

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

**A EXPERIMENTAÇÃO COMO POÉTICA MUSICAL
E SUAS NOTAÇÕES**

NEDER JOSÉ NASSARO

RIO DE JANEIRO, 2011

A EXPERIMENTAÇÃO COMO POÉTICA MUSICAL
E SUAS NOTAÇÕES

por

NEDER JOSÉ NASSARO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito para a obtenção do grau de Doutor, sob orientação do Professor Dr. Marcos Lucas.

Rio de Janeiro, 2011

FICHA CATALOGRÁFICA

N265 Nassaro, Neder José.
A experimentação como poética musical e suas notações / Neder José Nassaro, 2011.
ix, 188f. + CD-ROM.

Orientador: Marcos Lucas.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

1. Música experimental. 2. Composição musical. 3. Notações experimentais. 4. Poética musical. I. Lucas, Marcos. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 780.904

Autorizo a cópia da minha tese "A experimentação como poética musical e suas notações", para fins didáticos.

PÁGINA DE APROVAÇÃO



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

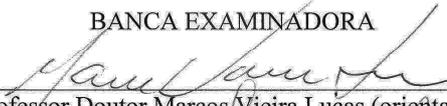
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

“A EXPERIMENTAÇÃO COMO POÉTICA MUSICAL E SUAS NOTAÇÕES”

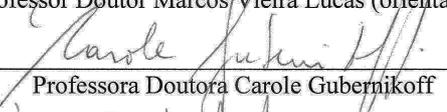
por

Neder José Nassaro

BANCA EXAMINADORA



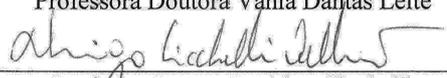
Professor Doutor Marcos Vieira Lucas (orientador)



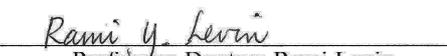
Professora Doutora Carole Gubernikoff



Professora Doutora Vânia Dantas Leite



Professor Doutor Rodrigo Cicchelli



Professora Doutora Rami Levin

Conceito: APROVADO

FEVEREIRO DE 2011

AGRADECIMENTOS

A CAPES, pelo apoio financeiro, através de bolsa de estudos para a realização desta tese.

Ao orientador Marcos Lucas, pelo incentivo e sua contribuição em todas as áreas de estudo.

A todos os professores e funcionários do curso de Pós-graduação, pelo apoio dispensado durante todo o período de estudo.

Aos intérpretes Doriana Mendes e Marco Lima e aos integrantes do quinteto UNIRIO de METAIS, pela dedicação e profissionalismo na execução de minhas obras.

À minha companheira Jussara de Carvalho, pela presença e apoio durante todos os momentos.

Aos meus pais, Amir e Maria, e às minhas irmãs, Mona, Patrícia e Cláudia, pelo incentivo à minha carreira de músico.

NASSARO, Neder José. *A experimentação como poética musical e suas notações*. 2010. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Dentre as mudanças que marcaram a música ocidental do século XX, damos destaque, nesta tese, a *experimentação* como forma de poética. Esta incide na criação, na realização e na notação musicais, através de uma postura mais flexível do compositor, produzindo uma obra que comporta a participação ativa dos intérpretes como co-autores. Para essa *música experimental*, a escolha de uma notação musical própria se constitui em uma ferramenta primordial do compositor operando em duas vertentes. A primeira diz respeito à elaboração de idéias e à criação de um processo expressivo aberto a muitas possibilidades de realização. A segunda se refere à busca de um controle mais determinado de materiais, técnicas e processos pelo compositor, como no caso da exploração de técnicas de produção sonora não-ortodoxas. Como cada compositor, geralmente, busca suas próprias soluções notacionais para as questões artísticas, com alterações em relação a sua função na produção da obra, podemos falar não de uma notação, mas no plural, de *notações experimentais*.

Nosso interesse em pesquisar a *experimentação* se relaciona com nossa própria produção composicional atual. Além disso, há a sua importância histórica, e ainda válida, no campo da composição musical, sendo esta a escolha de muitos compositores contemporâneos. Com base em uma bibliografia especializada e na análise de obras, pesquisamos as causas, as motivações, o funcionamento, tanto da *música experimental* como das *notações experimentais*. Assim, os objetivos principais de nossa pesquisa são estudar a *música experimental* como um fenômeno na produção criativa, no impulso expressivo da composição, e abordar de que maneira as *notações experimentais* exprimem (ou podem exprimir) os interesses composicionais. Tais formas de expressão artística, fruto de uma sensibilidade própria, compõem uma *poética* musical, entendida como um modo próprio e singular de se criar relações.

Palavras-chave: composição, música experimental, notações experimentais

NASSARO, Neder José. *Experimentation as Musical Poetics Musical and Its Notations*. Doctoral Thesis (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Among the changes that marked western music in the twentieth century, we emphasize in this thesis *experimentation* as a form of poetics. This influence in the creation, performance and notation of music, through a more flexible attitude from the composer, produces works that include the active participation of the interpreters as co-authors. For this *experimental music*, the choice of the own musical notation constitutes a basic tool of composer, operating in two ways. The first refers to the elaboration of ideas and the creation of an expressive process open to many possibilities of realization. The second concerns the composers' search for more definitive control of the materials, techniques and processes, as in the case of the exploration of techniques of producing unorthodox sounds. As each composer generally searches his or her own notational solutions for artistic questions, with alterations depending on their function within the work, we speak in the plural: *experimental notations*.

Our interest in researching *experimentation* relates to our own recent compositional production. Beyond this, there is an historical importance; and many contemporary composers are still writing experimental music. With the resources of a specialized bibliography and through the analysis of musical works, we explore the causes, motivations and the working of both *experimental music* and *experimental notations*. Therefore, the principal objectives of our research are to study *experimental music* as a phenomenon in the creative process, as well as an expressive compositional impulse, and to investigate the ways in which way *experimental notations* express (or can express) compositional aims. Such forms of artistic expression, the result of a particular sensibility, make up a musical *poetics*, understood as a specific and a singular way of creating relationships.

Keywords: composition, experimental music, experimental notations

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS E QUADROS.....	ix
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1 – MÚSICA EXPERIMENTAL.....	10
1.1 – Definições.....	10
1.2 – Terminologia e conceitos.....	24
1.2.1 – Indeterminação, acaso, aleatoriedade, improvisação.....	24
1.2.2 – O impreciso e o paradoxal.....	37
1.2.3 – ‘Obra Aberta’.....	42
1.2.4 – Considerações sobre os autores estudados.....	51
1.3 – Minha vivência composicional no universo da música experimental.....	53
CAPÍTULO 2 - NOTAÇÕES EXPERIMENTAIS.....	57
2.1 – Introdução.....	57
2.2 – Definição de notações experimentais.....	60
2.3 – O fenômeno da notação musical.....	61
2.4 – Diferentes visões das notações experimentais.....	78
2.4.1 – O surgimento das novas grafias musicais	80
2.4.2 – As notações experimentais e suas motivações.....	84
2.4.3 – Tipologias das notações experimentais.....	90
2.4.4 – As notações experimentais e seu funcionamento.....	106
2.4.5 – Algumas texturas nas notações experimentais.....	129
2.4.6 – Alguns tipos particulares de notação experimental.....	132
2.4.6.1 – Notação textual.....	132
2.4.6.2 – Grafismos.....	134
2.5 – A relação dos intérpretes com as notações experimentais: um depoimento a partir de minha vivência composicional.....	143
CAPÍTULO 3 – ANÁLISES DE OBRAS.....	146
3.1 – Introdução.....	146
3.2 – Análise da obra <i>Erosão</i>	146
3.3 – Análise da obra <i>Metamorfose</i>	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	168
ANEXOS (partituras).....	177
CD (gravação das músicas analisadas no capítulo 3).....	contracapa

LISTA DE FIGURAS

CAPÍTULO I:

Fig.1 – Trecho de <i>Trenodia para as Vítimas de Hiroshima</i> de Krzysztof Penderecki.....	26
Fig.2 – Trecho de <i>Aria</i> de Jonh Cage.....	28
Fig.3 – Trecho de <i>Les Espaces du Sommeil</i> de de Witold Lutoslawski.....	31
Fig.4 – Diagrama da obra <i>Wu-li</i> de Hans-Joachim Koellreutter.....	41

CAPÍTULO II:

Fig.5 – <i>Makrokosmos 1 – 12 Spiral Galaxy – Aquarius</i> de George Crumb.....	77
Fig.6 – Exemplo de <i>notação</i> simplificada (Reginald Smith Brindle).....	89
Fig.7 – Notação Proporcional (Hugo Cole).....	90
Fig.8 – <i>Duet II</i> de Christian Wolff.....	91
Fig.9 – Trecho (2-4) de <i>Fluorescences</i> de Krzysztof Penderecki.....	93
Fig.10 – Trecho (51-54) de <i>Fluorescence</i> de Krzysztof Penderecki.....	94
Fig.11 – Trecho de <i>Pression</i> de Helmut Lachenmann.....	95
Fig.12 – <i>Tanka II</i> de Hans-Joachim Koellreutter.....	99
Fig.13 – Partitura de <i>Áudio-Game</i> de Hans-Joachim Koellreutter.....	99
Fig.14 – Trecho de <i>Sequenza 1</i> (flauta solo) de Luciano Berio.....	100
Fig.15 – Trecho do <i>Cânnon para Orquestra de Cordas</i> de Krzysztof Penderecki.....	100
Fig.16 – Trecho de <i>Passaggio</i> de Luciano Berio.....	101
Fig.17 – Trecho de <i>Catástrofe Ultravioleta</i> de Jorge Antunes.....	102
Fig.18 – Partitura de <i>Peça para piano para David Tudor</i> ³ de Sylvano Bussotti.....	103
Fig.19 – <i>Volumina</i> de György Ligeti.....	104
Fig.20 – Trecho de <i>Zyklus n°1</i> de Karlheinz Stockhausen.....	115
Fig.21 – Trecho de <i>Traço, Luz, Pó</i> de Neder Nassaro.....	117
Fig.22 – Trecho de <i>Resíduos</i> de Neder Nassaro.....	117
Fig.23 – Exemplo de <i>Móviles</i> (David Cope).....	119
Fig.24 – <i>Música Celestial para Trompetes Imaginários</i> de Tom Johnson.....	120
Fig.25 – Exemplos gráficos de <i>trajetórias, nuvens e constelações</i> (Jorge Antunes).....	129
Fig.26 – Notações de <i>clusters</i> de Henry Cowell.....	130
Fig.27 – Trecho de <i>Trenodia para as Vítimas de Hiroshima</i> de Krzysztof Penderecki.....	130
Fig.28 – <i>Onda Quebrada</i> de Neder Nassaro.....	131
Fig.29 – Partitura de <i>December 1952</i> de Earle Brown.....	137
Fig.30 – <i>Four Visions n.2</i> de Robert Moran.....	138
Fig.31 – Partitura de <i>Odyssee</i> de Anestis Logothetis.....	139
Fig.32 – <i>Graphie IV</i> de Dubravko Detoni.....	140
Fig.33 – <i>Styx</i> de Anestis Logothetis.....	141

LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Termos referentes à música experimental.....	50
Quadro 2: Termos referentes às notações experimentais.....	142

INTRODUÇÃO

Dentre as mudanças que marcaram a música ocidental do século XX, destacamos aquelas que ocorreram em relação aos procedimentos composicionais, aos materiais sonoros e à notação musical. A experimentação na música, como um dos questionamentos de paradigmas da arte tradicional, se fez principalmente na ampliação do vocabulário sonoro empregado musicalmente e na indeterminação como forma de expressão artística. Esse ambiente de criação se concretiza em função de uma postura mais flexível do compositor, produzindo uma obra que comporta a participação ativa dos intérpretes como co-autores e a influência e interferência do acaso; isto é, uma obra que se constrói a cada vez que é realizada, ou nas palavras de Umberto Eco, uma *obra aberta*. Tal empreendimento artístico, pelo fato de não estar plenamente fechado, é normalmente gerenciado por uma concepção geral, e tem na notação musical uma ferramenta que permite a elaboração de idéias e a criação de um processo expressivo aberto a muitas possibilidades de realização.

Quando há o desejo de determinação, ainda com o viés experimental na busca de novas possibilidades, este se faz também na exploração de técnicas não ortodoxas das fontes sonoras e de um resultado sonoro complexo. Aqui, é necessária uma postura ‘acolhedora’ de uma realidade que não se pode (e, normalmente, não se quer) dominar: só é possível uma aproximação do fenômeno sonoro, só é possível imaginá-lo de forma geral, e sua materialização só se faz na execução, a cada vez, com suas singularidades. Neste caso, nos deparamos com requisições deterministas por parte do compositor que, ao invés de um objeto preciso, se volta somente a instruções para a sua realização.

Durante o século XX e adentrando o século XXI, a proposta experimental, como tentativa de revisão da noção de música e de arte, passa a ser assumida como forma de

expressão artística de tendências musicais variadas, cada uma com suas características próprias, o que torna difícil ou mesmo impossível definir os seus limites e suas especificidades. Como uma dessas formas de expressão, a *música experimental* é entendida, genericamente, como aquela que excede as barreiras e as definições impostas pelos estilos ou gêneros convencionais com a tentativa freqüente de revisão da noção de música (e de arte). Neste caso, música é vista como um produto do não-determinado, do momento, ou da pluralidade de possibilidades, com um grande interesse pela renovação dos materiais sonoros, das formas de produção sonora e do ritual da apresentação.

Optamos também por chamar de *notação experimental* aquela que, se desviando da lógica e regras da notação tradicional, se abre às possibilidades de imaginação do compositor; onde cada um procura com ela e através dela sua própria expressão artística. Neste sentido, a notação é praticamente refeita a cada obra, se tornando uma pesquisa aberta na criação (ou ao menos na procura) de símbolos, desenhos, textos e quaisquer outros recursos gráficos. Assim, a própria partitura se torna um ambiente de exploração não só de idéias, mas também de formas de grafar a música.

Traçamos aqui o percurso que nos conduz até a presente pesquisa.

Nossa pesquisa de mestrado teve como tema geral a música eletroacústica, na qual estão presentes a busca de ampliação do vocabulário sonoro, sua relação com a tecnologia elétrica e eletrônica e a criação musical. Desde um período que antecede esse trabalho, nos dedicamos a compor nas várias vertentes da música eletroacústica: gravação em suporte, música mista, processamentos em tempos real e multimídia. Além da produção de obras com essas estratégias composicionais, nos dedicamos também à música instrumental e vocal

baseadas em processos computacionais¹. Nessa etapa de nossa produção composicional, apesar da busca de novas possibilidades melódicas, harmônicas e texturais, a escrita se manteve ligada à notação tradicional: complexa e de grande precisão dos parâmetros musicais.

Após uma série de obras, e um desejo ainda constante de experimentação, passamos a explorar as possibilidades e potencialidades de uma escrita menos determinista. Assim, atualmente, além de empregar várias possibilidades da música eletroacústica, compomos também música de concerto, conjugando técnicas estendidas (extensão das técnicas tradicionais dos instrumentos e da voz humana, propiciando novos recursos sonoros) e *notações experimentais*.

