

A escritura na música eletroacústica

MÚSICA E INTERFACES

Fábio Scucuglia
Instituto de Artes da UNESP

Resumo: Artigo sobre a emancipação do termo ‘escritura musical’ como fruto de transformações sofridas através do advento da música eletroacústica. Abordagem semiológica da música para compreensão do termo em seu caráter distinto da ‘escrita’ e suas relações com a prática da composição musical. Analisando textos de Stockhausen, Boulez e Xenakis, e conectando-os aos princípios semiológicos de Barthes e Nattiez, percebe-se a tecnologia como determinante da transformação da prática composicional.

Palavras-chave: Composição Musical. Música Eletroacústica. Escritura Musical. Semiologia Musical.

The Scripture in Electroacoustic Music

Abstract: Paper about the emancipation of the term ‘musical scripture’ as the result of musical transformations through the advent of electroacoustic music. Semiological approach to the music on the understanding of the term distinctiveness of ‘writing’ and its relations with the practice of musical composition. Analyzing texts by Stockhausen, Xenakis and Boules, and connecting them to the semiological principles of Barthes and Nattiez, one can perceive technology as determinant of the transformation of compositional practice.

Keywords: Musical Composing. Electroacoustic Music. Musical Scripture. Musical Semiology.

1. Perspectivas semiológicas

O presente artigo busca delinear as transformações sofridas pela escritura musical frente às novas tecnologias introduzidas pela música eletroacústica em meados do século XX. Objetiva-se também desenvolver debate sobre o termo escritura musical, em seu caráter distinto da escrita musical, assim como relacioná-lo a definições de ordem semiológica.

Inicialmente faz-se necessário proceder a uma abordagem de ordem semiológica para determinar os limites do termo ‘escritura’. A dicotomia Língua/Fala, comentada por Barthes (2006), pode ser transposta à realidade musical quando considerada como manifestações de ordem sincrônica (fala) e diacrônica (língua). A música possui também singularidades nessas esferas, sendo ela o resultado de correlações temporais distintas, onde estão em jogo, entre outras coisas, tradição e individualidade, sistema e liberdade. Nesse sentido, a escrita musical teria um papel semelhante ao da escrita verbal se considerada como símbolos representativos. Em ambos os casos o símbolo substitui e evoca um som, mas no caso da linguagem o próprio som evoca, ainda, outro objeto, o que não acontece no caso

musical, onde a nota por si só não é um “vale por” representativo. O máximo que uma frase musical pode evocar seria o sistema em que foi desenvolvida (a percepção de que se trata de um trecho tonal ou serial, por exemplo).

Para aprofundar a problemática, podemos distinguir, ainda na esfera da língua, três planos, segundo a redistribuição de Hjelmslev descrita por Barthes (2006): esquema/norma/uso. Se transpusermos os termos para o discurso musical, pode-se considerar como ‘esquema’ o arcabouço teórico de uma determinada prática como, por exemplo, o sistema tonal. Na esfera da ‘norma’, caberiam definições inerentes ao sistema de acordo com sua prática social, como é o caso da formalização das cadências dentro do sistema tonal. E, por fim, na esfera do ‘uso’ pode-se incluir a maneira de realização das cadências, assim como as regras e exceções na condução das vozes por determinadas escolas específicas. Caberia, assim, ao campo da fala barthesiana as liberdades individuais de cada compositor. A obra musical, dessa forma, se formaria na intersecção dos planos supracitados e a formalização da ‘língua’ nos três planos ocorre como decorrência sintomática de desenvolvimentos diacrônicos, os quais o compositor possui pouco ou nenhum controle individual. Trata-se de um contrato social inconsciente, fruto de processo histórico, fazendo com que a criação atue na esfera da fala ou, no caso da música, da escritura.

A escrita, por sua vez, se coloca no percurso do compositor, como uma forma de decodificação do imaginário. Ela representa e substitui os elementos presentes numa composição musical, mas não pode se configurar como a obra em si. Dessa forma, a utilização dos termos sugeridos por Hjelmslev para analisar a obra musical expande a linha de comunicação em diferentes níveis de relação, o que é de grande valia epistemológica. Ao analisarmos, ainda, o esquema clássico da comunicação (Emissor/Mensagem/Receptor), percebemos que a escrita se apresenta como meio de entrega de informações para o receptor, no caso da música: o intérprete. Esse, por sua vez, não configura o fim do processo de comunicação, mas apenas o intermediário que, ao decodificar a mensagem, a transmite para o receptor final: o ouvinte.

