

Tal como *Brâman* (o ‘Ser Cósmico’ no hinduísmo), a raiz de toda a consciência que evolui no mundo, a música cósmica é um perspectiva holística, que pode fazer referência ao supra-humano. Na sua *Lei da Pansonoridade*, Ivan Wyschnegradsky

¹ JONAS RUNA COSMIC ENSEMBLE:

Concepção:

Jonas Runa

Músicos:

Jonas Runa (Portugal) : Kyma

Spiridon Shishigin (Yakutia, Sibéria, Rússia): Khomus

Eddie Prévost (Inglaterra) : Tam-Tam, Snare drum

Jin Hi Kim (Coreia do Sul) : Komungo

Local e Data de Estreia:

1 de Junho de 2013 , Veneza (Itália); Cacilheiro “Trafaria Praia”, de Joana Vasconcelos. Pavilhão Oficial de Portugal na 55º Bienal de Veneza

² Ao acelerar uma sinfonia de Beethoven a tal extremo que a sua duração fique reduzida a um segundo, obtemos um som cuja estrutura interna foi composta por Beethoven (apesar de irreconhecível).

escreve que a “*história da transformação da linguagem musical é ao mesmo tempo a transformação da estrutura da consciência musical*”³. Foi a partir de uma experiência mística que Wyschnegradsky pôde compor *La Journée de L'existence* (1916), uma obra pioneira do *Ultracromatismo* e da *Microtonalidade*.

A música cósmica pode também ser inspirada, direta ou metaforicamente, por modelos da cosmologia (e.g. *Sirius*, *Sternklang*, *Aus den sieben Tagen*, ou *Cosmic Pulses*, de Stockhausen). Em *Cosmic Pulses* (2007), 24 loops melódicos são pensados pelo compositor como 24 luas, ou planetas, para as quais há que ‘compor’ as órbitas⁴. Como reconhece o compositor, existem planetas com um número de interrelações largamente superior: Saturno, por exemplo, possui 62 luas.

Em *Aus den sieben Tagen* (1968), é pedido aos intérpretes, entre outras indicações, que “*toquem uma vibração ao ritmo do universo*”⁵, ou ainda “*toquem uma vibração ao ritmo do sonhar, e transformem-na lentamente no ritmo do universo*”⁶. Ao excluir todos os aspectos reducionistas (a partitura é completamente textual), somos obrigados a pensar o som na sua globalidade. O objectivo é escapar a todos os géneros musicais existentes, rumo a uma estética ainda desconhecida : a *música intuitiva*.

2. Uma nova estética musical?

Este projeto considera a ‘improvisação’ um veículo de colaborações musicais interculturais de onde podem resultar novas estéticas musicais, no contexto da música de arte. Procura desenvolver a *música intuitiva* de Stockhausen, aplicando a metodologia não só a intérpretes/improvisadores ocidentais, mas oriundos de qualquer parte do globo. Dois “fatores de musicalidade”, interna e externa, foram preponderantes na escolha dos músicos. Um fator de musicalidade interno deve entender-se ao nível intracultural, no interior de cada cultura específica. O fator externo é político, enquanto música planetária, metáfora da cooperação pacífica entre

³ Wyschnegradsky, Ivan. *La Loi de la Pansonorité*. Editions Contrechamps, Genebra, 1996. Pg-59

⁴ Stockhausen, Karlheinz. *Cosmic Pulses – Electronic Music*. Disponível em <http://www.stockhausen.org/cosmic_pulses_prog.pdf>. Consultado a 11 de janeiro de 2013.

⁵ Stockhausen, Karlheinz. *Aus den sieben Tagen*. Universal Edition 1968

⁶ *ibid.*

os povos para o desenvolvimento de uma Arte e Criatividade que ultrapassam cada cultura particular.

O desafio que lancei aos três músicos (Jin Hi Kim⁷, Eddie Prévost⁸ e Spiridon Shishigin⁹) convidados foi o seguinte: “(...) *the Aesthetics will be that of "free improvisation"....Respecting each musical tradition, giving space to others, and attempting a new synthesis of different musical languages, based on musical intuition.*(...)”¹⁰

3. Quatro conceitos de Improvisação

No séc XIII, Alfonso X, o sábio, procurou uma nova síntese, reunindo na sua corte, pacificamente, muçulmanos, judeus e cristãos. Foi uma oportunidade rara na história da música, e que produziu, com intervenção direta de Alfonso X, uma das maiores colecções de canões vernáculas monofónicas (*Monodia*) da Idade Média a chegar aos nossos dias : as *Cantigas de Santa Maria*.