Nosso interesse em pesquisar a *experimentação* que se exprime nos procedimentos composicionais, nos materiais sonoros, na participação ativa do intérprete na realização da obra e na notação musical se relaciona com nossa própria produção composicional atual. Em virtude da experimentação estar inserida no contexto contemporâneo que engloba diversas possibilidades de expressão artística, vimos a necessidade de um estudo mais aprofundado sobre as causas, as motivações, o funcionamento e questões históricas (compositores e suas soluções), tanto da *música experimental* como das *notações experimentais*. Tais formas de expressão artística, decorrentes de uma sensibilidade própria, compõem uma *poética* musical, entendida como um modo próprio e singular de se criar relações.

Assim, o objetivo de nossa pesquisa se divide em duas vertentes principais: de um lado, estudar a *música experimental* como um fenômeno na produção criativa, no impulso expressivo da composição musical; e de outro, abordar de que maneira as *notações experimentais* exprimem (ou podem exprimir) os interesses composicionais.

Seguem-se alguns objetivos específicos:

¹ Algoritmos que geram materiais musicais (perfis melódicos e blocos harmônicos) e que são processados pelo computador.

1. Criar relações entre técnicas composicionais, a atuação dos intérpretes e tipos de *notação experimental*.
2. Levantar tipos de *notações experimentais*.
3. Mediante a análise de partituras, verificar as perspectivas de quem constrói a estrutura, propõe alternativas e requisita a participação do intérprete.
4. Verificar as motivações, estratégias e conclusões sobre a criação através da *música experimental* e o uso de *notações experimentais*.
5. Demonstrar possíveis limitações das *notações experimentais*, em relação:
 - à intenção do compositor e à escrita
 - ao entendimento da partitura pelos intérpretes
 - à dependência (da presença) do compositor para opinar sobre os modos de execução e, quando requerida, sobre a escolha de materiais sonoros pelos intérpretes
 - ao resultado da execução e à sua comparação com as expectativas do compositor
 - à sua potencialidade de cumprir uma função documental
6. Produzir material de estudo e reflexão para as disciplinas de Composição, Análise Musical e aquelas relacionadas à interpretação de música contemporânea, tanto a nível de graduação como de pós-graduação. Além disso, estimular o envolvimento de novos pesquisadores sobre o assunto em questão.

Em relação aos inúmeros tipos de grafias musicais criados a partir do século XX, decidimos restringir o foco de nossa pesquisa às *notações experimentais* dedicadas às práticas instrumentais e vocais da música de concerto. Não abordaremos, então, os outros tipos de notação, como aqueles voltados à música eletroacústica ou à análise musical.

Como metodologia geral de nossa pesquisa, destacamos o estudo comparativo de uma bibliografia especializada, a discussão sobre os vários temas da *música* e das *notações experimentais* (apresentando exemplos a eles relacionados), o depoimento da nossa própria experiência composicional no assunto abordado, e a análise de obras atuais de nossa autoria abordando as questões estudadas.

Apresentamos a seguir a estrutura da pesquisa.

No início do capítulo 1 (*Música experimental*), sustentados por uma bibliografia especializada, buscamos possíveis definições para as designações ‘experimental’, ‘experimento’ e ‘música experimental’, abordamos e comparamos idéias, conceitos, tipos de realização, e apresentamos uma visão própria sobre o contexto musical da *experimentação*.

Das correntes e práticas artísticas apoiadas no viés *experimental* a partir do início do século XX, vamos investigar aquelas cuja trajetória musical se dá com transformações na produção dos materiais sonoros, nos procedimentos musicais, nas relações com intérpretes, e na busca de um sentido musical através da manipulação e conjugação desses elementos.

Com ênfase nas contribuições de John Cage, estudamos a valorização da escuta contemplativa e receptiva a qualquer material sonoro, a aceitação e incorporação do acaso no processo composicional e na realização das obras, a criação sonora com meios eletrônicos, a singularidade de cada performance, e a busca de uma notação própria que se volta aos interesses composicionais.

Destacamos também a leitura de Michael Nyman (em *Experimental Music: Cage and Beyond*), que fornece uma discussão importante sobre o tema da *música experimental*: uma definição do termo, a questão do momento ‘único’ da performance, do relaxamento ou a falta de controle do fenômeno musical, a busca de uma situação mais geral do objeto musical (onde o particular depende ou das escolhas dos intérpretes ou das circunstâncias), e a incorporação dos intérpretes nas decisões composicionais.

Ainda sobre as motivações e influências que permitem o entendimento e a realização da *música experimental*, apresentamos, também, um estudo sobre as idéias e propostas de Pierre Schaeffer, que estabelece regras e um método para esse assunto.

A seguir, versamos sobre a definição e conceituação de termos, como indeterminação, acaso, aleatório, improvisação, impreciso e ‘obra aberta’, importantes na definição e no entendimento da *música experimental*. Tais assuntos, servindo também de ferramenta conceitual a abordagem das *notações experimentais* no capítulo 2, se baseiam, principalmente nas idéias de Cage, Hans-Joachim Koellreutter e Umberto Eco.

Ao final do capítulo, apresentamos um breve histórico sobre o meu próprio percurso composicional em direção a postura e práticas experimentais.

Iniciamos o capítulo 2 pela definição das *notações experimentais*; isto é, uma notação com novos símbolos (ou símbolos tradicionais, empregados de forma não-convencional) para registrar, escrever e elaborar o pensamento musical, envolvendo novos materiais sonoros, procedimentos e processos musicais não-tradicionais, a valorização da materialidade sonora e relações temporais e de alturas mais livres.

Segue-se uma discussão sobre a notação musical como fenômeno, a partir das idéias de alguns autores (como Hughes Dufourt, Hugo Cole e Edson Zampronha) sobre suas motivações, estrutura e funcionamento. Foram apontadas diferentes funções da notação musical: em termos de codificação, memória e comunicação das idéias do compositor; como o ambiente e requisito primordiais para a geração do pensamento musical (o que envolve também a participação do intérprete); e seus vários graus de determinação e abertura. Apoiados em nossa própria experiência composicional, optamos por acolher as várias visões dos autores, abordando questões que envolvam as idéias composicionais, sua execução e as notações musicais, e mesmo a falta da notação, como nos casos da improvisação e de algumas

práticas eletroacústicas. A seguir, são apontadas outras estratégias que relacionam a criação e a notação musicais, mas de uma forma indireta, como a ‘composição assistida por computador’, os sistemas randômicos, a ‘*eye music*’ e os *grafismos*. O levantamento de tais questões possibilita apontar aspectos de um fenômeno específico da notação musical: as *notações experimentais*.

Assinalamos a ocorrência das *notações experimentais* como uma tendência de representação e elaboração de idéias musicais que surgiu a partir do século XX. Contrapondo-se à notação tradicional, elas comportam inúmeras possibilidades de expressão musical: a flexibilidade do compositor frente a sua obra com emprego de diferentes graus de indeterminação, a experimentação em relação aos meios de produção, aos materiais sonoros e aos procedimentos composicionais, a participação ativa dos intérpretes na construção e finalização da obra, uma atitude não convencional dos sujeitos envolvidos em relação à música e à arte.

Com base em uma bibliografia especializada, que envolve a escrita musical, a estética e a composição contemporâneas (a partir do século XX), e da nossa própria vivência composicional com as *notações experimentais*, abordamos os seus vários aspectos: a construção de sua definição, sua funcionalidade no registro de idéias e na construção composicional, sua estrutura, seus mecanismos, potencialidades e limitações.

Inicialmente, apontamos a geração e a proliferação de novas grafias musicais a partir dos anos 1950 e sua dificuldade de unificação.

A seguir, apresentamos motivações que levam os compositores a escolherem as *notações experimentais* como opção ou necessidade expressiva; tais como a inadequação e a impossibilidade de resolver problemas que não se resolveriam com a notação tradicional.

A partir também de uma bibliografia especializada, selecionamos tipos de *notações experimentais* criados e empregados durante o século XX, incluindo suas explicações e exemplificações.

Em relação ao funcionamento das *notações experimentais*, explicitamos os seguintes pontos: a intenção premeditada do compositor em criar uma notação própria e flexível, a conjugação entre suas idéias e propostas iniciais e o grau de precisão das demandas e de controle do produto final pretendido, a busca de uma sintaxe baseada em sonoridades e outros modos e aspectos de construção musical (como o timbre e a textura) que vão além do universo tradicional, a adequação das funções básicas da notação (tais como que tipo de acordo o compositor pretende fazer com os intérpretes), e a comparação entre aspectos das *notações experimentais* e da escrita tradicional.

Como metodologia de estudos, optamos em abordar individualmente os vários aspectos das *notações experimentais*, comparando as visões dos autores e nossas próprias perspectivas, realizando comentários e estabelecendo conclusões ou considerações.

São apresentadas certas texturas criadas no século XX que exigem uma solução gráfica própria, como as *trajetórias*, *nuvens*, *constelações* e *massa sonora*², o que envolve desde símbolos específicos a informações textuais. Aliás, o emprego do texto pode se configurar como o único meio de demandas por parte do compositor. Este é o caso das *notações textuais*, que também pode se constituir em uma lista de regras ou em estímulo para a realização dos intérpretes.

Outro tipo particular de notação experimental é apresentado, a seguir, através de uma discussão mais detalhada sobre a questão dos *grafismos*: sua definição, a indeterminação e a ambigüidade, a relações entre a escrita (o desenho, a sugestão) e sua interpretação (a improvisação), e as formas híbridas.

² Tais conceitos serão explicados no item 2.4.5, p.129.

Novas notações, novos sinais gráficos, e mesmo a reutilização renovada de símbolos ou signos convencionais, podem ser empregados pelos compositores como forma de representação para as suas exigências expressivas. Além disso, a necessidade de explicações sobre uma simbologia própria ou modos específicos de execução pode exigir dos compositores o emprego das *bulas*. Estes novos aspectos geram mudanças e questões nas relações entre a escrita e a leitura.

Além dos aspectos estéticos e experimentais, a escolha pelas *notações experimentais* envolve, também, tanto questões de ordem funcional (como certa facilidade de comunicação entre as propostas do compositor e o entendimento e ‘resposta’ dos intérpretes) quanto a própria logística da execução (como no emprego das ‘notações de ação’ – apresentadas e explicadas no capítulo em questão).

Ao final do capítulo, apresentamos um depoimento, a partir de minha própria vivência composicional, sobre a relação dos intérpretes com as notações experimentais.

O Capítulo 3 se refere à análise de obras de minha própria autoria que se inserem no contexto da *música experimental*, cujas partituras podem ser qualificadas no universo das *notações experimentais*. Realizada através da leitura e audição da partitura, a análise será feita pela observação da factura instrumental, dos tipos de materiais sonoros, dos procedimentos composicionais, e da conjugação entre a escrita experimental e as opções estéticas. Analisaremos as obras *Erosão* (para quinteto de metais) e *Metamorfose* (para voz e violão), cujas gravações serão anexadas ao trabalho.

A seguir, serão apresentadas as considerações finais do estudo realizado.

CAPÍTULO 1 – MÚSICA EXPERIMENTAL

1.1 – Definições

A expressão *música experimental* é freqüentemente usada para caracterizar qualquer música não-usual ou de vanguarda. Ela se refere mais especificadamente a um gênero de vanguarda musical inicialmente desenvolvido na Europa e nos Estados Unidos, a partir de meados do século XX. O compositor John Cage (1912-1992) é o expoente e a grande influência dessa tendência musical. De forma geral, a música experimental se refere a qualquer música que excede as barreiras e as definições impostas por um determinado estilo ou gênero. É comum que o compositor de música experimental estipule um conjunto de condições iniciais (técnicas, sônicas, conceituais, verbais, sociais, etc.) e que, a partir daí, os eventos se transcorram, mais ou menos, por sua própria conta através de situações randômicas, do acaso ou de mutações a partir de algoritmos e/ou efeitos do ambiente que provocam mudanças nos seus parâmetros de origem; quase sempre com um resultado que é imprevisível.

Outra característica marcante da música experimental é o interesse tanto por materiais sonoros que vão além daqueles da tradição musical (como os sons ruidosos, isto é, sons complexos produzidos pelas atividades humanas, naturais ou criados artificialmente), como pelas situações que os envolve. Encarados como fenômenos completos, de modo geral, sua evolução ‘natural’ é assumida em sua integridade pelo compositor desse tipo de proposta artística, que busca interferir pouco ou nada em seu processo.

Na classificação ‘experimental’, é possível englobar desde a conjugação híbrida de estilos, com a incorporação de ações não-ortodoxas, ao emprego de ingredientes únicos, singulares em relação às práticas tradicionais. Durante o século XX e adentrando o século

XXI, a proposta experimental passa a ser assumida como forma de expressão artística de tendências musicais variadas, cada uma com suas características próprias: da música eletroacústica aos minimalistas instrumentais, de executantes do *free jazz* a adeptos do *punk music*, *hiphop* ou do *heavy metal*, entre outros. Apesar da grande diversidade, o que torna difícil ou mesmo impossível definir seus limites e suas especificidades, pode-se dizer que na música experimental há frequentemente a tentativa de revisão da noção de música (e de arte) arraigada na cultura ocidental pelos séculos anteriores³.

Baseados em textos especializados, buscamos possíveis definições para as designações ‘experimental’, ‘experimento’ e ‘música experimental’, além de abordar idéias, conceitos, tipos de realização, e apresentar uma visão própria sobre este contexto musical.

Inicialmente, apresentamos algumas considerações sobre a idéia e a prática de música experimental.

No livro *Silence*⁴, o compositor John Cage acaba por aceitar o termo ‘experimental’ e tenta delimitá-lo ao longo dos seus textos. A objeção apontada por Cage (1973, p.13) de alguns compositores ao termo experimental para as suas obras se baseia no fato de que a realização de qualquer experimento na prática científica é seguida de uma seqüência de etapas determinadas de forma particular. Porém, quando a atenção se volta a vários eventos ao mesmo tempo (sonoros e visuais – incluindo mesmo o que acontece no ambiente a nossa volta), sendo suscetível de formar estruturas compreensíveis, cabe o adjetivo ‘experimental’, entendido não em termos de sucesso ou fracasso, mas como uma ação cujo resultado é desconhecido, não determinado.

³ Introdução baseada em COX, Christoph e WARNER Daniel. Experimental Musics. In: _____. *Audio Culture: readings in modern music*. New York: The Continuum International Publishing Group Ltd, 2006, p.207-208.

⁴ CAGE. *Silence: Lectures and Writings by John Cage*. Middletown – Connecticut: Wesleyan University Press, 1973.

Ao falar de uma música que simplesmente acontece, Cage coloca em evidência, então, o ato da escuta, e o fato de estar aberto, atento, ao que ocorre a nossa volta como um ‘evento musical’. Assim, onde se ouvia *silêncio* (em um estado – ou tentativa – de discriminação entre ‘sons musicais’ e os outros – estes últimos como silêncios), na verdade, há sempre som. Daí, a proposta da atenção aos eventos sonoros do cotidiano, do ambiente, ao entorno.

