DOI 10.20504/opus2019b2509

Da tradição às formas abertas: o papel da hermenêutica na constituição do texto musical contemporâneo

Samuel Peruzzolo-Vieira
(Universidade de Aveiro, Aveiro-Portugal)

Resumo: Este trabalho pretende examinar a epistemologia da notação musical contemporânea e o seu meio comunicativo tanto no que se refere à qualidade semântica quanto à potência criativa. No momento em que o compositor elege uma notação que faz frente ao sistema vigente, a materialização do fazer composicional amplia o espaço ontológico da interpretação por meio de uma atividade que procura aproximar significado e compreensão. Neste sentido, procurou-se dialogar, por diferentes frentes, com o estado da arte atual sobre notação, representação e interpretação, numa tentativa de incutir um sentido de unidade e lógica próprias da hermenêutica moderna. A partir de uma discussão sobre a visão paradigmática da notação tradicional (ZAMPRONHA, 2000), a faculdade de desenvolver formas de notação não convencional ganha força à medida que se apresenta como multiplicadora de possibilidades. Em conclusão, a perspectiva apresentada neste artigo revela um modelo atual de pesquisa artística centrada sobre uma interação mediada entre compositor e intérprete, servindo-se da hermenêutica como fio condutor.

Palavras-chave: Hermenêutica. Notação. Composição. Interpretação musical.

From Tradition to Open Forms: The Role of Hermeneutics in the Constitution of Contemporary Musical Text

Abstract: This paper intends to examine the epistemology of contemporary musical notation and its communicative medium both as to its semantic quality and creative power. At the moment in which the composer selects a notation that fits the current system, the materialization of compositional making expands the ontological space of interpretation through an activity that seeks to approximate meaning and understanding. In this sense, we sought to dialogue on different fronts with the current state of the art on notation, representation, and interpretation, in an attempt to instill a sense of unity and logic proper to modern hermeneutics. From a discussion of the paradigmatic view of traditional notation (ZAMPRONHA, 2000), the ability to develop nonconventional forms of notation gains strength as it presents itself as a multiplier of possibilities. Conclusively, the presented perspective reveals a current model of artistic research centered on a mediated interaction between composer and performer, using hermeneutics as the guiding thread.

Keywords: Hermeneutics; notation; composition; music interpretation.

PERUZZOLO-VIEIRA, Samuel. Da tradição às formas abertas: o papel da hermenêutica na constituição do texto musical contemporâneo. *Opus*, v. 25, n. 2, p. 194-214, maio/ago. 2019.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2019b2509

Submetido em 28/03/2019, aprovado em 08/06/2019.

O presente artigo se manifesta a favor da verificação de novos paradigmas interpretativos para a notação musical na música contemporânea. Ao longo dos anos, o ramo da filosofia que melhor se ocupou em conhecer e reformular paradigmas para o desenvolvimento de uma correta interpretação de textos[1] foi a hermenêutica. Contudo, a partir de Martin Heidegger (1889-1976), a hermenêutica procurou deslocar-se de um filosofar centralizado na interpretação de textos escritos e se voltou para o próprio ser enquanto intérprete do mundo, espraiando-se pelos domínios de um saber cada vez mais intuitivo e subjetivo. Embora numa acepção ainda bastante teórica, a investigação em música é um bom exemplo desses domínios.

Ainda que estejamos longe de implementar um conhecimento hermenêutico decisivo nos estudos sobre criação e interpretação musical, um crescente número de autores[2] da atualidade tem procurado colmatar isso, orientados pelo trabalho de importantes teóricos dos séculos XVIII, XIX e XX, nomeadamente Friedrich Schleiermacher, Martin Heidegger, Wilhelm Dilthey, H.-G. Gadamer e Paul Ricoeur. Em parte, o presente artigo é mais um encontro em forma de perquisição entre a teoria hermenêutica e a notação em música (encontro este que requererá esclarecimentos adicionais, mas que, a seu tempo, virão à superfície) do que uma afirmação definitiva sobre as mesmas. Não obstante, a validade heurística deste artigo está salvaguardada por situar-se ao abrigo de um campo de investigação artística ainda em construção e que carece de muita discussão.

De início, proponho que abordemos a notação musical pelas inter-relações entre forças de natureza semântica e simbólica nas quais a hermenêutica se ancora. Efetivamente, a interação entre estas forças dá vazão a um conjunto de pressupostos interpretativos que se manifestam a partir da alternância de três abordagens primárias, nomeadamente a inovação, a fusão e a colisão dos parâmetros constitutivos. A estruturação básica da percepção interpretativa depende do sucesso dessa interação, pelo que servirá de base para uma tomada de consciência do intérprete ao se relacionar com o texto musical. Ao atribuirmos a estes pressupostos uma "consciência hermeneuticamente formada" (MORAIS, 2014: 13), a notação musical deixará de ser concebida como uma estrutura lógica separada do processo criativo – na medida em revela as comutações idiossincráticas de um código simbólico impessoal – para tornar-se matéria viva de um pensar artístico coparticipativo. A partir disso, resta dizer, a notação (enquanto dimensão física da criação) estende seu alcance comunicativo e projeta uma força dinâmica sobre os processos de interpretação e recriação da obra, resultando numa atividade ao mesmo tempo polissémica, prolífica e simbiótica.

No entanto, ainda que possamos analisar exclusivamente o aspecto retórico da notação, é justamente no encontro com o intérprete (e com o seu contributo individual) que a especificidade do ideal criativo se valida como qualidade hermenêutica, fenomenológica e representativa da composição – e é deste encontro que nasce este artigo. Mesmo que não seja possível reportar este encontro na totalidade, cumpre destacar que o objeto de discussão deste artigo será, indubitavelmente, produto desta aferência.

[1] I.e., históricos, jurídicos e literários.

[2] Dentre os quais estão Lawrence Kramer, Mário Vieira de Carvalho, Siegfried Mauser, Luciano Morais e Eric Wallrup, para citar alguns.

Texto musical

Antes de mais, é de referir que, para a hermenêutica, o objeto de estudo será tratado sempre como texto. Contudo, devemos considerar não só os textos enquanto documentos físicos, como também tudo aquilo que deriva de uma proposição artística concreta (KRAMER, 2011). Em outras palavras, devemos considerar não só a matéria perceptível que resulta do trabalho artístico, mas, de fato, a ontogênese dos processos envolvidos na construção da obra. Em síntese, consideram-se tanto textos quanto *metatextos*.

Grosso modo, a visão tradicional confere à partitura a função de promover um ponto de encontro entre a ideia composicional e a percepção interpretativa (quer seja esta última proveniente do músico que a executa, quer seja ela do ouvinte). Paradigmaticamente, tem-se por hábito acreditar que, visto que neste encontro estão projetadas as principais imagens mentais do imaginário criativo, a função do intérprete será procurar traduzir (ou, quando muito, reconstituir) a experiência da criação tal como ela foi concebida pelo compositor e imortalizada pela partitura. No entanto, tal como veremos mais adiante, esta visão coloca algumas situações problemáticas tanto para o compositor quanto para o intérprete. Desde já, a ideia de tradução atenua a possibilidade de autonomia criativa do intérprete, visto que, na medida em que o universo semântico do texto é aberto, o intérprete é aquele que vai lidar propriamente com os materiais sígnicos. Já do lado do compositor, um dos maiores problemas está na restrição das formas de diálogo entre intérprete e criação. A obra perde muito da capacidade de dinamizar-se e multiplicar-se fora do universo finito da composição. Hipoteticamente, o compositor deveria ser um intermediador da criação, um veículo que trás para o sensível a criatividade dos outros seres na medida em que os aproxima da criação. Uma provável solução para este último ponto pode ser encontrada no livro de Edson Zampronha (2000), que veremos mais atentamente a seguir.

A perspectiva apresentada neste artigo busca um ambiente novo para o reconhecimento e estabelecimento do conceito de notação na música contemporânea com base na teoria da interpretação de textos (i.e., hermenêutica). Mais do que uma janela para adentrar o universo sonoro da obra, a notação será vista tanto como um intercâmbio entre experiências quanto como um espelho para a autocompreensão dos indivíduos enquanto seres criativos. Em tese, o formalismo estruturante dos sinais musicais deverá encontrar no intérprete a possibilidade de se tornar parte de uma experiência vivida. Isto significa que o processo de interpretação hermenêutico se apoia não sobre uma experiência pontuada pelos limites do que já se conhece, mas sobre o benefício da suscetibilidade da experiência holística da interpretação e sobre a capacidade de expandir a compreensão para além dos horizontes do conhecimento previamente adquirido por aquele que interpreta[3]. Com efeito, a notação é a **língua franca** para o estabelecimento dos principais laços de comunicação e interação entre compositor, intérprete e obra.

