

O Tratado musical de Cornelius Cardew

Gabriel Francisco Barboza Lemos

O presente artigo visa especular acerca da indeterminação na poética de Cornelius Cardew (1936-1981), mapeando e levantando materiais teóricos que contribuam para a elaboração de possíveis vias interpretativas - através de uma abordagem da música como linguagem - do trabalho de composição realizado na década de 1960 pelo compositor. Para tanto, foi restringido o objetivo do texto a um estudo de caso de *Treatise* (1963-67), peça representativa das experimentações entre as pesquisas composicionais e suas soluções gráficas na obra de Cardew. A pesquisa também tangencia teorias da linguagem e da estética para sustentar os limites definidos para a análise, que se divide em dois momentos: a) Breve levantamento histórico do desenvolvimento das soluções gráficas para notações musicais não tradicionais no século XX, contextualizando historicamente a peça como parte integrante do debate sobre a notação; b) Delinear pontos de relação entre a poética de Cardew e a leitura da música como fenômeno de linguagem socialmente compartilhado.

Palavras-Chave: Notação gráfica, Cornelius Crew, Música como linguagem.

INTRODUÇÃO

De tempos em tempos nos deparamos com crises pessoais ou criativas que eventualmente são transpostas graças ao diálogo com outros companheiros de percurso, sendo eles nossos contemporâneos ou não. De fato, a localização temporal ou geográfica desses interlocutores pouco importa. O contato e diálogo a serem travados com eles - a partir de seu trabalho e output - sempre nos apontarão para novos e desconhecidos caminhos. Nosso voto de fé é que esse constante caminhar incorpore a dúvida e a crise como parte do próprio caminho criativo, deixando de vê-los como algo a ser evitado e tornando-os matéria prima para a própria criação (LÊME, 2015)

Situado em um *ponto* equidistante entre John Cage (incluindo os americanos: Morton Feldman, La Monte Young, Earle Brown, Christian Wolff) e Karlheinz Stockhausen (juntamente com os europeus: Henri Pousseur, Luigi Nono, Luciano Berio), Cornelius Cardew é comumente considerado como uma figura central na discussão acerca das contradições estéticas e políticas surgidas no contexto da música de vanguarda ocidental, especificamente na segunda metade do Século XX. Nascido em Londres, Cardew estudou violoncelo, piano e composição na *Royal Academy of Music*

(RAM) de 1953 a 1957. Durante o período em que recebeu bolsa da mesma instituição para estudar em Colônia (um dos epicentros da música nova), chegou a trabalhar diretamente com Stockhausen em sua peça *Carré* (1959-60) como assistente copista do compositor.

Em seus primeiros anos de estudo, dedicou-se a compreender a música serial pós-weberniana. Na década de 1960, assim como outros compositores de vanguarda que perceberam incoerências na estética serial (um descompasso entre escritura e percepção do fenômeno sonoro resultante), concentrou-se na divulgação e realização de peças da escola americana (Cage, Feldman e Young). Concomitantemente, dedicou-se à composição de diversas obras nas quais explorava novas formas de notação e sintaxe musical. Quanto a esse período de sua trajetória, seu colega, o compositor Frederic Rzewski (1938-) comenta sobre a natureza das ideias de Cardew: “Ele foi uma das primeiras pessoas a perceber que um dos problemas centrais da nova música era o problema da linguagem. [...] De apresentar ideias numa forma que pudessem ser compreendidas por um grande número de pessoas.” (Frederic Rzewski apud VARELA, 2004). Aqui, ele já dá indícios das questões fundamentais que nortearam as pesquisas e inquietações do compositor inglês.

Destacando-se como a primeira obra mais radical do ponto de vista da notação musical nesse período “experimental” do trabalho de Cardew, *Treatise* desponta tanto em tamanho quanto em ambição conceitual. Constituída de 193 páginas de desenhos abstratos em preto e branco feitos a mão pelo compositor, mas, no entanto, desprovidos de instruções prévias de leitura, eles proporcionam ao músico um problema interpretativo que eventualmente colocará em cheque sua técnica, sua prática instrumental e suas certezas quanto ao que seria o próprio princípio da linguagem musical e sua função junto à prática social.