Cage (1973) aponta, também, como um trabalho experimental que permite a exploração das potencialidades do som (além do sincronismo exigido e desejado em uma escrita convencional), as possibilidades de criação do som em estúdio, através dos trabalhos com a fita magnética, manipulada em termos de medidas de comprimento, mas de um tempo livre. Ele afirma que essa prática depende de uma mudança radical dos hábitos musicais (além das escalas, modos, teorias do contraponto e harmonia, dos estudos de instrumentação e orquestração) (Cage, 1973, p.9). Da mesma forma, ao invés da mistura de elementos que segue uma ‘lógica vertical’ (como na harmonia), Cage aborda um tipo de música onde haja a coexistência das diferenças, e a fusão é feita pela própria percepção dos ouvintes. Uma proposta para esta realização se faria através da espacialização do som: ou com a distribuição de alto-falantes (música gravada ou executada ao vivo através de meios eletro-eletrônicos) ou pela distribuição dos músicos na sala de concerto.

Ainda sobre a questão da medida temporal (como no trabalho com a fita magnética), Cage sugere também sucessões de eventos não fixadas, mais livres, cujas entradas começam em qualquer ponto de um período de tempo dado. Neste caso, ele aponta para uma notação das durações onde o tempo corresponde a uma demarcação de espaço na partitura (Cage, 1973, p.15).

Cage (1973, p.10) questiona o próprio ato de criação do compositor (que é uma característica na tradição da música ocidental) quando propõe a seguinte alternativa: “(...) deve-se ceder ao desejo de controlar o som, limpar sua mente da música, e se dedicar a

descobrir meios que permitam que os sons sejam eles mesmos no lugar de torná-los veículos de teorias feitas pelo homem ou da expressão de sentimentos humanos”⁵. Ele entende que as emoções, se for o caso de abordá-las, continuam a existir, mas devem ser encaradas como individualmente diferentes. Não há como passá-las aos outros. A atenção deve se voltar para a própria atividade dos sons que acontecem, que estão disponíveis a nossa audição. Assim, como um ideal de simples contemplação aos fatos da vida, Cage (1973, p.12) fala que o sentido de escrever música está no se deixar levar pelos próprios sons, na falta de propósitos para dominá-los: sem a tentativa de por ordem no caos nem de melhoras na criação artística. O termo ‘experimental’ é empregado por ele a uma música sem relação ou com o sucesso ou com a falha. Assim, a música deve ser produto do desconhecido, do não determinado (Cage, 1973, p.13). Além disso, Cage valoriza o momento, na sua pluralidade de possibilidades, quando diz que, numa ação experimental, as coisas devem ser encaradas como realmente elas são; envolvendo sempre um rol infinito de interpretações.

Ao mesmo tempo em que acolhe e aceita os sons não intencionais, nessa visão do experimental, Cage (1973) fala das limitações da notação tradicional, por não representar de forma apurada o fenômeno sonoro integral. No entanto, contemporiza, dizendo que as partes podem até ser compostas através de uma partitura, mas sugere que elas devam ser combinadas de uma forma indefinida. Com um resultado sempre imprevisível, Cage (1973, p.11), então, afirma que a singularidade de cada performance de uma mesma peça interessa tanto aos compositores quanto aos outros ouvintes.

Questionando ainda a visão convencional da invenção do compositor, Cage (1973) acredita que o valor musical de uma obra não deve ser limitado pelo gosto individual, sendo possível criar sem as relações de memória e imaginação. Ele fala, então, de alguns artifícios empregados pelos compositores da música experimental com o objetivo de se esquivar da

⁵ (...) one may give up the desire to control sound, clear his mind of music, and set about discovering means to let sounds be themselves rather than vehicles for man-made theories or expressions of human sentiments.

determinação das ações e de um som intencional: o emprego de operações aleatórias (*chance operations*), como os sorteios do *I Ching* (Livro Chinês das Mutações⁶), as tabelas de números randômicos ou a interpretação das imperfeições do papel (Cage, 1973, p.10).

Com a incorporação dos demais sons na qualidade de potencialmente musicais, o emprego de dissonâncias e ruídos é outra característica apontada por Cage, ao se referir à música experimental.

A atitude contemplativa de Cage pelo som sem a interferência de um projeto musical racional sofre influências do seu envolvimento com a filosofia oriental e seus estudos sobre o Zen Budismo. Este fato tem relação com a sua necessidade expressiva de propor situações musicais que aceitem o espontâneo, o casual e o socializante, ao invés de impor aos intérpretes um modo preciso de execução, e à música um formato definitivo. Ele emprega as operações do acaso como uma ferramenta composicional para suscitar situações indeterminadas, livres de suas possíveis interferências subjetivas.

Apesar do acolhimento de Cage às respostas livres dos intérpretes, se faz necessário na execução nesse ambiente de indeterminação, por parte desses mesmos intérpretes, um comportamento de disponibilidade e de entrega, uma abertura e um preparo técnico para vivenciar suas propostas.

Também com uma perspectiva 'holística' do contexto experimental, Cage entende que não há música voltada somente para o sentido da audição; mesmo quando o único propósito do compositor é o sonoro. Voltado para a integralidade do agora, do momento com tudo o que dele advém e é posto a descobrir, a ação (ou o evento) musical sempre se refere à percepção de todos os sentidos.

⁶ The Chinese *Book of Changes*

Michael Nyman, em *Experimental Music: Cage and Beyond*⁷, aborda e busca definir a música experimental, abrangendo desde os seus precursores históricos e as suas várias práticas artísticas. O autor parte das idéias de Cage sobre esse assunto para expor, de forma organizada, as suas propostas; sendo que algumas de suas conclusões sobre a expressão ‘música experimental’ fazem referência à obra *4’33”* (1952) do próprio Cage. Nyman justifica a identificação ‘experimental’ pela própria abertura da obra, que permite várias possibilidades de abordagem, e por ser um trabalho que propiciou transformações além da revolução que ela própria ajudou a construir na concepção de música. Com esta obra, Cage questiona noções tradicionais de composição, interpretação e audição (Nyman, 1974, p.2).

Nyman (1974) utiliza o termo experimentação em oposição ao determinismo da técnica serial, e sintetiza assim suas características: ênfase à audição, à percepção, ao relaxamento em relação ao controle e ao resultado na realização musical. Ele reafirma que a proposta experimental se põe em oposição ao movimento de determinismo extremo da *Avant-Garde* (representada pelos compositores do final da década de 1950: Boulez, Kagel, Xenakis, Birtwistle, Berio, Stockhausen, e Bussotti). Na perspectiva da *Avant-Garde*⁸, há o desejo de controle pelo compositor de todo o processo musical, através de uma escrita precisa e detalhada, e que se dirige a uma determinada execução do intérprete; no intuito de ‘congelar’ o momento, e de dominá-lo. Sem interesse no permanente, a música experimental se faz no momento ‘único’, na sua riqueza imprevisível de possibilidades. Além do seu compromisso com os sons novos, a música experimental se preocupa com o espontâneo, com o relaxamento

⁷ NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. New York: Macmillian Publishing, 1974.

⁸ A diferença entre os termos *Avant-garde* e *Música Experimental* é abordada por vários autores. Por exemplo, Nyman se refere ao formalismo e ortodoxismo do serialismo da *Avant-garde* européia, em oposição ao trabalho experimental dos compositores americanos do início dos anos 1950 (Nyman, 1974). Nicholls faz a mesma distinção, posicionando a *Avant-garde* no limite extremo da tradição musical, enquanto que a música experimental se estrutura fora dela (Nicholls, David. "Avant-garde and Experimental Music" In *Cambridge History of American Music*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1998). Já Meyer, inclui na tendência da *música experimental* os compositores Berio, Boulez e Stockhausen, assim como as técnicas do serialismo integral, numa postura que compreende diferentes métodos e tipos de música (Meyer, Leonard B. *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*. 2a. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1994).

ou a falta de controle do fenômeno musical, em busca de um fluxo livre dos impedimentos metodológicos; em contraposição ao sentido de dedução e coerência da *Avant-Garde*.

De modo geral, no processo da música experimental, o compositor deixa de estipular restrita e antecipadamente os materiais musicais, a estrutura, as relações em função de uma situação mais geral, do processo de geração, das 'regras' de composição (Nyman 1974). Dividindo a atividade criadora, o compositor passa, então, a atribuir ao intérprete a definição (ou escolha) do som e de sua articulação temporal dentro de certos limites de conduta, mas que abrangem muitas possibilidades. O âmbito desses limites de interpretação pode variar de opções fornecidas à liberdade total na escolha, por exemplo, dos parâmetros sonoros.

Nyman (1974) também considera uma atitude experimental o emprego de técnicas que forneçam soluções para as questões de criação musical, retirando do compositor a obrigação de controlar todas as etapas do processo composicional. Cage, como pioneiro, emprega o *I Ching*, com o desconhecimento das conseqüências de suas opções no 'jogo', para determinar escolhas composicionais, processos e materiais sonoros.

A identidade é outra questão abordada por Nyman (1974) na realização da música experimental. Assim, a indeterminação na performance fornece identidade a cada versão da obra; como um processo que não se estabelece pela repetição, mas por uma escrita cujo grau de abertura permite um grande leque de 'respostas'.

Aqui, também o tempo da execução, como uma lacuna a ser preenchida pela performance, se faz pelas circunstâncias do concerto. Do tempo totalmente livre a sugestões gerais, das escolhas das frações de tempo de forma randômica pelo compositor a demandas de limites mínimos e máximos de tempo: em vários níveis, o executante é posto a tomar decisões em relação ao tempo e suas divisões.

Nyman (1974) enfatiza o envolvimento do intérprete na execução da música experimental, a partir das propostas do compositor: suas habilidades musicais e 'para-

musicais’, sua criatividade (propensa inclusive a escolhas composicionais), seu poder de iniciativa, suas escolhas pessoais, suas experiências vividas, sua sensibilidade, sua capacidade de responder ao ‘jogo’ musical em meio aos outros integrantes do grupo e às circunstâncias. Nesse sentido, a partitura proposta pelo compositor se constitui em uma diretriz geral que abarca estratégias, demandas, envolvimento, e sedução em vários níveis para a atuação dos intérpretes.

O aspecto de ‘jogo’ das músicas experimentais também é assinalado pelo autor. As regras propostas pelo compositor são, então, conhecidas através da partitura (ou instruções textuais), mas as escolhas e as ações dos executantes dependem de fatores ocasionais; por exemplo, no momento de uma resposta intuitiva (subjetiva) por parte dos intérpretes (desde a escolha de materiais sonoros dados a sua total produção) ou de ações (musicais ou não) que dependam das circunstâncias do ambiente onde acontecem. Em todos esses casos, não há como ter antecipadamente a certeza dos seus resultados.

A experimentação também se faz pela exploração dos instrumentos musicais (também das vozes) de forma não tradicional; como uma fonte sonora ‘expansível’, além dos limites para os quais foram construídos. Nesse caso, há o alargamento dos mecanismos básicos de execução; como por exemplo, através da inserção de objetos nas cordas do piano (‘piano preparado’ – com alterações substanciais no seu timbre) ou da execução diretamente nas suas cordas.

Apoiando-se nos próprios conceitos de Cage e em outros autores, Frank Mauceri aborda a questão da música experimental pelo viés das possibilidades do experimento⁹, complementando os textos anteriores.

⁹ MAUCERI, Frank. From Experimental Music to Musical Experiment. *Perspectives of New Music*, Vol. 35, No. 1, Winter, 1997, p. 187-204.

Inicialmente, Mauceri (1997) generaliza o termo experimental, usado para atribuir trabalhos musicais que não possuem nenhum rótulo. E aponta que a música experimental como uma categoria histórica, já teria se tornado uma prática tradicional do século XX. Para o autor, Nyman seria o primeiro a propor essa visão temporal, ao diferenciar a *Avant-garde* da música experimental¹⁰, se apoiando nas diferenças culturais, técnicas e institucionais, e associando a primeira à tradição da música de concerto européia.

Outro fato evidenciado por Mauceri (1997) é a omissão da expressão ‘música experimental’ das edições do *New Grove Dictionary of Music*; só sendo citado no *New Grove Dictionary of American Music*¹¹, e assim definido:

Uma tradição da prática musical do século XX (predominantemente, porém, não exclusivamente americana), cuja característica fundamental é uma procura contínua por novos modos radicais de composição, de fazer e entender a música. (...) Apesar da música experimental ser relacionada à música contemporânea ‘convencional’, o termo é usado para um tipo de exploração musical mais destemido, mais individualista, excêntrico e menos especializado¹².

Diferenciando o experimento científico do fazer musical, Mauceri vê também o experimento como técnica, abordado de modo geral:

(...) o experimento científico busca confirmar sua teoria subjacente. (...) O compositor deseja que o fenômeno musical seja tão experiencialmente rico, quanto diferente e resistente a generalizações. (...) O experimento composto é designado a transcender a verificação do método empregado, para exceder suas funções gestuais, semióticas, ou formais. Ele preserva a si mesmo como um fenômeno, uma experiência significativa com possibilidade interpretativa e afetiva¹³. (Mauceri, 1997, p.9).

Ao explorar os artifícios tecnológicos, Mauceri (1997) vê a composição experimental para além do viés técnico, quando envolve um conjunto de ferramentas, práticas e relações.

¹⁰ Abordado no item anterior.

¹¹ ROCKWEL, John. Experimental Music In: HITCHCOCK, H. Wiley, e SADIE, Stanley, eds. *New Grove Dictionary of American Music*. London: MacMillan Press Limited, 1986, vol. 2, 91-95.

¹² A tradition of 20th-century musical practice (largely but not exclusively American), the fundamental characteristic of which is a continuing search for radically new modes of composition, music making, and musical understanding. (...) Although experimental music is related to "conventional" contemporary music, the term is used for a bolder, more individualistic, eccentric, and less highly crafted kind of musical exploration. (Hitchcock and Sadie 1986, s.v. "Experimental Music" by John Rockwell)

¹³ [For scientific practice] the experiment aims to confirm the theory. (...) The composer desires that the musical phenomenon be so experientially rich as to differentiate itself and resist generalizations. (...) The composed experiment is designed to transcend its verification of the methods used, to exceed its gestural, semiotic, or formal functioning. It preserves itself as phenomenal, an experience pregnant with interpretive and affective possibility.

Segundo o autor, a tecnologia desenvolve e gera uma técnica, e também promove demandas por novas tecnologias. Neste sentido, ele também observa a importância dada às inovações tecnológicas como indício de vanguarda musical.

Baseado nas noções de Cage (1973) sobre a abertura da ‘ação experimental’, Mauceri (1997) aponta que o ‘experimento’, mais do que uma categoria ou técnica, indica uma função, cujo resultado é imprevisível. Há em Cage o interesse por obras finalizadas que são realizadas através de ações que conduzem ao desconhecido. Como essas obras permitem uma realização diferente a cada apresentação, nelas, cada performance é um experimento, no sentido de que o resultado não é previsível. Para o autor, Cage dissolve a oposição implícita na música tradicional entre sons intencionais e não intencionais (Mauceri, 1997, p.197). Neste caso, a obra deixa de ser discursiva ou expressiva, pois Cage vê o ‘experimento’ como uma ação que se afasta das intenções do compositor.