[3] Como coloca John Sloboda em *The Uses of Space in Music Notation*: "o conceito central […] é o das "representações mentais" – abstrações baseadas em regras e categorias de uma complexa superfície musical. A natureza e o funcionamento dessas representações são a preocupação central da psicologia cognitiva corrente" ("The core concept […] is that of 'mental representations' – categorical and rule based abstractions from the complex music surface. The nature and functioning of these representations is the central concern of mainstream cognitive psychology") (SLOBODA, 2005: vi, tradução minha).

Contexto histórico

Tomemos primeiramente um excerto de uma obra de Brian Ferneyhough:

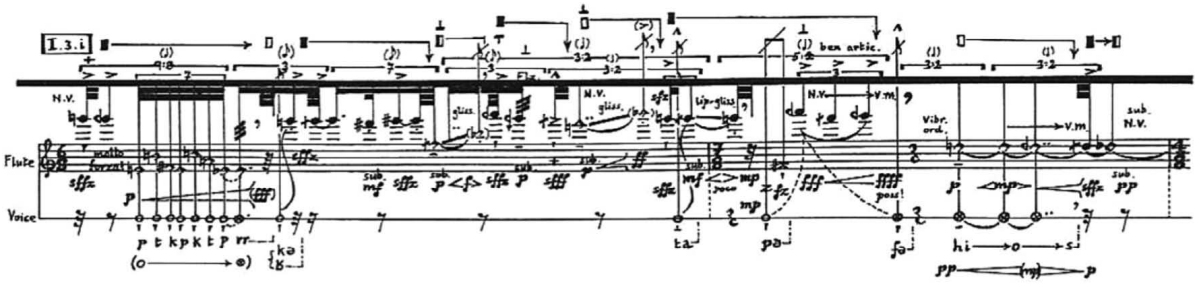

Fig. 1: Excerto da partitura *Unity Capsule* (1973-1976), de Brian Ferneyhough.

O procedimento notacional acima representado (Fig. 1) denomina-se **supersaturação do signo**. Segundo Zampronha (2000), "a diversidade de capacidades técnicas dos intérpretes é que responderá por diferentes interpretações da obra. A instabilidade surge já que a partitura não determina exatamente o que será selecionado no processo de interpretação da obra pelo intérprete" (ZAMPRONHA, 2000: 244).

A denominação apontada pelo autor implica uma assertividade interpretativa que se autoanula diante da sua totalidade, uma vez que, ainda que a escrita provoque a autonomia da interpretação, ela acabará por afastar da performance a essência daquilo que tenta representar. Na prática, haverá sempre escolhas durante o processo interpretativo, visto que se trata de um sistema finito de ilações, porém o que Ferneyhough nos apresenta é uma constatação que não difere em nada do que ocorre, por exemplo, em obras de notação indeterminada. Em ambos os casos, o que se pode extrair será sempre uma possibilidade, ainda que na melhor das intenções, de resgatar o sentido de unidade, tendo em vista que o que a notação representa está sempre dentro do campo das representações subjetivas. Ora,

> […] se toda escritura (enquanto processo composicional mediado pela notação) encerra em si mesma um inevitável grau de "abertura" no ato da leitura pelo intérprete (a qual da origem às diversas interpretações possíveis de uma determinada obra), Ferneyhough tende a potencializar este gancho de abertura inata da escrita para que, chegando a executar cerca de 50% do escrito, o intérprete acabe por realizar algo cuja complexidade exceda, em seu resultado, o contexto sonoro que seria proveniente de uma escritura mais simples e comedida. Forçando a escritura no que a escrita possui de débil, obtém-se, assim, um resultado consideravelmente mais complexo ao nível da próprio [*sic*] escuta, às custas, porém, de um desmedido esforço do intérprete humano (MENEZES, 2002: 426).

Em concordância com o parágrafo acima, Mário Vieira de Carvalho afirma que "não há texto musical algum, nem mesmo o mais minucioso (como os saídos das mãos dos compositores contemporâneos), tão inequivocadamente legível que dele decorra de imediato, ou sem mediação (*unvermittelt*), a sua interpretação adequada (*angemessene Interpretation*)" (VIEIRA DE CARVALHO, 1999: 16).

Já antes deste último, Paul Griffiths (1987: 164) referia que a notação, por mais aberta que seja, "nada mais é que um prolongamento limitado de liberdades que sempre foram aceitas na música composta", uma vez que é impossível, segundo o autor, determinar cada detalhe sonoro da performance através da notação. Ou seja, por muito que tente, o compositor não conseguirá ultrapassar as barreiras da contenção física/motora e da sintaxe gramatical, ainda que estas barreiras circunscrevam um sentido deliberadamente impessoal do ideal compositivo. Vejamos, por fim, o que diz o próprio Ferneyhough sobre notação.

> Apesar da sua diversidade histórica e geográfica, três elementos parecem ser inerentes a qualquer sistema notacional (Ferneyhough, 1998, p. 3): a capacidade de oferecer uma imagem-sonora dos eventos para os quais a notação se apresenta, a necessidade de oferecer todas as instruções essenciais para uma performance concreta, e a fusão, ressonância mútua ou mesmo colisão destes dois elementos (imagem-sonora e instruções de execução), incorporando uma ideologia implícita do seu próprio processo de criação[4] (ASSIS, 2013: 7, tradução minha).

Ora, o que está sendo aqui discutido é a possibilidade de permitir a incursão de uma via interpretativa que assenta sobre processos de transformação e manipulação autónoma dos materiais, visto que, ao transitar entre as diferentes dinâmicas da linguagem, as instruções nela fixadas apontam para um fim que não reside em si mesmo. Portanto, a notação, independente da condução ideológica, estará sempre restrita ao meio que a sustenta, uma vez que é incapaz de englobar a totalidade dos níveis de significação, representação e catarse aos quais a performance musical está relacionada. O generalismo das instruções sígnicas confere à partitura uma abstração calcada não na sua relação para com a performance, mas na restrição das inter-relações entre seus próprios signos dentro do sistema escolhido, tal como escreve Sloboda: "É impossível dizer, apenas examinando um trecho específico, qual o instrumento para o qual aquele excerto se designa"[5] (SLOBODA, 2005: 44-45, tradução minha). As instruções afixadas na partitura evidenciam antes de tudo as relações de correspondência entre sinais gráficos, desconsiderando, por conta disso, as condições (idiossincráticas e não só) de cada intérprete. Por essa razão, a difusão da notação tradicional é predominante, pois é percebida por qualquer intérprete que lê[6]. Em síntese, a fenomenologia da interpretação musical consiste num jogo de relações sígnicas, miméticas e semânticas que atuam conforme a validade polissêmica que a percepção naturalmente possui.

Pela posição de intérprete, Jorge Correia (2007: 67) revela-nos que "a performance musical […], para além de ser a condição *sine qua non* da existência da obra musical, é também a sua mais completa apresentação, o seu derradeiro testemunho, pois é só através da performance

[4] "In spite of historical and geographical diversity, three elements seem to be inherent to any notational system (Ferneyhough, 1998, p. 3): the ability to offer a sound-picture of the events for which it stands, the need to offer all essential instructions for a concrete performance, and the conflation, mutual resonance or even collision of these two elements (sound-picture and performing instructions), incorporating an implied ideology of its own process of creation" (ASSIS, 2013: 7).

[5] "It is impossible to tell, just by examining a typical extract, which instrument the extract is intended for" (SLOBODA, 2005: 44-45).

[6] "[Traditional notation] is a lingua franca for all musicians, as understandable to a violinist as to a singer" (SLOBODA, 2005: 45).

que a obra musical 'ganha vida"'. Sobre um tecido interpretativo igualmente vasto e restritivo opera um imaginário típico de intérprete que, pela perspectiva do autor, remete numa inversão dos valores hierárquicos tradicionais que o referenciam mais como mediador do que como comunicador. Tal perspectiva procura quebrar com o paradigma schoenberguiano que dizia que o intérprete servia unicamente para tornar as músicas perceptíveis a um público genérico que não teria condições de percebê-las simplesmente através da leitura da partitura[7] (cf. COOK, 2003: 204).

Examinando por outro ângulo, Sloboda adota uma perspectiva voltada para o campo da legitimidade semiótica e suas propriedades cognitivas:

> Qualquer sistema de notação musical deve codificar certos tipos de informação sobre a música. Este sistema usa símbolos particulares em disposições espaciais particulares para representar essa informação, e tem maior ou menor eficácia em transmitir essas informações ao leitor de maneira consistente com suas exigências[8] (SLOBODA, 2005: 61, tradução minha).

