

Padrões morfológicos em duas peças de caráter aberto da escola de Nova York

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Valério Fiel da Costa
Universidade Federal da Paraíba – fieldacosta@gmail.com

Luã Nóbrega de Brito
Universidade Federal da Paraíba – luabritogt@gmail.com

Resumo: O presente trabalho apresenta uma pesquisa em andamento que consiste na montagem e análise de peças dos anos 1950-60 dos compositores da escola de Nova York. Apresentamos duas peças, uma como grafismo e outra como instrução direta mas que possuiriam particularidades morfológicas bem definidas: *Projection 4*, de Morton Feldman e *0'00"*, de John Cage. A partir de uma breve discussão sobre a identidade das obras apresentamos possíveis estratégias de montagem de ambas levando em consideração aspectos morfológicos que lhe seriam inerentes.

Palavras-chave: Morfologia musical. John Cage. Morton Feldman. Análise musical.

Morphologic Patterns In Two Open Work Pieces From New York School

Abstract: The actual work show a ongoing research which consists in the performance and analysis of 1950-60 pieces from New York School composers. We show two pieces, one of them a graphism, the other direct instructions and both, despite of this, possess well defined morphologic particularities: Morton Feldman's *Projection 4*, and John Cage's *0'00"*. From a brief discussion about the identity of this pieces we proposed possible performance strategies of both considering morphological aspects that would be inherent to them.

Keywords: Musical morphology. John Cage. Morton Feldman. Musical analysis

1. Introdução

O presente trabalho é um recorte da pesquisa de iniciação científica intitulada "Escola de Nova York: montagem e análise morfológica de obras dos anos 50-60 de John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown", cujo interesse principal é o de averiguar como se dá, morfológicamente falando, os desdobramentos de peças de caráter aberto desses compositores quando em processo de montagem; está vinculado ao projeto "Morfologia Musical e Invariância" (PIBIC/UFPB) que se ocupa em discutir e elaborar estratégias analíticas para a forma musical tendo como mote prioritário a abordagem de obras de caráter aberto a partir da atividade performática.

Ao propor uma abordagem analítica que funcionasse para além da notação tradicional – que suporia a partitura vinculada ao resultado sonoro pela via do solfejo para referir-se a uma idéia pré formada – tornar-se-ia possível incluir no âmbito da análise formal peças consideradas inanalizáveis devido ao seu divórcio entre partitura e resultado sonoro: as chamadas "obras de caráter indeterminado" ou "obras abertas". Tal divórcio, apesar de

patente no que diz respeito à impossibilidade de solfejo de partituras aproximativas, grafismos ou instruções diretas, seria apenas aparente quando levamos em consideração o seu respectivo processo performático, pois as eventuais lacunas apresentadas pela proposição notacional inicial, via de regra, tenderiam a ser compensadas pela atividade de escolha de diretrizes dentro daquilo que se espera produzir enquanto produto final.

Neste trabalho assumiremos a definição de Morfologia musical de Valério Fiel da Costa (2009), que considera a forma musical enquanto resultado sonoro concreto dependente da performance para definir-se e não como sinônimo da estruturação formal proposta pela partitura.

Por outro lado é bastante difícil estabelecer limites morfológicos para peças de caráter aberto fora de um critério quantitativo. O perfil morfológico que eventualmente emergiria da execução de uma obra proposta através de uma partitura não solfejável, poderia se manifestar através de diversas execuções da mesma como uma espécie de “denominador comum” (COSTA: 2009, p.45). Ainda segundo Costa, isto seria função da presença de *estratégias de invariância*ⁱ no decorrer do processo que, por sua vez, contribuiriam para que determinados resultados considerados interessantes permanecessem, em detrimento de outros, considerados descartáveis. Seria, portanto, no tempo e levando em consideração diversas execuções, que poderíamos acessar a morfologia básica de uma peça independentemente do formato de sua proposição notacional.

A obra musical é conflituosa e crítica em se tratando de sua identidade, mais ainda quando tratamos de obras de caráter aberto. A ideia de transcender os limites impostos pela notação tradicional geralmente incita, nos intérpretes e analistas, diferentes posturas de interpretação, de modo que, na medida em que nos aprofundamos nessas obras, as ideias que surgem a respeito dela podem variar. Por outro lado, devido à sua frequente ambiguidade notacional, não raramente são abordadas de forma superficial, acrítica e não atenciosa.

