

CAPÍTULO 2 – NOTAÇÕES EXPERIMENTAIS

2.1 – Introdução

A partir da segunda metade do século XX, a música ocidental de concerto é marcada por uma grande variedade de notações musicais. Nessa profusão, podemos destacar duas tendências básicas na escrita musical: de um lado, uma notação determinista, isto é, uma escrita complexa e de grande precisão dos parâmetros musicais, em decorrência do uso das técnicas do serialismo integral e posteriormente do movimento *Nova Complexidade*; de outro lado, uma notação que rejeita a precisão, permite a indeterminação dos parâmetros, a improvisação, a ambigüidade e o acaso na interpretação. Zampranha, em *Notação, Representação e Composição (Um novo paradigma da escrita musical)*⁵⁶, ainda diferencia essas duas tendências importantes com as seguintes denominações:

1. notação prescritiva: máximo de determinação, exatidão, controle, e previsibilidade, com detalhamento dos parâmetros na notação.
2. notação indeterminada: descreve os aspectos globais do evento, seu comportamento geral, com simultânea indeterminação dos elementos constituintes.

Em nossa pesquisa, identificamos as várias possibilidades dessa última tendência como *notações experimentais*. No universo da escrita composicional, há casos de diferentes níveis de indeterminação, como também da coexistência de elementos das duas tendências anteriores.

⁵⁶ ZAMPRONHA, Edson. *Notação, Representação e Composição*. São Paulo: Annablume, 2000.

Ainda no âmbito da notação, podemos destacar também a participação do intérprete numa postura por vezes passiva na tendência determinista, citada acima. Isto porque o grau de precisão da partitura exige cada vez mais uma técnica desenvolvida de execução e de percepção musical, e ainda que haja diferenças sutis na interpretação, pouco espaço é dado para a expressão individual do executante que possibilite uma maior mudança no resultado estipulado inicialmente. Já na outra tendência, a indeterminação da escrita propicia um envolvimento do intérprete cada vez maior em decisões composicionais no decorrer da obra e, portanto, no resultado final da composição.

As notações experimentais surgem nos anos 50 do século XX. Este tipo de escrita teve o seu emprego difundido durante os anos 60 e 70. Entre os compositores que utilizaram as notações experimentais, podemos destacar entre outros: John Cage, Morton Feldman, Earle Brown, Krzysztof Penderecki, Wiltold Lutoslawski e Luciano Berio. Durante a década de 1960, são desenvolvidos estudos dos signos gráficos usados pelos compositores para o registro e a comunicação de suas idéias, e sua compreensão pelos intérpretes. Foram propostos novos signos e sua catalogação. Hoje, em meio à diversidade de opções musicais, o seu uso se coloca ainda como uma alternativa de expressão artística, onde se impõem o relaxamento em relação ao controle dos parâmetros musicais por parte do compositor, e uma participação ativa dos intérpretes nas decisões composicionais.

Com base nessa tendência, nossa pesquisa pretende abordar questões relativas a notações escolhidas pela postura experimental de composição, à flexibilidade de interpretação (ou diferentes graus de determinação) dessas grafias na execução das obras, e a possíveis limitações das notações experimentais, em relação à intenção do compositor e à escrita.

Nossa investigação se baseia na busca das motivações que levam à escolha das notações experimentais como opção ou necessidade expressiva dos compositores. A partir de

uma bibliografia que envolve a escrita musical, a estética e a composição contemporâneas (a partir do século XX), serão abordadas questões sobre a definição das notações experimentais e sua funcionalidade no registro de idéias e na construção composicional. Também serão tratadas as características desse tipo de notação que a tornam um elemento de comunicação entre as idéias do compositor e os intérpretes, e um motivador da participação ativa do executante, no instante no qual a partitura não está plenamente "fechada", e a ele (o intérprete) é posto tomar decisões para realizá-la.

Em nossa pesquisa, interessam-nos a diferenciação entre a notação tradicional (com sua margem restrita de interpretação) e uma notação cujo diálogo entre compositor e intérprete se faz de outra forma, menos impositiva, mais sugestiva, e às vezes, menos previsível: uma notação relacionada a uma tendência experimental de composição.

Sem descartar a abertura que pode haver na notação ou práticas tradicionais, mesmo as demandas precisas de execução das *notações experimentais* apontam a exploração de formas de produção sonoras diferentes das convencionais, o aumento do vocabulário sonoro, além da possibilidade da mistura dos procedimentos. Com a tentativa do universo experimental de não recair em fórmulas da tradição musical, há a necessidade de se não se ater a determinado estilo e gênero, levando então à exploração e experimentação de sonoridades, de formas de produção sonora, da mistura de mídias, de rituais de apresentação, de *arte conceitual*, de uma imprevisibilidade de resultados, ou de uma apresentação inusitada de resultados previsíveis. Além disso, não há a exigência de comunicação imediata com o público, ou se há essa necessidade, ela traz consigo uma intenção conjunta (ironia, crítica, contestação, 'chocar', alguma forma de niilismo, etc.).

Buscamos investigar tipos de escrita que comportam desde formas híbridas entre signos já estabelecidos e gráficos (desenhos), em um jogo de relações entre novas sintaxes na

expressão musical, ao afastamento radical da simbologia tradicional, onde se requer respostas do intérprete com ações de improvisação total. Tal escrita se relaciona a uma música de natureza diferente na relação entre compositor e intérprete: suas exigências, materiais, procedimentos composicionais, posturas e resultados sonoros.

Apresentamos, a seguir, uma definição geral para as *notações experimentais*, construída a partir dos elementos abordados durante a pesquisa. Propomos, então, uma discussão da notação musical como *fenômeno*, o que se constituirá uma das bases para nossa abordagem do tema principal: 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, e seus vários graus de determinação e abertura.

2.2 – Definição de notações experimentais

Definimos as *notações experimentais* da seguinte forma: uma nova notação, com novos signos (e/ou símbolos tradicionais, mas empregados de forma não convencional) para registrar, escrever e elaborar o pensamento musical (compor), envolvendo novos materiais sonoros, procedimentos e processos musicais não-tradicionais⁵⁷, e com a valorização da materialidade sonora e das relações temporais e de alturas mais livres, caóticas ou aleatórias. Os gestos e as texturas resultantes nesse ambiente de criação musical se constituem apenas em possibilidades com certo grau de previsibilidade ou mesmo imprevisíveis. Nas *notações experimentais*, mudanças nas relações entre o compositor possibilitam uma ampla margem de variação interpretativa.

⁵⁷ Como na elaboração de tipos texturais e/ou da orquestração com orientações diferentes ou opostas à tradição musical.

Ainda com a postura experimental da exploração dos recursos sonoros ou das mudanças no próprio ritual da apresentação do concerto, mas ainda com um viés determinista, os novos símbolos e requisições não-convencionais das *notações experimentais* também são empregados para demandas precisas na execução das fontes sonoras e nos vários aspectos da apresentação. Como uma escrita alternativa, o emprego de certos recursos gráficos específicos permite, por exemplo, definir com maior precisão o desenvolvimento dinâmico de determinado evento, ou a exploração das potencialidades timbrísticas das fontes sonoras, de forma mais elaborada do que os símbolos gráficos convencionais.

2.3 – O fenômeno da notação musical

Marilena Chauí aponta que, segundo Kant, não podemos conhecer a realidade em si, só fenômenos; isto é, “(...) a realidade tal como se mostra ou se manifesta para nossa razão ou para nossa consciência”⁵⁸.

A partir das discussões, entendimentos e conclusões de alguns autores sobre as motivações, a estrutura e o funcionamento da notação musical, é possível nos aproximarmos de nossos próprios mecanismos de significação neste contexto. Abordaremos, então, a notação musical como fenômeno.

Dentre as motivações para o emprego da notação no ocidente, o racionalismo (que lhe é característico) se faz sempre presente. Segundo Hugues Dufourt⁵⁹, a música ocidental se torna um ato original de criação quando submete o contínuo da escuta (percepção) à lógica descontínua da escrita. Desde suas origens no início do ano mil, a música ocidental,

⁵⁸ CHAUI, Marilena. *Convite à Filosofia*. Editora Ática: São Paulo. 2005, p.101.

⁵⁹ DUFOURT, Hugues. O artifício da escrita na música ocidental. Trad. Carole Gubernikoff. *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Musica do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio*. Rio de Janeiro, n.1, agosto, p.9-18, 1997.

construída pela escrita, faz pelo uso da técnica, da ordenação, do controle, de limites, no desejo de dominar o sonoro. Para o autor, a notação se contrapõe à pura contemplação (espontaneidade) através do nivelamento, da imposição de normas à expressão artística. Pelo artifício da eliminação e da seleção (por exemplo, da grande quantidade de inflexões e melismas da música vocal medieval), a escrita musical conduz a novos modos de pensamento e de ordenamento; apresentando uma semiologia própria, através da ocupação do espaço da partitura e da definição de símbolos. Assim, a busca de uma representação mais geral, condicionada pela simplificação e a padronização dos signos e símbolos, possibilita também um ambiente de criação com as próprias relações internas da partitura.

Alan Dorin⁶⁰ aponta também outro aspecto que pode levar ao emprego da notação: já que tanto a música quanto o processo oral e auditivo de comunicação são fenômenos efêmeros, a fixação no suporte de um sistema de notação formal permite ao compositor preservar e comunicar sua obra de maneira eficaz. Quando combinada à escolha de instrumentos cujas propriedades são predeterminadas e a músicos treinados nas convenções para sua interpretação, a notação musical permite a reprodução com certo grau de precisão e detalhamento dos eventos sonoros. Semelhante a Dufourt, Dorin (1999) coloca que a criação da partitura, como um meio bidimensional de representação, é um processo de abstração com a redução ou remoção de certos detalhes. Neste sentido, ele complementa afirmando que a nota musical, a partir do seu caráter elementar para representar os eventos musicais, permite definir suas especificações através de símbolos abstratos. E que com a seleção de um número limitado de símbolos e marcas na página musical, é possível se obter uma infinita variedade de combinações.

Ainda sobre o sentido de abstração para a determinação dos vários aspectos do fazer musical, Dufourt (1997) comenta que com ela (a escrita) há a necessidade de uma solicitação

⁶⁰ DORIN, Alan. Physicality and Notation, Fundamental Aspects of Generative Processes in the Electronic Arts. In: DORIN & MCCORMACK (eds), *Proceedings of First Iteration*, CEMA: Melbourne, 1999, p.80-91.

da audição interna, de sua articulação, da busca de relações. A criação musical passa, então, a se realizar pelos artifícios da representação e pelos seus tipos de operação, na busca de uma constante renovação do seu sentido. Nesse empreendimento, continua ele, a avaliação acontece na interseção entre a busca pela razão e as diversas alternativas da percepção e da imaginação.

A princípio, a necessidade de codificar a experiência musical leva à criação e ao emprego da notação, que pode se constituir ou um auxílio para a memória ou um meio de comunicação, na transmissão dos conhecimentos musicais. Neste sentido, o autor Hugo Cole⁶¹ afirma que, a partir de seu estabelecimento, a notação musical no ocidente possui as seguintes funções gerais:

1. inventar uma nova música, calcular (imaginar) os efeitos antes (o resultado sonoro), conforme escreve e lê.
2. prover um tempo exato para a coordenação de partes independentes.
3. criar para o intérprete uma memória artificial; isto é, o registro em um suporte.
4. descrever os sons da performance musical para a análise ou estudo posterior.

A partir de tais funções, são possíveis certas conclusões e conexões com outras informações.

Como nas idéias acima de Dufourt, a partir da imaginação e da abstração do fenômeno sonoro, a primeira função apontada por Cole se refere ao uso da notação como instrumento e meio de fixação, elaboração e criação musical, possibilitando a renovação contínua da produção artística do próprio compositor. A notação permite ao compositor projetar sua

⁶¹ COLE, Hugo. *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*. London: Oxford University Press, 1974, p.9.

música em um grau de sofisticação que dificilmente seria possível somente através da relação memória-audição (como na elaboração e inter-relação dos elementos e estruturas da obra). O emprego de uma notação possibilita a elaboração de suas idéias musicais, desde a criação e fixação de estudos e croquis iniciais em um suporte às demais etapas do processo composicional; e tais informações registradas podem, em qualquer tempo posterior, ser reformuladas com conseqüências sobre a própria reconstrução da obra. A escrita constitui-se, então, no ambiente da própria criação das sintaxes, do discurso musical, da poética do compositor.

O segundo item remete à necessidade expressiva do compositor de medir e coordenar as durações das partes da trama musical. Sua intenção de manter certo grau de controle sobre o resultado da obra tem conseqüências nas suas próprias idéias musicais, na própria construção musical e nas relações de sincronismo entre os intérpretes no momento da preparação e execução da obra. A leitura da notação possibilita a execução da obra, por exemplo, através da interação complexa entre um grande número de intérpretes; mesmo com a ausência do compositor. Da mesma forma, as informações da partitura permitem ao regente de um grupo de executantes uma interpretação própria da obra (antes ou durante a apresentação), e o gerenciamento de sua execução pelo grupo de intérpretes em questão.

O terceiro item, de um lado, diz respeito às informações musicais fixadas em um suporte que auxiliam os intérpretes no momento da execução. Para o intérprete, essa memória “artificial” permite a leitura das informações sobre a música a ser executada (ao invés de serem memorizadas), fornece uma estrutura básica tanto para a definição de detalhes da música (como a inflexão e a exploração timbrística) quanto para a improvisação ou se estabelece simplesmente como um elemento da própria leitura (mesmo sem a sua execução). A outra perspectiva desse mesmo item é sua relação com a comunicação, isto é, com a transmissão das intenções do compositor, de início, para os intérpretes, e, através destes, para

o público. Como meio de comunicação, a notação possibilita a preservação e a difusão da obra, tanto na mesma época do em que foi composta, como para as gerações futuras. Além disso, como transmissão do conhecimento musical, a escrita musical traz consigo, a partir das necessidades expressivas dos compositores, a renovação da própria performance, através da incorporação dessas novas requisições no repertório técnico dos intérpretes.

Há a idéia de uma notação ideal, onde cada signo tenha um só significado. De outro lado, os símbolos de conteúdo amplo também têm o seu emprego nos sistemas de notação, com certas vantagens. Tais símbolos permitem, pelo menos, diferenças sutis de significado; constituindo-se uma comunicação menos restrita. Além do valor intrínseco dos signos, o número de especificações se estabelece como outro fator: quanto maior este número, mais garantida é a comunicação direta de uma informação. Quanto menores as restrições, maiores possibilidades de uso individualizado e maior flexibilidade. Neste último caso, pode mesmo haver o risco da ambigüidade; por exemplo, em um contexto no qual certas operações não estejam (propositadamente) presentes na notação.

No último item, as mesmas informações notacionais fixadas em um suporte pelo compositor viabilizam tanto a análise da construção escrita na partitura (na conexão entre o visual, a abstração do sonoro, a audição interna) quanto a sua relação com o resultado sonoro. Entre as muitas intenções da análise através da partitura escrita, destacamos uma maior aproximação do pensamento expressivo, criativo e técnico do compositor, ou o exercício puro de conjecturas sobre as relações, estrutura e o funcionamento da obra.

As funções apontadas acima de codificação, memória e comunicação, bem como a idéia de dinamismo, de possibilidade de criação e construção musicais através e pela notação são abordadas por Edson Zampronha, que contrapõe diferentes visões sobre a escrita musical.

Em *Notação, Representação e Composição*⁶², Zampronha também constrói uma panorâmica sobre a função da notação. Segundo ele, dentro de um paradigma tradicional, a notação serve e é pensada de maneira estática, como simples registro das idéias do compositor: este último codifica a música em um sistema de signos com determinadas regras (a escrita); o intérprete conhece essas regras e os signos do código, e é capaz de decodificar os sinais e restituir a informação original (o som); então, em um sistema praticamente linear de comunicação, o ouvinte recebe a reconstituição da idéia inicial do compositor (Zampronha, 2000, p.41). Assim, nessa visão da notação tradicional, não há ambigüidade nem na identificação dos caracteres nem na reconstituição dos materiais sonoros. Quanto mais precisa a notação, mais precisa será a performance, e maior a possibilidade de se conhecer a ‘essência’ da idéia musical (senso de fidelidade). Neste sentido, durante o percurso da história da notação musical no ocidente há um crescente detalhamento na escrita dos sinais na busca de uma maior precisão no registro e na comunicação.

Essa proposta sob o paradigma tradicional se contrapõe a outra do próprio Zampronha, na qual a notação se estabelece como o ambiente onde o pensamento musical é gerado, através de um processo dinâmico que envolve também o intérprete no resultado da obra e no próprio conhecimento musical individual ou coletivo (este último se refere à possibilidade da relação entre as obras). Segundo o autor, novas sintaxes representacionais resultam das mudanças em conjunto do sistema de grafia e de composição.

Ainda comparando as duas visões sobre a notação, Zampronha aponta que, de acordo com o paradigma tradicional, a composição musical é uma construção realizada com objetos [materiais] sonoros⁶³. Tais materiais são transformados em signos e inscritos sobre um suporte, para então serem submetidos às operações da sintaxe musical. Porém, segundo o

⁶² ZAMPRONHA, Edson. Opus cit, p.88.

⁶³ Zampronha (2000) emprega a expressão ‘objetos sonoros’ no sentido de materiais ou eventos sonoros. Usaremos então a expressão ‘materiais sonoros’ para diferenciá-la daquela concebida por Schaeffer (1966). Ver nota 129, p.124

autor (que propõe outra abordagem), as manipulações não são feitas diretamente sobre os materiais sonoros, mas sobre os signos inscritos nos suportes (papel, sistemas teóricos, a memória, os hábitos de escuta e de pensamento musical – individuais ou coletivos, ou o próprio corpo do músico). Assim, ele conclui, inicialmente, que na notação musical, os signos sobre o suporte não representam materiais sonoros, e sim representações (ou imagens) mentais, e a seguir, que a condição para a construção da obra se faz então no suporte.

Além disso, Zampronha coloca que certas composições só poderiam existir pelas possibilidades de elaboração de determinada notação. Neste caso, as formas de representação (a escrita) possibilitam formas de organização do material musical (a escritura), e impossibilitariam outras. Zampronha confirma, ainda mais uma vez, que “a escrita seria, na verdade, o próprio ambiente das possibilidades de construção dessa organização musical, da geração de escrituras”, e não um mero ‘código secundário’, como no paradigma tradicional (p.15). Este é o caso, por exemplo, dos procedimentos do serialismo que só seriam possíveis através do emprego da escrita.

Contrapondo as noções dos outros autores apontadas acima de que a notação se estabelece como meio de transmissão das idéias do compositor, Zampronha (2000, p.140) tem uma postura extrema ao afirmar que a notação é uma “comunicação na qual nada passa”. Deve-se considerar a independência entre as imagens mentais do compositor e do intérprete. Porém, ele diz que haverá um contexto em comum quando os estereótipos⁶⁴ forem semelhantes, isto é, quando a margem de variação interpretativa dos signos pelos indivíduos for estreita. Neste caso, se tem a impressão de comunicação. Quanto mais estreita a margem, maior o grau de determinação do signo; quanto mais ampla, maior a indeterminação. A partir dessas conjecturas, o autor conclui mais uma vez dizendo que a notação, como um sistema de

⁶⁴ Segundo o Zampronha (2000, p.165-166), “estereótipo é um grau avançado de cristalização de hábitos interpretativos que resultam de um processo inteligente (não mecânico) de adaptação e ajuste (...)”.

representação, é um contínuo de possibilidades aberto a interpretações, de onde emergem os procedimentos composicionais, escutas e performances.

Parece-nos mais realista (ou sensata) uma opção que englobe os vários fatores, as várias influências que relacionam a notação e a expressão criativa. Neste sentido, vale também apresentar a própria alternativa de Zampronha, em *Representação Musical como um Processo de Co-determinação*⁶⁵, que, ao invés de estipular a oposição entre independência ou dependência entre as representações mentais do compositor e o código de escrita, propõe uma hipótese de co-determinação entre estas duas partes do processo de criação musical. O autor aponta que na história da música “(...) em certos momentos aparentemente o desenvolvimento do código possibilita o desenvolvimento musical e, em outros, certas necessidades composicionais aparentemente produzem modificações no código” (Zampronha, 1995). Neste caso, ele nem considera simplesmente a relação de independência entre a escrita e a composição, na qual, a notação se estabelece como simples registro e comunicação de idéias do compositor (e cujo ideal seria a menor intervenção no seu percurso discursivo), nem estipula a dependência entre as duas, onde a escrita é o que permite a realização das representações e discurso musicais do compositor. Assim, Zampronha (1995) assume a hipótese “(...) de que representação e escritura são co-determinadas, e esta co-determinação é decorrente de um processo de reflexão estética”.

Zampronha (1995) também define a meta do trabalho artístico como “a busca constante por novos modos de ver/ouvir”. Para a geração de um novo discurso estético, o autor diz ser necessário um distanciamento do compositor do seu próprio paradigma, o que gera uma determinação mútua entre escrita e representação, e entre a escritura musical (também por ele entendida como uma forma de representação) e a expressão artística. E

⁶⁵ ZAMPRONHA, Edson. Representação musical como um processo de co-determinação. In: VIII Encontro Anual da Anppom. *Anais*. João Pessoa, 1995. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_1995/musc.htm> Acesso em: 22 fev. 2010.

acrescenta, apontando que haverá sempre “uma interação dinâmica, instável e imprevisível” entre os diferentes suportes de representação, seja ele papel, mente ou corpo. Entendida, como uma rede dinâmica de relações, Zampronha (1995) finaliza dizendo que “toda geração de um discurso musical novo vem acompanhado de alguma maneira e em algum sentido de uma alteração no seu ambiente de escrita”.

Ao invés de optar por uma ou outra solução apontada por Zampronha para a questão da notação musical (seja a escrita em um patamar inferior e simples suporte da idéia musical, seja a escrita como fator decisivo para a criação musical, ou mesmo a idéia de co-determinação), decidimos acolher as várias possibilidades; sem nem mesmo colocá-las em oposição. Em nossa experiência composicional, cada uma dessas visões da notação musical aparece com maior ou menor intensidade na produção das obras, e mesmo durante o processo composicional de uma mesma obra.

