**TEMPLATE PARA TEXTO COMPLETO**

**FAVOR APAGAR AS INSTRUÇÕES APÓS FORMATAÇÃO**

**A Música-teatro e seus desvios na peça Sept crimes de l’amour de Georges Aperghis**

Josinaldo Gomes Batista[[1]](#footnote-2)

**Resumo**

"Em que medida o artista tem controle sobre suas formas criativas e sua atuação profissional?" A partir da noção de Desvio de Pierre Sarrazac e Walter Benjamin, busca-se analisar quais tipos destes desvios estão presentes na música Sept crimes de l’amour, uma peça do gênero Música-teatro, do compositor Georges Aperghis. Sept crimes de l’amour é uma peça emblemática concluída em 1979, portanto, três anos após este compositor ter fundado o “Atelier Théatre et Musique”(ATEM). Através do ATEM, Aperghis tornou possível a renovação de sua prática composicional recorrendo a atores e músicos para criação de suas produções. No campo da música, modelos metodológicos de trabalho em colaboração no processo de composição não é algo novo. Não estou tratando aqui de gêneros musicais que já nascem mestiços ou impuros, como é o caso da ópera onde se assiste um entrecruzamento de linguagens como a música, o teatro, a dança e a literatura. Este gênero como outros, por natureza, já se utilizam de processos colaborativos, mas com a devida diferença de que cada uma dessas linguagens se apresenta compartimentada, na maioria das vezes, com cada profissional deste campo responsável por uma destas artes. O processo criativo de Aperghis nesta composição se organizou de maneira colaborativa, uma espécie de desvio no ato de criação, tendo como uma das suas primeiras ações a constituição de equipe de colaboradores capazes de trabalhar regularmente como grupo personalizado. A presente comunicação visa discutir sobre alguns dos desvios estruturais, sejam eles cênicos ou dramatúrgicos, e sua possível relação com os desvios metodológicos criativos da obra em questão.

**Palavras-chave**

Música-teatro, Composição, Desvio, Processo colaborativo.

Mas o que de fato significa Música-teatro? Diversos compositores e teóricos da música tem apresentado dificuldades em ter uma definição homogênea sobre o campo da hibridização entre música e cena. Nova Música teatro, Teatro musical contemporâneo, Teatro instrumental, Música-teatro, Música-como-teatro, Teatro composto. Todos tratam do mesmo gênero músico-teatral que pressupõe uma dimensão musical que interage com a cena, tendo como referência as formas de representação em que mais de um componente acústico (musical, verbal etc.) e visível (cenas móveis, determinados locais, figurinos, gestos, movimentos, posturas, projeções etc.) agem simultaneamente.

Em meu doutoramento, no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Música-teatro foi a terminologia que menos ambiguidade trouxe para o entendimento do gênero quando expunha o que estava pesquisando para meus professores. A associação à Dança-teatro, um gênero conhecido através da obra da coreógrafa Pina Bausch, de alguma maneira facilitou o entendimento da terminologia Música-teatro por parte dos agentes das artes cênicas. Pavis, em seu dicionário de teatro sintetiza o que venha ser a Dança-teatro: “Mais do que um teatro que vai dar na dança, no movimento e na coreografia, a Dança-teatro é a dança que produz efeito de teatro” (Pavis, 2003). O que de alguma maneira tal conceito pode nos ajudar a entender, em certa medida, o que venha a ser a Música-teatro, uma música que produz efeito de teatro. É certo que a música em si tem um poder de se transmutar em outras linguagens de representações visuais, mas não é desse efeito causal que salientamos. A Música-teatro exige do compositor um cuidado especial quanto às questões teatrais, é uma tendência musical que na sua estrutura composicional utiliza uma ampla paleta cênica, cujas execuções extrapolam as performances convencionais da música de sala de concerto, são baseadas em aspectos visuais e programas de atividades, exigindo dos intérpretes uma atuação teatral em lugar de uma apresentação ortodoxa.

