

Notação, fonte de fruição pictural e sonora

Helena Santana e Rosário Santana

Ao longo da história, a música recorre a técnicas e modelos de composição que incluem na sua estrutura a estratificação de elementos, verificando-se o uso desta técnica desde sempre¹. Largamente empregue pelos compositores do século XX, permite a criação de estruturas bastante complexas não só ao nível do tratamento das alturas mas, e também, ao nível do ritmo, do tempo, do timbre e do espaço. A sua presença, encontrando-se nos elementos agrupados em estratos mais ou menos diferenciados de acordo com o resultado musical pretendido, conduz-nos por texturas que são diferenciadas no material utilizado, criando a sedimentação, a diferença, na unidade que vive da pluralidade dos seus elementos.

Os estratos revelam-se pelas suas características, definindo-se no tempo pela diferença. A colagem e a variedade tanto discursiva como timbrica sobressaem. O compositor, pintor e escultor, arquitecto de sons e imagens, leva-nos a sonhar no imenso, no uno, existência pictórica anulada no tempo pela verticalidade das estruturas sonoras, não sobrevivendo na horizontalidade da imagem, da emoção. O tempo, elemento primordial na fruição da obra de arte, contribui para o resultado final.

Definindo-se no tempo e não vivendo sem ele, a obra musical necessita de uma imagem gráfica, a partitura, que nos conduza na imensidão dos sons que a compõem. Os estratos estão lá, definem-na e dão-lhe corpo. Escolhas de um criador que se obriga ao rigor de uma técnica nem sempre justa na apreciação dos elementos constituintes, contribuem ao caos numa ordem instituída, oculta, adversa.

Somos por vezes levados a pensar que estruturas deste género evoluem anárquicas no tempo. No entanto, verificamos que no pormenor, são estruturas bastante elaboradas e complexas, que obedecem a leis rigorosas de estruturação sem as quais não seria possível obter uma ordem, o rigor que impede o desmoronamento de um pensamento, de um edifício musical, de uma escolha consciente, de um objectivo final. As obras resultantes, de uma riqueza ímpar, reflectem no todo, e nas partes, um resultado final positivo se, individualmente, as partes resultarem em pleno na sua forma e estrutura². Contribuindo para obras de enorme riqueza, a estratificação concorre nas diferentes formas de

expressão como elemento gerador de cultura, de espaços, de emoções; a notação, elemento primordial na tradução da vontade do compositor; o grafismo e a imagem, impondo-se na construção da obra de arte.

Da mesma forma que nos finais do século XIX a música programática se serve do texto como elemento gerador de emoções e fluxos de som, as obras picturais tornam-se fonte inspiradora e mesmo definidora de estruturas e formas. O compositor serve-se do visual para definir o sonoro; as partituras, obras de incomparável beleza e prazer, reflectem a fruição pura. Surgem assim notações específicas. Sonoro e visual misturam-se num uno plural; novas representações de uma realidade mutante, obras abertas, imortais.

Numerosos são os criadores que reflectindo e fruindo a obra de arte se inspiram criando pontes entre o visual e o sonoro. Interiormente o som surge e a obra nasce; a interacção som/imagem efectuando-se duplamente. Frequentes são as obras que ilustram de forma inegável o facto de muitos pintores ouvirem música durante a sua actividade criadora. Estruturas que se definem em meios diferentes, mas que obedecem às mesmas leis e princípios que conduzem e regem a criação. Não alterando conteúdos, emoção e racionalidade, estrutura e forma, combinam-se e interagem no todo.

Noutros casos, o contacto com outras formas de expressão transforma a obra de arte, mutação consciente de conteúdos, formas, expressões volúveis; mutações por vezes profundas, conscientes e radicais. O espaço é integrado na obra de arte. O sonoro e o visual misturam-se. O espaço integra a obra musical, o tempo a obra pictural. Tempo e espaço componentes de um grafismo cujo conteúdo revela formas e som; o objecto sonoro apresentando, e representando, uma dupla existência: a sonora e a visual.

A interacção som/imagem, corpo e vida da obra musical, tende cada vez mais para a abstracção. O espaço, ponto de referência na música contemporânea, concorre com o som e o grafismo na definição das suas estruturas. As experiências futuristas, e mais tarde os indeterministas e os apoiantes do *aléa*, tornaram as partituras em objectos de prazer nas suas concepção e grafismo. O aspecto visual torna-se importante, sendo por vezes um elemento de relevo na definição do

espaço e do tempo da obra; o pictural, um elemento definidor de tempos, emoções.

