

MÚSICA ABERTA: O INDIVIDUAL E O COLETIVO NA EXPRESSÃO MUSICAL

Alexandre Zamith Almeida*

RESUMO: O presente trabalho parte da consideração de que toda obra artística é portadora de ambigüidades que podem conduzi-la a diferentes graus de abertura. Após observar as gradações de aberturas reveladas nas artes, condiciona-as a especificidades apresentadas pela música ocidental, estabelecendo um estudo das aberturas em música que considera e inter-relaciona os três momentos que completam e coletivizam a expressão musical: composição, interpretação e fruição.

PALAVRAS-CHAVE: Aberturas em música; Interpretação; Improvisação; Indeterminação; Acaso.

ABSTRACT: This study considers that all artistic works have ambiguities that can lead to different levels of openings. Observing the gradation of openings revealed in the arts, one can apply them to the particularities presented in Western music, setting up categories of openings in music that consider and interlink the three moments that complete and make music a collective expression: composition, performance and fruition.

KEYWORDS: Openings in music; Performance; Improvisation; Indeterminacy; Chance.

INTRODUÇÃO

As práticas e reflexões artísticas que emergiram no decorrer do século XX direcionaram um olhar cada vez mais atento às ambigüidades inerentes a toda obra de arte, cuja implicação foi uma postura mais exploratória diante das variadas possibilidades de aberturas que se tornavam mais reconhecidas e aceitas. Sintomática deste reconhecimento é a observação de Umberto Eco, segundo a qual “a abertura, entendida como ambigüidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (ECO, 1991, p.25).

Dentre as artes, a música se revelou bastante propensa a aberturas, visto ser uma expressão essencialmente não-verbal e não-visual, despojada de objetividade semântica e da qual emergem com vigor concretude e subjetividade. Soma-se a isso o fato de a música ocidental se apresentar como uma forma de expressão artística que compreende um alto grau de mediação, na qual – tradicionalmente – o compositor se expressa ao público por intermédio de um intérprete, e ao intérprete por intermédio de uma notação musical via de regra incapaz de transmitir com integridade as intenções inerentes à criação e à expressão artística. As possibilidades de distribuição e tratamento de aberturas nessa verdadeira cadeia de transmissão constituem um fértil terreno de reflexão que pode favorecer a elucidação de pontos concernentes à composição, à interpretação, à fruição¹ e, sobretudo, às intersecções entre estas áreas da expressão musical.

Ao propor um estudo das aberturas em música, este trabalho se fundamenta na gradação das aberturas em arte apresentada por Umberto Eco em *Obra Aberta*. Considera também posicionamentos de compositores – em especial John Cage e Pierre Boulez – diante das possibilidades oferecidas pela disponibilização do conceito de acaso à composição musical a partir da segunda metade do século XX. No que concerne a relação compositor-intérprete perante as liberdades e os rigores inerentes à interpretação musical, são observadas as

* Doutorando em Música – IA/UNICAMP (alexandrezamith@uol.com.br)

¹ Como em música os termos *intérprete* e *interpretação* aparecem fortemente vinculados à performance, sempre que quisermos nos referir a aspectos relacionados ao destinatário da mensagem artística e a mecanismos de recepção e atividade gerados em um indivíduo mediante uma obra de arte utilizaremos – exceto em citações – as expressões *fruidor* e *fruição*.

colocações oferecidas por Igor Stravinsky em *Poética musical*, que revelam um pouco dos anseios e receios de um compositor perante a apresentação de suas obras.

ABERTURAS EM ARTES E SUAS MANIFESTAÇÕES EM MÚSICA

O estudo das aberturas em música requer tanto uma apreciação concernente às artes em geral quanto a consideração de especificidades inerentes à expressão musical. No que se refere às artes, fundamentamo-nos em Umberto Eco, para quem “a arte de todos os tempos aparece como provocação de experiências propositadamente incompletas, interrompidas de chofre para suscitar, graças a uma ‘expectativa frustrada’, nossa tendência natural ao completamento” (ECO, 1991, p. 136-7). O autor distingue dois graus de aberturas, a saber:

abertura de primeiro grau: na qual o prazer estético baseia-se nos mecanismos de integração e completamento que se revelam típicos em todo processo cognoscitivo. Revela-se, portanto, em obras fechadas e concluídas quanto à forma e aos seus elementos constitutivos, abertas à multiplicidade apenas quanto à recepção da mensagem artística.

abertura de segundo grau: característica de poéticas contemporâneas que enfatizam os mecanismos de integração e completamento, nas quais o prazer estético não está tão concentrado no reconhecimento final da forma, mas se dá sobretudo no reconhecimento do processo continuamente aberto que permite individuar sempre novas possibilidades formais. Revela-se em obras que expandem a abrangência do conceito de abertura a ponto de não mais o restringi-lo ao âmbito da multiplicidade na fruição, permitindo seu avanço aos terrenos da forma, da estrutura e da ordenação de elementos constitutivos.

