

# **NO LIMIAR DAS ARTES: LIBERDADE E CONTROLE NO GRAFISMO MUSICAL NORTE- AMERICANO E EUROPEU DE 1950 A 1970**

Aline Romeiro Pereira  
alirope@yahoo.com.br

Mestrado em Música do Instituto de Artes da UNESP

## **Resumo**

A notação musical grafista surgiu das experimentações realizadas pelas vanguardas musicais do século XX. Este tipo de notação foi desenvolvido por alguns compositores norte-americanos, notadamente da chamada “Escola de Nova York”, e também por alguns compositores europeus. Há conceitos em que o grafismo pressupõe uma improvisação livre e outros em que a partitura grafista não pode ser confundida com improvisação, pois é apenas uma situação de escolha controlada. O objetivo desta pesquisa é estudar os usos da notação grafista por alguns compositores americanos e europeus de 1950 a 1970 através de uma contextualização histórica e estética do referido período, a fim de verificar a adequação dos conceitos de “improvisação” e “escolha controlada” à idéia de grafismo musical. A hipótese da pesquisa é de que o grafismo envolve as duas coisas, pois improvisação e escolha controlada possuem relações de similaridade e conjugação. Parte-se da premissa de que a improvisação se fundamenta em situações de escolha controlada. Em decorrência da análise, observamos dois tipos gerais: o *grafismo simbólico* e o *grafismo-estímulo*. Nesta perspectiva, conforme cada caso, ambas as noções de situações de “escolha controlada” e de “improvisação” se adequam às obras que apresentam notação grafista.

**Palavras-Chaves:** notação grafista, improvisação, escolha controlada.

## ***Abstract***

*The musical graphic notation has resulted from musical vanguards experimentations of XXth century. This type of notation was developed by some American composers, specially by the “New York School”, and by some European composers too. There are concepts that graphism imply a free improvisation by performer, and, otherwise, that graphic score cannot be confused with improvisation, because is only a “controled-choice” situatiβon. The goal of this research is studying uses of graphic scores by some American and European composers since 1950 to 1970, through a historic and aesthetic contextuation of the cited period, in order to verify the adjustment of the concepts “improvisation” and “con-*

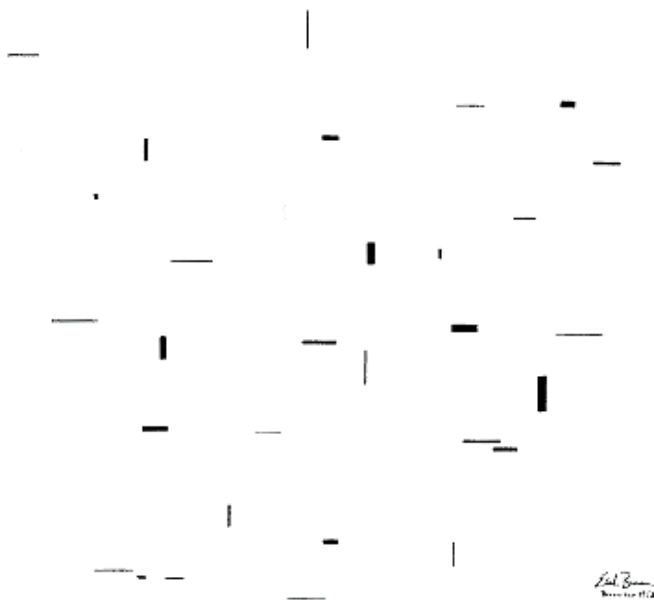
*troled-choice” to musical graphic idea. The hypothesis of this research is that graphism involves both things, because improvisation and controled-choice have similarity and conjugation relationships. Our premise is that improvisation is based upon controled choice situations. By reason of analisys, we observed two general types: symbolic graphism and stimulant graphism. In this perspective, according to each case, both notions of “controled-choice situations” and “improvisation” are appropriately applied to works what show graphic notation.*

O grafismo musical surgiu das experimentações realizadas pelas vanguardas musicais da primeira metade do século XX. A notação grafista foi mais desenvolvida na música durante as décadas de 1950 e 1960, em uma época extremamente conturbada da história, seguinte a duas guerras mundiais. O grafismo musical, curiosamente chamado *visual music* por Smith (1982, p. 75-93), é uma partitura na qual a representação gráfica é incomum, com o objetivo de anotar novos símbolos para que o intérprete produza novos sons, ou também de estimular o intérprete a criar alguma sonoridade. A composição do grafismo pode conter símbolos e imagens em geral, conhecidos ou não, bem como as explicações para sua execução podem estar presentes na obra ou não. Os grafismos frequentemente possuem a aparência de desenhos ou pinturas, mas também podem apresentar símbolos tradicionais de maneira diferenciada.

