

Revista Música Hodie, Goiânia - V.13, 362p., n.1, 2013

ARTIGOS CIENTÍFICOS

Composição Musical e Intersemiose: processos composicionais em ação

Daniel Quaranta (UFJF, Juiz de Fora, MG, Brasil)
danielquaranta@gmail.com

Resumo: A tradução intersemiótica é definida como o processo de tradução que se produz na transposição de signos de um sistema semiótico para outro. A proposta deste trabalho é observar de que maneira é possível ler ou conceber obras a partir da perspectiva do tecido de relações sógnicas que compõem a trama de um discurso composicional. Essa visão particular, aplicada à composição musical, dá relevo às relações que se estabelecem no próprio processo criativo, que, em última instância, sempre está atravessado por um processo de tradução, já que o pensamento, transformado em som, imagens ou espaço, é sempre uma tradução.

Palavras-chave: Composição musical; Criação; Análise musical; Tradução intersemiótica.

Music Composition and Intersemiosis: compositional processes in action

Abstract: Intersemiotic translation is defined as the translating process that takes place in the transposing of signs between two different semiotic systems. This work is intended to identify in what ways it is possible to interpret or to create works from the perspective of the signic relations that form the fabric of the compositional discourse. This particular view, as applied to Music Composition, reveals the relations that are established within the creative process itself, which, on a deeper level, is invariably crossed by a process of translation, since a thought transformed in sound, images, or space, is always a sort of translation.

Keywords: Musical composition; Criation; Musical analysis; Intersemiotic translation.

1. Introdução

O crítico é um poeta que traduz em palavras linhas e cores, enquanto que o artista é um tradutor universal. (Octavio Paz 1967, p. 79)

Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Este meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (Gérard Genette, 2006, p. 5)

Interessa-me pensar a composição musical como um processo no qual os elementos narrativos surgem das relações intra e extramusical. Esse texto se inscreve nesse limbo que surge do duplo jogo de ir e vir entre a matéria musical e o que está fora dela, no diálogo de urdidura e trama que se estabelece entre o mundo, a música e o microuniverso que está delimitado na ideia de “obra”. O equilíbrio entre esses elementos é sempre diferente, porque cada obra é um universo constituído por um eixo dramático particular. As questões que emergem dos modos de representação musical (do ponto de vista da narrativa do compositor) sugerem a necessidade de um desenvolvimento e/ou refinamento das ferramentas conceituais. As ferramentas a que me refiro são decorrentes dos processos composicionais em si, não como verdades universais, é claro, mas como uma versões iniciais de um quadro de relações potenciais (entre o dentro e o fora da obra), do ponto de vista semiótico, para poder pensar estruturas sonoras no tecido do discurso musical.

2. Questões de Representação e Significação

Para pensar a composição musical sob a ótica de uma possível intermediação metodológica emergente dos conceitos trazidos da tradução intersemiótica, é necessário observar que, historicamente, no campo da teoria musical, existiram dois posicionamentos antagô-

nicos. Se, por um lado, uma corrente formalista afirmaria que a música não expressa nada alheio ao mundo dos sons, por outro lado, a corrente conteudista afirma que a música teria a virtude de expressar estados de ânimo, emoções ou outro tipo de mensagens que, se colocados no horizonte referencial de determinados códigos culturais, pode ilustrar, com certo grau de abertura e ambiguidade, através do conjunto complexo de gestualidades, sonoridades, amplitudes e/ou movimentos, etc. Dito de outro modo, a música poder-se-ia referir a um mundo fora do universo dos sons (Fubini, 1994, p. 53).

A grande maioria dos teóricos considera essa dupla articulação do discurso musical posicionando-se a favor ou contra, já que a “noção de que o objetivo da música é representar e despertar sentimentos é um tema tão recorrente e tão profundo na história da música quanto a tese de que a música é matemática ressoante” (Dalhaus, 1991, p. 30).

Sem me estender demasiadamente na questão, podemos recordar as considerações de Leonard Meyer, que definiu quatro posições frente a aspectos representacionais da música: *absolutista*, *referencialista*, *formalista* e *expressionista* (Meyer, 1961, p. 1-5). Assim, também, Nattiez considera a música como ato simbólico que possui a capacidade de *remissão intrínseca* (relações formais, estruturais e materiais centradas no discurso musical) ou *extrínseca* (associações semânticas e extramusicais que podem ser emocionais, ideológicas e/ou a outras artes, etc.) (Nattiez, 1990, p. 10). Kofi Agawu (Agawu, 2009, p. 27) observa, ainda, que a significação musical pode ser *intrínseca* ou *extrínseca* (assim como o significado linguístico), com a diferença, segundo o autor, de que o significado intrínseco é, habitualmente, predominante. Para Jakobson, no entanto, existe um processo predominante de *semiosis introversiva* na música, em oposição a uma *semiosis extroversiva*, que, em geral, encontra-se fortemente reduzida¹.

A meu ver, é claro que existe uma semanticidade oferecida pelas qualidades formais, sonoras e gramaticais da obra, mas também existe um “dizer musical” imbuído de historicidade², que permite, dentro do contexto “obra”, estabelecer relações indiciais³ com o mundo externo a ela. Apesar de que neste trabalho não estou interessado em pensar essas questões para entender aquilo que a música diz como sinônimo de “verdades absolutas” de uma determinada cadeia de comunicação, proponho pensar a relação que se estabelece entre o compositor e o material no processo de chegar à obra. Isto é, poder pensar de que maneira gestos sonoros se apresentam e se articulam no espaço musical (discursivo) da obra.

