

Os impasses da notação na música da segunda metade do século XX

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MUSICOLOGIA E ESTÉTICA MUSICAL

Gabriel Francisco Barboza Lemos
Instituto de Artes, UNESP – gabrielfranciscolemos@gmail.com

Resumo: É quase impossível traçar uma reflexão acerca das diversas abordagens composicionais atuantes na segunda metade do Século XX, sem passar, necessariamente, por um comentário sobre a função exercida pelo código musical no processo composicional e os diversos sistemas notacionais emergentes nesse período. O trabalho que segue, objetiva analisar dialeticamente (sob a luz da teoria da linguagem) a função dada a notação musical, de modo a *apontar* certas contradições e descompassos entre o desenvolvimento formal do código e sua função linguística.

Palavras-chave: Notação. Notação Gráfica. Música do Século XX. Música como Linguagem.

The Impasse of the Notation in the Second Half of the Twentieth Century Music

Abstract: It is almost impossible to draw a reflection about the different compositional approaches active in the second half of the twentieth century without passing necessarily by a comment on the role of musical code in the compositional process and the various emerging notational systems employed in this period. The work that follows, aims to analyze dialectically (in the light of the theory of language) the function given to the musical notation, to point certain contradictions and dissonances between the formal development of the code and its linguistic function.

Keywords: Notation. Graphic Notation. Twentieth Century Music. Music as Language.

1. Crise de comunicabilidade

Contextualizar uma análise da produção musical da segunda metade do Século XX se apresenta como um problema metodológico. Livros de História da música erudita Ocidental constantemente salientam a dificuldade em se traçar um panorama da produção de compositores dessa época, tamanha a dimensão idiossincrática de suas produções. Circunscrevê-los em uma determinada estética se configura como um projeto fadado ao fracasso. Determinado compositor pode transitar entre várias *escolas* composicionais no decorrer de sua trajetória; na mesma medida, ele se utilizará de diversas técnicas composicionais de origens distintas.

Constatar tamanha heterogeneidade estética reflete a crise em que a música erudita Ocidental contemporânea se encontra, na qual um dos seus sintomas é a falta de comunicabilidade comum enquanto linguagem poética. A falta de vínculos estreitos entre boa parte da música de vanguarda e a “[...] linguagem musical histórica como linguagem-objeto” (DE BONIS, 2012: 53), aponta para ocorrência eventual de uma espécie de afasia musical por parte dos compositores da segunda metade do Século XX. “A incapacidade de associação e substituição, de estabelecimento dos laços de contiguidade próprios da linguagem, levaria à

impossibilidade de se operar propriamente com o signo musical como índice.” (idem). A partir dessa não articulação consciente da *função metalinguística*¹, presente em poéticas musicais de alguns compositores que se tornaram porta-vozes da *música nova*, podemos conjecturar que a decisão inicial de se cortar qualquer vínculo histórico com a linguagem musical contribuiu para a não manutenção de uma prática comum na execução e compreensão do repertório que se formava nesse período². Como veremos, uma das formas de contornar essa situação foi a crescente determinação de todos os parâmetros musicais e aspectos interpretativos passíveis de notação, o que por sua vez conduziu, mesmo que numa atitude assumidamente negativa acerca dessa, as experimentações cada vez mais radicais acerca da visualidade do código musical (sua notação) e a práticas *improvisatórias* diversas.

1.1. Prática comum

Uma das particularidades do *período da prática comum*³ pode ser identificada na forma pela qual o código musical era interpretado. A partitura, cuja notação se faz necessária hoje como indicativo estrutural, interpretativo, articulatório e expressivo, em períodos como o Barroco (Fig.1) apresentava-se desprovida de certas prescrições que no repertório contemporâneo seriam indispensáveis. A técnica articulatória e interpretativa do texto musical se encontrava subentendida graças a uma prática musical socialmente compartilhada. O número de indicações na partitura se atém ao mínimo, legando à notação uma indicação da organização métrica, rítmica, tonal e, por vezes, dinâmica da peça.