Neste último caso, a tônica parece querer apontar para a notação como sendo um mero processo de codificação/decodificação dos símbolos, ou seja, de entrada e saída de informação. É, portanto, outro exemplo de uma perspectiva paradigmática da notação. As palavras "eficácia" e "exigência" comprovam esta perspectiva. Ora, toda a informação é, por natureza, eficaz, uma vez que cumpre o propósito básico para o qual foi concebido. O que falta observar aqui é que a obra não é o resultado direto de uma "exigência" composicional, mas a inter-relação entre seres humanos fundamentalmente criativos. Se assim fosse, a obra seria uma via de sentido único.

Vejamos, em contrapartida, uma posição intermediária da interação compositor-intérprete:

> A essência, que é o segredo da música, ao interagir com o pessoal (intelectual, sensível e social), determina a singularidade interpretativa. Assim, por mais claros que sejam os signos, há neles uma obscuridade, uma lacunosidade que possibilita ao intérprete o alcance de seu objetivo, marcado pela intencionalidade de inserir-se num jogo de múltiplas possibilidades de decodificação mental em uma realização sonora, um mínimo de subjetividade num máximo de objetividade (LABOISSIÈRE, 2007: 51).

Eis o objetivo da escrita e o desafio da notação: alcançar o íntimo de cada intérprete. É claro que este objetivo está presente em qualquer intenção compositiva, independentemente da situação, do contexto (cronológico, e não só) e da condição técnica do intérprete. Contudo, ainda que a tarefa de se aproximar do intérprete esteja, neste contexto, relacionada a uma perspectiva

[7] "[The performer] is totally unnecessary except as his interpretations make the music understandable to an audience unfortunate enough not to be able to read it in print" (SCHOENBERG apud COOK, 2003: 204).

[8] "Any musical notation system must code certain types of information about the music. It uses particular symbols in particular spatial arrangements to represent this information, and has a greater or lesser effectiveness in conveying this information to the reader in a manner consistent with his requirements" (SLOBODA, 2005: 61).

fenomenológica e, portanto, circunscrita a um contexto filosófico moderno com Husserl como uma figura-chave, tal aproximação já era abordada na filosofia grega clássica desde a Antiguidade, e responde pelo nome de **psicagogia**. Diferentemente da escrita, a psicagogia refere-se à dialética como "a capacidade do discurso conduzir uma dada alma ao conhecimento de um dado objeto" (ZAMPRONHA, 2000: 31), trazendo do mundo dos mortos um saber atemporal. Segundo consta, "o orador deve conhecer o objeto a que se refere ao mesmo tempo em que conhece a alma a que se dirige. […] [Portanto], fazer psicagogia é realizar um discurso adaptado a uma alma específica de modo a transmitir um dado conhecimento" (ZAMPRONHA, 2000: 31-32).

Transversal a todas as teorias da comunicação, o paradigma epistemológico levantado pela psicagogia não se restringe exclusivamente à análise dos discursos filosóficos ancestrais. Na busca por participar e se fazer compreender, os artistas, e sobretudo os compositores, têm enfrentado esta mesma condição ao longo dos tempos. Neste sentido, a psicagogia pode servir como um antídoto para a imparcialidade e inexorabilidade do texto musical.

Discussão

Via de regra, a notação, enquanto meio de expressão musical, afixa na escrita dois fenômenos:

(1) **Apresentação** de informações técnico-interpretativas sobre as quais o resultado sonoro (ou o próprio intérprete, no caso das tablaturas) se constrói;

(2) **Representação** de informações sobre as quais a experiência da criação incidiu, no próprio processo composicional, sua influência e conteúdo.

O primeiro caso se refere à típica situação da leitura musical: texto codificado de valor sígnico manifestamente instrutivo, podendo ser prescritivo ou descritivo. Já no segundo caso, a experiência da criação procura voltar-se para si mesma, avaliando implicitamente o constructo dos ideais de eloquência, dinâmica e retórica da linguagem[9]. Ou seja, de acordo com este último, o conteúdo semântico da notação não se restringe às instruções de uma performance: à medida que situa o intérprete à escala interpretativa, o conteúdo semântico dialoga com a escritura e com a imagética da performance. É o que Ferneyhough refere como "ideologia implícita do próprio processo de criação"[10] (ASSIS, 2013: 7, tradução minha). Metaforicamente, pode-se dizer que a partitura se assemelha a uma carta que contém uma mensagem destinada a ser percebida por quem a lê, sendo impossível abdicar, neste fenômeno, tanto da linguagem (enquanto ferramenta de comunicação) quanto do indivíduo que a escreve, com todas as suas peculiaridades inerentes. Segundo Jeanne Bamberger,

> […] quando os eventos são "transformados em objetos", as representações desses eventos são necessariamente parciais, e são em dois sentidos: são incompletas, […], ou são parciais a certos aspectos dos fenômenos enquanto ignoram outros. Além disso, sendo seletivas, as comunicações […] guiarão os objetos, eventos e relações, por vezes usurpando-os da atenção seletiva dos seus comunicantes. Em suma, as notações refletem um compromisso ontológico

[9] Comparar com o conceito de **metalinguagem**, na qual se utiliza uma linguagem distinta (normalmente descritiva) para apresentar, descrever ou representar outra linguagem.
[10] "Implied ideology of its own process of creation" (ASSIS, 2013: 7).

> tácito […]. As transformações [da notação musical] ao longo do tempo podem ser caracterizadas como uma emergência gradual (invenção) de estruturas sistemáticas dentro das quais as relações notadamente invisíveis de altura e duração, que são necessariamente vivenciadas como contínuas, passam a ser representadas como propriedades espaciais estáticas e invariantes [11] (BAMBERGER, 2005: 143-144, tradução minha).

Seguindo o raciocínio da autora, podemos perceber o sentido polissêmico da notação como sendo um conceito eco-sistêmico e dinâmico de sinais gráficos que serão empregados cuidadosamente pelo compositor, porém passíveis de distintas interpretações. "As formas em que se apresenta o fenômeno musical são demasiadamente diferentes para serem comparadas: acontecimentos estáticos graficamente codificados confrontam-se com acontecimentos sonoros num tempo e fluidez acústica específicos" (MAUSER, 2007: 38). Este parágrafo, por si só, sintetiza a nossa discussão ao mesmo tempo em que eleva-a a uma condição paradoxal. Não obstante, ainda que se trate de um paradoxo ecossistêmico, tal confronto é comum a qualquer músico que se proponha a ler uma partitura.

Na incumbência de ampliar ainda mais esta discussão, proponho voltarmo-nos por instantes à tarefa proposta por Lukas Foss de aproximar-se de uma abordagem transversal que resulta das perspectivas que convergem do compositor como locutor e do intérprete como interlocutor. Segundo ele, o compositor deve antes de mais "descobrir a gramática, o vocabulário e a notação" (FOSS apud SCHWARTZ; GODFREY, 1993: 399) necessários para criar, com a maior acuidade possível, a obra, e transmiti-las ao intérprete. Esta perspectiva tem o objetivo de aliar o intérprete ao material composicional através da precisão da escrita, mesmo que, para isso, o compositor esteja numa posição que requer constante adaptação. Paralelos a esta perspectiva estão dois pontos de vista interessantes. O primeiro encontra-se no já referido texto de John Sloboda (2005: 45), mais no que se refere à notação como matéria passível de grandes variações quanto à especificidade e ao tipo de informação provida, sendo que o resultado dependerá indubitavelmente destas variáveis. Ou seja, o foco recai mais uma vez sobre a qualidade semântica da notação. Por outro ângulo, e em consonância com Mauser, Barney Child refere que não importa o quão indeterminada seja a obra, a notação enquanto procedimento que delimita parâmetros e hierarquias será sempre fixa e invariável (CHILD apud SCHWARTZ; GODFREY, 1993: 398). Ou seja, ainda que a manifestação física da interpretação (enquanto ato performativo) seja uma atividade viva e impermanente, sua referência (i.e., a partitura) será sempre estática. Enquanto no exemplo acima o foco está na capacidade criativa do compositor, o último exemplo adota uma perspectiva mais pragmática da notação, levando-nos a crer que uma vez que o trabalho do compositor não recai tanto sobre o estudo da gramática e do vocabulário, este deve confiar, em última instância, na capacidade recriativa do intérprete, sem o qual não passa de um conjunto de instruções já caduco.