A ruptura anunciada pelos futuristas e proclamada pelo movimento a que dão origem, o Movimento Futurista, desenvolve-se em Itália e constitui o movimento artístico que melhor reflecte o clima revolucionário do início do século. A ruptura com o passado e a veneração do *Zeitgeist* (o espírito do tempo), que para além de uma adesão incondicional a todos os aspectos da vida moderna exige uma posição de antecipação do espírito do futuro, concebem-no e denominam-noⁱⁱⁱ. Fundado em 1909 por Tomaso Marinetti (1876-1944), tem como princípios orientadores a velocidade, a máquina e a indústria aliadas a um elevado grau de violência. Nos seus Manifestos defendem a necessidade de uma ruptura com o passado e com as formas de conceber e pensar a obra de arte. Um novo estilo se impõe, um estilo mais bem adaptado à era tecnológica que se adivinha. Este facto produz uma nova arte, uma arte baseada nos princípios da descontinuidade e da ruptura, nas novas tecnologias, proclamando como ideal de beleza a velocidade. Energia, movimento, dinâmica, liberdade, acção, aceleração, velocidade, revelam-se as novas categorias musicais que, possuindo características marcadamente funcionais e desprovidas de quaisquer afectos, fomentam a ruptura com o passado, com a tradição^{iv}.

A Música Futurista surge com Francesco Pratella (1880-1955), incentivado por Tomaso Marinetti. Os meios utilizados na sua concepção, as transformações operadas ao nível da linguagem musical e o trabalho de pesquisa realizado ao nível do som através da criação de novos sons e ruídos conduzem a um novo som, o *som-ruído*^v. Obrigando a uma original concepção instrumental, conduz igualmente à criação/construção de uma série de novos instrumentos^{vi}. Neste contexto, Russolo compôs algumas obras, entre as quais *The Wakening of a great City* e *A Meeting of Motocars and Aeroplanes*, estreadas em Londres em 1914. A nível técnico, os músicos futuristas servem-se da rotação do material sobre um ou mais eixos, jogando com o espaço, os diferentes planos e a sua formalização preceptiva, e todo um conjunto de proposições exploradas posteriormente por diversos compositores. Diferente, consoante se utilize um ou mais eixos, o resultado sonoro gera inevitavelmente novos mundos sonoros, choques e interferências entre os vários sons-ruídos, originando novos mundos sonoros^{vii}.

Por outro lado, e como forte reacção ao determinismo imposto pela música serial, assistimos à introdução a partir dos anos 50 da indeterminação e do aleatório em música, com o intuito de conceber estruturas musicais novas e inovadoras. Todavia, reconhecemos que existe sempre um certo grau de indeterminação no processo de criação/interpretação, pois a notação musical permite uma certa liberdade no momento de interpretação da obra^{viii}.

No entanto, e segundo John Cage (1912-1992), libertar a música começa pela destruição da forma fixa e pela aceitação do som como um organismo autónomo, sendo a sua forma de abordar a música e o acto de compor através da apologia do não-agir. Através da indeterminação, o centro de toda a sua produção

musical, realiza a ponte com esta ideologia. Em 1950, emprega pela primeira vez o aleatório quando compõe, com base nos quadrados mágicos, *Sixteen Dances*. Aleatório deriva de *Alea*, acaso, *estocástico*. Os princípios do *I Ching*, traduzido normalmente por *O Livro das Mutações*, encontram-se em *Music of Changes* (1951), *Song Books* (1970), *Music of Thoreau* (1971) e *Empty Words* (1973-1976). A mudança, a mutação revelam-se na sua ideia base. O *I Ching* funda-se ainda no conceito de sincronismo. O lançamento das moedas ou a manipulação das hastas de milefólio forma um acontecimento síncrono com a busca de orientação. A significação dessa coincidência obtém-se no texto de cada hexagrama e na sua interpretação. Em *Imaginary Landscape nº 4* (1951) para 12 postos de rádio o acaso intervém ao nível do resultado musical. A obra depende da hora e do local onde é interpretada. Em *Winter Music* (1957) utiliza processos *random* na determinação de diversos aspectos da partitura. Em *Imaginary Landscape nº 5* (1952), emprega a colagem de vários fragmentos de música provenientes de 42 discos de Jazz, e em *Williams Mix* (1952), para 4 bandas realizadas a partir de 600 discos diferentes, associa a colagem à técnica precedente. Através do *I Ching* intervém com o acaso ao nível da composição musical, não intervindo, no entanto, ao nível da sua interpretação.

