

Universidade de Évora
Escola de Artes
Departamento de Música

Trabalho de Projecto

A NOTAÇÃO E O DISCURSO MUSICAL

Mestrando
Jorge Alberto Rosa de Sá Machado

Orientador
Professor Doutor Christopher Bochmann

“The main propose of musical notation is to make possible the construction, preservation, and communication of more complex kinds of music. The technical possibilities of notation system also influence the act of composing – the entire musical way of thinking of all musicians – so that the aural image of a musical work in every epoch is characteristically related to its visual configuration”

Erhard Karkoschka

La transformación de la partitura surge como verdadera necesidad de buscar los signos más apropiados para expresar la idea musical, nunca como un propósito auténticamente plástico o extramusical.

Jesús Villa-Rojo

But if it was true that the time becomes space, then my musical notation could become graphic art. From this was born the idea of making lithographs, serigraphs, watercolors, using my musical scores.

John Cage

Resumo

O objectivo da Tese é o de contribuir para uma reflexão sobre o papel da Notação Musical em todo o fenómeno musical, desde o processo da sua composição, as suas características discursivas, à fruição pelo público, passando pela acção do intérprete, tentando estabelecer pontes entre os vários discursos musicais e as várias opções de notação, contribuindo para uma melhor utilização e exploração das suas potencialidades e limitações.

Centro grande parte da atenção nas questões práticas, como por exemplo a coordenação dos acontecimentos que as “novas” notações levantam na realização de peças para grupo de câmara com necessidade de direcção e sua possível leitura através de partes instrumentais/vocais individuais, não abordando assim em pormenor os aspectos particulares da sua simbologia.

Proponho portanto uma reflexão sobre possíveis soluções para o problema da coordenação vertical, em notações que não usem o compasso para esta coordenação.

Summary

The aim of this thesis is to contribute to the reflection on the role of Musical Notation, throughout the musical phenomenon, from the process of its composition, its discursive features to the fruition by the public and the action of the interpreter, trying to bridge the various musical discourses and the various options of notation, contributing to a better use and exploitation of its potential and limitations.

I focus most of the attention on practical issues, such as the coordination of the events that "new" notations raise in the implementation of pieces for chamber group needing direction and its possible reading through instrumental/vocal individual parts thus not addressing in detail the particular aspects of its symbolism.

I therefore propose a reflection on possible solutions to the problem of vertical coordination in notation that doesn't use the compass for this coordination.

A NOTAÇÃO E O DISCURSO MUSICAL

ÍNDICE

Tema / Summary

1 – A Notação e o Discurso Musical	5
1.1 – Breve enquadramento histórico.	5
1.2 – Função/necessidade	8
1.3 – Desenvolvimentos “recentes”	9
2 – Tipos de Notação	10
2.1 – Definição	10
2.2 – Comentários sobre exemplos ilustrativos	12
2.2.1 - Notação Descritiva	12
2.2.2 – Notação Prescritiva: Notação Quantitativa	14
2.2.3 – Notação Prescritiva: Notação Qualitativa	19
2.2.4 – Notação Prescritiva: Notação Gráfica	36
2.2.5 – Conclusões	38
3 – Transliteração de “Remake” de Jorge Peixinho	39
3.1 – Estudo	39
3.2 – Partitura	41
4 – Composições sobre os aspectos trabalhados na Tese	52
4.1 – Peça para grupo instrumental: <i>Glosa</i>	
4.1.1 – <i>Glosa</i> para Grupo Instrumental (versão 1)	53
4.1.2 – <i>Glosa</i> para Grupo Instrumental (versão 2)	63
4.1.3 – <i>Glosa</i> para Grupo Instrumental (versão 3)	73
4.2 – <i>Duas Peças</i> para Grupo Instrumental	83
5 – Conclusão	96
7 – Bibliografia	100

1 – A Notação e o Discurso Musical

1.1 – Breve enquadramento histórico.

Notação é uma representação visual do som, um registo do som “ouvido” ou “imaginado”, um conjunto de instruções visuais para os executantes. Pode ser vista como um sistema formal de sinais entre os músicos e/ou um sistema de memorização e ensino. A origem da escrita, teve estas duas funções, sendo comuns nas comunidades não-literadas. Em zonas do continente africano, onde não existem exemplos de representação escrita, eles comunicam através de sílabas ou palavras, por números nas laminas dos xilofones, nomes das cordas e outro vocabulário técnico, semelhante ao que acontecia no século XI na alta cultura europeia, onde, em ensaios e apresentações se comunicava com sílabas e movimentos de mão, mais do que através de representações gráficas, quer de texto ou sinais. De forma geral a notação, no seu desenvolvimento inicial, respondeu a duas necessidades primárias, um auxiliar de memória e uma forma de comunicação.

A representação escrita musical é um fenómeno das classes sociais letradas e o seu desenvolvimento só se deu após a formação de uma escrita literária, estando assim num relacionamento estreito com ela. A escrita europeia é baseada em símbolos individuais abstractos, o alfabeto, tendo características diferenciadas de outro tipo de escrita como por exemplo a chinesa, que se baseia em símbolos com significações mais concretas.

O contexto social em que se desenvolve é factor de grande importância. Na cultura europeia foi a notação vocal a primeira a surgir, influenciando a escrita musical, que se baseava na palavra e em pequenos sinais indicando o movimento da linha melódica, enquanto que as durações eram reguladas pela métrica do texto. Com o surgimento e desenvolvimento dos vários centros litúrgicos, a necessidade do registo musical já não era só a da fixação de uma prática mas o registo de novas composições, paralelamente ao surgimento, também, da música instrumental. Esta evolução veio culminar numa notação musical em símbolos relativamente abstractos, representando as propriedades fundamentais do som no contexto musical da época: a altura e a duração.

Desde a segunda metade do século passado que a notação musical passou a ser também encarada como uma réplica visual da intenção de som e suas propriedades, a altura, a duração, a intensidade, a articulação e o timbre, dentro de um sistema totalmente organizado.

A experimentação tem sido a base da sua evolução, desde as suas formas mais antigas, com palavras, sílabas e letras; linhas indicando movimento/direcção da melodia; signos agrupados indicando movimentos melódicos; tablaturas indicando o local onde se colocam os dedos no instrumento, até uma certa estabilização no século XVII. O aspecto das partituras musicais e a sua realização mantiveram-se sem grandes modificações até ao século XX, num sistema com um conjunto de símbolos que só o seu conhecimento profundo permite a sua correcta realização e é entendido por todos os músicos conhecedores da cultura e música ocidental.

No século XX, uma corrente estética de compositores sentiu-se limitada pela notação convencional e criou formas de expressão novas, numa combinação de símbolos tradicionais e não tradicionais, criando uma nova simbologia para a apresentação das suas ideias. Estes “experimentalismos” estiveram intimamente ligados às suas opções de estilo de composição, como sejam, o controle total dos aspectos interpretativos na realização das suas partituras ou acaso e a interacção com a espontaneidade e a criatividade dos interpretes.

A maior parte destas experiências deram-se nos anos 50 e 60 do século XX tendo contribuído para desenvolver enormemente a notação musical, criando uma nova consciência das suas possibilidades, formando um corpo de signos que ora se fixavam de forma mais precisa, ora davam mais liberdade de expressão, resultando na indeterminação e improvisação, alargando igualmente a uma nova simbologia para as várias áreas da composição: a altura, o tempo, a métrica, a duração, intensidade, articulação, o timbre, produção do som, a “espacialidade”, ...

Naturalmente, destes “experimentalismos” resultaram propostas/soluções muito díspares, quer ao nível dos símbolos usados, quer ao nível da sua relevância, estando na actualidade, fruto de várias compilações e estudos mais unificados e normalizados, apesar de ainda muitas partituras necessitarem de notas explicativas.

De uma forma global e incluindo as diferentes culturas extra ocidentais, a notação musical partilha o propósito de registar e salvaguardar o fenómeno musical da sua própria cultura. A notação musical ocidental desenvolveu-se, por um lado, num processo mais descritivo, ou seja, o registo narrado do fenómeno musical, sem pretender servir guia para a execução, actualmente muito desenvolvido pela Etnomusicologia, e por outro, numa linguagem mais actual e mais ligada à composição e performance, num processo prescritivo¹, servindo exclusivamente como forma de os executantes a puderem recriar, e, também, como ferramenta de composição. No período que vou abordar, penso que as partituras adquiriram um pouco do papel descritivo, pelo uso de notações que espelham graficamente os movimentos sonoros assim como as extensas notas explicativas.

¹ *Notação Prescritiva e Notação Descritiva* em Netl, Bruno

1.2 – Função/necessidade²

A evolução do discurso musical, através das suas formas e estruturas, foi dando à notação musical novas necessidades de representação.