[11] "When events are 'turned into objects', the representations of those events are necessarily partial and they are so in two senses: they are incomplete, […], or are partial to certain aspects of the phenomena while ignoring others. Moreover, in being selective, communications […] will guide the objects, events, and relations, sometimes even usurp, the selective attention of its communicants. In short, notations reflect a tacit ontological commitment […]. Transformations [of music notation] over time can be characterized as a gradual emergence (invention) of systematic frameworks within which the noticeably invisible relations of pitch and time that are necessarily experienced as continuously going on, come to be represented as spatial, static, and invariant properties" (BAMBERGER, 2005: 143-144).

Problemática

Em conformidade com a ratificação proposta por Read, a notação tradicional será, deste ponto em diante, tratada por **notação ortocrónica**[12] (cf. SLOBODA, 2005: 44). Como veremos a seguir, esta notação é a que mais facilmente desloca o compositor da liberdade criativa, porque assenta na apresentação de marcas e estereótipos. Ao questionar o alcance do sistema tradicional por um viés inquiridor, percebe-se que seu constrangimento ortodoxo deixa pouca margem ao compositor para dialogar com a interpretação. Em oposição, pode-se afirmar que qualquer sistema de notação que seja inclusivo e que proporcione ao compositor e ao intérprete um terreno fértil para desenvolver as ideias musicais de maneira não estereotipada possui um valor intrínseco agregado, uma vez que, desde o início, proporciona ao ato criativo a possibilidade de comportar a ideia sem se apoderar dela. Além disso, os compositores que se propõem a utilizar notações alternativas aos sistemas tradicionais de notação cedo ou tarde acabarão por questionar e reconsiderar os sistemas de modo geral, uma vez que o crescente número de variáveis estéticas, estilísticas e tecnológicas tornam-se, com efeito, importantes agentes transformadores do pensamento criativo[13]. De maneira bastante sucinta, Zampronha conclui que "[…] não há um objeto fechado em si, uma coisa, uma entidade que seja externa e representada pela escrita. O que há é um campo de possibilidades que determina de modo não determinista sua própria constituição como objeto a partir da interação com hábitos de leitura e acaso" (ZAMPRONHA, 2000: 17).

Se, por um lado, a notação incorpora todo o processo composicional, por outro, a visão tradicional (tratada aqui como um paradigma) sustenta a ideia de que a notação é exterior e posterior à criação. Outrossim, a notação é posta em causa pela práxis composicional "apenas quando se discute sua imperfeição e consequentemente sua interferência no processo de comunicação entre compositor e intérprete" (ZAMPRONHA, 2000: 124).

Com base nisso, torna-se evidente a necessidade de refletir sobre o resultado prático do processo composicional por uma perspectiva atualizada que abarque e edifique não somente o método, mas também a ação, o efeito e o próprio significado da notação. Ainda que contando com um espaço cronológico de quase vinte anos, Edson Zampronha, em *Notação, composição e representação: um novo paradigma da escritura musical* (2000), apresenta um discurso atual que aborda categoricamente estas questões.

Paradigma

Do ponto de vista tradicional da notação, o compositor é forçosamente levado a adaptar a ideia composicional a um sistema de escrita identificado pela literatura como "tendencioso" (ZAMPRONHA, 2000: 16) e "condicionante" (CLERC, 2013: 111). A ideia é exprimida em função do método ao qual foi submetida. A escrita que não consegue comportar a ideia é obrigada a ser

[12] Sistema de escrita musical de "duração métrica e altura discreta" (ZAMPRONHA, 2000: 80), também conhecida como notação simbólica (STONE, 1980) ou notação precisa (KOELLREUTTER, 1990: 98). Equivale ao principal sistema de notação musical ocidental em vigor desde o século XVI. Sua fundamentação baseia-se na assertividade e na objetividade através da padronização (ou previsibilidade) dos materiais e da distinção dos elementos gráficos através da categorização das partes.

[13] Segundo Lukas Foss, "a notação tem de ser reinventada a cada novo som e ritmo." ("notation has to be re-invented with almost every new sound and new rhythm") (FOSS apud SCHWARTZ; GODFREY, 1993: 399, tradução minha).

reavaliada, e o compositor se vê obrigado a (1) moldá-la de acordo com o sistema através de "contorcionismos complexos" (BHAGWATI, 2013: 167) ou (2) desenvolver um novo sistema que suporte (ou ao menos que comporte) esta ideia. De acordo com este ponto de vista, a função da notação limita-se a registar, de maneira precisa, os eventos sonoros (alturas, ritmos, articulações, dinâmicas etc.) que constituirão os indícios de uma performance. Rogério Barbosa relata que

> […] a notação musical tradicional é um exemplo de representação hierarquizada do tempo, onde os compassos representam um nível global – blocos de tempo – que é organizado internamente como uma sequência de tempos – nível médio – que são, por sua vez, organizados internamente como uma sequência de subdivisões dos tempos – nível local. Há um nítido encapsulamento dos três níveis temporais: compassos → tempos → subdivisões (BARBOSA, 2008: 38).

Ainda que Barbosa se volte para questões relativas à temporalidade, o autor leva-nos a pensar que há, no cerne da notação tradicional, uma construção fundada sobre aspectos limitadores da escrita – neste caso, a hierarquia e o encapsulamento. Da mesma forma, o paradigma enunciado por Zampronha questiona a visão tradicional ao defender que esta é "nefasta [porque] direciona o pensamento musical ao mesmo tempo em que não permite a utilização de um pensamento diferente daquilo que ela se propõe a notar" (ZAMPRONHA, 2000: 38). De acordo com o mesmo autor, o paradigma induz o compositor a adequar a ação compositiva a um sistema sígnico específico que concorde com os parâmetros predefinidos pelo sistema. Por essa ótica, notação é vista como um código secundário e exterior à ideia, mas que trás em si todas as informações necessárias para o desenvolvimento da obra. Assim, "a notação ideal, para o paradigma tradicional, é aquela que se apaga diante do objeto ao qual ela se refere, se anula diante dele, procura ser imperceptível, procura não interferir, ser ausente" (ZAMPRONHA, 2000: 27).

A meu ver, tal paradoxo é ainda reforçado pelo encapsulamento de um pensamento reducionista de interpretação e, portanto, anti-hermenêutico. Ora, "a aceitação da tensão fundamental entre notação e sonoro define o fenômeno da execução musical de uma forma elementar: o ato da execução como pressuposto do sonoro tem de ser também objeto fundamental de cada processo hermenêutico" (MAUSER, 2007: 40).

Como podemos ver nesse trecho, Mauser defende que a hermenêutica é responsável não só pela construção da linguagem, mas também pela própria existência da obra, sem a qual só restam signos grafados sem significado. Ou seja, "no paradigma tradicional, a notação é mero emprego de signos gráficos que representam coisas que supostamente não são elas mesmas, são cópias de cópias" (ZAMPRONHA, 2000: 125).

A notação musical convencional é concebida sobre padrões preestabelecidos, tal como referiu Pierre Schaeffer em seu *Traité des objets musicaux*: "[…] se nós empregamos a notação tradicional, nós exprimiremos nossas ideias em função dos estereótipos" (SCHAEFFER, 1966: 493 apud ZAMPRONHA, 2000: 119). Esta visão difusa que se instaura no pensamento musical é, não

raro, uma fôrma na qual as ideias já nascem predestinadas a encaixarem-se uniformemente[14]. Ainda que esteja implícito nos seus discursos, Tarasti (1994) e Correia (2007) confirmam este pensamento. De acordo com este último autor, "no que diz respeito à determinação do sentido musical, as partituras possuem um papel muito modesto" (CORREIA, 2007: 66); ou seja, as partituras não revelam o que pretendem, elas simplesmente representam um conjunto de ideias que, para serem descobertas, deverão ser encontradas fora delas.

Paralelamente a isso, podemos estender a percepção do sentido musical, sobretudo na sua dimensão semântica, através da aplicação de técnicas semióticas. Tarasti diz que "estruturalistas e semioticistas têm demonstrado que não existe expressão direta e incauta de qualquer natureza, mas que tudo está condicionado pelos códigos e convenções de determinados sistemas sígnicos"[15] (TARASTI, 1994: 277, tradução minha). Por outras palavras, "O texto escrito, detentor da autonomia e doador do mundo, permite ao intérprete a apropriação de si (apropriação não imediata, mas desviada pela experiência de mundo que o texto lhe oferece)" (GOMES, 1999: 18).

Embora possuam uma ligação afetiva que as une, intenção, representação, assimilação e sentido desempenham papéis diferentes na interpretação, devendo ser analisadas por perspectivas diferentes. Vejamos, a seguir, algumas destas perspectivas.