A partir dos anos 60 generaliza o processo de sobreposição e execução de várias obras em simultâneo, criando uma nova obra, um novo universo, sem início ou fim. Utilizando este processo em *Atlas Eclipticalis* (1961) e *Etudes Australes* (1974-75) visa alcançar o infinito; "fazer do mundo inteiro uma música"^{ix}. Para Cage, a indeterminação é um processo que permite conceber uma música aberta, sem estar fechada na rigidez do determinismo, estando fora do universo sonoro conhecido, e utilizando elementos que nos são totalmente estranhos^x. Sendo a partitura um objecto em si mesmo, a diversidade das técnicas e a saturação da escrita musical, conduzem à diversificação dos sistemas de notação. A notação gráfica torna-se uma das mais apropriadas na tradução das novas formas de conceber e organizar o som, os universos musicais. Sendo um utensílio de comunicação entre compositor e intérprete recusa todo o elemento gráfico tradicional, revelando-se "um espaço de sugestão onde o signo não envia directamente a uma sintaxe preestabelecida engendrando a sua própria gramática"^{xi}. A notação adquire então uma importância crescente na transcrição da vontade do compositor.

A criação de novos espaços de som, *happenings* e *performances*, e a utilização das novas tecnologias da informação e da comunicação favorecendo a interacção de conteúdos e formas, conduzem a uma aproximação nova da forma e expressão musicais; o desenvolvimento das suas linguagens e do conceito de obra de arte, passando indubitavelmente pela coexistência em palco de diferentes formas de expressão artística. Este facto alarga os horizontes da criação, levando à realização e à concepção de espectáculos multimédia e interactivos onde se congregam, e interagem, vários elementos provenientes de mundos heterogéneos e aparentemente díspares. Neste contexto, o desenvolvimento do *happening* no início dos anos 60 anuncia uma arte total, onde a multiculturalidade, a interdisciplinariedade e a

diversidade de meios e expressões impera. Inventado por Allan Kaprow no final dos anos 50, favorece a criatividade, privilegiando o gesto num esquema elementar que regula a sucessão dos diferentes elementos que o constituem e lhe dão forma. Centrando a sua atenção no indivíduo, as diferentes artes e meios de produção artística, criadores e objectos artísticos interagem de forma a conceber um produto artístico único^{xii}.

Nos Estados Unidos, John Cage surge mais uma vez como um inovador. Possuindo um estilo muito próprio, que manifesta desde as suas primeiras obras na forma como concebe o acto criador e a composição musical, assistimos nos seus *happenings* e *performances* à confluência de várias formas de comunicação, dando origem a um objecto artístico onde se interpenetram várias noções coreográficas, musicais e teatrais. Destas, o compositor faz surgir a sua identidade, cruzando a música com as outras artes, não existindo a distinção entre as funções de intérprete e compositor. A simultaneidade de elementos cria um género de colagem caracterizado pelo movimento^{xiii}. Procurar no som uma imagem que traduza os efeitos conseguidos altera as formas tradicionais de comunicação. Recorrendo a fontes de inspiração várias, o compositor altera conteúdos e formas. As partituras revelam-se obras de arte; o pictural assumindo destaque. Transformando o espaço da partitura num eixo espaço-tempo de sons e formas, a notação musical transforma-se. Não temos uma notação mas notações. Cada compositor procura no signo uma forma de comunicação. Surgem elementos novos, diversos, divergentes por vezes. Pensamento e notação cruzam-se, influenciam-se, criam espaços de cor e de som, ultrapassam as noções tradicionais de notação, criando o novo, o original.

As acções multimédia de Joseph Beuys (n. 1921) e do Grupo Fluxus do qual fazem parte Wolf Vostell (n. 1932), George Maciunas (n. 1931) e Nam June Paik (n. 1935), e cuja ideia base se centra no incessante devir das coisas, ao qual se sobrepõe a precaridade da intenção artística, do gesto criativo como acto de estupefacção perante o autónomo, e sempre renovado, desenrolar da existência, e as diferentes manifestações do *Body Art* em França e na Alemanha, fortalecem e dão continuidade a esta tendência^{xiv}.

Laurie Anderson (n. 1947) concebe alguns destes espectáculos, projectos de teatro onde congrega coreografias de Trisha Brown e desenhos de Robert Rauschenberg. *United States* (1983), um ciclo de canções multimédia, combina cinema com diapositivos, luzes, uma voz alterada electronicamente, gestos corporais estilizados, um som de violino, uma narrativa, poesia e fragmentos de canções num espectáculo interdisciplinar de uma multiplicidade única. Este acontecimento, uma colagem de *Pop Art*^{xv} com a tecnologia moderna, manifesta a influência da *Pop* que se revela através da representação em directo, sendo a forma como toca, canta, interpreta e se move, característicos da *Performance Art*^{xvi}.

