

Escrever e escutar música*

Yara Borges Caznok**

O ouvido que vê

Arte das vibrações sem corpo visível ou substância palpável em que possamos basear nossa percepção, a música foi tanto desprezada como fonte de conhecimento por não ter “conteúdo nomeável” (nos séculos XVII e XVIII, o som em si não era encarado como episteme), como foi considerada, pela mesma razão, a primeira e mais expressiva das linguagens artísticas por artistas e filósofos românticos do século XIX.

Ainda que ela se realize, no momento e na realidade da escuta, sem um suporte material, não se ouve música apenas com os ouvidos. A presença da visão como parte integrante da escuta, do pensamento e da composição musical aparece, na história da música ocidental, em diferentes poéticas e momentos diversos, e a escrita tem um papel crucial nessa forma de ouvir. Relacionamentos entre sons, cores, imagens, formas e espaços foram e são cultivados, sonora e graficamente, por compositores a partir de diferentes perspectivas e objetivos, produzindo um vasto e significativo repertório. A música descritivista barroca ou a música programática do século XIX, por exemplo, são poéticas nas quais está contida a participação de um imaginário visual que foi intencionalmente composto e que, sem ele, sua fruição não se completa.

Criticado por muitos que consideravam que o exercício do ouvido devesse se dar de forma “pura”, imune a qualquer outro estímulo que não fosse sonoro, durante muito tempo esse repertório ficou relegado a uma categoria de “música menor”, destinado a um público iniciante ou amador. Procedimentos figurativo-musicais eram considerados “muletas” auditivas para ouvintes inábeis, usados por compositores pouco talentosos ou, quando a composição estava acima de qualquer julgamento crítico – J. S. Bach, por exemplo –, ignorava-se completamente sua presença, muitas vezes, estruturante.

A escrita da percepção musical

Grafar ideias musicais não é uma tarefa fácil. Muitos séculos de experimentos e tentativas foram necessários até que se encontrasse

* Derivado e desenvolvido a partir da tese e do livro *Música – entre o audível e visível*.

** Mestre em Psicologia da Educação (PUC-SP) e Doutora em Psicologia Social (USP), concentra suas pesquisas nas áreas de Educação e Percepção/Es-cuta Musical. Desde 1993, é professora de Harmonia e Análise do Instituto de Artes da UNESP. Publicou os livros *Música – entre o audível e visível* (Edu-nesp/Funarte) e *Ouvir Wagner – Ecos nietzschianos* (Musa), com Alfredo Naffah, além de dois títulos infantis e inúmeros artigos.

uma forma razoavelmente satisfatória para que os sons musicais representassem, graficamente, sua realidade sonora. Essa solução, que se estabilizou na adoção de pautas, claves e notas – a notação tradicional –, assentou-se na escolha de figuras que sinalizam valores de duração, e no que se refere à grafia das frequências (sons graves e agudos), baseou-se na ideia de espaço.

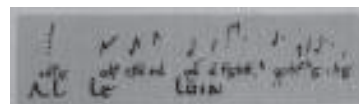
No que concerne à grafia das durações, o modelo foi o texto cantado ou falado: a métrica que organizava as sílabas breves e longas de uma oração ou poema desenvolveu-se em direção à mensuração precisa, criando um sistema de divisão proporcional de durações bastante eficiente. No tocante ao registro das frequências, denominadas alturas (o que denuncia seu vínculo com o espaço), as regiões grave, média e aguda tiveram seus âmbitos definidos pelo lugar que ocupam em uma escala de localizações espaciais imaginárias. Sons agudos são altos e os graves, baixos. A classificação das vozes humanas, já estabelecida no século XVI, confirma esse princípio:

- Soprano: *sopra, supra, dessus*, acima, a mais aguda das vozes;
- Alto ou contralto: vozes femininas mais graves, ou vozes masculinas agudas;
- Tenor: *taille*, o que sustenta;
- Baixo: a mais grave das vozes.

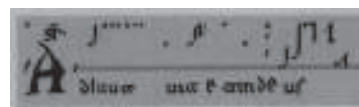
A pauta, com linhas que localizam com exatidão as relações de altura entre as notas, veio do desenvolvimento da notação neumática¹ do canto-chão do século IX. Com função mnemônica, esses sinais neumáticos eram escritos sobre o texto entoado e se inscreviam em distintos planos espaciais, tentando reproduzir os movimentos dos braços e mãos do regente. Por não possuir nenhuma referência espacial visível, foi chamada de notação *in campo aperto*.

