O PROCESSO COMPOSICIONAL E A NOTAÇÃO DA MÚSICA CONTEMPORÂNEA – UM RELACIONAMENTO DE INFORMAÇÃO E CRIATIVIDADE

Celso Mojola*

Certa vez um engenheiro amigo meu, apreciador de música e ouvinte assíduo, comprou num sebo um velho livro de teoria musical. De natureza curiosa e bastante interessado no assunto meu amigo começou a ler o tal livro ainda que não tocasse qualquer instrumento, e sempre que nos encontrávamos ele me perguntava alguma coisa sobre o que havia lido.Uma tarde, ao visitá-lo em seu escritório, encontrei-o profundamente intrigado com o que acabara de descobrir sobre o "ponto de diminuição". Um ponto acima ou abaixo de um valor indica subtração da metade na duração desse valor – era o que rezava a velha cartilha. A conclusão do meu amigo não foi menos precisa: uma semínima com um ponto colocado acima vale então a mesma coisa que uma colcheia seguida de uma pausa de colcheia (Fig. 1):

Fig. 1



– Vocês, músicos, são uns loucos!, exclamava ele confuso. Complicam tudo. Como pode haver dois sinais significando a mesma coisa?

Alguns dias depois ele descobriria os problemas da ligadura (um mesmo sinal tendo vários significados diferentes) e sua cabeça se confundiu de vez. Acabou desistindo de estudar teoria carregando para sempre a idéia de que música é realmente uma arte muito complicada...

*Licenciado em Música e Bel. em Composição pela Escola de Comunicações e Artes – USP.

Passaram-se já vários anos desde que este fato aconteceu mas devo confessar que até hoje quando componho (e faço portanto uso de alguma forma de notação musical) as dúvidas do meu amigo às vezes retornam à minha mente. Teria ele mesmo razão ao desejar um sistema em que a cada sinal correspondesse um único significado? O que é precisão e objetividade em termos de notação musical? Este texto pretende oferecer uma resposta a essas questões bem como levantar elementos que possam orientar o compositor no sentido da escolha de uma notação que, interagindo com o processo criativo, aprofunde e precise (dentro das ambigüidades próprias do sistema) as idéias composicionais.

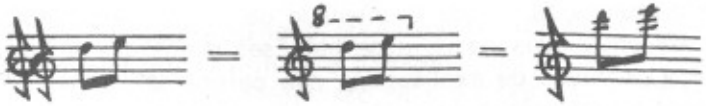
Uma discussão sobre os problemas que envolvem a notação musical contemporânea não constituiu de maneira alguma um fato novo. Periodicamente temos visto surgir textos sobre o assunto, embora a maioria deles se concentre ou num catálogo de novos sinais usados por diversos compositores e seus respectivos significados (uma espécie de dicionário) ou em propostas reformistas gerais visando criar normas para uma possível sistematização universal. Menos comum são textos que discutem a problemática da comunicação em geral e o relacionamento estreito e dialético entre a notação e o processo composicional propriamente dito.

O desenvolvimento da música serial (que visava um completo controle sobre todos os parâmetros de uma obra musical, inclusive a interpretação) bem como o desenvolvimento da música aleatória (que procurava deixar o acaso se incorporar à composição) trouxeram grandes transformações na maneira de se conceber o fenômeno musical. A idéia de que a uma nova música deve corresponder uma nova notação tornou-se praticamente uma palavra de ordem durante as décadas de 50, 60 e 70. Entre as inovações mais ou menos duradouras que surgiram nesse período podemos enumerar a notação proporcional, a notação paradoxal, a notação indeterminada, a notação gráfica e a música gráfica.[1] Os anos 80 não parecem apresentar um interesse especial no que diz respeito a inovar em termos de notação e de um modo geral poderíamos caracterizar a tendência atual como a de uma re-utilização do sistema tradicional, porém agora incorporado das modificações que a ele já

[1] A respeito da diferenciação entre estes dois últimos itens veja o seguinte trecho: "In graphic music the graphic aspect of the notation has become dominant. It's appropriate here to spend some time ongraphic notation, as opposed to graphic music. Graphic notation is a perfectly expansion of normal notation in cases where the composer has an imprecise conception." Cornelius Cardew, "Wiggly Lines and Wobbly Music", in *Breaking the sound barrier*, editado por Gregory Battcock (E.P. Dutton, New York, 1981), página 244.