A seguir, Mauceri (1997) comenta o fato de Cage ver as possibilidades da gravação eletrônica e as técnicas de síntese sonora como meios a serem explorados na música experimental. Ao invés do tratamento dos parâmetros musicais como unidades discretas da música tradicional, as técnicas eletrônicas (através dos trabalhos de gravação e manipulação da fita magnética) permitem abordá-los como parâmetros contínuos, numa aproximação à continuidade dos sons naturais. Na receptividade aos diversos materiais sonoros, o autor ainda complementa: “O experimento musical, removendo de si próprio as necessidades de expressão, é livre para incluir o som do ambiente e os irrestritos (e imprevisíveis) comportamentos do som natural”¹⁴ (Mauceri, 1997, p.198). Na obra experimental de Cage, a tecnologia não é empregada como um meio para controlar o som, mas para desistir do seu controle: como abertura à audição e à liberdade do exercício da intenção, rompe com a oposição entre produção e recepção, entre compositor e ouvinte.

¹⁴ Musical experiment, by divesting itself of the requirements of expression, is free to include the sound environment and the unrestricted (and unpredictable) behaviors of natural sound.

Finalmente, Mauceri (1997, p.201) aponta o caráter heurístico¹⁵ que se faz pela ruptura quando diz que “o evento musical inesperado excede nossa habilidade para ‘fazer sentido; ele rompe nossa estrutura interpretativa’”¹⁶.

O solfejo tradicional prega o uso de um quadro conhecido e preestabelecido de valores do som, fornecendo um sistema de notação para representá-lo. Nesse quadro de possibilidades são empregados sons de altura definida e produzidos por instrumentos musicais tradicionais ou pela voz humana. Em função da limitação dos símbolos tradicionais de notação em exprimir as qualidades dos sons perceptíveis pela audição, Pierre Schaeffer¹⁷ (1910-1995) sugere um ‘solfejo experimental’ de forma que abranja qualquer material sonoro. Nesse ‘novo solfejo’, ele propõe o uso da intenção da escuta, para retirar do som sua identidade referencial, e a busca das características do som. Schaeffer sugere um estudo da morfologia dos sons partindo-se somente da percepção, calcada na experiência comum, e sem a necessidade de uma justificativa científica, nem de referências com a fonte produtora daquele som¹⁸.

¹⁵ O conhecimento baseado na intuição e nas circunstâncias vivenciadas.

¹⁶ The unforeseen musical event exceeds our ability to "make sense" of it; it ruptures our interpretive framework.

¹⁷ Engenheiro de som e produtor de rádio, Schaeffer inicialmente usou como suporte gravações em discos, realizando vários estudos de ruídos. Além de técnicas como a colagem, a fragmentação e o contraste, um recurso muito explorado foi o da repetição em anel (*sillon fermé*), através do qual o fechamento do sulco do disco sobre si mesmo permitia o isolamento de determinado som, criando uma estrutura sonora própria. Inicialmente Schaeffer utilizou sons anedóticos (ou sons referenciais), ou seja, sons dos quais a percepção da fonte que os produziu é imediata. O advento da fita magnética, que se constituía em um suporte de maior flexibilidade de manuseio, permitiu a Schaeffer um aprofundamento no estudo das características do som e a experimentação de novas propostas na composição e organização dos sons.

¹⁸ Segundo Schaeffer, a morfologia de um som é descrita através de sua *matéria* e *forma*, assim definidas por ele: *matéria* é o que se percebe do som em um momento instantâneo, o qual possui uma determinada tessitura e relações internas que formam uma textura; *forma* representa o trajeto dessa *matéria* no tempo e sua eventual evolução. Para a descrição da *matéria* do som, Schaeffer usa os critérios de massa, timbre harmônico e grão. Para descrever a *forma*, ele utiliza os critérios de *allure* e de dinâmica. Ver SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

Na edição *Em direção a uma música experimental*¹⁹, Schaeffer lança uma proposta de renovar o sistema de pensar o som e o musical, estipulando regras e um método. Tal método é composto dos seguintes itens:

- A primazia da audição, em oposição ao determinismo musical (do universo sonoro e composicional da música de concerto). Exploração de novos sons, revelando à audição musical a potencialidades desses materiais.
- Emprego e exploração dos recursos acústicos (fontes sonoras) disponíveis.
- Busca de uma linguagem, com o objetivo de renovar o domínio musical.

As regras para essa proposta experimental seriam as seguintes:

- Aprender um novo solfejo: escuta sistemática dos sons, e sem a necessidade de uma aprendizagem científica.
- Criar *objetos sonoros*²⁰: a realização concreta do som, através da busca de variedade e intimidade na produção sonora (na exploração das fontes sonoras), do trabalho de captação com o microfone, e da busca da originalidade e diversidade de *objetos sonoros*.
- Aprender os processos (através da manipulação dos aparelhos de estúdio): a criação *concreta* dos *objetos sonoros* substitui a notação abstrata da música tradicional, e o uso dos aparelhos (através de operações de abstração –

¹⁹ SCHAEFFER, Pierre (org.). *Vers une musique expérimentale: La revue musicale* 236. Paris: Richard-Masse, 1957. Em 1953 o Grupo de Pesquisas de Música Concreta da Radiodifusão e Televisão Francesa (formado por Pierre Schaeffer, o engenheiro de som Jacques Poullin e o compositor Pierre Henry) que desenvolvia estudos sobre o som e música em estúdio, realizou a Primeira Jornada Internacional de Música Experimental na UNESCO em Paris. Quatro anos depois, é editado um número da *Revue musicale* organizado por Schaeffer, intitulado *Vers une musique expérimentale* (ver PALOMBINI, Carlos. *Pierre Schaeffer, 1953: Por Uma Música Experimental*. Departamento de Artes da UFPR Revista Eletrônica de Musicologia. Vol. 3/Outubro de 1998. http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr3.1/vol3/Schaeffer.html#especificamente. Acesso em 9 jul 2009)

²⁰ Schaeffer (1966) define *objeto sonoro* como o produto (ou som) estudado como uma unidade independente, através da intenção da escuta nas suas características internas.

transposições, justaposições, nuances, etc.) substitui a realização *concreta* dos instrumentos.

Esse trabalho *concreto* sobre e através dos próprios materiais sonoros se constitui um dos conceitos pioneiros e importantes da música experimental; opondo-se à prática tradicional de se conceber uma partitura que representaria sons já conhecidos, e que seriam executados *a posteriori* (música abstrata).

Antes de conceber as obras, na visão de Schaeffer (1957) propõe a realização de estudos, com o seguinte plano:

- Estudos de sonoridade: agrupar *objetos sonoros* de proveniências diversas, e com características comuns (semelhante ao estudo da instrumentação).
- Estudos de reunião de *objetos sonoros*: limitando-se à construção, permutação e justaposição dos objetos entre si, sem manipulá-los (como no estudo da composição).
- Manipulação dos *objetos sonoros* (através dos aparelhos de estúdio), gerando novas possibilidades (semelhante ao estudo da orquestração).
- O trabalho e os tempos: o tempo de solfejo, da criação dos *objetos sonoros* e das manipulações antes das tentativas de composição, além da complementação da aprendizagem com discussões estéticas e da busca de uma expressão individual.

No trabalho composicional a partir dessas propostas, busca-se dar sentido aos ruídos, ‘domesticá-los’ (quando possível), criar um cenário sonoro dramático (expressivo) através de formações híbridas. Mais do que a gravação e manipulação de ruídos do cotidiano, o exercício da *música concreta* envolve novas sensibilidades da expressão musical, e promove uma renovação nas abordagens do fenômeno sonoro. Assim, além do aspecto de pesquisa (com um

método e regras), os elementos que envolvem este tipo de criação em estúdio confirmam a sua postura experimental, quando o compositor se coloca como o próprio executante, quando o produto sonoro final definitivo é fixado em um suporte, e quando não há a figura e a performance visual do intérprete, alterando a relação do público com o ritual do concerto.

A música eletrônica²¹ (música eletroacústica), como uma música experimental que incorpora as inovações tecnológicas nos processos artísticos para além dos domínios da música tradicional, comporta desde as infinitas possibilidades de produção e manipulação do material sonoro a procedimentos multimídia, que integram os vários tipos de percepção e expressão artística.

Entendemos o conceito de experimentação também no sentido que abrange o uso de novos materiais sonoros na busca de uma expressão artística; com uma sensibilidade própria de percebê-los, articulá-los e conjugá-los. Pensando em um espectro amplo de possibilidades, são considerados, então, tanto o emprego de novas formas de produção sonora através dos meios instrumentais e vocais tradicionais (técnicas estendidas), como a fabricação de materiais sonoros em estúdio (através de seus recursos de montagem e de manipulação) ou aqueles sintetizados artificialmente, sons existentes na natureza e sons produzidos pelas atividades humanas (os dois últimos, empregados *in loco* ou em ambientes de criação eletroacústica²²).

²¹ Algumas edições em inglês, tais como *A Guide to Electronic Music* de Griffiths, *The Evolution of Electronic Music* de David Ernst (Schirmer Books, 1977) e *The Development and Practice of Electronic Music* de Jon H. Appleton e Ronald C. Perera (Prentice-Hall Inc., 1975), usam o termo música eletrônica (*Electronic Music*) como uma denominação geral para toda a música que utiliza a tecnologia como ferramenta de composição ou de execução.

²² Em tais ambientes os sons ou são gravados em um suporte, ou são empregados na conjugação entre o arsenal tecnológico e a atuação ou interferência humanas, no momento da execução musical.

1.2 – Terminologia e conceitos

1.2.1 – Indeterminação, acaso, aleatoriedade, improvisação

Certos termos são recorrentes na definição e no entendimento da *música experimental*. Entre eles destacamos os seguintes: indeterminação, acaso, aleatoriedade, improvisação, impreciso, 'obra aberta'. Tais termos envolvem importantes conceitos que, por sua vez, sustentam uma forma de expressão artística característica de experimentação, de contraposição e, às vezes, de negação à tradição musical, que foi sendo construída ao longo do século XX.

A indeterminação na música se refere a certo grau de relaxamento no controle do compositor sobre determinados aspectos de sua obra. Neste caso, tais decisões podem ser atribuída a um fator externo. Em realidade, como a notação não pode definir completamente a realização de uma obra, qualquer música se encaixaria nessa definição; porém, o termo indeterminação é empregado aqui focalizando uma escolha consciente do compositor por se abster de certas etapas do processo criativo. Há, neste caso, uma ligação intrínseca entre o conceito de indeterminação e os vários graus de abertura de algumas obras, presentes na história da música ocidental. Em um sentido amplo, a indeterminação está presente tanto nas improvisações barrocas, nas cadências de execução livre, como nas propostas experimentais de Cage a partir do imprevisível.

Impulsionada por motivos filosóficos ou puramente experimentais, a indeterminação, como um princípio causador e motivador do processo composicional, assume certa importância a partir da segunda metade do século XX. Ela pode ser verificada tanto na flexibilidade de certas requisições da composição (através dos diferentes graus de abertura da notação) e no emprego de procedimentos aleatórios ou autômatos que forneçam soluções

próprias para as várias etapas da produção musical (de jogos a procedimentos computacionais), como nas escolhas interpretativas, que se realizam entre opções dadas pelo compositor ou por propostas de criação atribuídas aos executantes (como nas demandas de improvisação). Os intérpretes se estabelecem como co-autores no momento em que a indeterminação da escrita propicia o seu envolvimento nas próprias decisões composicionais no decorrer da obra, com conseqüências no resultado final da composição. Ao invés de um projeto composicional cujo resultado é um objeto que se repete a cada execução, o uso da indeterminação, com diferentes graus de abertura na configuração dos parâmetros musicais, da estrutura formal ou da instrumentação, permite que a obra se torne um processo que se refaz continuamente a cada participação dos agentes envolvidos.

Leon Dallin, em *Techniques of Twentieth Century Composition*²³, explica que no uso de procedimentos indeterminados o papel do compositor é redefinido. Neste caso, o controle (por parte do compositor) sobre os diversos aspectos da obra é relaxado ou abdicado, e certas decisões composicionais são deixadas a cargo ou do acaso ou da seleção e escolha dos intérpretes. Por outro lado, Dallin expõe a diferença entre dois termos: a *indeterminação* implica um acaso não controlado (maior grau de imprecisão), e a *aleatoriedade* sugere um controle do acaso, a partir de possibilidades de escolhas (menor grau de imprecisão).

Para Dallin, a composição aleatória, relacionada ao acaso ou à imprevisibilidade, implica no controle substancial dos intérpretes sobre os eventos sonoros, de acordo com estipulações do compositor. Certos elementos são pré-determinados pelo compositor e outros são deixados ao encargo dos intérpretes. Assim, qualquer aspecto da composição pode ser fixo ou livre, em vários graus de controle e liberdade. Eis algumas obras nas quais são utilizados procedimentos aleatórios: *Aventures* (1962) e *Nouvelles Aventures* (1962-65) de

²³ DALLIN, Leon. *Techniques of Twentieth Century Composition*. Dubuque: WCB, 1974, p.237.

Ligeti, com o emprego de diversos procedimentos vocais ('técnicas estendidas') e de instruções de interpretação através de uma escrita composta por diversos tipos de símbolos, mas sem um controle exato dos parâmetros; *Paixão segundo São Lucas* (1965) de Penderecki, também com o emprego de uma produção experimental de sons vocais, é notada com a disposição relativa de alturas e durações; e *Trenodia para as Vítimas de Hiroshima* (1960) de Penderecki, que conjuga uma série de procedimentos que empregam técnicas estendidas e uma simbologia própria para as cordas, além do uso de uma notação proporcional para a construção de texturas e *clusters* (fig.1).

Fig.1 – Trecho de *Trenodia para as Vítimas de Hiroshima* de Krzysztof Penderecki. Emprego de procedimentos aleatórios (COPE, David. *New Directions in Music*. Dubuque: W. C. Brown, 1989, p.60).

Dallin generaliza: compositores europeus se identificam mais com a idéia do acaso controlado ou aleatoriedade, e os americanos, com o conceito de acaso puro ou indeterminação. Segundo o autor, “a divisão entre as categorias [aleatoriedade e a indeterminação] não é muito clara, e as diferenças entre elas tendem a ser mais semânticas e filosóficas do que técnicas”²⁴ (Dallin, 1974, p.240).

²⁴ The dividing line between the two categories is not clearly drawn, and the differences tend to be semantic and philosophic rather than technical.

John Cage é o expoente no emprego do acaso puro ou indeterminação. Cage empregou pela primeira vez a palavra “indeterminação”, na conferência “*Indeterminacy*”²⁵, em 1958, durante os cursos de verão de Darmstadt, para denominar o tipo de estratégia composicional empregada em uma obra que permite aos intérpretes executá-la de formas diferentes. Sua busca pelo imprevisível, pelo relaxamento em relação ao controle dos resultados da obra, está presente no próprio processo de construção da obra, nas propostas aos intérpretes ou em ambas as etapas. Em sua obra *Music of Changes* (1951), todos os elementos da estrutura musical (altura, silêncio, duração, amplitude, tempo e densidade) foram escolhidos usando cartões provenientes do *I Ching* e pelo lançamento de moedas. Neste caso, ele emprega uma técnica denominada por ele mesmo de *operações do acaso*²⁶. O termo *acaso* se refere à imprevisibilidade dos resultados, que podem variar de situações com possibilidades reduzidas, como nos lançamentos de moedas ou dados, a situações improváveis. A indeterminação de *Music of Changes* é estabelecida somente na escolha dos materiais musicais; uma vez definidos, tais materiais foram escritos com a notação tradicional. Em *Music for Piano I* (1958), enquanto alguns parâmetros sonoros são definidos pelo compositor, outros são deixados por conta dos intérpretes. Nesta obra, as escolhas de Cage também são baseadas em operações do acaso, como a definição das alturas em função das imperfeições do papel onde a partitura é produzida. Em *Aria* (1958), as representações horizontal para as durações e vertical para as alturas são aproximadas. São empregados diversos recursos de emissão vocal, com textos em várias línguas, e há a atribuição aos executantes da definição de certos parâmetros. As curvas para demandas relativas de alturas são pintadas com diferentes cores, referindo-se a diferentes timbres vocais, que são escolhidos pelo próprio intérprete (fig.2).