Jean-Jacques Nattiez (2005) defende que uma análise semiológica da música deve atender para não focar seus esforços puramente no estruturalismo em detrimento de outros fatores de igual importância. Segundo ele, aliada a essa análise puramente imanente e descritiva (a análise estruturalista), deve-se elaborar interpretações sob o ponto de vista poético e estético (o que ele chama de procedimento indutivo). Tais interpretações atuam no campo da semântica e fazem alusão às estratégias de produção e percepção. Além disso, defende que “para penetrar ainda mais na poética de uma obra pode-se fazer referência não

somente a seu contexto histórico e cultural geral, mas se apoiar nos escritos dos músicos.” (NATTIEZ, 2005, p.40).

Essa busca por informações exteriores à escrita pura delinearía uma aproximação maior ao fato musical completo, a fim de expor as conexões entre forma e conteúdo. Nattiez escreve:

“Diferentemente da linguagem, cuja organização morfossintática se encarrega das unidades de primeira articulação, isto é, aquelas *dotadas de um significado aparente*, a sintaxe musical, melódica e harmônica, organiza-se no nível de unidades análogas aos fonemas, unidades de segunda articulação: as notas que constituem a escala. Na música, sua organização como um sistema de formas é sintaticamente primordial. Como esta organização não remete a significados, somos forçados a dizer, em música, que ou a significação reside em sua forma, ou que forma e conteúdo se confundem.” (ibid. p.24).

A introdução do termo *écriture* por Barthes (2004), onde é definido como uma realidade formal situada entre a língua e o estilo e independente de ambos mostra-se, portanto, de grande utilidade para uma análise pormenorizada da obra de arte. Isso porque não delimita fronteiras da criação nas circunstâncias da escrita, incluindo o processo na obra. Quanto à definição de estilo, para Perrone-Moisés (2005), trata-se de “uma herança do passado individual do escritor, uma ‘linguagem autárquica’, um conjunto de automatismos artísticos que nascem da mitologia pessoal e secreta do autor” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p.30) encontrando origem na esfera da fala barthesiana, portanto (embora também suscetível a suas próprias diacronias). Sobre o discurso poético, ela ainda completa:

“[...] a informação poética não é propriamente *transmitida* (de um remetente a um receptor) mas é *produzida* na própria mensagem, não podendo existir fora desta. Diferentemente da comunicação utilitária, na informação poética o remetente (autor) é o agente desencadeador de uma informação gerada pela e na própria mensagem.” (ibid. p.43).

O conceito de escritura encontra significado especialmente alinhado com a prática da composição musical, referindo-se ao processo no qual, no caso da música, a escrita se faz ferramenta imprescindível apenas até o surgimento da música eletroacústica, que emancipa o conceito da escritura sem a escrita, como veremos a seguir. Essa emancipação, vinculada ao momento histórico específico da prática musical, não pode se desvencilhar de suas condições diacrônicas, geridas pela língua e suas circunstâncias sociais. Dessa forma, a música eletroacústica se apresenta como alternativa para a continuidade do pensamento vigente, além de introduzir uma nova prática escritural.

2. O tempo na escritura eletroacústica

Delimitando-se, então, o papel da escritura (em seu caráter autônomo à escrita) como processo de elaboração atuante em diversos níveis do pensamento musical, observa-se uma possível problemática oriunda dos diferentes níveis em que tal escritura pode se apresentar com a conceptualização do objeto sonoro como resultado imediato às práticas de composição em estúdios eletrônicos. Tal fato, em concomitância com procedimentos de representação visual de eventos eletroacústicos, necessários à música mista, aliado aos problemas próprios da representação da música instrumental concernentes, principalmente, à impossibilidade de precisão no domínio do timbre, coloca em cheque o papel do tempo relativo entre procedimento, técnica, representação e interpretação. Se por um lado o rigor da música acusmática em relação às características intrínsecas ao som proporcionou ao compositor um controle sobre o dantes incontável, por outro extrapolou para a música instrumental um desejo de controle que buscou na sintaxe verbal uma forma de precisar os eventos sonoros em todos os seus aspectos.

Muito tem sido escrito sobre a questão do tempo na práxis composicional. Nomeadamente, compositores como Stockhausen, Boulez, Berio, Pousseur e Xenakis contribuíram muito com o tema. Xenakis (1992) explora as diferentes relações do processo de composição ao introduzir os conceitos *outside-time*, *in-time* e *temporal* (podendo ser traduzidas como fora-do-tempo, dentro-do-tempo e temporal). Sobre isso, ele escreve:

“Uma escala de certas alturas, por exemplo, é uma arquitetura *fora-do-tempo*, pelo fato de que nenhuma combinação vertical ou horizontal pode alterá-la. O evento em si, a saber, sua atual ocorrência, pertence à categoria *temporal*. Finalmente, uma melodia ou um acorde em certa escala são produzidos relacionando as categorias *fora-do-tempo* e *temporal*. Ambas são realizações *dentro-do-tempo* de construções *fora-do-tempo*.” (XENAKIS, 1992, p. 183, tradução nossa).