Em meu trabalho de compositor, um dos possíveis inícios do processo criativo acontece a partir de uma imagem mental (idéia) de um som preciso. Neste caso, sua escrita em um suporte (papel, computador, gravador) torna-se importante pelo simples fato de retenção daquele *insight* momentâneo; ao invés de atribuí-la à própria memória. De forma semelhante, a improvisação realizada em um instrumento no intuito da composição, certas vezes, fornece também materiais sonoros que precisam ser registrados (para não serem ‘perdidos’); seja no trabalho pré-composicional de fomentação de elementos ainda dispersos, seja em etapas mais avançadas do processo composicional. Em ambos os casos, o gesto ao instrumento com seu resultado sonoro auxilia de alguma forma a definição de uma idéia que estava ainda no campo da audição interna. Sendo ainda um trecho, um fragmento (como um motivo musical com seus parâmetros definidos), tal idéia inicial imaginada e sua escrita podem trazer consigo a obra em potencialidade. Daí a importância do seu registro para um trabalho posterior que, provavelmente, envolverá articulações de uma construção beneficiada

pela escrita, pelo projeto que pode ser pensado e repensado pela revisão, por uma ordem temporal que no processo ainda particular de escrita do compositor não necessita ser grafada linearmente (é possível se começar pelo fim, por exemplo). Há, então, o momento da escrita da idéia básica (ou das idéias) e a escrita posterior na qual são feitas operações para submeter a idéia inicial, articulá-la com outros elementos, ou mesmo modificá-la para a geração do discurso musical. De modo geral, a partitura que será fornecida aos intérpretes é resultado de muitas escritas anteriores.

Outra possibilidade é a idéia musical imprecisa de um som que se concretiza ('toma corpo') no momento do seu registro, durante a escrita: como a idéia não vem pronta, a própria escrita e a imagem mental indefinida se tornam uma articulação mista no processo de criação.

Em ambos os casos anteriores, da idéia musical precisa ou daquela imprecisa, cabe sua referência aos mecanismos e operações já cristalizados de quantificação ou qualificação, como no caso da notação tradicional, com a definição dos parâmetros sonoros. Há, aqui, a determinação do discurso musical através dos vários processos de sintaxe que fazem parte do repertório técnico-musical do compositor. Sobre este aspecto, Schaeffer (1966, p. 492-493) vê a escrita tradicional como 'tendenciosa', pois, concebida sobre estereótipos, ela direciona o pensamento musical para aquilo que se pode notar.

Focando agora no intérprete, com sua técnica de execução, suas vivências e experiências musicais, sua capacidade de exploração e imaginação (de encontrar um hiato onde possa se expressar singularmente), faz com que a escrita, por mais restritiva que seja, se estabeleça como um elemento de comunicação de idéias do compositor que podem ser potencializadas, dinamizadas. A atuação do músico executante que 'mergulha' na preparação, no estudo, na experimentação com as informações da partitura (num misto de amor a seu *métier*, empenho, margem de risco e imaginação) nos permite a constatação de que a escrita

(vista já como o produto pronto, ou seja, a partitura que será empregada na execução), além de ser um meio de transmissão das idéias do compositor, é e pode ser um espaço da interpretação, da descoberta.

Há também a questão da idéia escrita (em um tipo de notação) que se constitui em um ‘germe’ que pode ser desenvolvido através e por causa do ambiente da escrita. Tal informação musical notada tem potência (através de tudo o que já foi herdado a partir da evolução da escrita musical, e pelas inúmeras combinações no universo de possibilidades), e é potencializada pela capacidade técnica e criativa do compositor em gerar soluções próprias através das próprias ferramentas da escrita. Procedimentos composicionais, materiais melódicos e acordais e sua construção, relações duracionais, texturais, são possíveis pelo projeto da escrita. Este arsenal constitui então um leque de opções para o compositor; isto é, técnicas composicionais adquiridas a partir da sua capacitação e do seu domínio na habilidade de se expressar pela escrita. Isto, claro, sem pensar nos outros fatores que podem influenciar as escolhas composicionais; sejam fatores extra-musicais, referências a outras obras e toda espécie de estímulos para a criação musical.

A opção pelo projeto escrito se torna também um *métier* (ofício) do compositor por possibilitar soluções expressivas para problemas artísticos propostos para si mesmo; ainda no campo das idéias, no impulso de iniciar um novo projeto, ou naquilo que surge no decorrer do próprio trabalho de composição. Ações, como olhar (o papel – ou qualquer outro suporte), pensar, articular, antever, ter *insights*, comparar, fazer e refazer, optar ou se inspirar, acontecem no momento da escrita musical. No ato da escrita, em meio a intenções musicais, imagens e projetos mentais, há a questão da habilidade de transcrevê-los para o suporte, o fato de desenvolvê-los (ou de criá-los) enquanto os escreve, e, talvez, de um processo que abranja estes dois mecanismos. Há, neste caso, um misto de situações e atribuições impostas a si mesmo pelo próprio compositor, e de direcionamentos e soluções que se impõem durante o

desenvolvimento do projeto composicional (num ‘jogo de combinações poéticas’), através da fixação e da elaboração do discurso em um suporte. Por mais que haja o empenho de direcioná-las, de dominá-las, certas situações no momento da escrita (na busca da articulação da idéias) tomam direções próprias: nem sempre é possível dominar racionalmente (com uma intenção ‘firme’ e precisa) todo o processo. Através de um planejamento anterior, é possível traçar um percurso que pode sofrer desvios durante o processo da escrita (dependendo das combinações que se estabeleçam, dos *insights*, das coincidências, dos acidentes [atos inesperados], dos incidentes [problemas inesperados no percurso]); ou, ainda, a direção escolhida pode mudar completamente. Como um processo dinâmico, a todo momento é necessário tomar decisões em função do que já foi estabelecido e do que está por vir (mesmo que momentaneamente). Pela flexibilidade inerente ao próprio ato da escrita no suporte, sempre é possível refazer parte ou todo o processo.

Podemos, aqui, apontar algumas formas artísticas de expressão e elaboração musicais que prescindem do emprego da escrita, do ato e do suporte registrado⁶⁶, pelo menos, se levarmos em consideração o conceito que Koellreutter (1990) atribui à notação, isto é, o processo de abstração que conduz à obra, que vai da idéia que é codificada em símbolos a operações relacionadas a esses símbolos. Este é o caso da prática da improvisação, pensada de forma geral como a composição que se faz no momento da própria execução. Há, também, a hipótese de que, mesmo sem o suporte de escrita, é possível um pensamento elaborativo e estruturante (a escritura) na improvisação, adquirido pela vivência, estudo e a prática do improvisador, porém, neste caso, a reação entre a idéia e o resultado sonoro ocorre em um momento diferenciado⁶⁷.

⁶⁶ Em busca de uma visão geral, nos limitamos a algumas práticas musicais sem nos determos a determinados estilos e gêneros.

⁶⁷ Sobre essa idéia de improvisação, ver RUVIARO, Bruno e ALDROVANDI. *Leonardo. Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea*. São Paulo, 2001. Disponível em

Nesse mesmo contexto, mas ampliando o sentido de notação, Zampronha (2000, p.192) diz que na improvisação, a escrita (como um tipo de memória) se faz no próprio corpo de quem executa, nas suas habilidades adquiridas: o corpo se torna então, uma grafia de gestos e hábitos interpretativos. Para o autor, um gesto improvisado interage com hábitos adquiridos pelas representações mentais e pela grafia corporal do sistema neuromuscular.

Outro caso de criação musical que dispensa a realização de uma escrita é aquele de certos procedimentos da música eletroacústica. Com uma estética e sensibilidades próprias, a música eletroacústica é construída na relação entre a tecnologia, no que se refere ao uso dos recursos elétricos e eletrônicos, e a capacidade de criação musical. Ela engloba várias estratégias de composição, inclusive aquela onde há atuação ou interferência humanas no momento da execução musical; onde o intérprete pode também executar uma parte já preestabelecida, uma partitura. Porém, há uma prática comum na realização da música eletroacústica, onde a escrita não é empregada propositadamente; isto é, ao invés de se conceber uma partitura que representaria sons já conhecidos, e que seriam executados *a posteriori* (música abstrata), a produção composicional seria realizada através da fixação dos materiais sonoros em um suporte, da sua manipulação, e da sua disposição como um produto final segundo as escolhas do compositor. A música seria, então, composta concretamente.

Ao invés de conceber uma partitura ou com idéias pré-estabelecidas que seriam fixadas no suporte ou então elaboradas através e pelo artifício do registro notacional (como nas discussões apontadas acima), a escrita também pode se constituir um ambiente de criação quando o compositor opta por atribuir à execução de um programa de computador os cálculos necessários à elaboração dos materiais musicais, a automação dos procedimentos composicionais, a escolha entre opções dadas ou geradas pelo próprio programa, e a geração

de resultados; isto entre outras inúmeras possibilidades que podem auxiliar ou mesmo direcionar o seu projeto artístico. Aqui, os processos composicionais escolhidos são realizados a partir de algoritmos computacionais, e o compositor passa, então, a ser ou um programador desses procedimentos computacionais ou incumbir outra pessoa para realizar esta tarefa, em função das suas intenções expressivas. É possível, aqui, gerar um registro, pois, de maneira geral, os programas computacionais (tais como *Openmusic*)⁶⁸, fornecem tanto uma interface em forma de partitura para visualização dos resultados, quanto uma forma de transposição desses dados a partir de informações MIDI⁶⁹. Essa estratégia, denominada “composição assistida por computador”, proporciona tanto a produção de materiais pré-composicionais (como séries de alturas, de durações ou de dinâmicas, interpolação de blocos harmônicos de densidades variáveis ou texturas complexas), como também a geração de um produto artístico completo, e ambos podem ser utilizados para compor música instrumental e vocal. Ambas as possibilidades podem, no ambiente da escrita (através da intervenção direta do compositor no suporte), ser estruturadas, adaptadas e re-elaboradas.

Ainda como uma proposta artística de menor controle sobre os diversos aspectos da criação musical, dispensando sua própria capacidade técnica e expressiva de escrita, o compositor também pode atribuir a certos artifícios randômicos (como o *I Ching*, jogo de dados, cálculo computacionais de fractais, etc.) a escolhas dos materiais, os tipos ou a realização dos procedimentos e elaborações musicais. Tais sistemas são postos a gerar, de forma aleatória, informações que podem ser empregadas livremente por ele para definir o que quiser. O grau de dependência desses artifícios no processo composicional vai depender das propostas artísticas de cada compositor. Assim como na “composição assistida por computador”, os materiais gerados ou obtidos através desses sistemas podem ser escritos em

⁶⁸ Programa desenvolvido pelo IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique – Instituto de Pesquisa e Coordenação de Música e Acústica*) para auxílio à composição e à análise musicais.

⁶⁹ MIDI (*Musical Instruments Digital Interface*) é um protocolo de comunicação de informações entre aparelhos eletrônicos.

uma partitura tradicional, se tornarem materiais pré-composicionais, e, se for do desejo do compositor, sofrer novas elaborações, agora, no ambiente da escrita fixada em algum suporte.

Outro lado da escrita musical que pode ser abordado é o sentimento de sedução pela própria capacidade humana de notar. Relacionamos a isto a declaração de Dufourt (1997, p.14): “A evolução da música ocidental, desde o século XIV, dirige-se claramente na direção de um crescente domínio dos olhos sobre os ouvidos”. Neste caso, sem considerar a questão do racionalismo e da possibilidade de domínio da expressão musical através da escrita, é possível focar somente no prazer criativo (e também expressivo) da sua própria feitura, da sua grafia, independente do seu resultado sonoro. Este é o caso do termo ‘*eye music*’ (ou ‘*augenmusik*’) [‘música para os olhos’], assim definido⁷⁰: “(...) uma técnica de notação empregada nos séculos XV e XVI, na qual o significado afetivo da música é reforçado por uma notação decorativa”⁷¹. Assim, uma passagem musical relacionada aos temas da morte e da lamentação seria ilustrada somente com figuras musicais negras, pelo valor simbólico da cor. Do mesmo modo, verifica-se em outros exemplos um tipo de ‘brincadeira’ do compositor com os intérpretes, quando o primeiro emprega valores extremamente pequenos ou grandes, ou enarmônicos equivalentes; instalando certa dificuldade na leitura. Em ambos os casos, não há uma razão prática desse tipo de escrita para a realização musical. Outros tipos de ‘*eye music*’ envolvem a direção do desenho do pentagrama com algum valor simbólico; como, por exemplo, em forma de coração (quando se trata de uma canção de amor) ou de círculo (no caso de um cânone perpétuo). Há neste tipo de grafia uma função que se dirige à própria elaboração da caligrafia musical para representar algo extra-musical. Thurston Dart⁷² aponta

⁷⁰ SMITH, Sylvia e SMITH, Stuart. Visual Music. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 20, No. 1/2 (Autumn, 1981 - Summer, 1982), pp. 76. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/942402>> Acesso em 6 ago 2010.

⁷¹ (...) a fifteenth and sixteenth century notative technique in which the affective meaning of the music is reinforced by an embellished notation.

⁷² DART, Thurston. Eye music. In: *Grove Music Online*. Disponível em <<http://www.oxfordmusiconline.com>> Acesso em 6 ago 2010.

que, como a *'eye music'* se volta para o simbolismo do que é diagramado na partitura, há uma relação entre os compositores e os intérpretes que não é passada para os ouvintes.

Smith (1981-82) diferencia o emprego da *'eye music'* de uma tendência de escrita musical a partir da primeira metade do século XX, a *'pictorial notation'* (ou as denominações *graphical music, graphism*) [*'música gráfica', 'grafismo musical'*]⁷³. Segundo a autora, no primeiro caso, não há uma real mudança no próprio sistema de notação musical. Já no segundo, criado em meio a um desejo de romper com a fixidez e imobilidade da notação tradicional do Ocidente, de ampliação do vocabulário sonoro e da cooperação dos intérpretes na criação musical, “o uso de uma representação pictórica do som que funciona como notação e não como caligrafia não tem precedentes na história da música”⁷⁴ (Smith, 1981-82, p.76).

Podemos apontar, também, um sistema de grafia musical construído no século XX que, semelhante ao caso da *'eye music'* dos séculos XV e XVI (explicado acima), apresenta formatos singulares de diagramação da partitura. Este é o caso de certas partituras de George Crumb (1929-) para piano solo. Sua série *Makrokosmos 1*, além de propor demandas próprias dos século XX (como *clusters*, técnicas estendidas ou ações sobre as cordas do instrumento), é grafada com pentagramas que assumem formas circulares ou espirais (fig.5).

⁷³ Este assunto será abordado com mais detalhes no capítulo 2, na discussão sobre as *notações experimentais*.

⁷⁴ the use of a pictorial representation of sound that functions as notation and not calligraphy is unprecedented in musical history.

12. Spiral Galaxy
[SYMBOL]
Aquarius

Vaino, lowly timeless (2x20x3 sec.)

Media, Pennsylvania 1972

Fig.5 – *Makrokosmos 1 – 12 Spiral Galaxy – Aquarius* (1973) de George Crumb. Notação gráfica (http://homepage1.nifty.com/iberia/score_crumb.htm, acesso em 16 mar. 2011).

Cabe aqui, a explicação do compositor György Ligeti⁷⁵, que estabelece que a notação e grafismo musical pertencem a domínios diferentes. Ele define notação como um sistema de signos e um sistema de relação entre estes signos. Tal sistema se relaciona a um outro sistema de fatos auditivos e que tem por significação, relações musicais. O valor de uma notação é de ordem prática e não estética: há a busca da correspondência entre o sistema de relações dos signos e o sistema da música. De outro lado, Ligeti aponta que o grafismo musical, como configurações visuais em si, não constituem um sistema de signos, mas um desenho, uma imagem, uma representação. O grafismo musical não apresenta uma “significação” musical, mas pode “representar” o fenômeno musical ou ser a inspiração da imaginação e da realização musicais através de associações. São possíveis também formas intermediárias entre a notação

⁷⁵ LIGETI, György. Nouvelle Notation. In:_____. *Neuf Essais sur la Musique*. Genève: Éditions Contrechamps, 2001.

e o grafismo: sistemas de notação que podem comportar configurações visuais que não são signos, e grafismos que apresentam parcialmente signos, conjugando as propriedades e funções de ambas as formas de representação.

2.4 – Diferentes visões das notações experimentais

Ao lado de todas as mudanças ocorridas durante o século XX na música do ocidente, como a renovação das formas de produção sonora, dos materiais sonoros e dos procedimentos composicionais, e uma mentalidade aberta à experimentação, a escrita musical, como elemento, suporte e ambiente de fixação, de elaboração, e de comunicação de idéias composicionais, também passa por mudanças drásticas, através da proposição de novos símbolos e de novas formas de exprimir as idéias musicais. Como uma opção de muitos compositores, principalmente a partir da segunda metade do século XX, a notação musical torna-se, mais do que um meio universal; um veículo individual de expressão artística. Como, apesar de alguns elementos em comum, cada compositor busca suas próprias soluções notacionais para as suas 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*.

Para o desenvolvimento de nossa pesquisa utilizamos uma bibliografia especializada que, através da questão da própria notação nas escritas experimentais, aborda os aspectos e os tipos de representação, sua estrutura, seus mecanismos, potencialidades e limitações. Buscamos com esse estudo alcançar os seguintes objetivos: uma possível definição para as notações experimentais e sua funcionalidade no registro de idéias e na construção composicional; abordar o tipo de comunicação que se estabelece entre as idéias do compositor e os intérpretes, além da participação ativa do executante, posto a tomar decisões na

realização da obra; e a ligação entre a escolha da notação e o emprego de técnicas contemporâneas, com conseqüências no uso experimental dos materiais e dos procedimentos. A bibliografia será referenciada pelos respectivos autores.

De modo mais abrangente e sem se referir a qualquer movimento estético, Jorge Antunes, em *Notação na Música Contemporânea*⁷⁶, comenta o surgimento de uma grande variedade de notações a partir da segunda metade do século XX: novos símbolos, com a tendência de cada compositor criar sua própria notação.

Zampronha (2000), em *Notação, Representação e Composição (Um novo paradigma da escrita musical)*, constrói uma panorâmica sobre a função da notação.

No texto *Nova Notação (Nouvelle Notation)* de György Ligeti, o autor (e compositor) contrapõe a notação tradicional e o emprego de grafismo na escrita musical abordando os diversos aspectos que envolvem suas escolhas, suas vantagens e desvantagens (Ligeti, 2001, p. 163-179).

Music Notation in the Twentieth Century – A Practical Guidebook de Kurt Stone⁷⁷ traz informações importantes sobre a questão do surgimento das notações experimentais, sua aplicação e os problemas de sua difusão entre os compositores e intérpretes. Stone aborda as soluções notacionais alternativas através de sua aplicação nas várias famílias instrumentais e realizações vocais, e de sua relação com as opções composicionais do século XX.

Reginald Smith Brindle, em *Notation – The New Music*⁷⁸, contrapõe a tendência, a partir do século XX, de uma escrita musical, complexa e com o excessivo emprego de símbolos a outra que requeira uma execução aproximada com o objetivo de facilitar a leitura e a execução, sem se afastar muito das intenções do compositor.

⁷⁶ ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

⁷⁷ STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York: W.W. Norton & Company, 1980.

⁷⁸ BRINDLE, Reginald Smith. *Notation*. In: _____. *The New Music – The Avant-garde since 1945*. New York: Oxford University Press, 1987.

David Cope, em *New Music Composition*⁷⁹, aborda técnicas, procedimentos e materiais empregados no século XX. Dos aspectos apontados, destacamos a relação desses elementos com uma escrita especial, criada em meio às necessidades composicionais desse período.

O livro *Sounds and Signs – Aspects of Musical Notation* de Hugo Cole (1974) fornece uma visão geral da notação, das suas funções e mecanismos, e de uma análise crítica em relação a sua utilização e eficácia.

2.4.1 – O surgimento das novas grafias musicais

Kurt Stone (1980) aponta que, no princípio dos anos 1950, os compositores da música de concerto começaram a explorar conceitos além daqueles da tradição musical ocidental, e que o emprego de novas técnicas e filosofias musicais exigiam a criação de uma nova notação, com outros sinais e procedimentos. Com a continuação dos experimentos e inovações musicais, os novos recursos notacionais se proliferaram, porém, sem que houvesse um consenso, nas diferentes partes do mundo, sobre a relação entre sinais gráficos da notação e os efeitos. Isto provocou certo conflito na comunicação entre intérpretes e compositores; o que exigiria, segundo o autor, um melhor exame sobre os tipos de notação visando uma maior clareza e eficácia no seu uso prático; através da seleção de recursos que pareciam mais universalmente satisfatórios, da eliminação de duplicações, e da codificação dos resultados em um guia prático impresso.

Stone propôs, então, um plano entre indivíduos e organizações que, em 1970, resultou no *Index of New Musical Notation*. Em consequência desse projeto, em 1974, na Bélgica, ocorreu a Conferência Internacional para a Nova Notação Musical que reuniu professores de

⁷⁹ COPE, David. *New Music Composition*. New York: Schirmer Books, 1977.

música, compositores, editores e musicólogos de vários países para discutir e criticar os sinais e procedimentos propostos no projeto do *Index*. O livro é consequência, além de sua experiência no ramo da notação, das discussões desses encontros.

Segundo Stone (1980, p.xv),

As novas notações não têm sido geradas exclusivamente pelas novas idéias musicais. Novas idéias são uma parte integrante da música composta, ao menos na civilização ocidental, e os procedimentos notacionais têm geralmente sido suficientemente adaptados a elas.⁸⁰

Três mudanças na notação musical foram fundamentais na história da música ocidental, segundo Stone (1980):

1. Primeiramente, a passagem da monodia para a polifonia, em torno de 900 da era cristã. A falta de precisão da notação neumática cedeu lugar a precisão intervalar do sistema de linhas paralelas e a especificidade duracional da notação mensurada.