A *abertura de primeiro grau* se manifesta de maneira semelhante em todas as expressões artísticas. No entanto, a *abertura de segundo grau*, ao propor que o fruidor possa intervir na configuração formal da obra, bem como abordá-la a partir de diversos pontos e seguir por variados sentidos, suscita um questionamento: Como isso é possível em expressões artísticas que estabelecem um intérprete como mediador entre obra e fruidor? Podemos supor que esta abertura tende a apresentar na música ocidental um comportamento distinto daquele apresentado em expressões artísticas como as artes visuais, nas quais o fruidor tem acesso direto à obra? Essa suposição é fortalecida ao pensarmos em obras musicais que proponham mobilidade formal, tais como a 3^a. *Sonata para piano* de Pierre Boulez. Tal mobilidade se evidencia e se disponibiliza ao intérprete, mas não há meios de ser percebida pelo fruidor a não ser que a obra seja reapresentada sucessivamente em ordenações formais distintas. E, ainda assim, o fruidor continuará incapaz de interferir na sua configuração formal.

Esta questão nos induz a observar as aberturas em música com base não apenas na relação obra/fruidor, mas também na relação obra/intérprete, ou seja, pensar a abertura de primeiro grau como *abertura de fruição*, por se manifestar ao fruidor, e a abertura de segundo grau como *abertura de interpretação*, por se disponibilizar exclusivamente ao intérprete. Trataremos a seguir destas duas classes de aberturas em música.

ABERTURAS DE FRUIÇÃO

Se a expressão musical favorece as *aberturas de fruição* por meio da ausência da referencialidade de elementos verbais ou visuais, pode, por outro lado, condicioná-las ao sistema composicional adotado em uma determinada obra. Assim, em épocas nas quais a criação musical obedecia a um sistema composicional único – o sistema tonal – a música ocidental proporcionava uma multiplicidade frutiva restrita se comparada àquela que seria vislumbrada pela música nova e sua diversidade de métodos, procedimentos e resultados composicionais.

A música tonal, ao favorecer o discurso linear² e portanto a idéia de causalidade, sugere uma poderosa regulamentação sintática que tende a guiar a escuta. Por ter gozado durante muito tempo na cultura ocidental o *status* de “a única música possível”, estabeleceu hábitos de escuta que resistiam aos adventos musicais geradores de uma maior diversidade musical. É disso que trata Adorno, ao reconhecer na ausência de um sistema composicional único uma das fontes de insegurança do público em geral mediante a música nova:

Desde o momento em que o processo de composição se mede unicamente segundo a conformação própria de cada obra e não mais segundo razões genéricas tacitamente aceitas, já não é possível “aprender” a distinguir entre música boa ou má. Quem quiser julgar deve considerar de frente os problemas e os antagonismos intransferíveis da criação individual, sobre a qual nada se ensina a teoria musical geral ou a história da música (ADORNO,2004,p.17).

Por outro lado, por estabelecer um universo “relativo, isto é, no qual as relações estruturais não são definidas de uma vez por todas segundo critérios absolutos” (BOULEZ, 1986,p.34), a música nova se destaca justamente por não submeter o ouvinte às relações impostas por um sistema único e pré-estabelecido, instigando-o à busca por relações e conexões variáveis de obra para obra e de escuta para escuta.

A pluralidade de recursos composicionais surgida no decorrer do século XX é a implicação de um contínuo processo de expansão do campo de possibilidades oferecidas ao compositor no decorrer da história da música ocidental. Observemos a seguinte colocação:

Estabelecido, portanto, que a ordem é imposta durante a composição musical, surge imediatamente uma segunda questão sobre o quanto de ordem é imposta. Uma vez que nós reconhecemos que toda composição envolve a seleção de certos materiais extraídos de um ambiente randômico para algum tipo de ordem, nós podemos então perguntar o quanto de seleção é envolvida em qualquer processo particular, uma vez que é óbvio que toda música repousa em algum ponto entre os extremos de ordem e caos e que mudanças no estilo musical envolvem flutuações em direção a um e a outro destes extremos (HILLER e ISAACSON,1959, p.45).