Zampronha (2000) define quatro conceitos pelos quais a notação, no paradigma tradicional, se apoia. São eles:

(1) Estabilidade

(2) Reversibilidade

(3) Previsibilidade

(4) Imobilidade

Enquanto nos conceitos números um e quatro o signo permanece imutável na relação tempo-espaço, principalmente por se tratar de um texto fixo e por implicar uma assertividade quanto ao sentido representado, o segundo e o terceiro conceitos preveem, respetivamente, (1) a codificação e descodificação das imagens mentais em signos e signos em objetos sonoros e (2) a capacidade destes objetos de serem percebidos enquanto texto e enquanto resultado de ações performativas. É certo que estes conceitos são válidos tanto para a notação ortocrónica quanto para a não tradicional, porém o que parece ser paradigmático nesta tipologia é a exclusão de outros conceitos tão regulares quanto estes, nomeadamente o acaso na criação e na performance, a imprevisibilidade da escrita e a possibilidade de diálogo entre partitura e intérprete, a aferição hermenêutica do fenômeno da interpretação aberta e, finalmente, a possibilidade de o sentido ser duplamente duradouro e efémero.

O próprio Zampronha (2000) enumera mais tarde uma série de exemplos extraídos da literatura que apontam para o paradigma da notação enquanto conceito limitador da ideia, quiçá numa tentativa de evidenciar ainda mais esta lacuna. De modo a corroborar com a posição do autor, foram selecionados ainda mais alguns exemplos da literatura não abordados por ele. O primeiro exemplo que vai ao encontro da visão tradicional pode ser encontrado em *Exploring*

[14] "O nefasto neste processo, conforme Schaeffer, é justamente o compositor não poder expressar coisas que não estejam previstas dentro dos estereótipos" (ZAMPRONHA, 2000: 119).

[15] "For structuralists and semioticians have demonstrated that no naive, direct expression of any subject exists, but that everything is conditioned by the codes and conventions of particular sign systems" (TARASTI, 1994: 277).

Musical Integrity and Experimentation (2013), no qual Kathleen Coessens aborda a notação por uma perspectiva tradicional: "Uma partitura é [igualmente] uma redução simbolicamente carregada e uma tradução radical de algo muito diferente, exigindo um alto nível de descoberta, compreensão e tradução não somente [a nível] simbólico como também contextual"[16] (COESSENS, 2013: 61, tradução minha). É de notar que a autora utiliza o termo **tradução**[17] para definir o processo de notação, sugerindo que a partitura não pode estar no plano original da composição – tradução implica a existência de uma causalidade ou de um objeto anterior –, e que há um hiato entre o que se pretende e o que se manifesta concretamente. Outro exemplo é o relato pessoal de Miguelángel Clerc:

> Na minha experiência, a maioria dos intérpretes com que trabalhei em colaboração optavam por ter uma relação visual tradicional com a partitura. Isto não significa que eles quisessem ouvir o que eles viam, mas eles acharam mais fácil seguir instruções contidas na notação musical [tradicional] mesmo quando os resultados não tivessem relação com o som[18] (CLERC, 2013: 115, tradução minha).

Clerc justifica a opção pela notação tradicional pelo constrangimento temporal e pela eficiência na produção de novas obras nos tempos atuais. Segundo ele, a interpretação requer "soluções rápidas" por meio de "partituras virtualmente tradicionais"[19] (CLERC, 2013: 115, tradução minha). Para este caso, Coessens propõe uma abordagem, ainda que contrária à perspectiva de Zampronha, que escolhe a práxis como uma saída alternativa: "Os processos de tradução, mesmo que contra-intuitivos à primeira vista, estão de tal forma arraigados por meio de aprendizado e treinamento que um intérprete extrai significado deles mais facilmente do que na sua relação física com os sinais"[20] (COESSENS, 2013: 66, tradução minha).

De modo a exemplificar a visão tradicional e o ponto de partida para uma (re)visão, Zampronha confronta o pensamento de Platão com o pensamento de Derrida[21].

> Para Platão há um objeto primeiro, original, representado pela escrita. A escrita representa algo que é externo e transcendente a ela mesma, diferente dela, e por isso mesmo é ineficiente para representá-lo. A notação ideal é a que distorce menos, é a que é mais fiel e exata possível. Para Derrida, por outro lado, não há um objeto original que seja representado. É a própria escrita que,

[16] "A score is a symbolically loaded reduction and radical translation of something very different, requiring a high level of not only symbolic but also contextual unraveling, understanding and translation" (COESSENS, 2013: 61).
[17] Em alguns casos, o termo *translate* em inglês é traduzido para o português por **versão**.
[18] "In my experience most of the performers with whom I collaborated wanted to have a traditional visual relation with the score. This doesn't mean they wanted to listen to what they saw, but they found it easier to follow instructions couched in musical notation even when the results were not sound-related" (CLERC, 2013: 115).
[19] "Virtually traditional scores" (CLERC, 2013: 115).
[20] "The translation processes, even if counterintuitive at a first approach, are so entrenched through learning and training that a performer draws of them more easily that on bodily linked with signals" (COESSENS, 2013: 66).
[21] É interessante observar o intervalo temporal de mais de dois mil anos entre os filósofos.

> através de representações e re-presentações, faz com que uma outra representação apareça como objeto representado […]. A escrita não é então um código secundário que transmite algo transcendente a ele mesmo, mas é a própria condição de possibilidade para o surgimento daquilo que aparece como sentido: o sentido não existe independente da escrita. Portanto a escrita […] é um potencial criativo, é a própria condição de possibilidade para a criação musical (ZAMPRONHA, 2000: 37).

A visão platónica tem sido defendida publicamente por inúmeros compositores do século XX (ZAMPRONHA, 2000: 37), dentre os quais estão Pierre Boulez em *Tempo, notação e código* (1985), Arnold Schoenberg em *Style and Idea* (1975), Pierre Schaeffer em *Traité des objects musicaux* (1966) e o próprio Karheinz Stockhausen, citado por Albet, em *Música contemporánea* (1979). De forma a dialogar com diferentes perspectivas, três hipóteses são possíveis para justificar a fixação neste modelo de representação composicional. A primeira, a que podemos atribuir o caso já reportado de Miguelángel Clerc, sustenta-se na eficiência da comunicação. Nestes casos, os compositores optam por condicionar a liberdade de interpretação do intérprete, encaixando a própria composição num sistema condicionante. Tal opção os leva a criar uma resistência sobre a possibilidade de emancipação notacional (neste caso, através de uma notação indeterminista), uma vez que tem-se como premissa básica o **sugerir** ao invés do **determinar**. A segunda hipótese está atrelada à primeira e refere-se aos compositores que optam por manter-se dentro do principal sistema de notação vigente, excluindo assim a crença de que a criação musical ganha vida através da reestruturação da linguagem. Para este grupo de compositores, o sistema tradicional é um mero veículo de transmissão do material composicional e, por conseguinte, pragmaticamente suficiente para tal tarefa. A terceira hipótese é conferida exclusivamente aos intérpretes, uma vez que as etapas do processo composicional estão, na grande maioria das vezes, omissas aquando da leitura da partitura. Desta forma, a função da partitura será simplesmente a de guiar o intérprete para a performance, desconsiderando a expansão de uma ilação metafórica da própria linguagem. Para todos os efeitos, Zampronha, ao referir-se sobre a comunicação intrínseca existente entre compositor e intérprete, atesta que "só se houver correspondência entre os hábitos perceptuais do compositor e do intérprete é que poderá haver coincidência naquilo que é valorizado por ambos" (ZAMPRONHA, 2000: 47).

Tendo como base todo o exposto, chegamos finalmente a um ponto de ruptura: a relação entre composição, escrita e interpretação transcende a partitura. Independentemente do sistema de notação adotado pelo compositor, sua ideia deverá ter um percurso libertador. É por vias deste percurso libertador (e, portanto, multiplicador de possibilidades) que a notação torna a interpretação mais abrangente ao mesmo tempo que torna a composição abrangente, o que de outra forma seria muito mais difícil. Mas, enquanto a notação é vista tradicionalmente como um fenômeno dissociado do processo composicional, o conceito proposto por Derrida[22] e revelado por Zampronha defende justamente o contrário: a notação não é um fenômeno linguístico subjulgado à composição, mas um contínuo mediático e intermediador entre o compositor, a ideia e o intérprete. A função da notação será, portanto, dialogar com o ideal artístico, servindo

[22] O paradigma clássico começa com René Descartes, porém é Jacques Derrida, apoiado por Jean Molino (professor de J.-J. Nattiez), quem leva a discussão a cabo, atribuindo esta questão à qualidade de paradigma (ZAMPRONHA, 2000: 48).

igualmente como filtro, plataforma e itinerário da obra. Em suma, notação não guiará somente o intérprete, guiará primeiramente o compositor.