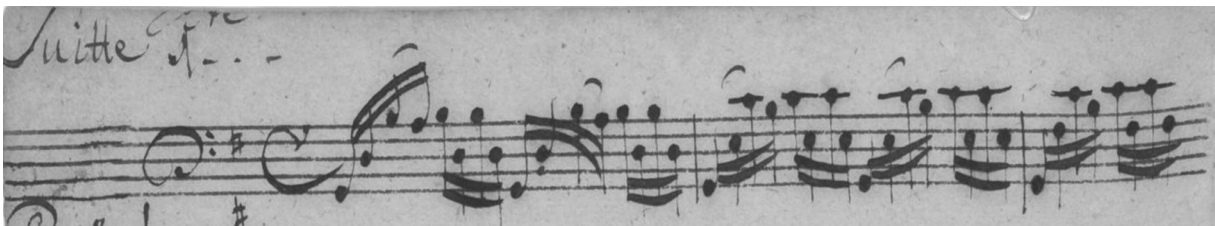


Fig. 1: Excerto do manuscrito da *Suite 1 para Violoncelo* BWV 1007, composta por Johann Sebastian Bach no ano de 1720.

No entanto, à medida que nos distanciamos do período da prática comum é possível identificar um progressivo descompasso entre a eficácia da notação tradicional e as especificações interpretativas necessárias à leitura da *escritura* musical emergente (na qual o timbre e as diferentes nuances de intensidades já evidenciam certas imprecisões da notação tradicional). O *Klavierstücke op. 33a* de Arnold Schönberg (Fig.2) é um exemplo desse fenômeno em estágio inicial. Nela constam indicados diversos bequardos teoricamente

desnecessários, que mesmo assim foram indicados pelo compositor como uma precaução interpretativa, antevendo uma correção tonal automática por parte do instrumentista.

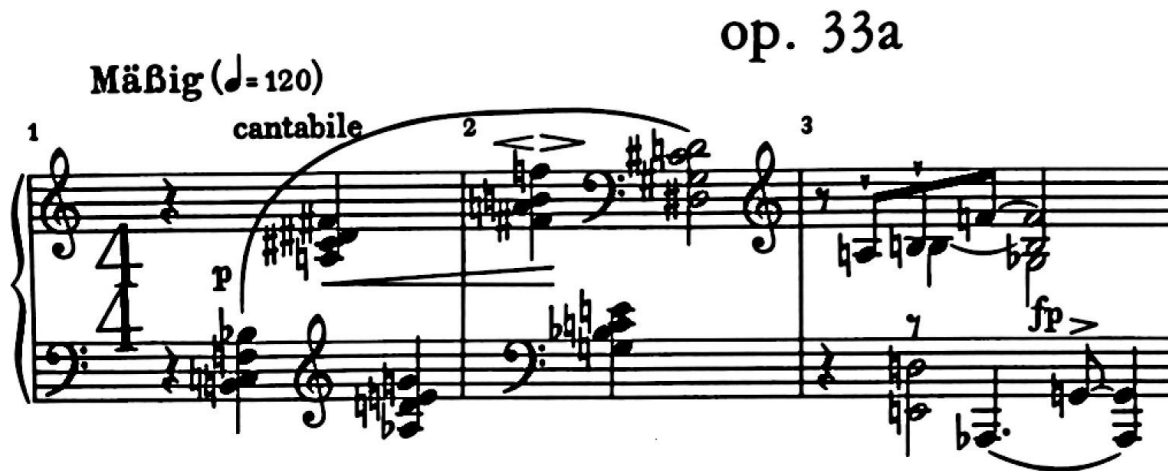


Fig. 2: *Klavierstücke op. 33a* composta por Arnold Schönberg em 1929, excerto publicado pela *Universal Editions*.