No século XI, esses planos imaginários foram concretizados com a adoção de linhas – no início apenas duas, para separar as regiões aguda, média e grave e depois, com o monge Guido D'Arezzo, quatro linhas dispostas hierarquicamente de forma a marcar espacialmente as linhas *Fá* (inferior) e *Dó* (superior), inaugurando a função das claves.

Uma vez comprovada a eficiência desse sistema, o que se teve, até o século XX, foram o detalhamento e a sofisticação desse princípio a ponto de permitir a criação de texturas – a polifonia, por exemplo – e de poéticas – o pontilhismo ou a música serial – que jamais existiriam sem um suporte gráfico que lhes desse corporeidade e permanência.



Notação in campo aperto (Michels, 1985, p. 186).



Neumas sobre as linhas coloridas de Guido (Michels, 1985, p. 186).

¹ Neuma: do grego, gesto.

O “falar por imagens”

No século XVIII barroco, as relações entre música e retórica clássica foram muito estreitas. Por ser, também, um discurso cujos objetivos se aproximavam daqueles de um orador, a linguagem musical procurava conduzir a um determinado estado de espírito, mover afetiva e/ou espiritualmente e convencer o ouvinte sobre a qualidade das ideias e do trabalho composicional apresentado. Dentre as técnicas retóricas desenvolvidas pela linguagem musical havia um procedimento muito importante que merece ser verificado quando se acredita na possibilidade de uma visualidade do mundo sonoro: a *eikonologuía*², o “falar por imagens”. Na retórica clássica, a tarefa da *eikonologuía* “é a de transferir para o terreno de uma mediação visível um conceito que não se consegue alcançar no plano lógico da verdade e da clareza conceitual, ou que, no plano lógico resultaria demasiado frágil e pouco eficaz” (Plebe & Emanuele, 1992, p. 60). Neste caso, o objetivo de uma imagem seria reforçar a técnica retórica da conjetura, chamada de “arte da conjetura” por Platão, uma arte que visa a efeitos que se produzem no discurso e que dispensa o critério lógico da verificação dos resultados.

No âmbito musical e, em especial, no repertório barroco, o “falar por imagens” tem um objetivo central: estreitar a distância entre obra e público e atingir não apenas o intelecto (a compreensão do texto), mas o coração (o conteúdo afetivo), para que a vivência do objeto musical se dê da maneira mais eficaz e completa possível. Seja com finalidade didática, teológica ou puramente estética, o alvo desta “música de imagens” – a totalidade sensível do ouvinte – é cercado por gestos sonoros e visuais que se autorreferem e se confirmam reciprocamente. A esse respeito, duas poéticas merecem ser examinadas: a *Augenmusik* e a *Word-Painting*.

Augenmusik, música para os olhos – de leitores e intérpretes. Este tipo de escrita foi muito usado pelos compositores da chamada *Ars subtilior* (a arte mais sutil) dos séculos XIV e XV, por madrigalistas italianos durante os séculos XVI e XVII para enfatizar a unidade existente entre poesia e música e, em muitas composições vocais e instrumentais do século XVIII barroco, a *Augenmusik* desempenhou, ainda, importante papel expressivo. Trata-se de uma notação musical que apresenta gráfica e sonoramente um objeto, uma ideia, uma paisagem, uma proporção numérica, um sentimento ou um estado de espírito, e encerra um significado simbólico que só pode ser atingido pelos olhos, pois exige a visualização dos elementos pictóricos da partitura. Notas

² *Eikón*, imagem. No latim, *icône*.

brancas poderiam simbolizar o dia, a luz e a palidez, enquanto notas pretas trariam ideias de noite, luto e sombra. No *Credo* da *Missa Mi-mi* de Johannes Ockeghem (c. 1410-1497), as notas que cantam a palavra *mortuorum* são negras e, em um manuscrito florentino do lamento *Nymphes de Bois*, de Josquin des Près (1450-1521), escrito por ocasião da morte de Ockeghem, todas as notas aparecem enegrecidas em sinal de luto. Outro recurso muito eficaz era a criação de formas visuais diferenciadas para as partituras, apresentando ao leitor, de imediato, seu conteúdo semântico e/ou musical. Livros e partituras em formato de coração para escrever canções de amor e cânones perpétuos escritos em formato de círculo, entre outros, eram procedimentos que objetivavam circunscrever e localizar a imaginação do intérprete, para que este fosse capaz de transmitir e mover a sensibilidade do público na direção do tema apresentado com maior eficácia.