Acrescentaremos uma terceira questão: dosagens de ordem não são impostas apenas durante o processo composicional, mas também antes, já que as dimensões do ambiente randômico disponibilizado ao compositor são previamente estabelecidas por meio de (ou da ausência de) uma pré-seleção que obedece a sistemas composicionais, bem como a práticas comuns inerentes a cada período histórico. É após essa pré-seleção que ocorre a seleção propriamente dita e, com ela, a impressão do estilo individual de cada compositor. A anulação desse estilo pessoal foi proposta por músicos como Pierre Boulez e John Cage em suas distintas aplicações do conceito de acaso³, que relativizaram a importância e a necessidade das tomadas

² Salientamos que a polifonia não contradiz a linearidade do discurso tonal. Por mais intrincada que possa se apresentar, a polifonia tonal – e nisso ela diverge das novas visões de polifonia surgidas e acatadas no decorrer do século XX – tende a ser linear, unidirecional, já que todas as camadas nela envolvidas inserem-se em um único fluxo e direcionamento harmônico, interrelacionando-se sempre em concordância com as possibilidades por ele oferecidas.

³ Ainda que se harmonizassem quanto à busca pela despersonalização e autonomização da composição, estes compositores divergiam quanto à aplicação do acaso, visto que, enquanto Cage vislumbrava no acaso absoluto a possibilidade de “remover o compositor das atividades do som” (MORGAN,1990,p.362), Boulez defendia a idéia de acaso controlado por meio de manipulações numéricas. Esta divergência é explicitada em uma correspondência de 1951: “Tudo o que você diz sobre tabelas de sons, durações, amplitudes, usadas em sua Music of Changes segue, como você verá, exatamente as mesmas linhas com as quais eu estou trabalhando no momento. [...] A única coisa que não me agrada, perdoe-me, é o método de acaso absoluto (por lances de moedas). Ao contrário, eu acredito que acaso deve ser extremamente controlado: por meio de tabelas em geral, ou séries de tabelas, creio que seria possível direcionar o fenômeno do autormatismo do acaso, quer escrito ou não” (BOULEZ,1951 apud

de decisão do compositor e favoreceram a ascensão da composição musical enquanto mecanismo autônomo.

O questionamento acerca da necessidade do controle do compositor sobre seleção e resultados fez com que emergisse do pós-guerra uma potencialização das aberturas em música, proposta pela indeterminação e caracterizada por transferir ao intérprete, e ao momento de apresentação da obra, decisões e escolhas até então pertinentes e restritas ao âmbito composicional. Essas aberturas compreendem diversas liberdades interpretativas, tais como improvisação, mobilidade formal, a idéia de *happening* e o conceito de *música intuitiva* proposto por Karlheinz Stockhausen. No entanto, por se estenderem ao intérprete e ao momento da apresentação da obra sob um ponto de vista mais abrangente que pode envolver o público e as situações ambientais, avançam ao âmbito das *aberturas de interpretação*.

ABERTURAS DE INTERPRETAÇÃO

As *aberturas de interpretação* correspondem às liberdades que se disponibilizam ao intérprete e a suas imprevisíveis respostas, podendo ser: (1) inerentes a práticas comuns e a tradições interpretativas; (2) geradas por ambigüidades decorrentes das limitações da notação musical, sem que sejam necessariamente desejadas pelo compositor; (3) deliberadamente previstas e oferecidas pelo compositor por meio de diversos recursos de indeterminação.

Exemplos de aberturas originárias de práticas comuns podem ser reconhecidos nas decisões delegadas aos intérpretes pela música barroca, tais como a escolha dos instrumentos a serem utilizados em uma apresentação, a opção por temperamentos e afinações adequados, a definição da regulação (no caso dos organistas) e as práticas da ornamentação e improvisação inerentes à tradição do baixo cifrado.

A invenção e o desenvolvimento da notação musical potencializaram as *aberturas de interpretação* ao cristalizarem a bifurcação da manifestação musical em dois momentos distintos – composição e interpretação – e estabelecerem a partitura como mediadora entre compositor e intérprete. Acatada como ferramenta de controle do compositor sobre a interpretação de sua obra, a partitura revelou-se algo incapaz disto ao se basear tradicionalmente “na definição de elementos musicais discretos” (HILLER e ISAACSON, 1959,p.58) e desfavorecer intenções musicais referentes a aspectos não precisamente mensuráveis como oscilações agógicas, dinâmicas, gesto e caráter. Esse fato não passou despercebido por Igor Stravinsky:

Costuma-se achar que o que é colocado diante do músico é a música escrita na qual a vontade do compositor está explícita e facilmente discernível a partir de um texto corretamente estabelecido. Porém, por mais que seja escrupulosa a notação de uma peça musical, por mais cuidado que se tome contra qualquer ambigüidade possível, utilizando as indicações de andamento, nuances, fraseado, acentuação e assim por diante, ela sempre contém elementos ocultos que escapam a uma definição precisa, pois a dialética verbal é impotente para definir a dialética musical em sua totalidade. A realização desses elementos é, assim, uma questão de experiência e intuição; em suma, do talento daquele a quem cabe apresentar uma obra (STRAVINSKY,1996, p.112).