A notação grafista faz uso das poéticas do acaso e da indeterminação, sendo contemporânea e diretamente oposta – no entanto complementar e não excludente – às estruturadas técnicas seriais de composição. Através dela, o compositor concede ao intérprete, em maior ou menor grau, uma certa responsabilidade na criação musical, tornando-o um cocriador da obra. Deste modo, a notação grafista promove uma relação extremamente aberta entre compositor, executante e público, até mesmo suscitando dúvidas quanto a estes próprios papéis já antes fixados e bem delimitados pela história da música. Além disso, as obras totalmente grafistas provocam os limites entre as artes visuais e a música, chamando de partitura algo muitas vezes similar a um desenho ou uma pintura.

A primeira notação grafista mais característica, ou seja, mais próxima das artes visuais, é *December 1952*, do compositor americano Earle Brown (ver fig. 1), cuja data de composição corresponde ao título da obra. Em princípio, para uma partitura ser considera-

da grafista, não importa *o quê* é apresentado, mas *como* é apresentado. A constituição espacial dos elementos na partitura é de extrema importância para a configuração de um grafismo.

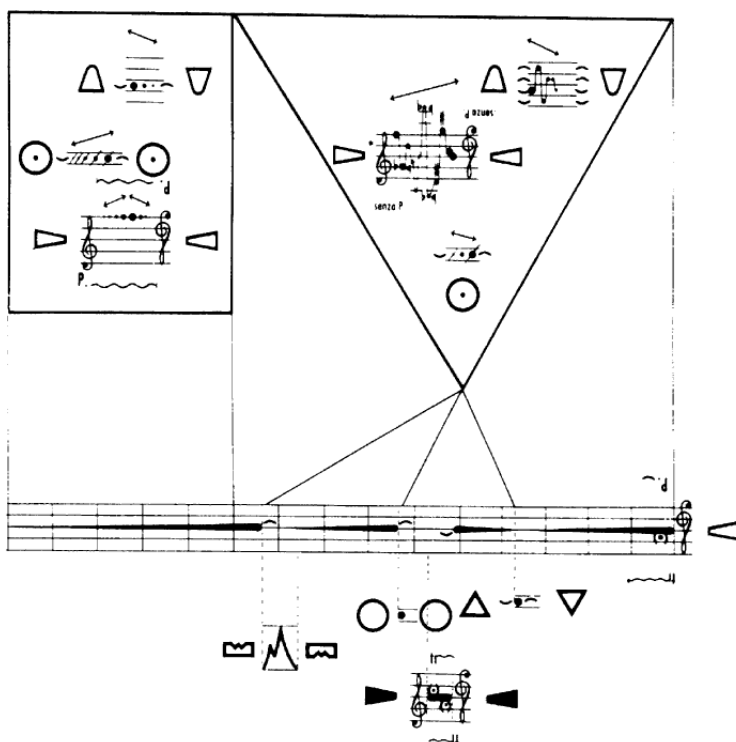


**Fig. 1:** *December 1952*, de Earle Brown.

O grafismo foi desenvolvido por alguns compositores norte-americanos, notadamente da chamada “Escola de Nova York”, integrada pelos norte-americanos John Cage, Morton Feldman, Christian Wolff e Earle Brown, e também por outros americanos como Philip Corner, Robert Moran. Alguns compositores europeus também fizeram uso da notação grafista, como Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Luciano Berio, Dubravko Detoni, Sylvano Bussotti, André Boucourechliev, Cornelius Cardew, Roman Haubenstock-Ramati e Anesthis Logothetis. Dentre estes compositores, John Cage foi o que levou às últimas consequências os questionamentos da obra musical enquanto conceito. Através da indeterminação, vários conceitos musicais são colocados em questão, como os conceitos de forma, estrutura e obra autêntica. Por outro lado, esta atitude crítica severa – enfim presente em toda a arte contemporânea – gera muitas vezes uma visão da notação grafista como mero barroquismo (ver FUBINI, 1990, p. 456).