²⁵ Para mais detalhes, ver Cage (1966, p.36-40).

²⁶ Expressão usada por Cage na conferência *Changes*, também em Darmstadt. Ver Cage (1966, p.19).

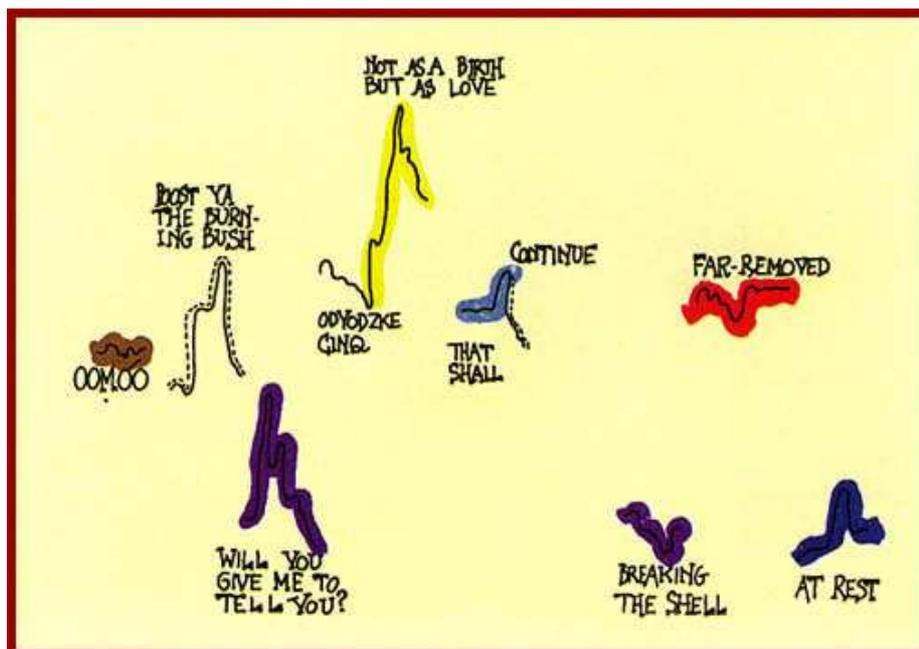


Fig.2 – Trecho de *Aria* de John Cage. Notação gráfica imprecisa e indeterminação na performance (http://www.mnt-aq.it/english/cianciusi_aria.htm em 15/04/2010).

No *Concerto para Piano e Orquestra* (1957-1958) não há uma partitura de regente (*full score*) com todas as informações dos instrumentos. Dallin (1974, p.241) aponta que a indeterminação nessa obra ocorre tanto na composição como na sua interpretação. Na sua construção, Cage emprega uma das *operações de acaso*: as imperfeições do papel. Estas imperfeições são marcadas por pontos, que, por sua vez, se tornam notas quando conjugados a pentagramas. Stephen Drury²⁷ explica que Cage cria uma grande coleção de materiais musicais para serem selecionados pelos executantes. Assim, cada um deles constrói, independentemente, a sua parte a partir dos materiais disponíveis para o seu instrumento. Além disso, cada parte é escrita permitindo certo grau de liberdade em relação ao tempo para cada músico, não havendo orientações de coordenação e sincronismo entre elas; e as relações temporais são alteradas pela atuação do regente, que possui a sua própria parte. Na performance, os executantes interpretam os gestos do regente, cujos braços se movem em círculos largos como um relógio.

²⁷ DRURY, Stephen. *John Cage: The Piano Concertos*. Disponível em <<http://www.stephendrury.com/Writings/texts/concertos.html>> Acesso em: 3 mar. 2011.

Griffiths²⁸ traça um painel das possibilidades de indeterminação, a partir das opções de compositores representativos do século XX. Tais dados complementam as informações dadas por Dallin.

O tipo de notação escolhido pelo compositor, pode se constituir numa proposta, cuja realização e resultados são imprevisíveis. Este é o caso da obra *Aus den sieben Tagen* (1968) de Karlheinz Stockhausen, onde são fornecidos aos intérpretes textos como motivadores de uma resposta musical coletiva. Esta obra se encaixa no que o compositor caracteriza como “música intuitiva”. Da obra, selecionamos o texto *Richtige Dauern (Durações Corretas)*²⁹:

(für circa 4 Spieler)	(em torno de 4 executantes)
<p>Spiele einen Ton Spiele ihn so lange bis Du spürst daß Du aufhören sollst Spiele wieder einen Ton Spiele ihn so lange bis Du spürst daß Du aufhören sollst Und so weiter Höre auf wenn Du spürst daß Du aufhören sollst Ob Du aber spielst oder aufhörst: Höre immer den anderen zu Spiele am besten wenn Menschen zuhören Probe nicht</p>	<p>Toque um som Toque-o pelo tempo necessário até que você sinta que deva parar Toque novamente um som Toque-o pelo tempo necessário até que você sinta que deva parar e continue Pare quando você sentir que deva parar Mas, tocando ou parando: escute os outros A melhor execução é quando as pessoas estão escutando Não ensaie</p>

Aqui, as escolhas dos intérpretes se baseiam mais na intuição do que no intelecto, numa combinação entre processos indeterminados, de acaso controlado e de improvisação. Esta

²⁸ GRIFFITHS, Paul. Indeterminate Music. In: *Grove Music Online*. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em: 6 ago. 2010.

²⁹ Texto original extraído de LEIJTEN, Sjoerd. The intuitive music of Karlheinz Stockhausen. In: *Improvisation in Composition*, <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:PiZk8Io29u0J:improvisationincomposition.blogspot.com/2007/12/intuitive-music-of-karlheinz.html+Richtige+Dauern+Stockhausen&cd=22&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br&client=firefox-a&source=www.google.com.br>>. Acesso em: 05 mar. de 2011.

obra contradiz a oposição apontada por Nyman (1974, p.1) entre a abertura dos compositores americanos experimentais e a rigidez e busca de controle da *Avand-garde* européia.

Com diferentes graus de indeterminação, outros compositores fornecem formas de notação que também permitem aos intérpretes tomarem decisões sobre o percurso da obra. Como é o caso de Witold Lutosławski (1913-1994). Suas partituras propõem ou a repetição livre de determinados trechos fornecidos pelo compositor, ou a escolha livre do ritmo para um conjunto dado de alturas. Este primeiro procedimento aparece na obra *Les Espaces du Sommeil*³⁰ (1975), para barítono e orquestra. Optando pela falta de sincronismo entre as partes, o compositor emprega um controle relativo, criando uma textura sobre a qual se pode vislumbrar uma idéia geral de realização, pois seus detalhes são variáveis (fig.3).

³⁰ Os Espaços do Sono.

3

fl. 1. $\Gamma = ca 176$
fl. 2. $\Gamma = ca 176$
cl. 1. $\Gamma = ca 176$
cl. 2. $\Gamma = ca 176$
trbe 2. $c.s. \Gamma = ca 140$
trbe 3. $c.s. \Gamma = ca 100$

xii.

b. solo
dans la nuit il y a naturellement les sept merveilles du monde et la grandeur et la tra-

Vni I div. in 3
Vni II div. in 3
Vle div. in 3
VC. div.
cb.

rit. cresc.

Fig.3 – Trecho de *Les Espaces du Sommeil* de Witold Lutoslawski. Textura aleatória (Copyright by Chester Music, London, 1978).

Pierre Boulez (1925-) estabelece um tipo de abordagem da indeterminação calcada em um menor grau de imprecisão. Como uma reação contra os limites da notação convencional de descrever com precisão a composição da *Avant-garde* do Pós-guerra, o

compositor opta por criar momentos de flexibilidade em suas obras³¹. As opções dadas aos intérpretes já estão mais ou menos estabelecidas, cabendo-lhes, então, escolher e executar a alternância das seqüências, com conseqüências também na estruturação formal da obra. Um exemplo deste processo composicional é a sua *Terceira Sonata para Piano* (1955-7), que permite aos intérpretes ou escolher simplesmente a ordem de movimentos e de seus trechos internos, ou omitir certas passagens, ou decidir entre parâmetros fornecidos (como andamentos e dinâmicas).

Como já havíamos indicado, a indeterminação de certas obras permite e requer o envolvimento dos intérpretes na criação da obra, na tomada de decisões que recaem na prática da *improvisação*.

Comumente, há a idéia de que a improvisação se refere à prática da performance ou da composição no próprio momento de sua realização. Nesse ato livre de criatividade, a espontaneidade e a falta de uma preparação prévia substituem tanto a tarefa árdua do projeto composicional e sua escrita, como o estudo e ensaios dos intérpretes a partir da partitura. Entretanto, é possível um posicionamento flexível sobre a ocorrência ou não da improvisação. Na realidade, em qualquer tipo de notação, por mais determinista que seja, não é possível dar conta de todos os aspectos da realização, e certos detalhes são acabados por ser estipulados pelos próprios intérpretes; o que permite execuções singulares de um mesmo texto musical. A simples realização desses aspectos indefinidos, dependente das circunstâncias do concerto, das vivências e escolhas pessoais dos intérpretes, pode, de certa forma, ser entendida como *improvisação*. Porém, apesar das variações nos detalhes, tais interpretações particulares conduzem a um mesmo resultado musical, e não a um ato de criação dos executantes, no sentido de um novo contexto. O que entra em questão, aqui, são os graus de abertura das

³¹ WHITTALL, Arnold. Aleatory Music. In: *Grove Music Online*. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso 6 ago 2010.

propostas compocionais, e a opção consciente do compositor por certo grau de indeterminação em suas propostas.

No passado, a prática musical possibilitava a participação criativa no ato da execução; como nas improvisações vocais e instrumentais da música antiga ou nas realizações do baixo contínuo no Barroco. Assumindo, às vezes, o próprio papel de intérprete, o compositor deveria seguir limites precisos, certos padrões, em relação ao estilo, aos modos de execução, às regras de sintaxe e de estruturação formal da época e do local. Realizadas através de uma notação menos determinista (limitada na grafia ou propícia a construções particulares), essas práticas podem ser comparadas a outros modos de improvisação que também seguem regras e limites estilísticos e sintáticos na sua conformação. Este é o caso das músicas que são criadas e transmitidas oralmente ou as que são realizadas a partir de partituras ‘sintéticas’ (por exemplo, as cifras da música popular ou do jazz, envolvendo padrões melódicos, rítmicos, de encadeamento harmônico, de ornamentação, de modos de execução, etc.).

Como já dissemos, um aspecto particular do século XX é a incorporação consciente de diversos graus de indeterminação pelos compositores em suas obras, permitindo a participação ativa dos intérpretes, e estimulando-os a atuar como co-autores. Diferentes formas de motivação, de expressão artística e de notação irão direcionar esses acordos entre os agentes do produto musical. A música experimental, criada a partir do século passado, requer a improvisação como demanda e prática constantes nas obras. Um dos meios de sua implementação é o emprego de notações indeterminadas ou de partituras gráficas, que estimulam os intérpretes a ações musicais espontâneas e garantem a aleatoriedade no resultado sonoro. As demandas da notação contemporânea se diferem das outras práticas improvisatórias por requisições específicas e em contextos próprios. Assim, os intérpretes são chamados a tomar decisões sobre parâmetros, texturas e gestos musicais e questões formais, a explorar experimentalmente as fontes sonoras disponíveis, a ter posturas diferentes do ritual

tradicional de concerto, a responder expressivamente por si mesmos ou em grupo (mesmo as técnicas extremas dos intérpretes virtuosos poderiam ser empregadas por sua própria conta na improvisação), a lidar e a reagir (musicalmente) ou com situações do acaso, com o inesperado, ou com requisições específicas que requerem uma ‘entrega total’ como artistas (como no caso da requisição de posturas teatrais, de movimentação no palco, ou de exploração artística de determinado fato sugerido, etc.).

Chamando de ‘improvisação livre’, Dallin (1974, p.238) aponta um determinado tipo de prática do século XX:

(...) [a] improvisação livre realizada em grupo quebra com a tradição de um modo fundamental. Os sons compostos resultantes de uma improvisação livre não são controlados por uma única mente ou relacionados a um padrão de acordes, mas são basicamente produtos do acaso [chance]. Os executantes ouvem criticamente e tentam responder apropriadamente o que ouvem dos outros músicos, mas sem ter em comum nenhuma referência ou qualquer antecipação do que os outros executantes fazem³².

Visando a um maior entrosamento, à exploração de práticas musicais experimentais e à possibilidade de respostas individuais às demandas indeterminadas, são comuns, no exercício da improvisação livre, grupos formados por poucos intérpretes.

Enfatizando improvisação livre como um exercício da auto-descoberta e auto-afirmação, Vink Globokar, citado por Paul Griffiths³³, apresenta razões para o engajamento dos intérpretes nesta prática³⁴:

uma necessidade de liberação [do comando do compositor]; uma procura por uma nova estética musical, uma provocação, o desejo de trabalhar coletivamente para desenvolver seu instrumento e para o seu próprio prazer, um engajamento político e social, o desejo de pertencer a uma elite capaz de improvisar, um modo de auto-avaliação, um modo de expressão própria não só através de sons mas por um comportamento físico [talvez o instrumento como extensão de seus corpos, sem a necessidade de se ligar a uma partitura], a necessidade de criar um contato (o mais próximo possível) com o público, uma necessidade de dar liberdade à sua imaginação (sem a necessidade de uma reflexão profunda sobre seu trabalho), e muitas outras coisas³⁵.

³² (...) free improvisation by an ensemble breaks with tradition in a fundamental way. The composite sounds that result from free improvisation are not controlled by a single mind or related to a preexistent chord pattern but are basically products of chance. The players may listen critically and attempt to respond appropriately to what they hear in the other parts, but they have no common frame of reference or any way of anticipating what the other players will do at a given moment.

³³ GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press, 1995, p.205.

³⁴ Globokar trabalhou com Stockhausen, Berio e Kagel.

³⁵ a need for liberation, a search for a new musical aesthetic, a provocation, a wish to work collectively, to develop his instrument, to amuse himself, a political or social engagement, the wish to belong to an elite capable

Griffiths (1995, p.17) estende o conceito da improvisação à prática de *música concreta*, onde se conjugam o emprego da tecnologia e a variedade de fontes sonoras a uma sensibilidade experimental na criação e à primazia da escuta. Ele aponta que

qualquer exemplo de *musique concrète* [música concreta] era uma improvisação na qual o compositor trabalhava diretamente com os sons disponíveis: notação e performance eram dispensáveis, certas habilidades do compositor – imaginação abstrata, audição interna apurada, precisão da notação – eram irrelevantes³⁶.