Nessa concepção de música como linguagem, instaura-se, assim, a crise anteriormente citada na epígrafe pelo escritor Fracto Lême (1988-). Nesse sentido, portanto, quais seriam as relações possíveis entre a representação visual de uma notação e sua resultante sonora? Ao se tratar do pensamento de Cardew, elas já são – mesmo que sutilmente – apontadas no trecho abaixo, onde o compositor faz questão de evidenciar o aspecto simbólico de convenção social inerente à forma e à interpretação da escrita tradicional:

O grande mérito de uma notação musical tradicional, como a notação tradicional do discurso oral (a escrita), é que ela permite que as pessoas digam coisas que estão além de seu próprio entendimento. [...] Obviamente, pode-se entender uma notação sem compreender tudo o que ela é capaz de anotar. Abandonar a notação é, portanto, um sacrifício que priva o indivíduo de qualquer sistema de diretrizes formais, levando-o para regiões desconhecidas. Por outro lado, a desvantagem de uma notação tradicional reside no seu formalismo. Experiências atuais com notações de mídia mista são uma tentativa de fugir desta formalidade vazia. Nos últimos 15 anos, muitos sistemas de notação para fins especiais foram concebidos com limites indefinidos, o que exige uma interpretação improvisada. (CARDEW, 2006, p.129)

UM BREVE PANORAMA HISTÓRICO

“A história tem muitas passagens ardilosas, corredores irreais e problemas.”

T. S. Eliot, Gerontion

“Estudar a História significa submeter-se ao caos, sem deixar de ter fé na ordem e no significado. É uma tarefa muito séria, meu jovem e, possivelmente, trágica.”

Herman Hesse, O Jogo das Contas de Vidro

CRISE DE COMUNICABILIDADE?

Contextualizar uma análise da produção musical da segunda metade do Século XX se apresenta como um problema metodológico. Livros de história da música erudita ocidental constantemente salientam a dificuldade em se traçar um panorama da produção de compositores dessa época tamanha a dimensão idiossincrática de suas produções. Circunscrevê-los em uma determinada estética se configura como um projeto fadado ao fracasso: determinado compositor pode transitar entre várias *escolas* composicionais no decorrer de sua trajetória, na mesma medida em que ele também se utilizará de diversas técnicas de origens distintas.

Constatar tamanha heterogeneidade estética reflete o estado *inconstante* em que a música erudita ocidental contemporânea se encontra, onde um dos seus sintomas é a existência de uma linguagem poética dotada de *comunicabilidade social difusa*. Ou seja, a falta de vínculos estreitos entre boa parte da

música de vanguarda e a “[...] linguagem musical histórica como linguagem-objeto” (De Bonis, 2012, p.53) aponta para ocorrência eventual de uma espécie de afasia musical por parte dos compositores da segunda metade do Século XX.

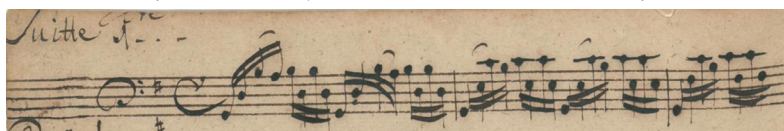
A incapacidade de associação e substituição, de estabelecimento dos laços de contigüidade próprios da linguagem, levaria à impossibilidade de se operar propriamente com o signo musical como índice (DE BONIS, 2012, p.53)

Portanto, a partir dessa não articulação consciente da função *metalinguística*¹ presente em poéticas musicais de alguns compositores que se tornaram porta-vozes da *música nova*, podemos conjecturar que a decisão inicial de se cortar qualquer vínculo histórico com a linguagem musical contribuiu para a não manutenção de uma prática comum na execução e compreensão do repertório que se formava nesse período. Como veremos, uma das formas de contornar essa situação foi a crescente determinação de todos os parâmetros musicais e aspectos interpretativos passíveis de notação, o que por sua vez conduziu, mesmo que numa atitude assumidamente negativa acerca dessa, a experimentações cada vez mais radicais acerca do código gráfico da notação musical e a práticas diversas de *improvisação*.

PRÁTICA COMUM

Uma das particularidades do *período da prática comum*² pode ser identificada na forma pela qual o código musical era interpretado. A partitura, cuja notação se faz necessária hoje como indicativo estrutural, interpretativo, articulatório e expressivo, em períodos como o Barroco (Fig.1) apresentava-se desprovida de certas prescrições que no repertório contemporâneo seriam indispensáveis. A técnica articulatória e interpretativa do texto musical se encontrava subentendida graças à uma prática musical socialmente compartilhada. O número de indicações na partitura se atém ao mínimo, legando à notação uma indicação da organização métrica, rítmica, tonal e, por vezes, dinâmica da peça.