Discutir a Música-teatro significa colocar em pauta um dos movimentos musicais mais significativos da segunda metade do século XX até hoje, que emergiu a partir de uma contestação não somente da ópera e balé, mas também da estética musical da época. Semelhante ao Teatro contemporâneo, o diálogo com outras experiências artísticas fez-se presente também na Música-teatro, onde em muitas das vezes as fronteiras dos domínios artísticos tornam-se fluidas ou desfocadas, incapazes de se apresentar de forma clara ao observador. Silvia Fernandes acredita que esta é uma crise de identidade que também é partilhado pelo teatro, dança, cinema e artes plásticas.

Autores muito respeitados no campo da musicologia, Salzman e Desi afirmam que a Música-teatro surge a partir da ópera, mas não como uma continuação do trabalho músico teatral e sim como uma ruptura, uma espécie de contraponto ao gênero ópera. Os autores apresentam uma possível resposta para o surgimento do gênero New Music Theater, ou a Música-teatro, como a definimos (SALZMAN e DESI, p. 4, 2008):

Ela absorveu as revoluções artísticas e musicais do início do século XX bem como as inovações tecnológicas da dramaturgia e cenografia, maquiagem e luz, áudio e vídeo... Algumas obras podem ainda ajustar-se ao modelo de ópera porque elas usam vozes [empostadas] de ópera ou porque elas se integram bem nos processos de produção de ópera. Mas a grande quantidade de teatro musical (ou mesmo a ópera de pequena escala) rejeita a magnitude da grande ópera por muitas razões, incluindo a econômica, a preferência para vozes não projetadas (voz estendida, pop, estilos não europeus ou outros tipos de cantos que necessitam serem amplificadas), um desejo de aproximação com o público, ou uma estética geral ou uma preferência filosófica para padrões pequenos, despretensiosos, obras de pequenos teatros – próximo de várias formas de dança contemporânea, teatro de dança, novo teatro e nova arte de performance do que a ópera tradicional.[[2]](#footnote-3)

A citação acima expressa dois pontos significativos: o primeiro é a absorção das inovações tecnológicas e das revoluções artísticas de áreas correlatas como o teatro, a dança e as performances artísticas das artes visuais ocorridas durante o século XX. Muitos compositores, além de beberem nestas fontes, produziram parcerias memoráveis como a de Brecht e Weill, Cage e Cunningham, entre outros. Um segundo aspecto é a repulsa da Música-teatro à ópera, tanto quanto à sua grandeza, representada pela grande orquestra, grande quantidade de figurantes, cantores e atores sem contar com a grande equipe de profissionais que trabalham nos bastidores para que o espetáculo possa acontecer; salienta-se também a repulsa mais significativa em relação à maneira como é cantado esse gênero secular, através de uma voz empostada, signo que encarna perfeitamente o espírito áureo da ópera.

Salzman e Desi demonstram conhecimento histórico-musical ao relatar que a música vocal e o teatro foram as principais fontes de renovação musical até certo tempo, diferente da ênfase na abstração da música puramente instrumental dos períodos romântico e moderno. Estes apontam para uma nova consciência dentro do teatro musical, onde os *happenings* e a multimídia, bem como as descobertas do serialismo, indeterminação, música eletrônica e aleatória são formas perfeitamente válidas dentro dessa Música-teatro.

**DESVIOS METODOLÓGICOS**

Por método eu entendo as regras certas e fáceis, graças às quais todos os que as observam exatamente jamais tomarão como verdadeiro aquilo que é falso e chegarão, sem se cansar com esforços inúteis, ao conhecimento verdadeiro do que pretendem alcançar (Descartes)

Uma perspectiva que aponta a inserção do desvio é apresentada a partir de uma das ideias, não capitais, mas pontuais do entendimento filosófico do estudioso Walter Benjamin. Filósofo, também falou sobre a temática do desvio. Ele dispôs do termo desvio no prefácio escrito para seu livro *Origem do drama Barroco Alemão*. Cunha (2006) afirma: “Sugestiva, a reflexão contida no *Prefácio* inclui a proposição de que *“método é desvio”*, expressando possivelmente um modo operante que ecoaria, silencioso, nas entrelinhas de sua obra”. Através do postulado: *“Método é caminho indireto, é desvio”*, Benjamin afronta incisivamente a descrição do método de Descartes, dirige sua crítica à noção convencional de método científico, e critica enfaticamente o caminho de regras certas e fáceis, capazes de alcançar, de maneira acessível e sem sobressaltos, o conhecimento verdadeiro que se pretende alcançar.