Por não apresentarem, de início, uma leitura (ou solfejo) imediato, estas obras, especialmente aquelas propostas por Cage e os demais compositores da escola de Nova York, relevam a questão dos limites de um conjunto de sons ser considerado e identificado como uma obra. Jean Pierre Caron discute aspectos ontológicos que versam sobre as condições necessárias para existir uma obra musical, destacando alguns autores que possuem posições específicas a respeito deste assunto. Inicialmente, ele apresenta o modelo do filósofo Nelson Goodman, pautado em uma "filosofia nominalista e deflacionista", a qual aloca a "identidade da obra para a identificação entre partituras e performances enquanto projeções umas das outras e não como instanciações de UM objeto abstrato" (CARON, 2012, p.3). Em uma

postura crítica diante do modelo goodmaniano, Lydia Goehr propõe uma alternativa dando destaque à ideia de Alan Tormey de que a obra seria identificada a partir da obediência às suas regras de performance, dado que não eliminaria as regras de leitura inscritas na partitura. Esta proposta incorporaria a música antiga e indeterminada (*Ibid, id.*, p. 6). A partir das análises e discussões sobre esses teóricos, Goehr levanta cinco características que embasariam sua ideia de conceito-obra: é um conceito aberto; correlacionado com os *ideais* de uma prática; é um conceito regulativo; projetivo e; emergente (*Ibid, id.*, p. 9-11). No entanto, a despeito dos esforços em elucidar teorias puramente nominalitas e/ou extremamente abstratas da obra musical, estes aspectos do conceito-obra ainda se mostram limitados pelo fato de insistentemente recaírem numa única prática musical de um período específico - a música clássica do séc. XIX - escanteando as peças abertas, antigas ou de improvisação (*Ibid, id.*, p. 12).

É a partir deste contexto que Caron levanta os conceitos de Fiel da Costa (2009), os quais esclarecem e partem do pressuposto que determinadas obras de caráter aberto, a despeito da aparente ausência de objeto, possuem características morfológicas determináveis, seja a priori, como objeto de um solfejo mais ou menos sutil, seja a posteriori, implicada no processo performático. Este poderia gerar objetos fixos cuja variabilidade operaria dentro de limites mais ou menos definidos. A identificação de tal objeto estaria ligado à *aspectos morfológicos* inerentes às obras, os quais poderiam desvelar-se a partir do reconhecimento periódico de elementos, nos diversos momentos em que ela é executada

a obra passa aqui a não ser considerada como um objeto estável caracterizado por sua possibilidade de identificação unívoca, e sim como um elemento instável *a priori*, que passa a se comportar de forma estável por meio das diversas estratégias de invariância postas em jogo para a sua manutenção (CARON, 2012, p. 13).

Essas *estratégias de invariância* são regras ou indicações prescritas pelo compositor de como se dará a leitura e/ou execução de sua obra, sua função é de "garantir que aquele objeto considerado essencial, estará sempre presente a cada execução da obra e que soará da melhor forma possível" (COSTA, 2009, p. 49).

A procura por aspectos que possam ser morfológicamente imanentes a uma obra à medida que ouvimos diversas performances desta estaria intimamente ligada ao estabelecimento de sua identidade. Estes aspectos poderiam ser vistos como "uma malha de eventos invariantes", esta malha de eventos, na obra, "seria aquilo que a singulariza,

justamente por estar presente sempre (ou quase sempre) que a obra é apresentada" (COSTA, 2009, p. 49).

No intuito de ativar tal possibilidade, formamos grupos de performance, com alunos de licenciatura e bacharelado do curso de música da UFPB, dedicados à montagem das obras vinculadas à pesquisa para fins de elaboração de material textual, auditivo e visual durante uma temporada. O objetivo principal é compreender a especificidade de cada obra no que diz respeito a sua montagem de modo a propor ferramentas analíticas adequadas. Considerando que, a despeito de suas aparentes semelhanças - não possuir notação-tradicional e (quase) nenhum solfejo *a priori* - estas peças possuem regiões de *tolerância morfológica* singulares. “O pressuposto é o de que os objetos musicais de uma obra podem assumir formas complexas nas quais detalhes podem ser substituídos ou flexibilizados sem prejuízo para o projeto composicional” (COSTA, 2009, p.41). Ou seja, mesmo sem apresentar em detalhe elementos de um solfejo, o resultado pode cumprir um projeto morfológico contanto que esteja restrito a um limite de tolerância.

A metodologia básica consiste na leitura das partituras (instruções, roteiros, grafismos, etc), levantamento de dificuldades interpretativas, definição de abordagens pertinentes, elaboração eventual de novas estratégias notacionais a partir de decisões de ensaio, execução da peça seguindo tais premissas, registro audio-visual das sessões de ensaio e análise morfológica.