Há mudanças fundamentais de paradigmas na música do século XX, em grande parte por conta de sua representação em partitura. De acordo com Zampronha (2000, p. 125), no paradigma clássico há uma tríade linear e hierárquica na ordem compositor-intérprete-ouvinte. A notação tradicional, na qual se baseia este paradigma, é altamente determinada

e simbólica, fundamentada num sistema que a codificação da sonoridade musical é feita pelo compositor através da notação, a decodificação é feita pelo intérprete, fazendo a obra chegar à figura do ouvinte. Este, por sua vez, entende a mensagem do compositor através de uma interpretação o mais fiel possível da partitura. Quando a notação musical é alterada, toda a estrutura tradicional idealmente perfeita se abala e estas três figuras passam a interagir entre si. O rompimento com o conceito segundo o qual a notação é a obra, implica em um novo paradigma, onde passa a ser a *representação* da obra. Para isso, a notação grafista é muito utilizada por alguns compositores americanos, como John Cage, a fim de alcançar estes questionamentos. Já compositores como o europeu Karlheinz Stockhausen exploram esta notação privilegiando o lado simbólico, fruto de um pensamento que busca manter um certo controle sobre o resultado sonoro e a identidade da obra musical (ver fig. 2).



**Fig. 2: Zyklus (1959), de Karlheinz Stockhausen**

No que tange à realização, existe uma idéia recorrente de que o grafismo requer uma improvisação por parte do intérprete. No entanto, logo após descrever *December 1952*, Salzman diz que esta partitura não deve ser confundida com improvisação:

É importante não confundir esta música com improvisação. Não há aqui nenhuma questão relativo à tradição de execução ou à invenção espontânea dentro de qualquer padrão previamente dado, mas apenas situações de escolha controlada, nas quais qualquer base racional para decisão foi intencionalmente retirada ou minimizada. (SALZMAN, 1988, p. 161)

Nesta controvérsia, em que consiste o grafismo? Em improvisação ou escolha controlada? Ou então as duas coisas? Para esclarecer estas questões é necessário verificar os diversos usos da notação grafista aliados aos conceitos e contextos estéticos que abarcam tais usos, além de contextualizar o que se entende por “improvisação” e por “escolha controlada”. Desta forma, investiga-se a possibilidade de exclusão e conjugação destes dois conceitos em questão e suas aplicações à notação grafista através de um método compreensivo-interpretativo.

Nossa hipótese é de que o grafismo consiste nas duas coisas, pois improvisação e escolha controlada possuem relações de similaridade e conjugação. Parte-se da premissa de que a improvisação se fundamenta em situações de escolha controladas.

Mesmo em um grafismo totalmente abstrato, que pode se apresentar com um grau máximo de liberdade criativa concedida ao intérprete, o compositor determina ao menos a imagem que a partitura apresenta, o que não deixa de ser uma forma de controle, ainda que a página possa ser disposta de várias maneiras. No entanto, sua realização requer uma improvisação, não no sentido restrito do termo, relativo à improvisação estilística tradicional, mas uma criação sonora baseada na livre associação de idéias ou em um código que o intérprete estabeleça para conectar o elemento visual ao sonoro. No grafismo onde os parâmetros são mais determinados, a improvisação pode ocorrer ou não sobre um código apresentado pelo compositor, a partir de um grau mínimo de abertura dado ao intérprete.

De acordo com Umberto Eco (1991, p. 62), a interpretação de uma obra aberta, como é o caso da música indeterminada, “não é um convite amorfo à intervenção indiscriminada: é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor”. Deste modo, qualquer grafismo, seja ele mais ou menos indeterminado, caracteriza-se como uma situação de escolha para o intérprete, controlada pelo compositor em um primeiro nível, e pelo executante em um segundo nível.