> Aquilo que a notação musical representa não são objetos sonoros no mundo, mas representações mentais […]. Ou seja, aquilo que os signos sobre suporte representam são outras representações (representações mentais). Ou, ainda, aquilo que a representação representa é uma outra representação. Assim, a retirada da notação (do suporte) elimina a própria possibilidade de realização de uma obra (ZAMPRONHA, 2000: 119).

Como vemos, a partitura é considerada ao mesmo tempo produto da notação e matéria-prima do processo composicional. Não será nem o compositor, nem o intérprete, nem o ouvinte que retém a obra; a obra estará, efetivamente, na composição, na interpretação e na performance.

Ainda que o intuito de alguns compositores seja desenvolver um sistema de notação próprio, nenhuma tentativa de elaboração do mesmo será de todo inédita. A intenção terá de ser sempre inclusiva e, mesmo assim, restrita ao âmbito de uma linguagem reconhecível. O processo de notação será, em última análise, uma reformulação de diversos sistemas já testados e validados pela história da música, atuando em conjunto com algumas ideias notacionais inovadoras. Uma vez instituída a reformulação e a aplicação de uma notação particularizada, "a partitura logo deixará de ser um mero perpetuador da tradição, para se tornar instrumento de elaboração da própria obra musical"[23] (CHARPENTIER apud BAILEY, 1993: 59, tradução minha). Do mesmo modo, se consideramos a evolução e a aplicabilidade das estratégias notacionais no decurso da história da música, passaremos a admitir com alguma facilidade o fato de que o sistema tradicional de notação contribuiu, de fato, para a solidificação de um léxico musical estável da qual a música se desenvolveu ao longo dos anos. Não é por acaso que o sistema tradicional se mantém por muitos anos como o primeiro e principal modo de escrever música. Todavia, com a mudança radical do pensamento artístico e a abertura de diversos compositores para uma maior flexibilidade na composição e na performance, ficou claro que a notação teria que deixar de ser percebida como um suporte gráfico para tornar-se, à imagem do que ocorre com a poesia e da literatura, uma alavanca de projeção da ideia e um campo de exploração da consciência criativa. Tomemos novamente as palavras de Zampronha:

> A escrita não pode ser entendida como um simples código secundário que regista a intenção composicional. A escrita seria, na verdade, o próprio ambiente das possibilidades de construção dessa organização musical, da geração das escrituras […]. A forma de escrita é que possibilita o surgimento de certas formas de escritura musical empregadas na composição. E essas escrituras não são aplicadas senão sobre a própria escrita, e não sobre algo além dela, já que a escrita não é um código secundário que representa coisas diferentes dela mesma, externas a ela, mas um sistema de representação que se identifica com o próprio contínuo sonoro sobre o qual a percepção coloca suas marcas, constitui seus átomos perceptivos (ZAMPRONHA, 2000: 15).

[23] "The score very soon ceased to be the mere perpetuator of a tradition, to become the instrument of elaboration of the musical work itself" (CHARPENTIER apud BAILEY, 1993: 59).

O parágrafo acima sintetiza o pensamento do autor acerca da notação. Para ele, o contínuo sonoro é quem define e constrói a notação, e não o contrário. A notação, por sua vez, é a dimensão técnica onde o pensamento composicional se instala e é representado. Com efeito, a imagética sonora não provém de uma figuração abstrata e meramente representativa da ideia composicional, mas da própria maneira de representá-la graficamente. Será precisamente sobre este ponto que Zampronha se baseia para introduzir um novo paradigma da notação musical. Pelas palavras do próprio autor:

> No novo paradigma a obra está mais no campo do perceber: a obra é a própria modelagem da percepção, é o próprio processo de construir aquilo que se percebe. É neste sentido que Chklovski diz que "a arte é o procedimento da representação insólita das coisas", alongando a duração perceptual, e retardando a entrada dos estereótipos (ZAMPRONHA, 2000: 242).

À guisa de conclusão, cabem ainda as palavras de Igor Stravinsky: "É nesse terreno que aprofundarei minhas raízes, plenamente convencido de que combinações que têm a seu dispor doze sons em cada oitava e todas as possibilidades rítmicas me prometem riquezas que toda a atividade do gênio humano jamais será capaz de exaurir" (STRAVINSKY, 1996: 64).

Ainda que Stravinsky tenha se mantido a favor de uma escrita tradicional, suas palavras lançam luz à discussão porque representam não um aprisionamento, mas, de fato, uma atitude otimista e inclusiva de organizar e combinar ideais criativos. Vejamos a seguir algumas formas menos prováveis de organizar tais combinações.

Indeterminismo

A par das revoluções artísticas que vigoravam no pensamento criativo do século passado, a instituição de uma notação musical que incitasse maior liberdade ou "livre-arbítrio" (OLIVEIRA FILHO, 2008: 1) proveio da necessidade de existir um movimento estético e ideológico que confrontasse a racionalização radical do dodecafonismo e do serialismo integral onde o emprego de uma notação não-determinista era visto como um defeito técnico (KUTSCHKE, 1999. OLIVEIRA FILHO, 2008). Mais, esta racionalização extremada da realidade desconsiderava a imprevisibilidade da situação performativa e a consequente impossibilidade do controlo absoluto da performance. Dos movimentos libertários provenientes dessa renovação estética, o indeterminismo[24] foi, provavelmente, o que mais suscitou contestações por sua ideologia

[24] Ou indeterminação. Para este trabalho, atribui-se a terminologia descrita pelo seguinte verbete: "termo utilizado por John Cage para descrever uma música que não segue uma notação rígida, mas deixa certos eventos ao acaso ou permite que os intérpretes tomem as suas próprias decisões quando a interpretam." ("A term used by John Cage to describe music that does not follow a rigid notation but leave certain events to chance or allows performers to make their own decisions when performing it") (DICTIONARY OF MUSIC, 1995: 121, tradução minha). Similar é a definição de notação indeterminada, extraída de *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*: "notação indeterminada pode ser descrita como qualquer tipo de composição na qual o compositor renincia deliberadamente o contrle sobre um ou mais elementos da composição." ("Indeterminate notation, which might be described as any kind of composition in which the composer deliberately relinquishes control of any element of the composition") (BAILEY, 1993: 60, tradução minha). Contudo, **indeterminismo**, termo mais atual cunhado por Pedro Amorim de Oliveira Filho (2008), em substituição à indeterminação, parece aplicar-se melhor neste trabalho, pois define com justeza o emprego desta proposta estética. O termo

anarquista[25]. Tais contestações provinham da resistência em aceitar um ideal artístico que rompia com a continuidade gradativa do pensamento composicional complexo na qual a notação tradicional se afiliava. Contudo, este preconceito foi se diluindo à medida que o indeterminismo se difundia no meio musical, sobretudo através do desvelamento e do crescente número de adeptos. Ironicamente, alguns compositores autoafirmados defensores de uma notação declaradamente lógica e racional acabaram por acatar alguns dos ideais anárquicos do indeterminismo em suas composições, como foi o caso de Pierre Boulez, Karlheiz Stockhausen, Iannis Xenakis, György Ligeti e muitos outros. O próprio John Cage, figura central na indeterminação musical, também pode ser incluído nesta lista se considerarmos a racionalização dos procedimentos composicionais por ele adotados nas estruturas rítmicas presentes nas suas primeiras obras. O modelo técnico-criativo desenvolvido e empregado primeiramente em *First Construction (in metal)* foi fundamental para a concepção de uma série de obras, perpetuando-se por 17 anos de criação musical. O princípio estrutural de simetria entre comprimento de frase e secção deu o mote para o que Cage chamava **estrutura rítmica micro-macrocósmica**.