Sobre tais distinções, podemos supor que a categoria fora-do-tempo (*outside-time*) possui uma relação clara com a escritura e os procedimentos nela inclusos, enquanto que a categoria temporal se refere ao ato da execução pelo intérprete. A terminologia fora-do-tempo, portanto, se refere ao ato da escritura, colocando-a num contexto fora do eixo temporal da obra. No entanto, podemos nos perguntar se no âmbito da música acusmática tais categorizações se fazem presentes ao considerar o ato da programação em si como escritura.

Para delinear tais conjecturas, vale considerar o pensamento de Boulez sobre a relação compositor-intérprete ao discorrer sobre preceitos da música aleatória, atentando para a discrepância entre escritura e realização:

“Pode-se mesmo servir-se, intencionalmente, da discrepância entre notação e realização, quer dizer: servir-se da trama codificada que é a notação para estabelecer um jogo entre o compositor e o intérprete, quer esse jogo seja consentido quer não pelo intérprete, quero dizer, quer ele possa agir no seu lado consciente quer no inconsciente. Gostaria aqui de me aprofundar no circuito compositor-intérprete; podemos descrevê-lo da seguinte maneira: A. O compositor cria uma estrutura, que ele *cifra*; B. Ele a cifra numa trama *codificada*; C. O intérprete *decifra* essa trama codificada; D. De acordo com essa decodificação, ele restitui a *estrutura* que lhe foi transmitida.” (BOULEZ, 1985, p. 112-113).

Refletindo sobre o circuito idealizado por Boulez entre compositor e intérprete, podemos deduzir que no caso da música acusmática o circuito perde seus dois passos centrais, uma vez que se elimina a codificação da trama, criando, assim, um tempo diferente entre a criação (escritura) e a audição da estrutura. Essa diferença se transmuta em uma oposição entre a determinação intrínseca à experiência acusmática e a indeterminação planejada, introduzida a música através das estéticas aleatórias, tanto na Europa quanto nos EUA. Isso porque toda interferência introduzida pela interpretação do código pelo intérprete deixa de existir. Não por acaso Xenakis (1992) explora os princípios estocásticos na música eletrônica, a fim de controlar diferentes níveis de aleatoriedade.

A percepção expandida do ritmo como transição descendente da nota à forma, examinadas sob duas perspectivas diferentes por Stockhausen e Pousseur em meados do século XX, extrapolou as conquistas do campo intervalar-melódico para além de seus limites, conectando polirritmias e acordes sob o mesmo prisma. Essa atenção repentina para o papel desempenhado pelo tempo na música foi crucial para o alargamento do significado da escritura, cujo papel passou a ser discutido desde então. A práxis composicional no âmbito eletrônico possuía, de certa forma, uma escritura que atuava em um tempo distinto, pois o resultado da mesma era, entre outras coisas, o som propriamente dito, ao invés de um código.

3. Tecnologia e código musical

O elemento diferencial principal entre a música acusmática e instrumental, a saber, o fator humano no que tange a interpretação física, deve ser explorado com profundidade, na expectativa de criar um paralelo entre possíveis categorizações (sendo essas

aquelas propostas por Xenakis ou não) de mesma grandeza na ordem da interpretação. A escrita instrumental, na expectativa de abarcar todos os pormenores do resultado esperado, muitas vezes se concentra em descrever *como* os sons devem ser produzidos ao invés de buscar ferramentas que consigam exprimir *quais* sons devem ser produzidos (entenda-se aqui por “quais” características internas da morfologia sonora, como espectro, fase, ressonância, etc.). Tal incapacidade produz uma série de medidas paliativas que recorrem ao verbo como forma de expressão. Expressão essa que busca conseguir no plano instrumental o rigor timbrístico alcançado pela experiência eletrônica e, cuja essência se encontra no fato do compositor não produzir de fato o som quando escreve uma partitura, mas sim um código que, como todo código, se mostra passível de perdas significativas no momento de sua “tradução” pelo intérprete.