⁷ Jin Hi Kim: (<<http://www.jinhikim.com>>. Consultado a 11 de março de 2013)

Música de origem coreana; possui os dois requisitos (inter e intracultural). Jin Hi H. Kim não só é uma das mais virtuosas intérpretes mundiais de *Komungo*, no campo da música etnográfica, como também foi a introdutora desse instrumento na música contemporânea ocidental, compondo obras para *Komungo* e orquestra. Interessada pelos novos meios electrónicos, desenvolveu o “*Komungo Eléctrico*”, com programação em *Max Msp*. No entanto, e seguindo o desafio inicial de respeitar cada tradição musical (incluindo a electrónica), para este concerto J.H.Kim utilizou o instrumento acústico tradicional. Colaborou com músicos proeminentes no campo da improvisação, como Derek Bailey, Leroy Jenkins, Joelle Leandre, Evan Parker, Bill Frisell, Gerry Hemingway, Eugene Chadbourne, Elliot Sharp, entre outros. Estudou também, aprofundadamente, formas de improvisação praticadas em África, India, e Asia, com os mestres Kongar-Ol Ondar, Shonosuke Okura, Wu Man, Min Xiao-Fen, Akikazu Nakamura, Samir Chatterjee, Vikku Vinayakram, Abraham Adzenyah and Mor Thiam.

(Jin Hi Kim, Jin. *Improvisation Workshops*. Disponível em: <http://www.jinhikim.com/PDF/Improvisation%20Workshops.pdf> . Consultado a 5 de Março de 2013.)

Em 2013 e 2014, é diretora de programação da *International Society for Improvised Music (ISIM) Crosscultural Improvisation Workshop and Performance*, em Nova Iorque.

⁸ Eddie Prévost: é um dos pioneiros da *free improvisation*, ou improvisação não-idiomática, no ocidente, ao lado de figuras como Derek Bailey, Evan Parker, ou Paul Rutherford. Nos anos 60, Prévost foi um dos fundadores do grupo AMM, ao qual pertenceram, ao longo do tempo, Keith Rowe, Lou Gare, Lawrence Sheaff, John Tilbury e o compositor Cornelius Cardew.

Para o contexto deste concerto, Prévost sugeriu a utilização de um *Tam-Tam*, excitado pelas mais diversas baquetas, e arcos, uma fonte sonora que explorou extensivamente no CD *Entelechy*, de 2006, onde cada faixa corresponde a uma técnica de excitação diferente: *Beaten, Scraped, Bowed....*

⁹ Dos três músicos convidados, S. Shishigin é o que se encontra mais longe do conceito ocidental de *free improvisation*. No entanto, um longo processo de preparação e realização de concertos prévios, num período de dois anos (cf. Cap. III.2 - *Khomus/Kyma : Ocidente e Oriente*), permitiu uma aproximação estética-musical recíproca.

¹⁰ Marques Carrilho, João. *Convite dirigido a Eddie Prévost, Jin Hi Kim e Spiridon Shishigin para participação na 55º Bienal de Veneza*. 2 de Março de 2013

Inspirado em semelhante atitude, o *Cosmic Ensemble* procura unir músicos de diversos ‘espaços’, do mais próximo (*e.g. Lisboa*) ao mais longínquo (*e.g. Sibéria*). Pretende também juntar instrumentos de diferentes ‘tempos’, do mais recente (*e.g. Kyma*) ao mais ancestral (*e.g. Khomus*). Utiliza a improvisação como vaso musical potencialmente comunicante, à escala planetária, reconhecendo no entanto que esse conceito está longe de ser universal. De facto, foi necessário articular quatro conceitos distintos de improvisação:

1) Para Eddie Prévost, a improvisação livre¹¹ e a composição contemporânea são por vezes confundidas¹². Num dos concertos de AMM, uma espectadora demonstrou muito agrado e felicitou entusiasticamente os músicos. No entanto, ao pedir para ver a partitura, ficou horrorizada e exigiu o dinheiro de volta quando lhe disseram que aquilo que ouvira era completamente improvisado¹³. Em sentido inverso, Cornelius Cardew escreveu *Treatise* (que muito influenciou Prévost), uma das obras de referência de *Partituras Gráficas*, demonstrando a improvisação como irredutível à escrita. “*My own contribution took the form of a talk on my composition Treatise, a 200page socalled ‘graphic score’, composed 1963-67 as an attempt to escape from the performance rigidities of serial music and encourage improvisation amongst avant garde musicians*”¹⁴.