NATTIEZ,1993,p.112). É pertinente pontuarmos ainda que a noção de acaso em música foi refutada por compositores como Iannis Xenakis que, valendo-se da noção de um determinismo superior, argumentava que os fenômenos e suas ocorrências são regidos por leis que podem ser expressas matematicamente. Isso fez com que, na visão deste compositor, o conceito de acaso se apresentasse como uma justificativa vaga e simplista para eventos dos quais a frequência e a probabilidade de ocorrência simplesmente não sabemos expressar em termos lógicos ou matemáticos.

Durante os séculos XVIII, XIX e primeira metade do XX, as liberdades concedidas ao intérprete foram sendo progressivamente cerceadas em função de uma notação musical cada vez mais determinista e minuciosa. Isto refletiu, sobretudo, a tendência de se individualizar e personificar a criação musical ao centralizar ao máximo as decisões na figura do compositor. Com isso, desenhou-se um longo processo que, concomitante a outros, conduziu a composição musical aos meios eletrônicos, com os quais se vislumbrou a eliminação da figura do “intérprete” e o resgate do conceito de “compositor-intérprete”.

Nos estúdios eletrônicos, o compositor se percebeu apto a apresentar sua própria obra por meio do aparato que lhe era disponibilizado, em uma realização definitiva e por ele abonada. Por outro lado, esta conquista acabou por sugerir novos olhares valorativos sobre as liberdades interpretativas inerentes à música instrumental:

Compor música eletrônica envolve descrever o som em termos mecânicos e eletro-acústicos e pensar em relação ao maquinário, aparato, circuitos, considerando o ato único da produção e a ilimitada repetibilidade da composição assim produzida. Escrever música instrumental – após isso – envolve libertar a atividade do intérprete por meio de signos ópticos e realizar uma abordagem direta sobre o organismo vivo do músico e suas variáveis e imprevisíveis capacidades de resposta; oferecendo a possibilidade de múltiplos atos de produção de performance para performance, e portanto da não repetibilidade (STOCKHAUSEN apud BURGE, 1990, p.141).

Este revigorado interesse pelas atividades do intérprete abriu um vasto campo especulativo que contribuiu à ascensão da indeterminação em música e delegou à interpretação grande poder decisório, rememorando práticas recorrentes na música ocidental até meados do século XVIII. Exemplo disso foi o resgate da improvisação, que estabeleceu um elo direto com épocas passadas. No entanto, é importante compreendermos que – excetuando-se a chamada livre improvisação – a prática improvisatória pressupõe restrições, já que exige que o intérprete submeta sua espontaneidade a pré-determinações métricas, harmônicas, motivicas ou idiomáticas impostas pelo material sobre o qual se improvisa. Inserem-se nessa acepção a improvisação de variações sobre um tema dado, de cadências de concertos, de realização de baixo cifrado, de ornamentação e de relações duracionais.

As poéticas musicais da segunda metade do século XX estabeleceram o alçar contínuo tanto da improvisação quanto das demais manifestações de *aberturas de interpretação* a graus cada vez mais elevados, conjugando-as a propostas experimentais que almejavam ressaltar o caráter coletivo da prática musical e apresentavam uma postura iconoclasta perante aspectos definidores do conceito cristalizado de obra de arte. É sobre isso que nos fala Christopher Ballantines:

Um dos temas centrais de música experimental é a improvisação. E é aqui que se vê claramente o aspecto social da música experimental, relacionado tanto à transformação do aparato musical quanto à dessacralização da obra de arte musical. A improvisação traz cooperação e comportamento social, no melhor e mais alto sentido, à questão estética (BALLANTINES,1977,p.234).

