

A inteligibilidade do texto como recurso expressivo na música vocal contemporânea

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: A voz nos diversos contextos da prática musical

Felipe Rodrigues Ferreira Perez

Instituto de Artes da Unesp – feliperfperez@gmail.com

Fábio Miguel

Instituto de Artes da Unesp – fabio.miguel@unesp.br

Resumo. O presente trabalho apresenta reflexões sobre a relação texto-música e sugere uma abordagem da música vocal da segunda metade do século XX pela via da inteligibilidade (ou ausência de) do texto. É proposta a ideia de que, no período em questão, o par inteligibilidade/não-inteligibilidade do texto se torna recurso de expressividade e estruturação musical através de sua oposição e tensão. Para tanto, são mobilizados os conceitos de emancipação da voz em relação à palavra, proposto por Herr; de vocalidade/oralidade e performance propostos por Zumthor; de vocalidade, proposto também por Cavarero; e de grão da voz, proposto por Barthes. Por fim, realizamos a exposição dos resultados parciais obtidos até o momento.

Palavras-chave. Voz. Música Contemporânea. Vocalidade. Música Vocal.

Title. *The Intelligibility of the Text as an Expressive Resource in Contemporary Music*

Abstract. The present work presents thoughts on the music-text relation and proposes an approach to vocal music of the second half of the XX century through the intelligibility (or absence of) the text. The proposed idea is that, on said period, the pair intelligibility/non-intelligibility of the text becomes an expressive and structural resource through its opposition and tension. For such an enterprise, are mobilized the concepts of emancipation of voice in relation to words, proposed by Herr; of vocality/orality and of performance proposed by Zumthor; of vocality, proposed also by Cavarero; and of grain of the voice, proposed by Barthes. Lastly, we exhibit the partial results obtained so far.

Keywords. Voice. Contemporary Music. Vocality. Vocal Music.

1. Música e Palavra: uma breve reconstrução histórica

A relação entre música e palavra – no Ocidente- é, talvez, uma das mais longevas e antigas. É possível conjecturar que sua origem vem de tempos imemoriais, já no início das linguagens, como apontava Rousseau. Concretamente, porém, podemos traçar sua origem - no mínimo- à Grécia Antiga, da *Ilíada* e *Odisséia* aos escritos de Platão e Aristóteles, nas figuras dos rapsodos ou poetas. Além disso, continua nos prestigiosos cantores romanos (que eram conhecidos por todo o império, participavam de concursos importantes, junto a poetas, e contavam com imperadores e nobres em suas fileiras) e nos grandes coros romanos descritos

por Sêneca, embora – de maneira geral – a voz tenha perdido espaço para a visualidade na sociedade (LANG, 1997). Aparece, também, na origem da música ocidental: o cantochão.

A música vocal “prevaleceu durante séculos no Ocidente, sendo o modelo genético do qual nasceria a música instrumental. Trata-se, portanto, da predominância, durante largo espaço de tempo, da música cantada” (ARAUJO, p. 6). A música se desenvolveu, em grande período, em conjunção com a palavra. Além disso, sempre foi acompanhada (desde sua origem) pela reflexão acerca da articulação entre texto e música.

Em ambas as origens (a “musical”- Idade Média- e a “histórica”- Grécia Antiga) encontramos as primeiras reflexões acerca dessa relação. Platão, em *A República*, já defendia que os elementos musicais deveriam preservar a palavra, valorizando-a e que deveria haver uma congruência entre o sentido musical e textual, um procedimento mimético (STACEY, 1989, p. 9). Santo Agostinho segue caminho semelhante de pensamento em defesa do predomínio da palavra quando discute o “costume de cantar na igreja”, advogando a função do cantochão de sublinhar a o texto por meio do som musical (ARAUJO, p. 7- 8).

Os princípios de predominância do texto e relação mimética (imitação musical do texto) tiveram centralidade em importantes mudanças estilísticas durante a história da música vocal, especialmente na Renascença e no Barroco (seja da “primeira prática” à “segunda prática”, ou do contraponto à monodia). É importante notar, aqui, que nessas mudanças “os princípios chave de dominância textual e congruência de música e texto não foram ameaçados. O que mudou foram os meios de realizar esses ideais.” (STACEY, 1989, p. 12, tradução nossa).¹ Estas questões encontraram uma grande continuidade histórica até, ao menos, o século XIX.