Nesse trabalho de criação, o compositor lida, de modo geral, solitariamente, com as várias etapas do processo musical: tanto a pesquisa e a aquisição dos materiais sonoros, quanto a montagem da estrutura da própria obra, dependem da experimentação, da intuição, das tentativas do compositor com os meios disponíveis; ele próprio é o realizador de todas as etapas até a obtenção do produto final.

Além do trabalho individual de estúdio e dos grupos que empregam uma instrumentação tradicional, surgem grupos especializados nas realizações da *música mista* (grupos de *live electronics*³⁷) que utilizam na produção musical todos os recursos disponíveis: um tipo de trabalho coletivo que envolve o emprego da tecnologia, aliado à prática da improvisação e da participação do grupo na própria composição, e onde é comum a mistura de estilos musicais diversos. Entre as inúmeras possibilidades, aparelhos e instrumentos elétrico-eletrônicos são misturados aos tradicionais, a objetos do cotidiano e do meio ambiente amplificados, geralmente integrados em sistemas computacionais. O computador tornou-se, com seus constantes aprimoramentos, uma estação de trabalho para realizações em tempo-real, permitindo automação de vários graus de transformação do material sonoro ou de

of improvising, a way of evaluating himself, a way of expressing himself not only through sounds but through his physical comportment, a need to create a contact (and that the most direct possible) with the audience, a need to give free rein to his imagination (without being obliged to spend hours of a reflection at a worktable), and many other things. (Griffiths 1986: 242)

³⁶ Every example of *musique concrète* was an improvisation which the composer created by working directly with the sounds at his disposal: notation and performance were bypassed, and many of the traditional skills of composers – abstract imagination, acuteness of internal hearing, precision of notation – were irrelevant.

³⁷ Grupos de eletrônica ao vivo.

controle de outras ações no momento da execução, e de acordo com instruções preestabelecidas ou estabelecidas no momento da apresentação. Somam-se ainda equipamentos eletrônicos especialmente desenvolvidos e instrumentos convencionais modificados ou adaptados a esses equipamentos. Deve-se levar em conta o indeterminismo da interpretação, e a efemeridade do momento nas execuções ao vivo, as condições acústicas do ambiente onde se realiza o concerto, e as limitações técnicas dos equipamentos de controle e de processamento a tempo-real. Assim, tocando, conduzindo as manipulações sonoras ou o controle das ações, as várias tarefas que envolvem o evento musical, que se referem a opções e atitudes tomadas no momento da execução, são facetas da prática da improvisação.

Em muitos casos, os grupos de *live electronics* podem adquirir um caráter multimídia com a junção de diversas formas de expressão artística, onde são envolvidos todo tipo de manifestação que ative os sentidos, como o som, a luz, o espaço e o uso do corpo. A noção de improvisação se expande ainda mais.

Incluindo historicamente entre outros movimentos artísticos, Griffiths (1995, p.266) aponta que a improvisação livre, como um ideal, se segue à eclosão da técnica da *Citação*³⁸, ao declínio da *Avant-garde*, ao abandono de Cage da composição, e ao *Minimalismo*³⁹. Como uma prática que se estabelece a partir do rompimento com as heranças e os instrumentos tradicionais (como nos grupos de *live-electronics* de Stockhausen), a improvisação se torna tanto um meio como um fim em si mesmo.

³⁸ Empréstimo de trechos de obras de outros autores (ou de outras obras do mesmo autor), empregados claramente em sua textura original ou combinados a outros elementos.

³⁹ Tendência musical que, de meados dos anos 1960 aos 1980, se caracteriza pela ênfase na repetição, variando da transformação gradual de materiais diatônicos simples a sobreposição de planos complexos e deslocamentos constantes de processos rítmicos.

1.2.2 – O impreciso e o paradoxal

A partir da segunda metade do século XX, novos fatores ocorrem no cenário musical: a exploração de novos materiais sonoros, um novo pensamento musical com tendência à imprecisão, e a disseminação de novas grafias musicais⁴⁰. O emprego de sons microtonais, eletrônicos e aqueles que tendem ao ruído, a introdução do acaso (tanto na composição como na execução), e a aplicação de meios probabilísticos de escolha (como no caso da música estocástica⁴¹) ocasionaram o aparecimento do indeterminismo como tendência e estilo; em sintonia com um pensamento vigente naquela época.

Do trabalho composicional e ideológico de um dos nomes mais influentes na vida musical no Brasil, o flautista, compositor, professor e musicólogo Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), podemos abordar questões referentes a implicações estéticas resultantes do *relativismo* (sob o aspecto da imprecisão), e da síntese entre elementos e procedimentos da música ocidental com a improvisação, a concepção de tempo e o silêncio da música oriental.

Na sua estética, Koellreutter usa um vocabulário específico⁴². Segundo ele, no *relativismo*, fatores ambientais, psicológicos e sociais irão modificar o ângulo de observação de cada um: os valores são relativos a determinados seres humanos, períodos históricos ou culturais. Koellreutter (1990, p.25) afirma que essa tendência relativista se faz presente na composição musical quando *gradações e tendências* tomam o lugar de alturas e intervalos absolutos. No *impreciso*, ocorre a falta de rigor, visando o indeterminado, o vago. Em sua *Terminologia de uma nova estética da música*, ele mesmo explica tais conceitos ao apresentar o princípio de estruturação, por ele definido como *campos sonoros*:

⁴⁰ Como nos exemplos de Cage citado anteriormente, e de Henry Cowell (com uma escrita específica para *clusters* ao piano) e Krzysztof Penderecki (com a criação de símbolos para a exploração sonora não-convencional dos instrumentos da orquestra, e de uma notação para *clusters* formados por *divisi* microtonais nas cordas).

⁴¹ Tal procedimento desenvolvido por Xenakis se refere ao uso da teoria da probabilidade para a geração de material pré-composicional (melódico, rítmico ou harmônico). Para mais detalhes, ver XENAKIS, Iannis. *Musiques Formelles*. Paris: Editions Richard-Masses, 1963.

⁴² KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Terminologia de uma nova estética da música*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

(...) Compreende estruturas de determinação aproximativa e tende à fusão, diluição e unificação das mesmas. O campo descuida dos elementos que exigem precisão, exatidão, rigor e regularidade de execução (...). A estética relativista (...) não considera, em princípio, alturas e intervalos absolutos, mas gradações e tendências. Não se trata, por exemplo, de acordes, mas de graus de densidade; de ritmos e andamentos determinados, mas de graus de velocidade, de mudanças de andamentos, de tendências, enfim. Na composição de campos, o processo de desenvolvimento cede lugar ao processo de transformação. A determinação de gradações e tendências encontra-se entre o preciso e o impreciso, entre o determinado e o indeterminado. A composição de campos depende, principalmente, do equilíbrio das relações entre ordem e desordem, entre as camadas de pontos, linhas, grupos e complexos sonoros e entre os graus de adensamento e rarefação. (Koellreutter, 1990, p. 25).

No *paradoxal*, ocorre a contradição, e na concepção de Koellreutter (1990, p.103), os opostos se complementam numa mesma realidade. Para ele, este fato acontece na teoria da música da segunda metade do século XX quando há a unificação de conceitos opostos, como no intercâmbio e interação entre som e silêncio; neste caso, porém, apontando para um novo conceito de silêncio: não o da pausa tradicional, mas do ‘vazio’ expressivo dos sons imperceptíveis⁴³ (Koellreutter, 1990, p.7). Ainda sobre o conceito de *paradoxal*, Koellreutter (1990, p.7) aponta a existência de “valores complementares de uma estrutura musical definida e indefinida ao mesmo tempo, onde os elementos e ocorrências musicais, analogamente, são perceptíveis e imperceptíveis, contínuos e descontínuos”.

Koellreutter (1990, p.19) revela a influência da teoria quântica e da relatividade (do início do séc. XX) no seu pensamento estético-musical. Nela se defende o *princípio da incerteza*, que lança dúvidas sobre a teoria geral de causalidade e sobre o determinismo⁴⁴. Estimulado pela revolução científica atômica, Koellreutter (1990, p.37) propõe uma estética musical que busque transcender a linguagem e o raciocínio. Sua estética relativista do impreciso e do paradoxal propõe, ainda, a quebra dos dualismos complementares das músicas clássica e romântica (consonância/dissonância, tempo fraco/forte, tônica/dominante, melodia/acompanhamento).

⁴³ Há aqui, certa relação entre os conceitos de silêncio de Koellreutter e de Cage. Para Cage, o silêncio absoluto não existe. Ele aponta que, por uma questão de atenção e preconceito, tal silêncio (relativo) se refere aos sons do cotidiano, do ambiente, e todos aqueles que se diferem dos ‘sons musicais’ da tradição musical.

⁴⁴ Koellreutter (1990) explica que, nessa teoria voltada para o mundo micro-físico, as leis da teoria quântica não são deterministas, mas de ordem estatística.

Criando ou apresentando uma terminologia de um modo próprio, Koellreutter (1990) apresenta os conceitos de uma estética presente no século XX. Sobre a diversidade de materiais sonoros empregados na música, ele comenta a busca dos compositores por um novo repertório de símbolos musicais para “ruídos e *mesclas*, natural e artificialmente produzidos” (Koellreutter, 1990, p.6). *Mesclas* são, assim, definidas pelo autor: “fenômeno sonoro que contém, ao mesmo tempo, elementos sonoros de altura determinada e frações de ruidosidade” (Koellreutter, 1990, p.86).

Questionando a noção de tempo absoluto na música, ele apresenta um novo conceito para o problema temporal:

(...) um fluxo constante, invariável e inexorável que flui desde o passado infinito ao futuro infinito. O tempo deixa de ser fator de ordem física para tornar-se uma forma de percepção. Assim desaparecem a barra de compasso, os valores de duração fixa, a pulsação perceptível e métrica” (KOELLREUTTER, 1990, p.6).

No lugar de melodia e harmonia Koellreutter (1990, p.7) fala de unidades estruturais, chamadas ‘*gestalten*’, explicando, assim, o seu emprego:

Desaparecem vozes e partes e com elas, o pentagrama e a direcionalidade de grafia e leitura. A partitura mostra, cada vez mais, os chamados “campos sonoros”, produtos de uma estética relativista cujos conceitos fundamentais são o impreciso e o paradoxal, valores complementares de uma estrutura musical definida e indefinida ao mesmo tempo, onde os elementos e ocorrências musicais, analogamente, são perceptíveis e imperceptíveis, contínuos e descontínuos.

Em relação à influência da estética oriental no seu processo criador, Koellreutter aponta para “as forças que aspiram à complementação e fusão”⁴⁵ e que são caracterizadas pela ambivalência (coexistência de forças opostas) e pela neutralidade. Nesse sentido, conceitos artísticos, como alusão, concentração e simplicidade, servem como fatores de imprecisão dos fenômenos musicais (verificados também na notação), improvisações e procedimentos aleatórios.

⁴⁵ KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Seiyô tono tai wa*. Tóquio: Meisei University Ed. (trad. de Saloméa Gandelman. *Estética – À procura de um mundo sem “vis-à-vis”*. São Paulo: Novas, 1983.

Com uma visão de arte voltada para o momento de pluralidade e de inter-relações do século XX, Koellreutter (1990, p.9) sugere que a música daquele tempo deveria ser compreendida como “configuração de relacionamentos, definida em termos de multidirecionalidade e multidimensionalidade”. Ele vê essa música, dinâmica e que se constrói pela receptividade a várias opções, como reflexo da vida cotidiana; no sentido de que “(...) a vida é transformação constante, um processo que não se permite prender em objetivos específicos ou interpretativos”.

A imprecisão dentro da estética de Koellreutter em vários graus, e em um pensamento oriundo do relativismo, abrange desde a ampliação da notação tradicional a novos grafismos. Sua notação é fruto de uma técnica denominada *planimetria*⁴⁶. Nela se funde o princípio serial (serialismo ou sucessão de eventos) e a ordenação particularizada dos signos musicais, onde os elementos da composição são gerados apenas por um módulo básico, sem hierarquia entre os elementos constituintes. Essa técnica tem como base a estética relativista do impreciso e do paradoxal. A partir de um caráter não-causal, não há desenvolvimento, mas disposição e transformação dos signos musicais.

Koellreutter se expressa em uma linguagem inovadora, em relação à notação e à técnica composicional. Da sua produção, podemos destacar a obra *Wu-li* (1989-90), para grupo instrumental, como um exemplo de uma composição *planimétrica*. Nela, o compositor utiliza o artifício de escrita denominado *diagramas*. Com o auxílio de uma “bula” oferecida pelo autor, o intérprete deve elaborar uma partitura-texto (“recompor”) a partir dos diagramas apresentados. Tal estrutura é explicada pelo autor quando ele mesmo comenta a obra em questão:

Trata-se de uma composição em cuja macroforma cada uma de suas partes, em um certo sentido, contém o todo à maneira do holograma. Trata-se de padrões sonoros multidimensionais e multidirecionais, passíveis de serem redistribuídos (variados e/ou transformados) (...). Os algarismos ao

⁴⁶ KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Introdução à Estética e à Composição Musical Contemporânea*. B. Zagonel, SM. la Chiamurela (orgs), Porto Alegre: Movimento, 1987, p.36-37.

lado das linhas de trajeto referem-se à duração das trajetórias de silêncio, pausa ou som em unidades de tempo. As entradas dos instrumentos ou vozes ocorrem a critério dos intérpretes; da mesma forma densidade ou rarefação da polifonia. Os sons de altura definida ou indefinida obedecem à tessitura dos instrumentos ou vozes respectivos, subdividida em sons graves, médios ou agudos. Trata-se de uma autentica teia dinâmica a qual, no entanto, não dispensa a noção de ordem, empregando o diagrama para manejar variação e transformação, e a planimetria para determinar os princípios de ordem⁴⁷.