se agregaram de uma forma muito orgânica como, por exemplo, o uso da dupla clave de sol para indicar que uma nota deve soar uma 8.ª acima do que está escrito (Fig. 2):

Fig. 2



Várias são as razões que explicam o menor interesse pela busca de inovações gráficas no momento atual. A primeira delas é a dificuldade de uma padronização universal. Foram realizadas muitas tentativas de se obter essa padronização e muitos reformadores chegaram mesmo a propor novas diretrizes para unificação do sistema. Outros pesquisadores mais pragmáticos, trabalhando em bibliotecas especializadas, atacaram o problema de forma oposta, procurando fazer um levantamento tão completo quanto possível de todos os novos sinais usados pelos compositores contemporâneos e com o auxílio de processamento de dados imaginaram construir um enorme catálogo com todos esses sinais e seus significados, tendo como objetivo final propor regras para uma normatização geral se não para o presente (uma vez que um compositor já acostumado a se utilizar de um determinado sinal dificilmente modificaria sua atitude) pelo menos para o futuro onde, nas escolas, a notação da música contemporânea seria ensinada de acordo com essas novas regras.[2] Nenhum desses projetos parece ter atingido o resultado prático desejado e a situação do intérprete da música contemporânea continua a ser (talvez um pouco menos do que nos anos 70) a de se defrontar com novos sinais a cada nova peça a ser executada. A situação apresenta até um certo aspecto paradoxal uma vez que muitas das inovações tinham por finalidade precípua conseguir maior precisão e objetividade no efeito desejado, idéia bastante semelhante a que levou meu amigo engenheiro a se decepcionar com a notação tradicional. O resultado, no entanto, foi que devido à falta de padronização esses novos sinais se multiplicaram em quantidade exagerada e não só continuamos na

[2]Um trabalho como o desse tipo foi desenvolvido na Biblioteca do Lincoln Center, em Nova Iorque. Sobre esse assunto verificar: Kurt Stone, "Standardization of new musical notation, pro and con", in *Symposium Internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, organizado por Domenico Guaccero (Instituto Italo Latino Americano, Roma, 1972), páginas 179 a 189.

situação "defeituosa" anterior (muitos sinais significando o mesmo efeito – efeitos diferentes notados com o mesmo sinal) como o problema até aumentou pois ao contrário da notação tradicional os sinais agora modificam seu significado de obra para obra (inclusive quando são de um mesmo compositor). Muitas peças trazem uma série de explicações sobre os sinais utilizados, o que é chamado de "bula" pelos músicos; mas apesar de em alguns casos essa bula ser maior que a própria obra musical a profusão de explicações não parece ser o melhor meio de esclarecer o exato efeito desejado quando este é por sua própria natureza concebido de forma confusa. Embora seja um problema de natureza diversa é importante deixar registrado aqui que se um determinado efeito não está claro na mente do compositor dificilmente estará claro no papel, por mais explicações que ele forneça.

O problema é que na 2ª metade deste século nos encontramos em uma situação que não é muito diferente daquela que existiu no período anterior a 1600, época que é considerada como a do início da padronização do sistema tradicional de notação. É certo que entre 1600 e 1950 muitas modificações ocorreram mas nunca no sentido da destruição desse sistema e sim no seu aperfeiçoamento. Esse período é também o que corresponde ao do sistema tonal como sistema único de composição – sua superação começa a surgir no início de século XX mas é só por volta de 1950 que isso se torna um fato unanimimente aceito. O período anterior a 1600 (pré-tonal) e o posterior a 1950 (pós-tonal) é marcado por uma maior diversidade de sistemas tanto do pensar música quanto o de sua notação. A padronização geral e completa como a pretendida por alguns pesquisadores só será possível de ser atingida se voltarmos a contar com um sistema único de composição como foi o sistema tonal durante 3 séculos, possibilidade esta que apesar do aparente retorno à "tonalidade" que estamos enfrentando não parece existir de forma alguma.