2. Sobredeterminação

Contextualizar a ebulição das experimentações gráficas em partituras musicais, invariavelmente, conduz ao comentário de algumas das obras diretamente anteriores a esse tipo de prática. *Music of Changes* (1951), *Music for Piano 1* (1952) e 2 (1953) de John Cage e *Structures* (1951) de Pierre Boulez, devido à sua radicalidade organizacional, são quatro dessas composições que evidenciam contradições inerentes à linguagem musical.⁴ Na produção desse período, as composições de Pierre Boulez apresentam um problema formal e perceptivo; há um descompasso entre estrutura e a natureza do material, colocando em cheque a possibilidade de clareza perceptiva da forma. Por outro lado, na trajetória de Cage se constata um progressivo abandono dos paradigmas inerentes à linguagem musical. Suas obras subvertem procedimentos estruturais da linguagem, deixando em aberto, boa parte do resultado perceptivo sobre a resultante formal, assim como, progressivamente evidencia uma natureza performática em suas obras posteriores.

Em vez de buscar uma maneira homogênea de organização dos parâmetros musicais (altura, duração, intensidade e timbre), as propostas composicionais pós-webernianas almejavam situações de indeterminação (ou nas palavras de Pousseur, uma “sobredeterminação”), porém buscando o objetivo de compor um discurso musical anti-linear e anti-melódico *descontínuo*⁵. No entanto, a prática experimental e processual de alguns

compositores, em especial os americanos⁶, coloca-se, num primeiro momento, em oposição às tentativas sistemáticas de caráter serial empreendidas por compositores como Kalheinz Stockhausen, Henri Pousseur, Luigi Nono, Luciano Berio e Pierre Boulez. De forma reativa às questões e possíveis soluções levantadas pelas composições seriais, podemos conjecturar que a necessidade de alguns compositores em explorar com abordagens de escrita alternativas à escrita tradicional se configura como um desenvolvimento às avessas das técnicas presentes nas composições seriais do início de 1950.

Em 1959, o linguista e musicólogo Nicolas Ruwet escreve um ensaio evidenciando os possíveis pontos de divergência entre planejamento estrutural e percepção nas composições desse período. O título de seu ensaio é autoexplicativo acerca de sua visão crítica para com a *escola pós-weberniana*. Em seu ensaio, *Das contradições da Linguagem Serial*, Ruwet (1972: 23) aponta para uma falta de coordenação entre a estruturação dos parâmetros articulados na notação da partitura e as possibilidades de percepção de tais estruturas no fenômeno acústico.

Segundo a visão de Ruwet, a linguagem serial generalizada para outros parâmetros musicais constitui uma “*unidimensionalidade* das possibilidades comunicativas”⁷ (SALLES, 2005: 81). Ao almejar uma pretensa complexidade estrutural, a percepção sofreria uma redução significativa na sua capacidade de diferenciação das discontinuidades em jogo na obra. Acerca de um exemplo retirado do *Klavierstück II* de Stockhausen (Fig. 3), Ruwet comenta;

Veem-se aí as contradições entre os diferentes sistemas: as oposições de intensidade não coincidem com as oposições de duração, e isso torna, portanto, mais difícil – nesse caso em si – a percepção do conjunto como um todo diferenciado. (RUWET, 1972: 38)

Sobre esse fenômeno da *indiferenciação*, Henri Pousseur (protagonista das discussões e compositor influente desse período) comenta em seu texto *A questão da ‘ordem’ na música nova* acerca da crítica feita a obras desse período, que supostamente se estruturariam em uma “*ordenação impiedosa*”.