Na música puramente instrumental o compositor decodifica a imagem mental que faz do som em uma imagem visual (a partitura), que deverá ser interpretada por terceiros, devendo, por esse motivo, recorrer a certas convenções de ordem semiológica. Essa diferença temporal entre o som imaginado e o som concreto, considerando ainda o tempo decorrido dos ensaios necessários para transformar a imagem gráfica em evento acústico, é essencialmente diferente do tempo existente entre a escritura e o objeto sonoro na música acusmática, ainda que ela não se complete somente na construção dos sons, mas também na organização posterior dos mesmos e de seus elementos. Tais constatações demonstram a complexidade da escritura e colocam o tempo do feitura de seu código, em contraponto com o tempo da translação desse mesmo código, como fatores predominantes do processo criativo.

Não podemos deixar de considerar que o advento da gravação pode contribuir para delimitar a extensão do problema. Stockhausen mostra-se consciente de seus desdobramentos:

“Quero construir uma nova tradição, uma tradição auditiva, transmitida pelos ouvidos. [...] Considero um disco que faço tão importante quanto a partitura. Muitos deles contêm música que não é determinada. Assim os discos são modelados para os músicos. Os músicos podem se referir a esses discos e aprender com eles, e desenvolver suas próprias novas abordagens da criação de mundos sonoros. Essa nova tradição auditiva que comecei significa que nosso conhecimento musical virá a se basear mais e mais na experiência direta do trabalho com os sons, em vez de na escrita no papel.” (STOCKHAUSEN, 2009, p. 40-41).

A busca por essa nova tradição da escuta confronta o processo da escrita com a possibilidade de utilização do exemplo sonoro como parte constituinte da escritura. Isso poderia ser considerado um retorno à tradição de disseminação musical pelo exemplo sonoro

(que pode ser refletida na tradição oral predominante até o século XIII) ao invés da construção de tramas codificadas apontadas por Boulez. Isso, no entanto, acarretaria na inflação temporal da escritura, uma vez que o processo de produção sonora seria incluso nela.

Outro exemplo da influência exercida pela tecnologia na prática da composição é o advento da chamada música espectral. A tecnologia aqui é condição *cine qua non* da prática. Pode-se dizer, inclusive, que a prática emerge da técnica na tentativa de substituir o modelo perdido com o abandono da tonalidade. Se na música tonal a língua estabelecida, seja em qual esfera proposta por Hjeltmslev (língua/norma/uso), se calcava em teorias estabelecidas fornecedoras de material para a escritura do compositor, com seu abandono essa escritura se voltou para a elaboração de novos modelos. A criação do compositor se voltava para um novo paradigma: a criação do modelo substituto. Nesse sentido a música espectral encontra o substituto em análises tecnológicas de espectros sonoros, os quais ele utiliza para a escritura da obra (e da qual faz parte). Tristan Murrail (1992) mostra-se consciente do possível surgimento de uma nova tradição, mais cônica do seu objeto e de seus desdobramentos:

“Descobre-se então imediatamente, que um som não é uma entidade estável e permanentemente idêntica a ela mesma, como podem nos sugerir as notas abstratas de uma partitura e que toda a nossa tradição musical é baseada nessa assimilação da coisa real pelo seu símbolo, [...]. Esse estudo nos dá o poder de melhor agir sobre os sons e aperfeiçoar as técnicas instrumentais compreendendo os fenômenos sonoros, além de desenvolver uma escrita musical baseada sobre a análise dos sons e fazer das forças internas dos próprios sons o ponto de partida para o trabalho do compositor.” (MURRAIL, 1992).

Por fim, conclui-se que o termo escritura musical, sob uma perspectiva semiológica, se encontra na intersecção de elementos sincrônicos (onde o compositor busca elementos para criar seu estilo) e diacrônicos (os quais coloca o compositor numa espécie de contrato social involuntário). Com isso, o advento da música eletroacústica, apesar de refém das contingências teóricas do momento em que surgiu, mostra-se como agente de transformações na concepção de obra. A escrita musical, até então fonte da análise semiológica, deixa de existir, abrindo espaço para o alargamento da concepção de escritura e trazendo a tona elementos inerentes ao processo criativo.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. 18ª edição. São Paulo: Cultrix, 2006.
- BARTHES, Roland. *O Grau Zero da Escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BOULEZ, Pierre. *A música hoje 2*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- MURRAIL, Tristan. A Revolução dos Sons Complexos. *Cadernos de Estudo: Análise Musical n.º. 5*, Atravez. Tradução: José Augusto Mannis. São Paulo, 1992. Disponível em: <http://www.atravez.org.br/ceam_5/sons_complexos.htm>. Acesso em: 21 mar 2013.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *O Combate entre Cronos e Orfeu: Ensaio de semiologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, Crítica, Escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Stockhausen sobre a música*. São Paulo: Madras, 2009.
- XENAKIS, Iannis. *Formalized Music – Thought and mathematics in composition*, Pendragon Press, Stuyvesant NY, 1992.