Outra possibilidade de escrita praticada pela *Augenmusik* tratava da disposição dos signos musicais em uma partitura comum, mas com uma exploração espacial especial de forma a resultar em desenhos facilmente reconhecíveis pelos leitores. Os desenhos de cruz são muito comuns em obras que apresentam a crucificação de Cristo (Paixões, Cantatas e Oratórios Pascais) e tornaram-se verdadeiros símbolos da vivência da fé cristã.

No exemplo – trecho da *Paixão segundo São Mateus*, de J. S. Bach –, uma grande cruz ocupa toda a página e, repetindo-se nas subsequentes, presentifica o momento em que Cristo é levado para ser crucificado.

A técnica da *Word-Painting*, a pintura das palavras em música, difere da *Augenmusik* por usar elementos que são audíveis e virtualmente visíveis, permitindo ao ouvinte acesso ao significado simbólico por meio da escuta. Figuras musicais nascidas da união entre texto e elementos musicais (motivos melódicos e rítmicos, harmonia, compasso e tonalidade, entre muitos) fazem parte de um acervo que veio sendo construído e compartilhado por compositores, intérpretes, teóricos e ouvintes – leigos e profissionais – desde a Idade Média até o século XVIII com tal propriedade que parecem ter se tornado “naturais”. A *musica reservata*³, no século XVI, usou a *Word-Painting* como um dos procedimentos mais característicos de seu ideário artístico e, nesse mesmo século, teóricos buscaram em Aristóteles e Quintiliano a fundamentação para a aplicação de figuras no discurso musical. O uso apropriado delas deveria ser aquele mesmo da metáfora: colocar temas, ideias e assuntos diante dos “olhos da mente” para que a compreensão/fruição do discurso fosse completa.



Baude Cordier (c.a. 1380 – antes de 1440) – Rondó Belle, bonne et sage (apud (Grout, 1992, p. 168).



Cancioneiro cordiforme de Savoie, século XV (Bossuyt, 1996, p. 70).



Baude Cordier – Câneone Tout par compas suy composés. Manuscrito de Chantilly, Musée Condé MS 564 (Bossuyt, 1996, p. 74).

³ A *musica reservata* foi uma prática de música vocal a *cappella* que floresceu na segunda metade do século XVI na Itália e no sul da Alemanha. Compositores e ouvintes procuravam o refinamento e a intensa expressão emocional do texto e, por isso, motetos e madrigais compostos para uma pequena e sofisticada plateia – por isso o nome – usavam dissonâncias (cromatismos), harmonias raras e muitos procedimentos de pintura das palavras.



J. S. Bach, Paixão segundo São João, 1974, p. 135.



J. S. Bach, Paixão segundo São João, 1974, p. 97.

⁴ Melisma: procedimento de prolongamento de uma sílaba, sobre a qual o cantor entoia um grupo de notas. Contrário ao canto silábico, no qual o texto e seu conteúdo semântico são compreendidos com nitidez, o canto melismático expressa diretamente o conteúdo emocional da palavra cantada.

Assim, direções de escalas, intervalos e saltos, cromatismo, acordes, células rítmicas, procedimentos imitativos, retrogradados e/ou espelhados, entre outros, adquiriram, para o ouvinte ocidental, uma visualidade que lhes parece ser imanente. Sua representação gráfica passou a não mais se restringir ao papel, inscrevendo-se como imagem na percepção e na sensibilidade do ouvinte e propiciando uma audição repleta de visualizações. Não se ouve, por exemplo, uma escala apenas como uma sucessão de notas que se dirige às regiões grave ou aguda, mas como um deslocamento espacial: experimenta-se, auditiva, visual e corporalmente, uma ascendência ou uma descendência. Agrega-se a essa escuta a vivência correspondente de movimentos físicos, emocionais, espirituais ou morais, que são apresentados por meio de desenhos melódicos concordantes com seus significados semânticos e conteúdos. Quedas físicas, morais, espirituais ou amorosas, estados de prostração, luto e tristeza são experimentados como movimentos descendentes e, por isso, são simbolizados por melodias, saltos, escalas ou arpejos que “descem”. Ao contrário, preces que se dirigem aos céus, vitórias, sentimentos de esperança e de alegria são vividos como ascendentes, com ritmos enérgicos e vigorosos.