FIGURA 1 - EXCERTO DO MANUSCRITO DA SUITE 1 PARA VIOLONCELO BWV 1007 COMPOSTA POR JOHANN SEBASTIAN BACH NO ANO DE 1720.



Disponível em: <http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/8/8b/IMSLP215391-PMLP04291-D_B_Mus_ms_Bach_P_269.pdf>. Acessado em 29 de maio 2017.

¹ O recurso à metalinguagem é necessário tanto para a aquisição da linguagem como para seu funcionamento normal. A carência afásica da ‘capacidade de denominar’ constitui propriamente uma perda de metalinguagem” (Jakobson, 1969, p.47).

² O período da prática comum assim como usado pelo teórico Graeme M. Boone se estende, grosseiramente, entre o Século XVII e o início do Século XX. Coincidindo com o período hegemônico do sistema tonal, o termo se refere à padronização do código notacional da música Ocidental.

À medida que nos distanciamos do período da prática comum, é possível identificar um progressivo descompasso entre a eficácia da notação tradicional e as especificações interpretativas necessárias à leitura da escritura musical emergente. *O Klavierstücke op. 33a* de Arnold Schönberg (Fig.2) é um exemplo desse fenômeno em estágio inicial. Nela constam diversos bequadros teoricamente desnecessários que, no entanto, foram indicados pelo compositor como uma precaução interpretativa já antevendo uma correção tonal automática do intérprete.

Assim como a transformação formal e interpretativa do código musical tem relação direta com sua função aplicada ao contexto social e histórico de seu uso, contextualizar a ebulição das experimentações gráficas em partituras musicais entre as décadas de 1950 e 1960, invariavelmente, conduz ao comentário de algumas das obras diretamente anteriores a esse tipo de prática e posteriores ao dodecafonismo da Segunda Escola de Viena. *Music of Changes* (1951), *Music for Piano 1* (1952) e 2 (1953) de John Cage e *Structures* (1951) de Pierre Boulez, devido à sua radicalidade organizacional, são quatro dessas composições que evidenciam contradições inerentes à linguagem musical pós-weberniana³.

Como consequência direta das crescentes determinações dos diversos parâmetros musicais em jogo nas composições seriais integrais, cada partitura se tornava um documento dessa vontade de controle estrutural, podendo ser vista como símbolo de um objeto *fechado* em si, determinando excessivamente o processo interpretativo do músico e adotando uma forma extrema de prescrição diagramática dos materiais sonoros a serem executados.

FIGURA 2 - *KLAVIERSTÜCKE OP. 33A* COMPOSTA POR ARNOLD SCHÖNBERG EM 1929, EXCERTO PUBLICADO PELA *UNIVERSAL EDITIONS*.



Disponível em: < http://petrucclibrary.ca/linkhandler.php?path=/imglnks/caimg/d/d5/IMSLP-00527-Schoenberg-op33_No1.pdf >. Acessado em 29 de maio 2017.

³ Salientamos que essas peças apresentam, num primeiro momento, explorações de caráter *textural pontilhista* e, por sua vez, evidenciam a *pulverização* formal e estrutural do discurso musical desse período.

Tal especificidade técnica e determinação do código se impunham sobre o intérprete de forma simbolicamente autoritária⁴. Juntamente com as indicações *do que se deve* tocar na peça, conforme o alto nível de especificação do sinal na partitura, o *como deve ser* executado, invariavelmente, também se “impõe” ao intérprete. A exigência na coordenação de parâmetros cada vez mais pormenorizados implicava uma crescente quantidade de instruções e determinações, constituindo-se como enormes documentos das exigências técnicas prescritas pelos compositores aos intérpretes que, por sua vez, se especializavam cada vez mais nesse tipo de repertório, tornando-se um tipo de tecnocrata ou “*system-expert*” (TILBURY, 2008, p.234).