É possível observar que o controle interpretativo e a liberdade improvisativa variam amplamente conforme o compositor e a obra. Em linhas gerais, notamos a existência de

dois tipos de grafismo, que exercem funções diferentes: o grafismo simbólico e o grafismo estímulo.

O *grafismo simbólico* aparece para suprir necessidades composicionais específicas, no momento em que a notação tradicional já não corresponde às expectativas do compositor. Apresenta um grau moderado de abertura ao intérprete, justamente por introduzir algum novo sistema simbólico que traz convenções. *Intersections*, de Morton Feldman e *Plus Minus*, de Stockhausen apresentam exemplos de grafismos simbólicos. No grafismo simbólico existe códigos ou regras explicitadas em instruções e bulas que o compositor criou. Os parâmetros são controlados em maior ou menor grau, aproximando-se à ambigüidade.

O *grafismo estímulo* é utilizado para incentivar o intérprete a criar sonoridades a partir de uma imagem, geralmente não-figurativa. O grau de abertura dos parâmetros musicais é maior, porque traz pouca ou nenhuma convenção. *December 1952*, de Earle Brown, é tida como a pioneira, constituída apenas por linhas de vários tamanhos. Esta partitura grafista apresenta uma ampla margem de liberdade interpretativa concedida ao executante. No grafismo estímulo, é permitido que o intérprete usufrua de uma ampla liberdade de escolha, pois aqui os parâmetros são pouco controlados. Muitas vezes este controle se dá apenas por meio de imagens abstratas. O intérprete vê a imagem, uma representação gráfica, (no caso de *December 1952* linhas retas de várias espessuras e comprimentos) e, para interpretá-la, é necessário que ele busque possíveis sonoridades em seu próprio repertório, em sua própria experiência musical. Neste tipo de grafismo, o compositor controla minimamente o que o músico vai buscar, pois a relação se dá entre a imagem e o intérprete, ou cada um dos intérpretes, no caso de um grupo. Quanto maior o repertório do intérprete, maiores as possibilidades de interpretação do grafismo. A invenção sonora espontânea por parte do intérprete, além de ser consentida pelo compositor, é indispensável para a realização da obra. Caznók, esclarece esta perspectiva:

O compositor, ao optar pela confecção de uma partitura gráfica, conta com o fato de que o intérprete será, obrigatoriamente, um co-autor de sua obra e que ela renascerá sempre de forma diferente, a menos que o intérprete decida preparar e apresentar apenas uma entre as possíveis realizações. (CAZNÓK, 2004, p. 62).

De maneira geral, a improvisação musical é a criação no momento da execução, ou seja, uma junção das técnicas instrumentais (ou vocais) com a própria criação, com a idéia de composição. A improvisação consiste no ato da criação sonora espontânea, de acordo com algumas referências internas e externas ao improvisador. Este conceito está em concordân-

cia com a essência do grafismo, principalmente quando este possui uma margem maior de indeterminação. Podemos distinguir diferentes tipos de improvisação, aquela voltada à ornamentação composicional, a estilística (como o jazz e o flamenco) e a improvisação livre, principalmente desenvolvida pela música experimental de meados do século XX. Salzman (1988, p. 161) diz que *December 1952* não pode ser uma improvisação porque usa o termo levando em conta somente o seu sentido tradicional. O que ele chama de “situações de escolha controladas” não deixa de ser uma improvisação, já que a improvisação necessariamente envolve escolhas por parte do intérprete.

No contexto do século XX, cada compositor possui total liberdade para inserir diversos materiais, por exemplo colagens e improvisações, em suas composições, conforme a sua estética. Não há estilos bem definidos, pois são muito pessoais e plurais. O que há são alguns estereótipos de sonoridades características da música contemporânea. Entretanto, existe muitas vezes um pensamento errôneo de que a improvisação da música do século XX é meramente “dissonante”, “disforme” ou “pontilhista”, ou seja, baseada nestes estereótipos. Desta forma, qualquer conjunto de sons esquisitos já poderia se considerar como improvisação para qualquer música indeterminada. E parece que isso realmente acontece, talvez por uma falta de seriedade dos próprios intérpretes com relação a este repertório. Alguns compositores, como Luciano Berio e Morton Feldman (respectivamente BERIO, 1981; NYMAN, 1981), desistiram da notação indeterminada porque os intérpretes não correspondiam às expectativas, causa que também fez muitos compositores partirem para a composição eletrônica e dispensar a interação com (e a necessidade de) intérpretes.