As notações iniciais partilhavam o propósito da transmissão e preservação de uma cultura, representando na maioria os diversos cânticos monódicos dos seus rituais, quer religiosos quer pagãos, sob variadas formas, preocupando-se fundamentalmente com a fixação das alturas e depois das durações.

A grande revolução deu-se aquando a necessidade de registo da polifonia, os vários planos sonoros, ou seja a definição vertical do discurso musical. Esta evolução teve o seu apogeu no barroco tardio, estilo musical caracterizado por um ritmo harmónico muito apertado, que pela mudança de harmonia ao nível do tempo, levou à necessidade de coordenação vertical e também a um estágio de desenvolvimento “perfeito” do compasso, da divisão e das proporções entre as figuras musicais.

A linguagem musical trabalha com uma gama limitada de sons e apenas com alguns dos seus aspectos (tradicionalmente com notas e figuras rítmicas) representando as necessidades de representação que caracterizam um dado momento da nossa cultura, mas se se mudar o enfoque mudará com certeza a própria notação. A notação tradicional europeia não serve para representar a música de culturas que dêem a maior importância ao seu ataque/articulação, ao timbre de cada som, à forma como uma nota se liga com a próxima, ou outros aspectos particulares, que não sejam as durações e alturas. Este tipo de preocupações está presente em culturas como, por exemplo, a chinesa ou a turca que usam notações mais próximas das tablaturas. A notação europeia preocupa-se, principalmente, mais com as relações entre os vários sons do que a qualidade de cada um desses sons.

Estas diferenças de características e de objectivo na nossa notação, possibilitaram uma interacção fundamental entre a estrutura musical (acto de compor) e a notação, dando ao compositor a faculdade de pensar exclusivamente em relações entre notas e tempo, não só nos seus aspectos horizontais mas também verticais. Por outro lado, dificultou outro tipo de representações, como sejam os ritmos/pulsações irregulares, definição precisa

² *Função e necessidade* em Cole, Hugo

dos acelerandos/ritardandos, inflexões ornamentais das linhas melódicas, modos de produção/articulação, timbres.

A notação tem seguido por vezes lentamente, por vezes muito rapidamente, as necessidades dos vários intervenientes, tendendo a não fixar regras absolutas, adaptando-se às várias correntes/escolas musicais.

1.3 – Desenvolvimentos recentes

Para um estudo mais aprofundado dos caminhos da notação actual é necessário a compreensão e estudo do passado. Deste conhecimento, fica-nos como aspecto essencial, o modo como as notas (e de forma mais geral, os signos) soam, mais do que como se escrevem. Por exemplo, a notação tradicional serve plenamente a escrita no sistema tonal mas causa algumas confusões em sistemas não tonais. Outra “fraqueza” foi o não responder às novas solicitações no século XVIII, de dinâmica e articulação, deixando grandes dúvidas na sua realização.

A partir da metade do século XX outras dificuldades se agravaram, como se pode observar em Schoenberg a necessidade de ter colocado um acidente antes de cada nota; uma notação rítmica, baseada só na divisão regular em dois ou três; da regularidade e diferença de “peso” nos tempos dos compassos não responderem a uma escrita de intenção não métrica.

Contrariando um sistema muito fechado de notação, os compositores, nos anos 50 do século passado, sentiram a necessidade de experimentarem sistemas mais abertos, até à notação indeterminada e novos símbolos. Como resultado destes “experimentalismos” o compositor veio a envolver o executante no acto da criação, solicitando-lhe não só decisões nos aspectos práticos da produção do som como também na sua participação criativa. Destes novos desenvolvimentos, novos símbolos, que espelhavam de forma visual o som, uma notação mais de acção, proveio a notação totalmente gráfica, aqui, apelando totalmente à improvisação, a um novo tipo de executante, mais flexível e criativo. Devido a no universo da interpretação musical se manterem várias épocas e estilos, ouve a necessidade da coexistência entre a notação praticada e as novas experiências.

2 – Tipos de Notação

2.1 – Definição

Do ponto de vista do tema desta dissertação, que se centra nos aspectos da notação, presentes em partituras para grupo instrumental com necessidade de direcção e os problemas de sincronia dos momentos de coordenação vertical, e, para uma melhor apresentação do problema, defino os vários tipos de notação.

Em primeiro plano poderemos ter dois grandes tipos a Notação Descritiva e a Notação Prescritiva. O primeiro descreve o acontecimento musical, podendo explicar, de forma textual desde o seu contexto, a sua intenção, o local da realização, a disposição dos interpretes/instrumentos, quem são os interpretes, como se inicia, até à sequência dos vários acontecimentos sonoros. O segundo, onde podemos agrupar a maior parte composições musicais, regista com signos de vários tipos a peça, tendo no seu cerne o tempo a decorrer da esquerda para a direita e as alturas de baixo para cima.

Dentro do tipo de Notação Prescritiva, defino três subtipos, a Notação Quantitativa, a Notação Qualitativa³ e a Notação Gráfica. O primeiro corresponde à notação tradicional europeia, baseada principalmente em pautas, compassos, claves e notas/figuras, o segundo, fazendo o uso das notas/figuras de forma livre sem compasso, e a terceira, expressando-se de forma pictórica/plástica, tentando “desenhar” o som.

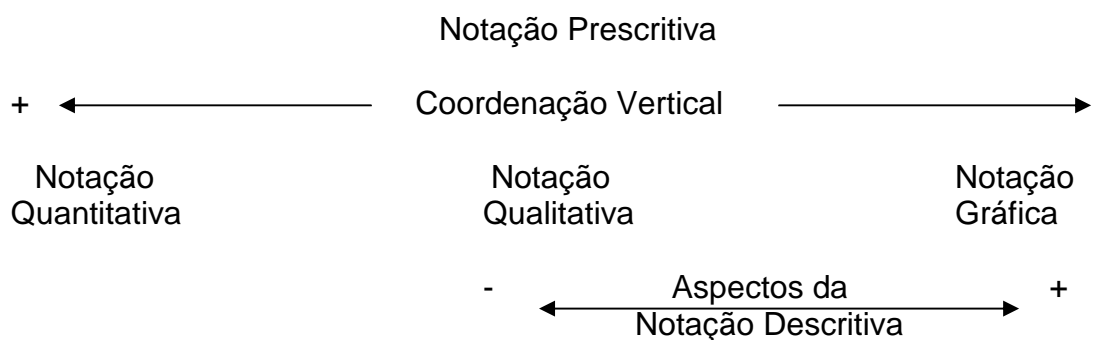
Por vezes é difícil colocar uma peça só numa destas definições, por poder conter dois ou mais tipos/subtipos, quer em simultâneo quer no seu decorrer.

Do ponto de vista da problemática da sincronia dos momentos de coordenação vertical, só se encontram dúvidas e indefinições na Notação Qualitativa, visto que na Notação Descritiva os acontecimentos musicais são apresentados textualmente e correspondem, na maior parte dos casos, à música monódica ou quando existem mais vozes/linhas o seu carácter é heterofónico; na Notação Quantitativa por si corresponde à necessidade histórica do desenvolvimento da polifonia e o seu registo; na Notação Gráfica o seu

³ *Qualitativo e Quantitativo* em Bochmann, Christopher; Pousseur, Henry

propósito central não é o rigor mas sim a interpretação pessoal, a improvisação, o aleatório.

Estes tipos de notação não podem ser encarados como classificações estanques porque se assim os abordássemos ficariam muitas partituras fora desta sistematização.



Neste esquema pretendo mostrar a relação entre os vários tipos de notação, primeiro do ponto de vista da sincronia dos momentos, ou seja a maior ou menor coordenação vertical dos acontecimentos musicais e em segundo, a presença de aspectos descritivos, apenas presentes nas notações qualitativa e gráfica e a sua maior e menor relevância.

2.2 – Comentários sobre exemplos ilustrativos

Apresento abaixo alguns exemplos dos vários tipos de notação, acompanhados de um breve comentário sobre a sua realização.

2.2.1 - Notação Descritiva

1- *The Roachville Project* (1967) de Barney Childs

The Shping of Musical Elements, Russell, Armand and Trubitt, Allen, Schirmer Books, New York, 1992

The Roachville Project*

Commissioned by, and dedicated to, Joseph Byrd Barney Childs

4 to 10 performers, minimum duration 30 minutes.

Provide a great deal of material, most of which should be capable of soundproduction, either immediately (wires, pipes, blocks, tubes, containers, bits and pieces of musical instruments, junk, etc.) or potentially (material which when assembled or altered or worked with can be made, maybe, to produce sound in some fashion).