Do ponto de vista do compositor (é esse o ponto deste artigo), essas questões propõem perguntas que não são fáceis de responder. A primeira seria: 1) De que maneira é gerado um processo “expressivo” dentro da narrativa de uma obra e quais os elementos que se veiculam com aquilo que estamos querendo comunicar⁴?; 2) O que a música “diz” está vinculado à materialidade sonora e estrutural e/ou à sua capacidade de comunicar determinadas mensagens referidas a elementos extramusicais?

Para Lotman “a ideia é inconcebível à margem da estrutura artística” (Lotman, 2002, p. 23). Portanto, o contexto da obra é determinante para o entendimento das relações que ela suscita. Cook afirma que o que interessa não é o acontecimento individual, mas a sua relação com o contexto estrutural, no qual ele se produz (Cook, 1987, p. 24).

Rosalind Krauss, no livro *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, afirma que a condição *postmedia* foi definida em duas fases. A primeira fez possível igualar os meios artísticos. A segunda, lograr a combinação destes, e continua:

From the theory of grammatology to that of the parergon, Jaques Derrida built demonstration after demonstration to show that the idea of an interior set apart from, or uncontaminated by, an exterior, was a chimera, a metaphysical fiction (...) that nothing could be constituted as pure interiority or self-identity, that its purity was

always already invaded by an outside, indeed could itself only be constituted through the very introjection of that outside, was the argument mounted to scuttle the supposed autonomy of the aesthetic experience, or the possible purity of an artistic medium, or the resume separateness of a given intellectual discipline. The self- identical was revealed as, and thus dissolved into, the self different. (KRAUSS, 2010, p. 32)

Apesar de este trabalho não abordar a questão específica de processos composicionais envolvendo mais de um meio de expressão, acredito que é muito esclarecedor o ponto de vista de Krauss discutir os diferentes graus de abertura das obras de arte na contemporaneidade, considerando novas vias e métodos para enfrentar processos criativos a partir de múltiplas leituras e influências. A questão aqui é perceber de que maneira um ato composicional pode se nutrir de múltiplos olhares para se constituir como discurso musical, onde a técnica está a serviço de um “contar” musical, fruto de um complexo processo de tradução. Esse percurso é um caminho de ida e volta entre uma ideia e um conjunto de ações musicais, instrumentais, gestos corporais e traços no papel, escrita tradicional ou expandida, ou processos de produção sonora mediados por dispositivos analógicos ou digitais.

Nesse sentido, um caminho válido, como artefato teórico, para compreender e criar certos processos da significação musical, dentro do campo da composição, é a semiótica. A semiose é o processo pelo qual produzimos signos durante a cognição (Lopez Cano, 2007, p. 5). É a partir desse mecanismo que construímos um conhecimento do mundo, seja este concreto ou abstrato, enunciável verbalmente ou inefável. É através da noção de signo⁵ e das suas categorias⁶ e propriedades que podemos observar, conhecer e criar significados e inferências de processos composicionais. Dessa maneira, a proposta de incluir ao arcabouço técnico da composição e da análise musical esse outro, o da tradução, que intuímos, pode abrir um caminho, ao estabelecer uma ponte entre um determinado recorte narrativo e o processo composicional/analítico em si. Defendemos aqui, um *modus operandi* da composição musical, que se pode legitimar, também, pela inclusão de um discurso extroversivo dela própria estruturado pela noção de processo de tradução.

3. Transmutar ou traduzir o quê?

As diferentes artes são como distintas línguas, entre as quais a imitação exige a tradução, um novo pensar em um material expressivo totalmente diferente, uma invenção de efeitos artísticos, antes paralelos que literalmente análogos (...). (SOURRIAU, 1988, p. 21)

O conceito de tradução, ao que fazemos referência, se insere em um contexto no qual a representação (ou a transmutação de um meio a outro) é concebida a partir de um sistema de significação que descarta os pressupostos realistas e/ou miméticos da literalidade “ponto a ponto”. Assim, o ato de compor ou de analisar se edifica a partir de um discurso atravessado, muitas vezes, sobre expressões metafóricas, sobre representações indiretas, ou elementos trazidos de outras áreas de conhecimento e que servem como ferramentas de interpretação e expressão do material sonoro, tanto do ponto de vista do material, da forma, do movimento de evolução de uma textura ou determinada qualidade de timbres.

Podemos observar, em certas análises musicais, referências a gestualidades, movimentos, imagens visuais, táteis ou, até mesmo, paralelismos com outras manifestações artísticas. O discurso sobre a música frequentemente é criado a partir da incorporação de outros discursos para poder se expressar⁷. Sobre certo viés, a análise musical apela a descrições metafóricas para expressar um comportamento sonoro dentro do contexto de uma obra.