Somou-se a isso o potencial libertário que se vislumbrou em especial na prática da improvisação coletiva, em um contexto no qual instruções específicas do compositor ao intérprete passaram a ser consideradas “repressivas” (MORGAN,1990,p.374). Isso impulsionou – a partir de meados dos anos 50 – o afloramento de diversos grupos de improvisação que conduziram a prática improvisatória a extremos, abarcando músicos das mais distintas orientações musicais e, por fim, inserindo ativamente o público em propostas que se afastavam cada vez mais do conceito tradicional de obra de arte e se aproximavam da idéia de *happening*. A amplitude das *aberturas de interpretação* seria expandida também pelo

conceito de *música intuitiva* proposto por Stockhausen ao fundamentar a realização musical na busca pela mais liberta espontaneidade coletiva:

O adjetivo intuitivo tem o objetivo de frisar que a música procede da intuição, por assim dizer, sem nenhum obstáculo [...] Quero deixar claro que a “orientação” aos músicos, que chamo de “confluência”, não é um pensamento musical casual ou meramente negativo – no sentido de exclusivo –, mas uma concentração conjunta num texto escrito por mim, e que estimula a intuição de maneira claramente definida (STOCKHAUSEN apud GRIFFITHS,1998,p.168).

A série de peças *Aus den sieben Tagen* (Dos Sete Dias), composta por Stockhausen em 1968, é a representação explícita daquilo que o compositor entende por *música intuitiva*. Sua partitura se resume a um texto para cada uma das peças, e é com um deles que encerramos o assunto *aberturas de interpretação*, por entendermos que nos revela o grau ao qual elas foram conduzidas:

*Vive completamente só durante quatro dias
guardando jejum
em silêncio absoluto, com a possível imobilidade.
Dorme apenas o necessário,
pensa o menos possível.
Depois de quatro dias, bem tarde da noite,
sem prévia conversação
toca sons simples.
SEM PENSAR no que está tocando
fecha os olhos,
simplesmente ouve.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao observarmos as classes de aberturas em música, é inevitável considerarmos que elas se manifestam sempre – ainda que em variadas gradações e amplitudes – e, portanto, coexistem em quaisquer obras dos mais diversos estilos e períodos da história documentada da música ocidental.

Consideramos que as *aberturas de fruição* se fazem sempre presentes, visto que uma obra musical jamais se manifesta duas vezes de maneira idêntica e que nossa percepção detecta e realça, a cada escuta, relações estruturais não percebidas em escutas anteriores. As *aberturas de interpretação* são igualmente inerentes a toda interpretação musical, o que submete a integridade da transmissão das intenções do compositor às circunstâncias que envolvem cada apresentação. Assim,

[...] o compositor corre um risco inegável a cada vez que sua música é tocada, já que, a cada vez, uma competente apresentação de sua obra depende de fatores imprevisíveis e imponderáveis, que se combinam para produzir as qualidades de fidelidade e simpatia sem as quais a obra será irreconhecível em determinada ocasião, inerte em outras, e, em qualquer situação, traída (STRAVINSKY,1996,p.113).

Por outro lado, cabe ao intérprete reparar possíveis perdas impostas pela notação musical, bem como revelar relações e conexões que ele julgue valiosas ou que por ele tenham sido descobertas, envolvendo-se em um complexo jogo que aproxima a noção de interpretação à de co-autoria e justapõe fidelidade ao texto e autonomia artística.

A coexistência destas aberturas faz com que uma manifestação musical só se complete no momento em que todas elas se fechem, se resolvam. Se as aberturas em música potencializaram e

evidenciaram a coletividade na manifestação artística, coube às propostas musicais que emergiram a partir da segunda metade do século XX realçá-las, libertando-as das restrições às quais foram impostas durante os dois séculos precedentes e conduzindo-as a pontos além dos quais o próprio conceito de obra de arte se desvanece.

Por fim, podemos visualizar a trajetória assumida pela música ocidental ao compreendermos que os graus de permeabilidade às aberturas, apresentados pelos diversos períodos históricos, descrevem um arco exatamente inverso àquele apresentado pelo detalhamento e determinismo na notação musical e pelo estabelecimento da assinatura autoral, do individualismo artístico e do conceito de obra de arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T.W. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2004.
- BALLANTINES, C. Towards an aesthetic of experimental music. *The musical quarterly*, London, n.2, p.224-246, Apr. 1977.
- BOULEZ, P. *A música hoje*. 3.ed. Tradução Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1986.
- BURGE, D. *Twentieth-century piano music*. New York: Schirmer Books, 1990.
- ECO, U. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 8.ed. Tradução Giovanni Cutolo. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1991.
- GRIFFITHS, P. *A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- HILLER, L; ISAACSON, L. *Experimental music: composition with an electronic computer*. New York: McGraw-Hill, 1959.
- MORGAN, R.P. *Twentieth-century music: a history of musical style in modern Europe and America*. New York: W.W. Norton & Company, 1990.
- NATTIEZ, J.J. *The Boulez-Cage Correspondence*. Tradução Robert Piencikowski. New York: Cambridge University Press, 1993.
- STRAVINSKY, I. *Poética musical*. Tradução Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.