É com as ideias de Schopenhauer e os escritos tardios de Wagner, que contestam a primazia textual e relação mimética, que aparece o germe do rompimento com a tradição platônica e neo-platônica no pensamento musical, abrindo caminho para as inovações que viriam no final do século XIX e no século XX (STACEY, 1989).

Podemos inferir que “até o começo do século XX, o canto é a arte de expressar a palavra através da música vocal. Implícito aqui: um (a) cantor (a) com voz de preferência bonita, um texto poético e música composta para expressar esse texto” (HERR, 2002, p. 15). A questão central era expressar o texto e reforçar seu sentido musicalmente, logo, a sua inteligibilidade era primordial.

A partir da virada do século, isso começa a se transformar amplamente. Foi um período de grandes mudanças e experimentações nas artes. Foi a época das vanguardas

artísticas como o Surrealismo e o Futurismo, do surgimento do cinema, entre outras inovações. Surgem “novos parâmetros para o canto e a poesia que mudarão radicalmente nossa definição” (HERR, 2002, p. 15). Importante ressaltar as estreitas relações entre as duas últimas linguagens citadas, onde “as grandes correntes poéticas tiveram uma forte ressonância no desenvolvimento estético da música” (BOULEZ, 2012, p. 144). Música e literatura/poesia trilharam – influenciando-se mutuamente – uma direção confluyente neste período.

A literatura viu surgir figuras como Joyce, Stein e Wolff, alterando as bases dessa arte com sua escrita de sentidos simultâneos, “all at once”. Já aqui, “a linguagem começa se libertar do sentido da palavra” (HERR, 2002, p. 17). Aparece também a poesia futurista e sua *parole in liberta*, apontando na mesma direção. Outro caso é a poesia sonora ou fonética (por exemplo, a *Ursonate* de Kurt Schwitters), que surge como “novo modo de pensar a poesia como a arte da vocalidade não domada pela linguagem comunicativa e letrada” (MENEZES, 1992, p. 10).

A música participa deste processo com o surgimento do *Sprechstimme*, do *Spreschgesang* e do “semi-cantado”, além do sussurro (como em *Die glückliche Hand*), trazendo abertura para novas técnicas para uso da voz na música. Também o vocalise, um gênero já conhecido anteriormente, ganha nova significação no período, pelo seu uso: a de libertar a música vocal do sentido da palavra, utilizar o “canto como linguagem puramente musical” (HERR, 2002, p. 17). Além disso, temos utilizações de línguas distantes do uso comum e pouco conhecidas pelo público como o latim eclesiástico, em Stravinsky (*Sinfonia dos Salmos*), e o hebraico, em Schoenberg (*Moisés e Arão*). Aqui, também, “a música vocal como linguagem é libertada do sentido da palavra em contexto sintático. As palavras têm sentido, mas à distância” (HERR, 2002, p. 17). Outro caso, mais próximo da metade do século, são as canções de Cage (como *A Flower*) que utilizam vocalises em fonemas de forma livre.

O caminho para à libertação da voz do jugo da palavra se aprofunda com o avanço dos anos. A partir dos anos 50 surgem a poesia concreta e a música feita com fita magnética. É através desta que temos o que Marta Herr chama de “o grande grito de liberdade”, em *Thema (Omaggio a Joyce)*, de Luciano Berio em 1958 (HERR, 2002, p. 18). O compositor se baseia exclusivamente nos sons vocais oriundos da leitura de um texto, não por acaso, de James Joyce (com forte teor onomatopaico e de aliteraões) que foram tratados eletronicamente. Nessa peça, “a palavra é dilacerada de vez” (HERR, 2002, p. 18).

Esse período trouxe, por fim, “a libertação do compositor e, simultaneamente, do poeta do som vocal da palavra. (...) Agora há uma multiplicidade de significados possíveis para a leitura de um texto” (HERR, 2002, p. 18). Foi o resultado do processo de autonomização do som vocal da linguagem verbal.