Além das questões técnicas e/ou tecnológicas de manipulação do material instrumental e/ou eletrônico (isto é, questões específicas dos materiais musicais, como relações harmônicas, funcionais, formais ou processuais), muitas vezes se faz necessário criar uma ponte entre o meio não verbal (a música) e elementos que o ilustram⁸. Na tipo-morfologia schaefferiana, por exemplo, esse processo é mais claro ainda. A descrição do comportamento de um som através do *critério de massa*, de *timbre harmônico*, *critério dinâmico*, *grão*, *allure*, *perfil melódico* e *perfil de massa*, ou a tipologia, *factura* e *massa* (Schaeffer, 1966. p. 398), é a tentativa de dar subsídios no processo de enunciação/descrição do comportamento de sons, que muitas vezes se apresentam como “inefáveis”, em tanto que, um valor numérico (digamos, um dado objetivo), fruto de uma análise espectral, por exemplo, nem sempre “comunica” como o som soa.

Jakobson, em *On the linguistic aspects of translation*, define um tipo de tradução que ele chama *tradução intersemiótica* e a define da seguinte maneira: “A tradução intersemiótica ou transmutação é uma interpretação dos signos verbais mediante os signos de um sistema não verbal’ (Jakobson. 1984, p. 69). Tomando como base esse conceito, é possível imaginar uma tradução entre dois sistemas semióticos diferentes. Assim, uma imagem, por exemplo, poderia ter um correspondente sonoro, produzindo uma transformação (e translação mais ou menos arbitrária) de um signo através de um processo de mutação entre dois sistemas não verbais.

Um processo composicional pode ter a sua base estrutural não somente nas relações harmônicas, motivicas e/ou estruturais, etc., mas da transposição de parâmetros (signos) oriundos da “leitura” de sistemas semióticos qualitativamente diferentes ou como “representação” de uma cena referencial qualquer⁹.

Dessa forma, qualquer sistema de produção de sentido pode ser a base para um processo composicional e vice-versa. Como exemplo, seria possível mencionar a transposição da noção de temporalidade de uma obra musical para o desenvolvimento de uma escultura; a potencialidade visual de uma imagem em movimento poderia ser a base para uma tradução sonora; da sequência de movimentos de uma dança poder-se-ia transmutar a uma textura sonora que evolui na espacialidade de uma sala; ou uma paisagem sonora poderia ser a base para uma tradução, para uma imagem estática, ou ser traduzida como transcrição/orquestração para uma orquestra sinfônica.

No significado literal, traduzir é ir além do denotativo, isto é, captar as diferenças conotativas de uma língua e reproduzi-las em outra. Na tradução interlingual da poesia, por exemplo, o tradutor se depara com a problemática de recriar estruturas formais (ritmo, padrões sonoros, estruturas sintáticas, efeitos semânticos, etc.). Nesse sentido, o tradutor se vê impelido a recriar ou transcriar o original (Campos, 1986). Campos aponta que:

Na tradução de um poema, o essencial não é a reconstituição da mensagem, mas a reconstituição do sistema de signos em que está incorporada esta mensagem, da informação estética, não da informação estética, não da meramente semântica. (CAMPOS, 1977, p. 100)

Para Jakobson (1984, p 6), na poesia, as categorias gramaticais têm valor semântico elevado e, por isso, a tradução abre um debate importante. Nessas condições, a poesia é intraduzível, sendo possível a ela apenas a “transposição criativa”. Jakobson promove um diálogo com Peirce ao lembrar que todo signo pode ser traduzido por outro signo, no qual ele pode ser mais completamente desenvolvido de forma mais explícita (Jakobson, 1984, p. 5).

Existe, portanto, um problema que, como vemos, é comum tanto à tradução interlingual quanto à tradução intersemiótica, sendo que a tradução intersemiótica implica “recriar em um sistema semiótico distinto [*a um original*] partindo de leis e componentes próprios”¹⁰ (Queiroz, 2010). Claramente observável a afirmação de Queiroz nas palavras do Steinitz acerca do Segundo Quarteto de Cordas de Ligeti, cujo processo de composição é profundamente atravessado por um processo, ao nosso ver, de tradução:

(...) “Analogies from outside music may help us. (...) One might cite also the subconscious spontaneity, and loosening of cognate relationship between shape and colour, in the work of artist like Kandinski, Klee and Miro; although it is Cézanne whose influence Ligeti acknowledge in relation to the quartet, for his demonstration of how colour can replace contour, and how contrasting volumes and weight create form. All of these models provide maps and metaphors for Ligeti’s gestural kaleidoscope. They may define or intuit their structural premises, as it were, on the spot; yet non eis chaotic”. (STEINITZ, 2003, p. 169)

Os processos composicionais, comumente, são atravessados (mesmo que de forma inconsciente) por processo de tradução. Do ponto de vista do compositor, são inúmeras as situações nas quais são aplicados processos de geração de material sonoro (musical), seja a partir de algoritmos, de visualidades, de gestos, de estatísticas¹¹, da física, da matemática, ou quando se executa um simples movimento evolutivo do material composicional entre dois pontos. Todo material gerado por intermediação de um processo de transformação do mesmo (sonoro ou de qualquer outra índole), tendo origem em um contexto externo a seu domínio, é fruto de um processo no qual o som está “interpretando” algo externo a ele. Esse “algo” é um processo de significação, de ida e volta, entre dois sistemas semióticos distintos. Isso pode ser observado no depoimento de Ligeti:

Para mim a composição é uma espécie de trabalho científico: quando aparecem os problemas temos que tentar solucioná-los. Penso, por exemplo, no âmbito da matemática, como o problema da otimização a través de operações combinatórias. Se trata de tarefas que não tem uma solução simples, mas que requerem de certas estratégias. Fazemos tentativas, aproximações como se tratara de investigações geográficas em aqueles tempos nos quais ainda haviam terrenos inexplorados no planeta. Uma expedição para completar um mapa. A minha atitude frente à composição não é científica, mas tem muitas analogias com o pensamento científico.¹²

No processo analítico musical, também podemos observar a existência de diferentes tipos de aproximações e tentativas de dar conta do processo de significação musical, a partir de narrativas mediadas pelo uso de metáforas¹³ e de outras figuras de linguagem para descrever o comportamento (ou função), o jogo de elementos ou relações materiais, sejam elas figura melódicas, rítmicas, comportamento sonoros, evolução de uma textura ou processo de encadeamentos harmônico, por exemplo.

Apropriar-se de procedimentos imagéticos, numéricos ou gestuais impõe ao crítico (ou ao compositor-analista) a necessidade de estabelecer um campo de correlações entre a materialidade puramente musical¹⁴ e certos elementos externos à própria música, que são o impulso do processo composicional. As relações estabelecidas entre esses dois elementos (o musical e os narrativos) determinam, a meu ver, o desenrolar do discurso musical através do jogos de relações que formam o universo da obra.

O campo de relações estabelecidas entre os elementos musicais e extramusicais estão vinculados por mecanismos referenciais, isto é, pelo conjunto de informações que veicula que uma unidade musical¹⁵ pode estar relacionada a um objeto extramusical durante o

complexo processo de *denominação* e de *extração de sentidos e identificação* do referente¹⁶. De forma clara e elegante, Octavio Paz chama o crítico (o analítico, digamos aqui) de “poeta que traduz em palavras linhas e cores”, remarcando que tanto o processo de análise quanto de criação estão atravessados pelo complexo processo de tradução, num caminho de ida e volta (Paz, 1967, p. 34).

Em vistas disso, a proposta deste trabalho é refletir sobre como um modo de pensar um gênero “próprio” se apropria de um enfoque metodológico-material “alheio”. As correspondências e desvios dos conceitos estruturais de um “gênero” podem ser traduzidos a um outro domínio sem perder a particularidade de cada um. Assim, pensar a arte como uma língua e seu cruzamento como uma tradução. O que Jakobson chama “transposição criativa” (Jakobson, 1984, p. 67), Ludskanov vai chamar de “transformações semióticas”:

As transformações semióticas são as substituições dos signos que codificam uma mensagem por signos de outro código, conservando (tanto quanto for possível ante a entropia) a informação invariável com respeito a um sistema de referência dado. (LUDSKANOV, 1975, p. 8)

A tradução, tanto na concepção do Jakobson quanto na de Ludskanov, é uma atividade que perpassa o campo puramente linguístico, expandindo-se para o campo da intertextualidade, isto é, parte da suposição de que existem tipos particulares de correspondências entre diferentes qualidades de textos¹⁷. Dessa forma, o leitor (intérprete ou compositor) revive a originalidade do texto (e suas conexões que as vinculam) em uma perspectiva original a cada nova leitura.

O processo de tradução entre sistemas semióticos diferentes (de um sistema verbal para um sistema não verbal ou entre dois sistemas não verbais diferentes, por exemplo) traz uma série de questões que devem ser abordadas a partir da natureza de cada um deles. Podemos citar o caso prototípico dos poemas sinfônicos¹⁸, no qual certos traços (isto é, signos), fruto desse processo de transmutação entre um texto literário (linguagem verbal) traduzido para um texto sonoro (linguagem não verbal), requerem decisões composicionais específicas que possibilitem tal processo de forma satisfatória¹⁹. Isto é, acompanhando algum tipo de característica que possa ser transposta, de maneira coerente, de um meio a outro.

O compositor pode decidir trazer para o campo da música certos elementos com suficiente iconicidade ou indicialidade que remetam, de forma mais ou menos direta, a elementos específicos da narrativa verbal, ou trabalhar com formas mais livres, talvez improvisadas, que permitam desenvolver estruturas inconscientes, isto é, menos racionais e diretas. Dessa maneira, o compositor precisa tomar decisões prévias sobre quais os elementos que deve usar ou não em função do objetivo que ele traçou para realizar tal processo. Assim como na tradução interlingual não é possível traduzir tudo, na tradução inter-semiótica o artista necessita estruturar quais os elementos possíveis de serem traduzíveis ou não; sendo assim, ele é dono do processo e do domínio que lhe apraz para atingir tal objetivo.

Observemos dois casos de natureza diferente. Um, o do L.E. Castelões, que propõe ao intérprete uma série de imagens para representar sonoramente uma ideia. O segundo caso, de Rainer Wehinger, que cria uma partitura aural sobre a obra *Artikulation*, de Ligeti, e, para tal fim, desenvolveu uma série de signos para representar visualmente a complexa variedade sonora da obra. Cada um desses exemplos ilustram duas maneiras de criar processos de tradução. Um, estabelece os critérios para comunicar ao intérprete uma atmosfera singular; o outro, a partir de uma obra acabada, se propõe representá-la.

