

A escrita musical como meio para a abertura conceitual da obra musical

Daniel Quaranta
Universidade Federal de Paraná
danielquaranta@gmail.com

Resumo:

O objetivo deste trabalho é pensar a relação entre produção/composição como um processo que se completa parcialmente com a performance através da decodificação do signo musical como entidade instável e por conseguinte aberta.

Palavras-chave: Composição musical; Notação Musical, Música do século XX.

Existe uma vasta discussão sobre a escrita musical e a natureza do signo musical. No nosso trabalho composicional o signo musical é um meio que possibilita a representação de uma idéia sonora que reformula o sistema notacional tradicional. Nesse sentido, a escrita tem uma participação importante no processo criativo da obra. Esta maneira de conceber a notação musical é fruto de uma reflexão estética. Observamos que obras que possuem um conteúdo sígnico menos convencional produzem resultados sonoros menos previsíveis. Desta forma, os signos cuja interpretação é pouco específica comprometem ao intérprete na criação do resultado sonoro. Ao pensar neste tipo de escrita musical, concordamos com Michael Nyman quando diz que “*a música experimental envolve a ação do intérprete, em muitos níveis que vão além daqueles aos que os expõe a música tradicional ocidental*” (Nyman, 1981, pág. 13). Segundo esta afirmação, quanto mais abertura apresentar o signo musical, mais o intérprete precisa participar do ciclo de criação da obra.

Esta maneira de conceber a criação musical estabelece uma relação diferente entre compositor/obra/intérprete, já que, o compositor deixa uma parte importante desse processo a cargo do performer e isso faz parte do processo da criação obra.

Cada performance é um ato único e irrepitível e apresenta certa margem de imprevisibilidade; no entanto na interpretação de obras cuja escrita possui um grau menor de especificidade, a imprevisibilidade é ainda maior. O principal objetivo de utilizar uma escrita que apresenta margens amplas de ambigüidade, no nosso caso, é que o intérprete participe ativamente nesse ciclo que se completa na decodificação do signo.

Podemos pensar a escrita musical como a representação (metafórica) de uma gestualidade¹ do campo sonoro. Dessa forma renovamos o nosso próprio paradigma semântico e sintático da linguagem sonora, mas é necessário entender que representação escrita na partitura “*não é imediatamente a música, mas seus traços numa folha de papel que apontam para alguma coisa*”; a “*partitura aparece como a primeira redução de uma superfície atual, uma virtualidade*” (Gubernikoff, 2005: 1). Se aceitarmos essa virtualidade, a partitura é uma representação (virtual) do som, que mesmo não sendo “o som” que representa, possibilita o estabelecimento de um diálogo criativo entre o compositor e intérprete. A margem desse intercâmbio dependerá, em parte, da qualidade do signo.

A passagem entre o campo sonoro e a sua representação é um dos problemas que enfrenta o compositor no ato da criação. É possível observar um desenvolvimento histórico na concepção do signo musical, mas, existe um momento no qual as mudanças foram radicais e extremas. Assim, podemos observar que em meados do século XX, a aleatoriedade propôs um processo de abertura do signo musical, e ao contrário, o serialismo integral, um fechamento do signo através de uma escrita rigorosa e estrita.

¹ Gestualidade é concebido aqui no sentido definido por Trevor Wishard em “On Sonic Art” Ed. Routledge. Edimburgo, 2002 Pág 109.

O nosso interesse é refletir sobre as particularidades de uma escritura musical que se adeqüe ao tipo de obra que estamos interessados em produzir. Isto não é uma tentativa de negar os elementos básicos da tradição da escrita musical, mas entender de que forma, a abertura do signo musical cria processos composicionais e interpretativos, e é, antes de tudo, a uma opção estética. Isso nos instiga a observar algumas considerações sobre este assunto para justificar o nosso ponto de vista sobre a criação musical, que é o objeto principal do nosso estudo. Assim, devemos observar que na semiótica contemporânea existem diversas correntes teóricas herdeiras dos pioneiros da lingüística. Na França, Ferdinand de Saussure, no final do século XIX, definiu o signo como a relação diádica entre significante e significado. Este conceito foi retomado posteriormente, pelo estruturalismo e pós-estruturalismo.