No excerto ao lado, pertencente à *Paixão segundo São João*, Bach une as técnicas da *Augenmusik* e da *Word-Painting*. No momento em que Cristo morre, abaixando a cabeça e rendendo o espírito, ouve-se e visualiza-se uma linha melódica de tendência descendente que descreve tanto a movimentação física quanto o estado de sofrimento e tristeza. Na nota central, sobre a palavra *Haupt* (cabeça), há uma quebra desse movimento: um grande salto ascende e descende abruptamente para formar o tronco de uma cruz, levando a vivência desse momento à sua intensidade máxima.

No exemplo seguinte, também pertencente à *Paixão segundo São João*, de J. S. Bach, vemos e vivemos o açoitamento de Jesus por meio da audição de um longo melisma⁴ construído sobre a palavra “açoitá-lo”. O tenor – o evangelista – tem como texto, em seu recitativo, o final do interrogatório de Jesus, no qual Pilatos pergunta à turba se deve soltar o rei dos judeus e esta responde que não, mas sim Barrabás: “Então, por isso, Pilatos tomou a Jesus e mandou açoitá-lo” (*Da nahm Pilatus Jesum und geisselte ihm*). Esse melisma, que “salta” aos ouvidos, pois contrasta com o canto silábico e assertivo da turba, é composto por motivos melódicos ondulados e irregulares, de três notas, cujas figuras rítmicas muito curtas – fusas e semifusas – presentificam a agitação, os movimentos curtos e repetitivos dos golpes dados pelo açoite e ainda as contorções corporais de Jesus em reação às chibatadas.

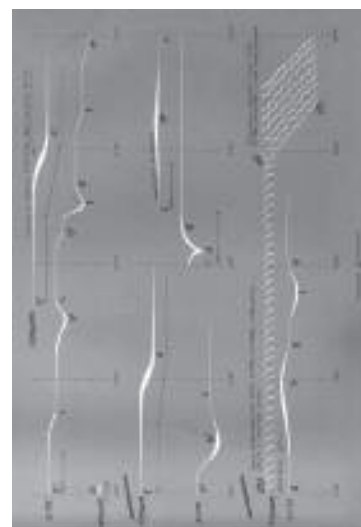
Nesses compassos, além do figurativismo da ação – o açoitamento –, temos outros importantes elementos presentes: notas e acordes que exploram as dissonâncias e a direção descendente do melisma, que simbolizam rebaixamento moral, tristeza, queda, sofrimento. Esta síntese entre imagem, ação, disposição afetiva, simbolismo sonoro e movimentação física vai muito além de uma ilustração ou “associação” entre texto e música: evocam e fazem o ouvinte experimentar a dor do açoite e esta é ouvida, vista e vivida corporal e espiritualmente. Nas mãos de Bach, as figuras musicais concorrem para que a música atinja seu objetivo maior e razão de sua existência – *Soli Deo Gloria* (para a glória de Deus somente) –, cumprindo sua função teológica e sua missão evangelizadora, levando a união texto, escrita e música ao seu ápice expressivo.

No século XVIII neoclássico – Haydn, Mozart e Beethoven –, à medida que a linguagem musical se desenvolveu em direção à sua afirmação como arte autônoma, livre de qualquer referência extramusical, críticos e teóricos advogaram uma postura auditiva que se concentrasse nos fenômenos sonoros em si – uma audição musical “pura”, destituída de imagens ou referências figurativas. Ainda que esse movimento tenha conseguido, paulatinamente, “esvaziar” a escuta musical de seu conteúdo figurativo e simbólico, a escrita musical continuou a testemunhar os laços e a força que os sons têm de evocar imagens, relações espaciais e referências visuais.

Hoje

Escrever música é uma maneira de pensar e de conceber o mundo sonoro: a escrita conduz, emoldura e forma nossa percepção e nossa imaginação. Alguns compositores da segunda metade do século XX, abandonando as convenções da grafia tradicional e aderindo a outros tipos de notação (grafismos, notação aproximada, entre outras), trouxeram a escrita musical a uma tão grande proximidade e familiaridade com a vivência perceptiva audiovisual que quase se pode dispensar a audição física dos sons grafados – os traços, os gestos gráficos e as texturas soam, imediata e silenciosamente, em nossa interioridade e em nossa memória, constituindo e circunscrevendo um universo de infinitas referências.

Nesta partitura, os traços mais largos significam uma intensidade mais forte e o tamanho das linhas referem-se à duração dos sons entoados. O aspecto gráfico global desta peça traz para



Notação aproximada – Snow forms de Murray Schafer (1986, p. 4), para coro.