As novas tendências do período pós-serial provocam compositores e teóricos. O determinismo dá lugar ao indeterminismo, à abertura do pensamento musical. A notação, contribuindo para a visualização do som,

conduz a novas abordagens estéticas e musicais. O intérprete passa a ter um papel determinante na concepção e execução da obra de arte; a notação revelando conteúdos e formas. Estando prioritariamente associada à fixação da altura e da duração, o timbre, o espaço, a intensidade e o tempo continuam a ser notados de forma deficitária. No entanto, procuram-se determinar formas de notação que contribuam para a realização das obras musicais, pondo continuamente em causa os sistemas de notação existentes. Transpondo barreiras impostas pela rigidez da notação, o compositor inova na forma como transmite ao intérprete a sua vontade, o seu modo de pensar; os signos de que dispõem transformando-se continuamente. Constituído uma fonte inesgotável de saber, contextos estilísticos individuais fornecem a cada obra orientações de interpretação, determinantes para, e na, comunicação consigo e com o outro.

Constatando a integração por parte de certos compositores de materiais sonoros inusuais, as pesquisas musicológicas revelam bem as dificuldades com que os investigadores-criadores se depararam pela carência de signos que apoiem a notação, nomeadamente nos trabalhos que sofreram influência das músicas de tradição oral. Da mesma forma que as pesquisas dos futuristas italianos enfermavam das mesmas dificuldades, experiências com novas fontes sonoras implicavam alterações específicas e significativas a nível da notação. Este problema, sentido desde a Idade Média, não era novo. Eram necessários novos signos e grafismos, para que as ideias fossem transcritas para o papel, fixas no tempo e no espaço do suporte gráfico. Por outro lado, a notação leva-nos a repensar o acto de escrita. Primeiramente constatamos que serviu para notar de forma determinista o pensamento do compositor. Seguidamente, verificamos que é revista por forma a responder às diversas solicitações da obra de arte.

A obra aberta^{xvii}, caracterizando-se pela ausência de fixidez seja da forma, seja de um ou vários dos seus parâmetros, ou pela combinatória de ambos, leva os compositores a criarem toda uma série de signos destinados à exploração de novas dimensões do som, assim como de novas formas de execução^{xviii}. Este conjunto de signos alerta-nos para uma imensidão de elementos sonoros que podem ser integrados na obra musical e aos quais não temos acesso na obra de arte tradicional^{xix}. O instrumentista não terá nestes símbolos uma barreira, mas elementos facilitadores da leitura e interpretação da vontade do compositor^{xx}. Os espaços a duas dimensões aparecem como elementos importantes na descodificação de uma partitura: o horizontal associado à duração, o vertical às alturas. Presentes já na notação clássica pela utilização do pentagrama, são aqui levados ao extremo. Traduzindo a vontade do compositor, os elementos sonoros são explorados até ao limite; o intérprete traduzindo espaços arquitecturais de som^{xxi}. A fusão das duas dimensões cria a imagem de uma notação perfeita, onde espaço e tempo se conjugam na imagem ideal; a representação gráfica sobrepondo-se ao simbolismo da notação tradicional.

A música electrónica contribuiu de forma inegável para a alteração da concepção gráfica de uma partitura. A visualização do som e a dificuldade da notação tradicional em traduzir o fenómeno sonoro, as operações

necessárias à concepção electroacústica de um som, a vontade do compositor e as novas formas de interpretação vocal e instrumental, levaram a que certos autores, nomeadamente Stockhausen nos *Primeiros Estudos Electrónicos* (1952-53), recorresse a novas formas de notação para ilustrar de forma precisa a sua vontade^{xxii}. A música electroacústica acentuou o detalhe das partituras e a necessidade de especificar a natureza dos seus componentes, tornando-se um tal rigor de notação difícil para o intérprete^{xxiii}.

A imposição de uma notação cada vez mais precisa, leva à especificação de intenções que deverão ser rigorosamente tidas em conta pelo intérprete. Enquanto certos compositores criam signos que prolongam o sistema de notação tradicional especificando de forma mais precisa, altura, duração, timbre, espaço, outros põem em causa a relação intérprete/partitura abolindo hierarquias entre compositor e intérprete, criador e fruidor da obra. As intenções são outras, os signos alteram-se^{xxiv}. Frequentes são também as indicações do compositor sob a forma de notas explicativas. Facilitando o trabalho do intérprete transformando-o em compositor, vivência que transpõe o limiar da reprodução e se torna criação. Sendo confrontado com um tipo de notação onde o signo convencional não tem lugar, as notas prévias constituem um estímulo à interpretação renovada, criação individual, formas de interpretação únicas e originais.