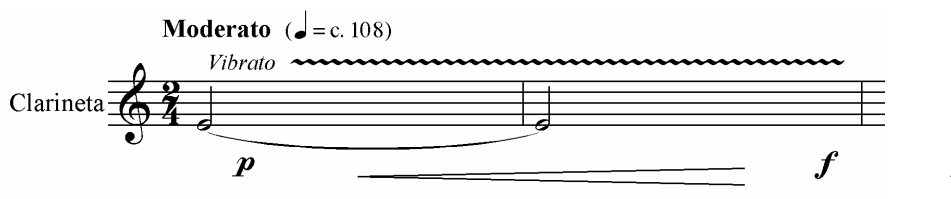
Nos Estados Unidos, também no final do século XIX, Charles Peirce determinou a relação triádica do signo no processo de semiose que envolve a três elementos: o signo, o objeto e o interprete. Esta teoria foi desenvolvida posteriormente pela filosofia da linguagem e a teoria do conhecimento².

Uma concepção unívoca e denotativa³ do signo musical resulta inoperante no contexto de músicas com certo grau de abertura conceitual, como é o caso da música aleatória. As peculiaridades sígnicas propostas por estas opções composicionais não são “válidas” dentro do discurso da tradição musical, e precisam, para sua interpretação, de uma atitude aberta, ativa e criativa do performer. O intérprete é sempre um mediador ativo entre signo e objeto, “*porque o signo não existe enquanto entidade independente e estável, já que ele é o próprio processo dinâmico de representação*” (Zampronha, 2000: 153), mas no caso de estruturas musicais abertas isso se dá de maneira mais evidente.

A concepção tradicional do signo musical é binária, porque os signos gráficos são considerados como entidades independentes e estáveis. A notação é tratada como um código no qual a relação entre o signo gráfico (significante) e aquilo que representa (significado) varia muito pouco (*Idem Ibidem*: 153). Desta maneira, para cada significante é atribuído um significado, diminuindo assim a variação interpretativa por parte do performer.

Jean Jacques Nattiez propõe que existe “*significação sempre que um objeto seja colocado em relação a um horizonte*” (Nattiez, 1975: 3-9). O horizonte aqui é o do performer, a partir de uma contextualização do signo musical subsidiado pela tradição ou pelo compositor. Então, mesmo que a notação seja indeterminada, o intérprete precisa de elementos para decodificá-la, por isso, para Nattiez a notação é considerada como um processo dinâmico entre compositor e intérprete à luz de um horizonte de interpretação.

A música ocidental se organizou em um sistema semiótico sintático, estruturada a partir das regularidades da sua estrutura. Porém, é discutível afirmar que o sistema musical carece de valor semântico. Observemos as particularidades de dois tipos de signos gráficos musicais que comunicam objetos diferentes.



Exemplo 1



Exemplo 2

² BORGE, Javier http://www.antroposmoderno.com/antro-articulo.php?id_articulo=127 Consultado em 10/08/2006.

³ Denotação: é a designação de um valor informativo à palavra, com a intenção de reduzir ao mínimo as possíveis ambigüidades. A denotação é o significado (ou significados) objetivo que tem as palavras e que são comuns a todas as pessoas. É o significado básico ou primário que aparece nos dicionários. Por exemplo, a palavra ‘morte’ tem o significado denotativo de “fim de vida”. *Opus Cit.* KERBRAT-ORECCHIONI. C. (1983). Pág. 18-25.

No primeiro apresentamos um signo único e diferenciado de qualquer outra imagem acústica, indicando o instrumento (Clarinetas), a dinâmica (*piano*, crescendo e chegando a um *forte*), o compasso e a duração das figuras (duas mínimas ligadas em um andamento moderato cuja semínima é igual a 180), a frequência (Mi = 329,64 Hz) e a qualidade⁴ do som emitido (*Vibrato*). A interpretação deste signo é estereotipada dentro do universo dos signos musicais, já que “*a relação com aquilo que supostamente significa é maior*” (Zampronha, 2000: 154).