2. A escola de Nova York

A escola de Nova York foi um movimento artístico que surgiu a partir dos anos 50 que integrava poetas, pintores, dançarinos e compositores. Envolveva, entre outras propostas, teatro improvisatório, *action painting* e música experimental. Os compositores envolvidos, como já citados no início do texto, eram Cage, Brown, Feldman e Wolff, quase sempre acompanhados pelo pianista David Tudor. Estes, a despeito de suas eventuais idiosincrasias políticas, filosóficas e motivacionais, declaravam ter o interesse comum em trabalhar com o som pelo o que ele é, não por vontades ou escolhas pré-estabelecidas pelo compositor (NYMAN, 1974, p. 43). Mas de que formas isso ocorreria? Atestamos que cada compositor resolvera à sua maneira a tarefa de produzir situações musicais representativas de tal paradigma. As peças analisadas aqui foram escolhidas de modo a por em relevo as insuspeitas particularidades morfológicas do projeto composicional de cada compositor. Foram elas: *Projection 4* (1951 - violino e piano) de Morton Feldman; e *0'00"* (1962 - variável), de John Cage.

3. Projection 4 (1951) de Morton Feldman

A partitura, escrita para violino e piano, consiste num esquema gráfico temporal para ser lido como uma partitura convencional, a saber, da esquerda para a direita, de cima para baixo e com a parte de violino acima da parte de piano. **Fig.1** A contagem não é cronométrica, porém as durações dos eventos dependem de decisões métricas preliminares: o tempo na partitura está dividido em caixas; cada caixa compreende 4 pulsos e estes pulsos devem orbitar o andamento de 72 semínimas por minuto. Na prática, só não podemos definir a métrica como quaternária (em andamento Moderato) por conta da ausência de ênfase no apoio métrico. As barras funcionam mais como guias de contagem do que como compassos.

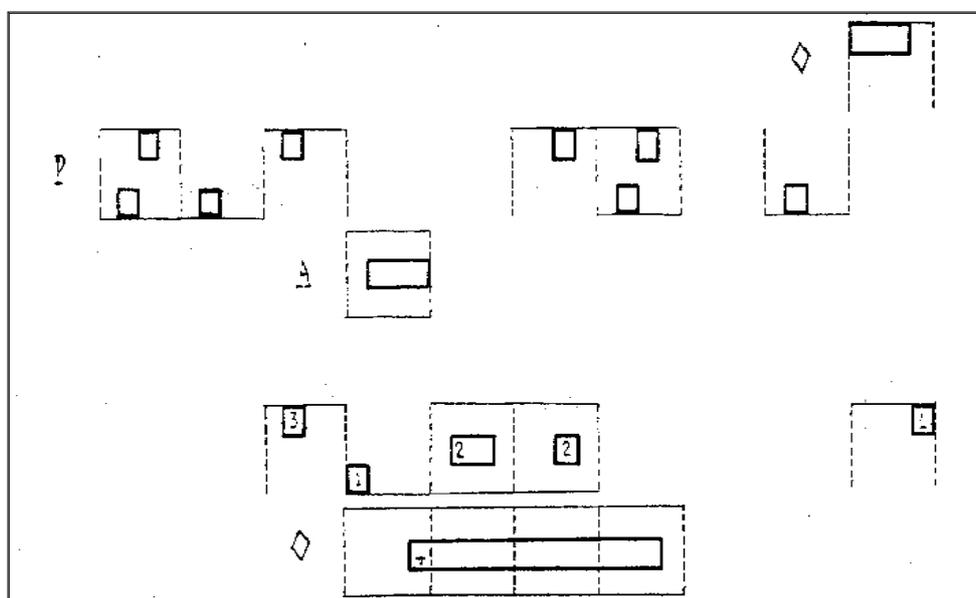


Fig. 1: fragmento da partitura de *Projection 4* de Morton Feldman.

Aqui as alturas não são determinadas mas se restringem a três registros básicos: grave, médio e agudo. Ao violinista é solicitado executar sua parte, além disso, utilizando três modos de articulação específicos: 1 - *sons harmônicos*, 2 - *pizzicato* e 3 - *arco*; cada modo de articulação possui para si uma linha do esquema articuladas pelo timbre. Para o pianista indica-se a articulação em três registros tal como no violino e acrescenta-se uma linha abaixo para rebaixamento de teclas do piano sem produção de som (para fins de ressonância). Os objetos vem numerados; tal numeração indica a quantidade de notas de cada objeto (de 1 a 9 no caso do piano e de 1 a 4 no caso do violino)ⁱⁱ.