The piece begins with the arrival of the performers at the material. They begin to assemble the material, as they please, any way they wish, into a “musical instrument” of sorts. The complete construction is to be a unit—that is, separate people may work for a while on separate sub-units, but these must eventually be built into the complete construction. All that is necessary for assembly, finally, is ingenuity: the *means* of assembly (nails, staples, glue, string, sticky tape, leather straps, baling wire, rivets, etc.) are up to the performers. Performers may converse together concerning problems of assembly and sound potential, but this must be done very quietly, and other conversation is to be avoided; performers may test parts they are working on for sound as they are assembling (i.e. test string tension by plucking, test resonances by tapping, etc.) but this must also be done very quietly. At a stipulated time, or when all agree that the instrument is completed, the performers improvise music on it, for any length of time. The composition is finished with the completion, at a pre-arranged time or by agreement among the performers, of this “piece-within-a-piece.” All material provided need not, or perhaps will not, be used. If passing members of the audience wish to become performers they may, as long as the total working number of participants never exceeds 10.

*Roachville and White Mountain City were “settlements just over the White Mountain summit from Owens Valley . . . A writer visiting there in 1864 tells all that we know of those would-be mining centers. The ‘city’ from which he wrote was on Wyman Creek, on the Deep Spring slope; its rival, Roachville, was on Cottonwood Creek, and was named by its proprietor, William Roach. . . .”

W. A. Chalfant, *The Story of Inyo*

Esta peça pode constituir um exemplo de uma partitura em Notação Descritiva, a sua realização está totalmente explicada no seu texto. Serve também como um exemplo de um registo Etnomusicológico de uma prática musical. Aqui o compositor aflora o género Teatro Musical e de certa forma provoca a questão de “o que é a música?”.

2- Sonant. Fin II/Invitation au jeu; voix (1960) de Mauricio Kagel

Notation in New Music, Erhard Karkoschka, Praeger Publishers, New York, 1972.


SONANT (1960/....)

für Gitarre, Harfe, Kontrabass und Fellinstrumente

FIN II / Invitation au jeu, voix

Mauricio Kagel

Kontrabaß (Stimmen-Partitur)

T / P		
00" / 10"		Sie können beginnen, der Herr Gitarrist hat Ihnen ein Zeichen gegeben. Spielen Sie bitte zwei pizzicati - molto vibrato - auf der V. Saite im Abstand einer kleinen None
	<i>p</i>	(BEGINNEN WIR MIT DER ABSCHAFFUNG EINIGER ELEMENTARER EINWÄNDE); klingen lassen.
10" / 18"	<i>mf</i>	(SIE SPIELEN HIER PROGRAMMUSIK : WERKTREUE KANN NUR ILLUSION SEIN.) Noch ein pizzicato. Um ein Schnarren hervorzubringen, heben Sie kurz nach dem Zupfen den Finger der linken Hand langsam von der Saite; währenddessen trommeln Sie mit der rechten Hand auf den Korpus (in der Nähe des Steges). Setzen sie den Dämpfer auf.
28" / 11"	<i>pp</i> <i>f</i>	(<i>"BEI BEETHOVEN SIND SOZUSAGEN DIE EFFEKTE SCHON IM VORAUS VERTEILT".</i>) Führen Sie auf zwei Saiten gleichzeitig COL LEGNO BATTUTO sechs oder sieben GETTATO-Striche () in verschiedenen Geschwindigkeiten aus. Dabei sollen Sie die linke Hand zwischen der 2. und 5. Position bewegen; die Intensität des Bogenanschlages von PIANO bis FORTE heftig verändern.
39" / 24"	<i>mp</i> <i>mf</i> <i>f</i> <i>p</i>	(In den 'Heures Séculaires' schreibt Satie : "ICH VERBIETE JEDEM, WÄHREND DER AUFFÜHRUNG LAUT DEN TEXT ZU LESEN. JEDER VERSTOSS GEGEN DIES ANORDNUNG WIRD MEINE GERECHTFERTIGTE UNGEHALTENHEIT GEGEN DEN DREISTEN NACH SICH ZIEHEN. AUSNAHMEN AUF GRUND PERSÖNLICHER BEVORZUGUNG SIND AUSGESCHLOSSEN" Dagegen bitte ich Sie, Herr Kontrabassist, diese Aufforderung laut zu verlesen, während Sie spielen.)
1'03" / 13"	<i>f</i> <i>mp</i> <i>mf</i>	Ein pizzicato auf der I.Saite in der 8.Position; noch eines, und spielen Sie nun, immer schneller, eine große Anzahl von pizzicati über alle Saiten wandernd; begleiten Sie diese Passage mit Glottisschlägen (die dem Klang der pizzicati ähneln) und Akzenten auf Korpus und Zarge. Entwickeln Sie zum Schluß GROSSE AKTIVITÄT AUF DER IV. und V.Saite, durch PIZZICATI, COL LEGNO BATTUTO, Schnarren, schnellsten Aufstrich und ABSTRICH, übertriebenen Druck des Bogens mit halbem col legno tratto. DANKE.
1'16" / 20"	<i>p</i>	BEREITEN SIE SICH BITTE AUF DIE PETITE PIECE DE RESISTANCE VOR. Während die linke Hand die Stellung der Finger und ihre Lage dauernd ändert, führen Sie arpeggierte Akkorde auf den

Outro exemplo de Notação Descritiva, nesta parte da partitura o compositor marca a minutagem das acções que o intérprete deverá executar.

2.2.2 – Notação Prescritiva: Notação Quantitativa

3- *Le marteau sans maître*, IV (1954) de Pierre Boulez

Universal Edition Ltd, London, 1957

IV.
commentaire II de chourreaux de solitude.

Les points d'orgue et les points d'arrêt comme de brusques coupures dans le tempo, sauf indications contraires

Assez rapide (♩ = 132)

Xylorimba

Vibraphone

m. droite

Cymbalettes

m. gauche

Guitar

Alto (sans sourdine)

pizz. (poser l'archet) jusqu'à l'indication arco (mes. 16)

Les liaisons qui se trouvent dans les parties de Xylorimba et d'Alto en pizz. sont mises pour éviter, en indiquant la valeur réelle,

Accelerando - - - // Moins rapide (♩ = 120) rit. - - - // a tempo (♩ = 120) (♩ = 80)

Xylor

Ydr.

m. d.

Cymb.

m. g.

Guiz.

Alto

une attaque trop brutale non requise à ces endroits.

4- Zeitmasse (1975) de K. Stockhausen

Universal Edition Ltd, London, 1957

Flute

(87) E. H. gibt Tempo

(88)

(89)

Oboe

(87) E. H. gibt Tempo

(89)

English Horn

so langsam wie möglich (höchstens ♩ ca 100)

(87)

mit einem Atem bis 96

(90)

Clarinete

E. H. gibt Tempo

werden die, eingeklammerten Töne gespielt, so gilt das auch für die Flöte

(89)

Bassoon

E. H. gibt Tempo

Exemplo de Notação Quantitativa, neste fragmento os vários instrumentos seguem o Corn Inglês, numa pulsação de colcheias. Stockhausen obriga os intérpretes a uma leitura atenta, já que, apesar de manter a unidade de tempo, vai sobrepondo compassos diferentes sem indicar os momentos de pausa. A sensação de pulsação é ténue em virtude dos ritmos pouco definidores e muito díspares entre as várias vozes.

5- Chamber Concerto II (1986) de Elliott Schwartz

Music Since 1945, Schwartz, Elliott and Godfrey, Daniel, Wadsworth, Belmont, 1993.

Duration of this page = 30 seconds

(through 7:15)

Solo Clar.

Pno.

$\text{♩} = 60$

mp *p* *pp* *p*

legato *mp* *lyric* *mf* *p* *pp* *dim.* *3*

Other players: Each instrument plays the figure given below, in numbered sequence, as on page 11. After entering, repeat figure one or two times *ad libitum*, always *ppp*!

① Va. *ppp*

② Perc. BDr. *ppp*

③ Ob. *ppp*

④ Trb. (Cup Mute) Flg. *ppp*

⑤ Fl. *ppp*

⑥ Tpt. (Cup Mute) *ppp*

Cb. and Tuba silent for this page.

Nesta página do concerto para clarinete e grupo instrumental são nos apresentados dois níveis de gestos musicais, um numa notação métrica “tradicional” em simultâneo com um material colocado em caixas e totalmente não sincronizado. A não coordenação é assumida e a notação usada é um misto de Quantitativa e Qualitativa.

6- *Symphonies* (1954) de Henri Pousseur

Universal Edition Ltd, London, 1954

The musical score for measures 23-27 of 'Symphonies' by Henri Pousseur is written for a large ensemble. The time signature is 4/8. The score is characterized by its complex, non-metric rhythmic structure, featuring a variety of note values such as 9/16, 7/16, and 5/16. The notation includes many beamed notes and rests, creating a dense, non-metric texture. The dynamic markings are varied, including *pp*, *ppp*, *p*, *mf*, and *f*. The score is divided into systems for different instruments: Htb. (Horn in B-flat), Bon. (Bassoon), Cor I (Cor Anglais), Cor II (Cor Anglais), H.I (Horn in C), H.II (Horn in C), and Pft. (Piano Forte). The score is marked with a box containing the number 23 at the beginning of the first system.