2. Em um processo onde ocorre a transição da predominância horizontal da polifonia mais antiga à uma visão vertical do fenômeno musical (acordes e progressão de acordes), o início do século XVI presencia a consolidação de uma harmonia acordal e funcional. Isto propiciou a mudança de uma notação linear para uma notação cuja partitura mostrava todas as partes sobrepostas.

3. Nos anos 1950 eclodem duas tendências bastante contrastantes. Uma delas se caracteriza pelo aumento, sem precedentes, da precisão de todos os elementos envolvidos na textura musical, que é construída sobre um elevado grau de complexidade, e que demanda grandes esforços na sua execução. A outra tendência (objeto de nossa pesquisa) rejeita a precisão, admite outros fatores, tais como: a ambigüidade, vários graus de indeterminação, a escolha entre alternativas, e a improvisação e o emprego de sons e circunstâncias imprevisíveis e incomuns para o universo musical tradicional. Essa última tendência requer,

⁸⁰ New notation has never been generated exclusively by new musical ideas. New ideas are an integral part of composed music, at least in Western civilization, and notation procedures have generally been sufficiently adaptable to cope with them.

então, uma nova notação; às vezes, com o abandono dos símbolos e procedimentos convencionais em favor de uma escrita gráfica particular, que permita uma maior liberdade interpretativa, com a participação criativa por parte dos executantes. Tal direção demanda não somente novos símbolos na notação, mas também uma nova atitude em relação à notação (sua função).

Segundo o autor, a aparição, em várias partes do mundo, de novas tendências e estéticas musicais, contribuiu para a grande proliferação de novas simbologias, que, por sua vez, mergulhou os músicos em um conjunto caótico de duplicações e contradições notacionais. Stone (1980, p.xvi) comenta os esforços de outros autores para a coleção, a descrição e categorização dos novos sinais:

1. *Das Schriftbild der neuen Musik* de Erhard Karkoschka (Celle, 1ª ed., 1966): classificação dos novos sinais como das principais abordagens estéticas, avaliação dos vários sinais como de sua apropriação, clareza (ou deliberada obscuridade) e eficácia. Cada sinal é documentado com sua fonte de origem.

2. *New Music Vocabulary* de Howard (University of Illinois Press, 1975) e o ainda não publicado *20th Century Notation* de Gardner Read.

Demonstrando ainda a complexidade e variedade do assunto das novas notações, o autor aponta que, apesar de suas diferenças, essas edições possuem um item em comum: qualquer que sejam suas recomendações, elas representam primordialmente a opinião de seus próprios autores.

Stone (1980) enfatiza em seu livro que a notação nova não deve ser tratada como um fenômeno a parte dos processos tradicionais, mas como integrante de um vocabulário mais geral, no qual a música de concerto do século XX é escrita.

A partir do início dos anos 1950, compositores europeus ainda desconhecidos se consagram no cenário da música de concerto. Nesta mesma época, nos Estados Unidos, os trabalhos de Earle Brown e John Cage começam a se destacar. Segundo o autor, a profusão de ambigüidades notacionais, a ocorrência de notações idênticas para efeitos diferentes e sinais e processos confusos desestimulavam alguns outros compositores interessados. Não havia apoio para pesquisas e as performances careciam de pesquisas.

No ponto de vista de Stone (1980), o editor musical tem um papel importante na mediação entre o compositor que inventa as novas notações e o intérprete que deve interpretá-las propriamente. Ele pode, envolvido nos aspectos da partitura, apontar as necessidades do intérprete pela clareza na notação; contribuindo, assim, com o compositor nesse intento. Da mesma forma, o editor pode elucidar o intérprete sobre as intenções e visões do compositor que podem não se realizar plenamente na notação. Sobre as contradições da escrita, o autor adverte que a notação musical não é um método ideal de comunicação, e que, nesse empenho, recursos visuais são empregados para expressar conceitos relacionados com a audição.

Stone (1980) aponta que o período dos anos 1950 e 1960 foi o de maior inovação notacional, e que, após isso, a produção de novas notações já se estabilizara. Ele assinala então que as novas notações (com seus novos sinais e procedimentos) coexistem com a notação tradicional. Podemos estender este último comentário até a atualidade, em um amplo espectro de possibilidades, mas sem o idealismo de renovação daqueles anos citados.

Para o autor, a escolha entre os tipos de notação tem relação exclusivamente com o tipo de música e a situação de performance em questão. Valorizando as propostas de uma notação inventiva e original, o autor adverte que “(...) com a possível exceção dos gráficos

implícitos [grafismos propriamente ditos], a notação nunca deve ser confundida com a substância musical como tal”⁸¹ (Stone, 1980, p.108).

2.4.2 – As notações experimentais e suas motivações

De modo geral, os novos símbolos e formas alternativas de elaboração das partituras a partir do século XX se relacionam a várias propostas (também) alternativas de composição e realização, e de como lidar com a escrita musical. Isto se constitui, em relação à notação tradicional, em uma mudança, seja por parte de quem escolhe, sugere e escreve (o compositor), seja por parte de quem interpreta e concretiza tais idéias grafadas (o intérprete). Cole (1974, p.2) generaliza: as notações refletem “as divisões e incertezas da época, as preocupações, os preconceitos e inter-relações de seus usuários”⁸².

No século XX, constata-se o interesse pela materialidade sonora com a valorização do timbre, principalmente pelo emprego intenso da percussão e pelo surgimento da música eletroacústica. Com a emergência do timbre, era necessária outra forma de representar a música na escrita. Antunes (1989) aponta fatores para o surgimento de outros tipos de notação: a necessidade de novos grafismos para “melhor” escrever o “novo som” e a influência do “som eletroacústico” na música vocal e instrumental. Uma questão colocada por ele é “como grafar esse ‘processo vibratório não periódico’?” (Antunes, 1989, p. 11). Sobre estas questões presentes em certas práticas do século em questão, Zampronha (2000, p.181) diz: “(...) a materialidade aparece na percepção mostrando o próprio material do qual a música é feita, a materialidade aparece na partitura através do próprio traço, do risco, da marca pura e simples sobre o suporte (...)”.

⁸¹ (...) with the possible exception of implicit graphics, notation must never be confused with the musical substance as such.

⁸² the divisions and uncertainties of the age, the preoccupations, prejudices, and inter-relationships of their users.

A procura pela continuidade nas articulações temporais e espectros sonoros mais ricos da composição instrumental e vocal é influenciada e possui relações com as texturas e materiais criados nas práticas eletroacústicas a partir do século XX.

O interesse e o emprego, por exemplo, da diversidade sonora do naipe de percussão ou dos *multifônicos*⁸³ dos sopros, entre outros sons ‘ruidosos’, relacionam-se com os estudos de Schaeffer com uma intenção analítica sobre a matéria sonora. No seu *Tratado dos Objetos Musicais* (1966), para a descrição da matéria do som (as propriedades internas do som), Schaeffer usa, entre outros, o *critério de massa*. Este critério é definido como o modo de ocupação do som no campo das alturas, e se apresenta nas seguintes possibilidades: massa tónica (quando há a determinação de alturas) e massa complexa (relação com um registro). Este último caso inclui os sons nodais (aglomerado compacto que não se ‘resolve’ em alturas – sons de percussão de altura indefinida), sons canelados (mistura ambígua de sons tónicos e nodais – sons de sinos e gongos) ao ruído branco (ocupação teórica de todo o campo das alturas).

As propostas de um tempo não medido *a priori* na interpretação se ligam às evoluções livres dos *objetos sonoros* através do conceito de *factura*. Na concepção de Schaeffer, *factura* é a percepção qualitativa da sustentação energética dos objetos sonoros, da maneira como a energia do objeto sonoro é comunicada e se manifesta (varia) na duração. Certos objetos sonoros que se prolongam excessivamente ou de maneira imprevisível na duração, ou, ao contrário, sem tempo de se fazer ouvir (impulsões), não possuem *factura*⁸⁴.

Nessa outra estética, a valorização da materialidade sonora pode suplantam a construção musical realizada prioritariamente sobre a sintaxe de ritmos e alturas. Em tal ambiente sonoro, são possíveis articulações temporais mais livres ou até caóticas, e a expressão das várias possibilidades de materiais sonoros em direção a uma ‘estética do ruído’;

⁸³ Recurso técnico de instrumentos melódicos [monofônicos] e da voz de soar mais de um som ao mesmo tempo.

⁸⁴ Sobre esses estudos ver Schaeffer (1966).

onde o material sonoro é uma entidade que, ao invés de ser plenamente dominada, controlada, pode ser empregada em sua integralidade e complexidade na expressão artística.

O emprego do pentagrama e dos símbolos de altura e duração traz consigo limitações, restrições para o material sonoro tanto no lado da concepção da obra quanto na sua realização. Tais limitações de informação têm as suas vantagens na elaboração do discurso musical, na organização e construção da estrutura da obra e no desenvolvimento dos materiais temáticos; tal processo se constitui na escrita. Um universo expressivo de sons para o qual os intérpretes foram treinados a decifrar e a participar com o seu potencial individual, a partir da leitura.

A inversão do foco de algumas das intenções composicionais a partir da segunda metade do século XX, como a prioridade das relações de balanço dinâmico, de contraste timbrístico, de densidades e evoluções texturais, acima das relações de alturas e durações, levou a valores (ou conceitos) que a grafia tradicional ou não consegue definir precisamente, ou mesmo nem aborda, deixando muitas vezes ao intérprete o complemento dessas informações.

Quando, por exemplo, a textura resultante importa mais do que as relações intervalares, visando outras realizações expressivas, o compositor tem a possibilidade de se emancipar da disciplina da partitura, apontando para liberdades tanto dentro do próprio sistema notacional quanto através de uma mudança mais radical, como quando do uso de *notações gráficas*. Ao invés de notas precisas e ritmos proporcionais, demandas dos sons podem ser feitas para determinado registro (grave, médio ou agudo) ou para certo resultado sonoro não-convencional, não importando a sua altura, e cujas durações ou são limitadas por marcações gerais cronométricas ou são deixadas livres. Além disso, a mistura de elementos da partitura tradicional a símbolos novos, permite, por exemplo, ou acrescentar ao pentagrama símbolos novos para determinada sonoridade, ou dispensar o seu uso para relações intervalares livres.

Alguns autores, como Antunes (1989), Ligeti (2001) e Brindle (1987), assinalam como princípio básico para a opção por uma nova notação e a introdução de novos signos, a necessidade de solucionar problemas que não se resolveriam com a notação tradicional; seja por inadequação ou, mesmo, por impossibilidade. Isto levou os compositores a inventar seus próprios sistemas de signos; às vezes, com vantagens para determinado tipo de música e desvantagens para outros.

A oposição entre a quantização das alturas como formas discretas (fundamentais na formulação e construção de modos, escalas e séries) e o *continuum* sonoro, entre as relações duracionais que se baseiam em divisões proporcionais e as durações livres, e a inserção desses elementos nas texturas usadas na música do século XX (como as tramas, trajetórias, nuvens, ou constelações)⁸⁵ são questões que receberam soluções representacionais com as novas notações.

O despojamento da atuação do compositor no processo criativo, a partir de sua proposta de uma participação ativa dos intérpretes no resultado final da obra, se constitui numa motivação a mais para a busca e a criação de sistemas representacionais próprios. A intenção composicional de se propor momentos de improvisação pode exigir diferentes graus de indeterminação na execução.

Sintetizando, Zampronha (2000) aponta que novas sintaxes representacionais resultam das mudanças em conjunto do sistema de grafia e de composição. Na opção dos compositores por uma grafia aberta (um grafismo, uma notação textual ou indicações verbais), a representação da obra é insuficiente para reproduzir a riqueza da complexidade musical que se

⁸⁵ Estes tipos texturais serão explicados mais adiante no item 2.4.5, p.129.

faz em sua execução⁸⁶. Neste caso, o autor afirma que a partitura não representa; torna-se um estímulo para a apresentação (Zampronha, 2000, p.233).

É possível perceber na comparação entre as tendências de notação do século XX, certa motivação prática no emprego de uma notação que se contrapõe à representação tradicional. Questionando a necessidade ou não de uma escrita extremamente complexa, Brindle (1987) propõe a seguinte situação: de um lado, a complexidade da escrita, com subdivisões irracionais de ritmo (quíálteras de quiálteras, por exemplo) e propostas métricas constantemente variáveis, impõe extrema dificuldade de execução; de outro lado, há a possibilidade de se requerer uma execução aproximada dessas divisões temporais e certa flexibilidade na escolha das notas, obtidas com o emprego de outras formas de notação (como a notação proporcional e os grafismos), com o objetivo de facilitar tanto a escrita, como a leitura e a execução dos intérpretes, além de não se afastar muito das intenções do compositor de certa complexidade no resultado sonoro⁸⁷.

Em outro tipo de simplificação do uso da notação com o objetivo de facilitar a performance, o Brindle (1987) aponta também o emprego de figuras rítmicas convencionais para diferenciar durações aproximadas e relativas, e cuja execução deve ser realizada em um tempo livre. Concluimos assim, que a reutilização de signos duracionais já conhecidos da notação tradicional, sem a definição da unidade de tempo e da marcação métrica, faz com que estes símbolos percam a sua ordem de grandeza (relacional), assumindo somente relações gerais de duração, como curto e longo (ou mais curto e mais longo). Tal notação imprecisa fornece flexibilidade a cada execução. Quando for necessário, soluções gráficas podem

⁸⁶ Pode-se questionar se o mesmo acontece com a notação tradicional. Porém, apesar das sutilezas apresentadas por cada intérprete na execução dessas partituras, a escolha do compositor por uma notação centrada na definição dos parâmetros musicais impõe uma margem de variação de interpretação mais estreita.

⁸⁷ O autor aponta essa busca por uma notação diferenciada como uma ferramenta funcional que visa a facilitação da performance, não demonstrando fundamentações estéticas para essa mudança.

resolver a questão de sincronismo e delimitações das partes; onde, o espaço no papel da partitura serve de guia para as relações.

Brindle (1987) sugere ainda uma proposta mais geral de notação, que se faz com o emprego da simbologia rítmica em uma partitura que não contenha ou que contenha somente algumas porções de pentagrama. Nesse sentido, as alturas são escolhidas livremente pelos intérpretes, obedecendo somente o movimento direcional e alguma sugestão de registro. Tais procedimentos constituem-se momentos de improvisação proposto aos intérpretes. Em seu texto, Brindle demonstra certo interesse sobre a economia de meios e a simplicidade na busca e na escolha de um tipo diferente de notação (Fig.6).

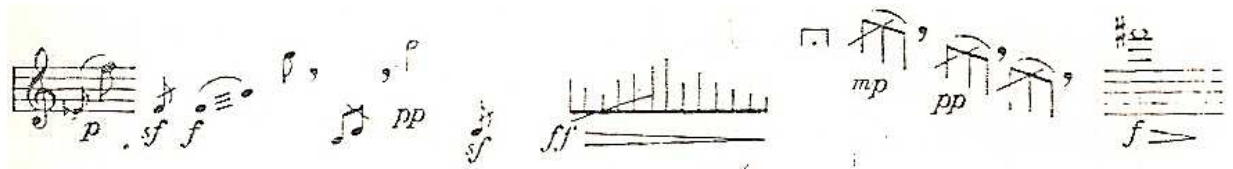


Fig.6 – Exemplo de notação simplificada (Brindle, 1987, p.179)

Cope (1977) enfatiza a funcionalidade da notação; seja pela escolha propícia do seu tipo para determinada intenção composicional, seja por propiciar aos executantes um meio mais eficaz de interpretar tal proposta. Neste sentido, o autor encara que o aumento do vocabulário notacional empregado pelo compositor, como uma ferramenta para a realização de suas propostas, é um fator intensificador de sua expressão e criação artísticas, e da comunicação das suas idéias (determinadas ou não) para os intérpretes, e deles para o público.

As motivações para a escolha dos compositores por novos tipos de notações musicais se confundem com a própria definição desse tipo de escrita. Com base nos autores estudados, pudemos definir as *notações experimentais* (ou nos aproximarmos de uma definição).

2.4.3 – Tipologias das notações experimentais

A partir de uma bibliografia especializada e de uma literatura musical, selecionamos tipos notacionais gerais que, criados e empregados durante o século XX, se contrapõem aos aspectos da escrita tradicional da música ocidental.

- COLE, Hugo. *Sounds and Signs: Aspects of Musical Notation*. London: Oxford University Press, 1974

1 – Notação proporcional

Como uma representação espaço-temporal, as durações são apresentadas no eixo horizontal do tempo, e são realizados de maneira intuitiva pelos intérpretes em função dos comprimentos dos sons escritos na partitura. Cole apresenta três tipos (Cole, 1974, p.70-71) (fig.7):

- a) O som pode ser mostrado através de uma linha contínua;
- b) O ponto de partida pode ser mostrado por uma cabeça de nota, seguida por uma linha contínua;
- c) A extensão de tempo do som pode ser mostrada através de uma haste, que mostra a duração independente da altura.

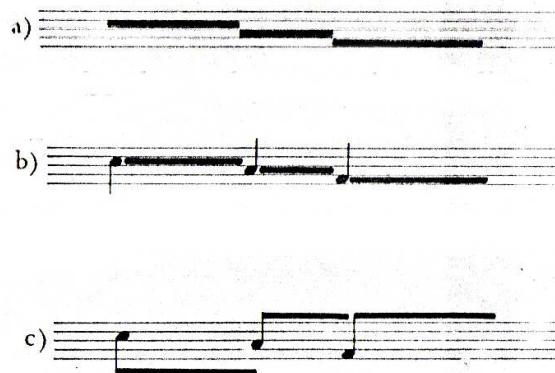


Fig.7 – Notação Proporcional (Cole, 1974, p.71).

fragmento musical por um executante deve ser complementada a cada etapa, e a participação do próximo executante dependerá de sua percepção do que já foi tocado⁸⁸.

3 – Notações implícitas (notação gráfica) (Cole, 1974, p.143).

Uma notação gráfica livre (*grafismos*) serve de estímulo para a performance dos intérpretes. A partir de seus próprios padrões de associação intelectual e estético, os intérpretes produzem uma obra cujo resultado é imprevisível. Por exemplo, temos a partitura gráfica *Four Vision, n°2* (1961) de Robert Moran (fig.30, p.138).

- PERGAMO, Ana Maria Locatelli. *La Notation de la Musica Contemporanea*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1973

1 – Notação aleatória

A partir de signos tradicionais aplicados a instrumentos convencionais, o compositor atribui aos intérpretes desde a escolha entre opções fornecidas à criação sob certas regras.

2 – Grafia musical polivalente

Neste tipo de notação, os signos podem conter inúmeras significações (signos aleatórios) a partir da interpretação de cada executante.

3 – Notação mista ou híbrida:

Ao invés de uma aleatoriedade gráfica total, é possível a combinação de signos tradicionais e aleatórios, onde certos elementos da composição são fixados e outros são deixados à mercê dos intérpretes.

4 – Notação eletrônica

Grafias que transpõem, simulam a percepção dos elementos sonoros gravados em um suporte. Da criação de símbolos a grafismos, este tipo de notação pode auxiliar no

⁸⁸ COPE, David. *New Music Composition*. New York: Schirmer Books, 1977, p.142.

planejamento da composição, na difusão pelos alto-falantes da sala de concerto ou servir de referência para os intérpretes no caso das performances de música mista.

- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Terminologia de uma nova estética da música*.

Porto Alegre: Movimento, 1990

1 – Notação aproximada: os signos sonoros são grafados de modo aproximado, não havendo um compromisso com a exatidão da correspondência dos símbolos com o som pretendido. Este é o caso da *notação proporcional* e sua representação espaço-temporal, cujos limites temporais podem ser medidos (em segundos, por exemplo) pelo compositor ou deixados a cargo da interpretação visual dos espaços ocupados na partitura pelos intérpretes. Por exemplo: *Fluorescences* (1962) de Penderecki (fig. 9 e fig.10).

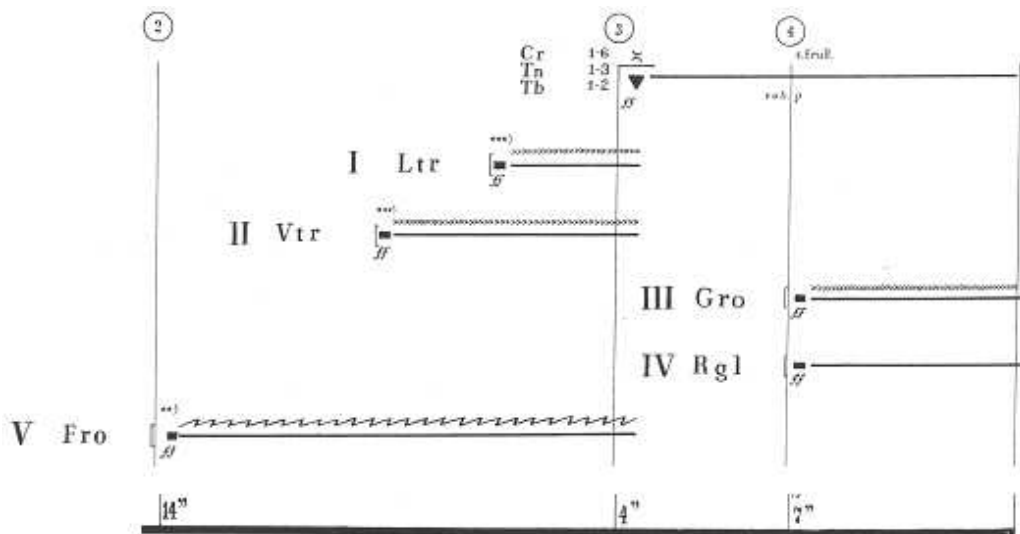


Fig.9 – Trecho (2-4) de *Fluorescences* de Krzysztof Penderecki. Notação proporcional (Edition Moeck, copyright by Hermann Moeck Verlag, Celle/Germany, 1962).