A determinação não exclui no entanto a renovação, a composição e interpretação próprios, elementos individuais. Exemplo marcante, *December 52* (1952) de Earle Brown (n.1926), a primeira partitura gráfica. Composta por uma folha branca onde estão inscritos rectângulos de formato e espessura diversas, a sua observação revela traços particulares: não aparecem duas figuras com a mesma dimensão, nem dois espaços "vazios" iguais. Cada rectângulo é único, vivendo num contexto cuja importância lhe pertence. O seu posicionamento na folha permite uma grande variedade de interpretações. Registos, intensidades, durações e instrumentação não estão especificados. Nenhum percurso é imposto. Sem pauta nem ponto de referência, o intérprete é livre, sonhador^{xxv}. "A partitura uma imagem de um espaço que, a cada instante, deve ser compreendido como irreal e transitório. O intérprete deverá pôr tudo isto em movimento e entrar nele"^{xxvi}. Estas formas, consideradas sinérgicas dado o efeito dinâmico que produzem, diferem do simples arranjo arquitectural. Todos os organismos estão implicados na obtenção de um resultado; todos actuam da mesma forma e para um mesmo fim.

O grafismo, revelador de um processo dinâmico pode, segundo o compositor, não ser a forma mais adequada de representação desta sinergia sonora. Para Earle Brown, "aquilo que Pollock criou durante os dez últimos anos da sua existência fez-me repensar a minha forma de ver a música e revelou-me as formas aleatórias, o que me conduziu a *Available Forms*" (1961-62)^{xxvii}. Para o compositor, "as formas moveis plásticas não podem de forma alguma constituir modelos para as formas de comunicação musical, que têm a sua própria condição de existência"^{xxviii}. Ainda acerca desta obra, Brown diz ter sido influenciado pelos *mobiles* de Calder. Segundo declarações do compositor: "depois de Pollock, foi Calder que mais me marcou; as suas estruturas móveis permitiram-me observar as variações livres que se

realizavam, as mudanças variáveis até ao infinito..."^{xxix}. Estas variações, fontes de inspiração para alguns criadores, levam-nos a criar formas onde a ambiguidade é necessária na construção da obra musical.

Brown insiste ainda na necessidade de renovação constante das formas, na ambiguidade dos grafismos que tornam intérprete e público agentes criadores. A ambiguidade conduz à variedade, transformando a obra a cada apresentação- representação; a multiplicidade das respostas à renovação. O grafismo imprime um sentido, agindo de forma directa em cada fenómeno; uma escolha, um sentido, um espaço. *December 52* (1952) e *Four Systems* (1954), relembram a necessidade de fugir à direcção imposta pela leitura para que se atinjam leituras múltiplas do mesmo fenómeno. Em *Intersection III* (1953) de Feldman (n.1926), as regras de base não deixam entrever o resultado previsto pelo compositor. O intérprete intervém de forma livre. Segundo J. Cage, "a função do intérprete em *Intersection III* é semelhante à de um fotografo que, na posse de uma câmara, a utiliza para tirar uma fotografia. A composição permite um número infinito de fotos, não estando mecanicamente construída, não se poderá utilizar"^{xxx}.

Concluimos assim que várias foram as correntes musicais e estéticas que se desenvolveram e fizeram apelo a novas formas de notação. Fruto da vontade do criador em comunicar, desenvolveram-se de acordo com as necessidades de cada um, não obedecendo a sistemas de notação restritos e estritos. Cada compositor cria a sua notação, fruto de uma necessidade, de uma imposição criativa.

Bibliografia

ADORNO, Theodor W., *Philosophie de la nouvelle musique*, Paris, Edições Gallimard, 1962

AGUILA, Jesus, *Le Domaine Musical – Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Mesnil-sur-l'Estrée, Librairie Arthème Fayard, 1992

BARBAUD, Pierre, *La musique, discipline scientifique*, Paris, Edições Dunod, colecção Science-poche, 1968

BARRIÈRE, Jean-Baptiste, *Le timbre métaphore pour la composition musicale*, Paris, IRCAM e Christian Bourgois Editeur, 1991

BAYER, Francis, *De Schoenberg à Cage, Essai sur la notion d'espace sonore dans la musique contemporaine*, Paris, Edições Klincksieck, 1987

BOSSEUR, Jean-Yves, *John Cage*, Montrouge, Minerve, 1993

BOSSEUR, Jean-Yves, *Le sonore et le visuel; intersections musique/arts plastiques aujourd'hui*, Paris Edições Dis Voir, s. d.