Mais um exemplo de Notação Quantitativa, em que a utilização uma rítmica não definidora da pulsação e flutuante o discurso musical não adquire uma métrica forte, apesar da definição rigorosa de compasso, a variação constante de unidade de unidade de tempo e de número de tempos.

7- *Don* (1962) de Pierre Boulez

No. 1 de "Pli selon pli", Universal Edition Ltd, London, 1989

[illegible]

Exemplo de Notação Quantitativa em alternância com Notação Qualitativa, nos compassos com métrica, naturalmente, não há dúvida na sincronia vertical mas é de assinalar a forma como o compositor estabelece essa coordenação nos “compassos” livres, em que esta é indicada por setas verticais associadas a um número que define a sua sequência.

2.2.3 – Notação Prescritiva: Notação Qualitativa

8- *El Cimarrón*, N.15 “*Das Messer*” (1972) de Hans Werner Henze

The Shaping of Musical Elements, Russell, Armand and Trubitt, Allen, Schirmer Books, New York, 1992

XV Das Messer · The Machete

sitzt aufrecht, die Hände auf den Knien,
bewegungslos.
sits upright, hand on his knees,
motionless

Morgen sterbe ich vielleicht.
Maybe I will die tomorrow.

A - ber mein Ge-sicht ver - ste - cke ich nicht.
But I am not hid - ing my face, not yet.

Da - mals muß - ten wir still hal - ten,
Once, we were forced to keep qui - et:

(Ryufeki)

trancuillo

nach und schmutzig in den Ber - gen
und die spa - ni - schen Trup - pen zo - gen vor - bei, sau - ber wie die Zinn - sol - da - ten, mit ih - ren

naked and fil - thy in the mountains
with the Spanish di - vi - sions moving right by like a bunch of tin - sol - diers with all their

Nesta peça, para voz, flauta, guitarra e percussão, o compositor recorre a pautas, figuras e outros grafismos. A música decorre da esquerda para a direita, e é regulada por uma linha superior em que define a duração de cada segmento. A coordenação vertical dos acontecimentos é um pouco livre e o compositor deixou-nos a indicação da duração de cada pequeno bloco além de setas indicadoras dos momentos de sincronização entre as várias partes.

9- *Kontakte* (1958–60) de K. Stockhausen

Universal Edition Ltd, London, 1966

336" IX E+F

453" II ↔ III alternierend (zwischen jedem Maximum)

179.5

I ↔ III alternierend 411,5

31,5 36,5 45 53 61,5 73,5 86,5 101,5 119,5

Electronic tape

50 dim

39a

40

39b

39c

39d

39e

39f

39g

42a

42b

42c

42d

42e

42f

42g

42h

42i

42j

42k

42l

42m

42n

42o

42p

42q

42r

42s

42t

42u

42v

42w

42x

42y

42z

43a

43b

43c

43d

43e

43f

43g

43h

43i

43j

43k

43l

43m

43n

43o

43p

43q

43r

43s

43t

43u

43v

43w

43x

43y

43z

44a

44b

44c

44d

44e

44f

44g

44h

44i

44j

44k

44l

44m

44n

44o

44p

44q

44r

44s

44t

44u

44v

44w

44x

44y

44z

45a

45b

45c

45d

45e

45f

45g

45h

45i

45j

45k

45l

45m

45n

45o

45p

45q

45r

45s

45t

45u

45v

45w

45x

45y

45z

46a

46b

46c

46d

46e

46f

46g

46h

46i

46j

46k

46l

46m

46n

46o

46p

46q

46r

46s

46t

46u

46v

46w

46x

46y

46z

47a

47b

47c

47d

47e

47f

47g

47h

47i

47j

47k

47l

47m

47n

47o

47p

47q

47r

47s

47t

47u

47v

47w

47x

47y

47z

48a

48b

48c

48d

48e

48f

48g

48h

48i

48j

48k

48l

48m

48n

48o

48p

48q

48r

48s

48t

48u

48v

48w

48x

48y

48z

49a

49b

49c

49d

49e

49f

49g

49h

49i

49j

49k

49l

49m

49n

49o

49p

49q

49r

49s

49t

49u

49v

49w

49x

49y

49z

50a

50b

50c

50d

50e

50f

50g

50h

50i

50j

50k

50l

50m

50n

50o

50p

50q

50r

50s

50t

50u

50v

50w

50x

50y

50z

51a

51b

51c

51d

51e

51f

51g

51h

51i

51j

51k

51l

51m

51n

51o

51p

51q

51r

51s

51t

51u

51v

51w

51x

51y

51z

52a

52b

52c

52d

52e

52f

52g

52h

52i

52j

52k

52l

52m

52n

52o

52p

52q

52r

52s

52t

52u

52v

52w

52x

52y

52z

53a

53b

53c

53d

53e

53f

53g

53h

53i

53j

53k

53l

53m

53n

53o

53p

53q

53r

53s

53t

53u

53v

53w

53x

53y

53z

54a

54b

54c

54d

54e

54f

54g

54h

54i

54j

54k

54l

54m

54n

54o

54p

54q

54r

54s

54t

54u

54v

54w

54x

54y

54z

55a

55b

55c

55d

55e

55f

55g

55h

55i

55j

55k

55l

55m

55n

55o

55p

55q

55r

55s

55t

55u

55v

55w

55x

55y

55z

56a

56b

56c

56d

56e

56f

56g

56h

56i

56j

56k

56l

56m

56n

56o

56p

56q

56r

56s

56t

56u

56v

56w

56x

56y

56z

57a

57b

57c

57d

57e

57f

57g

57h

57i

57j

57k

57l

57m

57n

57o

57p

57q

57r

57s

57t

57u

57v

57w

57x

57y

57z

58a

58b

58c

58d

58e

58f

58g

58h

58i

58j

58k

58l

58m

58n

58o

58p

58q

58r

58s

58t

58u

58v

58w

58x

58y

58z

59a

59b

59c

59d

59e

59f

59g

59h

59i

59j

59k

59l

59m

59n

59o

59p

59q

59r

59s

59t

59u

59v

59w

59x

59y

59z

60a

60b

60c

60d

60e

60f

60g

60h

60i

60j

60k

60l

60m

60n

60o

60p

60q

60r

60s

60t

60u

60

Esta partitura engloba a representação gráfica da parte electrónica e em Notação Qualitativa as partes da Percussão e Piano. A coordenação vertical dos acontecimentos é bastante rigorosa, já que os instrumentistas vão tocando as suas partes seguindo não só a minutagem, como a representação dos vários sons e efeitos da gravação.

10- *Music for Albion Moonlight* (1966) de David Bedford

Music Since 1945, Schwartz, Elliott and Godfrey, Daniel, Wadsworth, Belmont, 1993.

SOP. *mf* Oh bra - - - nching black *f* Hooves *gliss.* *sf* sklitter *High shout*

sul pont. *gliss.* *mf* **VLN.**

bang the wood *sf* **'CELLO**

MELO.

PNO. *sf* *keyboard*

FL. All players: Interpret the word "Sklitter"

CL.

VLN.

'CELLO

MELO.

PNO.

K.

A notação usada nesta peça, para soprano e grupo instrumental, é Notação Qualitativa. Note-se, que apesar da liberdade de discurso, o compositor define com grande rigor os momentos de coordenação vertical através do uso de setas de sincronização para o maestro.

11- *Musique pour une passion* (1969) de René Koering

Notation in New Music, Erhard Karkoschka, Praeger Publishers, New York, 1972.

The image displays a page from a musical score for 'Musique pour une passion' by René Koering. The notation is qualitative, using vertical dashed lines to mark specific moments of vertical coordination. The tempo markings 'VIF' and 'LENT' are visible at the top. The score includes staves for various instruments, including strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses), woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons), and percussion (Timpani, Snare Drum, Cymbals, Triangle, etc.). The notation is characterized by its lack of traditional rhythmic values, instead using horizontal lines and vertical markers to indicate the timing and duration of musical events. The page number '22' is visible in the top right corner.

Esta partitura está em Notação Qualitativa, o “tempo” é flexível e está representado pela distância entre as linhas tracejadas verticais, que também definem momentos de coordenação vertical. A numeração alargada, que nesta página vai até 10, pode gerar alguma confusão nos intérpretes.

12)

Interlúdio (Levend, Snel en Vrij) 7" ca. Lang (4" ca.)
(gezongen)

The musical score is handwritten and consists of four staves. The first three staves are for voices (L., C., S.) and the fourth is for piano. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with many slurs and dynamic markings. The vocal parts have lyrics in Dutch: 'Ó - Á - Ó - Á - Ô - Á - Ó - Á - Ó - Ô - Ó'. The piano part has a 's/Pedal' marking. The score is marked with various dynamics like f, mf, mp, pp, and sf.