Devido à ambigüidade inerente ao objeto desta pesquisa, é prudente se ater somente a estas duas tendências gerais: uma vai em direção à codificação e outra à estimulação, como dois aspectos distintos que o grafismo pode adquirir. Neste sentido, o aspecto *simbólico* privilegia o controle pré-estabelecido e o aspecto *estímulo* visa a liberdade interpretativa. Deste modo, percebe-se que, à medida que se aproxima do aspecto estímulo a improvisação é maximizada, e quando se aproxima ao simbólico, a improvisação é minimizada. A improvisação torna-se uma questão de grau (SOLOMON, 1986, p. 226).

Nesta perspectiva, ambas as noções de “situações de escolha controladas” e de “improvisação” aplicam-se de maneira adequada às obras que apresentam notação grafista, conforme cada caso. Em geral, o grafismo se constitui como situação de escolha controlada. No grafismo simbólico existe um controle maior do compositor sobre a situação e a improvisação pode existir, dependendo dos parâmetros fornecidos. No grafismo-estímulo o

controle pré-estabelecido é menor e, por isso, a improvisação também existir, dependendo mais dos parâmetros criados pelo intérprete.

### **Referências Bibliográficas**

BERIO, L.; DALMONTE, R. Entrevista sobre a música. Civilização Brasileira, 1981.

CAZNÓK, Y. Música: entre o audível e o visível. São Paulo: Unesp, 2004.

ECO, U. Obra Aberta: forma e indeterminação nas estéticas contemporâneas. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva (Debates, 4), 1991.

FUBINI, E. La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Versión castellana: Carlos Guillermo Perez de Aranda. 2ª ed. Madrid: Alianza, 1990.

NYMAN, M. Experimental Music: Cage and Beyond. New York: Schirmer, 1981.

SALZMAN, E. Twentieth-century music – an introduction. 3<sup>rd</sup> ed. New Jersey: Prentice Hall, 1988.

SMITH, Sylvia e Stuart. “Visual Music”. In: Perspectives of New Music, 1982, vol. 20, n° 1 e 2, p. 75-93.

SOLOMON, L. “Improvisation II”. In: Perspectives of New Music, 1986, vol. 24, n°2, p. 224-35.

ZAMPRONHA, E. S. Notação, Representação e Composição: um novo paradigma da escrita musical. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.



No limiar das artes: liberdade e controle no grafismo musical norte-americano e europeu de 1950 a 1 Aline Romeiro Pereira. The musical graphic notation has resulted from musical vanguards experimentations of XXth century. This type of notation was developed by some American composers, specially by the "New York School", and by some European composers too. The goal of this research is studying uses of graphic scores by some American and European composers since 1950 to 1970, through a historic and aesthetic contextuation of the cited period, in order to verify the adjustment of the concepts "improvisation" and "con-

13Liberdade das artes e das ciências. 14Direito à educação. 15Liberdade profissional e direito de trabalhar. 16Liberdade de empresa. 17Direito de propriedade. 1. Qualquer pessoa tem direito à liberdade de expressão. Este direito compreende a liberdade de opinião e a liberdade de receber e de transmitir informações ou ideias, sem que possa haver ingerência de quaisquer poderes públicos e sem consideração de fronteiras. 2. São respeitados a liberdade e o pluralismo dos meios de comunicação social. Explanations. Jurisprudência. No limiar das artes: liberdade e controle no grafismo musical norte-americano e europeu de 1950 a 1 Aline Romeiro Pereira. The musical graphic notation has resulted from musical vanguards experimentations of XXth century. The goal of this research is studying uses of graphic scores by some American and European composers since 1950 to 1970, through a historic and aesthetic contextuation of the cited period, in order to verify the adjustment of the concepts "improvisation" and "con-. Read more. Conference Paper.