Os eventos possuem duração restrita aos 4 tempos de cada caixa e podem ser entendidos, portanto, como agrupamentos de figuras de semínima no ato da contagem. São caracterizados como quadrados ou retângulos de tamanhos (durações) diversos.

Modos de articulação, especificação de andamento, divisão do tempo em unidades quaternárias articuladas por pulsos e a referência ao registro, são aspectos que morfológicamente definem esta obra. Aqui é possível utilizar de forma vantajosa a noção de *região de tolerância morfológica* na definição de um critério para a performance da obra, critério no qual a noção de identidade seria pertinente. O compositor não prescreve na partitura exatamente o material melódico a ser executado pois, do ponto de vista da proposta composicional, pequenas flutuações deste não a comprometeriam. Trata-se de uma sucessão de sons em registros específicos mais que notas contidas em determinada melodia, série ou escala. O registro é o próprio paradigma: ele contém suas nuances, suas diferenças, mas também sua identidade enquanto fenômeno timbrístico e gestual uma vez que definiu-se um instrumental invariável para a execução da peça.

As alturas estão livres de uma determinação definitiva, mas ainda podem ser organizadas, para fins de performance, de modo a potencializar certos motes estruturais. Para tanto, deve-se levar em consideração a relação a priori entre as tessituras de cada instrumento: aquilo que para o violino é considerado grave, tende a ser considerado médio para o piano, por exemplo. Assim, convém planejar a disposição, no registro, do material a ser articulado na peça. Uma possibilidade interessante é resguardar para cada registro uma determinada gama de notas de modo a garantir que não haverá muitas coincidências (uníssonos) entre os instrumentos. Entre o piano e o violino, por exemplo, uma boa disposição seria: piano grave - do A-1 até o A1ⁱⁱⁱ; o grave do violino entre o G2 e o D3 (1ª posição cordas III e IV); o médio para o piano entre F3 e o E4; o médio para o violino entre o F4 e o E5 (corda I), o seu agudo aproveitaria, para o caso dos sons com arco e pizzicato, até uma 8ª acima disso e para os sons harmônicos até duas oitavas e os sons agudos do piano aproveitaria as duas últimas oitavas do instrumento.

A partitura original é suficientemente próxima de uma partitura de performance e pode ser usada como tal sem a necessidade de maiores adaptações. Seus contornos morfológicos, que denunciam sua invariância, podem ser visualizados perfeitamente, por exemplo, através de uma análise de sonograma devido à configuração espectral típica de cada região de frequências.

4. 0'00" (4'33" N° 2 - John Cage, 1962)

"Numa situação de amplificação máxima (sem *feedback*), realize uma ação disciplinada", a produção deste texto sob as condições descrita acima, representou a performance de estréia desta peça, realizada pelo próprio compositor. Um dia após esta performance, Cage acrescentara mais quatro indicações: "a ação não pode ser interrompida"; "deve servir como uma obrigação a outros"; "não pode ser repetida em outras performances nem tampouco pode ser uma composição musical"; e, "na ação, o *performer* não deve prestar atenção na situação (seja eletrônica, musical ou teatral)" (PRITCHETT, 1993, p. 138).

Por mais ampla que pareça a abertura sugerida por estas instruções, verificaremos que ela adquire contornos morfológicos bastante claros assim que a primeira decisão de performance é tomada: ao definirmos no que consiste a citada *ação disciplinada* uma narrativa se torna evidente e mesmo passível de "solfejo". Usaremos uma máquina de escrever para produzir uma carta? Lavaremos pratos? Construiremos uma parede? Arrumaremos o palco para fins de uma performance orquestral? Assim que é definido o *ato*, podemos imediatamente definir seus contornos morfológicos. Se escolhemos a lavagem de pratos, por exemplo, teremos como roteiro provável o colocar dos pratos na pia, o espirro do detergente na bucha seguido de breve som de água (que pode ou não repetir-se conforme a quantidade de pratos), o esfregar da bucha nos pratos (gesto que é recortado por silêncios breves, durante a troca de pratos, de vez em quando interrompidos por algum choque entre louças), uma longa seção de água corrente durante o enxague geral entrecortado pelos choques da colocação dos pratos no escorredor; a torneira é desligada, enxuga-se cada prato com um pano e guarda-se num lugar específico para, em seguida, levar tudo embora fazendo soar passos num decrescendo gradual. A duração da performance é função da quantidade dos pratos e da velocidade do limpante.