Nesse mesmo período, assumindo uma posição contrária aos ideais seriais, as composições e ideias de John Cage impactaram os grupos de discussões sobre as diretrizes da Nova Música. Na forma de *ruído* e interferência no jargão compartilhado entre os iniciados de *Darmstadt* e adeptos do paradigma serial europeu, o compositor norte-americano explorou em suas composições procedimentos de acaso e aleatoriedade que, no entanto, produziram resultantes musicais perceptivelmente semelhantes às dos serialistas integrais⁵. Mesmo se utilizando de técnicas composicionais distintas, Cage introduziu uma nova técnica composicional: o uso de processos operacionais determinados para definir aleatoriamente os parâmetros musicais. Valendo-se do acaso através da criação de tabelas dos parâmetros a serem usados na composição e ordenando-os através do uso do assim chamado oráculo do livro I-Ching, Cage compôs as obras *Music of Changes* (1951) e *Music for Piano 3* (1953).

No início dos anos cinquenta, nos Estados Unidos, o contexto artístico se manifestava reivindicando suas próprias bases criativas. A proliferação do pensamento Zen budista, juntamente com novas práticas nas artes plásticas (as *action paintings* de Pollock, o início da *performance*, do *site specific* e dos *móviles* de Calder) proporcionavam uma atmosfera de encorajamento e inovação a uma nova geração de compositores que se reuniam em torno de Cage.

A influência de outras artes, motivada por uma vontade de contundência interdisciplinar e somada a uma radicalidade criativa, levou tanto os europeus (alguns mais do que outros) quanto os norte-americanos

⁴ No que concerne a esse assunto, cabe aqui um comentário feito pelo pianista e escritor John Tilbury sobre o simpósio, *O Legado de Webern* datado de 1966 e realizado no *Allbright-Knox Art Gallery* na cidade de Buffalo, Estados Unidos, no qual Henri Pousseur, Cornelius Cardew, Maryanne Amacher, Allen Sapp, Niccolò Castiglioni e Lukas Foss estavam presentes: “Parte do argumento parece ter girado em torno da questão do ‘determinismo’ - Pousseur sugerindo que uma verdadeira compreensão da música de Webern leva a ‘formas móveis’, para uma libertação do intérprete, em vez do determinismo exemplificado em Darmstadt durante os anos cinquenta. Cardew discordou: ‘A ideia de que o artista é uma máquina é uma ideia ingênua que vem de Webern. Webern foi o portador dessa culpa intolerável - a criação posterior dos referidos edifícios monstruosos e inelutáveis de presença implacável dominava os programas de Darmstadt e, eventualmente, ao final da década, precipitou uma crise, um impasse, que até mesmo os seus praticantes profissionais, tais como Pierre Boulez, tiveram de reconhecer.’” (Tilbury, 2008, p.217).

⁵ Sobre a resultante musical das especulações seriais - contrapostas às as propostas de aleatoriedade de Cage, Henri Pousseur (2008, p. 89) comenta: “Justamente nos casos em que as construções mais abstratas são aplicadas, não raro temos a impressão de estar diante dos resultados da ação de algum princípio aleatório.”

a experimentarem novas formas de comunicar ideias musicais, diferentes das propostas na década anterior. Partindo de posturas supostamente menos prescritivas e autoritárias, compositores como Henri Pousseur, Maurício Kagel, György Ligeti, Karlheinz Stockhausen, Cornelius Cardew, John Cage, Christian Wolff, Earle Brown, Morton Feldman e La Monte Young adotaram formas mais *descritivas* e *propositivas* de se fazer música. Nesse estágio de pesquisa, a vanguarda se mostra interessada na criação de um novo vínculo entre compositor e intérprete, autoria e *performance*, obra e improvisação.

Assim como propõe Michael Nyman (1974), os norte-americanos (na sua maioria, mas incluindo o inglês Cornelius Cardew e o húngaro György Ligeti) se auto-intitularam compositores experimentais⁶. Mas em que medida suas composições seriam experimentais? O que caracteriza uma obra como experimental?⁷

Em decorrência direta das prerrogativas do projeto experimental, muito se focou na função e forma da notação dessas *situações onde sons podem ocorrer* (vide a peça/performance 4'33" (1952) de John Cage). Porém, ainda mais relevante como exemplo de partitura experimental e totalmente gráfica, *Projections* (1950-1) de Morton Feldman (Fig. 4) é a primeira peça desse período a levar em consideração uma situação de indeterminação em relação à função do intérprete. A partitura escrita para violoncelo estabelece um plano geral de estruturas temporais das quais o material sonoro específico fica a cargo do músico. Sobre ela, Feldman comenta "A fim de não envolver o performer (ou seja, eu) no uso da memória (e seus relacionamentos) e porque os sons já não tinham uma forma simbólica inerente, permiti indeterminações em relação às alturas" (NYMAN, 1974, p. 44). Apesar de utilizar uma notação integralmente não tradicional, o autor ainda detém um alto controle sobre a estrutura geral da obra, deixando a cargo do intérprete a escolha das notas e das dinâmicas que a "preenchem".