The image shows a musical score for 'Fluorescence' (1962) by Krzysztof Penderecki, measures 51-54. The score is written in a proportional notation style, featuring various instruments and dynamic markings. The instruments listed on the left are:

- Fl picc, Ob12, 12
- Cl, Fg, 12, 12
- Fl, Ob, 3-4
- Cl, Fg, 3-4
- Vn, 1-12
- Vn, 13-24
- VI, 1-8
- Vc, sub.p, 1-4
- Vc, sub.p, 5-8
- Vb, sub.p, 1-3
- Vb, sub.p, 4-6

The score includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ff*. It also features performance instructions like *piizz.*, *1. batt.*, and *simile*. The notation uses vertical lines and arrows to indicate rhythmic patterns and dynamics. The measures are numbered 51, 52, 53, and 54 at the top.

Fig.10 – Trecho (51-54) de *Fluorescence* (1962) de Krzysztof Penderecki. Notação proporcional (Edition Moeck).

2 – Notação roteiro: uma notação que somente delinea a seqüência dos signos musicais. Instruções escritas dadas aos intérpretes direcionam as ocorrências musicais sem impor uma determinada realização. Temos como exemplo *Zyklus* N°9 (1959) de Stockhausen (fig. 20, p.115). Sua escrita, para um percussionista solista, fornece informações relativas sobre a realização dos parâmetros musicais (como as notas grafadas com tamanhos diferentes para variações de intensidade, relações espaço-temporais da página para as durações, um tipo de sistema de linhas para variações de altura, e símbolos específicos para os instrumentos de percussão). Além disso, tal representação permite a leitura em várias direções da página da partitura; porém, existem regras sobre o ponto de chegada e sobre a orientação dessa leitura, que dependem do ponto de partida escolhido.

3 – Notação gráfica: composta predominantemente de elementos pictóricos ou mesmos plásticos, tem por objetivo estimular, motivar e sugerir a decodificação desses signos, possibilitando a expressão da criatividade dos executantes. Por exemplo: partituras gráficas *Graphie IV* (1971) de Dubravko Detoni (fig.32, p.140).

- STOCKHAUSEN, Karlheinz. *Musique et Graphisme* (1959). In: *Musique en Jeu* “Notations and Graphismes” *Seuil*, N°13, Novembre, 1973, p.94-104

1 – Escrita de ação: uma notação voltada não para o resultado sonoro, mas para o que o intérprete deve fazer para produzi-lo. Este é o caso da partitura da obra *Pression* (1969) para violoncelo solo, de Helmut Lachenmann (1935-), com o emprego de técnicas não convencionais de execução do instrumento (Fig.11). A partitura se constitui em instruções para a ação do executante; como no exemplo, onde há indicações precisas tais como o arco deve ser mantido sobre a corda, enquanto os dedos produzem um *glissando* de quase-harmônicos [*quasi-harmonics*].

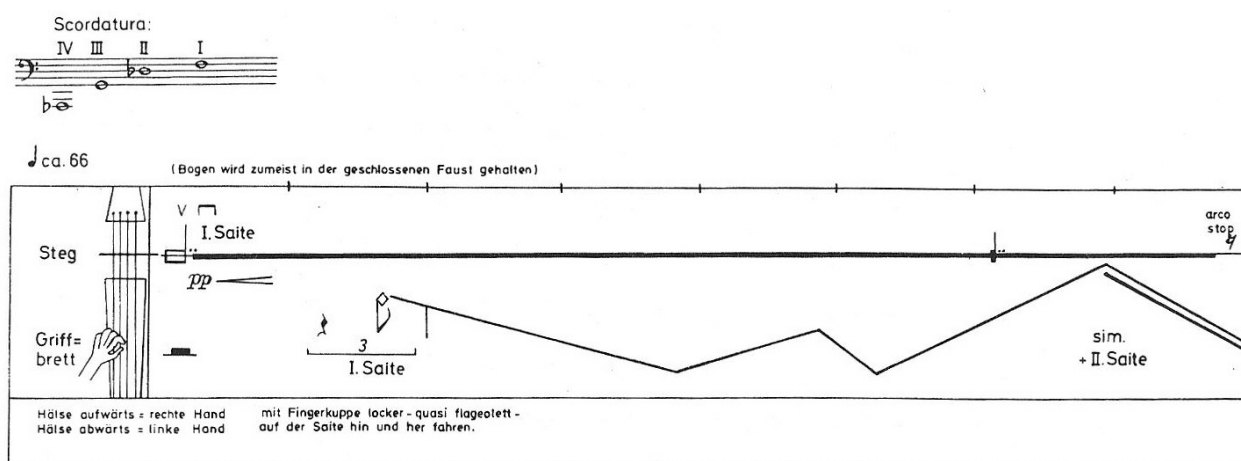


Fig.11 – Trecho de *Pression* de Helmut Lachenmann. Notação de realização e de resultado (Griffths, 1995, p.199).

2 – Escrita de projeto: ao invés de uma prescrição, estabelece uma representação da música que inclui o emprego de grafismos. No lugar de descrever como a obra soa, os signos deste tipo de notação fornecem aos intérpretes orientações gerais sobre a realização da obra.

Há, também, a liberdade de escolha; por exemplo, da instrumentação ou da forma de execução. Também estão nesta categoria grafias referentes às *composições assistidas por computador*; isto é, quando o compositor atribui à máquina (no caso, o computador) os cálculos da elaboração dos materiais musicais, a realização dos procedimentos composicionais, e a geração de resultados.

3 – Música lida: uma notação formada por ideogramas e grafismos que, voltados ao aspecto visual artístico, não possuem uma relação direta como o resultado sonoro, mas se constituem estímulos à realização e a associações musicais.

4 – Música intuitiva: a notação, como um conjunto de propostas livres, torna-se um motivador para a imaginação e a improvisação dos intérpretes, cuja realização e resultados são imprevisíveis.

5 – Indicações da partitura: conjuga a necessidade dos compositores tanto de uma nova grafia musical quanto da explicação dos signos não convencionais, na busca de uma associação mais determinada.

- KARKOSCHKA, Erhard. *Notation in New Music*. London: Universal, 1972.

1 – Notação aproximada: permite aos intérpretes possibilidades de escolha a partir de certos limites incluídos em uma estrutura geral fixa.

2 – Notação indicativa: indica proporções entre durações a partir de relações espaço-temporais (como a distância entre cabeças de notas, linhas contínuas e marcações de unidade de tempo expressa em medidas comprimento).

3 – Gráficos musicais: este tipo de grafia tem por objetivo estimular a imaginação e a participação ativa dos intérpretes. Podem fornecer aos intérpretes, desde informações gerais para determinadas ações à liberdade total dos executantes a partir de imagens sugestivas.

4 – Notação de ação: ao invés do resultado sonoro, geralmente, fornece aos intérpretes instruções escritas para a sua produção; podendo empregar também alguns símbolos relacionados a determinadas ações.

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

Em busca de uma possível tipologia das notações, Zampronha combina conceitos e tipos propostos por Schaeffer (1966) e Koellreutter (1990). Para criar uma classificação para as notações, o autor parte da noção convencionalizada de que o tempo está no eixo horizontal e a altura no vertical. Com base na nomenclatura desenvolvida por Koellreutter (1990)⁸⁹, Zampronha propõe relações ao eixo horizontal, isto é, aquele que é relativo à “régua do tempo”. Assim, temos as seguintes possibilidades:

- Na notação tradicional, os eventos ocorrem e são percebidos em uma *métrica*.
- Na notação neumática⁹⁰ ocorre o tempo *não-métrico*. Não possui tal régua.
- Na organização temporal *a-métrica*, a régua existe, mas é transcendida. Os eventos são dispostos de forma que não percebemos a régua. A métrica é usada somente para a sincronização dos eventos.

Schaeffer (1966) estipula uma tipologia dos *objetos sonoros*⁹¹ na qual ele se atém às propriedades percebidas no próprio objeto sonoro, independente da fonte que o gerou. Zampronha (2000, p.74) busca relações com a tipologia dos *objetos sonoros* criadas por Schaeffer, mesmo que tal tipologia não seja voltada à notação, mas às propriedades captadas

⁸⁹ *Métrico, a-métrico e não-métrico*.

⁹⁰ Notação neumática (até século XI) é composta por desenhos, linhas e pontos, não quantifica precisamente linhas melódicas e ritmos. Sua riqueza de sinais define especificidades (Zampronha, 2000, p.58).

⁹¹ Ver nota 20, página 21.

pela percepção. Para o eixo vertical⁹², Zampronha emprega os seguintes conceitos de Schaeffer:

- *massa fixa* (altura definida das notas - *notação discreta*)
- *massa variável* (sons complexos [p.ex.: sons de gongo] - *notação do contínuo*)
- *massa imprevisível* (sons da música concreta - *notação indeterminada*).

Assim, Zampronha (2000) estabelece uma tipologia combinando conceitos ligados à duração (métricos, não-métricos e a-métricos) e às alturas (contínuo, discreto e indeterminado). Seleccionamos as combinações e os exemplos fornecidos pelo autor que se relacionam com as propostas alternativas a partir do século XX (*notações experimentais*):

1 – duração não-métrica e alturas indeterminadas: *grafismo* e partituras textuais. Temos como exemplos: *Tanka II* (1972-73) de Koellreutter (piano, voz declamada e tamtam ou gongo grave: módulos de alturas e durações relativas, liberdade para a definição dos elementos e ordem dos módulos) (fig.12, p.99); *Aus den sieben Tagen* (1968) de Stockhausen (texto sem instrumentação: há uma ‘partitura intuitiva, na qual o tempo e as alturas são fluxos contínuos, dentro dos quais os intérpretes improvisam, a partir de um o texto) (ver p.29); *TV Köln* (1958) de Cage (piano: esquemas de durações e quantidades não determinadas, simbologia não-específica para a exploração de timbres do piano nas várias partes do instrumento); *Áudio-Game* (1995) de Koellreutter (a partitura é um diagrama cujas interconexões entre os eventos permitem livres escolhas de altura e tempo) (fig.13, p.99).

⁹² Apesar de pertencer a universos diferentes (campo das alturas e organização temporal), Zampronha, neste caso, vê semelhanças entre essa tipologia e aquela de Koellreutter (não-métrico, métrico e a-métrico).

TANKA II

PARA PIANO, VOZ DECLAMADA E
TAM-TAM OU GONGO GRAVE

PRIMEIRA PARTE (Kani-no-Ku)

H. J. KOELLREUTTER

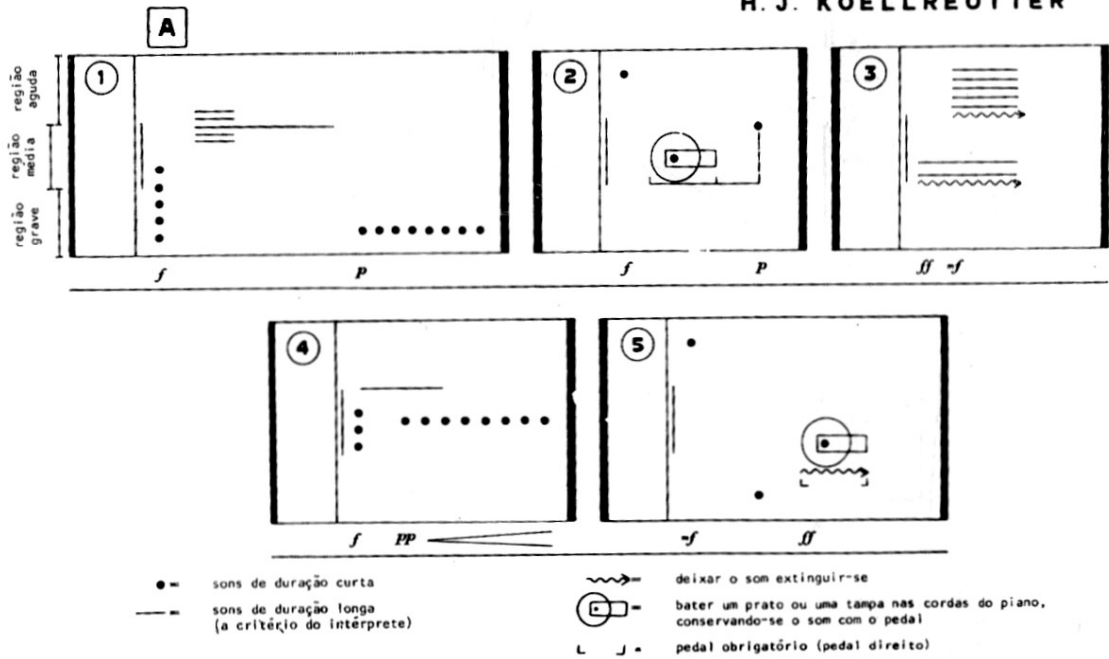


Fig.12 – *Tanka II* de Hans-Joachim Koellreutter. Partitura grafista (Koellreutter, 1990, p.95).

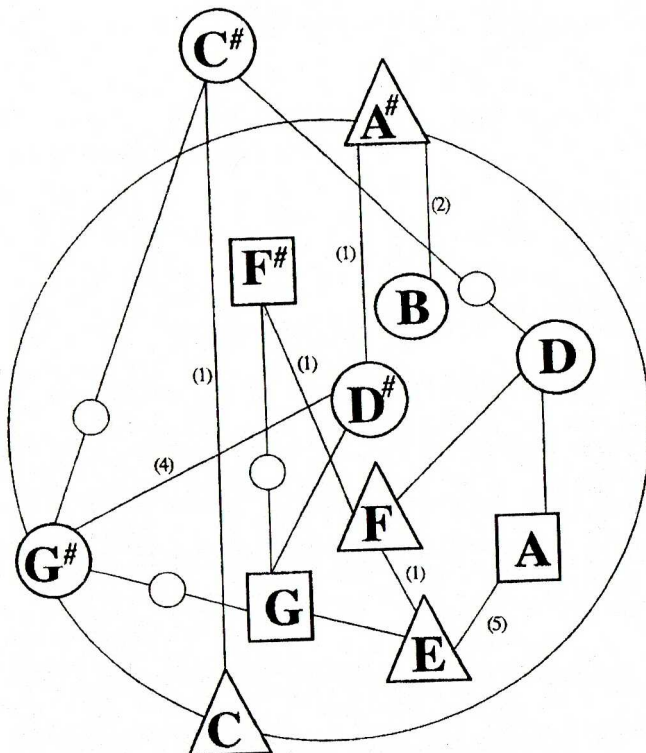


Fig.13 – Partitura de *Áudio-Game* de Hans-Joachim Koellreutter. Diagrama para conexões indeterminadas de duração e alturas (Zampranha, 2000, p.88).

2 – duração não-métrica e alturas determinadas: notas com distribuição *proporcional*.

Temos como exemplo a *Sequenza I* (1966) para flauta de Berio (fig.14).



Fig.14 – Trecho de *Sequenza I* (flauta solo - 1958) de Luciano Berio. Notação proporcional (Edizioni Suvini Zerboni - Milão).

3 – duração não-métrica e altura contínua: distribuição proporcional dos eventos (*Kooning* (1963) de Feldman – trompa, percussão, piano, violino e violoncelo: notação proporcional na distribuição dos eventos, e a entrada de cada instrumento coincide com a diminuição do o som precedente).

4 – duração a-métrica e altura contínua: notação proporcional (*Cânon para Orquestra de Cordas* (1962) de Penderecki: marcas para a sincronização e *glissando*) (fig.15).

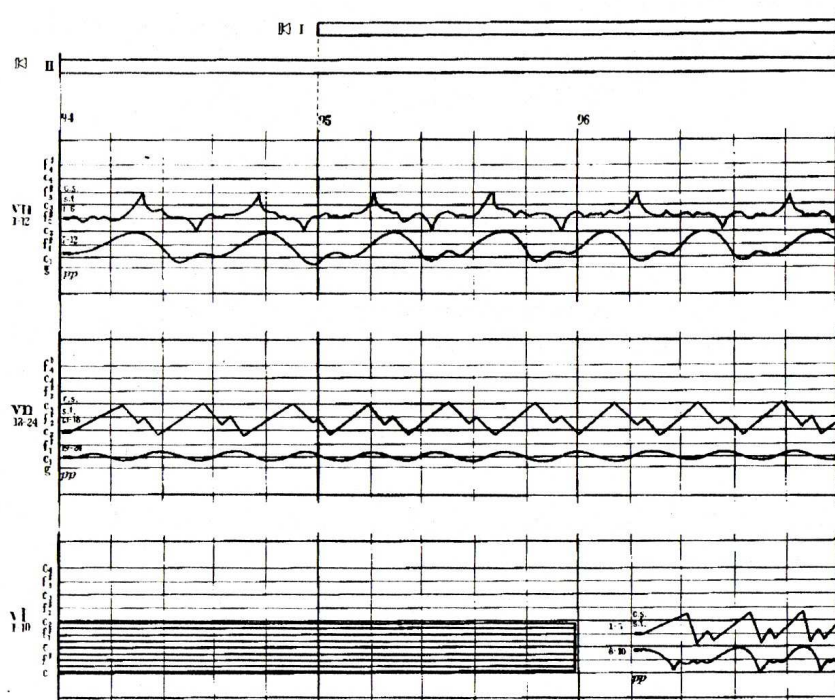


Fig.15 – Trecho do *Cânon para Orquestra de Cordas* de Krzysztof Penderecki. Notação proporcional para as alturas e durações (Zampronha, 2000, p.82)⁹³.

⁹³ As marcações na parte superior referem-se ao uso de gravadores e fita magnética (Zampronha, 2000, p.82).

5 – duração a-métrica e alturas indeterminadas: alturas de livre escolha com referência para durações num contexto a-métrico (*Passaggio* (1961-62) de Berio, para soprano, dois coros e instrumentos) (fig.16).

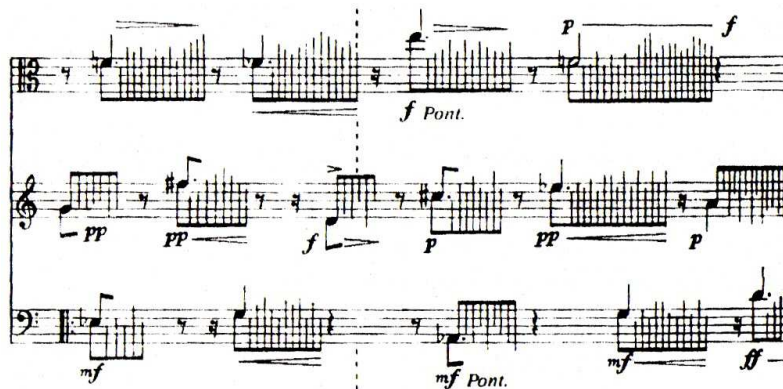


Fig.16 – Trecho de *Passaggio* de Luciano Berio. Duração a-métrica, número de notas aproximado e alturas indeterminadas a partir das referências (Zampronha, 2000, p.84).

A seguir, Zampronha (2000, p.89) apresenta uma outra classificação (tipologia) e exemplos, onde os tipos combinam aspectos segundo os quais a notação:

1. envolve improvisação ou não envolve
2. é representação gráfica (visual) ou representação escrita (textual)
3. possui indicação precisa ou possui indicação aproximada ou não determinada

Destacamos aqueles tipos⁹⁴ que tem relação com as *notações experimentais*:

Tipo 1: envolve improvisação – é representação gráfica (visual) – possui indicação precisa. Por exemplo:

- *Catástrofe Ultravioleta* (1974) (coro, orquestra e fita magnética) de Antunes: módulos de notas que podem ser tocadas em qualquer ordem e qualquer combinação, duração proporcional entre os eventos (fig.17).

⁹⁴ Os tipos 5 e 7 foram suprimidos, em razão de estarem relacionados à notação tradicional.

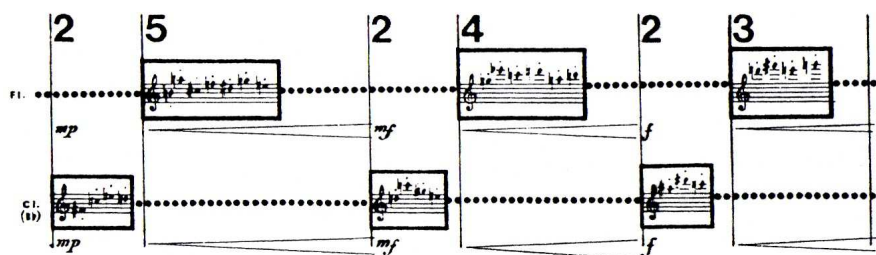


Fig.17 – Trecho de *Catástrofe Ultravioleta* de Jorge Antunes. Improvisação através de módulos e durações proporcionais (Zampronha, 2000, p.90).

- *Tempi Concertati* (1958-59) (conjunto instrumental) de Berio: começo em qualquer nota, devendo seguir o trajeto marcado, mas em qualquer direção.

Tipo 2: envolve improvisação – é representação gráfica (visual) – possui indicação aproximada ou não determinada. Por exemplo:

- *Peça para piano para David Tudor*³ (1960) de Sylvano Bussotti: notação composta de linhas e desenhos e sem instruções, torna-se um estímulo à improvisação (Zampronha (2000, p.91) sugere algumas possibilidades: as linhas como as cordas do piano; eixos ‘tempo X duração’ executados no teclado; desenhos como gestos, etc.) (fig.18).