4. Caso 1 - Onomatopéias para Trombone e Piano de L.E. Castelões

For instance, if we join a literal space and a painted space, and these two spaces to a sound, we achieve the “right” relationship by considering each component a quantity and quality on an imaginary scale. So much of such and such color is juxtaposed to so much of this or that type of sound (...). (KAPROW, 1993, p. 11)

Em certas obras, apesar de não terem sido compostas com a premissa de serem “traduções”, é possível observar (ler-analisar) o processo de transmutação entre signos de sistemas diferentes. Existem obras que vão tratar de traduzir elementos formais entre dois meios, elementos materiais e/ou conceitos. Dessa forma, conceitos intraduzíveis por via da materialidade formal ou estrutural dos seus elementos podem também estabelecer pontes através de elementos menos “tangíveis”.²⁰

Na obra de L. E. Castelões “*Onomatopéias for Trombone and Piano*”, podemos observar uma série de elementos (escritos) que vão deixar explícita a intenção daquilo que o compositor quer representar, isto é, que qualidade de sonoridade procura e quais os meios para consegui-la:

"Onomatopoeia for trombone and piano" (2012)
to Dirk Amrein and Jurg Henneberger

L. E. Castelões

Durata: ca
♩ = 60 (= 1 sec.)

PAN: U → D

Start stopwatch!

20 (sustain pedal always depressed)

(*) NB: Writen clusters represent approximate pitches. Resulting sound: quiet background noise (like distant lo-fi urban sound pollution) + fixed upward and downward glis. Please notice that sliding along strings from a.p. to a.s.l. produces the sound of a downward glis., whereas sliding across strings (i.e., from lower to higher strings) produces the sound of an upward glis. Both sounds are fixed in the right hand of the above gesture.

(**) Resulting sound: wide, noisy downward glis, like a jet taking off.

Exemplo n.1: Onomatopoeia for trombone and piano.

O processo de tradução aqui é bastante explícito porque o compositor utiliza a escritura musical, a espacialidade (*Up-Down*), a gestualidade corporal e a linguagem verbal para oferecer subsídios aos intérpretes para representar uma certa ideia sonora particular.

No trecho selecionado, o pianista deve tocar (isto é, traduzir através do seu instrumento) *quiet background sound noise (like distant low-fi urban sound pollution, em dois clusters* produzidos pelo movimento de uma colher de madeira. O trombone deve fazer um glissando descendente simultaneamente a um gesto de cima para baixo, isto é, uma gestualidade sonora e corporal. A indicação “jet” remete a um som de avião passando. A ideia de “jet passando” também está dada pela simulação do efeito Doppler²¹ através dos *glissandos*, que implicam uma qualidade particular na espacialidade e na forma de propagação do som executado.

No segundo trecho (segundo 36), o pianista deve realizar um movimento com as mãos, representando, através de um *glissando* descendente, “um jet indo embora”. A dinâmica, em ambos os trechos, também apresenta uma gestualidade acorde com o que o compositor quer representar, isto é, uma cena difusa, um gesto sonoro-corporal, em uma ambiência barulhenta e uma representação espacial desse movimento.

Nessa pequena amostra, podemos observar como se realiza, na voz do compositor, o processo de expressão, para além da escritura puramente musical. É possível identi-

car, também, a ação de vários dos campos indicativos, de Smalley, para definir o poder de sugestão do ouvinte, ao relacionar o som a uma fonte sonora real ou imaginária (Smalley, 1996). Há aqui uma intencionalidade de representação de uma “cena” e cada elemento/gesto sonoro ou corporal, aqui contribui para a construção da mesma. Os nove campos indicativos de Smalley abrem a possibilidade de realizar uma leitura nesse sentido. Eles são: Gesto (metáfora corporal, movimento), Fala (voz, palavras), Comportamento (desenvolvimento do som no tempo), Energia (intensidade), Movimento (espaço), Objeto/Substância (textura), Ambiente (tipo de ambiência representada ou de propagação), Visão (elementos q vinculam a todos os outros nove) e Espaço (também se vincula ao espaço de representação e espaço de propagação)²².

É importante salientar que existe sempre uma distância (para Young, 1994 é abstração) entre o “objeto fonte” e o seu representamen. A distância está dada a partir da qualidade do(s) gesto(s) em serem mais ou menos estereotipados. No caso do primeiro trecho apresentado, existe uma intenção composicional fortemente documentada na partitura para promover uma aproximação da “cena sonora” que o compositor tem a intenção de “representar”.

Mesmo que o que se queira ilustrar seja uma “sonoridade”, não podemos deixar de “ler” signos que emergem ao olhar e tentam representar uma “cena”, uma montagem e que, para tal fim, o compositor deve estabelecer uma ponte conceitual entre um meio e outro e realizar as suas escolhas técnicas sobre as qualidades de cada meio para se aproximar de um (sempre utópico) fim.

5. Caso 2 - Artikulation

Essa proposta interessa a este trabalho já que ela apresenta um caminho contrário ao do exemplo anterior. Um caminho oposto no processo de tradução. Na partitura aural de Rainer Wehinger sobre a obra *Artikulation* (1958), de Ligeti, o autor cria uma tradução gráfica dos eventos sonoros baseando-se nas anotações do compositor, procedendo a estabelecer uma esquema de tradução a partir de quatro categorias principais: *A: Ruído*, *B: Espectro Harmônico e Sub-harmônico*, *C: Impulso sem filtrar*, *D: Impulsos Filtrados*. Cada uma dessas categorias (junto às nuances internas de cada uma), tenta dar conta da representação do universo sonoro, transmutado em signos escritos.