Uma segunda dificuldade que pode ser apontada como atuando contra o desenvolvimento da nova notação é o fato de que uma linguagem só atinge plena eficiência e utiliza todo seu potencial de comunicação após ter passado um certo tempo, quando seus usuários já se acostumaram devidamente com suas inflexões e sutilezas específicas.[3] As trans-

[3] "Languages acquire depth, as users acquire the background knowledge of possible connotations that gives to every combination of symbols, in every context, its own subtly shaded inflection of meaning. It is this depth of meaning that the codes, the artificial languages of avant-garde notations, inevitably lack." Hugo Cole, *Sounds and signs* (London, Oxford University Press, 1974), página 150.

formações ocorridas nos últimos anos foram não apenas muito rápidas (não permitindo um lapso razoável para a devida assimilação dessas inovações) como também ocorreram em diversos aspectos simultaneamente, gerando muitas vezes sistemas de notação contraditórios (e não complementares como acontecia no período tonal). Na verdade todas essas modificações caracterizam um período que tem como marca principal uma busca incessante do novo; porém muitas dessas inovações foram colocadas de lado antes mesmo que tivessem atingido todo seu potencial em termos comunicativos. Além disso deve ser ressaltado que o músico, mesmo em escolas com grande espaço dedicado à música contemporânea, ainda hoje é treinado dentro da notação tradicional, tanto na formação de seu repertório básico (a maior parte dos concertos de música erudita é dedicada à música tonal) como nas próprias técnicas específicas (harmonia, contraponto, percepção). A existência de um número enorme de obras consideradas verdadeiros marcos do pensamento artístico ocidental e criadas na era tonal e em constante circulação nas salas de concerto do mundo todo parece assegurar que o interesse pela notação tradicional está longe de esmorecer. Novos sistemas que procuram conviver com a antiga prática de escrita e fazem uso adequado das suas particularidades de comunicação tendem hoje a serem vistos como mais úteis e eficazes que os sistemas que preconizam inovações mais radicais.

Um terceiro fator que conjura contra uma busca desenfreada de uma nova notação é a própria estética dos anos 80. Ao contrário do que aconteceu em anos anteriores caminhamos agora por uma estrada que está nos conduzindo a centros tonais, regularidade de pulsos, comunicabilidade e interesse pela plasticidade sonoro (leia-se beleza). Retrocesso ou crise de idéias para alguns, simples movimento pendular da história para outros, o fato é que esta tendência tem se manifestado com grande intensidade e antes de lamentarmos o fato de que estaríamos vivendo uma era de repetição após um período criativo tão fértil melhor será observarmos o outro lado da questão, qual seja, o de que agora podemos fazer uma utilização mais consciente e até mais sutil de muitas daquelas inovações dos anos anteriores. Temos conhecimento hoje de que muitas das obras que criaram inovações gráficas poderiam ter sido escritas de um modo um pouco mais aparentado à notação tradicional caso o compositor assim o desejasse. Isso sem nada perder de sua idéia original e com a vantagem de se abrir para intérpretes e público não necessariamente ligados de forma especializada à vanguarda. Na verdade muitas obras foram escritas em uma notação especial visando

até mesmo sua proteção contra intérpretes não desejados, situação esta que de resto não incomum no mundo musical.[4] Uma nova notação para ser legítima e duradoura deve estar organicamente ligada ao pensamento composicional a que ela serve. Se concebo uma música com pulsos regulares e uma simultaneidade das partes instrumentais perfeitamente coordenada é bastante provável que a notação com barras e fórmula de compasso seja a mais adequada, e isso não significa de antemão que esta música vai soar antiquada; por outro lado se a minha noção de tempo é mais próxima da de um ente contínuo e as partes instrumentais não necessitam de qualquer sincronismo deve existir um outro sistema gráfico que corresponderá melhor ao que desejo expressar.

Uma gama ampla de possibilidades abre-se hoje à frente do compositor e ele deve procurar fazer o melhor uso possível de todo o material à sua disposição visando obter o resultado final desejado com a maior eficiência — uma situação basicamente de escolha. Se o período tonal determinava o uso da notação tradicional e a referência à tonalidade, o período da vanguarda determinou a notação inovadora e a rejeição do centro tonal; a década de 80 por sua vez denota uma convivência mais ou menos pacífica entre sistemas divergentes e as grafias tendem a acompanhar o mesmo processo de sincretismo. Um compositor após ter passado pela experiência serial mais ortodoxa quando recomeça a se utilizar de elementos da tonalidade em sua obra o faz de uma forma menos ingênua, com uma visão mais completa do problema e um melhor domínio do material à sua disposição; igualmente isso acontece com o compositor que uma quinzena de anos atrás se utilizou de grafismos radicalmente inovadores e na sua composição atual prefere um tipo de notação mais próxima da tradicional: ele o faz de uma maneira mais aprofundada e também com mais objetividade, com aquela objetividade pertinente ao sistema em si e não exterior a ele. Dentro desse panorama 2 aspectos devem nortear o compositor na escolha da sua notação: a fidelidade do intérprete às idéias do compositor e o tom do discurso.