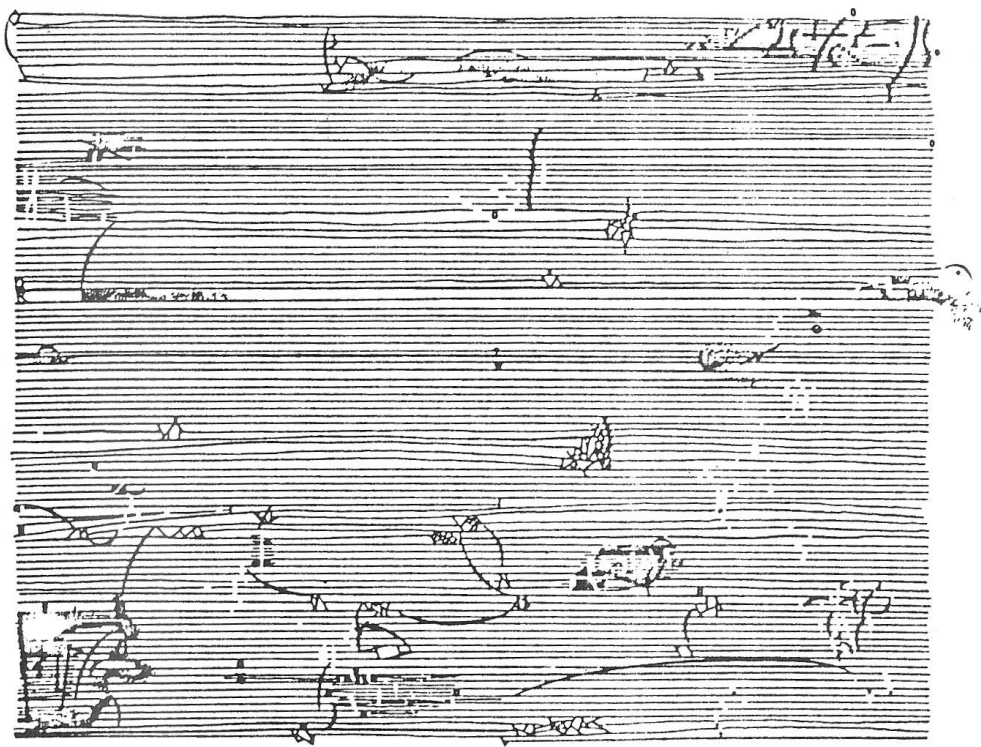


Fig.18 – Partitura de *Peça para piano para David Tudor3* de Sylvano Bussotti. Representação gráfica para improvisação e sem instruções (Zampronha, 2000, p.91).

Tipo 3: envolve improvisação – é representação escrita (textual) – possui indicação precisa. Por exemplo:

- *Volumina* (1961-92, revidado em 1966) de Ligeti, para órgão: grafismos indicam parcialmente a execução, já que, em anexo, há descrições verbais detalhadas sobre a realização (fig.19).

The image shows a musical score for Ligeti's 'Volumina', divided into four measures labeled 26, 27, 28, and 29. The score is written for right hand, left hand, and pedal.

Measure 26: Right hand: *fff* Reeds, mixtures, etc. Staccato clusters. Left hand: *1' + 1 1/2'* only. Pedal: *fff* Staccato clusters.

Measure 27: Right hand: *Sofit 16' (ad lib. 8')* with tremulant. Left hand: Continue without break: left hand plays stationary cluster. Pedal: *fff* Staccato clusters.

Measure 28: Right hand: Both hands play staccato clusters ad lib., varying in width, alternating extremely rapidly, "ethereal", distributed irregularly over the entire manual compass. Left hand: *8' or 4', ppp, barely audible.* Pedal: *ppp, barely audible 16' or 8'* Staccato clusters ad lib. as on manuals.

Measure 29: Right hand: Clusters ad lib., similar to (28) but less staccato (still non legato!) with rapid internal movement (introduce trills, tremolo, etc. irregularly). Make continual leaps from manual to manual. *pp - p: 2', 1', high-pitched mutations and mixtures.* Left hand: *pp 2' or high-pitched mixture.* Pedal: *pp 2' or high-pitched mixture.* Clusters ad lib., with internal movement, as on manuals.

Additional notes: Pedal registration may vary ad lib. (applies only to (26)).

Fig.19 – *Volumina* de Ligeti. Grafismos e instruções (Zamprona, 2000, p.92).

Tipo 4: envolve improvisação – é representação escrita (textual) – possui indicação aproximada ou não determinada. Por exemplo:

- *Aus den sieben Tagen* de Stockhausen [já citada acima].

Tipo 6: não envolve improvisação – é representação gráfica (visual) – possui indicação aproximada ou não determinada. São os casos da *notação neumática*, do *Sprechgesang* de Schoenberg e da *notação proporcional*.

Tipo 8: não envolve improvisação – é representação escrita (textual) – possui indicação aproximada ou não determinada. Por exemplo:

- *Variations II* de Cage: a obra é um conjunto de indicações de como construir a própria partitura. Transparências com pontos e linhas são fornecidas para serem misturadas e escolhidas ao acaso, resultando em um conjunto de pontos e linhas. As linhas e pontos representam eventos e suas características (interpretação da distância entre um ponto e uma linha como uma medida de um parâmetro musical), mas são definidos. Não há improvisação, mas a

maneira de ler a partitura não é determinada. “A partitura se dá de forma textual” (instruções não-deterministas) (Zampronha, 2000, p.94).

O autor apresenta tipologias de notações em outras áreas da música, o que se afasta de nossas intenções de estudo, já que nos deteremos na música de concerto, realizada com fontes sonoras tradicionais (vozes humanas e instrumentos convencionais).

Apontando a falta de imparcialidade de qualquer classificação por quem a constrói, Zampronha (2000, p.72) afirma que ‘uma tipologia revela mais o modo de olhar que propriamente aquilo que é observado’. Mesmo que com nomenclaturas diferentes, há certos tipos que são similares entre os autores:

- notação proporcional (Cole), notação aproximada (Koellreutter), notação indicativa (Karkoschka)
- notações implícitas (Cole), notação gráfica (Koellreutter), gráficos musicais (Karkoschka)
- notação como fonte de material ou livro de regras (Cole), notação roteiro (Koellreutter), escrita de projeto (Stockhausen)
- escrita de ação (Stockhausen), notação de ação (Karkoschka)

Apesar de alguns tópicos em comum nas várias tipologias, constatamos certos tipos singulares, que só aparecem em determinados autores: notação polivalente de Pergano; música lida, música intuitiva e indicações da partitura de Stockhausen, e os vários tipos de Zampronha (pois envolvem a combinação de vários aspectos).

2.4.4 – As notações experimentais e seu funcionamento

A princípio, a escolha de uma notação apropriada visa passar a mensagem de maneira fluente. Porém, o equilíbrio entre indicações precisas e o quanto não é dito se estabelece em função ou por necessidade de uma intenção premeditada. Ou seja, da necessidade de haver uma comunicação direta (mesmo com suas limitações) entre as idéias do compositor, o entendimento do intérprete da notação e a concretização dessas idéias na relação entre intérprete e instrumento, ou por uma intenção premeditada do compositor em compartilhar com intérprete (ou com o acaso) a construção da obra. Nesse sentido, a escolha do tipo de notação conjuga interesses composicionais em várias instâncias. Assim, temos as propostas iniciais do compositor (em termos de idéias de materiais e procedimentos), e o seu grau de controle do produto final. De outro lado, podem ser considerados os encargos dos intérpretes, que respondem com base em suas vivências, suas habilidades técnicas, seus interesses, seus gostos, seu entendimento da partitura e o quanto ela os sensibiliza, e seu empenho na experimentação – em relação ao instrumento, materialidade do som, postura, integração e sintonia com os outros músicos, e até suas reações inconscientes. Frequentemente, são postos em questão os conceitos tradicionais de música (e até sobre o que é a arte) e de sua realização. Assim, ao invés de um sistema pré-estabelecido de escrita, o intérprete precisa estar aberto a propostas sempre novas e a novas requisições, de possibilidades imprevisíveis; onde cada obra exige certo grau de flexibilidade na interpretação, através de pesquisa, experimentação e empenho. Em última instância, a escolha da notação influencia tanto o resultado da obra quanto a própria postura dos intérpretes no momento de sua realização; trazendo conseqüências também no ‘diálogo’, na ‘sintonia’ entre a platéia e o evento artístico.

Retomamos, aqui, a discussão sobre as funções da notação musical no ocidente, abordados por Cole (1974, p.9), que apresentamos no item ‘o fenômeno da notação musical’

⁹⁵, desta vez, enfocando as *notações experimentais*, surgidas a partir do século XX; ou seja, a notação permite:

1. inventar uma nova música, calcular (imaginar) os efeitos (o resultado sonoro) antes, conforme escreve e lê.
2. prover um tempo exato para a coordenação de partes independentes.
3. criar para o intérprete uma memória artificial; isto é, o registro em um suporte.
4. descrever os sons da performance musical para a análise ou estudo posterior.

Nas *notações experimentais*, essas funções se mantêm, porém mais flexíveis e com perspectivas diferentes. Assim, uma partitura, escrita com esse tipo de notação, permite ao compositor inventar uma nova música, mesmo que ele não possa prever (com certeza) seus efeitos finais. A coordenação entre as partes dadas aos intérpretes pode ser requerida e conseguida através dessa partitura; porém, sem a necessidade de uma exatidão no tempo. Ainda que permitindo certa flexibilidade na interpretação, essa partitura não deixa de ser uma memória artificial para a articulação dos eventos (com o registro no suporte), que podem seguir ou não uma determinada ordem ou se conjugar a outros. Materiais, procedimentos e idéias composicionais descritos ou propostos nas partituras experimentais constituem-se ferramentas para a análise musical (a gravação sonora em diversos suportes se alia à partitura para essa empreitada).

Cole (1974, p.10) estipula que qualquer linguagem é seletiva. No caso da música, escolhe-se um âmbito limitado de sons e a atenção é dada somente a alguns de seus aspectos. Existe a idéia de uma notação ideal, onde cada signo tenha um só significado. De outro lado, os símbolos de conteúdo amplo (como no caso de algumas *notações experimentais*) também têm o seu emprego nos sistemas de notação, com certas vantagens. Tais símbolos permitem,

⁹⁵ Item 2.3, p.61.

pelo menos, diferenças sutis de significado; constituindo-se uma comunicação menos restrita. Além do valor intrínseco dos signos, o número de especificações se estabelece como outro fator: quanto maior, mais garantida é a comunicação direta de uma informação. Quanto menores as restrições, maiores possibilidades de uso individualizado, maior flexibilidade. Neste último caso, pode mesmo haver o risco da ambigüidade; por exemplo, em um contexto no qual certas operações não estão (propositadamente) presentes na notação.

O foco e o interesse pelos materiais musicais direcionam a escolha da notação. Assim, o desejo por materiais sonoros que não se enquadram nas definições dos parâmetros da notação tradicional proporciona outras propostas notacionais. No âmbito de suas limitações (assim como a própria notação tradicional tem seus limites) é possível abordar, por exemplo, detalhes como a materialidade sonora (usando, por exemplo, a tipo-morfologia de Schaeffer⁹⁶) ou seu modo de articulação no instrumento, definir relações de microtons, ou, em última instância, a intenção do compositor é deixar em aberto dados sobre parâmetros musicais.

Ao invés de levantar o aspecto pelo qual a notação é simplesmente o meio de comunicação entre as idéias do compositor e a recepção do intérprete, com vias a uma concretização dessas idéias, a escolha da notação pelo compositor traz consigo o modo de recepção e certa perspectiva de realização. Segundo Cole (1974), a notação ajuda a decidir como os sons na música são percebidos e articulados. A notação induz a um tipo de execução. Assim, novas notações permitem e promovem novas maneiras de pensar a música.

Pensar em um tipo de notação como um sistema aberto, que pode se adaptar às circunstâncias: esta ideologia fundamenta a proposta da *escrita experimental*, em contrapartida à notação tradicional, de signos e simbologia já predefinidos e de margem estreita de variação da interpretação.

⁹⁶ Mesmo sendo sua intenção analítica e não composicional, é possível empregar o vocabulário da tipomorfologia de Schaeffer para abordar a matéria sonora, atentando para a percepção de seus aspectos. Ver Schaeffer (1966).

A função dos signos é induzir a ação (ou ações), ou seja, um estímulo que provoca uma resposta (ou respostas). No sinal, a resposta já está selecionada. A resposta depende da situação de recebimento, do grau de conhecimento da situação exigida. A comunicação depende da quantidade de informações já pré-estabelecidas para aquele sinal; ou seja, das habilidades e comportamentos já adquiridos por quem dá a resposta. Além de ser um campo aberto às possibilidades de criação, articulação e conjugação de idéias musicais, pensamos que o compositor tem em mãos a ferramenta da escrita para estipular que tipo de acordo ele pretende fazer com os intérpretes: o grau de variação da interpretação, o quanto especificar e o quanto deixar em aberto, o tipo de material sonoro desejado (se é possível grafá-lo e o que fazer para a sua realização), se existe um objetivo claro a ser alcançado (em relação a todas as etapas de construção da obra), se há fatores de ambigüidade, e o grau de risco do resultado final.

Em resumo, a escolha da escrita, se através da notação convencional ou experimental, a partir das vivências musicais do século XX, está relacionada às opções do compositor em relação ao seu próprio processo de composição (em que campo sua expressão ou poética ou idéia musical melhor se concretizam), ao modo de comunicação com os intérpretes (tanto no contato com suas idéias) e à confiança do compositor nas habilidades dos executantes em interpretar tal sistema notacional (no processo de realização dessas idéias). Na realidade, todas as escolhas possuem os seus riscos.

Na opção do compositor pelas *notações experimentais*, constatamos que entram em jogo vários elementos: a consciência da abertura da escrita, o grau de flexibilidade do resultado final da obra, se há alguma ideologia subjacente (como suas idéias, vivências e preferências), e sua postura estética. Este último item inclui a escolha dos tipos de materiais sonoros, os processos composicionais e as propostas de realização da obra, a perspectiva do

comportamento dos músicos, as relações com alguma corrente estética, e sua conexão com o ouvinte.

Entendemos que a escolha por esse tipo de notação traz em si duas possibilidades, duas motivações. Na primeira, o compositor não se propõe a uma idéia preconcebida do resultado final da obra. Em seu processo composicional, ele estipula um campo de possibilidades, no qual o intérprete, assumindo uma posição ativa, é inserido na produção da obra. A obra, através desse tipo de escrita, é sempre um processo em andamento, já que a cada leitura, novas propostas são possíveis. Para a estratégia de realização, opções podem ser dadas aos executantes ou diretrizes gerais atribuem aos intérpretes um maior grau de influência na concretização da obra.

Na segunda possibilidade, de forma mais focada, o compositor apresenta idéias gerais não-tradicionais sobre a evolução e transformações de texturas⁹⁷ e de gestos⁹⁸, na perspectiva de certo tipo de sonoridade com o emprego da voz humana e de instrumentos tradicionais⁹⁹. Tais procedimentos podem ser aplicados a materiais sonoros de altura definida ou àqueles cuja articulação ocorre em termos de ocupação de regiões do espectro sonoro. Estes últimos são produzidos a partir do emprego das sonoridades dos instrumentos de percussão (de altura indeterminada) ou do uso de *técnicas estendidas*. Nesta última opção, a aplicação de técnicas não-convencionais na execução vocal ou instrumental permite a produção de materiais

⁹⁷ Como as idéias de massa, de fluxo, de turbulência, de 'nuvens'. A esse respeito, ver sub-item 2.4.5 sobre textura, mais adiante, página 129.

⁹⁸ Como as 'trajetórias' apresentadas no sub-item 2.4.5 sobre textura.

⁹⁹ Segundo Denis Smalley, o gesto é entendido como uma ação que traz consigo certa conseqüência (por exemplo, o movimento direcional do som) e a textura se relaciona a procedimentos padronizados, a um sistema voltado para si mesmo, comandando o tipo de inter-relação entre seus componentes. Embora tais conceitos sejam relacionados à escuta de comportamentos de materiais sonoros presentes em obras eletroacústicas, podemos transpô-los aos demais procedimentos composicionais; principalmente àqueles que empregam estruturas indeterminadas na construção de articulações duracionais e de densidades. Ver SMALLEY, Denis. "Spectromorphology and structuring processes". In: EMMERSON, S. (ed.). *The Language of Electroacoustic Music*. London: Macmillan, 1986, pp. 79-83.

sonoros complexos¹⁰⁰ que têm familiaridade com certos materiais da música eletroacústica, de maior densidade espectral (sons ‘ruidosos’), ou com sonoridades da música experimental, onde quaisquer recursos e resultados sonoros têm a potencialidade de se tornar um objeto de arte, propício à criação musical. Ainda dentro de uma mentalidade na qual o compositor propõe uma participação ativa do intérprete, este é estimulado a explorar o seu instrumento como fonte sonora múltipla, através da pesquisa, da experimentação, e da aquisição de uma técnica paralela (às vezes, em oposição ao estudo acadêmico). Este aspecto *experimental* da participação do intérprete se faz presente também na articulação (concepção) temporal da obra, no campo das durações, tanto em relação a sua resposta individual quanto na integração com os outros músicos. Universo sempre aberto a novas descobertas, tanto a demanda de exploração de materiais sonoros e articulações temporais livres quanto sua grafia permitem respostas próprias de cada intérprete.

As dificuldades em descrever (e notar) objetivamente as variações de timbre levam a restrições na sua notação. A notação tradicional se limita à escolha do instrumento ou tipo de voz, e, no máximo, a algum modo de execução a partir de adaptações físicas ou mecânicas (como, por exemplo, *pizzicato* ou uso de surdinas). Apesar de certas sugestões textuais metafóricas (como, som ‘metálico’ ou *flautando*), de modo geral, a notação tradicional admite certa flexibilidade quando as variações de timbre ficam a cargo dos executantes, dependentes de suas escolhas expressivas, de suas habilidades técnicas de execução e das características dos seus instrumentos (ou vocais). Uma demanda específica precisaria de um modelo já convencional, tanto para a escrita como para sua execução. A própria grafia musical para essas novas ações passa a adquirir outras funções, tais como: diferenciação dos símbolos tradicionais, representação do resultado sonoro ou do modo de execução, ou estímulo para uma solução expressiva que deva ser obtida pelo intérprete. Devido à grande quantidade de

¹⁰⁰ Empregando a terminologia de Schaeffer (1966): materiais de *massa complexa*. A esse respeito, ver explicação na página 85 (sub-item 2.4.2).

técnicas e modos especiais de execução para se obter uma forma particular de articulação ou efeitos sonoros, Stone (1980) admite que, às vezes, a melhor opção é o emprego de uma expressão verbal do que a busca por um novo recurso notacional. Por essa razão prática, a quantidade de sinais para a execução de uma técnica específica deve se manter mínima.

Stone (1980, p.99) chama de *Notação Não-específica*, aquela que é empregada em obras construídas principalmente com recursos sonoros e propostas musicais que não se relacionam com as especificações tradicionais, e para as quais é necessário um grande número de símbolos e sinais. Segundo o autor, esse tipo de escrita, geralmente, vem acompanhado de um extenso anexo (uma *bula*) com explicações sobre os sinais notacionais novos, cujo objetivo é esclarecer o leitor da partitura sobre o resultado sonoro ou modo de execução de determinado símbolo.

Assim, podemos concluir que a intenção de criar um som, cuja materialidade ou a textura são complexas, pode ser solicitada ao intérprete também de forma determinista, através de informações detalhadas sobre o modo de execução. Por exemplo, gráficos permitem um controle (preciso ou, pelo menos, sugestivo) da produção do som desejado durante certo tempo da execução; como é o caso do emprego de curvas que demonstram a passagem gradual entre a abertura e o fechamento (ou vice-versa) de *surdinas* nos instrumentos de metal. Deve-se, então, estender o sentido de *notação experimental*, e não reduzi-lo somente aos procedimentos *indeterministas* (como as demandas gerais para os parâmetros musicais ou o emprego de *grafismos*, com o objetivo de uma execução livre). Porém, nem sempre esta estratégia produz os resultados sonoros desejados; como apontado anteriormente por Zampronha (2000, p.233), nos deparamos sempre com as limitações da partitura na representação da materialidade do som. A dificuldade, ou até a impossibilidade, de notação desses sons complexos impõe outras estratégias de escrita. No lugar do uso de signos cujo resultado é precisamente esperado, pode-se optar por notações gráficas alusivas,

sugestivas, cujo caráter serve de estímulo para a busca do intérprete pela sonoridade desejada pelo compositor. Estas duas opções propostas acima, na verdade, não são excludentes. Elas se entrecruzam e também se complementam.

Buscamos, aqui, a diferença entre uma escrita que foi criada sem intenções definidas para os parâmetros sonoros ou que conta com a experiência improvisatória dos executantes (dentro de certo costume de práticas interpretativas¹⁰¹), e que antecede uma proposta fechada de idéias composicionais reduzidas na partitura tradicional, e uma escrita na qual o compositor tem consciência dos tipos notacionais, mas possui a intenção explícita de que está criando um campo aberto a possibilidades criativas e interpretativas. Com outros tipos de materiais sonoros, de articulação no tempo desses materiais, de texturas, de gestos, de relações com o instrumento, de propostas de comportamento para os intérpretes nas performances, a idéia inicial do compositor como estrutura aberta se depara freqüentemente com a questão da escrita. A tentativa de conciliar tais proposições composicionais, cujo processo está sempre em construção (através de demandas criativas aos intérpretes), e o emprego da notação tradicional pode levar ou a uma escrita extremamente detalhada ou mesmo à impossibilidade de grafia. São outras intenções composicionais, que podem conduzir a outros tipos de escrita.

Nessa tentativa de estabelecer características que sejam próprias da escrita e práticas *experimentais*, esbarramos em questões comuns com outras estéticas musicais. Certos tipos de escalas, a melodia, tipos de acordes, cifras, tablaturas, ornamentações, gestos e texturas estipulam uma determinada tradição (ou noção) de improvisação. Há aqui também a intenção de abertura, quando a escrita torna-se secundária em relação à performance, com limitações de estilo (ou de gênero) que possibilitam (e que permitem) a criação solista ou em grupo. Na música experimental (de concerto), a abertura fornecida ao intérprete deve também ser

¹⁰¹ Como em certos improvisos de jazz, cuja interpretação ao vivo supera em complexidade e nuances a partitura escrita dos *'Songbooks'*.

preenchida dentro de certos limites: da exploração timbrística do instrumento (com os ‘sons complexos’ – com a incorporação de todo material sonoro como de potencialidade musical – e técnicas estendidas) a improvisação que não remetam aos materiais (escalas, acordes), esquemas duracionais, gestos e texturas da música tradicional (ou de estilos prontamente identificáveis; como o jazz, música oriental, etc.) – este último aspecto, normalmente é esperado dos intérpretes, e tais critérios nem sempre são mencionados nas partituras; porém, ficam subentendidos.