Nesse sentido, assim como salientado pelo próprio compositor e comentado pelo musicólogo Bousseur (2014), há uma distinção entre os projetos seriais europeus e a *escola norte-americana* no que diz respeito à função da notação no trabalho interpretativo do músico. Não obstante, tal descompasso entre as abordagens composicionais evidencia a inexistência de uma prática comum socialmente compartilhada em se tratando do repertório Moderno da segunda metade do Século XX.

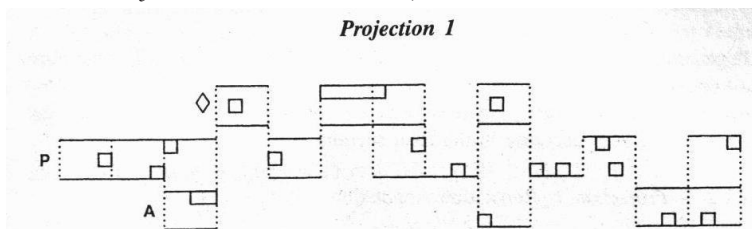
⁶ Essa é uma opinião específica de Nyman que, em geral, faz coincidir a obra experimental com a *obra aberta* mas não reivindica esse termo por estar ligado à escola serial. No presente ensaio as vemos como sinônimas, mas optamos por manter a diferenciação como forma de facilitar as denominações.

⁷ *Compositores experimentais não estão, em geral, preocupados com a prescrição de um tempo-objeto definido cujos materiais, estruturação e relacionamentos são calculados e organizados com antecedência, mas estão mais empenhados com a perspectiva de delinear uma situação em que os sons possam ocorrer, num processo de geração de ação (soando ou não), um campo delimitado por certas "regras" de composição" (Nyman, 1974, p. 3).

(...) um dos objetivos de tais tentativas é acentuar a vigilância dos músicos em relação ao que eles produzem, incitando-os a fazer escolhas, mais do que os abandonar a qualquer espontaneidade ilusória (...) Um dos benefícios deste tipo de partitura é o de poder dar aos músicos amadores ou profissionais a possibilidade de criar qualquer que seja seu nível técnico e de forçá-los a *inventar* estratégias da prática comum. (BOUSSEUR, 2014: 121).

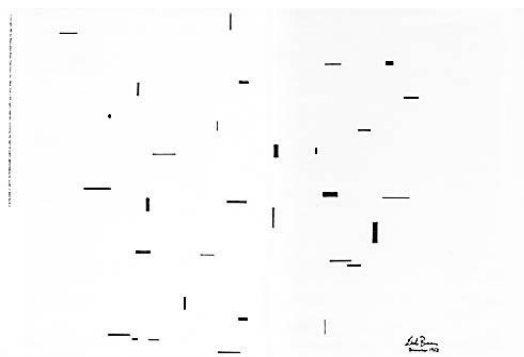
Outro exemplo ainda mais radical de representação gráfica em partituras é uma das peças do opus *Folio* (1952-4) de Earle Brown. *December 1952* (Folio), para número indefinido de instrumentos, desenhada por Brown (Fig. 5) e constituída por uma única folha com retângulos pretos de tamanhos e espessuras diferentes. A peça não apresenta instruções prévias de interpretação, intensificando ainda mais a imersão necessária ao músico no processo de sua interpretação e consequente performance.

FIGURA 3 - EXCERTO DA PARTITURA *PROJECTION 1* DE MORTON FELDMAN.



Disponível em: <http://40.media.tumblr.com/e32bfd1b02572707ecf1070a7efa66e/tumblr_n3zp2zdB6d1s0il69o1_1280.jpg>. Acessado em 29 de maio 2017.

FIGURA 4 - *FOLIO* (1952-4), *DECEMBER 1952*, EARLE BROWN.



Disponível em: <https://graphicnotation.files.wordpress.com/2011/03/brown_december.gif?w=406&h=395>. Acessado em 29 de maio 2017.