Notação gráfica – Graphik IV de D. Detoni (1972, p. 14), para instrumentos ad libitum.



Notação gráfica – Volumina de György Ligeti (1967, s. p.), para órgão.

a percepção, como o título explicita, a ideia das formas que se criam espontaneamente na neve e que são, ao mesmo tempo, visuais e sonoras.

Esta notação musical, livre das convenções, se aproxima bastante de uma tela ou de uma obra plástica. Quem não conhece o compositor ou a obra não imagina que esta página seja uma partitura. Sem indicações sobre a quantidade e os timbres dos instrumentos a serem usados na sua execução (à escolha e conveniência dos intérpretes), os planos espaciais podem ser trabalhados no espelhamento, nas diagonais e na retrogradação. Não há direção obrigatória de leitura nem indicações quanto à interpretação dos sinais gráficos. Com uma partitura desse tipo, os intérpretes se tornam coautores da peça.

A peça de Ligeti traz aos olhos e aos ouvidos, imediatamente, as questões da densidade (os blocos “sólidos” denominados *clusters*) e da textura (os “emaranhados” de fios de sons). A página da partitura guarda a divisão tradicional dos planos espaciais: as notas mais graves – o pedal do órgão – ficam na parte inferior, a mão esquerda fica com os sons e com a porção intermediária, e os sons agudos, na mão direita, estão na parte superior.

Outros suportes gráficos têm sido experimentados: folhas transparentes, soltas, que se superpõem para formar novas configurações sonoras e esferas de cristal que permitem a visualização dos sinais que estão no polo oposto ao olhar do executante, entre outros. Novas sonoridades e novas ideias musicais requerem novas formas de grafia e, a nós, ouvintes, fica o convite para deixarmos nossa sensibilidade ser conduzida e estimulada por um repertório que, com mais de dois mil anos de história, continua procurando formas de se inscrever em nosso universo perceptivo e de ampliar nossas capacidades imaginativas.



REFERÊNCIAS

Bach, J. S. (1974). *Johannes Passion* BWV 245 (partitura), coro e orquestra. Leipzig: Bärenreiter.

Bach, J. S. (1976). *St. Matthew Passion* BWV 244 (partitura), coro e orquestra. New York: Dover.

Bossuyt, I. (1996). *De Guillaume de Machaut à Roland de Lassus – Les trois riches heures de la poliphonie franco-flamande*. Paris: Cerf; Bruxelles: Racine.

Detoni, D. (1972). *Graphik IV* (partitura), instrumentos *ad libitum*. New York: Schott.

Ligeti, G. (1967). *Volumina* (partitura), órgão. New York: Peters.

Michels, U. (1985). *Atlas de música*. I. Madrid: Alianza.

Plebe, A. & Emanuele, P. (1992). *Manual de retórica*. São Paulo: Martins Fontes.

Schafer, R. M. (1986). *Snow forms* (partitura), coro. Toronto: Arcana.

A escrita da música ocidental adotou o espaço como dimensão organizadora de um de seus principais constituintes, as frequências. Essa maneira de conceber a grafia musical formou e construiu um ouvido que percebe, além dos sons, movimentações e gestos sonoros que correspondem a imagens e figuras visualmente confirmadas pela escrita. As poéticas da *Augenmusik* e da *Word-Painting* são tomadas como modelos para a explicitação do relacionamento entre visão e audição tendo a escrita como mediadora, e excertos musicais do período barroco – J. S. Bach, em especial – são analisados sob esse ângulo. | *In Occidental music, the indication of frequencies – one of the most important musical elements – on the written page was resolved by the use of space. This conception of musical writing created a manner of hearing in which we perceive not only sounds, but movements and gestures which correspond to images and figures, which are confirmed by what we see on the score. Augenmusik and Word-Painting are used as models to demonstrate the relationship between vision and hearing, using the score as a mediator. Musical excerpts from the Baroque period – especially J. S. Bach – are analyzed in this light.*

Grafia e percepção musical. Figuratividade e imagens musicais. Visão e audição. | *Writing of music and musical perception. Rhetorical figures and musical images. Sight and hearing.*

RESUMO | SUMMARY

PALAVRAS-CHAVE | KEYWORDS

YARA BORGES CAZNOK

Rua Pedro de Toledo, 964/14 – Vila Clementino
04039-002 – São Paulo – SP
cazca@uol.com.br

RECEBIDO 30.03.2009
ACEITO 12.04.2009