Todo esse desenvolvimento trouxe, concomitantemente, mudanças radicais no pensamento acerca da relação texto-música. Como coloca Stacey:

A reavaliação do status relativo dos meios, a dissolução da coerência sintática em algumas obras literárias, a redefinição do material musical, a extensão das técnicas vocais, todas exerceram influência no desenvolvimento da teoria e da técnica de junção de música e texto no período contemporâneo (STACEY, 1989, p. 16, tradução nossa)²

É essa mudança apontada por Stacey que nos interessa.

Apesar desta liberdade radical conquistada, o texto subsiste na música contemporânea de diversas maneiras. Seja de maneira tradicional na canção de câmara, onde é constituído “um todo inalienável, personalização íntima do que seja uma amplificação do poema escolhido para ser musicado por meio de uma melodia ou linha” (PICCHI, 2009, p.134), ou de maneiras novas. A estas últimas é que nos reportaremos.

Dentre obras deste tipo, a segunda metade do século XX viu aparecerem obras vocais como *Visage*, de Berio (1961), onde somente em poucos momentos é possível distinguir uma palavra (justamente *parole*); *Gesang der Junglinge* (1956) de Stockhausen, baseada em um texto bíblico – inteligível em momentos – tratado eletronicamente; *Polla ta dhina* (1962), de Iannis Xenakis, onde o texto em grego é cantado por toda peça na mesma altura, muitas vezes sumindo dentro da textura instrumental; *Neither* (1977) de Morton Feldmann, à qual nos remeteremos mais adiante.

Em todas essas peças, o texto continua a ser utilizado, mas de maneira não tradicional, seja por pequenos “lampejos” de inteligibilidade, por ser encoberto por outros sons, ou pelo tratamento eletrônico. Situam-se em um lugar específico dentro da música vocal, pois o texto não recebe um tratamento semelhante ao dos períodos anteriores- em que a música busca amplificar e servir ao texto- e nem a voz é tratada como pura sonoridade, com o uso estrito de fonemas, ruídos ou vocalises. Logo, são estas peças que abordaremos no desenvolver deste texto, para elucidar nossa conceituação.

Apresenta-se então a questão central neste trabalho: a de como interpretar e compreender obras de tal construção.

É ponto pacífico entre diversos autores que a liberdade musical supracitada, que acompanhou a chegada do século XX, foi simultânea à “erosão” de um sistema comum de

linguagem musical, de uma “língua franca”, o que traz uma prática “polilinguista”, em que cada compositor estabelece o próprio sistema e linguagem. Também no tratamento do texto “os compositores foram obrigados a estabelecer seu próprio método de text setting” (STACEY, 1989, p. 14, tradução nossa).³

Porém, como coloca Brian Elias, o colapso de convenções linguísticas também pode ser um momento revelador. Nos momentos em que surge essa música “polilinguista” é que “se pode começar a buscar pistas para um entendimento da relação entre palavras e música” (ELIAS, 1989, p. 226, tradução nossa).⁴ Logo, interessa-nos entender como essa relação foi tratada no período em questão.

É nossa hipótese que a inteligibilidade (ou não-inteligibilidade) do texto se transforma em ferramenta de contraste musical, em que o trânsito da voz entre o papel de puro material sonoro, quando o texto não é compreensível, e o papel de portadora da palavra, quando é possível compreender o texto torna-se figura expressiva na música vocal deste período.

Para abordar esse tema é vital a mobilização de alguns conceitos, além dos expostos anteriormente.

Utilizaremos, primeiramente, o conceito de grão da voz, proposto por Barthes. O “grão” consiste na materialidade da voz, do corpo que canta, e sua significação deriva da fricção com a linguagem, expressividade ou significação; está ligado à sonoridade das palavras emitidas por uma voz proveniente de um corpo, em oposição ao seu sentido semântico (BARTHES, 1997).

Aliado a este conceito, mobilizaremos também— centralmente— a ideia de vocalidade/oralidade, como presente em Zumthor. O autor realiza uma distinção entre essas duas facetas da voz, sendo a vocalidade a “historicidade de uma voz: seu uso” (ZUMTHOR, 1993, p. 21) e as dimensões da voz como “suas qualidades materiais, o tom, o timbre, o alcance, altura, o registro (...)” (ZUMTHOR, 1997, p. 12), de maneira independente da linguagem, enquanto a oralidade é a voz em sua dimensão de portadora da linguagem (ZUMTHOR apud CAVARERO, 2011, p. 27).