De um modo geral existe uma preocupação muito grande por parte dos intérpretes em executar uma obra musical de acordo com a visão do compositor — a fidelidade à partitura é um elemento importante para

---

[4] "Pieces need camouflage to protext them from hostile forces in the early days of their life, One kind of protection is provided by the novelty and uniqueness of the notation; new musicians will take the trouble to decipher and learn the notations unless they have a positive interest in performing the works." C. Cardew no prefácio de sua obra Four Works, citado por H. Cole, op. cit., página 148.

a boa qualificação de uma interpretação. Na verdade esse respeito às idéias do compositor tem se transformado num verdadeiro fetiche neste século e influencia inclusive a maneira de se recriar a música dos séculos anteriores. Se com relação à música do passado uma preocupação algo excessiva pode acarretar alguns problemas (pois nem sempre se pode saber com certeza qual é a idéia original do compositor) com relação a obras do presente este é um ponto praticamente acordado por todos, até mesmo por motivos de ordem prática.[5] O compositor de hoje tem consciência dessa situação e será bastante útil se utilizar todos os recursos à sua disposição para deixar o mais claro possível o que deseja. É evidente que isso deve ser trabalhado com as potencialidades do sistema em si e levar em conta inclusive que uma informação incompleta, ambígua até, pode ser precisamente o que está sendo buscado num determinado momento. Um exemplo bastante simples dessa situação, e que acredito que todo compositor já enfrentou, é o que diz respeito à indicação do andamento de uma peça. Não é porque o metrônomo se tornou hoje um instrumento de uso comum e também porque contamos com a possibilidade de marcação do tempo musical em segundos que sempre devemos ser o mais detalhado possível neste item. Muitas vezes é justamente é a pouca clareza que buscamos e isso não significa uma desinformação ou descuido por parte do compositor. Se no início de uma partitura indica-se ANDANTE, ♩ = 84 está permitida ao intérprete uma certa flexibilidade nesse número, pois ele terá que relacioná-lo com a idéia de Andante, que devido à sua grande utilização histórica carrega já consigo uma certa carga de informação; se a indicação se reduz para ANDANTE apenas é evidente que a flexibilidade de variação para o intérprete agora será maior, pois aqui ele poderá executar a peça no andamento que considera ser um Andante nesse contexto específico sem qualquer restrição.[6] Por outro lado a indicação de ♩ = 84 (sem a palavra Andante) coloca o problema numa situação oposta: aqui o intérprete deve ser o mais fiel possível a esse número já que nenhuma

---

[5]"The situation is quite otherwise with regard to living, or recently deceased, composers. For by failing to perform a piece the way a composer intended can well detract from his reputation and even adversely affect his income and happiness (or those of his heirs)." Randall R. Dipert, "The Composer's Intentions: an examination of their relevance for performance", *The Musical Quarterly*, vol. 66 n.º 2 (Abril 1980), página 213.

[6]Uma situação intermediária entre essas duas ocorre quando a partitura já indica ANDANTE, ♩ ca 84, que parece indicar explicitamente o fato de que o intérprete deve relacionar a idéia de Andante com a marcação de semínima igual a 84.

outra referência complementar estará sendo fornecida.[7] Duas outras possibilidades mais extremas ainda podem surgir: a não colocação de andamento algum, que poderá ser entendido como "Toque em qualquer andamento" ou "Toque no andamento que lhe parecer mais correto" ou a indicação de um andamento que se modifica a cada instante, notado por um diagrama especial colocado acima da partitura, como fez Stockhausen na sua Klavierstück VI.[8] Todas essas indicações podem ser consideradas igualmente criativas, significativas e precisas, servindo cada uma delas para contextos específicos. É evidente que para se obter o melhor resultado de todos esses elementos em ação é de fundamental importância o resgate da credibilidade na capacidade profissional do compositor como um artesão detentor de uma técnica e uma autoridade naquilo que realiza. O respeito à partitura que constatamos neste momento histórico poderia indicar que essa situação já existe porém deve-se levar em conta que muito dessa obediência ao que está escrito pode ter sua raiz numa acomodação do intérprete. Todos os recursos à disposição do compositor a que me referi no início deste parágrafo incluem as diversas formas de notação bem como a divulgação de suas idéias quer interpretando suas próprias obras, quer trabalhando com outros intérpretes, quer elaborando textos onde essa preocupação esteja presente.