CHARLES, Daniel, *Gloses sur John Cage*, Paris, Union générale d'Éditions, 1978

E. BROWN, "Sur la forme", in: *Musique en Jeu nº3*, Paris, Ed. du Seuil, 1971

E. BROWN, Notas para "Folio pieces", in: *Anthology*, La Monte Young e Jackson Mac Low, Munich, Heiner Friedich Verlag, 1970

J. CAGE, "Indeterminacy", in *Silence*, Middletown, Wesleyan Press, 1961

J.-Y. BOSSEUR, *John Cage*, Montrouge, Minerve, 1993

M.-Cl. MUSSAT, *Trajectoires de la musique au XXème siècle*, Paris, Klincksieck-Etudes, 1995

SANTANA, Helena, *L'Orchestration chez Iannis Xenakis. L'espace et le rythme, fonctions du timbre*, Thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne - Paris IV, 1998

SANTANA, Maria do Rosário, *Elliott Carter, Le rapport avec la musique européenne dans le domaine du rythme et du temps*, Thèse de Doctorat, Université de la Sorbonne - Paris IV, 1998

SOURIS, André, *Conditions de la musique et autres écrits*, Bruxelles, éd. de l'Université de Bruxelles, 1976

XENAKIS, Iannis, *Arts/Sciences. Alliances*, Paris, Edições Casterman, 1979

ⁱ Em exemplo, os madrigais de Gesualdo (1561-1613) ou Marenzio (1553-1599).

ⁱⁱ Tal como no contraponto empregue desde tempos imemoriáveis, necessitamos de cuidar do aspecto individual de cada linha/estrato para que a sua sobreposição resulte num espaço de reflexão musical.

ⁱⁱⁱ Encontramos as suas bases no pensamento de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900), Henri Louis Bergson (1859-1941) e William James (1842-1910), assim como nas obras de Walt Withman (1819-1892) e Emile Verhaeren (1855-1916). Na pintura, o movimento futurista desenvolve-se a partir do *Manifesto dos Pintores Futuristas* (1910) de Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrà (1881-1966), Luigi Russolo (1885-1947), Gino Severini (1883-1966) e Giacomo Balla (1871-1958), da exposição realizada em Paris em 1912, acompanhada de uma apresentação dos princípios que regem este movimento e que completam e amplificam as suas bases teóricas. Umberto Boccioni torna-se o artista mais representativo da poética futurista.

^{iv} Os Futuristas defendem ainda a existência de uma estética onde as diferentes artes se estimulam, interpelam e dinamizam, antes de retomarem, metamorfoseadas, o seu espaço próprio, autónomo. Designada por *Estética da Absorção*, permite a permuta de linguagens, concebendo a arte como um todo, uma arte total.

^v Os primeiros manifestos futuristas escritos por Pratella entre 1910 e 1912 foram o *Manifesto del Musicisti Futuristi*, o *Manifesto técnico della Música Futurista* e *La Distenzioni della Quadratura*. Em *Manifesto del Musicisti Futuristi*, defende a inclusão na obra musical de um espírito e de uma realidade sonora presentes na nova sociedade, o ruído, a velocidade. Defende igualmente a utilização de escalas de micro-intervalos e da polirritmia.

Em 1913 surge *L'Arte dei Rumori* de Luigi Russolo, onde o autor rompe de forma radical com o passado orientando as suas pesquisas para uma nova arte ilustrada acusticamente por aquilo a que chama de *som-ruído*.

^{vi} Estes instrumentos, os *intonarumori*, produzem ruídos com diferentes timbres, estando classificados por famílias. À primeira pertenciam os ruídos produzidos pelo rebombar dos trovões, os estrondos, o barulho da água a cair, os mergulhos e os mugidos; à segunda os assobios e os roncões; à terceira os murmúrios, o rosnar, os *gluglus* e os sussurros; à quarta os ruídos penetrantes e estridentes, os produzidos pelo bater dos

pés (pateadas), os tinidos e os estalidos; à quinta os ruídos obtidos através da percussão do metal, da pele, da madeira, da pedra, etc.; e à sexta as vozes humanas e de animais, os gritos, os gemidos, os risos, os uivos, os sons produzidos por raspagem e os soluços.

^{vii} A influência do Futurismo no desenvolvimento musical do século XX é relevante. A utilização dos micro-intervalos nos anos 50, o uso das novas tecnologias de suporte à criação musical, a introdução sistemática do ruído em música, nomeadamente o piano preparado, e o surgimento da Música Concreta são disso exemplos.

^{viii} Como exemplos, referimos o uso de uma notação pouco específica, nomeadamente os neumas, a indeterminação na designação das vozes e da instrumentação existente em grande parte da música polifónica até finais do século XVI, a possibilidade de escolha de uma instrumentação optativa durante o século XVII, a utilização do baixo contínuo propiciador de uma grande liberdade ao executante que respeita unicamente o cifrado da partitura (componente harmónica) sendo-lhe facultada uma grande liberdade a nível melódico, e ornamentação não especificada, nomeadamente nos séculos XVII e XVIII. Por vezes a orquestra era reforçada no decorrer do século XVIII em alguns dos seus naipes sem que este procedimento estivesse referido e determinado pelo compositor.