Prévost questiona o termo de Derek Bailey “improvisação não-idiomática”, género musical alegadamente sem idioma; Apresenta as semelhanças entre composição e improvisação : “*Both use preconceived material. Both are structured in varying degrees of complexity. Both are concerned with producing what their respective cultural orientations understand as music*”¹⁵. Mas, sobretudo, apresenta o conceito de ‘extended techniques’ como campo fértil de interfertilização entre a improvisação livre e a música contemporânea.

Cornelius Cardew foi quem melhor sintetizou, segundo Prévost, a essência da intenção espiritual do grupo AMM:

¹¹ *free improvisation*

¹² Prévost, Edwin. *The First Concert – An Adaptive Appraisal of a Meta Music*. Copula –an imprint of Matchless Recordings and Publishing. 2011

¹³ Marques Carrilho, João. Entrevista a Eddie Prévost realizada por e-mail, 8 de Maio de 2013

¹⁴ Cardew, Cornelius. *Stockhausen serves imperialism*. Latimer New Dimensions Limited, 1974

¹⁵ Prévost, Edwin. *The First Concert – An Adaptive Appraisal of a Meta Music*. Copula –an imprint of Matchless Recordings and Publishing. 2011. Pg-64

Informal 'sound' has a power over our emotional responses that formal 'music' does not, in that it acts subliminally rather than on a cultural level. This is a possible definition of the area in which AMM is experimental. We are searching for sounds and for the responses that attach to them, rather than thinking them up, preparing them and producing them. The search is conducted in the medium of sound and the musician himself is at the heart of the experiment¹⁶.

2) Segundo Spiridon Shishigin, a prática musical do khomus pode agrupar-se em três grupos : *Tradicional moderado; Imitação; Improvisação.*

O estilo tradicional (actualmente em desaparecimento) é, em geral, uma prática individual, que não requer público. Não contempla pausas e utiliza apenas a técnica mais simples de excitação da lamela. Canções tocadas na quietude tornam-se gradualmente mais intensas e vibrantes, como metáfora de uma tradição musical ancestral que foi sendo transmitida e se aproxima gradualmente do presente.

Relativamente ao estilo imitativo, Shishigin afirma que

A khomusist improviser can exactly repeat the sounds of spring snow drips, fast horses' clatter exciting the participants of the summer holiday Ysyakh, cuckoo informing about the beginning of the anticipated summer, drum rolling of a woodpecker one quiet autumn morning, whistle of the wind walking over the boundless snow tundra space.¹⁷

Este diverso conjunto de sons só é, no entanto, considerado música quando integrado apropriadamente no tema da performance.

A improvisação é, de certa forma, o inverso do estilo tradicional: existem variações de tempo, pausas, ataques variados, técnicas instrumentais diversas e não existem palavras. Difere do estilo imitativo na medida em que é sempre baseado num tema. Pelo contrário, na improcisão as técnicas imitativas estão subordinadas a esse tema a ponto de o ilustrar: Se isto ocorre no estilo tradicional, onde um crescendo era metáfora da passagem do tempo desde um passado muito distante, então ocorre num grau de muito maior complexidade na improvisação, onde o ritmo é variável. Excitando a lamela exclusivamente pela respiração, inspirando, podemos sugerir,

¹⁶ Cardew, Cornelius. *Towards an Ethic of Improvisation*. Cornelius Cardew A Reader, 2006 . Pg- 127

¹⁷ Shishigin, Spiridon. *Play the Khomus*. Cap. 3: Kinds of Khomus Playing. Disponível em: <http://khomus.ru/eng/book1en_ch3.shtml> . Consultado a 13 de Janeiro de 2013.

musicalmente, “*the freezing cold of the boundless space of the tundra, wailing of the storm and whistle of the wind*”¹⁸

3) Num seminário integrado no evento *Korean Music Tradition and Innovation*¹⁹, Jin Hi Kim explicou que a ideia basilar dos *living tones*, “que é o elemento essencial da música tradicional coreana, é que cada tom está vivo, incorporando a sua própria forma, som, textura, vibrato, glissando, nuances expressivas e dinâmicas.”. O único reportório tradicional para Komungo solo é o *sanjo*, uma virtuosística forma musical estruturada em seis ciclos ritmos, que se movem de lento a rápido em cerca de quarenta minutos²⁰.