Por último seria interessante fazer algumas observações com relação ao tom do discurso: este aspecto que envolve a notação quase nunca é abordado embora não seja de pouca importância. Se observarmos sob esse ângulo as partituras desde o final do século XIX até o apogeu do serialismo perceberemos que o tom do discurso dessas notações caminha em direção a ser cada vez mais autoritário, no qual o intérprete se situa numa posição completamente subserviente aos menores caprichos do compositor. Paralelamente a música aleatória, a improvisação e certas notações gráficas procuram resgatar o trabalho

---

[7] "Le métronome existe depuis plus de cent ans. Si toutes les partitions écrits depuis lors ne sont pas gribouillées de chiffres, ce n'est ni par négligence ni par paresse des auteurs, mais parce que, à bon droit, beaucoup d'entre eux auraient eu en ce faisant l'impression de tendre à l'interprète une peche trop facile pour détruire le sens de leur musique en l'enserrant dans un corset orthopédique, et il en est beaucoup qui, après avoir noté um mouvement, adjurent les interprétes de ne pas le suivre." Jacques Chailley, *La musique et le signe* (France, Editions D'aujourd'hui, 1967), página 135.

[8] Na verdade ainda é possível criar mais uma situação, talvez até um pouco excessiva. Digamos que numa composição em 3/4 esteja indicado ADAGIO, ♩ = 180. É um tipo de notação paradoxal muitas vezes funcionando como paródia ou crítica e que busca desconcertar o intérprete que, sozinho, terá que decidir o que fazer.

inter-criativo de compositores e intérpretes fornecendo a estes últimos maiores opções de expressão. O compositor inglês Hugo Cole afirma sobre essa situação: "Nós não possuimos hoje um quadro claro e consistente dos papéis do compositor e do intérprete na realização musical e nossa incerteza é refletida nas notações musicais".[9] O tom do discurso hoje é variado e variável – não devemos nos esquecer inclusive da força criativa que advem da música com forte tradição não escrita, como é a música popular no Brasil. É evidente que um músico de jazz vai preferir tocar através de uma partitura cifrada com notação simples, ficando a seu critério durante a execução as variações de altura, ritmo, dinâmica, fraseado e articulação; uma notação mais detalhada neste caso provavelmente o confundiria e dificultaria sua execução (Fig. 3a e 3b). Da mesma forma é certo que muitas das notações contemporâneas ao demandarem uma participação bastante ativa do intérprete no ato de execução podem ser usadas com excelentes resultados em exercícios de criatividade e propósitos didáticos.[10]

Fig. 3a – Notação standard

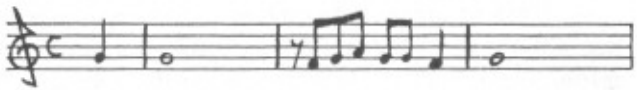
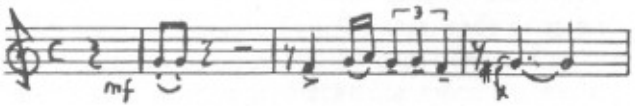


Fig. 3b – Uma possível interpretação



[9] H. Cole, op. cit., página 29.

[10] Sobre este assunto ver: Ernst Widmer, "Perspectivas didáticas da atual grafia musical na composição e na prática interpretativa – grafia e prática sonora", in *Symposium Internazionale*, op. cit. páginas 137 a 163.

O domínio dos tons do discurso passa a ser uma ferramenta a mais nas mãos do compositor: uma composição destinada a intérpretes formados na tradição serial européia e que será executada sem a presença do compositor deve ser o mais claro e detalhado possível notada, utilizando-se especialmente os sinais próprios desse segmento do universo musical; uma composição destinada a jovens estudantes de música, influenciados pela música popular e por improvisação, será mais interessante que utilize uma notação que possa desenvolver o potencial criativo próprio dessa idade. Se a peça se destina a um grupo de músicos no qual o próprio compositor atua como instrumentista ou regente muitas vezes até mesmo nenhuma notação (pelo no seu sentido mais usual) será necessária. Esses aspectos, se observados com cuidado, poderão contribuir para uma maior clareza das idéias composicionais, uma participação mais ativa e criativa dos intérpretes (e conseqüentemente, melhores interpretações) e maior interesse do público pela música do seu tempo.