^{ix} "Uma atitude destas tem implicações metafísicas consagrando a dissolução da cultura na natureza, da obra na não-obra, do som no silêncio". (Cf. M.-Cl. MUSSAT, *Trajectoires de la musique au XXème siècle*, Paris, Klincksieck-Etudes, 1995, p. 93.)

^x Cage partilha as suas ideias com um grupo de artistas novaiorquinos entre os quais Morton Feldman (1926-1987), Earle Brown (n. 1926), Christian Wolff (n.1934) e David Tudor (1926-1996). Neste contexto Feldman escreve *Projections* (1950-1951) utilizando uma notação gráfica e empregando a indeterminação ao nível da interpretação da obra. No entanto, o nível de indeterminação encontra-se controlado. Earle Brown escreve *Twenty-five pages* (1953) para um conjunto variável de pianos (1 a 25), e *December 52* (1952) a primeira partitura gráfica que constitui um modelo que pode ser interpretado por qualquer fonte sonora. Earle Brown considera, no entanto, estas partituras transitórias.

^{xi} M.-Cl. MUSSAT, *op. cit.*, p. 124. Na Europa a partitura gráfica é empregue essencialmente entre os anos 1960 e 1975; nos Estados Unidos desde os anos 50.

^{xii} Vários autores, entre os quais Marcel Duchamp (1887-1968) provam, utilizando o *Happening* e elementos do quotidiano, que a arte é um fenómeno de linguagem, e a estética a moralidade dessa linguagem. As consequências desta acção, enormes devido à dimensão moral da ruptura proposta, põem em questão os meios e os fins de uma linguagem, o destino do artista e do criador, o seu papel na sociedade e no mundo, definindo um percurso e um sentido novo para a arte.

^{xiii} Como exemplo, um espectáculo de 1952 onde coexistem uma conferência proferida pelo compositor sobre *Budismo Zen*, um recital de piano preparado por David Tudor, um bailado por Merce Cunningham (n. 1919), a projecção de alguns filmes, e a fixação sobre as paredes de algumas telas de Robert Rauschenberg (n.1925).

Associando-se a outros criadores, cria a partir dos anos 50 vários espectáculos denominados de acções multimédia. Os escândalos sucedem-se, sendo uma época onde tudo é utilizado e ensaiado, um tempo onde a vida se integra na obra de arte e a música transmite a experiência humana. As expressões públicas de Maio de 68 legitimaram estas manifestações. No entanto, Cage adoptará uma atitude artística diferente, menos provocatória.

^{xiv} Encontrando os seus antecedentes na tatuagem, a *Body Art* utiliza o corpo como local de figuração. A necessidade de uma comunicação directa, sem intermediários, e a vontade de produzir um objecto artístico único, revelam-se os fundamentos sobre os quais o artista se apoia para utilizar o corpo como meio de expressão.

^{xv} A *Pop Art* teve origem na década de 50 num grupo de pensadores e artistas que se reunia no Instituto de Arte Contemporânea de Londres. Entre eles destacamos o crítico L. Alloyd que inventou a sua designação, os arquitectos P. e H. Smithson, o historiador de arquitectura R. Banham e os artistas E. Paolozzi e R. Hamilton. Utilizando filmes, publicidade, ficção científica, música Pop e bens de consumo de produção em massa da cultura americana, os materiais da nova arte propõem o seu consumo imediato. Este movimento baseia-se na cultura urbana e popular de massas.

^{xvi} Esta designação aplica-se também a outras figuras como a cantora Meredith Monk, a certas formas de teatro mais recentes, e alguns compositores minimalistas como Steve Reich (n. 1936) e Philip Glass (n. 1936), devido à forma como estruturam a sua música e utilizam o virtuosismo dos seus intérpretes (individuais ou em grupo).

^{xvii} A noção de obra aberta põe em questão as noções de mobilidade, de abertura, de indeterminação e de aleatório. Charles Ives (1874-1954) revela-se o primeiro compositor a transgredir a rigidez da obra musical como testemunha o seu quarteto com piano *Halloween* (1906). Em meados do século XX surge um conjunto de obras que podemos apelidar de abertas, entre as quais destacamos a 3ª *Sonata* (1956-1957) de Pierre Boulez (n. 1925), *Klavierstück XI* (1956) para piano e *Zyklus* (1959) para percussão de Karlheinz Stockhausen (n.1928). Na 3ª *Sonata* de Pierre Boulez, o intérprete pode abordar a obra de diferentes formas. Sendo uma obra integralmente escrita, o acaso intervém unicamente na escolha do seu percurso. As cinco estruturas que compõem a obra podem ser interpretadas em qualquer ordem, desde que a sua execução inicie e termine em estrutura "pontos". Boulez utiliza a indeterminação a nível formal, incidindo sobre o percurso escolhido dentro da estrutura base, a sequenciação das cinco estruturas que compõem o *formant*, a sequência das estruturas de *Mélange*, e a sequenciação das nove folhas que constituem *Le Livre*. (Salientamos o paralelismo entre esta sonata e a obra de Mallarmé.)