Foi a partir dessa experiência que J.H.Kim chegou à sua filosofia da música – os Living Tones – base teórica para uma série de atividades, incluindo a improvisação. “*The timbral persona of each tone generated is treated with an abiding respect, as its philosophical mandate from Buddhism, a reverence for the ‘life’ of a tone, the color and nuance granted each articulation from Korean Shamanism.*”²¹.

4) (Jonas Runa) Neste projeto, explorei a teoria da *Energia Musical Irrealizada* tanto ao nível da conceção como da interpretação/improvisação: Conceção de uma música que coloque em comunicação artística estéticas musicais que dificilmente se encontrariam; Interpretação/Improvisação como participação direta no interior da unidade resultante, onde o *Kyma* repreenta, simbolicamente, a tradição e potencial dos meios electrónicos, desde a sua origem até ao presente: representa a humanização da tecnologia, imbuida de espiritualidade, numa perspetiva de liberdade.

A *Energia Musical Irrealizada* congrega e acumula elementos heterogéneos do espaço-tempo criativo. Segundo John Cage, um som pode “*entrar pelo nosso ouvido e ficar dentro de nós durante anos e anos e anos...*”²². Ao escutar um CD de Spiridon

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Korean Music Tradition and Innovation* ciclo de conferências, seminários e concertos. Informação disponível em: <http://www.jinhikim.com/PDF/Jin_Hi_Kim_Lectures_Flyer.pdf>. Consultado a 14 de Maio de 2013.

²⁰ Hi Kim, Jin. *Komungo*. Disponível em : <<http://www.lafolia.com/komungo/>> . Consultado a 14 de Maio de 2013

²¹ Marques Carrilho, João. Entrevista a Jin Hi Kim realizada por e-mail, 16 de Maio de 2013

²² Cage, John; Feldman, Morton. *Radio Happening*. WBAI, Nova Iorque, 1966

Shishigin em 2001, não poderia prever que doze anos depois estaríamos em colaboração artística. O som desse CD ficou, no entanto, pelo seu virtuosismo e elevado nível artístico, simultaneamente guardado na memória e perdido para consciência, durante anos: como realizade latente, potencial à espera de uma concretização, que poderia nunca chegar...

Tal como a conceção, também a improvisação se formulou através da aplicação da intuição a estruturas de elevada racionalidade: Em termos musicais, o *Kyma* combinou estruturas *a priori* (patches, ficheiros MIDI, transformações, samples...) sempre dependentes do tempo-real, como no simples caso de uma transformação electrónica diferente para cada instrumento, e sua espacialização em quatro canais.

4. Komungo, Khomus, Kyma & Tam Tam

O quarteto *Jonas Runa Cosmic Ensemble* é composto pelos seguintes instrumentos: *Komungo*²³, *Khomus*²⁴, *Kyma*²⁵ e *Tamtam*²⁶.

²³ O *Komungo* é um instrumento musical do séc IV, com origem na parte norte da Coreia (Koguyo). Mede cerca de 1,62 metros e é tocado sentado, em posição meditativa. Tradicionalmente, era utilizado sobretudo na música orquestral de corte (e ensemble *kagok*), em canções líricas aristocráticas. Os letRADOS Confucionistas tocavam a solo, como forma de meditação. O *Komungo* é uma citara de seis cordas e 16 trastes, sendo tocado usando uma pequena vara de bambu.

²⁴ O *Khomus* (berimbau de boca) é um instrumento aparentemente muito simples. Qualquer objecto com uma lamela que vibre, associada a uma parte fixa, pode ser considerado um khomus. Este tipo de instrumento pode ser encontrado diretamente na natureza (e.g. um ramo de uma árvore que se partiu e tomou essa forma), o que faz do *Khomus* um dos mais antigos instrumentos da humanidade. Possui mais de mil nomes, e encontra-se em todos os continentes, fabricado a partir de diferentes materiais. Na Sibéria (Yakutia), atingiu um elevado grau de virtuosismo, sendo considerado um transmissor de energia positiva. Associado ao xamanismo, é utilizado como cura espiritual. Possui apenas uma nota, e faz da cabeça humana a sua caixa de ressonância (a lamela por si só produz muito pouco som). Além de um idiófone, é também um aerofone, pois, tal como se diz na Sibéria: "o khomus só tem vida com um ser humano como o seu sopro". O factor de ter uma só nota realça a semelhança de técnicas do khomus com a música electrónica. Ao tocar, podemos mudar a forma das vogais da mesma maneira que um filtro de formantes age sobre um espectro harmónico de base. Podemos tocar o khomus e cantar (ou falar) em simultâneo: tal como um *vocoder* que combine a voz com a de uma nota de sintetizador, por exemplo.