TREATISE

58

“Um compositor que ouve sons vai tentar encontrar uma notação para esses sons. Outro que tenha ideias vai encontrar uma notação que expresse suas ideias, deixando sua interpretação livre, na confiança de que elas tenham sido notadas de forma precisa e concisa.”

(CARDEW, 1963 apud Nyman, 1974, p. 3)

Dentre as diversas propostas de representação gráfica provenientes de processos indeterminados ou propostas de improvisação, nenhuma delas se pretendeu tão ambiciosa tanto em tamanho, quanto em riqueza gráfica do que *Treatise* (1963-67) [Tratado] de Cornelius Cardew. Sobre ela, o compositor comenta sobre sua gênese, “[...] Com base em um esquema elaborado, envolvendo 67 elementos, alguns musicais, alguns gráficos; a fusão de duas profissões” (CARDEW, 2006, p. 97). Desenhada se pautando em uma folha milimetrada, o compositor elaborou um complexo microcosmos visual - claramente influenciado por seu trabalho como designer gráfico na editora *Aldous Book*.

Numa tentativa de criar um “código coerente que expresse verdades que não conhecemos e não podemos vivenciar”⁸, Cardew faz referência direta ao pensamento de Ludwig Wittgenstein em seu primeiro livro *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), ao qual o próprio título da partitura faz alusão direta. Desenvolvido como um projeto notacional (desprovido de instruções prévias) para música indeterminada e *improvisatória*, os elementos em jogo na interpretação musical pretendem ser direcionados por gráficos tratados, segundo o próprio compositor, como “argumentos lógicos em exaustiva interação” (CARDEW, 2006, p. 111). É notável a preocupação do autor pela criação de uma forma de notação ao invés de um método notacional.

Como conjectura John Tilbury, a notação pictórica de *Treatise* é uma tentativa de *corporificar*, dar forma ao processo pelo qual as pessoas apreendem a estrutura musical⁹. Ou seja, a partitura de Cardew pode ser vista como um projeto *gráficasonoro* em aberto, um convite à nossa subjetividade para musicar possibilidades de ambas as percepções visuais e auditivas em um mesmo processo temporal sugerido pela continuidade

⁸ “Meu desejo é experienciar ‘continuidades de longo prazo’ como algo belo. No Tratado, criar um código coerente que expresse verdades que não sabemos e não podemos vivenciar” (Cardew, *Journal 4*, September 1963 apud Tilbury, 2008, p. 227). Acerca dessa consideração podemos fazer uma ligação direta com o conceito de *essência espiritual* e *essência linguística*, assim como proposto por Walter Benjamin em seu texto *Sobre a Linguagem em geral e sobre a Linguagem do homem* (Benjamin, 2011, p. 49 - 73), onde o autor faz uma distinção entre a *essência espiritual* das coisas e o comunicável dessa dimensão, chamada por ele de *essência linguística*. Assim, se tomarmos essa linha de raciocínio, em *Treatise*, Cardew se mostra obstinado a expandir os limites entre essa suposta *essência espiritual*, originária da música e o que é passível de ser comunicável, ou melhor, notado na linguagem musical.

⁹ “Há uma sedimentação histórica e estilística, espalhada por toda a partitura, expressiva, gestos visuais com um caráter imediato, inspirados ou sugeridos. Em outras palavras, a notação é uma tentativa de incorporar o modo como as pessoas realmente experimentam a estrutura da música” (Tilbury, 2008, p. 228).

da partitura. Através de notas em seus diários, Cardew demonstra uma preocupação em se distanciar de uma escrita musical tradicional, segundo experiência própria, pois lhe parecia que a convenção notacional se impunha sobre o pensamento musical de forma determinista e limitadora. O intérprete (ou compositor) deixa de ser músico para ser um leitor (ou escritor) *expert* na tradução de um código em resultante mecânica e muscular.