A música serial é frequentemente concebida e representada como fruto de uma especulação excessiva, resultado de uma aplicação exclusiva dos poderes da razão. Tudo o que acontece nessa música é construído segundo medidas quantitativas preestabelecidas, tudo é justificado pelas regras de uma lógica puramente combinatória.(...)No entanto, se não nos contentarmos em analisá-la, em dissecar a notação que a fixa, se nos fiarmos antes de tudo numa escuta concreta, acontece muitas vezes – numa escuta superatenta que ponha em jogo, em extrema tensão, todas as nossas faculdades perceptivas – que o que percebemos é justamente o contrário desse tipo de ordenação. (POUSSEUR, 2008: 89)



Fig. 3: Compasso 11 do *Klavierstücke II* composto por Karlheinz Stockhausen em 1954, edição de *Universal Editions*.

É particularmente importante para nós o comentário acerca da ênfase na análise atenta da notação desse tipo de composição. Desde a formalização do sistema de notação em pautas (por Guido d'Arezzo no Século X) até a sistematização dodecafônica criada por Arnold Schönberg – e desenvolvida em paralelo por seus alunos Alban Berg e Anton Webern – a música vem se desenvolvendo cada vez mais *pari passu* com a escrita como meio de organização estrutural para uma escuta futura. Por hora, nesse primeiro momento das pesquisas *pós-webernianas*, cabe novamente identificarmos menções da crise apontada por Ruwet nos escritos de Pousseur.

(...) não se pode atribuir somente à falta de cultura, ou simplesmente de hábitos adequados, o fato de que não se percebiam inteiramente os ordenamentos seriais utilizados. Uma divergência entre estes e o resultado perceptivo buscado existe de fato. (2008: 92)

(...) a contradição metódica momentânea (...) provém do fato que se busca realizar uma não-periodicidade integral com o auxílio de meios que pertencem ainda a uma ordem musical periódica: a notação métrica e um sistema serial 'oriundo de técnicas temáticas'. O êxito é certo, mas obtido pela aplicação desses meios de maneira tão complicada que eles acabam por se inverter a si mesmos e dar lugar a algo totalmente diferente, a exatamente o contrário, a algo assimétrico, isto é, algo propriamente não-mensurável, que implica 'sua própria imperceptibilidade'. (2008: 99)

Como consequência direta das crescentes determinações dos diversos parâmetros musicais em jogo nas composições seriais integrais, cada partitura se tornava um documento dessa vontade de controle absoluto, podendo ser vista como símbolo de um objeto *fechado* em si, determinando excessivamente o processo interpretativo do músico, adotando uma forma extrema de prescrição diagramática dos materiais sonoros a serem executados. Tal *fechamento* técnico se impunha sobre o intérprete de forma simbolicamente autoritária⁸. É de

praxe que somado as indicações *do que deve* se tocar na peça, conforme o alto nível de especificação do sinal na partitura, o *como deve* ser executado, invariavelmente, também se “impõe” ao intérprete. A exigência na coordenação de parâmetros cada vez mais especificados implicavam numa crescente quantidade de instruções e determinações, que se constituem como enormes documentos das exigências técnicas prescritas pelos compositores aos músicos que, por sua vez, tornavam-se mais especializados nesse tipo de repertório, tornando-se um tipo de tecnocrata ou “*system-expert*” (TILBURY, 2008: 234).

2.1 Indeterminação ≠ sobredeterminação

Nesse mesmo período, assumindo uma posição contrária aos ideais seriais, as composições e ideias de John Cage marcaram presença nas discussões da Música Nova quando, na forma de *ruído* se comparado ao paradigma serial europeu, o compositor explorou em suas composições procedimentos de acaso e aleatoriedade, produzindo resultantes musicais perceptivelmente semelhantes às dos serialistas integrais⁹. Mesmo se utilizando de técnicas composicionais distintas, o norte-americano introduziu uma nova técnica composicional: o uso de processos operacionais determinados para produzir resultados aleatórios dos parâmetros musicais. Igualmente debruçado sobre a ideia de oposição à tradição, Cage explorou métodos de organização dos materiais de forma não sistemática se comparado aos europeus. Valendo-se de processos de escolha através da criação de tabelas dos parâmetros a serem usados na composição, ordenando-os através de *operações aleatórias* indicadas pelo assim chamado *oráculo* do livro I-Ching por seus praticantes, compôs as obras *Music of Changes* (1951) e *Music for Piano 3* (1953).