²⁵ O *Kyma* é um instrumento musical electrónico de grande flexibilidade, que é utilizado em música ao vivo, cinema, teatro, instalações interactivas ou computer music. Ao contrário de um sintetizador habitual, o *Kyma* é uma linguagem de computador, o que significa que é possível inventar (programar) qualquer som electrónico (síntese) e/ou qualquer transformação sonora. Como linguagem, o *Kyma* oferece um número finito de "palavras" (unidades sonoras) que é possível combinar para representar simbolicamente novos sons. É simultaneamente hardware e software. Historicamente, nasceu das ideias de Carla Scaletti (hoje professora do Centro Xenakis em Paris) nos anos 80, seguindo em traços largos a família Music I-V do pioneiro Max Mathews: diagramas visuais representam operações paralelas e/ou sucessivas a aplicar a cada som. O seu aspecto mais inovador é talvez a funcionalização que faz do termo "som", que na linguagem *Kyma* adquire múltiplos significados, do mais concreto ao mais abstracto, cruzando também os conceitos de tempo-real (interactivo) e diferido, numa tentativa de captar múltiplas perspectivas da mesma estrutura.

²⁶ O *Tamtam* é um tipo de gongo de grandes dimensões, por vezes denominado *gongo chinês*, apesar de ser apenas um entre muitos gongos associados à China. Quando percutido com força, demora mais tempo a regressar ao silêncio que a maioria dos instrumentos musicais (pode ultrapassar os quarenta segundos). Tocado por



Figura 1 : Komungo & Khomus



Figura 2: Kyma (Pacarana) & Tam Tam

5. Disposição espacial e esquema das ligações

Eddie Prévost, o *Tamtam* adquire uma função estrutural nova, quase “electrónica”. Em vez de pontuar discretamente determinado ritmo, o músico inicia o som e trabalha a partir do seu interior, modelando o timbre de forma sempre contínua, dentro de uma duração muito longa. Não existem escalas, nem notas ou intervalos, mas uma massa sonora que evolui muito gradualmente : pode fixar-se numa só frequência, quase como um som sinusoidal (com a utilização de um arco), ou explodir ruidosamente em diferentes áreas do espectro. Como demonstra a obra *Mikrophonie I* de K. Stockhausen, o *tamtam* é já por si uma fonte acústica complexa, com grande potencial para transformações electrónicas (Stockhausen, K. *Mikrophonie I*, (1964), para TamTam, 2 microfones, 2 filtros e potenciómetros.).

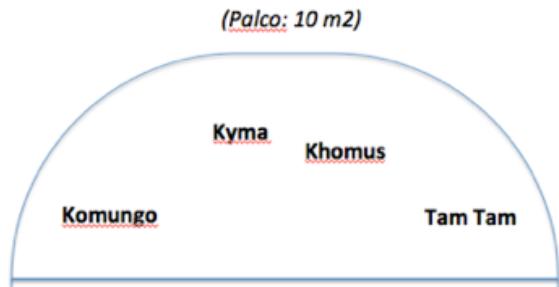


Figura 3 : *Cosmic Ensemble* – Disposição Espacial

No esquema de ligações, podemos observar que, por segurança, cada microfone está ligado à mesa de mistura principal (som direto). No caso de algum erro informático (som processado), os instrumentos acústicos continuam a ser amplificados:

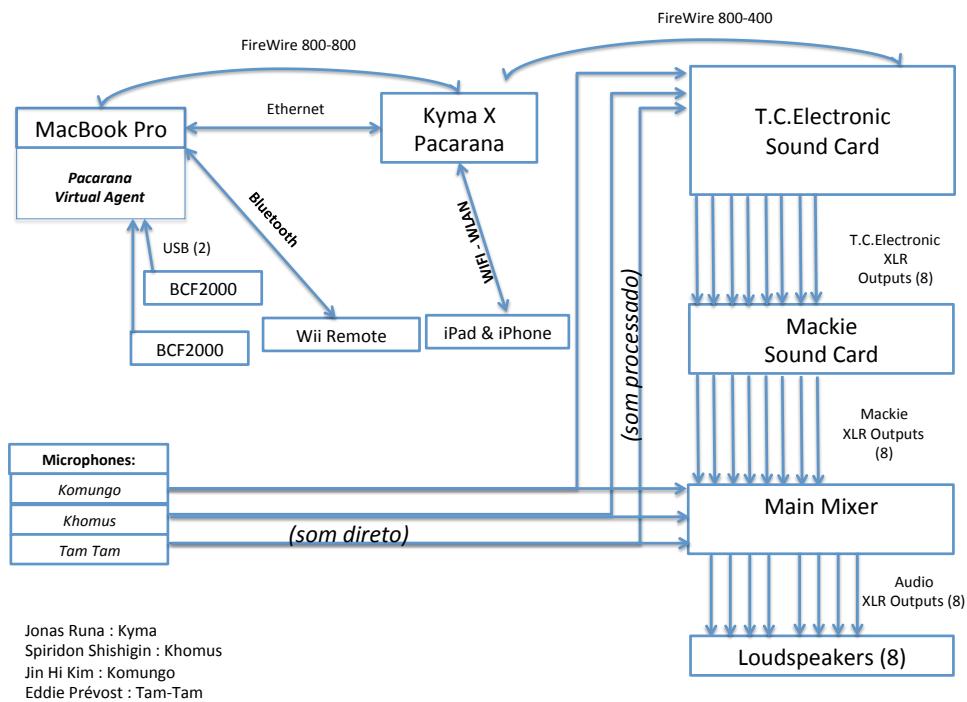


Figura 4 : *Cosmic Ensemble* – Esquema das ligações

6. Resultados musicais

Este projeto envolveu um risco considerável: O *Cosmic Ensemble* foi constituído por músicos que não se conheciam, e que atuaram sem qualquer ensaio prévio.

Pouco antes do concerto, apresentei a seguinte ideia, de inspiração intuitiva : “*play a sound only when you feel that Utopia is overcoming Reality*”.

Conforme esperado, as funções melódicas foram sobretudo assumidas por Jin Hi Kim, e parcialmente por Spiridon Shishigin. As funções tímbricas (autonomia do timbre) foram recurso de E. Prévost e J. Runa, sendo por vezes impossível de distinguir as duas fontes (tamtam e kyma). O maior risco era que Shishigin, o mais distante da improvisação livre, se limitasse maioritariamente a ritmos regulares, tal como no estilo tradicional siberiano. No entanto, Shishigin “compreendeu” (à sua maneira) o propósito estético deste concerto, introduzindo pausas, ritmos irregulares, e efeitos tímbricos de vibrante intensidade.

O maior problema real acabou por ser a chuva, que condicionou (mas não impediu) a utilização do kyma, e acabou por silenciar uma das seis cordas do *komungo*. A chuva foi um enorme desafio, que transformou a performance do kyma numa situação semelhante ao convívio de Joseph Beuys com um coiote, coberto por uma manta da cabeça aos pés²⁷. A solução finalmente encontrada foi recorrer exclusivamente a dispositivos móveis (iPhone & iPad) para controlar o kyma, protegendo o computador e toda a aparelhagem electrónica.

A improvisação, desenvolvendo-se intuitivamente e na ausência de qualquer estrutura *a priori*, iniciou-se com um trio (Komungo-Khomus-Tamtam). Gradualmente, a electrónica foi espacializando os instrumentos acústicos, primeiro sem transformações tímbricas. Seguiram-se solos e duos intermitentes, até a uma afirmação autónoma da electrónica (utilização de síntese sonora). A partir do meio, o quarteto começou a funcionar na sua totalidade, se bem que com cada vez mais silêncios de Shishigin.

Perto do final, houve um “dueto” entre E. Prévost e os sinos das igrejas (em diversas direcções), que se faziam ouvir por Veneza.

Cada músico representou um polo musical muito forte, uma identidade particular que condensou toda uma cultura musical, patente também no aspetto visual. O fato utilizado por Shishigin é fabricado na Sibéria e exclusivo de xamãs e/ou músicos de khomus virtuosos. A roupa de Jin Hi Kim era também apropriada à música tradicional

²⁷ Beuys, Joseph. *I like America and America likes me*. Performance 1974

coreana. O palco foi um barco, que durante o concerto se deslocou desde o Giardini até à praça de S. Marcos, e de regresso, uma viagem visual também ela muito peculiar...²⁸

²⁸ Prévost manifestou interesse na edição em CD deste concerto na sua editora *Matchless Recordings* (<<http://www.matchlessrecordings.com>>), uma das editoras de referência no campo da música improvisada a nível europeu. Jin Hi Kim, sugeriu a realização de uma tournée mundial do quarteto, uma proposta que está em aberto.