A inespecificidade do segundo exemplo é bem maior, já que, diferentes instrumentistas poderiam produzir objetos sonoros bem diferenciados frente ao mesmo signo. Isto é, justamente porque este signo possui uma grande indiferenciação semântica. Aqui não estão especificados nem o timbre, nem a frequência, nem compasso, e a dinâmica poderia ser interpretada entre margens amplas de significação.

Portanto, no primeiro exemplo encontramos que o signo utilizado é mais estereotipado que no segundo; por conseguinte, a margem de variação interpretativa do primeiro é muito menor que no segundo exemplo. Zampronha define esta questão da seguinte maneira: “*o estereotipo é o resultado de uma margem de variação interpretativa muito estreita entre signos. Quanto mais estreita a margem, maior a configuração do estereotipo*”. (Idem Ibidem, 154)

Observando esses dois exemplos, podemos afirmar que quanto mais aberto o signo, maior o conteúdo de significação, porque é capaz de representar múltiplos objetos sonoros que tendem a diluir a diferenciação semântica e se transformam em signos de significados altamente indiferenciados. Os signos abertos obrigam o intérprete a escolher entre diversas possibilidades de interpretação justamente porque o signo não é unívoco.

A utilização deste tipo de escrita é uma opção estética do compositor que decide “perder” um pouco do controle da obra, permitindo uma maior participação do intérprete no resultado final da mesma. Nesse sentido Umberto Eco acrescenta que:

As poéticas contemporâneas, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor, *no nosso caso seria o intérprete*, um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral da nossa cultura em direção aqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece um campo de probabilidades, uma “ambigüidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. (Eco, 2005: 93. Grifo nosso)

Edson Zampronha comenta que a partir de 1980 a representação passa ser a tônica da discussão no que se refere à escrita musical, e apresenta três pontos de vista sobre este aspecto, descritos a seguir.

1. Notação (representação) como exteriorização da idéia do compositor;
2. Notação (representação) como um processo dinâmico e interativo entre compositor e os signos no suporte de representação;
3. Notação (representação) como distancia entre a idéia composicional e sua realização sonora. (Zampronha, 2000: 154)

No primeiro tópico a notação “*se desdobra no estereótipo do signo*”⁵ e dentro de um contexto de representação na qual o signo tem um significado *a priori*. Deste ponto de vista o “*signo é tratado como uma entidade estável e estática manipulada por regras como se pudesse ser destacado do processo de representação*”⁶.

No segundo tópico é o próprio processo de representação dinâmico, que possibilita que algo seja signo. Ou seja, este ponto de vista considera a visão particular do intérprete (na leitura da obra, por exemplo) como um fator fundamental para completar a idéia do compositor e o resultado sonoro é a conjugação da escrita e da interpretação dos signos.

O terceiro tópico refere-se à distancia entre a idéia composicional e a sua realização sonora. Este é o que mais nos interessa, porque ao compor procuramos que a escrita seja suficientemente aberta para

⁴ A indicação de dinâmica e qualidade sonora é menos precisa que a indicação de frequência.

⁵ ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição*. São Paulo: Annablume. 2000. Pág 135