Ademais, abordaremos as ideias apresentadas por Adriana Cavarero, estreitamente relacionadas a Barthes e Zumthor. Em especial, nos reportaremos aos desenvolvimentos propostos pela autora ao conceito de vocalidade, compreendendo que “a voz é som, não palavra” e que “o âmbito da voz é constitutivamente mais amplo que o da palavra: ele o excede.” (CAVARERO, 2011, p. 28), levando em conta a proposta de uma ontologia vocálica

da unicidade, que consiste em “pensar a relação entre voz e palavra como uma relação de unicidade que, mesmo soando principalmente na voz que ainda não é palavra, continua a ressoar na palavra a que a voz humana é constitutivamente destinada” (CAVARERO, 2011, p. 29).

Voltando a Paul Zumthor, para pensar as obras vocais das quais trataremos, utilizaremos a ideia de performance como a realização da obra, seu lugar, a ação do emissor e a relação de recepção, proposta por ele. É nas performances que se concretizam as dimensões de inteligibilidade do texto, pois “elas engendram o contexto real e determinam finalmente o alcance” (ZUMTHOR, 2007, p. 30).

É de interesse, antes de prosseguir aos exemplos com peças, elucidar brevemente a articulação dos conceitos expostos. Partindo das ideias de Cavarero, notamos que, no vocálico, voz e palavra constituem uma unidade, embora sejam – pelo seu desenvolvimento histórico – separados (ou opostos, poder-se-ia dizer). Ora, essa diferença pode ser tratada, justamente, como a distinção caracterizada por Zumthor entre vocalidade e oralidade, ou seja, voz e palavra. São os elementos de um par de oposição que se complementam dentro da unidade “vocálico”. Porém, no que consiste essa unidade?

Barthes propõe, entre outras coisas, que o “grão da voz” é definido pela fricção entre a música (na voz) e a linguagem particular (BARTHES, 1997, p. 185). É aqui que se torna possível a primeira articulação, por nós proposta, entre esses conceitos.

Consideramos o grão da voz como a unidade, presente no canto, que congrega a oposição vocalidade/oralidade, sendo constituído por sua fricção. Entretanto, essa tensão nem sempre é equilibrada, como nos mostra Cavarero ao afirmar que “a palavra, mais do que lugar da expressão, é o ponto de tensão entre a unicidade da voz e o sistema de linguagem. Privilegiar um ou outro pólo altera radicalmente os eixos interpretativos” (CAVARERO, 2011, p.30).

A predominância de um ou outro desses pólos se mostra, dentro de nossa teorização específica, na inteligibilidade ou não-inteligibilidade do texto. Essa dimensão toma corpo na performance, como exposto anteriormente. Abordaremos, então, as obras em questão do ponto de vista exposto acima, pensando o texto como fricção entre oralidade e vocalidade, onde ora tem preeminência o texto, inteligível, e ora a voz, o texto ininteligível.

Esta conceituação nos parece já estar presente, de certa maneira, no pensamento de Luciano Berio, que, em entrevista dada à Umberto Eco, coloca o seguinte:

Hoje em dia, a música pode filtrar textos de uma maneira muito mais radical. Pode decidir o que em um texto pode ser ‘jogado fora’ e o que deveria, por outro lado,

assumir um papel dominante: por exemplo, o que pode ser reduzido a material acústico e o que, inversamente, pode ser destacado com sua rede de significados intacta (BERIO, 1989, p. 2, tradução nossa)⁵

Não por acaso iniciaremos a exposição dos exemplos de peças em que consideramos possível aplicar nossa conceituação com uma obra de Luciano Berio.

2. A Voz e O Verbo no Século XX: aplicação conceitual em obras musicais

Em *Visage* (1961), de Berio, a inteligibilidade do texto (e a oposição vocalidade/oralidade) assume uma função estruturante no âmbito formal, como nos mostra Flo Menezes. A única palavra que aparece completa e de maneira inteligível na obra é, justamente, *parole*, e suas aparições demarcam, em um nível geral, as transições entre as seções formais da peça (MENEZES, 1993). A voz de Cathy Berberian, na maior parte da peça emite fonemas, uma “pseudo-língua” (como a classifica Menezes) e ruídos vocais, ou seja, predomina a vocalidade; emitindo a palavra *parole* seis vezes de maneira compreensível, conduzindo a forma da peça.