Desvio neste caso, é a fuga dos padrões estabelecidos, a falta de observância de algumas regras, a mudança de direção, é uma característica daquele que alcança a autonomia, é, segundo Benjamin, a transformação sobre a noção convencional do método científico.

Atualmente, no campo das artes, ou das artes cênicas, particularmente na área da dramaturgia, temos a noção de desvio também associada à composição de peças teatrais, indicando estratégias que contrariam modelos tradicionais, em especial o modelo de “drama absoluto” (SZONDI, 2011). O teórico e dramaturgo francês Jean-Pierre Sarrazac (2012), por exemplo, é um dos principais autores contemporâneos que se debruça sobre a noção:

Um estudo aprofundado desses extraordinários canteiros de obra de formas experimentais constituídos por peças igualmente dependentes da montagem, como *O sonho*, de Strindberg, ou *O sapato de cetim*, de Claudel (o qual coloca justamente na epígrafe de sua obra um provérbio português: “Deus escreve certo por linhas tortas”), certamente nos permitirá efetuar um vasto inventário das formas-desvios no teatro do século XX. [...] Numa época em que a noção de gênero codificado – comédia, tragédia, *féerie*, farsa etc. – parece ter-se tornado obsoleta ou paradoxal [...] talvez pudéssemos visar uma tipologia dos desvios – essas formas que deformam, essas deformações que informam – no teatro moderno e contemporâneo (SARRAZAC, 2012, p.65-66).

A partir da noção de desvio de Sarrazac, cuja formulação dialoga com autores como Ítalo Calvino, Bakhtin e também o próprio Benjamin, o dramaturgo, encenador e pesquisador baiano João Sanches (2016) desenvolve a noção, ampliando sua aplicação para a reflexão sobre textos e também sobre espetáculos teatrais, performativos, práticas cênicas no geral (SANCHES, 2018). Assim, a noção de desvio se configura, em todos os casos, como indicadora de estratégias diferenciais dos processos de composição artística, noção que destaca aspectos que contrariam tradições e expectativas majoritárias de recepção.

**PROCESSO COLABORATIVO**

Em geral, se pensarmos num processo de criação, o modelo mais comumente utilizado pelo compositor de música contemporânea é aquele em que este compositor se coloca em relativo isolamento, distante do contexto de ensaio no qual pode testar, modificar, subtrair ou adicionar materiais novos. Em alguns casos, o compositor pode até se dar ao luxo de numa sessão de leitura, como uma etapa intermediária antes da conclusão da obra, fazer as devidas modificações antes do desfecho final.

No campo da música, modelos metodológicos de trabalho em colaboração no processo de composição não é algo novo. Não estou tratando aqui de gêneros musicais que já nascem mestiços ou impuros, como é o caso da ópera onde se assiste um entrecruzamento de linguagens como a música, o teatro, a dança e a literatura. Este gênero como outros, por natureza, já se utilizam de processos colaborativos, mas com a devida diferença de que cada uma dessas linguagens se apresenta compartimentada, na maioria das vezes, com cada profissional deste campo responsável por uma destas artes. Como exemplo de colaboração na criação musical, saliento que a partir do século XX com o avanço da técnica instrumental e a pesquisa por novas sonoridades, o espírito colaborativo tornou-se imprescindível na criação de novas peças. É o que salienta Daniel Serale:

[...] De forma lúcida e direta o autor reflete sobre essa interdependência e oferece sugestões técnicas, do ponto de vista compositivo, visando aprofundar a participação do intérprete na criação musical. O resultado desse processo será um trabalho colaborativo pertencendo na mesma medida ao compositor e ao intérprete.

O intérprete começa a ser um pouco compositor e o compositor torna-se intérprete, os papéis de ambos se misturam fazendo com que a música se renove a cada performance [...] (SERALE, P. 107, 2012)

Este é um dos desvios que podemos apontar neste processo de criação em colaboração. Os intérpretes, por dominarem bem seus respectivos instrumentos, desempenharam importante papel ao lado de compositores na criação, o que de alguma maneira alguns estudiosos passaram a considerar estes intérpretes como coautores da obra.