Diante da mudança de ponto de vista levantada por Cage e outros compositores próximos a ele, a necessidade de optar por uma notação que acompanhasse *pari passu* as ideias inovadoras que surgiram na época levou-os a se deparar com um problema até então desconhecido pelas gerações predecessoras: a subjetividade pictórica da notação. Ora, se o indeterminismo apoiava ideais inovadores, esta problemática nada mais era do que uma possibilidade concreta para a reformulação dos modelos tradicionais de composição e para a permissão de uma interpretação mais aberta, de forma a dialogar com os intérpretes mais proficuamente. Os compositores indeterministas tiveram como tarefa redefinir o processo de escritura musical desde sua raiz "através da destruição da forma fixa e da aceitação do som como organismo autónomo" (SANTANA, 2005: 15). Por conta disso, o advento do indeterminismo proporcionou à escritura musical a possibilidade de tornar-se matéria constituinte de um suporte instável e volátil, fazendo surgir, por conseguinte, obras abertas, móveis, em construção (SANTANA, 2005: 45). A instituição do indeterminismo no processo composicional contribuiu sobremaneira para a reintegração de características fundamentalmente espontâneas e criativas na performance musical. Por conta disso, o intérprete passou a se aproximar do processo criativo ao trazer de volta o exercício de uma interpretação baseada em competências improvisatórias[26] e fundamentalmente criativas não circunscritas pela escrita, além de dar margem ao acaso e à novidade (OLIVEIRA FILHO, 2008: 1). O resultado pôde então ser obtido através da construção de uma imagética sonora definida não só pela relação com o ideal composicional (enquanto *gestalt*), mas pela própria condição generalista da escrita. Ora, uma vez que "o efeito

opõe-se ao **determinismo**. Deste ponto em diante, trataremos a indeterminação e a notação indeterminada como **indeterminismo** e **notação indeterminista**.

[25] O conceito de **anarquismo** encerra, num sentido genérico, cunho político e social que pouco ou nada tem a ver com a intenção aqui representada. Restrinjo-me, mais precisamente, ao seu sentido moral, representado por seu caráter revolucionário, e etimológico, representado pela recusa de uma hierarquia partidária (*anarkhos* – do grego "sem governantes"). O termo interliga-se aqui à autogestão e liberdade de expressão.

[26] O compositor Lukas Foss é frequentemente citado na literatura por sua contribuição investigativa sobre improvisação em grupo, sendo aqui destacado por Smith Brindle da seguinte forma: "improvisação coletiva enfatisa a performance que resulta da situação, e coloca as escolhas diretamente sobre os ombros do intérprete. Ela ignora o compositor. É a composição tornando-se performance, a música dos intérpretes." ("Chamber improvisation lays the emphasis on the 'performance' resulting from the situation, and puts the responsibility for the choices squarely on the shoulders of the performer. It bypasses the composer. It is composition become performance, performer's music") (BRINDLE, 1987: 86, tradução minha).

condicionante da notação e das partituras frequentemente definem a criatividade musical e as formas com que imaginamos os sons"[27] (CLERC, 2013: 113, tradução minha), a função da notação enquanto elemento de ligação não só deve representar o fenômeno da criação, como deve também revelar todo o contexto musical, visto que opera sobre a ontogénese do processo interpretativo. Através da notação indeterminista, "o intérprete passa a ter […] uma função de coautoria" (FREIXEDAS, 2015: 55). É provavelmente sobre este ponto que o indeterminismo procurou manifestar seus ideais e estabelecer uma relação de proximidade entre obra e intérprete. Por conta disso, os intérpretes deixavam de ser participantes externos do meio criativo e passavam a ser organizadores dos sons tal como os compositores muitas vezes eram, salvaguardando cada posição. Em suma, o indeterminismo, "pela reintrodução de um certo grau de flexibilidade no papel do performer, fornece a possibilidade de afetar a criação da obra durante a performance"[28] (BAILEY, 1993: 60, tradução minha).

Ainda que não tratando do assunto por estes termos, o trabalho do compositor polonês Haubenstock-Ramati sobre a relação entre determinismo e indeterminismo refere-se à relação entre notação e não notação. Zampronha cita-o em seu livro da seguinte forma:

> O compositor [Haubenstock-Ramati] procura a invenção de uma representação gráfica que espelhe e faça reconhecível a ideia musical da obra. Reconhece que durante o processo composicional há uma interação entre ideia musical e maneira de escrevê-la. A partitura então é o resultado de um contínuo transformar de ideias musicais em notação no decorrer da escrita da obra. Mas a notação também é criada em função da ideia musical, já que estas ideias musicais não são mais expressas através de formas estáveis (notação convencional), e sim através de formas dinâmicas (notação imprecisa) (ZAMPRONHA, 2000: 133).

Se a ideologia da notação indeterminista (i.e., imprecisa, aproximada) tem por base a concepção, elaboração e performance de obras elaboradas em um sentido de coletividade, sua abrangência social é certamente um fator de grande importância evolutiva. Para Christian Wolff, por exemplo, o indeterminismo estabelece uma relação íntima com a interação e a colaboração entre intérpretes, proporcionando, desta forma, um terreno fecundo de criação coletiva e comunicação entre os pares[29]. Como resultado, os intérpretes sentem-se livres para criar

[27] "The conditioning effect of notation and music scores often defines musical creativity and the ways we imagine sounds" (CLERC, 2013: 113, tradução minha).

[28] "[…] through a re-introduction of a certain amount of flexibility in the role of the performer, [it provides] the possibility of affecting the creation of the music during its performance" (BAILEY, 1993: 60).

[29] Wolff é certamente um dos principais responsáveis pelo estabelecimento do inteterminismo em música, tendo contribuído, ao lado de Cage, Feldman e Brown, com imensas investigações sobre o movimento estético, as técnicas composicionais e a fenomenologia do indeterminismo na performance. Em entrevista com Gross, Wolff diz que "compor é o que você faz em uma mesa com papel e lápis, assim por diante. O que alguém como David Tudor faria, para dar um exemplo, quando ele preparava certas peças [indeterminadas], era sentar em uma mesa com um papel e um lápis - ele não sentava ao piano. Ele tomou o lado 'composicional' de usar estas partituras [indeterminadas]." ("Composing is what you do at a table with paper and pencil and so forth. Someone like David Tudor would in fact, when he prepared certain [indeterminated] pieces, sit at a table with a paper and a pencil- he didn't sit at a piano. He took the 'composing' side of using these [indeterminate notated] scores") (WOLFF, 1998, tradução minha).

espontaneamente num laboratório experimental verdadeiramente transdisciplinar (WOLFF apud GRIFFITHS, 1987: 161).

A notação indeterminista é normalmente representada conforme o grau de objetividade e abstração das suas instruções; ou seja, sua identidade é ditada pela tipologia da sinalética apresentada, mais especificamente no que se refere às constituições físicas e representativas. Embora as propriedades físicas do símbolo atuem diretamente sobre o pensamento composicional como resultado de uma atividade criativa independente, tais representações só são consideradas entidades autônomas do texto musical quando o intérprete incide sobre eles uma **ação crítica interpretativa**. Por esta ótica, é de ressaltar o efeito de ruptura paradigmática que a ideologia indeterminista e as notações não tradicionais têm proporcionado à escritura musical nas últimas décadas, tornado evidente através do crescimento exponencial da informatização, do grande volume de trabalhos acadêmicos de caráter histórico/analítico e das novas teorias da espacialização do som.

Ainda que por uma via paralela, Koellreutter apresenta-nos uma definição alternativa deste tipo de manifestação notacional que merece atenção. **"Notação aproximada:** Notação utilizada na música contemporânea. Grafa os signos sonoros de modo aproximado, isto é, não se preocupa com a exatidão de correspondência entre os símbolos e o som pretendido" (KOELLREUTTER, 1990: 98, grifo do autor).

Embora a definição de Koellreutter aponte para uma perspectiva fundamentalmente semiológica, sua verificação é importante para a compreensão da interação entre hermenêutica e indeterminismo. A ideia de abertura semântica atribuída pela descrição manifesta-se de modo imparcial, o que trás para si uma qualidade processual forte. Contudo, sua descrição deixa em aberto um aspecto elementar: ela não evidencia a perspectiva do intérprete, o que, de fato, não condiz com a realidade ideológica destas composições. Não se trata de "não se preocupar com a exatidão de correspondência", mas de permitir um acesso menos condicionado ao intérprete do mesmo modo em que permite se reconstruir no contexto em que a interpretação se apresenta no tempo e no espaço. Este é, possivelmente, o elo entre hermenêutica e indeterminismo: a dissolução do hermetismo da notação através de uma via de duplo sentido que se estende frente ao contexto interpretativo e ao próprio intérprete. Da mesma forma, o determinismo radical (e.g., o serialismo integral) não se restringe a uma preocupação exclusiva à exatidão de correspondência entre os símbolos e o som pretendido. Este é simplesmente um dos aspectos mais perceptíveis e imediatos da práxis musical. Trata-se, antes, de distinguir a importância dada à interferência e à contribuição dos fatores externos à fenomenologia da composição. Não obstante, é de notar que, enquanto a notação tradicional ou "precisa" (cf. KOELLREUTTER, 1990: 98) aponta para uma maior especificidade de técnicas instrumentais/vocais e demanda uma especificidade técnica mais hermética, a notação aproximada, tributária da notação indeterminista, trabalha com a capacidade de representação da metáfora que se estabelece entre intérprete e obra. Ainda que esta notação proporcione uma vasta gama de possibilidades técnicas, o compositor confia ao intérprete a tarefa de utilizar a gama de conhecimentos técnicos e imaginativos que estão ao seu alcance para, daí então, dialogar com os elementos exteriores ao seu discurso interpretativo. Por conta disso, o resultado será constituído de uma interdependência que procura estimular a criatividade de maneira contínua.