A performance na música experimental pode requerer a quebra do ritual da apresentação tradicional (o que também acontece na música ‘pop’), e tais mudanças levam à inclusão de informações auxiliares nas partituras *experimentais*. Assim, além da produção sonora, a notação pode incluir outros aspectos da apresentação; como a distribuição dos músicos (ou dos instrumentos) no palco¹⁰², uma possível movimentação dos intérpretes durante a performance, a requisição de determinada atitude ou postura cênica ou, até mesmo, informações que envolvam cenário, luz, indumentária ou algum efeito especial. Outro aspecto comum da música experimental com outros gêneros musicais (jazz, rock, músicas étnicas, etc.) se refere às demandas por improvisação. Aqui, técnicas ‘extremas’ de execução de intérpretes virtuosos podem ser empregadas por sua própria conta.

Cole (1974) estabelece que uma notação seja dita indeterminada quando ela não dá uma especificação completa; pode até focar certos aspectos, mas deixa margem a interpretações diferenciadas em outros. Temos *Klavierstück XI* de Stockhausen como exemplo de obra onde a indeterminação se estabelece na ordem de certos trechos fornecidos pelos compositores. São oferecidas alternativas de execução na página da partitura que podem ser escolhidas espontaneamente pelos intérpretes, ou dentro de certos critérios estabelecidos pelos

¹⁰² Esta possibilidade já está presente em algumas propostas tradicionais de escrita, tanto para uma diferenciação da projeção da fonte sonora (longe e perto) como por questões de logística da execução (como na arrumação do *set* de percussão). Porém a ocupação do espaço de forma não convencional, seja do palco como em outros espaços alternativos, é sempre um campo aberto que pode ser explorado pela imaginação do compositor.

compositores. Em relação ao aproveitamento do espaço da página, a obra para percussionista solista *Zyklus* n°9 (1959), de Stockhausen, admite uma leitura livre da partitura: de cada página em qualquer direção e de páginas que podem ser lidas em qualquer ordem (Fig.20).

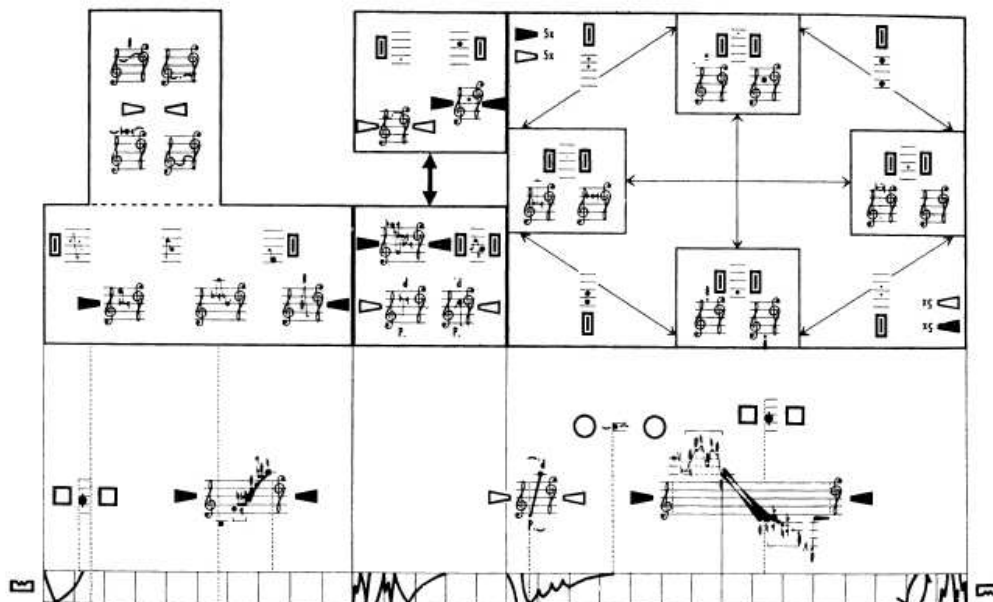


Fig.20 – Trecho de *Zyklus* n°9 de Stockhausen. Partitura que permite a leitura livre dos elementos (copyright by Universal Edition/Vienna, 1960).

Empregando de outra forma os signos e símbolos da escrita tradicional, certas notações indeterminadas fornecem alternativas, a serem escolhidas pelos intérpretes, sobre a ordem e/ou detalhes das seções; como por exemplo, a escolha das notas ou das dinâmicas, a partir de possibilidades oferecidas. Com um maior grau de indeterminação, ao invés de alternativas, pode-se propor a escolha das alturas em um determinado âmbito intervalar ou registro.

Dentre as estratégias notacionais que definem idéias gerais de composição (sem uma concepção abstrata previamente concebida), e permitem uma mobilidade na realização da obra, é comum o emprego de *módulos de repetição*. Os módulos são blocos de eventos cujo conteúdo se articula por determinado tempo. Deixando a cargo do intérprete a quantidade de vezes que o evento musical é repetido, este tipo de grafia permite desde o emprego de demandas precisas dos parâmetros musicais (através da notação tradicional) a marcações com

diversas possibilidades de flexibilidade. A duração total de tal passagem pode ser definida de várias maneiras: por uma marcação cronométrica de segundos, por uma contagem métrica, deixada a cargo ou dos próprios intérpretes ou de um regente, ou através de alguma medida particular.

Repetições são usadas para criar uma mistura entre elementos controlados e/ou aleatórios; onde cada parte pode repetir diferentes materiais. Com resultado indeterminado, esse tipo de notação permite desde a construção de tramas formadas por gestos independentes a massas sonoras, por vezes, com evoluções caóticas (imprevisíveis), principalmente quando vários módulos são sobrepostos. Com um maior grau de controle do resultado, o compositor pode fornecer, através da estratégia dos módulos de repetição, passagens alternativas que serão escolhidas pelos intérpretes no momento da execução. Dadas as opções, os elementos podem consistir da seleção de alturas, dos ritmos, dos sinais de articulação, de dinâmica ou de andamentos. Neste caso, o que não é fornecido deve ser improvisado. Também é possível a escolha de trechos musicais (com várias informações) como alternativas para determinado momento. Temos como exemplo para estas possibilidades, a obra *Traço, Luz, Pó* (2005), para trompete e piano, de nossa autoria (fig.21). No trecho apresentado, os dois instrumentistas são postos a escolher dentre as opções fornecidas pela partitura. Para o trompete, é necessária a combinação entre um dos motivos rítmicos e as alternativas de dinâmica. As alturas, neste caso, devem ser improvisadas a partir dos registros definidos. Já para o piano, a associação se faz entre um dos motivos melódicos e as possibilidades de articulação e uso do pedal. Neste outro caso, a notação proposta para o ritmo estabelece uma realização “o mais rápido possível”.

(escolha livre de alt.s em cada registro)

C Tpt. mf $x (p, mf, f)$

agudo grave médio

Pno. mf X (legato / pedal ; $\text{stac / senza pedal}$)

A B

Fig.21 – Trecho de *Traço, Luz, Pó* de Neder Nassaro. Módulos de repetição com alternativas (edição própria, Rio de Janeiro: 2005).

Também na opção por módulos, elementos gráficos menos restritivos são empregados como elemento sugestivo e estimulador para demandas de improvisação, tanto na permutação de elementos ou parâmetros dados como na criação livre a partir desses próprios grafismos. Esta última alternativa de representação possibilita uma margem de variação de interpretação mais ampla. Entre algumas possibilidades, entram em jogo a velocidade de articulação (principalmente quando se propõem demandas como “o mais rápido possível”), o número de articulação de cada módulo, os âmbitos das alturas ou suas tessituras (Fig.22).

f

staccato

molto staccatto

reg. grave

p

f (+ ag. poss.) (+ rápido possível)

f (+ rápido possível)

f (+ rápido possível)

Fig.22 – Trecho de *Resíduos* de Neder Nassaro. Grupo de módulos criando massas sonoras (edição própria, Rio de Janeiro: 2009).

De acordo com Antunes (1989), o emprego de uma representação esquemática e analógica para realizações individuais ou grupais facilitam a escrita e leitura de certas evoluções texturais, pois permitem um entendimento imediato dos executantes. Este é o caso de curvas que direcionam a evolução de *trajetórias* contínuas (*glissando*) ou pontuais, e da criação de texturas através da *improvisação livre* com sons pontuais, com a possibilidade de variações de densidade vertical e horizontal (*nuvem* de pontos) e de sua velocidade. Tal representação se aplica tanto a evoluções individuais como às grupais, além de garantir a aleatoriedade no resultado sonoro.

Outra forma de escrita musical que permite a imprevisibilidade na criação, em função da escolha dos intérpretes entre opções fornecidas pelo compositor, são os *móviles*. Estes se referem a idéias musicais esparsas notadas como elementos independentes que podem ser combinados posteriormente. Também nos *móviles*, são empregados quaisquer tipos de grafia: desde o emprego singular de elementos da notação tradicional a propostas de notacionais alternativas – estas últimas, com maior ou menor grau de afastamento da escrita convencional (Fig.23, p.119). Para a concretização da obra, os executantes têm que montar uma partitura própria a partir dos eventos que podem, por exemplo, ser escolhidos em qualquer ordem e com repetições. De outra forma, a escolha da ordem dos eventos pode também ser realizada no próprio momento da execução; o que confere à obra um grau de abertura ainda maior. Em ambos os casos, os intérpretes, então, têm a oportunidade de definir a estrutura da obra (sua forma). Quando o compositor achar necessário, regras podem ser impostas aos intérpretes na construção das possíveis versões (Cope, 1977, p.166).

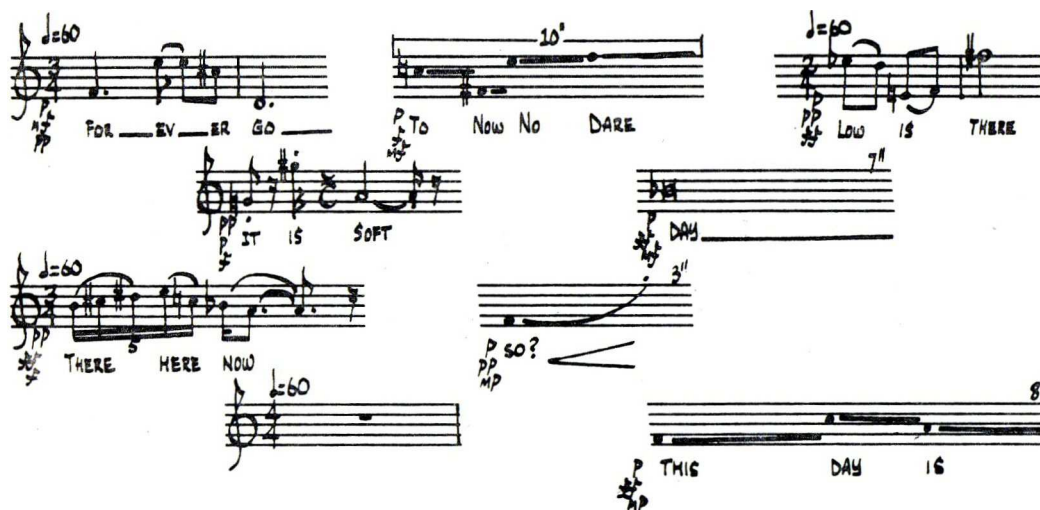


Fig.23 – Exemplo de *Móviles*, segundo Cope. (Cope, 1977, p.166).

Em um grau de indeterminação cada vez maior, as notações gráficas abrangem diversas propostas; o que pode chegar até ao emprego de um *grafismo* puro. Além das inúmeras possibilidades de representação notacional, em certas partituras que demandam a participação aleatória dos intérpretes na concepção da obra, são empregados suplementos manipulados pelos mesmos (tais como, discos giratórios e transparências) no próprio momento da execução ou na construção de suas próprias partituras.

De uma forma extrema, a indeterminação na notação pode admitir, como uma proposta composicional, o emprego do ‘bizarro’. Assim, por exemplo, temos certas instruções que dizem o que ‘não’ deve ser executado; ou a requisição de situações (já sabidas pelo compositor) impossíveis de se realizar; ou ainda, propostas intencionalmente contraditórias. Com certeza, vale mais aqui o processo do ‘descontrole’ do que o resultado sonoro final; como na peça de Tom Johnson, cuja execução é impossível (Fig.24).

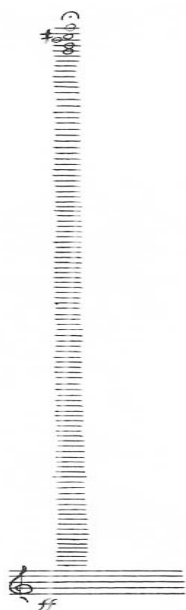


Fig.24 – *Música Celestial para Trompetes Imaginários*¹⁰³ (1974) de Tom Johnson. Partitura com elementos tradicionais, mas usados de forma ‘bizarra’ (Cope, 1977, p.174).

Cole (1974, p.16-17) diferencia as notações *diretivas* e *descritivas*: a *notação diretiva* se refere a instruções para a realização de determinado resultado sonoro, e a *notação descritiva* representa qual o resultado sonoro desejado, sem indicar ao intérprete como deve tocar. Constatamos que tanto a notação tradicional como as experimentais empregam, às vezes conjuntamente, estas duas propostas de representação. Porém, o autor afirma que toda notação, diretiva ou descritiva é sempre teórica, no sentido de fornecer a estrutura gramatical da música, guiando-nos somente a um modo de entendimento. Assim, podemos concluir que, por necessidade de expressão de suas idéias ou por incongruência com uma notação restritiva, a escolha do compositor pelas *notações experimentais* traz, também, consigo os traços de uma construção composicional diferente, da gênese e da conjugação de idéias dentro de uma proposta experimental. Neste sentido, para além do quadro conhecido e preestabelecido de valores do som, constatamos que a *experimentação* se faz pela mudança em relação aos seguintes itens:

¹⁰³ *Celestial Music for Imaginary Trumpets*.

- os materiais sonoros; na integração de qualquer som como de potencialidade musical;
- os processos composicionais; através de outros modelos composicionais, além daqueles da tradição musical;
- a perspectiva da realização e do resultado sonoro da obra, no sentido de certo ‘relaxamento’ em relação ao sentimento de propriedade da obra pelo compositor e da obra como uma idéia fechada e pronta;
- a própria postura na definição do que é música, e talvez, do que seja a arte.

Se mesmo nas notações tradicionais, a partitura não é a *obra* (a obra se faz na integração entre composição e interpretação), com maior razão, as *notações experimentais*, demandando uma postura ativa dos intérpretes na construção da obra, impõem ao conjunto compositor-partitura-intérprete-instrumento-ação-comportamento um sentido completo, como um fenômeno integrado.

Através do ponto de vista das próprias limitações das *notações diretivas*, pode-se abordar a escolha de outros tipos de notação. A notação tradicional se baseia na valorização da nota e apresenta símbolos definidos para as alturas e durações, tanto para o momento da elaboração das idéias composicionais, como, através do que já é convencionalizado, para a execução dessas idéias musicais pelos intérpretes. Porém, os outros parâmetros são tratados de forma menos restritiva. Os graus de intensidade são propostos através de simbologias menos específicas. O timbre é definido somente pela escolha da fonte sonora instrumental ou vocal; daí certas possibilidades timbrísticas podem ser somente sugeridas (como um som mais ou menos ‘metálico’ ou ‘doce’) ou deixadas em aberto. Outras nuances são deixadas, ainda, a mercê dos próprios intérpretes; como a definição dos tempos nos *rubatos*. Deste modo, os intérpretes são treinados a agir (e reagir) com as informações da partitura fornecida pelo

compositor. Eles lidam com as mensagens incompletas de interpretação através de respostas individuais, baseadas no ensino tradicional da música, na tradição interpretativa, e nas pesquisas musicológicas. A abertura na interpretação, que acontece mesmo na notação tradicional, é assumida em sua integridade, é aproveitada na proposta de novas notações como forma de expressão artística. Essa proposta vai além desse pressuposto universo (a tradição) em que o intérprete se baseia para a execução e da sua consciência entre as divergências que podem haver entre as idéias do compositor e dos intérpretes. Ao invés de lidar com as incertezas (ou certezas) na relação entre as suas intenções e a resposta dos intérpretes, os compositores, através das *notações experimentais*, não só levam em consideração as diferenças como as utilizam, intencionalmente, na construção da obra, delegando poderes e exigindo respostas dos intérpretes.

As *notações experimentais* trazem consigo mudanças no próprio processo da feitura musical. Na escolha por esse tipo de notação, sempre aberta à flexibilidade, há que se considerar também os hábitos estabelecidos pelos intérpretes, suas práticas, e a busca de um método de comunicação eficiente, adaptado ao padrão de organização que se pretende. Porém, há a questão de quando o intérprete não tem o hábito de executar tal tipo de partitura, ou de explorar outras potencialidades sonoras, além daquelas que são empregadas na tradição musical. Pela nossa experiência como compositor, este problema também é possível de resolver, pois a partir de uma ambientação inicial (como através de propostas de experimentação na execução de seu instrumento ou sugestões metafóricas para determinado som), alguns intérpretes acabam por ‘descobrir’ e ‘explorar’ essas outras formas de expressão musical.

Mesmo que com diferentes graus, Cole (1974) percebe um viés ‘autoritário’ de qualquer notação, por parte do compositor. Assim, o excesso de informações de uma notação

precisa visa um comando que garanta determinado resultado na performance. De outro lado, o autor aponta que há o problema da impropriedade dessa direção ‘autoritária’ do compositor em contextos onde se necessita, durante a performance, de uma colaboração criativa do intérprete. Uma notação precisa, na busca utópica dos compositores de um determinismo total, esbarra, às vezes, em fatores restritivos na sua realização pelos intérpretes. Cole (1974, p.128) aponta alguns deles:

1. os limites da performance humana (por exemplo, nas articulações rítmicas muito complexas ou velozes ou a questão das limitações físicas na execução);
2. os limites de uma notação específica de performance, deixando em aberto relações como timbre, o ataque e decaimento do som, ou as indicações (vagas) de andamento;
3. os desvios inconscientes (imprevisíveis) que acontecem durante a performance, em oposição a uma leitura literal; podendo contar a favor ou contra no produto final;
4. a impropriedade de direções autoritárias em contextos onde a colaboração criativa dos intérpretes é um campo aberto de possibilidades nas nuances de timbre, articulação, tipo de ataque, etc.

Nesse sentido, pensamos que em qualquer tipo de escrita, o intérprete sempre é posto a ler nas entrelinhas; a estabelecer o contexto no qual os sinais serão interpretados. Assim, através de ações conscientes ou inconscientes, o executante, dependendo do seu grau de experiência e formação musicais, estabelece, a partir de um campo aberto de possibilidades, a definição, por exemplo, das qualidades timbrísticas ou as sutilezas das articulações pedidas de determinado trecho escrito.

Enfatizamos, aqui, que os compositores, através das *notações experimentais*, empregam essa potencialidade dos intérpretes em auxiliar, resolver ou dar o acabamento nos

projetos composicionais, lhes confiando determinações mais profundas na realização da obra. Da mesma forma, este tipo de escrita mais aberta (incompleta, paradoxal ou indeterminada) credita ao acaso das interpretações (antes, no próprio exercício da experimentação do intérprete, ou durante a performance) o *status* de co-autoria na concretização da obra.

Ainda sob a perspectiva do direcionamento, a quantidade de informações presentes na partitura pode ter relação com o nível de contato entre compositores e intérpretes. Independente do tipo de notação, a presença do compositor na leitura da partitura e nos ensaios deve ser levada em consideração para possíveis explicações, ajustes, e até revisão da partitura. Neste caso, o compositor presente pode configurar-se como mais um intérprete daquela partitura que se quer decifrar, e pode mesmo sugerir respostas, quando uma escrita mais aberta propõe a participação ativa dos executantes. Põem-se em relevância no momento do contato com a partitura as qualidades da notação escolhida, a capacidade de notar as intenções composicionais, com que grau de claridade as idéias são expressas (se existe esta finalidade), e o propósito final para a escolha de determinado tipo de notação.

Sobre essa perspectiva da possibilidade de presença do compositor, Paul Griffiths (1995, p.202-203) exemplifica na obra de Stockhausen, a peça *Plus-Minus* (1963), na qual a partitura apresenta somente indicações para o processo de escolha e descoberta dos materiais sonoros pelos executantes. O autor aponta que uma das possíveis diferenças entre as notações abertas e gráficas de Brown e Cage e as partituras de Stockhausen era que, neste último caso, o compositor contava com um grupo familiar de intérpretes, e em estar presente tanto nos ensaios quanto nas apresentações para o direcionamento das execuções. Griffiths (1995, p.203) diz que no caso das partituras de Cage, a escrita permite a qualquer um tomar o lugar do compositor, pois (...) “a transparência da música é sua garantia contra usos indevidos, que

serão expostos por ela mesma”¹⁰⁴. Já na prática das gravações fonográficas realizadas com Stockhausen, o autor sugere que há, em certos casos, intervenções nas execuções; e, portanto, há a imposição das intenções do compositor (Griffiths, 1997, p.203).

Ainda em relação aos intérpretes, outra questão que se faz presente na escolha e no modo de articulação da escrita é se o trabalho é para um solista, para um grupo de câmara ou uma orquestra sinfônica. Exigências interpretativas que demandam posturas, escolhas e participações criativas se esbarram em problemas de ordem prática quando se leva em consideração a quantidade de intérpretes. Assim, no que se refere à necessidade ou não de uma notação nova ou de uma escrita menos determinista, algumas questões vão além da ligação entre música e notação: a concepção composicional, as diferenças individuais dos intérpretes e seus hábitos, a distinção entre personalidades individualizadas e uma coletividade menos diferenciada (como uma orquestra), o grau de controle que se pretende no resultado final da obra, entre outras.