Parece-nos um caso exemplar para o método de interpretação proposto neste trabalho, pois aqui a inteligibilidade do texto assume um papel estruturante do ponto de vista musical (e não textual), através da alteração entre predominância da voz e a predominância da palavra, num jogo de contraste.

Outro caso em que a aplicação da ideia de inteligibilidade do texto como ferramenta musical discursiva é interessante é *Gesang der Junglinge* (1956), de Karlheinz Stockhausen, que é – talvez – a primeira peça contemporânea em que podemos observar a fricção entre vocalidade/voz e oralidade/palavra com função musical estruturante.

A peça foi construída a partir da leitura de um texto bíblico (o 3º. Capítulo do livro de Daniel) por um adolescente, gravado pelo compositor e subsequentemente tratada eletronicamente. Daniel Mendes aponta – com sua análise – a elaboração estrutural da peça. Entre outros processos, Stockhausen gerou uma “escala de reconhecibilidade”, tratada serialmente, que vai do texto mais inteligível ao não inteligível, onde também os sons vocais se confundem menos ou mais à textura eletroacústica (MENDES, 2009, p. 108)

Aqui – em um nível amplo- a utilização da inteligibilidade e da oposição vocalidade/oralidade é mais discreto do que em *Visage*, porque devido à serialização o caráter de seu uso é mais “pontilhista”. Porém, o seu uso como série faz com que exerça uma função estruturante para esse contraste, revelado pela análise de Mendes, e que se torna audível.

Tratamos até aqui de peças eletroacústicas, onde não há distinção entre partitura e performance, já que a performance é pré-fixada pela gravação. Abordaremos, agora, brevemente duas peças acústicas, onde a realização se dá na performance ao vivo e há distinção com a partitura.

Primeiramente, discorreremos acerca de *Polla ta dhina* (1962), de Iannis Xenakis. Trata-se de uma peça para coro e orquestra, com texto retirado da *Antígona*, de Sófocles. O texto é cantado durante toda a duração da obra na mesma altura (Lá3), acompanhado por uma textura orquestral. Segundo James Harley, o texto não é tratado, de maneira geral, como se devesse ser entendido diretamente (2004, p. 32). Aqui, no entanto, as estratégias em relação ao texto se distinguem das anteriores.

O texto existe de maneira linear, sendo completamente compreensível na partitura. Porém, Xenakis utiliza de pausas no texto, distanciando as palavras, e da textura orquestral, que aumenta para cobrir o texto ou diminui para ressaltá-lo, para contrastar o texto inteligível e o não-inteligível, tornando a voz ora parte da textura orquestral (vocalidade/voz), ora portadora do texto (oralidade/palavra).

Por fim, cabe um parêntesis para falar de um caso que específico, onde a partitura e a performance se situam em lugares distintos.

Neither (1977) de Morton Feldmann, faz um uso da não-inteligibilidade que escapa – de certa maneira- ao nosso escopo, mas que revela sobre as possibilidades de sua utilização. Aqui, o texto de Samuel Beckett está presente integralmente: é possível observá-lo linearmente na partitura. Porém, Feldman utiliza uma tessitura extremamente aguda para a soprano, o que torna “fisicamente impossível articular claramente a letra” (HERR, 2002, p. 21), materializando – na performance – a não-inteligibilidade do texto, dificilmente identificável apenas na partitura. Uma abordagem que se pautasse apenas pela partitura poderia afirmar que o texto é sempre inteligível no decorrer da peça, predominando o polo da oralidade; porém, analisando a performance, percebemos que o recurso da tessitura aguda, faz com que predomine – na verdade – o polo da vocalidade, sendo, em sua maior parte, incompreensível o texto de Beckett.

4. Considerações finais

Buscamos, neste texto, realizar – em primeiro lugar – uma breve reconstrução histórica da discussão acerca da relação entre música e palavra, afim de elucidar os

pressupostos sobre os quais elaboramos nossas reflexões. Além disso, expusemos os conceitos utilizados para elaboração da proposta de análise e como estes se articulam uns com os outros. Em seguida, apresentamos – na forma de exemplos de peças- os resultados iniciais da aplicação da conceituação por nós elaborada.