Um outro tipo de desvio na modalidade de trabalho em colaboração é representado pela parceria entre John Cage e Merce Cunningham. A metodologia de Cage em parceria com Cunningham se orientava a partir da criação individual dos dois artistas. Porém, não deixava de ser um método de trabalho em gabinete, pois, tanto Cage quanto Cunningham faziam questão de ocupar espaços diferentes durante o ato criativo. Desta forma, o trabalho em colaboração se dava no momento de união das partes artísticas, momento da apresentação em público. O tempo era o único ponto de interseção, elemento comum, entre a música e a dança. É de suma importância apontar que os movimentos corporais na dança, nessa época, já tinham alcançado sua independência quanto à música desde o início do século XX. A dança deixa de estar subordinada à música, quebrando com uma certa hierarquia que já vinha desde muitos séculos. Por conta desta dissociação entre o movimento do corpo e elemento sonoro, não havia uma preocupação em Cunningham saber o que Cage estava produzindo musicalmente, o mesmo ocorria com Cage em relação à dança criada por Cunningham.

Uma das peças músico-teatrais que tem absorvido os avanços técnicos do teatro do século XX, desde as inovações cênicas, dramáticas e até mesmo de autoria em colaboração, dentro do repertório de Música-teatro, é a obra *Sept crimes de l’amour* de Georges Aperghis. Nascido em Atenas em 1945, mudou-se para Paris desde 1963, é um compositor cuja obra se divide entre os universos da música instrumental e vocal, a Música-teatro e a ópera. Sua obra, *Sept crimes de l’amou*, é uma peça emblemática, concluída em 1979, portanto, três anos após haver fundado o “*Atelier Théatre et Musique*”(ATEM). Através do ATEM, Aperghis tornou possível a renovação de sua prática composicional recorrendo a atores e músicos para criação de suas produções. Seu processo criativo se organiza de maneira colaborativa, tendo como uma das suas primeiras ações a constituição de equipe de colaboradores capazes de trabalhar regularmente como grupo personalizado. Esta não é uma prática muito comum no processo criativo de compositores musicais, ao contrário das companhias de teatro, onde, em muitas das vezes, o diretor de teatro reúne um grupo de atores em torno de um projeto a ser posto em prática:

Os processos colaborativos, embora estejam associados à prática de um teatro contínuo, geralmente ligada ao trabalho de um grupo ou companhia, não se constitui como expressão de uma identidade comum, mas como contraposição e justaposição de diversidades individuais em que o elo comum e o fio condutor é o espetáculo. Na criação coletiva, o grupo em geral é anterior ao projeto, já está reunido quando trata de se colocar a pergunta “o que faremos”, ao passo que os espetáculos produzidos em processo colaborativo nascem de um projeto pessoal do diretor, que reúne a partir de então a equipe de que necessita para empreender a criação[...] (TROTTA, p. 158, 2006).

A autora apresenta dois tipos de criação em conjunto, a criação coletiva e o processo colaborativo, e o que chama atenção é que no primeiro formato, em geral, forma-se um grupo e logo após dá-se início ao projeto. O último, ao contrário, parte-se de um projeto escolhido por um indivíduo e constitui-se um grupo que atenda os anseios daquilo que foi projetado. Este último se integra perfeitamente à metodologia de trabalho de Aperghis, seu projeto nasce da vontade individual do compositor em colocar em prática seus anseios pessoais através da contribuição de um grupo de trabalho constituído para tal tarefa. O estabelecimento do ATEM marca uma etapa de amadurecimento do trabalho de Aperghis. Neste ambiente, o compositor experimenta e analisa suas composições, o que lhe possibilita avaliar os resultados cênicos e musicais, e intervir em suas obras no momento da criação, de maneira individual e/ou coletiva. Observa-se com isso um novo desvio no processo de criação no campo da composição musical. Em Aperghis, o trabalho realiza-se a partir da participação colaborativa do corpo de dançarinos, cantores ou atores, na criação da obra através de diversos ensaios com caráter improvisativo que, depois da escuta atenta e de diversos diálogos com esse corpo de colaboradores, o compositor apresenta o resultado final da obra.