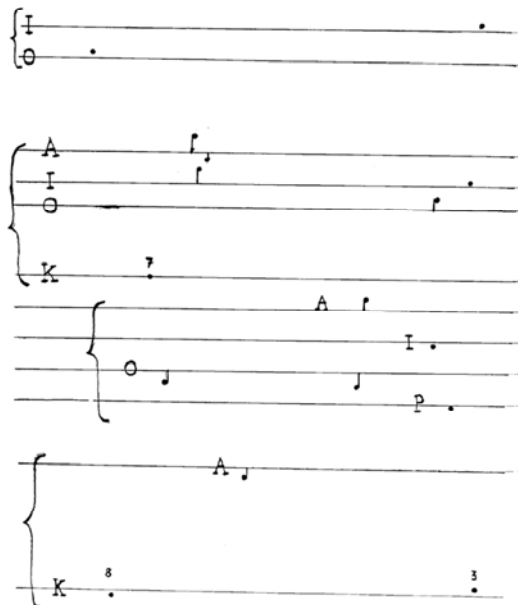
⁶ Idem. Pág. 136

comprometer o interprete no processo criativo da obra, abandonando a utopia da representação “fiel” das idéias composicionais, para permitir essa interferência e “*possibilitar o desenvolvimento de novas idéias musicais*”⁷, porque “*o estereótipo não passa do compositor ao interprete. Os estereótipos que o compositor possui e reconhece na notação são individuais. O mesmo ocorre com o intérprete. Trata-se de construções individuais*”⁸.

Observemos apenas uma obra de John Cage: *T. V. Köln*. Nela fica bastante claro até que ponto a indeterminação dos signos apresenta um universo sonoro imprevisível. Ou seja, os signos não representam em si uma idéia sonora única, mas uma intenção sonora. O compositor utilizou signos semanticamente tão abertos e indiferenciados que as possibilidades sonoras são praticamente infinitas. A obra *T. V. Köln* possui uma bula que não especifica a duração. O compositor colocou dois tipos de signos: pontos e pontos com hastes por cima ou por baixo de uma linha. Esses signos sugerem altura, durações, ou mesmo dinâmicas (ou silêncios onde não houver), mas não existe um parâmetro *a priori* para saber qual altura, duração ou amplitude. Aqui, os signos possuem um conteúdo semântico extremamente aberto e indiferenciado, sugerindo uma seqüência de ações pouco específicas. O intérprete é livre de escolhas muito variadas.

Vejam na partitura os signos e as ações musicais propostas na obra. Em cada sistema aparecem letras que representam as ações a seguir: **P**: Tocar em qualquer lugar do instrumento; **I**: Toca no interior do instrumento; **O**: Tocar na parte externa do instrumento; **K**: Tocar no teclado, e o número significam a quantidade de teclas que devem ser tocadas simultaneamente; **A**: Som livre (qualquer fonte sonora)

JOHN CAGE
TV Köln



Conclusões parciais⁹

Na história da música podemos encontrar muitos exemplos de obras que apresentam diferentes níveis de abertura ou de precisão denotativa e, por conseguinte, uma maior ou menor abertura na interpretação; no entanto as vanguardas do século XX levaram ao extremo esse duplo jogo entre as obras abertas de escrita “imprecisas” (por exemplo, em obras com diferentes graus de aleatoriedade) e as obras que

⁷ Idem. Pág. 137

⁸ Idem . Pág. 140

⁹ Este trabalho se encontra em desenvolvimento, por essa razão as conclusões são parciais. Na nossa pesquisa trabalhamos com uma quantidade de análises de obras que aqui, por uma questão de espaço, tivemos que nos limitamos a apresentar apenas uma.

apresentam uma escritura precisa e denotativa (como em obras seriais ou integralmente seriais). São justamente estas questões que nos instigam a pensar a escrita musical como uma estratégia analítica e também como uma ferramenta para elaborar determinados processos composicionais que são a ação de escolhas estética.

Bibliografia

CAGE, John. *Silence*. London. Marion Boyars Ed, 1995

ECO, Umberto. *Obra Abierta*, Buenos Aires. Ed Ariel, 1993

_____. *Signo*. Barcelona. Ed Labor, 1998

GUBERNIKOFF, Carole. Música e permanência e situação de escuta. *OPUS 11*, v. 1, 2005

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La Connotación* Buenos Aires. Ed. Hachette S.A, 1981

NATTIEZ, Jean-Jacques. De la Sémiologie à la Sémantique Musicale, In *Musique em Jeu*. Volume 17, Janvier 1975.

NYMAN, Michael. *Experimental Music, Cage and Beyond*. New York. Schirmer Books; Macmillan Press, 1981.

WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. London Harwood Academic Publishers. 1996.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição*. São Paulo: Annablume, 2000.