Por tratar-se de pesquisa ainda em desenvolvimento, tanto a conceituação quanto sua aplicação não são, aqui, apresentados em caráter definitivo, mantendo-se a possibilidade de revisão e alteração de nossas conclusões acerca destes. Entretanto, através das peças discutidas em nossa análise preliminar, é possível observar que nossa hipótese parece encontrar lastro no repertório, indicando interesse das ideias propostas.

Logo, o intuito deste texto, dado seu caráter de pesquisa em andamento, é o de expor os problemas com os quais trabalhamos e levantar questões, que pensamos pouco abordadas na discussão atual sobre música vocal. Acreditamos que essas questões e os futuros resultados (além dos parciais, aqui apresentados) serão de valor para interpretes, compositores, regentes e musicólogos, pois oferecem novas possibilidades de abordagem para realização, estudo e interpretação da música vocal da segunda metade do século XX, podendo contribuir para diferentes abordagens estilísticas e também analíticas, através da ótica da inteligibilidade do texto (a partir do grão da voz) como contraste entre vocalidade/voz/materialidade vocal e oralidade/palavra/semântica.

Referências

- ARAUJO, Vitor. *Dello Joio: Artífice nas relações música texto*. Não publicado.
- BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. Org. e Trad. Heath, S. Londres: Fontana Press, 1997. 221 p.
- BERIO, Luciano. Eco in ascolto. *Contemporary Music Review*, Reino Unido, v. 5, n. 1, p. 1-8, 1989
- BOULEZ, Pierre. O som e o Verbo. In: *Pierre Boulez: escritos seletos*. Org. Assis, P. Trad. Morão, A. Porto: Casa da Música/CESEM, 2012. 453 p.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes Plurais*. Trad. Barbeitas, F. Segunda Edição. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 312 p.
- ELIAS, Brian. Words and Music. In: *Contemporary Music Review*, Reino Unido, v. 5, n. 1 p. 225-228, 1989
- HARLEY, James. *Xenakis: his life in music*. Londres e Nova York: Routledge, 2004. 294 p.
- HERR, Martha. O canto que não é canto – a palavra que não é palavra. In: *Arte e Cultura II: estudos interdisciplinares*. Org. Sekeff, M. e Zampronha, E. São Paulo: Annablume Editora, 2002. 104 p.

LANG, Paul. *Music in Western Civilization*. Nova York: W. W. Norton & Company, 1997. 1152 p.

MENDES, Daniel de S. *O cálculo e a invenção na poética de Stockhausen*. São Paulo, 2009. 157 f. Dissertação Mestrado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

MENEZES, Flo. *Un essai sur la composition verbale électronique Visage de Luciano Berio*. Modena: Mucchi, 1993. 168 p.

MENEZES, Philadelpho. *Poesia Sonora – Poéticas experimentais da voz no século XX*. São Paulo: EDUC, 1992. 156 p.

PICCHI, Achille. Reflexões sobre a vocalidade na canção de câmara. In: *Rebento*, São Paulo, n. 10, pp. 127-139, 2009

STACEY, Peter F. Towards the analysis of the relationship of music and text in contemporary composition. In: *Contemporary Music Review*, Reino Unido, v. 5, n. 1, p. 9-27, 1989

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Ferreira, J. Pochat, M. Almeida, M. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. 321 p.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Ferreira, J. Fenerich, S. Segunda Edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 128 p.

Notas

¹ “the key principles of textual dominance and congruence of music and text were not threatened. What changed was the means of realizing these ideals”

² “The reassessment of the relative status of the media, the dissolution of syntactic coherence in some literary works, the redefinition of musical material, the extension of vocal techniques, all of those features exerted an influence in the development of the theory and technique of the conjunction of music and text in the contemporary period”

³ “composers have been obliged to establish their own method of text setting”

⁴ “one can begin to seek some clues to an understanding of the relationship between words and music”

⁵ “Nowadays music can filter texts in a much more radical way. It can decide what in a text can be ‘thrown away’ and what should instead take on a dominant role: for example, what can be reduced to acoustic material and what can instead be highlighted with its network of significances intact”