Ligeti (2001) aponta que, mesmo que, em alguns casos, seja possível a passagem de um sistema de notação para outro, deve-se ter em conta certa “margem de mutilação”¹⁰⁵ nessa transposição; e isso pode ser previsto antes da própria composição. Ligeti (2001, p.177) comenta que ao invés da tentativa de “transcrever” uma música como *Atmosphères* para uma notação não-tradicional, ele opta por uma partitura complexa com resultado sonoro díspar. Uma notação nova aparentemente econômica perde sua razão de ser se a aprendizagem de novos signos exija mais tempo e não se ganhe em economia. Às vezes o mais prático é uma notação tradicional com certas adaptações.

Um repertório mínimo de signos com o máximo de clareza, e redundante na utilização dos signos são características de uma notação musical adequada. Porém, para Ligeti (2001), uma música complexa deve ser acompanhada de uma notação complexa.

¹⁰⁴ (...) the music's transparency is its guarantee against maltreatment, which will be revealed of itself.

¹⁰⁵ “marge de mutilation”: expressão do próprio Ligeti (2001).

Para a orquestra, textos musicais simples (*clusters* estacionários, procedimentos mecânicos ou determinados estatisticamente) são de fácil realização com o emprego de novos sistemas de signos. Em compensação, se, em um grupo orquestral, buscamos uma movimentação interna em meio a complexos estáticos, é preferível uma notação tradicional (em função também dos hábitos dos músicos), para assegurar a eficácia no trabalho de ensaio. O autor, no caso de solistas ou pequenos grupos, vê vantagens em uma notação mais livre, não convencional (Ligeti, 2001, p.178).

Diversos sistemas de notação podem servir à mesma causa. A decisão depende do meio com o qual se chega ao resultado sonoro pretendido. O conflito entre os hábitos dos músicos e as exigências do compositor se coloca na busca de meios legítimos de comunicação. Para Ligeti, o sistema da notação tradicional estabelecido na história da música deve ser considerado como um modelo para o desenvolvimento de novas notações, acrescidos de modificações e adição de signos novos, quando necessário. Os sistemas de signos não se voltam somente para si mesmos e para o seu conteúdo; eles têm uma função social no processo de comunicação com grupos instrumentais ou vocais (Ligeti, 2001, p.178-179).

Quando as exigências composicionais focalizam um resultado sonoro determinado, como na eleição das alturas e as durações proporcionais como matéria-prima, além da busca por um alcance amplo em termos de intérpretes, a padronização da escrita se torna necessária. Nesse sentido, a notação tradicional, de símbolos simples e em pequeno número, possibilita um entendimento fácil, rápido e sem ambigüidade, tanto para quem escreve como para quem lê a partitura.

A partir da necessidade expressiva do compositor por uma proposta de indeterminação, cuja abertura permita a flexibilidade de realização, entra em jogo a opção por uma notação que se constitua estímulo para uma reação interpretativa e participação dos executantes no processo criativo. Neste caso, porém, não há a garantia de seu resultado (no

que se refere à sua exploração expressiva) e do entendimento de seu conteúdo pelos intérpretes. Aqui, cabe apontar uma postura como a de Cage, que privilegia o processo composicional (seja na questão do próprio método da composição ou na integração dos intérpretes nos processos decisórios referentes à construção da obra) e o relaxamento na expectativa de um determinado resultado final da obra¹⁰⁶. Quando se quer uma interpretação não-tradicional, com a quebra do padrão habitual de estímulo-resposta, a opção por uma notação experimental ganha sentido e torna-se válida. Ao invés de uma notação universal, a escolha por esse tipo de escrita requer do compositor certa perspectiva em relação aos envolvidos na execução da obra. Uma escrita mais aberta para intérpretes hipotéticos (desconhecidos do compositor), e dependendo do grau de expectativa em relação ao produto final, exigiria a busca de uma simbologia, de instruções ou de requisições mais objetivas e impessoais. Entretanto, quando se tem um grupo de intérpretes já conhecidos pelo compositor, tal familiaridade com as qualidades individuais e do próprio grupo, e com suas respostas em relação às demandas da obra, permite uma escrita mais informal, todavia, não menos exploratória, complexa ou sugestiva.

Ainda em uma perspectiva *experimental* em relação à materialidade do som¹⁰⁷, há um tipo de notação que se refere e fornece o modo de extrair do instrumento o som desejado. Tal efeito pode ser claro e preciso na concepção do compositor, bastando encontrar o modo mais objetivo de se comunicar com o intérprete (uma escrita que já é *experimental* pelo trabalho no âmbito da matéria sonora). Porém, o gesto instrumental (a ação humana através e com o instrumento) pode ser imaginado pelo compositor sem a noção precisa do resultado sonoro. Ou ainda, com uma concepção indeterminista, o compositor pode ter uma idéia geral que

¹⁰⁶ Sobre a questão da prevalência do processo em relação ao resultado, ver o sub-item 1.2.1, p.24.

¹⁰⁷ Para além das relações entre alturas precisas, a abordagem de Schaeffer sobre as características internas do som (captadas pela percepção) fornece algumas informações sobre a matéria sonora: a constituição de sua massa (da distinção de alturas à ocupação de registros do espectro sonoro – com tendência a se aproximar do ruído), o grau de ‘rugosidade’ do som, ou certa oscilação nas qualidades timbrísticas do som. Ver Schaeffer (1966).

envolva gestos e texturas sonoras¹⁰⁸ e formas alternativas de lidar com o instrumento musical, e não se referir a determinada execução. Aqui, uma escrita ainda menos focada, menos determinista e mais sugestiva, torna-se eficiente para as propostas composicionais. Com a preocupação focada na performance e no resultado sonoro, em certos momentos, passamos de uma notação do som para uma *notação de realização*.

Nesse sentido, ao invés de se criar uma simbologia totalmente nova, opta-se por instruções escritas (uma notação textual, roteiros), quando a forma de se obter som da fonte sonora (instrumental ou vocal) está em primeiro plano. É direta a relação dessa estratégia de escrita com a prática das técnicas estendidas. Além disso, a intenção de exploração dos materiais sonoros, aliada à abertura na concepção da obra e nas propostas de performance, permite a mistura dos vários tipos de *notação experimentais*.

Tanto na notação tradicional como nas experimentais, a falta de informações pode levar a várias explicações. Podemos apontar, na opção do compositor por não explicitar certos dados na partitura, aquelas tarefas familiarizadas (como as convenções de articulação, fraseado, ornamentação, etc.) ou mesmo a indiferença do compositor sobre a decisão que será tomada pelo intérprete. Entre deixar que o intérprete deduza ou estimular a sua resposta, cabe a certeza (ou confiança) do compositor, depositada no intérprete, sobre o conhecimento do estilo do primeiro. Finalmente, há o caso de certos aspectos do som que não podem ser notados ou não se chegou a uma maneira de fazê-lo. Temos, como exemplo, certas características timbrísticas do som: o grau de ‘rugosidade’, a valorização de aspectos do espectro do som (certos parciais), ou determinada evolução do espectro sonoro (tal como, de uma altura precisa a um som denso e ‘ruidoso’).

¹⁰⁸ Neste caso, o gesto se refere a um perfil energético, certa trajetória, direcionalidade do som como consequência da atividade humana na execução sonora. O gesto traz consigo a impressão de sua causa (fonte) sonora. Ele se contrapõe à noção sustentadora de textura, cuja energia autopropagadora direciona a atenção da escuta aos detalhes de sua atividade interna. Ver nota 99 (pág. 110) e Smalley (1986).

2.4.5 – Algumas texturas nas notações experimentais

Antunes (1989) aponta e define algumas texturas criadas no século XX, propondo uma solução gráfica (fig.25):

- *Trajetoárias*: improvisação de linhas contínuas ou de pontos esparsos velozes, dentro ou fora de um sistema temperado de alturas. É possível uma trama de trajetórias.
- *Nuvens*: improvisação livre com uma grande densidade de sons pontuais. Em meio ao estado ‘agitado’, podem ocorrer oscilações na velocidade das articulações e na densidade.
- *Constelações*: improvisação contínua (permutação livre) de eventos sonoros com comportamentos diferentes.

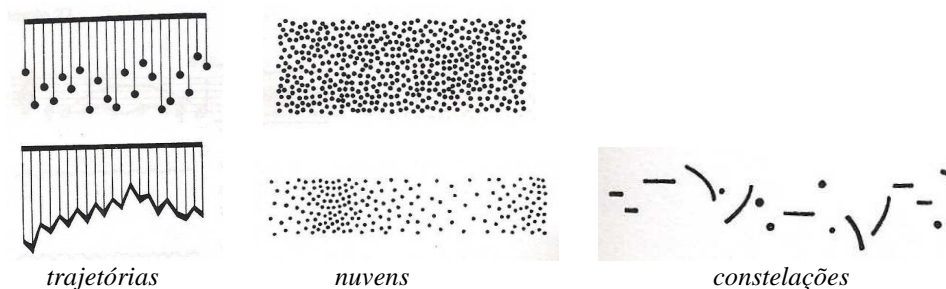


Fig.25 – Exemplos gráficos de *trajetórias*, *nuvens* e *constelações*. (Antunes, 1989, p.49,50,70,71,97)

A construção de texturas aleatórias envolve desenvolvimento, evolução e direcionalidade das densidades, das trajetórias e *massas sonoras*, e requer certas soluções de escrita, tanto para instrumentos harmônicos individuais como para as diversas formações grupais. *Massa sonora*¹⁰⁹ (*sound-mass*) é um tipo de textura musical empregada a partir do século XX na qual o valor das partes individuais cede lugar ao contexto geral, ao todo. Dois desses tipos se destacam: *clusters* (aglomerados diatônicos, cromáticos e/ou microtonais) e

¹⁰⁹ Tal definição se baseia nos conceitos expostos em COPE, David. *New Music Composition*. New York: Schirmer Books, 1977, p.71-78 e 226-228.

micropolifonia (trama densa formada por uma atividade rítmica complexa das partes individuais).

Dentre as propostas notacionais específicas para *clusters*, destacamos as seguintes: Henry Cowell (1897-1965) inventa, para os *clusters* ao piano, uma escrita que permite uma simplificação gráfica (o emprego de retângulos para determinada extensão de alturas no lugar de cabeças de notas acumuladas) e um entendimento rápido do intérprete para sua execução (Fig.26). Penderecki concebe uma notação para *clusters* formados por *divisi* microtonais nas cordas (como uma massa densa) que desenvolvem *glissandi*, na qual uma tarja espessa acompanha a direção desejada pelo compositor (Fig.27). Ambas as notações destes exemplos demonstram com certa determinação o tipo de material sonoro proposto nos *clusters* (diatônico, cromático ou microtonal) e o seu âmbito.

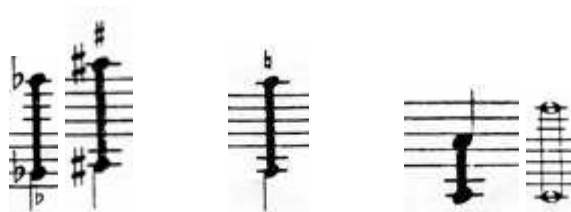


Fig.26 – Notações de *clusters* de Henry Cowell (teclas pretas, brancas e ambas) (<http://www.cowellpiano.com/Clusters.html> em 05/05/2010).

Fig.27 – Trecho de *Trenodia para as Vítimas de Hiroshima* de Krzysztof Penderecki. *Clusters* formados por *divisi* microtonais (COPE, David. *New Directions in Music*. Dubuque: W. C. Brown, 1989).

Além de uma escrita precisa para a execução, são possíveis grafias que demonstrem somente as intenções gerais do compositor. Neste caso, a própria escrita se constitui no ambiente da criação de gestos e texturas, cuja definição dos elementos individuais (ou escolha dentre certas opções oferecidas pelo compositor) fica a cargo dos intérpretes. Podemos citar, por exemplo, a obra *Onda Quebrada* (2009), para grupo de trombones, de nossa autoria, cuja representação gráfica permite certa variedade de interpretações, com novas leituras e novas percepções a cada montagem da obra (fig.28). As durações e alturas dos eventos usados são escolhidas subjetivamente pelo intérprete ou combinadas pelo grupo. O trecho aponta uma textura formada pela sobreposição de gestos distintos de execução de cada instrumento.

Fig.28 – *Onda Quebrada* de Neder Nassaro. Textura construída com gestos imprecisos (edição própria, Rio de Janeiro: 2009).

Dentre as propostas composicionais, é possível um modelo que se baseie em um sentido de ‘turbulência’. Este é por nós entendido como o encontro dúbio (imprevisível, caótico) de fluxos temporais independentes, com variações de densidade e registro, formados pela coleção ou agitação de pequenos elementos ou de articulação contínua¹¹⁰. A sonoridade de tal modelo tem relação com a *micropolifonia* de Ligeti. O emprego de uma notação

¹¹⁰ O conceito de ‘turbulência’ é um dos arquétipos existentes na morfologia e evolução de certos sons complexos empregados na música eletroacústica. Para mais detalhes, ver WISHART, Trevor. *On Sonic Art*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1996.

indeterminada se torna uma solução para a sugestão das durações internas dessa textura. Aqui, com a vantagem de uma interpretação mais intuitiva, o resultado da execução pode se aproximar daquele cuja opção por uma escrita determinista, com o emprego de durações *quialteradas*, imporia uma complexidade na combinação desses grupos irregulares.

O uso de informações textuais pode ser a solução para questões como a compreensão da idéia musical e a praticidade de realização. Como uma solução à representação gráfica, mas de fácil entendimento e realização, Cope (1977, p.229) fornece um exemplo com caráter indeterminado na proposta de uma seção de clímax: a intenção de se criar uma textura densa e variável para um grupo musical (não necessariamente numeroso) e durante determinado tempo pode ser concretizada simplesmente através da notação textual ‘... Faça tudo o que você possa fazer com a técnica mais intensa, mais rápida e mais agressiva possível ...’¹¹¹. Este tipo de notação será abordado no sub-item seguinte.

2.4.6 – Alguns tipos particulares de notação experimental

Dos vários tipos apresentados no item 2.4.3, veremos com mais detalhes a *notação textual* e os *grafismos*.

2.4.6.1 – Notação textual

A opção por uma *notação textual* (com letras e números), ao invés de símbolos e signos, também pode variar de instruções claras e precisas a textos evocativos (ou palavras evocativas e/ou inspiradoras). No emprego da notação textual, o modo de lidar com a palavra ou com o texto na relação com o instrumento ou com a voz se faz de forma menos direta e

¹¹¹ ‘... Do everything you can do with the loudest, fastest and more aggressive techniques possible ...’.

mais como um processo ‘estímulo-pensamento-teste-resposta’¹¹². O fato de uma escrita textual ser, à primeira vista, uma informação sempre nova faz com que o trabalho com a fonte sonora aconteça em um tempo posterior ao da leitura. Por outro lado, no uso de símbolos e signos que visa uma prática improvisatória, o intérprete aprende a responder intuitivamente a estímulos visuais, poéticos ou semânticos desse tipo de notação; num tempo de resposta mais próximo da leitura dos símbolos tradicionais, dependendo das propostas de realização.

Ao invés de ser um artifício em meio ao emprego de símbolos musicais em uma partitura, a *notação textual* pode se constituir no único elemento de comunicação entre compositor e intérpretes. Assim, a escrita musical deixa de ser um recurso material, com o conteúdo virtual, e se torna uma lista de regras, a partir das quais decisões serão tomadas pelos intérpretes para uma determinada execução. A partitura da composição da obra vira, então, um ‘roteiro’ proposto pelo compositor aos intérpretes, com instruções sobre a seleção e desenvolvimento de idéias e materiais que tomarão corpo na performance, como uma das possibilidades de concretização da obra. Assim, nesse caso, há o abandono da simples leitura da partitura, que seria então interpretada pelos executantes, e as instruções dadas inicialmente pelo compositor servirão de base para a formulação de outras partituras, de versões feitas pelos intérpretes. As decisões dos intérpretes para a confecção das novas partituras poderão ser tomadas em grupo ou isoladamente por cada integrante. Nesse tipo de *jogo musical*, a indeterminação se estabelece em função do grau de complexidade das regras e das decisões, que podem depender da percepção e da reação dos participantes. O pouco controle sobre o resultado final explicita uma proposta na qual o seu valor está na própria atividade. Esse tipo de estratégia composicional se insere em uma tendência artística do século XX, onde há o despojamento do autor (inicial) sobre o resultado final da obra. Temos como exemplo, a série *Blirium* (1965) de Gilberto Mendes, composta de cinco peças (*Blirium A-9, B-9, C-9, D-9* e

¹¹² Em oposição ao par estímulo-resposta na leitura dos símbolos da notação tradicional.

Blirium Total). O compositor cria para os intérpretes um ‘jogo de combinações’, com várias possibilidades instrumentais. A obra se constitui de uma série de instruções (como um roteiro) que orienta os intérpretes a fazer suas próprias partituras (indicações de dinâmica, durações proporcionais e opções de execução) e escolhas no momento da execução. Neste último caso, os intérpretes são postos a escolher o registro, o andamento, citações de outros compositores e a seleção das alturas, de acordo com um marcador de segundos (procedimento aleatório).

2.4.6.2 – Grafismos

Os *grafismos* podem conter quaisquer elementos gráficos. Ligeti (2001) afirma que o seu uso, possuindo um ‘valor’ prioritariamente estético, voltado à sua aparência, à sua configuração visual, não tem uma relação direta com a música realizada a partir dele. Ele aponta: “o grafismo não é um meio de comunicação, mas de associação¹¹³” (Ligeti, 2001, p.169). Zampronha (2000) diz que este tipo de grafia não remete a nada; a nenhuma ação ou resultado sonoro. Assim, nas partituras grafistas puras ou imagéticas não há indicações para interpretação, configuram-se como um puro estímulo à improvisação, onde qualquer remissão deverá ser construída pelo intérprete. Zampronha (2000, p.217-219) conclui que esse tipo de notação, por deixar em aberto, não possui um estereótipo forte que especifique a execução.

Assim, um grafismo que só contenha a aparência de signos, como resíduos da notação tradicional que perderam o seu significado unívoco, torna-se fonte de inspiração associativa, e serve o como ponto de partida para incontáveis realizações musicais. Nesse caso, Ligeti (2001) afirma que o ato da composição é delegado à interpretação. Aqui, o grafismo se torna uma inspiração para um ‘intérprete-compositor’. A procura por este tipo de escrita aponta uma opção consciente do compositor nas suas relações com os intérpretes. Focalizando a construção musical, o compositor pode, por exemplo, se dedicar a relações (e orientações)

¹¹³ Le graphisme n'est pas un moyen de communication, mais d'association.

musicais mais gerais, e deixar ao intérprete a realização dos detalhes, que até podem variar a cada vez que a obra é realizada. Dependendo das intenções do compositor, tal flexibilidade na execução pode, entre outras possibilidades, variar da realização de gestos em meio a texturas propostas à construção das próprias texturas. Neste caso, é posto em questão a que grau de controle da obra o compositor se propõe.

As *notações gráficas*¹¹⁴ (como outra denominação para o termo *grafismo*), explicadas como aquelas construídas com ‘gráficos implícitos’, são apontadas por Stone (1980, p.103) como mais uma possibilidade de representação; não sendo possível estipular qualquer tipo de padronização. A razão de tal impossibilidade é elucidada pelo autor:

a notação gráfica difere fundamentalmente das outras formas de notação, porque ela não expressa deliberadamente nenhuma instrução específica – alturas, durações, dinâmicas, timbres, sincronização, ou qualquer coisa mais¹¹⁵ (Stone, 1980, p.103).

Ele continua:

São fornecidos aos executantes desenhos, usualmente abstratos, com a intenção de estimular sua imaginação, e lhes inspirar a se expressar com som suas reações ao que eles estão vendo na frente deles¹¹⁶ (Stone, 1980, p.103).

O autor explicita que tais gráficos podem causar reações diversas a cada execução de um mesmo intérprete, ou entre intérpretes diferentes.

Outro ponto levantado são as inúmeras possibilidades na criação dessas partituras gráficas: o livre emprego de cores, formas, traços, ou até de páginas em branco; a inclusão ocasional de palavras escritas ou de símbolos musicais; e a inserção ou não de instruções. Stone (1980) comenta que nenhum outro tipo de notação fornece tanta liberdade na

¹¹⁴ graphic notation.

¹¹⁵ graphic notation differs fundamentally from all other forms of notation, because it is deliberately not intended to convey any specific instructions whatsoever – no pitches, durations, dynamics, timbres, synchronization, or anything else.

¹¹⁶ The performers are provided with drawings, usually abstract, which are intended to spark their imagination and inspire them to express in sound their reaction to what they see in front of them.

“composição” e na interpretação. As aspas foram acrescentadas pelo autor, talvez colocando em questão o próprio processo de composição nessas propostas musicais (a idéia musical inicial, a construção, a proposição de atos concretos na execução). Aqui, o compositor se coloca numa postura de instigador, de criador de uma notação que se pretende musical, mas que, intencionalmente se apresenta ambígua, sem uma finalidade explícita. Cabe ao intérprete se seduzir por tais estímulos, e assumir também aqueles encargos expressivos, delegados, tradicionalmente, aos compositores (como na visão de Ligeti, apontada acima). O autor reafirma dizendo que, ao evitar qualquer especificidade e repetição de formas, as notações gráficas não se prestam a qualquer tipo de unificação.

Como exemplo de um caso híbrido entre notação e grafismo, podemos assinalar a proposta de um *glissando* cujos limites de altura inferior e superior são definidos através de uma grafia tradicional, e o seu percurso é simplesmente sugerido por uma curva desenhada.