Na primeira obra de Stockhausen, o pianista encontra-se frente a uma folha de papel de grandes dimensões contendo dezanove fragmentos musicais de dimensões e densidade variável. As dimensões dos diferentes fragmentos obedecem às proporções da Série de Fibonacci que se verificam ao nível estrito da notação. A altura e a duração encontram-se determinados sendo a obra inteiramente definida pelo compositor à excepção da forma. A duração e sequenciação dos diferentes fragmentos não se encontra previamente definida, revelando-se somente através da interpretação. *Zyklus* para percussão, pode iniciar-se em qualquer uma das dezasseis páginas que a constituem, tendo como condição única que termine no momento anterior ao escolhido para seu início. Sendo a primeira obra do compositor para percussão solo, quebra com o domínio da altura face aos outros parâmetros musicais. Composta por vários estratos, cada um com uma pulsação própria e onde se verifica a existência de proporções simétricas e momentos de rarefacção e contracção rítmicas, *Zyklus* significa ciclo.

Podemos referir ainda *Pli selon Pli* (1956-57) de Pierre Boulez, *Momento* (1962-64) de Karlheinz Stockhausen, *Votre Faust* (1960-67) de Henri Pousseur (1929) ou *Tempi Concertati* (1959-60) de Luciano Berio (1925-2003).

^{xviii} Em exemplo: estalar os dedos, bater palmas, gritar, soprar, falar e outras acções extra-instrumentais.

^{xix} A introdução destes elementos na obra de arte visa facilitar e tornar mais eficaz a sua interpretação.

^{xx} Em exemplo: *Tren* (1961) ou *Anaklasis* (1960) de Penderecky (n.1933), onde a notação associada aos aspectos arquitecturais da obra são reduzidos a vectores, orientadores da percepção sob a forma de sonoridades contrastantes e metamorfoses contínuas.

^{xxi} Em exemplo: *Volumina* (1961-62) de Ligeti (n. 1923) onde *clusters* de sons são representados por massas negras de espessura variável, a sua deslocação no espaço representando as alturas.

^{xxii} Assim, estes estudos seriam rigorosamente reproduzidos por um outro músico que não o compositor. No entanto, verifica-se que por mais precisa que seja a notação, não é suficiente para traduzir a sua vontade.

A utilização por vezes exagerada de determinantes numa execução não se limita à electroacústica. Brian Ferneyhough (n. 1943) orienta de forma muito precisa a interpretação das suas obras. O músico deve seguir de forma rigorosa as indicações presentes na partitura, um labirinto de indicações cuja transcendência visa unicamente e como refere na introdução de *Cassandra's Dream Song* (1971) para flauta, a reproduzir o maior número de detalhes presentes na partitura. A partitura revela-se assim, e devido à sua complexidade, uma barreira a transpor.

^{xxiii} Em exemplo: *Klavierstücke* de Stockhausen, *Premier Cahier de Structures* (1952) de Boulez ou mesmo certas partituras de Kagel. Nelas, a abundância de notações leva o intérprete a desbravar um sinuoso caminho de signos e sons.

^{xxiv} Em exemplo: as partituras de John Cage, Earle Brown ou Morton Feldamn.

^{xxv} Earle Brown refere-se a esta partitura como "execução composta"; o intérprete "implicado na criação da obra musical". (E. Brown, Notas para "Folio pieces", in: *Anthology*, La Monte Young e Jackson Mac Low, Munich, Heiner Friedich Verlag, 1970.)

^{xxvi} E. Brown, Notas para "Folio pieces", in: *Anthology*, La Monte Young e Jackson Mac Low, Munich, Heiner Friedich Verlag, 1970.

^{xxvii} Entrevista com Jean-ives Bosseur, *Les lettres nouvelles*, out.-nov. 1966.

^{xxviii} E. BROWN, "Sur la forme", in: *Musique en Jeu n°3*, Paris, Ed. du Seuil, 1971, p.32.

^{xxix} Entrevista com Jean-ives Bosseur, *Les lettres nouvelles*, out.-nov. 1966.

^{xxx} J. CAGE, "Indeterminacy", in *Silence*, Middletown, Wesleyan Press, 1961, p.36.