A notação usada pelo compositor é mista, alternando entre Notação Qualitativa e Notação Quantitativa. No início é relativamente clara a coordenação vertical, mas mais adiante, como por exemplo na página 12, o primeiro sistema tem problemas na sua execução. A distribuição dos vários e muito diferenciados entre si gestos pelos 7" obriga à colocação de alguns sinais de coordenação vertical para que não haja vazios no final desse compasso e ataquem em simultâneo o compasso seguinte.

13- *Collage and Form* (1963) de Bogusław Schaeffer

Introduction to Composition, Bogusław Schaeffer, PWM Edition, Krakow, 1976

The image displays a complex musical score for the piece "Collage and Form" by Bogusław Schaeffer. The score is organized into multiple staves, each representing a different instrument or voice part. The instruments listed on the left are: FL (Flute), CL (Clarinet), COR 1 (Cor Anglais), TR (Trumpet), TRN (Trumpet), TIMP (Timpani), 3ATT (3rd Alto Saxophone), CEL (Cello), and AR (Arapuca). The notation is highly dynamic, featuring a wide range of dynamic markings such as *ff* (fortissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo), along with crescendo and decrescendo hairpins. The score is characterized by its non-linear measure numbering, with measures 1 through 15 distributed across the staves in a way that does not follow a standard sequential order. The vertical lines (measures) are spaced out, reflecting the flexible "tempo" mentioned in the text.

Nesta partitura o “tempo” é flexível e está representado pela distância entre as linhas verticais, que também definem momentos de coordenação vertical. A numeração alargada, que nesta página vai até 15, pode gerar alguma confusão nos intérpretes, como vimos no exemplo 10.

15- *Segmenti* (1961) de Kazimierz Serocki

Notation in New Music, Erhard Karkoschka, Praeger Publishers, New York, 1972.

trn

crn

cr

clb

trn

cr

tb

clb

crn

pft

I 5 tpbl

III 5 chbl

IV pt

E

fregando (col unghie)

fregando

ca 14"

*) Die angegebenen Saiten mit den Fingernägeln reiben · Rub the indicated strings with the finger-nails · Frotter les cordes indiquées avec l'ongle

Nesta partitura o “tempo” é flexível e está representado pela distância entre as linhas tracejadas verticais, que também definem momentos de coordenação vertical. A numeração alargada, que nesta página vai até 20, pode gerar alguma confusão nos intérpretes, como vimos no exemplo 10.

16- *Glossolalie* (1961) de Dieter Schnebel

Notation in New Music, Erhard Karkoschka, Praeger Publishers, New York, 1972.

22

Alle: mp - ppp

Sr.: g: Bewegungen von ② fortsetzen, aber reduzieren

zur Ruhe kommen

Gitarre

IV

U — u o — 3 g' f a r U — 3 j e i m

rm-iv

Stirn

fro:n o — ε o — D

Zuse

buss z — i

VI

Nach

o — u no: st o — a V — 3 z — i

(Alte Worte)

ca. 20"

Harm.

(d') (a')

Woodblock + Flaschen

Klavier (innen)

(f')
plaz (scharf)

(g)
(weich)

3. Gong

Tamb.

23

Schallrichtung nach v
Kopf tief — hoch

dgl.

dgl.

P

Y

Schallrichtung nach v
Kopf hoch — tief

dgl.

dgl.

P

Y

starr stehen

VI Schrug
norm. Tempo auf

Aphasia
afa: zi:

(nach 1)

ca. 95

(9) 3 3 4 1

Ratscho

Klavier (innen)

1 Met-Stab

Instr.:
Blauesen
aufhören und Hände abrockmen!

ins Wasser tauchen

Este exemplo está muito próximo da solução apresentada nesta tese. No segundo “compasso” o compositor coloca números e setas para a coordenação vertical, querendo indicar com os números a quantidade de setas. É de assinalar a razão da escolha da sequência dos números, 3 – 3 – 4, em que a repetição de 3 estar ligada a gestos musicais semelhantes nas “vozes” superiores e o 4 representar o número de gestos em acelerando.

18- Dimensions of Time and Silence (1960) de Krzysztof Penderecki

Notation in New Music, Erhard Karkoschka, Praeger Publishers, New York, 1972.

The image displays a musical score for the piece "Dimensions of Time and Silence" by Krzysztof Penderecki, specifically measures 62 through 69. The score is written for a chamber ensemble consisting of Violins (Vn), Violas (Vl), Violoncellos (Vc), and Double Basses (Vb). The notation is characterized by its graphic and experimental nature, featuring a wide vertical spread of notes and a high degree of vertical coordination indicated by dashed lines. The score is divided into two systems. The first system (measures 62-65) shows the Violins and Violas with various dynamics (ppp, p, f) and articulations (gliss., sord.). The Violoncellos and Double Basses enter in measure 64 with a forte (f) dynamic. The second system (measures 66-69) continues the development, with the Violins and Violas playing a "pizz. condue ditta" (pizzicato, condue ditta) and the Violoncellos and Double Basses playing an "arco sul D" (arco, sul D) pattern. The score is marked with measure numbers 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, and 69. The time signature is 10/8, and the key signature is one flat (B-flat major or D minor).

O compositor estabelece uma coordenação vertical mais alargada, baseada nas linhas verticais tracejadas, deixando uma certa liberdade dentro de cada bloco.

19-Alpha-Omega (1966) de Hans Otte

Notation in New Music, Erhard Karkoschka, Praeger Publishers, New York, 1972.

The musical score is written on 12 staves, numbered 1 to 12 on the left. It features complex notation including dense clusters of notes, dynamic markings (ff, f, mf), and vocal lines with lyrics in Latin. The lyrics include "Sancta Maria", "Sancta Agnes", and "Sancta Trinitas". The notation is highly experimental, with many notes and symbols written in a way that suggests a specific performance practice. The bottom of the page shows the beginning of an organ part labeled "Org.".

Para a sua execução desta peça os executantes necessitam de uma profunda reflexão e observação de todos os acontecimentos musicais para além dos seus. O director necessitará de colocar sinais de sincronização já que o compositor alinha em sequência vertical as várias intervenções.

20- *Mit Einem Gewissen Sprechenden Ausdruck* (1963) de Sylvano Bussotti

Notation in New Music, Erhard Karkoschka, Praeger Publishers, New York, 1972.

The image shows a page from a musical score for the piece 'Mit Einem Gewissen Sprechenden Ausdruck' by Sylvano Bussotti. The score is written for a large ensemble of instruments. The first system includes staves for Klav (Piano), Hf (Harp), Ht-hat (Hi-hat), Tr (Triangle), Gy (Gong), Br (Bells), Vcl (Violoncello), and Kbs (Kontaklute). The second system includes staves for Klav (Piano), Hf (Harp), Ht-hat (Hi-hat), Tr (Triangle), Gy (Gong), Br (Bells), Vcl (Violoncello), and Kbs (Kontaklute). The notation is complex, featuring many slurs, ties, and dynamic markings. The tempo markings 'bequem' and 'sehr langsam' are visible. The score is divided into two systems by a double bar line.

Semelhante ao que indiquei para o exemplo 17, o compositor estabelece uma coordenação vertical mais alargada, baseada nas linhas verticais tracejadas, deixando livre a execução dentro de cada bloco.

21- *Siciliano* (1962) de Sylvano Bussotti

Notation in New Music, Erhard Karkoschka, Praeger Publishers, New York, 1972.

The image displays a highly complex musical score for the piece 'Siciliano' by Sylvano Bussotti. The notation is characterized by its graphic and non-traditional elements. It features multiple staves, some of which are inclined at various angles. The lyrics are written in Italian and are interspersed throughout the score. Dynamic markings such as *pppp*, *mf*, *p*, *ffp*, and *mp* are used to indicate volume levels. The score includes a variety of musical symbols, including notes, rests, and slurs, as well as vertical dashed lines that likely represent time divisions or structural markers. The overall layout is dense and visually striking, reflecting the avant-garde nature of the composition.

Nesta partitura o compositor expressa-se com uma notação quase gráfica, apesar de usar a pautas, figuras e notas, com algum pormenor. A utilização de pautas inclinadas relaciona-se com a aceleração e desaceleração e para a coordenação vertical, coloca linhas verticais tracejadas sugerindo também, pela distância entre elas, a duração de cada segmento.

2. THE COUNTRY WALK
(La Promenade)

F

lento recitando

Handwritten musical score for 'The Country Walk' (La Promenade). The score includes staves for ROTO TOMS, VLN, and VIC. The ROTO TOMS staff has 'fingers' written above it. The VLN staff has 'sfz' and 'p' markings. The VIC staff has 'dolce' and 'p' markings. There are also 'pizz' and 'arco' markings for the VLN staff.