Ao se distanciar da notação tradicional e suas convenções historicamente construídas, Cardew se apoia na teoria da Gestalt e inclui “citações visuais” (Figuras 6 e 7) acerca de esquemas feitos por Wassily Kandinsky em seu livro *Ponto e Linha sobre Plano* (KANDINSKY, 2005). Tais indícios do pensamento ensinado na escola *Bauhaus* e presentes no resultado final de *Treatise* apontam novamente para aquilo que Cardew chamou de um “código coerente que expresse verdades que não conhecemos”. O jogo entre elementos gráficos e símbolos musicais descontextualizados cria muito mais uma relação de desconstrução das pretensões positivistas *gestaltianas* do que uma rejeição a elas. A operação de evitar as convenções simbólicas do código musical tradicional, somada à riqueza gráfica da partitura se configuram como uma tentativa de aproximação formal e conceitual das “Leis da Gestalt”, ao mesmo tempo que indicam um distanciamento ao propor um estímulo visual flexível e subjetivo que vai além do isomorfismo determinista *gestaltiano*.

FIGURA 5 - PÁGINA 131 DA PARTITURA TREATISE

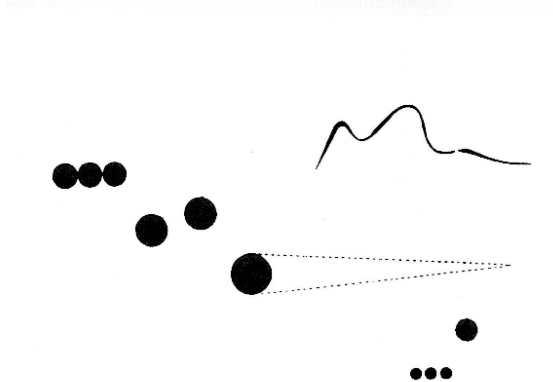
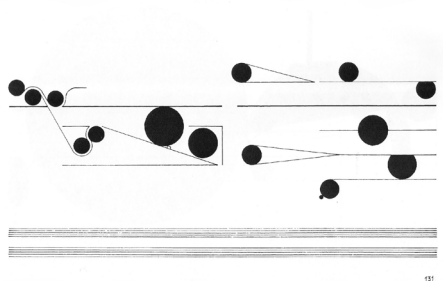


FIGURA 6 - “FIG.11. O SEGUNDO TEMA TRADUZIDO EM PONTOS” (KANDINSKY, 2005, P.39)



Fonte: (Kandinsky, 2005, p.39)

Esse estímulo se faz presente na leitura e performance da peça como um problema interpretativo. É necessária a criação de algo em comum entre as duas linguagens (visual e musical). *Treatise* é uma busca do que há de musical (*indicial*) no visual e as ambiguidades do código se encontram no centro da mensagem poética desse período da trajetória de Cardew.

Assim como vemos no pensamento teórico por trás da elaboração da partitura uma influência da *escola cageana/americana*, compreendemos já serem perceptíveis alguns questionamentos acerca do papel social da arte em sua prática composicional, algo que distanciará a prática composicional do inglês de seus semelhantes de ambos os lados do Atlântico e, num futuro logo a seguir, se tornará central nas pesquisas do compositor¹⁰. No entanto, ainda nesse período “experimental” da trajetória de Cardew, a proposição de obras interessadas no desenvolvimento de processos criativos não hierárquicos é mais abrangente, pois *Treatise* - mas também as obras posteriores *The Tiger's Mind* e *The Great Learning* - se pretendiam uma partitura musical para *inocentes musicais* (CARDEW, 2006, p.130), indivíduos não submetidos aos processos condicionantes característicos das instituições musicais de ensino. Sobre suas experiências com a partitura, Cardew comenta:

Minhas experiências mais gratificantes com o *Tratado* têm sido através de pessoas que, por algum acaso feliz, (a) adquiriram uma educação visual, (b) escaparam de uma educação musical e (c) no entanto, tornaram-se músicos, ou seja, tocam música com a total capacidade de seus seres. Ocasionalmente no jazz encontra-se um músico que preenche todos esses requisitos rigorosos; mas mesmo lá é extremamente raro (idem).

¹⁰ “Na minha carreira inicial como compositor burguês, eu fiz parte da ‘escola de Stockhausen’; entre 1956-1960, trabalhei como seu assistente, colaborando com ele em uma gigante obra coral e orquestral. Entre 1958-1968, eu também fiz parte da ‘escola de Cage’ e, ao longo dos anos sessenta, eu propaguei, com energia, através de transmissões de rádio, concertos e artigos na imprensa, o trabalho dos dois compositores” (Cardew, 2006, p. 155).

TREATISE, UMA ESTÉTICA

“Denominar um objeto é suprimir três quartos da fruição do poema, que é feita da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco: sugeri-lo... eis o sonho...”