Metodologicamente, *Music for Piano 1 e 2* (1952-3) nos mostram indícios de um processo composicional já em fase de exploração direta com a subversão do metiê do compositor, assim como literalmente, do *papel* da partitura no desenvolvimento escritural da mesma. Pois ainda que se utilizando de escrita tradicional, nessas duas obras em específico, o compositor se valeu da percepção visual de imperfeições na regularidade do papel da partitura para inserir pontos nos quais poderia colocar alturas de notas, de forma que essas correspondessem a alturas da tessitura do piano. As durações, nesse caso, ficariam a cargo do intérprete. Essas duas composições são especificamente sintomáticas na identificação dos aspectos em jogo nas bases experimentais das composições de vanguarda que viriam ser escritas na década seguinte; a *escritura* musical combinado a manipulação do código notacional tradicional, somado a uma cada vez mais solicitada participação do intérprete no processo de criação do resultado final da obra.

Desse momento em diante, percebemos um claro posicionamento negativo por parte dos norte-americanos *experimentalistas* em relação ao controle absoluto do compositor sobre o som. Se adotarmos sua visão da história da música como um crescente autoritarismo da notação sobre o fenômeno sonoro, perguntamo-nos... Seria o projeto vanguardista europeu tão diferente assim do americano?

Da mesma forma que podemos identificar idiossincrasias nas produções dos compositores europeus que frequentavam os cursos de verão em Darmstadt, podemos fazer o mesmo em relação aos americanos. Postos em comparação, meramente com fins de estabelecermos um limite entre as posturas estéticas e técnicas de ambos os grupos, achamos possível estabelecer um motivo (uma *moeda de troca*) em comum entre os compositores norte-americanos, na mesma medida que podemos estabelecer uma *prática em comum* entre os europeus identificados anteriormente.

Como modelo binário de oposição, os serialistas adotavam uma postura assumidamente de controle, caracterizado por um pensamento serial generalizado a todos os parâmetros musicais mais ou menos passivos de determinação. Em contrapartida, os norte-americanos reivindicavam uma suposta ausência *egóica anti-sistemática* do controle sobre o som a qual, como voto de fé, possibilitaria uma existência mais livre dos sons, não se atendo – *a priori* – a uma preocupação harmônica, melódica e rítmica.

Justificações filosóficas à parte, fato é que do ponto de vista perceptivo, em diversas obras (sejam dos europeus ou dos norte-americanos), o processo de criação não leva em conta a memória como parâmetro *diferenciador* dos elementos presentes na fruição musical, assim como foi na construção do fluxo sonoro desde a Renascença. Postas em contraste tanto *Music of Changes* (1951) de Cage, quanto *Structures* (1951) de Boulez, ambas as obras soarão semelhantes. Ontologicamente serão de extrema diferença... Mas, soarão *descontinuamente* (POUSSEUR, 2008: 98) semelhantes. Em suma, notamos que proposições composicionais distintas, se utilizaram de manipulações formais diferentes do código notacional e no entanto, desenvolveram resultados semelhantes do ponto de vista perceptivo. Devido a tal contradição é possível afirmar que esse estado de coisas combinado a uma crise do papel da música erudita como manifestação cultural levou a uma atenuação crítica da função da música como linguagem, consequência que dará vazão à antinomia característica às obras artísticas interdisciplinares da década de 1960 em diante, que por sua vez, trarão para o primeiro plano o aspecto visual-gráfico da notação, levando ao surgimento dos gráficos *musicais* (CARDEW, 2006: 258), elaborações gráficas que focam em estimular intuições acerca de processos musicais de caráter indeterminado e subjetivo.