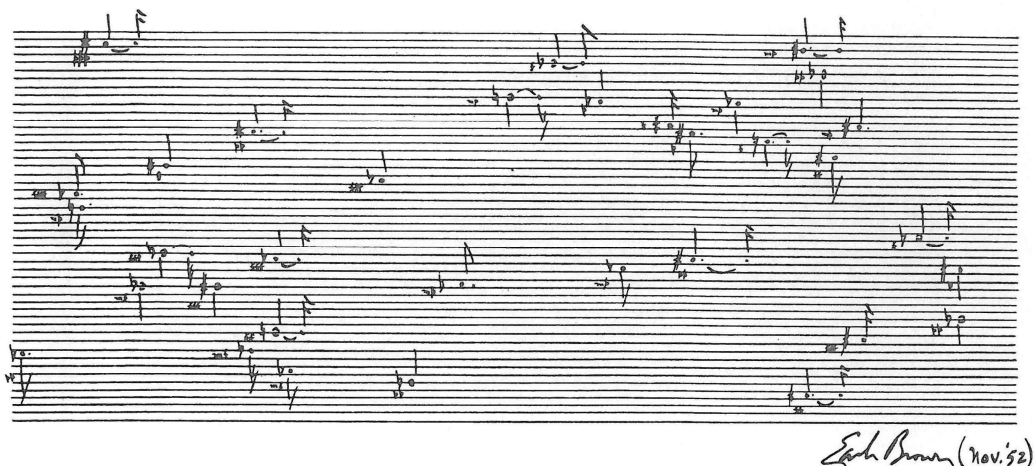
Handwritten musical score for 'The Country Walk' (La Promenade). The score includes staves for R.T., HPS., VLN, and VIC. The R.T. staff has 'come prima' written below it. The HPS. staff has 'dolce, colla parte' written below it. The VLN staff has 'come prima' written below it. The VIC staff has 'col legno', 'p dolciss, soave.', 'gliss.', and 'slow gliss' written below it.

Nesta outra página da mesma peça, o compositor utiliza umas linhas horizontais a unir outras verticais atravessando a partitura, para mostrar a sua intenção nos momentos de coordenação vertical.

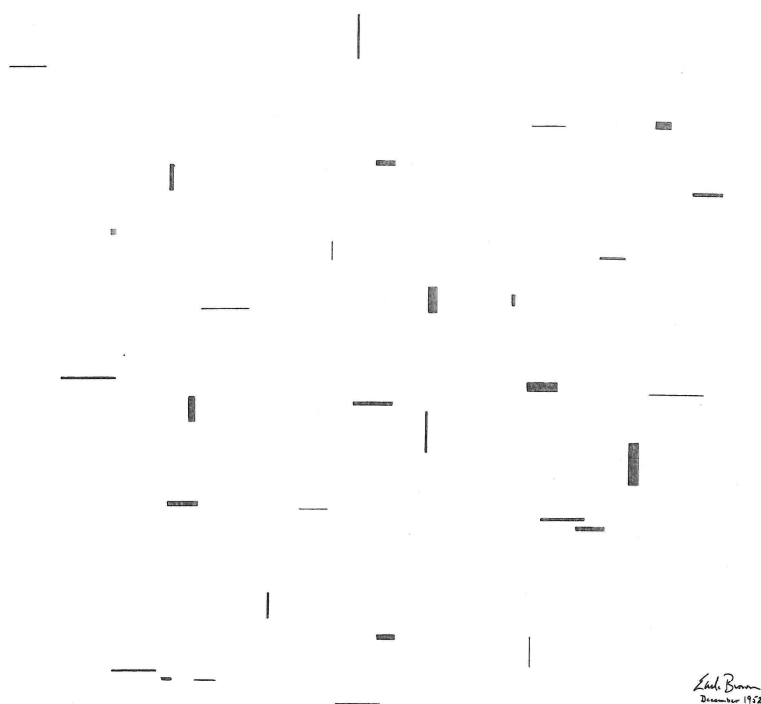
2.2.4 – Notação Prescritiva: Notação Gráfica

23- *Folio* (1952) de Earle Brown

Notation in New Music, Erhard Karkoschka, Praeger Publishers, New York, 1972.



Das primeiras e mais marcantes obras de Notação Gráfica. O compositor deixa em aberto as claves, o tempo, a articulação e ordem para o(s) intérprete(s), pretende simplesmente estimular o intérprete.



No curso de Darmstadt de 1964, E. Brown colocou esta folha na estante, dizendo que estavam representados, nela, os gestos das suas mãos.

2.2.5 – Conclusões

Neste capítulo, Tipos de Notação, foram escolhidos exemplos mais significativos das notações abordadas. De acordo com a perspectiva apresentada, os exemplos da secção 2.2.3 – Notação Qualitativa e o constante na página 18, foram os mais expressivos para a reflexão e propostas apresentadas nos capítulos seguintes. Nomeadamente pela colocação de setas numeradas na coordenação vertical. Das numerações apresentadas as que são mais claras e eficazes são as que usam a numeração de um a cinco, no máximo, correspondendo por um lado aos dedos da mão e por outro ao número de tempos/gestos por compasso/segmento.

Este levantamento de problemas e soluções para a questão da coordenação vertical em peças de Notação Qualitativa, permitiu-me a tomada de decisões que apresento e primeiro lugar no próximo capítulo, que se refere à transliteração da obra “Remake” de Jorge Peixinho e no capítulo 4, sendo o seu resultado apresentado na 3ª versão da peça “Glosa”.

3 – Transliteração de “Remake” de Jorge Peixinho

3.1 – Estudo

Neste capítulo da Tese procuro realizar uma “transliteração” da peça *Remake* (1985) de Jorge Peixinho, para Flauta transversal, Violoncelo, Harpa e Piano, tentando aplicar os conhecimentos adquiridos no processo de investigação/reflexão sobre o tema da tese.

Para um melhor entendimento do posicionamento do compositor em relação à notação musical e à sua realização transcrevo uma parte de um texto por ele publicado numa brochura intitulada “Música e Notação” a propósito de uma sua peça “Diafonia-a” (1963) em que utiliza uma notação semelhante à presente em *Remake*:

“(...)Na Diafonia-a, ausência de uma notação rítmica proporcional em quase toda a peça, justifica-se fundamentalmente por duas razões: 1- pela própria concepção do tempo musical implícita na organização da obra; a música não preenche o tempo nem o divide metricamente em unidades proporcionais, mas identifica-se a este de maneira tal que se poderá dizer como Stockhausen que a «a música cria o tempo». Uma concepção de um tempo de duração de acontecimentos musicais organizados em medidas temporais dá lugar a uma outra, em que o tempo é dividido musicalmente, isto é, torna-se música em contacto com o fluir dos acontecimentos sonoros. 2- pela necessidade de uma eficaz comunicação com os intérpretes, na medida em que estes deverão tomar consciência imediata da indeterminação das relações rítmicas entre os sons de cada parte instrumental em particular e do resultado geral ritmicamente aleatório. Uma notação indeterminada, na qual as relações rítmicas proporcionais (e quase todas resolvidas pelos executantes) são substituídas por uma identificação convencional dos espaços gráficos aos tempos de duração, obriga os intérpretes a um estado psicológico de tensão, que se vem reflectir inevitavelmente no resultado auditivo. (...)”

Jorge Peixinho realiza, nesta peça, uma instrumentação da sua peça para piano *Estudo II* (1970-72), mantendo a notação usada, livre e sem compasso. Penso que ao manter a notação original, o compositor tinha intenção de a mesma ser interpretada sem regência, mantendo o pianista, ele próprio, na

coordenação dos acontecimentos. A peça seria realizável com a direcção por parte do pianista e lida a partir da partitura global, funcionando como uma sequência de acontecimentos, em que cada instrumentista vai reagindo à partitura como se de um mapa se tratasse, exigindo assim, destes, uma grande especialização na leitura deste tipo de notação, deixando, ainda assim, um espaço de dúvida na sua realização.

A proposta que faço, tenta clarificar a sequência/simultaneidade dos acontecimentos e possibilitar uma regência mais clara, permitindo uma melhor coordenação da verticalidade entre os vários instrumentos, não perdendo de vista as características do discurso musical, a sua variedade de métrica e não métrica, e tornar possível a sua realização a partir de partes instrumentais individuais.