Na categoria *Ruído*, estabelecem-se seis tipos de representações gráficas que variam entre objetos de *altura não reconhecível* até objetos com *altura definida*.

Na categoria *Espectro Harmônico e Sub-harmônico*, são seis os signos que representam uma maior ou menor proporção de ruído.













Na categoria *Impulso sem filtrar*, somente temos um objeto que representa esse elemento.

Em *Impulsos filtrados* temos três categorias que representam alturas graves, meias ou agudas.

Além desses elementos, o autor da partitura apresenta uma combinação de elementos que representam outro tipo de ataques ou de comportamentos espectrais, como por exemplo:

- Glissandos: 
- Glissando ascendente do elemento *A – Ruído*, 3 (altura pouco reconhecível): 
- Som áspero muito inarmônico com um glissando final diluição dinâmica no fim: 

O quadro com as categorias é o seguinte:

Zeichensystem		Systems of symbols		
A Rauschen noise		B harmonische und subharmonische Spektren Harmonic and subharmonic spectra	C ungefilterter Impuls unfiltered impulse	D gefilterter Impuls filtered impulse
erkennbare Tonhöhe recognizable pitch ↑		weniger geräuschhaft lesser proportion of noise ↑		Tonhöhe pitch
6  Sinuston sinus tone				
5  20 Hz-gefiltert 20 Hz-filtered				hoch high
4  terzgefiltert third-filtered				mittel middle
3  oktavegefiltert octave-filtered				tief low
2  grob gefiltert rough-filtered				
1  weißes Rauschen white noise		mehr geräuschhaft greater proportion of noise ↓		13 

Exemplo n.2: Quadro de categorias.

É claro que a tradução gráfica dessa obra não permite estabelecer um código único, mas é uma metacriação (transcrição) que age sobre a estrutura do discurso e estabelece um diálogo de signos como uma síntese, permitindo a aparição de uma reescrita, como pensamento em signos, como trânsito dos sentidos e como transcrição de formas (...) (PLAZA, 1987, p. 14).

Conclusões

Às perguntas com as que abrimos o texto podemos oferecer algumas respostas parciais, já que seria impossível oferecer uma cartografia “definitiva” desse campo. O caminho da criação e da interpretação é sempre aberto a novos olhares. O campo da criação musical não poderia nunca ser determinado por verdades dogmáticas, mas por elaborações que estão sempre a caminho de *ser*. Nesse sentido, é interessante observar que o objetivo deste texto é colocar em prática o que Barthes chama de “olfato semiológico”, essa capacidade que deveríamos ter de captar um sentido onde estamos tentados a ver só fatos e de identificar mensagens onde é mais cômodo reconhecer somente coisas (ECO, 1999, p. 8). Assim, a técnica composicional, arcabouço teórico, imerso num olhar onde se criam redes de relações narrativas com uma exterioridade do discurso musical, a meu ver, só tem a contribuir com processos composicionais complexos e mais ou menos inteligíveis.

Sob esse ponto de vista, procede pensar a composição musical como uma prática atravessado por um processo de tradução, já que, mesmo incoscientemente, qualquer pensamento é, em última instância, tradução de outro pensamento e “o significado [...] de qualquer signo é um fato semiótico” (Jakobson, 1984, p. 258). Jakobson coloca o tradutor como

um recodificador que transmite uma mensagem recebida de outra fonte. Assim, ideias são traduzidas em sons, estruturas sonoras, através de técnicas composicionais, processos, matrizes ou quaisquer outros esquemas de processamento sonoro como transmutação e significação musical coerentes para o criador.

A possibilidade de pensar o processo de composição como um percurso permeável às narrativas tanto externas quanto internas a ele (e ao material sonoro em si) é determinante do direcionamento que permite satisfazer a necessidade de “contar” (seja qual for o conceito de contar envolvido no processo). Um contar que não é binário, de causas e efeitos, mas que é determinante nos processos criativos que impulsionam a técnica composicional. É fundamental, para mim, associar novos modelos e novas relações entre o interior e o exterior à música. Assim, a música se renova no olhar, no ouvido e no texto.

Nesse sentido, o laboratório experimental, que se estabelece no caminho da composição musical como prática crítico-criativa, detona múltiplos olhares e infinitos diálogos, podendo estabelecer uma prática de reescritura, do pensamento em signos, como um processo de transcrição, alinhado ao recorte de mundo com o qual escolhemos discutir, exercitando (no dizer do Eco) a criação de sentido e transmutando as meras “coisas” em mensagens sonoras.