Diagrama K (-Wu-Li-)

Estréia absoluta, 25 de setembro de 1990, Rio de Janeiro

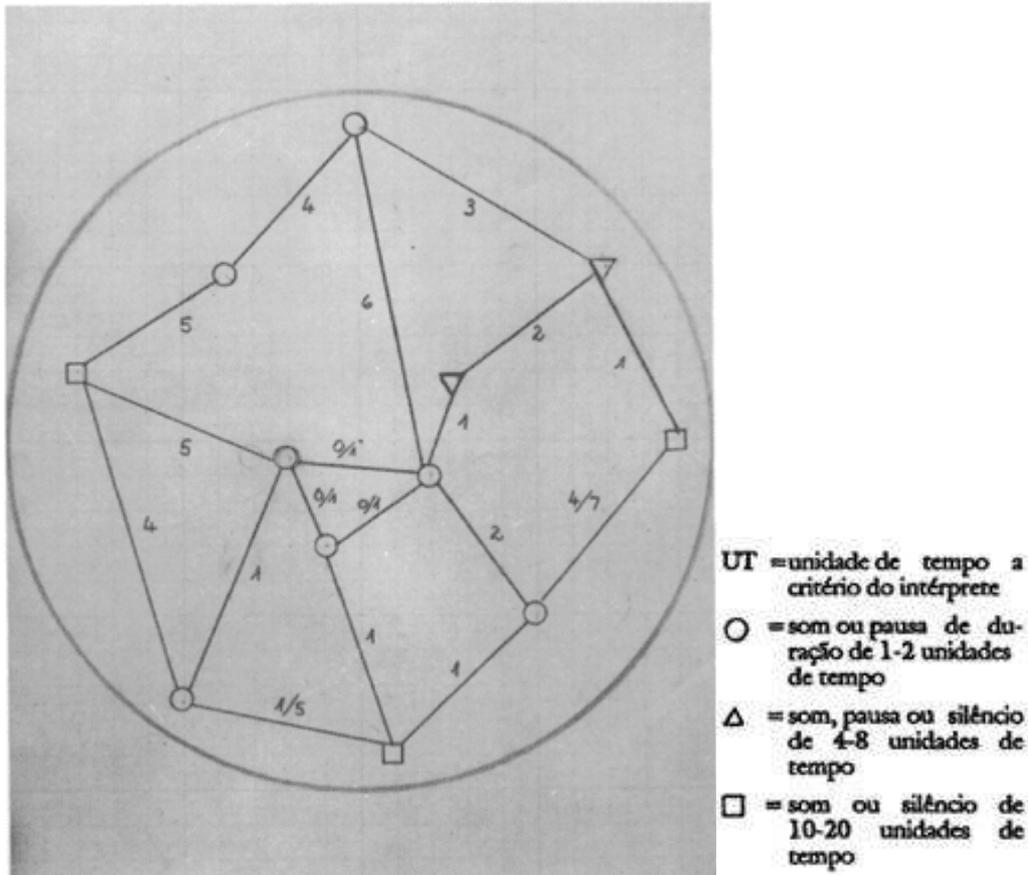


Fig.4 – Diagrama da obra *Wu-li* de Hans-Joachim Koellreutter. Diagrama de uma composição planimétrica (http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300011, acesso em: 15 mar. 2011).

Sobre a proposta estética dessa obra, Koellreutter complementa: “*Wu-li* é música experimental. Porque, nele, o experimentar é o centro da atuação artística. Não é uma obra musical. É um ensaio. É um termo médio entre música concertante e música improvisada”⁴⁸.

⁴⁷ KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Wu-li*: um ensaio de música experimental. In: Estudos Avançados Home Page. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000300011> Acesso em: 15 mar. 2011.

⁴⁸ Idem.

1.2.3 – ‘Obra Aberta’

Encontramos na noção de *obra aberta* de Humberto Eco⁴⁹ fundamentos e informações ligados à música experimental. Tais dados contribuem na busca de sua definição, no seu entendimento como escolha por parte dos compositores, e na compreensão do seu funcionamento na relação entre compositores e intérpretes.

Segundo Eco (1976, p.22), “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante”⁵⁰. Porém na *obra aberta*, essa ‘ambigüidade’ se torna uma das finalidades explícitas da obra, através dos ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados, e da dialética entre ‘forma’ e ‘abertura’.

Nesse ambiente de criação, vale a reação dos envolvidos (compositor, intérpretes e ouvintes) à ‘provocação’ do acaso, do indeterminado, do provável, do ambíguo, ou da desordem, vistos como forma de expressão artística. Nesse sentido, para Eco, o fenômeno da *obra aberta*, como tendência operacional, não indica como são resolvidos os problemas artísticos, mas como são colocados⁵¹.

Eco (1976, p.37) aponta as novas relações entre os intérpretes e a produção musical contidas na poética da obra aberta da seguinte forma:

[...] a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora.

Tal proposta se reflete diretamente na escolha de uma escrita que permita ao intérprete ou escolher entre opções dadas, ou buscar, através de sua vivência, suas próprias soluções.

Cabem, aqui, os vários níveis de experiência dos intérpretes no próprio momento da execução

⁴⁹ ECO, Umberto. *Obra Aberta*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

⁵⁰ O significado se refere aos conteúdos ou sentidos imateriais (afetivos, perceptivos, etc.). O significante alude à parte física, a uma cadeia ou um grupo organizado de signos (palavras, frases, etc.) que permitem a expressão dos significados. Ver CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Editora Ática, 2005.

⁵¹ Uma questão que se coloca para ele é como conseguir o máximo de ambigüidade sem deixar de ser ‘obra’.

(improvisação) ou em um tempo anterior à execução (na preparação da obra): idéias, emoções, predisposições a operar, materiais, módulos de organização, padrões prefixados e atos de invenção. Eco (1976, p.37) cita alguns exemplos onde há, por parte dos compositores, a proposição de intervenção criativa dos intérpretes:

- a) *Klavierstück XI*, de Stockhausen: a liberdade do intérprete em escolher a estrutura “combinatória” da peça, de montar a sucessão dos trechos.
- b) *Sequenza per flauto*, de Berio: flexibilidade para a duração das notas de uma sucessão (com indicação de intensidade) em relação a quantidades de espaço referenciais constantes; configurando-se numa leitura *proporcional*.
- c) *Trocas*, de Henri Pousseur: possibilidade de começar e acabar em qualquer das seções dadas, o que gera grande variedade de resultados cronológicos.
- d) *Terceira Sonata para Piano*, de Boulez: a primeira parte possui seções intercambiáveis, porém com restrições de combinação; a segunda é composta por seções de estrutura circular, podendo-se começar por qualquer uma, e interligá-las até completar o círculo. Sem possibilidades de grandes variações interpretativas no interior da cada seção, com exceção de uma delas cujo tempo é livre.

Explicitando a noção da obra aberta nos exemplos musicais acima, Eco (1976, p.39)

afirma que essas obras musicais

(...) não se constituem numa mensagem acabada e definida, numa forma univocamente organizada, (...) mas sim numa possibilidade de várias organizações confiadas à iniciativa do intérprete, apresentando-se, portanto, não como obras concluídas, que pedem para ser revividas e compreendidas numa direção estrutural dada, mas como obras ‘abertas’, que serão finalizadas pelo intérprete no momento em que as fruir esteticamente.

Eco (1976, p.41) ainda reforça a idéia da participação ativa do intérprete no resultado da obra citando Henri Pousseur⁵², quando este diz que

A poética da obra ‘aberta’ tende (...) a promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, coloca-o no centro de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização.

A opção dos compositores por obras que se estabelecem como um campo aberto de possibilidades se relaciona com a visão de Eco (1976, p.46) de uma “poética da sugestão”, onde “a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor”. Aqui, a partir das proposições potencializadas do compositor de uma escrita aberta e sugestiva, o intérprete participa com suas contribuições emotivas e imaginativas; assim, a cada leitura poética corresponde um ‘mundo’ e uma resposta pessoal.

Ainda sobre a construção de um discurso musical que não se pretende definitivo, e acabado, Eco (1976, p.56) diz que

“O fato de que uma estrutura musical não mais determine obrigatoriamente a estrutura subsequente (...) deve ser encarado no plano geral de uma crise do princípio de causalidade. (...) ao *indeterminado* como resultado válido da operação cognoscitiva [do conhecimento], [ele complementa:] (...) nesse contexto de idéias eis que se apresenta uma poética da obra de arte desprovida de resultado necessário e previsível (...)”.

Assim, uma ‘obra em movimento’ faz convite à liberdade interpretativa, à indeterminação dos resultados, à descontínua imprevisibilidade das escolhas. Sobre este tipo de proposta colocada em jogo pelo criador aos fruidores (como na relação entre compositores e executantes), Eco (1976, p.62) sintetiza:

O autor fornece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: (...) apesar de tudo, a sua obra, (...), a sua forma, ainda que organizado por outro de um modo que não podia prever completamente; pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento.

Mesmo com a objeção de que toda obra de arte necessita de uma resposta livre e inventiva por parte do intérprete (a obra precisa ser reinventada), essa consciência crítica da

⁵² POUSSEUR Henri. La nuova sensibilità musicale. *Incontri Musicali* 2. Roma, mai 1958, p.25.

relação interpretativa, na relação do artista com a obra, só foi alcançada pela estética contemporânea, a partir da segunda metade do século XX. Sobre o aspecto estético da abertura que se expande além daquela de toda obra artística, Eco (1976, p.89) inclui

(...) a intenção de uma abertura *explícita* e levada até o limite extremo: uma abertura que não se baseia exclusivamente na natureza característica do resultado estético, mas também nos elementos mesmos que se compõem em resultado estético. (...) um aparato de significantes que por si só já era aberto e ambíguo.

Neste contexto, a ambigüidade de sinais e a sua organização estética, fomentadas na idéia, na representação e na execução, se sustentam e se motivam.

Eco (1976) emprega o sentido de processo interpretativo da obra aberta tanto para o executante quanto para o receptor (no caso da música, o intérprete e o ouvinte) como aqueles que desfrutam. São compreendidas, aqui, as obras musicais onde há, através de uma escrita experimental, a relação entre propostas composicionais flexíveis e includentes, e a participação ativa dos intérpretes. Nesse sentido, podemos relacionar a busca de novos tipos de notação e sua concretização em obras musicais, como mais uma opção de expressão artística da atualidade, às conclusões de Eco (1976, p.93):

As poéticas contemporâneas⁵³, ao propor estruturas artísticas que exigem do fruidor um empenho autônomo especial, frequentemente uma reconstrução, sempre variável, do material proposto, refletem uma tendência geral de nossa cultura em direção àqueles processos em que, ao invés de uma seqüência unívoca e necessária de eventos, se estabelece como que um campo de probabilidades, uma “ambigüidade” de situação, capaz de estimular escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes.

No momento do livro *Obra Aberta* (década de 1960), a tendência ao ambíguo e ao indeterminado parecia ao autor um reflexo de uma condição de crise daqueles tempos. Hoje, após a primeira década do século XXI, podemos perceber não mais uma tendência (de certa

⁵³ Eco (1976, p.107) entende *poética* como uma relação nova, uma reunião incomum de elementos, que comunica uma emoção inusitada, “a tal ponto que a emoção surge ainda quando o significado não se faz imediatamente claro”. Como *estética* é um termo que engloba todas as artes, o autor adverte que será mais útil aplicar a denominação poética para a referência de determinada arte (p.ex.: poética da música eletroacústica).

amplitude) do ambíguo e do indeterminado, mas estes aspectos como mais uma das possibilidades em meio a outras na expressão artística musical.

Dentre as possibilidades de abertura de uma obra, a imposição de elementos que empregam o indeterminado e o acaso geralmente conduz a produtos artísticos imprevisíveis. Em relação a essas implicações, “(...) o problema básico de uma música que visa a absorver todos os sons possíveis, alargar a gama dos sons aproveitáveis, permitir a intervenção do acaso no processo da composição” é abordado por Eco quando ele afirma que “ao visar ao máximo de imprevisibilidade visa-se ao máximo de desordem, no qual não só os mais comuns, mas todos os significados possíveis, resultam não organizáveis”. Ele conclui, então: “(...) o problema é sempre o da dialética entre forma e abertura, entre livre multipolaridade e permanência, na variedade dos possíveis, de uma obra” (Eco, 1976, p.128).

Tal abertura na obra, potencializada pela escolha de uma escrita impulsora do seu próprio processo de realização artística, se estabelece pelos limites impostos pelo compositor.

A propósito desse grau de controle, Eco (1976, p.129) diz:

A tendência à desordem, que caracteriza positivamente a poética da abertura, deverá ser tendência à desordem *dominada*, à *possibilidade* abrangida por um *campo*, à liberdade velada por *germes de formatividade* presentes na forma que se oferece às livres escolhas do fruidor.

Propostas cuja idéia (ou concepção) original visa à concretização dinâmica da obra (o que gera sempre produtos novos) podem se enquadrar ou em uma determinada concepção estética (ou estilística) ou em um campo de possibilidades requerido. Assim, há sempre questões a se resolver entre o que é pedido (ou fornecido) pelo compositor e a flexibilidade de respostas dos intérpretes. Aqui, em meio às vivências de ambas as partes (experiências artísticas e gerais), a notação é o canal de expressão dos pensamentos, das demandas, dos desejos, de sugestões, de estímulo a respostas, de propostas em vários graus de abertura. Assim, quando Earle Brown (1926-2002) fornece uma partitura como *December*, na qual o grafismo é composto somente por ‘resíduos’ de signos (blocos horizontais e verticais de

tamanhos e espessuras diferentes), deixa em aberto as possibilidades de interpretação, demandando dos executantes escolhas na construção da obra (como a instrumentação e os demais parâmetros sonoros)⁵⁴. Tais grafismos são estímulos para a criação, ou no momento de preparação (quando das escolhas testadas nos ensaios) ou na própria execução (através do exercício da improvisação no momento do concerto).

Propenso a certos limites que permitam a intenção e a expressividade artísticas na criação, Eco (1976) evidencia a importância de certo grau de controle (e de sua flexibilidade) na construção de uma obra de arte aberta. Nesse sentido, ele comenta que “entre a proposição de uma pluralidade de mundos formais e a proposição do caos indiferenciado, desprovido de qualquer possibilidade de fruição estética, a distância é curta: somente uma dialética pendular pode salvar o compositor de obras abertas” (Eco, 1976,129). E a seguir constata: “(...) o delicado equilíbrio entre um mínimo de ordem admissível e um máximo de desordem; (...) entre o indistinto de todas as possibilidades e o campo de possibilidades” são questões para a obra “que aceita a riqueza das ambigüidades, a fecundidade do informe, o desafio do indeterminado” (Eco, 1976, p.168). As questões e escolhas estéticas do próprio criador, no caso, do compositor, com sua visão sobre o que é arte e sua produção, dentre as inúmeras possibilidades, condicionam o âmbito entre o que deve ser fixado (ou controlado) e o que é deixado ou por conta dos executantes ou do acaso. Com respostas particulares, e por vezes singulares, tal limite é tênue, e suas questões recaem novamente sobre as experiências e vivências dos participantes do processo criativo. Eco (1976) lembra, ainda, que este também é o problema típico do compositor de música eletrônica: a questão entre uma vasta possibilidade sonora e como controlá-la.

Sobre a motivação para a opção por uma obra como um processo em andamento, citamos a conclusão de Eco:

⁵⁴ Ver fig.29, p.137.

O problema das poéticas contemporâneas é (...) de fazer [com] que o gozo estético consista não tanto no reconhecimento final da forma [comum a outras poéticas] quanto no reconhecimento daquele processo continuamente aberto que permite individuar sempre novos perfis e novas possibilidades de uma forma (Eco, 1976, p.136).

Tal tarefa se faz através de uma proposta que enfatize o processo, gerando inúmeras soluções, e não uma estrutura objetiva. Assim, ao invés da satisfação final da expectativa (que pode ser fixada por uma escrita determinista), há a busca por uma abertura (propiciada por uma notação flexível), onde ambigüidade e informação tornam-se valores importantes da obra.

Ainda sobre o que conduz à escolha da obra aberta, mencionamos outra conclusão de Eco:

A recepção de uma mensagem estruturada de modo aberto [implica em] (...) uma expectativa do imprevisto. Assim, o valor de uma experiência estética tende a emergir não quando uma crise, depois de aberta, se fecha consoante os costumes estilísticos adquiridos, e sim quando – imergindo-nos numa série de crises contínuas, num processo em que domine a improbabilidade – exercemos uma liberdade de escolha” (Eco, 1976, p.144-145).