A obra *December 1952*, de Earle Brown, construída somente com formas geométricas retangulares e pontos, e sem indicações textuais de execução, é um caso de partitura gráfica (fig.29). Nesta obra, nada é especificado e tudo deve ser interpretado musicalmente pelo intérprete. Não há especificação nem para o número de intérpretes nem para a fonte ou fontes sonoras. O tempo total e as relações temporais entre os eventos ficam por conta dos intérpretes. Mesmo a folha de papel, onde a notação é grafada, pode ser lida a partir de qualquer lugar e em qualquer direção. Aqui, o processo de construção e de execução já se constitui por si mesmo um produto artístico, independente de suas conseqüências. De tendência indeterminada, cabe, neste caso, entre infinitas possibilidades, a falta de um direcionamento, a ambigüidade ou a inclusão do acaso nas várias fases da constituição da obra.

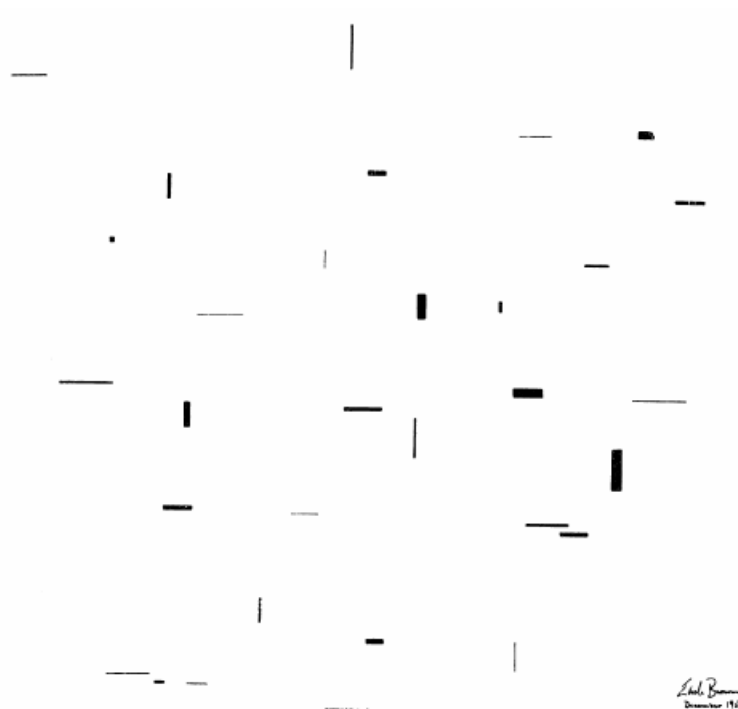


Fig.29 – Partitura de *December 1952* de Earle Brown. Partitura gráfica e indeterminada (Brindle, 1995, p.89).

Apontamos, também, outros exemplos de grafismo musical:

1 – a partitura gráfica de *Four Visions n.2* (1961), para flauta, harpa e quarteto de cordas, de Robert Moran (1937) (Fig.30).

2 – o balé *Odyssee* (1967) de Anestis Logothetis (1921-1994), para grupo instrumental livre (Fig.31).

Em ambos os exemplos de partitura gráfica, os compositores atribuem aos executantes a liberdade de interpretar musicalmente suas partituras. Como não há uma orientação específica, uma obra estipulada, as possibilidades de realização são infinitas.

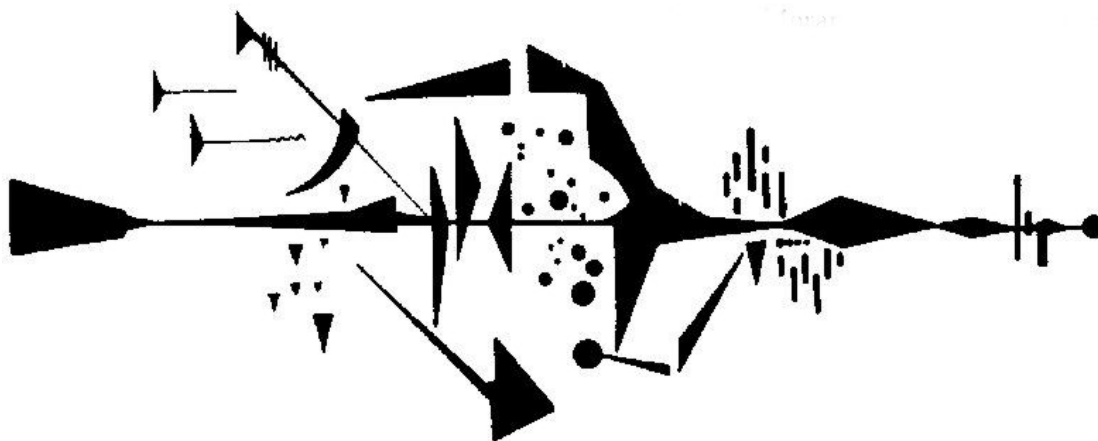


Fig.30 – *Four Visions n.2* de Robert Moran. Notação gráfica (Koellreutter, 1990, p.100).

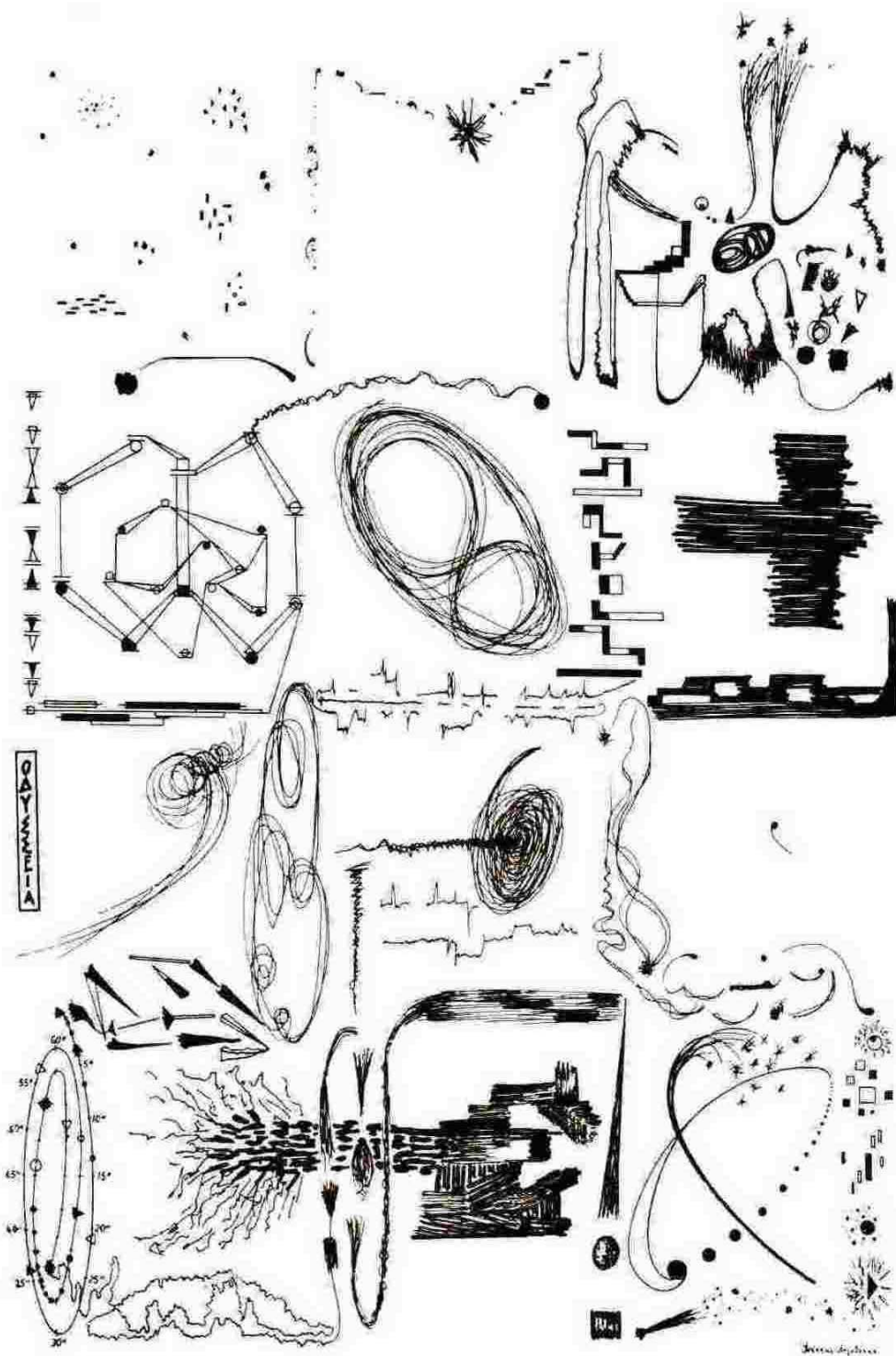


Fig.31 – Partitura de *Odyssee* de Anestis Logothetis. Notação gráfica
(http://smcnetwork.org/files/proceedings/2008/session6_number5_paper46.pdf em 15/04/2010).

As partituras gráficas *Graphie IV* (1971) de Dubravko Detoni (Croácia/1937) (Fig.32) e *Styx* (1968 – instrumentação variável) de Anestis Logothetis (Bulgária/1921-94) (Fig.33)

são outros exemplos desse tipo de abertura, que, sem a indicação precisa de uma intenção musical, estimula e proporciona inúmeras interpretações. Nesse tipo de escrita, cabe aos executantes tanto a exploração das possibilidades sonoras de seus instrumentos (através das técnicas convencionais ou ‘estendidas’) quanto o exercício da criação musical a partir de suas habilidades adquiridas e vivências. Neste ‘ambiente’ são estabelecidos acordos entre as escolhas individuais dos intérpretes em relação à evolução das texturas, dos timbres, das densidades, dos registros, das durações e dos silêncios.

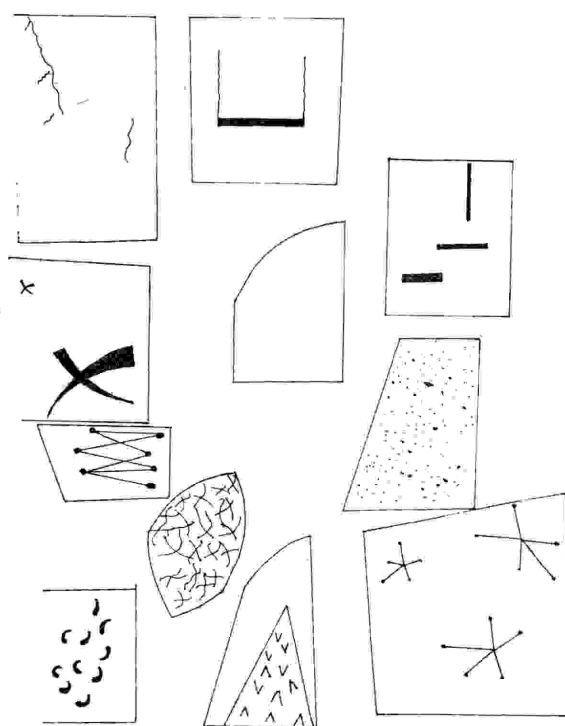


Fig.32 – *Graphie IV* de Dubravko Detoni. Notação gráfica (Koellreutter, 1990, p.97).

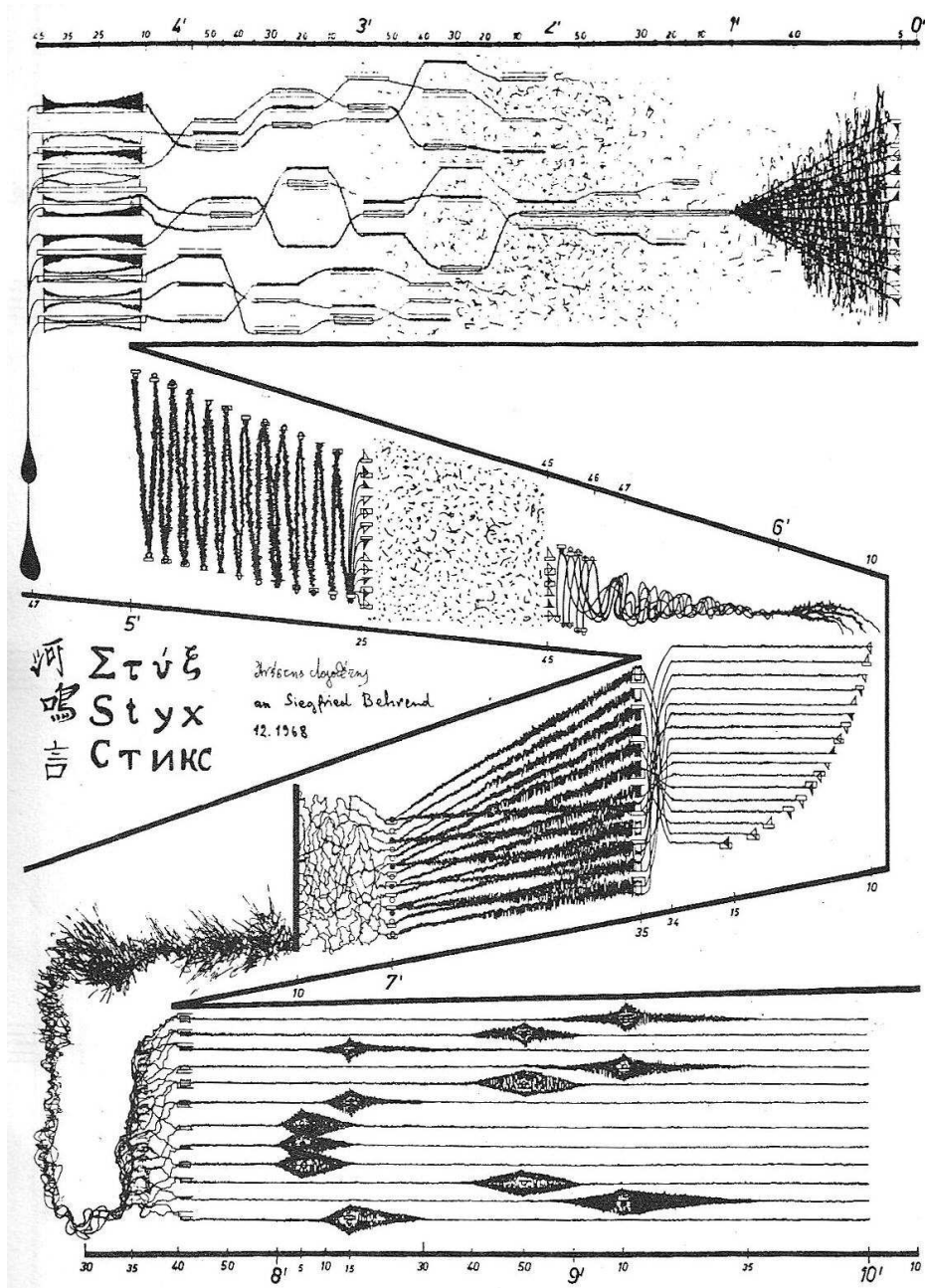


Fig.33 – *Styx* de Anestis Logothetis. Notação gráfica (Koellreutter, 1990, p.21).

Apresentamos, a seguir, um quadro com uma síntese dos principais termos apresentados no capítulo 2:

Quadro 2: Termos referentes às notações experimentais.

notações experimentais	novos signos (ou signos tradicionais, empregados de forma não-convencional) para registrar, escrever e elaborar o pensamento musical, como processo expressivo aberto, envolvendo novos materiais sonoros, procedimentos e processos musicais não-tradicionais, a valorização da materialidade sonora e relações temporais e de alturas mais livres; permite a co-autoria dos intérpretes na concretização da obra
notação determinista (prescritiva)	escrita complexa e de grande precisão dos parâmetros com grau de abertura mais reduzido
notação indeterminada	rejeita a precisão, permite a indeterminação dos parâmetros e uma realização mais intuitiva
improvisação	composição no momento da própria execução; opção expressiva do compositor para estipular os intérpretes como co-autores da obra, através de informações gráficas ou textos
' <i>eye music</i> '	uma notação decorativa sem razão prática: valor simbólico da grafia, independente do seu resultado sonoro
<i>grafismo</i> ('música gráfica')	não é um sistema de signos padronizados, mas um desenho ou uma imagem com valor estético, uma representação sem "significação" musical; inspiração da imaginação e da realização musicais livres através de associações.
notação proporcional	representação que propõe uma realização intuitiva na correlação espaço-tempo (ao invés da notação simbólica duracional)
notação roteiro	instruções escritas para realizações criativas dos intérpretes (permite certo grau de indeterminação nos resultados)
notação de ação	instruções sobre o <i>quê</i> o intérprete deve fazer para produzir o som (e não sobre o resultado sonoro)
notação textual	letras e números ao invés símbolos ou desenhos; escritos que variam de instruções claras e precisas, e lista de regras, a textos evocativos
módulos de repetição	blocos de eventos cujo conteúdo se articula por determinado tempo; número livre de repetições; parâmetros musicais específicos ou livres
móviles	idéias musicais esparsas para serem combinadas a partir ou não de regras

2.5 – A relação dos intérpretes com as notações experimentais: um depoimento a partir de minha vivência composicional

Sobre a questão da relação do compositor com os intérpretes, a partir do emprego das *notações experimentais*, eis um testemunho de minha própria vivência. Já tive a oportunidade de trabalhar tanto com intérpretes que nunca haviam executado uma obra escrita com as notações experimentais, quanto com aqueles que já tinham ou alguma vivência ou muitas execuções com estes tipos de grafias.

Minhas partituras mesclam várias características das *músicas e notações experimentais* apresentadas e discutidas no curso de nossa pesquisa. De modo geral, as formas de representação de minhas obras atuais para a música de concerto são compostas pelos seguintes elementos: símbolos já convencionados na notação contemporânea aliados à criação de símbolos próprios e a momentos de *grafismo*, empregados em uma notação proporcional (sem marcações cronométricas) que representa graficamente a seqüência da entrada dos eventos (se eles são simultâneos ou alternados) e suas terminações em relação às demais entradas; o uso freqüente tanto de textos explicativos sobre os símbolos (geralmente na própria partitura), os modos de execução, o caráter de determinado trecho, quanto de palavras sugestivas que auxiliem a busca de uma solução própria dos intérpretes. O emprego das fontes sonoras (instrumentos e vozes) prima pela pesquisa e exploração de *técnicas estendidas*, geralmente com demandas relativas de execução (o que pode gerar uma maior ou menor variação de interpretação). Tal proposta de execução conduz, freqüentemente, a uma sonoridade complexa, ‘ruidosa’, ‘suja’, e admite a ocorrência de sons acidentais, do inesperado e do inusitado no momento da realização.

De modo geral, nos primeiros contatos, os intérpretes se sentem desconfortáveis pela singularidade de minhas grafias. Solicito, então, que eles estudem a partitura antes de um primeiro encontro, para que eles realizem uma leitura mais cuidadosa das demandas de

execução, dos símbolos, da forma geral de nossa escrita. Do contrário, uma reunião sem esse preparo anterior poderia se tornar impulsiva por ‘revelar’ os meandros e as possibilidades daquela escrita. É necessário um estudo individual para o discernimento da partitura: das demandas de sua própria parte e das relações entre as partes. Como opto por buscar uma grafia própria, não há como os intérpretes fazerem uma leitura ‘à primeira vista’.

Após esses estudos preliminares (o que envolve a leitura das instruções, o hábito adquirido com os sinais, a experimentação dos seus instrumentos ou vozes, e a perspectiva de uma possível execução), de modo geral, minhas partituras se mostram compreensíveis para a maioria dos intérpretes. Como as durações dos eventos são estipuladas gráfica e esquematicamente, na realização em grupo, os andamentos dependem do acordo entre os intérpretes, e as várias ações (os ataques, a duração, as terminações das ações individuais e grupais) são ‘sentidas’ e experimentadas somente no momento da execução.

Em minha prática composicional e na realização de minhas obras, vejo que o uso das *técnicas estendidas* permite respostas próprias de cada intérprete para a mesma proposta. A pesquisa e a exploração com suas fontes sonoras proporcionam aos intérpretes a criação de hábitos flexíveis, de maneiras maleáveis de lidar com a técnica, com a sonoridade, com seus instrumentos ou vozes. Verifico que há uma relação profunda entre a execução das *técnicas estendidas*, a realização de uma sonoridade complexa e ‘livre’, a abertura para a experimentação e para o imprevisto, e uma postura não-convencional na apresentação dos intérpretes. Sobre este último aspecto, constato, também, que os intérpretes estarão propensos em reagir em uma execução expressiva (mesmo que fisicamente). Assim, uma ação expressiva criativa permite e conduz a outra ação também expressiva, tanto individualmente como entre os integrantes do grupo: é ‘contagante’.

Lidando com a liberdade de ação dos intérpretes, emprego um *grafismo livre* (conjugados, eventualmente, a um texto sugestivo) como um estímulo à improvisação, a uma reação impulsiva e expressiva no momento da execução.

Como já dito antes, os intérpretes, com suas técnicas de execução, suas vivências e experiências musicais, sua capacidade de exploração e imaginação, possibilitam que idéias do compositor sejam potencializadas, dinamizadas. Se a escrita já é o meio para esse fenômeno, as *notações experimentais*, além disso, explicitam a opção dos compositores pela co-autoria dos intérpretes na sua produção artística. Tal escolha também traz os seus riscos, quando a grafia permite um grau de liberdade que pode levar a soluções díspares em relação às propostas estéticas da obra, do autor. É possível que seja necessário rever, se for o caso, as demandas notacionais, e mesmo propor requisições mais direcionadas, restritivas, com o intuito de estabelecer certo caráter e expressividade.

Em relação à presença e à participação do compositor na preparação e nos ensaios com uma partitura que permite uma margem larga de variação na interpretação, tenho a seguinte opinião: nesse momento, o compositor assume a posição de quem decifra aquela grafia; ele se torna um intérprete co-autor, sugerindo uma ‘solução’ (dentre as várias possibilidades) para a abertura da notação, para as execuções e para os resultados sonoros. Mesmo com a flexibilidade de realização proposta por tal partitura, há, nesse caso, certo grau de determinação nos resultados, menos riscos; no entanto, esta se torna uma *outra obra* em relação àquela preparada só com os intérpretes.