(...) um dos objetivos de tais tentativas é acentuar a vigilância dos músicos com relação ao que eles produzem incitando-os a fazer escolhas, mais do que os abandonar a qualquer espontaneidade ilusória (...) Um dos benefícios deste tipo de partitura é de poder dar aos músicos amadores ou profissionais a possibilidade de criar qualquer que seja seu nível técnico, e de forçá-los a inventar estratégias da prática comum. (BOUSSEUR, 2014: 121)

A influência de outras artes, motivada por uma vontade de contundência interdisciplinar, somada a uma radicalidade criativa, levaram tanto os europeus (alguns mais do que outros) quanto os norte-americanos a experimentarem novas formas de comunicar ideias musicais diferentes das propostas na década anterior. Partindo de posturas supostamente menos prescritivas e autoritárias, compositores como Henri Pousseur, Maurício Kagel, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Cornelius Cardew, John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman e La Monte Young adotaram formas mais *descritivas* e *propositivas* de se fazer música. Nesse estágio de pesquisa, a vanguarda se mostra interessada na criação de um novo vínculo entre compositor e intérprete, autoria e *performance*, obra e improvisação.

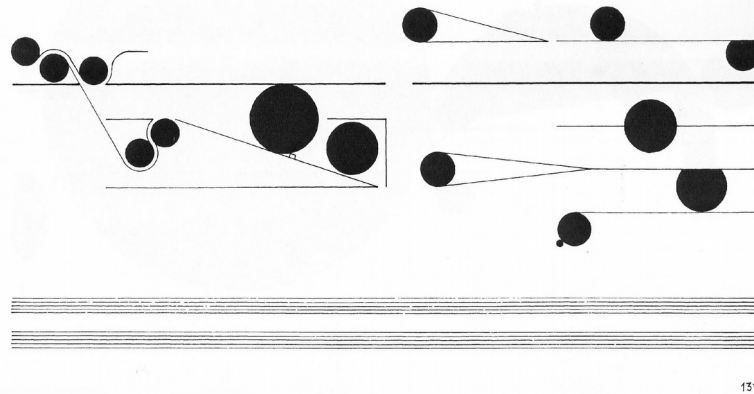


Fig.4: p.131 da partitura gráfica *Treatise* (1963-67) de Cornelius Cardew.

3. Considerações Finais

De modo geral, podemos identificar que em ambas as *escolas*, cada uma da sua própria forma explorou a manipulação da escrita e da notação como meio principal de desenvolvimento e especulação de composições de diversas naturezas. Na segunda metade do Século XX a partitura musical começa a ser manipulada de forma cada vez mais radical; muitos são os casos em que o próprio código musical se encontra no centro das propostas poéticas dos compositores de modo a afastar os limites entre partitura e artes visuais,

evidenciando um certo *fetichismo* com relação a própria ideia de *partitura objeto* (como por exemplo, *Folio* (1952-4), *December 1952* de Earle Brown e *Refrain* (1959), do compositor e empreendedor, Karlheinz Stockhausen), que por vezes, concede ao manuscrito uma certa *aura* (BENJAMIN, 2012), que outrora, os processos de reprodução mecânica da prensa haviam destituídos das artes gráficas. Nota-se que o foco sobre um certo formalismo gráfico individualiza o trabalho do compositor e aliena o trabalho dos músicos, já que mesmo estes sendo os responsáveis diretos pela materialização dessas chamadas *obras abertas* (ECO, 2013), no final do processo, ainda será o compositor que terá seu nome atrelado ao produto final e, por sua vez, também será apenas ele que usufruirá dos resultados desse trabalho historicamente coletivo que é o fazer musical. Um dos resultados mais impressionantes desse momento na história da música é notar como os compositores (que se valiam de notações estritamente gráficas) em um primeiro momento, se posicionaram contra a separação histórica que existia entre a categoria dos instrumentistas ou cantores, e categoria dos compositores, que passou a ser oficial após a invenção da escrita. No entanto, em um segundo momento, fica evidente que, de fato, eles aumentaram a distância entre essas categorias.