Há vários pontos de contato com o papel desempenhado por Aperghis e um dramaturgo em processo colaborativo, pois além de compor a obra em si, estes devem atuar para estimular o ator, dançarino ou cantor a ampliar seu olhar a respeito das temáticas. Desta maneira, quanto mais estímulo for oferecido a estes *performers*, quanto mais se ampliar sua perspectiva com relação às temáticas, mais expandida ficará sua zona de aprendizagem, e mais vantajoso será para a obra. O segundo momento é a partituração da obra, o resultado final é grafado e tem-se a continuidade desta etapa através de ensaios para a apresentação em público.

Em sua tese de doutorado, Jason Thorpe Buchanan (2019, pg. 42) nos oferece uma ideia sobre como Aperghis costuma trabalhar em seu processo colaborativo:

Através da rejeição da 'partitura', ele preocupa-se antes em dar um impulso às ações dos performers, confiando no tempo de ensaio intenso e na direção verbal como a principal forma de transmissão de ideias musicais. Embora os intérpretes estejam abastecidos com alguns materiais de atuação, tais como um punhado de 'cenas' ou fragmentos que são compostos em notação musical, grande parte do trabalho consiste apenas em comandos de texto simples, textos, ou outras direções de atuação relativamente simples. Estes fragmentos são montados em uma espécie de colagem mediada juntamente com elementos multimídia ao longo de todo o processo de ensaio. Estes componentes individuais podem aparecer sozinhos ou em 'relevo', criando uma composição maior à medida que as camadas se sobrepõem, ocorrendo simultaneamente em sequências sobrepostas à medida que as outras vozes executam qualquer coisa, desde improvisações guiadas até ações precisas planejadas com antecedência que são o resultado de *indeterminação dirigida*.[[3]](#footnote-4)

Três pontos são significativos para entender a maneira como o compositor trabalha em seu processo colaborativo. O primeiro diz respeito a rejeição de partitura, pelo o que aqui foi exposto, Aperghis rejeita qualquer tipo de escrita musical como ponto de partida para o processo de criação. Esse elemento gráfico, pelo menos com relação à Música-teatro *Sept crimes de l’amou*, vai ser incorporado ao final desse processo como uma fonte de registro. O segundo, é muito semelhante à função do dramaturgo no processo colaborativo teatral, seu principal papel é incentivar ao máximo a colaboração dos agentes criadores afim de extrair deles o que de melhor pode-se aproveitar. E para isso utiliza-se a comunicação verbal através de fragmentos de textos ou comandos verbais que dizem respeito a qual direcionamento deve-se tomar. O terceiro aspecto diz respeito a uma das metodologias de trabalho no processo de criação, a chamada indeterminação dirigida, onde, ao que tudo indica, componentes são escolhidos e lançados ao grupo, o compositor, então, deixa que algumas decisões de escolha destes materiais sejam tomadas ou até mesmo desenvolvidas pelos intérpretes. Ao final ou no transcorrer da criação, o compositor tem a liberdade de interferir guiando os intérpretes para onde se deseja chegar. A colagem, junto com a indeterminação dirigida, é uma outra técnica de composição que também pode ser utilizada dentro do processo colaborativo de criação.

Pode-se apontar nesta única peça três tipos desvio, isso se tomarmos como parâmetro os modelos convencionais e clássicos da dramaturgia, do teatro e da música. Um, diz respeito ao espectador que de alguma maneira se depara com uma ambiguidade com relação à percepção, a maneira como concebe uma obra aberta com suas subjetividades e possibilidades de interpretação. O outro tem relação com a anterior e diz respeito aos desvios quanto à falta de unidade, totalidade e causalidade, princípios aristotélicos. Estes dois desvios são mais ligados aos elementos dramatúrgicos, desvios que se opõem aos modelos majoritários dentro da tradição, apontados por autores do campo do teatro como Sarrazac, Bakhtin e João Sanches. Ítalo Calvino, autor das *Seis propostas para o próximo milênio*, ao opor a leveza e peso, argumenta a favor da leveza, não que considere os argumentos do peso menos válido, mas apenas por valorar que existem muito mais coisas a dizer sobre a leveza. A inserção da leveza dentro de uma perspectiva dura, pesada ou engessada, dialoga de certo modo com a ideia de desvio, uma inflexão, relativização ou até mesmo uma mudança de curso numa trajetória linear grotesca. Mas deixemos de lado esses desvios quanto à recepção por parte do espectador e quanto aos três princípios aristotélicos, pois estes não fazem parte desta abordagem. O terceiro desvio diz respeito ao modelo de processo colaborativo, uma metodologia de trabalho do campo do teatro tomado de empréstimo para criação da Música-teatro do compositor Georges Aperghis. Este método é um caminho indireto, como afirma Benjamin, um tipo de criação resultante do processo colaborativo, ele se desvia totalmente do trabalho em gabinete, o trabalho relativamente solitário do compositor. Se desvia da colaboração individual entre artistas de campos distintos como no caso de Cage e Cunningham, além de se desviar do trabalho em colaboração coautoral entre intérpretes da música e o compositor.