Notas

- ¹ É interessante observar o ponto de vista do Flo Menezes ao transferir “(...) seu conceito de semiosis extroversiva, que Jakobson afirma, com razão, estar ausente ou no mínimo fortemente reduzido na música, para o domínio do objeto sonoro, no qual pensamos que exista um espaço extroversivo”. (Menezes, 2006, p. 427).
- ² Não necessariamente codificado como a linguagem verbal.
- ³ Denis Smalley chama de “campos indicativos” (Smalley, 1996)
- ⁴ O fato de “querer comunicar” não implica a esperança de um modelo comunicacional fruto de meras operações causa-efeito reflexo” (Lopez Cano, 2005).
- ⁵ Em 1897, Peirce (2.228) especifica: Um signo(...) é algo que está para alguém em lugar de algo enquanto a algum aspecto ou capacidade (...) (in Eco, 1979. P 3). Dessa maneira, um signo é um objeto ou ideia, um gesto, um movimento ou sentimento. Graças aos signos compreendemos as situações e interagimos dentro delas (Lopez Cano, 2007, p. 4).
- ⁶ Não temos como nos estender aqui sobre a classificação dos signos, mas Peirce classifica os signos em Primeridade, Secundidade e Terceiridade. (Peirce, 1987, p. 110).
- ⁷ Para aprofundar o conceito de uma correspondência discursiva das artes, pode ser consultada a obra de Etienne Souriau. *La correspondencia de las artes. Breviarios fondo de cultura económica*, 1965, ed. 1998, México, DF.
- ⁸ A Espectromorfologia de Denis Smalley considera a respostas da escuta a aspectos “extrínsecos” (o referenciais) do material sonoro na definição de gesto/textura como princípio estruturador da análise e a composição musical electroacústica. Identifica assim, nueve atributos indicativos ou “extrínsecos” significativos para esse fim: gesto, expressão oral (*utterance*), comportamento, energia, movimento, objeto/substancia, entorno, visão e espaço (Smalley, 1986).
- ⁹ Nos referimos ao processo de construção de referências com o intuito de recriar (sonoramente) uma cena qualquer. Ela pode se referir a fenômenos naturais (vento, água, sons de animais ou de insetos, etc.) ou qualquer fenômeno mecânico (estruturas rítmicas maquinais) ou de qualquer atividade humana (vozes, passos, paisagens sonoras de cidades, etc.) que possa ser recriado através de processos composicionais instrumentais ou eletrônicos. O interessante para o nosso trabalho é observar a capacidade de evocação do som e a maneira como se estrutura a cena sonora.
- ¹⁰ Grifo meu.
- ¹¹ Um exemplo são os processos estocástico que são um conjunto de variáveis aleatórias dependentes de um parâmetro cujo domínio é um conjunto de números reais. Iannis Xenakis trabalhou com processos caóticos gerados a partir desse tipo de variáveis.
- ¹² Gyorgy Ligeti and Manfred Stahnke. Entrevista: <http://www.angelfire.com/ct2/deusmedixit/ligeti.htm> Consultado em 10/01/2013.

- ¹³ Isto é, qualquer interpretação de um elemento musical para fora do universo de relações vinculadas à teoria musical (isto é, ritmos, harmonias, melodias ou estruturação formal e/ou funcional, etc.) pode ser definida como leituras hipotéticas da significação musical, a partir de valoração estética, emoções, ponderações históricas, identitária, etc. (Lopez Cano, 2007, p. 4).
- ¹⁴ Refiro-me a um processo sobre a matéria sonora, processamentos, variação do material, estruturas rítmicas, melódicas de massa ou espectromorfológicas, etc.
- ¹⁵ Definimos unidade musical como um elemento ou conjunto de elementos que se resumem numa ideia musical. Por exemplo, poderíamos dizer que um determinado ritmo, realizado com o punho fechado sobre o corpo de madeira de um piano, pode remeter a uma porta sendo batida. Esse elemento pode ser concretamente expressado pelo compositor (e isso sucede concretamente em determinadas obras do compositor L. E. Castelões) ou pode servir como um elemento que sirva para entender determinada narrativa analítica ou, ainda, para ilustrar de que maneira concreta o instrumentista deve realizar tal ação musical.
- ¹⁶ Na definição de denotativo: “(...) chamaremos ao sentido que intervém no mecanismo referencial, isto é, ao conjunto das informações que veicula uma unidade linguística e que lhe permite entrar em relação com um objeto extra-linguístico, durante o processo onomasiológico (denominação) e semiológico (extração de sentidos e identificação do referente) (Kerbrat-Oreccioni, 1983, p. 19).
- ¹⁷ O conceito de texto aqui é expandido, não se restringindo apenas ao texto “escrito”. *Texto vem do verbo “tecer”, é um “tecido de signos” resultante daquelas relações estabelecidas por seu leitor-autor* (Nogueira, 1999, p. 57), sejam qual for o meio utilizado para estabelecer esse tecido de signos.
- ¹⁸ Podemos mencionar também a chamada *Música Anedótica*, subgênero da música eletroacústica que utiliza um material sonoro mais pelo conteúdo narrativo (extroversivo) do que por seu potencial abstrato (introversivo). *Hétérozygote*, de L. Ferrari, é uma das primeiras obras com essa intencionalidade declarada.
- ¹⁹ Ao dizer “satisfatória” não estamos restringindo o processo à inteligibilidade do processo, mas ao desejo do criador.
- ²⁰ Um excelente artigo para ilustrar esse tipo de relação estabelecendo uma tipologia de diferentes modelos de tradução intersemiótica é: QUEIROZ, J; AGUIAR, D. 2010. Os autores apresentam duas categorias: Crítico-ilustrativa e Transpositivo-reativa.
- ²¹ É a característica observada nas ondas quando emitidas ou refletidas por um objeto em movimento com relação ao observador.
- ²² Os campos indicativos podem ser tanto uma ferramenta analítica, quanto composicional. No meu trabalho composicional há uma aplicação precisa que fundamenta o processo de criação e intercâmbios entre a noção de referencialidade externa e interna. Young (2007) descreve esses conceitos como a *manipulação de imagens sonoras*.