Nesse campo aberto, instauram-se sistemas de probabilidade puramente provisórios na procura de soluções expressivas, igualmente admissíveis de ocorrer, e uma disponibilidade aberta do processo global.

Eco diferencia, no universo de possibilidades da arte, aquelas onde se dá a pluralidade e a liberdade no momento de sua execução, caracterizadas (na constituição da obra) pelas conseqüentes diversidade e imprevisibilidade dos resultados, daquelas cujos valores estéticos estão estabelecidos em um produto esperado. Nesse sentido, o autor propõe o campo de ação dessa primeira possibilidade:

A poética da obra aberta (...) admite, diante do universo das formas perceptíveis e das operações interpretativas, a complementaridade de inspeções e soluções diferentes; a justificativa de uma descontinuidade da experiência, assumida como valor em lugar de uma continuidade convencionalizada, a organização de diferentes decisões explorativas reduzidas a unidade por uma lei que não lhes prescreve resultados absolutamente idênticos mas que, pelo contrário, as encare como válidas justamente enquanto se contradizem e se completam, entram em oposição dialética gerando assim novas perspectivas e informações mais amplas” (Eco, 1976, p.147-148).

As demandas do compositor por uma participação ativa do intérprete na obra como processo constantemente em construção, impulsionadas e motivadas na escolha de uma

notação propícia a essas requisições, também se justificam e se explicam através do ponto de vista de Eco. Isto se dá quando ele estabelece a

Obra aberta como proposição de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas (Eco, 1976, p.150).

O compositor, como um provedor, um catalisador, um sensibilizador, um ‘provocador’, estabelece uma situação que envolve a participação dos intérpretes, como co-criadores, e o público, que usufruirá sempre de um evento único na sua própria concepção. Aqui, o desejo de um sentido de suspensão e de indeterminação tem o intuito de frustrar as expectativas e criar outros tipos de orientações. “A abertura pressupõe, portanto, a longa e cuidadosa organização de um *campo de possibilidades*” (Eco, 1976, p.194).

Sobre essa proposta de ‘frustrar as expectativas’ e abrir-se a outras possibilidades, o autor esclarece:

o primeiro tipo de nexos entre dois eventos que se apresenta como psicologicamente mais fácil e imediato, é o que se fundamenta no hábito, o hábito do verossímil segundo a opinião corrente. (...) correlacionar dois eventos segundo nexos inusitados requer decantação, reflexão crítica, decisão cultural, escolha ideológica. Seria, portanto, preciso que interviesse aqui um novo tipo de hábito, o de ver as coisas de modo inusitado, de maneira a tornar instintiva o estabelecimento do não-nexo, o nexo excêntrico (...). Esse hábito formativo corresponde a uma verdadeira educação da sensibilidade e só pode ser adquirido após uma assimilação mais profunda das novas técnicas narrativas. (Eco, 1976, p.198).

Sobre o ambiente e os sentimentos envolvidos na obra aberta, Eco (1976, p.201) contextualiza: “(...) ‘estranhamento’, ruptura abrupta de uma atenção passiva, convite ao julgamento ou, de qualquer forma, estímulo de libertação (...)”. Essas propostas de renovação no processo de criação e na produção artística se inserem tanto nas demandas de flexibilidade e de participação ativa dos intérpretes, quanto no resultado estético fornecido ao público, através da exploração de novos materiais sonoros, de gestuais e texturais singulares, e da alteração do ritual de concerto, dos conceitos de música e arte.

Apresentamos, a seguir, um quadro com uma síntese dos principais termos apresentados no capítulo 1:

Quadro 1: Termos empregados na música experimental.

música experimental	tentativa freqüente de revisão da noção de música e de arte
	tem interesse por materiais sonoros que vão além daqueles da tradição musical: sensibilidade própria de percebê-los, articulá-los e conjugá-los
	a partir de condições iniciais, os eventos transcorrem, mais ou menos, por sua própria conta através de situações randômicas, do acaso
	é produto do desconhecido, do não determinado (sons não intencionais), do momento, da pluralidade de possibilidades
	mais interessada no processo do que no resultado
	ênfase à audição, à percepção, ao relaxamento em relação ao controle e ao resultado na realização musical
	ao invés de um objeto musical preciso, uma situação mais geral, um processo de geração
acaso	imprevisibilidade dos resultados, de possibilidades reduzidas de ocorrência a situações improváveis
indeterminação	relaxamento do compositor sobre determinados aspectos de sua obra e sobre o resultado final
	implica um acaso não controlado (maior grau de imprecisão)
aleatoriedade	sugere um controle do acaso, a partir de possibilidades previstas (menor grau de imprecisão)
improvisação	envolvimento dos intérpretes na criação e na tomada de decisões no momento da realização da obra; relação com a espontaneidade e a falta de uma preparação prévia
impreciso	falta de rigor, visando o indeterminado, o vago
paradoxal	contradição, os opostos se complementam numa mesma realidade
obra aberta	processo criativo continuamente aberto, a partir dos ideais de informalidade, desordem, casualidade, indeterminação dos resultados, e da relação dialética entre ‘forma’ e ‘abertura’

1.2.4 – Considerações sobre os autores estudados

As leituras dos vários autores citados acima são complementares na explicação do ambiente onde a música experimental se estabelece e dos seus mecanismos.

A indeterminação se apresenta na música experimental em diversos contextos: nas novas práticas musicais, na incorporação do acaso (o compromisso com a espontaneidade e a experimentação), no sentido de jogo, na incorporação de novos sons e novas formas de produção sonora, na busca por uma situação mais geral (pelo processo de geração) ao invés de um objeto musical preciso, e na aquisição do intérprete de uma liberdade de execução e de expressão. Há, também, na definição de *obra aberta* a mesma idéia de co-autoria explicitada nos conceitos de indeterminação e de improvisação. E tais conceitos estão presentes na noção de música experimental, quando o compositor deixa, conscientemente, a cargo dos intérpretes, certas decisões composicionais.

As características de flexibilidade e a aleatoriedade da indeterminação, que se estabelecem na idéia da produção sonora, se estendem também à construção estrutural desse tipo de obra, quando são geradas formas não-discursivas ou fragmentadas. De maneira semelhante, a noção de ‘obra aberta’ de Eco, ao invés de se deter às questões convencionais de definição, resultado e evento, remete às demandas de relação, processo ou campo de probabilidades. Tal discurso musical, que não se pretende definitivo e acabado, é justificado tanto por Eco, quanto por Koellreutter, como uma crise do “princípio de causalidade” dos tempos atuais, cuja experiência estética se dá na “expectativa do imprevisto”, no domínio da improbabilidade ou de sistemas de probabilidade puramente provisórias. A proposta de flexibilidade de atuação de cada parte e de sincronização entre as demais realizações interpretativas, quando se requer somente uma ação aproximada ou com vários níveis de liberdade, são propostas composicionais construídas e expostas através de notações e signos

que podem ser explícitos, parcialmente claros, ou mesmo obscuros (quando não há uma relação direta entre a prescrição e o resultado da performance; como um grafismo hermético).

Na *obra aberta*, a ambigüidade se torna uma de suas finalidades explícitas, onde a busca de um resultado previsível dá lugar a um processo continuamente aberto. No seu exercício, institucionaliza-se o hábito de ver as coisas de modo inusitado; e o não-nexo corresponde a uma forma da sensibilidade possível.

A noção de singularidade do momento da música experimental, onde cada execução cria um produto artístico único (aspecto de Momento Único apontado por Nyman), coincide com as “leituras” sempre variáveis da *obra aberta*, na qual são possíveis escolhas operativas ou interpretativas sempre diferentes. Tais direcionamentos se tornam possíveis, e são potencializados por uma escrita que se insere nas mesmas questões de abertura e de flexibilidade.

Obras que empregam o acaso geralmente conduzem a produtos artísticos imprevisíveis. Eco é o único dentre os autores citados que coloca a questão imposta ao compositor do ‘delicado equilíbrio’ entre o que deve ser fixado (ou controlado) e o que é deixado ou por conta dos executantes ou do acaso. Nesse âmbito de opções na criação da *obra aberta*, a escolha da notação é o fator que, gerenciado pelo compositor, reflete o seu grau de controle na construção musical e permite as inúmeras possibilidades expressivas de interpretação. Na verdade, Eco vê a abertura de uma obra não como algo completamente imprevisível (propensa ao acaso, como na visão de Cage), mas com um âmbito de certa probabilidade, de um desenvolvimento que, mesmo sem se ter a certeza absoluta de seus resultados, possui uma orientação. Eco se difere de Cage quando sugere que a fruição estética da *obra aberta* se faz pela busca por uma ‘desordem dominada’, e não pelo ideal de contemplação dos resultados imprevisíveis, como no caso de Cage.

1.3 – Minha vivência composicional no universo da música experimental

Minha produção composicional, inicialmente instrumental e vocal, se baseava, principalmente, em meus estudos sobre os compositores do século XX: suas técnicas, procedimentos e materiais. Nesse período, eram usados materiais harmônicos e melódicos empregados no século XX, baseados na noção de altura; ritmos (dos mais simples aos mais complexos) com uma relação proporcional entre as durações medidas; e texturas que empregavam como modelos básicos, mesmo que de uma forma não ortodoxa, as noções de contraponto e de harmonia. Na criação das obras, a construção composicional e as sonoridades eram geradas a partir de instrumentações e orquestrações convencionais. Nesse universo de possibilidades, eu buscava, então, uma expressão própria na música de concerto, através de uma escrita determinista e complexa na definição dos parâmetros e demandas musicais.

A partir da experiência em compor nas várias vertentes da música eletroacústica (que se caracterizam por uma expressividade e poética próprias, pela experimentação na produção sonora e no uso da tecnologia), minha perspectiva em relação ao ‘que é’ e ao ‘fazer’ música modificou-se, ampliou-se.

De uma maneira artesanal (de experimentação freqüente com o novo ou com uma visão nova das coisas já conhecidas), uma das possibilidades de obtenção dos materiais sonoros musicais, tanto para estudos quanto para a própria construção composicional, se fundamentava na pesquisa, na captação e na gravação de sons. Com a valorização da audição e a opção por certa flexibilidade no controle dos dados envolvidos, minha atenção se voltava agora às inúmeras possibilidades sonoras disponíveis no nosso ‘entorno sonoro’, como também à exploração das potencialidades sonoras de objetos (instrumentos musicais ou não) que pudéssemos pôr a soar. Em minha empreitada, entravam em jogo certas qualidades que desenvolvíamos: atenção, seleção, repetição, experimentação, conjugação, e planejamento dos

materiais. Tal trabalho envolvia, então, intimidade e variedade com o sonoro. Aqui, certos materiais passavam a ser encarados como entidades prontas, possuidores (potencialmente) de uma carga expressiva disponível à percepção; podendo, além disso, trazer, a reboque, referências emocionais ou culturais que também poderiam ser exploradas na composição. Vivenciava, de uma maneira própria (e de uma forma menos rigorosa), as propostas experimentais de Cage e de Schaeffer.

A síntese sonora artificial, através do emprego de diversos programas de computador, era outra possibilidade na obtenção dos materiais. Tal prática envolvia conhecimentos específicos sobre o funcionamento dos programas e as definições dos parâmetros sonoros e sua evolução na construção dos timbres. Neste caso, conta-se com as diversas técnicas de síntese sonora, tais como síntese aditiva e subtrativa, síntese por modulação, síntese cruzada, síntese granular, etc.⁵⁵ Assim, em minha proposta composicional, era possível a conjugação dos diversos materiais captados pelo microfone e aqueles sintetizados.

No trabalho composicional da música eletroacústica, em meio e através dos recursos tecnológicos (como é o caso do computador), a criação 'poética' se faz de forma experimental, testando-se concretamente as várias possibilidades de realização, de manipulação, de combinação dos elementos. Ao invés de se apoiar em uma teoria subjacente que amparasse a construção, a sensibilidade e a intuição conduzem a criação e a montagem das texturas e gestos. No caso de escolher (ou se estimular por) modelos, é possível desde o emprego daqueles que exprimem certos paradigmas da tradição musical (como no caso da imitação, da pontuação, da variação a partir de uma referência, dos movimentos de tensionamento/relaxamento, do clímax, ou da conclusão) aos que descrevem a evolução caótica de fenômenos naturais. Há também outras formas de construção: do senso de

⁵⁵ Ver Síntese Sonora (*Sound Synthesis*) em ROADS, Curtis (ed.). *The Computer Music Tutorial*. Cambridge Mass: The MIT Press, 1996.

continuidade aos cortes bruscos, ou da criação de formações densas (através da estratificação em planos) às mais rarefeitas, cujos elementos individuais podem variar de alturas definidas a relações microtonais ou sons complexos (ruídos).

Com um interesse especial pela ‘colagem’ de elementos díspares, fui estimulado pelo ‘ideal’ experimental ao optar por certo grau de descontrolo sobre o material usado ou pelo trabalho a partir de objetos ou elementos pensados (e experimentados) em sua integralidade.

Essa mesma sensibilidade da percepção, da experimentação, da descoberta, da ‘colagem’, da criação, desenvolvimento e relações entre texturas (formadas por materiais sonoros que por si próprios já são complexos) passou a influenciar minha produção composicional de concerto para instrumentos e vozes. Conjugando a proposta de técnicas estendidas (isto é, a extensão das técnicas tradicionais dos instrumentos e da voz humana, pela exploração de novos recursos sonoros) a um tipo de notação que permite certa flexibilidade na realização da obra, tanto na definição dos parâmetros sonoros quanto na relação entre executantes, desenvolvo uma ‘poética’ própria de expressividade e sonoridade que se refaz a cada apresentação. Ao invés de uma escrita determinista, a opção por uma notação mais ‘aberta’, com certo grau de indeterminação, permite e reflete mudanças na concepção e no comportamento, nas idéias, na elaboração da obra e em seus aspectos de comunicação. Assim, minha forma de expressão artística atual, através da música, assume uma realização menos voltada para o virtuosismo e para a precisão, e mais direcionada ao entendimento e o estímulo dos intérpretes para a exploração sonora de seus instrumentos (ou vozes), e para um tipo de construção da obra que incorpora a participação ativa dos intérpretes.

Sem deixar de valorizar a ‘luta’ libertadora (revolucionária) de Cage, de Schaeffer e de tantos outros que, durante o século XX traçaram novos caminhos para o entendimento e a realização da música, e sem deixar de assumir que sou herdeiro daqueles ideais e idéias, aponto para uma postura menos ortodoxa: uma música que conjuga ou intercala vários graus

de indeterminação e demandas mais ou menos determinadas, complexos sonoros livres (também indeterminados) e texturas cujos parâmetros são definidos. Mesmo com a intenção que minha obra tenha um grau de flexibilidade, vislumbro certa sonoridade e um ritual na sua realização. Penso que tal maleabilidade em minha produção ocorre em função de dois fatores principais: minhas vivências anteriores no campo da composição, e o momento histórico de pluralidade de opções artísticas, que vai do final do século XX e se prolonga pelo seguinte; e onde prevalece a falta de necessidade de quebrar paradigmas tradicionais, de defender ‘bandeiras’, de ter ideologias fechadas.