**Referências**

BATISTA, Josinaldo Gomes. **A música com proposição teatral do Grupo de Compositores da Bahia.**2008, Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2008.

CUNHA, Ive de Santana. **O desvio do método:** linguagem e história no pensamento de Walter Benjamin. 2006. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** Trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1971.

MAGRE, Fernando de Oliveira. **A Música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais.** 2017. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

OTTOMANO, Vincenzina C. Theatre as problem: modern drama and its influence in Ligeti, Pousseurand Berio. ADLINGTON, Robert. *In*: **New Music Theatre in Europe:**Transformationsbetween 1955-1975. New York: Routledge, 2019.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro.** Tradução dirigida por J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

SALZMAN, Eric; DÉSI, Thomas. **The new Music Theater:**seeingthe voice, hearingthe body. Londres: Oxford University Press, 2008.

SANCHES, João Alberto Lima. **Dramaturgias de desvio:** recorrências em textos encenados no Brasil entre1995 e 2015. 2016. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2016.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2012.

SERALE, Daniel. **Reciclar e colar:** os papéis do compositor e do intérprete na criação colaborativa. Belo Horizonte, 2012, n.25,p.107-111.

SILVA, Rafael Alexandre da. **A obra coral de Gilberto Mendes e a poesia concreta do grupo Noigandres:** uma análise multimidiática.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950).** São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2011.

TROTTA, R. (2006). Autoralidade, grupo e encenação. **Sala Preta**, São Paulo, 6, p. 155-164, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v6i0p155-164>. Acesso em: 28.04.2022.

**APÊNDICE**

Dentre as gravações que assisti esta foi a que mais me chamou a atenção:

DASNEUEENSEMBLE Georges Aperghis: “Sept crimes de l´Amour” Sarah Maria Sun und Das Neue Ensemble. YouTube, 04 de jan. 2023. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=aZ48kO_LiRs&t=46s>> Acesso em 04 de abr. 2023

1. Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas UFBA. [↑](#footnote-ref-2)
2. [...] It absorbed the musical and artistic revolutions of the early twentieth century as well as the technological innovations of stagecraft and stage design, machinery and light, áudio nad vídeo[...] Some works might still fit the operatic model because they use operatic voices or because they integrate well into the standardized process of operatic production. But a good deal of music theater (or even small-scale opera) rejects the grandeur of grand opera for many reasons including economics , the preference for nonprojected voices (extended voice, pop, non-European styles or other kinds of singing that need to be amplified), a desire for audience immediacy, or a general esthetic or philosophical preference for small-scale, unpretentious, small-theater work – closer in many ways to contemporary dance, dance theater, new theater and new performance art than to traditional opera. [...] [↑](#footnote-ref-3)
3. Through dismissal of the ‘score’, he is instead concerned with providing na impetus for performers’ actions, relyingon intense rehearsal time and verbal direction as the primary form of transmitting musical ideas. Although the performers are supplied with some performance materials, such as a handful of ‘scenes’ or fragments that are composed out in musical notation, much of the work consists only of plain-text prompts, texts, or other relatively simple performance directions. These fragments are assembled into a sort of mediated collage alongside multimedia elements throughout the rehearsal process. Those individual components may appear alone or in ‘relief’, creating a larger composite as the layers are superimposed, occurring simultaneously in overlapping sequences as the other voices perform anything from guided improvisations to precise actions planned in advance that are a result of *directed indeterminacy***.** [↑](#footnote-ref-4)