Referências bibliográficas

- AGAWU, Kofi. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York, Oxford University Press, Inc. 2009.
- ATKINSON, Simon. “*Interpretation and Musical Signification in Acoustic Listening*”. *Organized Sound*, v 12. no 2. Cambridge University Press, p. 113-122 London, 2007.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. Perspectiva: São Paulo, 1977.
- COOK, Nicholas. “*Musical Form and the Listener*”, em *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Col 46 - 1. (autumn 1987), p. 23-29 - Accessed: 08/11/2012 12:31.
- ECO, Umberto. *Quase a Mesma Coisa*, Editora Record, São Paulo, 2007.
- _____. *Lector in Fábula*. Barcelona. Ed Lumens, 1979.
- _____. *La Estrategia de la Ilusión*. Barcelona, Lumen, 1999.
- FUBINI, Enrico. *Música y lenguaje en la estética contemporánea*. Barcelona. Alianza Ed., 1994.
- JAKOBSON, Roman, “*En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción*”, em *Ensayos de Lingüística General*. Ariel, Barcelona, 1984.

- KAPROW, Allan, *Notes on the Creation of a Total Art*, en *Essays of the blurring of Art and Life*, U. of California Press, L.A, California, 1993,
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *La Connotación*. Hachette, Buenos Aires, 1983
- KRAUSS, Roselind, E. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Ed. Thames & Hudson, New York.
- LOPEZ CANO, Rubén. “*Semiótica de la Música y Semiótica Cognitivo-enactiva de la Música*”. Em: www.lopezcano.net, 2005. consultado [03/10/2012].
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- LOTMAN, Yuri. M. *La Estructura del Texto Artístico*. Barcelona. Ed. Istmo, 2002.
- LUDSKANOV, Alexander. “*A semiotic approach to the theory of translation*”, *Language Sciences* 35, 1975.
- MENEZES, Flo. *Música Maximalista. Ensaio sobre a música radical e especulativa*. São Paulo. Editora Unesp. 2006.
- MEYER, Leonard, *Emotional and Meaning in Music*. Chicago. Univesrsity Chicago Press. 1961.
- MUKAOVSKY, Jan. *Escritos de Estética y Semiótica*. Barcelona. Ed Six Barral. 1977.
- NATTIEZ, Jean J. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey. Princeton University Press, 1990.
- PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. México. Fondo de Cultura Económica. 1967
- _____. *Traducción: Literatura y libertad*. Barcelons: Tusquer, 1981
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia. Introdução, seleção e tradução de Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg*. São Paulo, Cultix, 1993.
- _____. *Obra Lógica-Semiótica Carta a Lady Welby*. Madrid Taurus Ediciones, 1987.
- PLAZA, Julio. *Tradução Intersemiótica*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Série Estudos nº 93, 1987.
- QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniela. *Tradução Intersemiótica – Problema, Teoria e Modelo*; *Sign System Studies*, 2010.
- SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*. Paris: Éditions du Seuil, 1966
- SMALLEY, Denis. *Spectro-morphology and Structuring Process*. In: Simon Emmerson (ed): *the language of electroacoustic music*. MacMilan Press, London,. 1986.
- _____. *The Listening Imagination: Listening in the Electoracoustic Music era*. In: *Contemporary Music Review*. London; Routledge, 1996, vol. 13. p. 77
- _____. *Space-Form and the Acoustic Imag*. Oganized Sound, London, V. 12 n.1 p. 35-58, 2007.
- _____. *Composer Intention and Listener Reception: Can be Reconciled?* Conferencia no Nordic Computer Music Day, 1991.
- SOURIOU, Etienne, *La Correspondencia de las Artes*. Brevarios, Fondo de Cultura Económica. 1998, México. DF.
- STEINITZ, Richard. *Gyorgy Ligeti. Music of the Imagination*. Northeastern University Press. London. 2003.

YOUNG, John. *The extended environment*. Acta de la conferencia Internacional de música por ordenador. Ed. Universidad de Madrid, em Lack, Rusell. (1997). *La Música en el Cine*. Madri, 1994.

Daniel Quaranta - Possui graduação em Bacharelado em composição pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2004), mestrado em Mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002) e doutorado em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2007). Atualmente é ensino educação a distancia-aperfeiçoamento da Universidade Federal de Juiz de Fora, professor, nível: pós-graduação da Universidade Federal do Paraná. Coordena a especialização Tecnologia das Artes na UFJF. É editor da Revista Eletrônica de Musicologia e dos Anais do Encontro Internacional de Música e Artes Sonoras - EIMAS. Em 2009 criou o festival EIMAS -Encontro Internacional de Música e Arte Sonora- e desde então se realiza a cada ano na UFJF. É consultor Ad Hoc da Capes. As suas obras foram apresentadas em diferentes concertos tanto da cena nacional quanto internacional. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Música, atuando principalmente nos seguintes temas: composição, teoria musical, musica e multimeios, análise musical e tecnologia musical.