Assim, para esta tarefa, e tentando respeitar o máximo o pensamento musical do compositor enunciado no seu texto atrás referido, estabeleci como linhas orientadoras os seguintes princípios:

- 1- Definir/determinar “compassos”, não de uma forma tradicional, mas como um agrupar de gestos/frases em que o maestro dará os vários sinais num “tempo” flexível, próprio, respeitando sempre a indicação da minutagem deixada pelo compositor.
- 2- Indicar, no início de cada “compasso”, o número de “tempos/entradas” com algarismos e com setas numeradas as várias “entradas/tempos”.
- 3- Colocar no “1º tempo” os inícios de gestos/frases, assim como, todos os gestos mais afirmativos.
- 4- Indicar de forma clara os momentos de sincronização entre os vários instrumentos.
- 5- Deixar algum espaço de liberdade ao instrumentista nos momentos de não coordenação, tentando manter, o mais possível, o fraseado livre original.
- 6- Possibilitar a execução coordenada da peça tendo os instrumentistas partes individuais.
- 7- Inclusão de sinais de ensaio, que correspondam a blocos/secções, para a facilitação da sua preparação.

Este trabalho foi efectuado colocando a sinalética, atrás descrita, a azul sobre o manuscrito original.

3.2 – Partitura

4 – Composições sobre os aspectos trabalhados na Tese

4.1 – Peça para grupo instrumental: *Glosa*

A peça apresentada neste capítulo constitui o momento de reflexão e aplicação dos conhecimentos aprofundados com esta dissertação.

A sua primeira versão foi o ponto de partida desta tese, realizei a peça fazendo uso de uma notação livre sem compasso e tentando variar o tipo de discurso, umas vezes muito livre outras um pouco mais “coordenado” tentando, sem recorrer ao compasso, resolver os problemas de sincronização. Na segunda versão fiz precisamente o inverso, recorri ao uso de compasso, mesmo nas partes mais livres e não polifónicas. A escolha do 6/4 resulta da minha preocupação em que o resultado não fosse muito “quadrado” e que a sensação de pulsação e tempo forte ficasse diluída. A terceira versão corresponde à aplicação dos conhecimentos adquiridos ao longo da investigação aqui apresentada, a uma tomada de consciência da necessidade e dos resultados obtidos com os vários tipos de notação. As linhas orientadoras apresentadas aquando da transliteração de *Remake* no capítulo anterior aplicam-se igualmente na realização desta versão. Nas partes mais livres acrescentei “setas” de coordenação vertical para que a intenção do maestro ficasse clara e o discurso musical tivesse fluência, e nas partes mais rítmicas e com uma maior interligação entre os vários instrumentos, recorri ao compasso para essa coordenação.

4.1.1 – *Glosa* para Grupo Instrumental (versão 1)

4.1.2 – *Glosa* para Grupo Instrumental (versão 2)

4.1.3 – *Glosa* para Grupo Instrumental (versão 3)

4.2 – *Duas Peças* para Grupo Instrumental

5 – Conclusão

A motivação na escolha deste tema, partiu do meu próprio envolvimento com a problemática da notação musical enquanto estudante de violoncelo e de composição e ainda sobretudo enquanto espectador assíduo dos Encontros Gulbenkian de Musica Contemporânea, nos seus concertos, conferências e seminários e pelo contacto estreito com o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, que vim a integrar.

O contacto com inúmeras partituras tanto na perspectiva da sua composição com da sua execução, como intérprete, possibilitou-me a tomada de consciência de certos problemas na “montagem” de algumas obras, dificultada muitas das vezes pela falta de indicações de coordenação vertical para o maestro.

Ao longo desta investigação aprofundei o meu conhecimento sobre a problemática da Notação Musical de uma forma geral e em particular as evoluções ocorridas no séc. XX, através da leitura da bibliografia de referência bem como pela análise de um grande número de partituras, as mais representativas das mudanças ocorridas.

Uma constatação inicial é a de que, apesar de no momento actual assistirmos a algum “retrocesso” em relação às notações e a uma influência da informática musical no sentido de uma Notação Quantitativa, nada ficou na mesma. Encontramos assim, na maior parte dos compositores de hoje, influências mais ou menos marcantes do período “experimentalista” dos anos 50 e 60, do século passado.

Durante este período de mudanças em que os compositores foram experimentando várias soluções para um novo discurso musical, encontrei um cem número de propostas que com o decorrer do tempo foram evoluindo para soluções semelhantes, respondendo à necessidade fundamental, da universalidade e clareza de escrita. Esta necessidade advém do problema do rigor na criação/recriação da obra, da proximidade da sua realização com a ideia musical do compositor, quer numa notação mais qualitativa onde o compositor deixa ao interprete uma certa liberdade, mas cuja realização deverá ocorrer entre balizas definidas, ou uma notação quantitativa, totalmente definida, onde existe também a limitação do realizável. Nesse período

experimental, a partitura deixa de ser essencialmente uma forma de comunicação com o executante, passando a ser um meio ou ferramenta de composição, adquirindo formas de esquema ou mapa, tomando assim aspectos e funções presentes na notação descritiva.

No momento actual, após estas várias transformações e inovações, quer na simbologia para os diferentes instrumentos/voz quer na de um dado instrumento/voz, a notação musical, tende a estabilizar num tipo mais abstracto. Apesar de muitos destes símbolos que se associam a uma acção, terem a tendência para permanecerem com características da representação gráfica da forma como o som é produzido, assim como o surgimento de novas notações para maestro, indicando mudança de métrica, de andamento, de início de secções ou “reservatório”, etc.

Sendo que hoje existe um maior interesse de todos os músicos na execução de “Música Contemporânea”, será necessário então um recentrar da função da partitura na sua relação fundamental, que é a da comunicação com o intérprete. Ao intérprete de hoje não é exigido um conhecimento profundo das várias notações, uma especialização e uma capacidade de improvisação criatividade nas correntes mais actuais, como aconteceu a um número restrito de instrumentistas, cantores e maestros, que acompanharam e interferiram em todo esse processo de experimentação. Então, será necessário dar ao maestro a função de controlo do discurso musical, através da indicação de sinais claros nos momentos de coordenação vertical. Assim o compositor não poderá deixar espaço de dúvidas, e mesmo em discursos mais aleatórios deverá colocar uma sinalética clara, para que a recriação se dê dentro das “balizas” definidas pelo seu pensamento musical.

Na sequência deste pensamento, propus uma classificação dos vários tipos de notação para a sistematização da sua abordagem e para a clarificação de toda uma problemática inerente a esta questão.

Para a sua abordagem prática, comecei por trabalhar na peça “Remake” de Jorge Peixinho, que espelha esta questão, a clareza da sincronização numa Notação Qualitativa. Nesta obra encontramos secções com um discurso sem métrica, apresentando-nos momentos de coordenação vertical sem uma sincronização precisa. A solução apresentada corresponde à proposta central

deste estudo, ou seja a da necessidade da colocação de simbologia de coordenação vertical em partituras de métrica livre, ou Notação Qualitativa.

Paralelamente, compus a peça “Glosa”, intencionalmente em notação exclusivamente qualitativa, sem pensar em como solucionar os problemas da sua execução, ou seja como resolver os momentos de coordenação vertical. Em seguida fiz o oposto, realizei-a em notação exclusivamente quantitativa estrita, que apresento como “Glosa” versão 2. Por fim, apresento a sua 3ª versão, correspondendo às minhas conclusões sobre o estudo das relações entre os vários tipos de notação e o discurso musical pretendido.

Da reflexão feita a partir do estudo das muitas partituras em Notação Qualitativa, pude observar que as que têm o problema dos momentos de coordenação vertical resolvidos de forma clara para o maestro e executantes, se recorre, na maioria dos casos, a uma divisão em blocos ou “compassos” e simultaneamente, por vezes, à indicação por setas verticais. A dimensão dos blocos ou “compassos” ou segmentos, correspondem a uma divisão da peça nos seus gestos ou frases mais pequenas. Esta escolha faz-se para que haja uma correspondência entre o fraseado dos intérpretes e o próprio discurso, representando-se através da utilização de linhas verticais em tracejado ou contínuo, e por vezes de setas que surgem pela necessidade do estabelecimento de sincronizações dentro dos segmentos. O recurso à indicação do número de setas dentro de cada segmento, torna mais claro para o intérprete a correspondência entre os gestos do maestro e o momento preciso na partitura.

Penso que este recurso dá à interpretação mais fluência, eliminando quebras, tornando a ligação entre os vários segmentos ou frases mais “natural”. Por outro lado permite também ao executante fazer a leitura através de uma parte individual, em vez de a leitura ser feita na partitura.

As “Duas Peças” que depois apresento foram intencionalmente escritas em notação exclusivamente quantitativa, apesar de que o tipo de discurso escolhido tenha sido não métrico, tirando partido da mudança frequente de andamento, da mudança do valor de metrónomo, da variação de compasso e divisão e da utilização de um discurso rítmico que não acentue a pulsação.

Por fim, quero ainda deixar claro que a subjectividade na selecção das partituras e sua análise, bem como as soluções aqui apresentadas, foram apenas propostas de solução para as peças tratadas.

Penso que este tema não fica assim esgotado mas poderá ser um ponto de partida para outras investigações.