How? By composing ‘graphically’ he [the composer] tries to reappropriate a manual role; he no longer just writes, he develops graphic skills. He also tries to remove the ‘reading’ aspect from playing a score (to a greater or lesser extent). But in liberating the player from the domination of written score, he liberates (divorces) himself from the activity of music making. (CARDEW, 2006: 263)

4. Referências

- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Porto Alegre: Zouk, 2012.
- BOUSSEUR, Jean-Yves. *Do Som ao Sinal: História da notação musical*. Curitiba: Editora UFPR, 2014.
- CARDEW, Cornelius. *Cornelius Cardew: A Reader*. Harlow, Essex: Copula, 2006.
- DE BONIS, Maurício. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: USP, 2012. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, SP, 2012.
- ECO, Umberto. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 13a ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1974.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.
- POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.
- RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- TILBURY, John. *Cornelius Cardew (1936-1981): a life unfinished*. Essex: Copula, 2008.

¹ “O recurso à metalinguagem é necessário tanto para a aquisição da linguagem como para seu funcionamento normal. A carência afásica da ‘capacidade de denominar’ constitui propriamente uma perda de metalinguagem” (JAKOBSON, 1969: 47).

² Sobre esse aspecto da desintegração da linguagem artística socialmente compartilhada, Hauser comenta que por parte das vanguardas modernas pré 1950 há uma clara intenção de se criar formas próprias a partir de linguagens artificiais. “Pois como poderá alguém fazer-se entender (...) e, ao mesmo tempo, negar e destruir todos os meios de comunicação?” (HAUSER, 2003: 963).

³ O período da prática comum, assim como usado pelo teórico Graeme M. Boone, grosseiramente se estende entre o Século XVII e o início do Século XX. Coincidindo com o período hegemônico do sistema tonal, o termo se refere à padronização do código notacional da música Ocidental.

⁴ Salientamos que essas peças apresentam, num primeiro momento, explorações de caráter *textural pontilhista*, que por sua vez, evidenciam a radicalidade formal e estrutural do discurso musical desse período.

⁵ POUSSEUR, 2008: 98.

⁶ “To conjure up this new sound world Feldman kept untainted by European thinking and write systems – more so than the other three composers (Cage, Brown and Wolff).” NYMAN, 1974: 44.

⁷ Sobre esse aspecto, Umberto Eco em seu livro *Obra Aberta* (ECO, 2013), defende exatamente o contrário. Elenca a estética serial como exemplo máximo de uma fruição estética *multidimensional*.

⁸ No que concerne esse assunto cabe um comentário feito pelo pianista e escritor John Tilbury sobre o simpósio O Legado de Webern datado de 1966 e realizado no Allbright-Knox Art Gallery na cidade de Buffalo nos quais Henri Pousseur, Cornelius Cardew, Maryanne Amacher, Allen Sapp, Niccolo Castiglioni e Lukas Foss estavam presentes: “Part of the argument seems to have revolved around the issue of ‘determinism’ – Pousseur suggesting that a true understanding of Webern’s music leads to ‘mobile forms’, to a liberation of the performer, rather than towards the determinism exemplified in Darmstadt during the fifties. Cardew disagreed: ‘The idea that the performer is a machine is a naïve idea that comes from Webern’. Webern, in his view, was the bearer of that intolerable guilt – the subsequent creation of those monstrous edifices whose ineluctable and implacable presence dominated Darmstadt programmes and eventually, in the later part of the decade, precipitated a crisis, an impasse, which even its leading practitioners, such as Pierre Boulez, had to acknowledge.” (TILBURY, 2008: 217).

⁹ Sobre a resultante musical das especulações seriais, Henri Pousseur (2008: 89) comenta: “Justamente nos casos em que as construções mais abstratas são aplicadas, não raro temos a impressão de estar diante dos resultados da ação de algum princípio aleatório.”