Considerações finais

Ao assumirmos que a ideia composicional é passível de sucessivas desconstruções e reconstruções, o que será exprimido através da escrita é apenas uma representação derivada da ideia inicial. A teoria defendida neste trabalho procurou mostrar que, enquanto a desconstrução é feita pelo próprio compositor no momento em que opta por um sistema, a reconstrução faz-se sempre pelo filtro da interpretação, quer seja a nível da **explicação** (i.e., apresentação – sígnica), quer seja da **implicação** (i.e., representação – subjetiva). A música revigora-se infinitamente à medida que ganha novos significados, transviando-se pelas situações únicas da experiência da performance. Não se trata de transmitir uma ideia, mas de um percurso remodelador e revigorante. Ora, se a composição distingue-se na música contemporânea pela afirmação do processo sobre o resultado[30] e a notação distingue e caracteriza este processo de maneira omnisciente, é lógico concluir que uma ideia composicional só se torna viva em forma de notação. Sobre este ponto em particular, recai uma associação que, embora indireta, elucida a afirmação anterior. Se, por um lado, assumimos a ideia de que compor é notar (WUORINEN apud SCHWARTZ; GODFREY, 1993: 405), ou que "notação não somente reflete, mas cria, de fato, as prioridades que são cruciais no sistema"[31] (WISHART apud OSTERSJO, 2008: 222, tradução minha), e, por outro lado, "a composição alimenta o compositor, interferindo e indicando caminhos a serem tomados" (ADAMI, 2010: 80), podemos concluir que a notação é de tal forma determinante para o processo de criação quanto o próprio ato compositivo e sua ideia geradora.

Por fim, é de concluir que a razão para a existência de condições indeterministas na notação e na performance existiu para provocar o aparecimento de situações musicais não premeditadas e momentaneamente espontâneas que podem não só atuar em pequenas flutuações interpretativas, mas sobretudo naquilo que o compositor pretendia tornar suscetível: a atuação e a interação de forças exteriores ao processo de invenção artística. Neste sentido, a hermenêutica ocupará, cada vez mais, lugar de destaque neste processo.

Referências

ADAMI, Filipe. *Sinfonia sistêmica:* os processos criativos e a concepção estética dos ciclos vitais. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ALBET, Monserrat. *A música contemporânea*. Trad. L. Amaral. Rio de Janeiro: Salvat, 1979.

ASSIS, Paulo. Prelude. In: ASSIS, P. *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notaton*. Leuven: Leuven University Press, 2013. p. 5-9.

BAILEY, Derek. *Improvisation:* It's Nature and Practice in Music. New York: Da Capo Press, 1993.

BAMBERGER, Jeanne. How the Conventions of Music Notation Shape Musical Perception and Performance. In: MIELL, D.; MACDONALD, R.; HARGREAVES, D. (Eds.). *Musical Communication*. Oxford University Press, 2005. p. 143-170.

BARBOSA, Rogério. *Escrita/escritura*: entre olho e ouvido, a composição. Tese (Doutorado). Universidade Federal do Rio grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

[30] "O fato de expor, escrever e experimentar processos de representação musical será cada vez mais o tema da composição, e não o objeto cristalizado" (STOCKHAUSEN apud ALBET, 1979: 33).

[31] "A notação não somente reflete, mas na verdade cria as prioridades que são decisivas no sistema." ("Notation not only reflects, but actually creates, the priorities that are crutial in the system") (WISHART apud OSTERSJO, 2008: 222, tradução minha).

BHAGWATI, Sandeep. Notational Perspective and Comprovisation. In: ASSIS, P. *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*. Leuven: Leuven University Press, 2013. p. 165-177.

BRINDLE. Reginald Smith. *The New Music: The Avant-garde Since 1945*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

CLERC, Miguelángel. The (In)visible Sound. In: ASSIS, P. *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*. Leuven: Leuven University Press, 2013. p. 110-121.

COESSENS, Kathleen. Interlude I: Exploring Musical Integrity and Experimentation. In: ASSIS, P. *Sound & Score: Essays on Sound, Score and Notation*. Leuven: Leuven University Press, 2013. p. 61-66.

COOK, Nicholas. Music as Performance. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Eds.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York: Routledge, 2003. p. 204-214.

CORREIA, Jorge Um modelo teórico para a compreensão e o estudo da performance. In: MONTEIRO, Francisco.; MANTINGO, António. (Coord.). *Interpretação musical: teoria e prática*. Lisboa: Colibri, 2007. p. 63-107.

DICTIONARY OF MUSIC. Brockhampton Reference Series. London: Brockhampton Press, 1995.

FREIXEDAS, Claudia Maradei. *Caminhos criativos no ensino da flauta doce.* Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

GOMES, Isabel. *Teoria da Interpretação.* Porto: Porto Editora, 1999.

GRIFFITHS, Paul. *Música moderna:* uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.

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

KRAMER, Lawrence. *Interpreting Music.* Los Angeles: University of California Press, 2011.

KUTSCHKE, Beate. Improvisation: An Always-Accessible Instrument of Innovation. *Perspectives of New Music*, v. 37, n. 2, p. 147-162, 1999.

LABOISSIÈRE, Marília. Interpretação musical: a dimensão recriadora da "comunicação" poética. São Paulo: Annablume, 2007.

MAUSER, Siegfried. Prolegómenos à fundamentação de uma hermenêutica musical. In: MONTEIRO, Francisco.; MARTINGO, António. (Coords.). *Interpretação musical:* teoria e prática. Lisboa: Colibri, 2007. p. 37-43.

MENEZES, Flo. Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

MORAIS, Luciano. *Interpretação musical como hermenêutica da música:* um ensaio sobre performance. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

OLIVEIRA FILHO, Pedro Amorim. *Poética da experiência*: uma investigação sobre o indeterminismo na música. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

OSTERSJO, Stefan. *Shut up n' play!:* Negotiating the Musical Work. Lund: Malmo Academies of Performing Arts, 2008.

SANTANA, Helena. *(In)Existências do Som.* Aveiro: Universidade de Aveiro, 2005.

SCHWARTZ, Elliott; GODFREY, Daniel. *Music Since 1945:* Issues, Materials and Literature. New York: Shirmer Books, 1993.

SLOBODA, John. Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function. Oxford: Oxford University Press, 2005.

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century:* A Practical Guide. New York: Norton, 1980.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical em 6 lições.* Trad. L. P. Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

TARASTI, Eeros. *A Theory of Musical Semiotics.* Indiana: Indiana University Press, 1994.

VIEIRA DE CARVALHO, Mário. *Razão e sentimento na comunicação musical*: estudos sobre a dialética do iluminismo. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 1999.

WOLFF, Christian. Entrevista concedida a Jason Gross em abr. 1998 para Perfect Sound Forever. Disponível em: <http://www.furious.com/perfect/christianwolff.html>. Acesso em: 28 mar. 2019.

ZAMPRONHA, Edson. *Notação, representação e composição:* um novo paradigma da escritura musical. São Paulo: Annablume, 2000.

Samuel Peruzzolo-Vieira é compositor, percussionista, professor e investigador. É doutor em composição pela Universidade de Aveiro, mestre em percussão pela Texas A&M University-Commerce e bacharel em percussão pela Universidade Federal de Santa Maria. É membro do INET-md (PT), tendo contribuído com grupos de investigação e produção académica tais como POST-IP, Performa, Hands-on Research e IMPAR. Como professor, trabalhou em diversas instituições de ensino artístico especializado de música em Portugal. Suas composições tem sido tocadas na Argentina, Áustria, Brasil, Croácia, EUA, França, Inglaterra, Itália, Noruega e Portugal, tendo obras gravadas em cinco CDs no Brasil e EUA. Suas obras são publicadas pela MUSICON (EUA). Venceu o Prémio Funarte de Composição Clássica em 2010 e no ano seguinte recebeu o primeiro prémio na Percussive Arts Society Composition Contest-USA. Atualmente é membro do Interferência – Associação de Intervenção na Prática Artística professor e coordenador da classe de percussão da Jobra e professor de composição no ISEIT do Instituto Piaget de Viseu. samuelperuzzolo@gmail.com