7 – Bibliografia

- AA.VV. *Symposium internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, Istituto italo-latino americano, Roma, 1973.
- Apel, W. *The Notation of Polyphonic Music*. Cambridge, Mass., 1953.
- Artaud, Pierre-Ives. *Flutes au present*. Ed. Jobert-Transatlantiques, Paris, 1980.
- Bajzek, Dieter. *Percussion: an Annotated Bibliography with Special Emphasis on Contemporary Notation and Performance*. Metuchen, N.J.:Scarecrow Press, 1988.
- Bartolozzi, Bruno. *New Sounds for Woodwinds; translated and edited by Reginald Smith Brindle*, 2d ed. London; New York : Oxford University Press, 1980.
- Berenguer, Josep Lluís. *Introducción a la música electrónica*. Ed. Torres, València, 1974.
- Berhrman, David. "What Indeterminate Notation Determines" in *Perspectives of New Music* 3, 1965.
- Blatter, Alfred and Paul Zonn. *Contemporary Trumpet Studies*, Colo.: Tromba Publications, 1976.
- Boatwright, Howard. *Charles Ives, early draft of Some Quarter-tone Impressions*, PNM, Spring-Summer, 1965
- Bochmann, Christopher, *Para uma formação actualizada*, Boletim da APEM Nº124 Janeiro/Abril 2006
- Bochmann, Christopher, *Entrevista*, por Luísa Prado Castro, CIMP – Junho de 2005
- Boretz, Benjamin y Edward T. Cone. *Perspectives on Notation and Performance*. Ed. Norton, New York, 1976.
- Borio, G.. *La scrittura come rappresentazione del pensiero musicale*, ETS, Pisa, 2004.
- Bussotti, S. - G. Chiari. *Musica e segno. Esposizione di grafia musicale contemporanea*, Galleria Blu, Milano, 1961.
- Boulez, Pierre. *Penser la musique aujourd'hui*. Gallimard, 1987.
- Cage, John. *Notations*. Something Else Press, 1969.
- Cardew, Cornelius. *Notation-interpretation*. in *Tempo*, Summer 1961.

- Chailley, Jacques. *Les notations musicales nouvelles*. Ed. Leduc, Paris, 1950.
- Cherry, Colin. *On Human Communication*. MIT Press, 1980.
- Cole, Hugo. *Sounds and Signs*. Oxford University Press, 1974.
- Cope, David. *New Music Notation*. Kendall/Hunt Pub. Co, 1972
- Copland, Aaron. *Music and imagination*. Mentor books, 1959.
- Cowell, Henry. *Current Chronicle*. MQ, January 1952.
- Cowell, Henry. *New Musical Resources*. Something Else Press, 1930.
- Dempster, Stuart. *The Modern Trombone : a Definition of Its Idioms*. Berkeley : University of California Press, c1979.
- Dennis, Brian. *Experimental Music in Schools*. OUP, 1969.
- Dick, Robert. *The Other Flute: a Performance Manual of Contemporary Techniques*. New York : Oxford University Press, Music Dept., 1975.
- Donora, Luigi. *Semiografia della Nuova Musica*. Ed. Zanibon, Pádua, 1978.
- Fleming, Larry Lee. *Contemporary Choral Notation*. Mich.: University Microfilms International, 1982.
- Foss, Lukas. *The Changing Composer-Performer Relationship*, PNM, Spring 1963.
- Ghent, E. *Programmed signals to performers*, Perspectives of New Music, 1967.
- Gregory, Robin. *The Horn; a Comprehensive Guide to the Modern Instrument & Its Music*, Rev. and enl. ed.. New York, F. A. Praeger, 1969.
- Heussenstamm, George. *The Norton Manual of Music Notation*, W.W. Norton, 1987.
- Hicks, Val J., *Innovative Choral Music Notation : the Semantics, Syntactics and Pragmatics of Symbolology*. Mich. : University Microfilms International, 1982.
- Howell, Thomas. *The Avant Garde Flute; a handbook for composers and flutists*. Berkeley, University of California Press, 1974.
- Kagel, M. *Translation-Rotation*, Die Reihe no.7, 1967.
- Karkoschka, Erhard. *Notation in New Music*. Praeger Publishers, 1972.

- Karkoschka, Erhard. *Zur Problematik einer temperierten Notation*, Festschrift Walter Gerstenberg, Wolfenbüttel, 1964.
- Keller, H. *Phrasing and Articulation*. Barrie and Rockliff, 1966.
- Krenek, Ernst, *Music Here and Now*, Russell, NY, 1967.
- Lévy, Fabien. *Les Écritures du temps*. Les Cahiers de l'Ircam, 2001.
- Locatelli de Pergamo, Ana Maria. *La notación de la música contemporánea*. Ed. Ricordi Americana, Buenos Aires, 1999.
- Lombardi, Daniele. *Not(&)azione*. Ed. Edi-Pan, Roma, 1984.
- Lombardi, Daniele. *Scrittura e suono*. Ed. Edi-Pan, Roma, 1980.
- Martino, Donald. *Notation in general—articulation in particular*. PNM, Spring 1966.
- McGrain, Mark . *Music Notation*. Berklee Guide (1990)
- Nagel, Robert. *Trumpet Studies in Contemporary Music*. Melville, N.Y.; Edward B Marks Music Corp., 1975.
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse*. Princeton University Press, 1990.
- Nettl, Bruno. *Theory and Method in Ethnomusicology*. NY Free Press of Glencoe, 1964.
- Peixinho, Jorge. *Musica e Notação*. Separata de “Poesia Experimental 2”, 1966.
- Penazzi, Sergio. *Il fagotto : altre tecniche : nuove fonti di espressione musicale*. Milano: Ricordi, 1982.
- Pooler, Franck and Pierce, Brent. *New Choral Notation*. New York, Walton Music, 1973.
- Post, Nora. *The Development of Contemporary Oboe Technique*. Thesis: New York University, Ph.D., 1979.
- Potter, Simeon. *Our Language*. Pelican, 1950.
- Pousseur, Henri. *Congress on the Notation of New Music*. Darmstadt, 1964.
- Pousseur, Henri. *Música, Semántica, sociedad*. Ed. Alianza. Madrid, 1984.
- Pro Musica Nova : *Studien zum spielen neuer Musik : fur Violine* Wiesbaden: Breitkopf & Hartel, 1986.

- Read, Gardner. *Contemporary Instrumental Techniques*. New York : Schirmer Books, 1976.
- Read, Gardner. *Music Notation*. Crescendo Book, 1979.
- Rehfeldt, Phillip. *New Directions for Clarinet*. Berkeley : University of California Press, 1977.
- Reti, Rudolf, *Thematic Process in Music*, Faber, 1961.
- Risotti, Howard. *New Music Vucabulary*. U. Illinois Press, 1975.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Project concernant de Nouveaux signes pour la Musique*. Ed. Academic dcs Sciences, Paris, 1742.
- Sachs, Curt. *Rhythm and Tempo*. Dent, 1953
- Schaffer, Boguslaw. *Introduction to Composition*. PWM, 1976.
- Schneider, John. *The Contemporary Guitar*. Berkeley : University of California Press, 1985.
- Schoenberg, Arnolod. *Style and Idea*. Faber and Faber, 1975.
- Schwartz, Elliot and Godfrey, Daniel. *Music Since 1945*. Schirmer, 1993.
- Seeger, Carl. “ *Descriptive and Prespective Notations*” in Music Quarterly, 1944.
- Seeger, Carl. *Toward a universal sound-writing for musicology*, J. of Int. Folk Music Council 9, 1957.
- Sloboda, John A.. *Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function*. Oxford, 2005
- Stahmer, Klaus Hinrich. *Musikalische Graphik*. Ed. Paul-Hindermith-Institut, 1978.
- Stone, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. Norton, 1980.
- Stone, Kurt. *New Notation for New Music I e II*. Mej, October 1976.
- Stone, Kurt. *Some problems and methods of Notation*. PNM, Spring 1963.
- Turetzky, Bertram. *The Contemporary Contrabass*, New and rev. ed. Berkeley: University of California Press, 1989.
- Villa Rojo, Jesus. *El clarinete y sus posilbilidades*. Ed. Alpuerto, Madrid, 1984.
- Villa Rojo, Jesus. *La grafia: Problematica de la composición actual*. Revista Ritmo, Madrid, 1979.

- Villa-Rojo, Jesus. *“Introducción a la nueva grafía musical”*. Coloquio Artes nº 66. Fundacao Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985.
- Vinet, Hugues et François Delalande. *Interfaces homme-machine et création musicale*. Hermès Science Publication, Ircam, INA-GRM, 1999.
- Whorf, B. L. *Language, Thought and Reality*, Tech. Review, London, 1939.
- Weber, Max, « *La notation musicale comme condition de développement de la musique occidentale* », dans *Sociologie de la musique. Les fondements rationnels et sociaux de la musique*, Paris, Métailié, 1998.