O performer deve abrir mão de realizar uma performance teatral, ou seja, não deve produzir durante o ato nenhuma marcação de cena que chame atenção para si; por outro lado ele deve criar o efeito cênico de ignorar que está realizando tal ato diante de uma platéia e concentrar-se simplesmente em realizá-lo. Essa (não) atitude cênica somada à indicação de que a ação deve ter amplificação máxima (sem *feedback*), por sua vez, dá relevo à típica sugestão cageana de que a audição dos sons ambientais seria uma maneira de aproximar a arte à vida: "descobrir maneiras de deixar os sons serem eles mesmos mais que teorias humanas ou expressão de sentimentos humanos" (CAGE: 1973, p.10). Ao propor que o performer realize uma ação disciplinada e que esta ação não seja realizada como performance artística, o compositor pretende reproduzir uma situação de caráter "naturalista" (sons sendo eles mesmos) e enfatizar na mesma os sons que, "naturalmente", produz. No entanto, o recurso da

amplificação, devido a seu caráter extremo, tende a criar, durante a performance, alguns objetos musicais que extrapolam os limites da narrativa sonora prevista, seja dando relevo a sutilezas sonoras antes inauditas, seja promovendo a distorção de objetos reconhecíveis. A implicação direta de tal reflexão é que o solfejo da obra, proporcionado pelo primeiro recorte, precisa levar em consideração que a ação, de fato, dá suporte a um resultado sonoro que funciona para além de seu simples roteiro típico apesar de não prescindir deste.

Trata-se, como no caso anterior (Projection 4), de uma peça regida pela noção de regiões de tolerância morfológica. A diferença aqui residiria no fato do esquema partitural de Feldman prescindir de uma decisão a fortiori para que se defina seu solfejo e na especificidade de seus objetos: no primeiro caso, itens restritos a regiões de frequência, no segundo, itens específicos restritos a uma sequência obrigatória. Ambas criam para si, portanto, seus próprios critérios de identidade morfológica e podem ser avaliadas a partir destes independentemente do grau de indeterminação entre partitura e resultado.

6. Conclusões

As propostas de montagem descritas neste texto demonstram uma necessidade das peças de caráter aberto em pensar em construção de performance, sobretudo pelo fato de elas não possuírem uma leitura imediata. As duas peças estudadas possuem limites de tolerância morfológica específicos e poderiam ser apresentadas neste sentido como eventos extremos: enquanto uma pressupõe instrumentação, registros, andamento, um solfejo, etc. a segunda só adquiriria algo como um roteiro a partir de uma decisão inicial. O resultado sonoro da performance, além disso, possibilitaria a elaboração de metodologias de análise específicas. São ambos exemplos de construção de uma morfologia a partir do ato performático considerado aqui como item criativo tão ou mais relevante que a própria proposição notacional uma vez que esta demanda decisões de alto nível. Tal recurso não necessita aqui apresentar-se como rival do ato compositivo, mas como uma parte essencial do processo. Assim, à idéia platônica que define a partitura como um “duplo” da obra, pensada em termos ideais (ontológicos) poderíamos opor outra que assumisse a performance como o ato criativo em si: o ato de emular um texto e fazer música a partir deste. A obra musical enquanto “veículo poiético”: mote a partir do qual se produza arte, mais do que uma verdade a priori sob a qual o *performer* deveria submeter-se. Uma metodologia do ato performático pautada na assunção de sua natureza criativa, enfim, poderia servir como mote para uma verdadeira mudança de paradigma na área.

Referências

CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

_____. *0'00"*. New York: Henmar Press, 1962. Partitura.

CARON, Jean-Pierre. *Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade musical*. EIMAS. Juiz de Fora, 2012. Disponível em: <http://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Da-ontologia-%C3%A0-morfologia-reflex%C3%B5es-sobre-a-identidade-da-obra-musical-J.-P.-Caron.pdf>. Acesso em 30 Abril de 2015.

COSTA, V. F. *Da indeterminação à invariância: considerações sobre morfologia musical a partir de peças de caráter aberto*. Tese de doutorado. IA Unicamp, 2009

FELDMAN, Morton. *Projection 4*. New York: C. F. Peters, 1959. Partitura.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Schirmer, 1981.

PRITCHETT, James. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

i

Segundo o autor: o conjunto de atitudes deliberadas propostas por uma autoridade (um autor, um regente, um diretor, um líder etc.), na forma de um conjunto de regras ou procedimentos, que visem à repetição, a cada execução, de determinados itens considerados parte essencial da morfologia de uma peça “no prelo”.

ii Como o violino é um instrumento melódico solista, o número “1” é pressuposto na partitura e não vem notado.

iii considerando o C3 como dó central.