(MALLARMÉ, apud ECO, 2013, p.46)

Vista como um fenômeno de linguagem, a obra de arte tem por pressuposto estabelecer um meio de comunicação poético delegando à sua materialidade uma via que possibilite formular leituras possíveis de sua forma-conteúdo. A obra de arte tem por excelência essa característica heterogênea de comunicação. A *função* (Jakobson, 1969, p.132) da linguagem poética é propor um *meio*; transformar a linguagem num jogo aberto de significações poéticas cujas regras interpretativas podem ser formuladas a partir da resultante entre sua percepção, enquanto *jogo de significantes* e, o acúmulo simbólico, derivado, mas não somente, do contexto histórico e social no qual tanto o fruidor quanto a obra são frutos.

Mas, para que o jogo se complete (...) devem-se respeitar algumas regras: é preciso, de um lado, que a obra seja verdadeiramente uma forma, que ela indique um sentido duvidoso, não um sentido fechado... (BARTHES, apud ECO, 2013, p.41)

Cada obra é um cosmos próprio formado de possibilidades comunicativas diversas e ambíguas que, em Barthes e Eco, pode-se chamar de *forma*. Tanto a obra pode ser vista como *heterogeneidade formal infinita* dentro de um finito material, como também seu *intérprete/executante* em potencial é *uma* entre múltiplas subjetividades interpretativas possíveis da forma (ECO, 2013, p.64). Não obstante, é comum num sentido metafórico pressupor que toda obra, mesmo que criada sob paradigmas estéticos clássicos¹¹, sempre comporte um grande nível de *abertura interpretativa* independente se sua forma-conteúdo (como um todo indissociável) tenha sido pré-definida ou não por seu autor. Essa obra clássica, supostamente *fechada*, também será invariavelmente reconfigurada e ressignificada pela consciência e cognição de cada leitor, ouvinte ou espectador. Distanciada da acepção

¹¹ Aqui usarei o conceito clássico de obra como um objeto produzido por um autor (único ou coletivo, porém, autodenominado como tal) que possibilite um meio de comunicação poética, onde cada receptor em potencial possa reconstituir sua organização global, a partir (se necessário) de seu seccionamento e recominação. Vale aqui retomar alguns apontamentos escritos por Arnold Schönberg (ou seria Aristóteles?) acerca da *forma* em música: “Em um sentido estético, o termo *forma* significa que a peça é ‘organizada’, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um *organismo* vivo. Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro. Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a *lógica* e a *coerência*: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseadas nas relações internas e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função. Além do mais, só se pode compreender aquilo que se pode reter na mente, e as limitações da mente humana nos impedem de memorizar algo que seja muito extenso. Desse modo, a subdivisão apropriada facilita a compreensão e determina a *forma*” (Schoenberg, 2012, p. 27).

clássica da obra de arte, a estética se propôs especular sobre o processo de *abertura* consciente da obra que surge de uma proposição intencionalmente *incompleta* à espera de *uma*, entre várias finalizações possíveis por parte do sujeito. Assim como apontado anteriormente no comentário acerca de *Treatise*, esse tipo criativo denominado *obra aberta* (ECO, 2013) se faz pertinente como sintoma de um *ethos* estético próprio da segunda metade do Século XX, podendo elucidar alguns pontos sobre o contexto estético e histórico do surgimento das partituras gráficas e das composições abertas.

(...) a obra permanece inesgotada e aberta enquanto ‘ambígua’, pois um mundo ordenado segundo leis universalmente reconhecidas substituiu-se por um mundo fundado sobre a ambiguidade, quer no sentido negativo de uma carência de centros de orientação, quer no sentido positivo de uma contínua revisibilidade dos valores e das certezas (ECO, 2013, p.47).

A “forma ambígua” como um convite de coautoria é a chave para um entendimento possível acerca da linguagem operando poeticamente nos tempos modernos. No caso de obras do Século XX, esse *jogo* entre autor e receptor será um terreno fértil para especulações estéticas diversas. Ao tomarmos a obra de arte - no nosso caso, *Treatise* - como um meio pelo qual a comunicação acontece; como devemos proceder para compreender a mensagem poética, visto que pode coexistir nesse mesmo *meio* uma infinidade delas? Será o conteúdo da obra também sua forma, assim como a informação contida nela é o seu próprio código de leitura¹²?

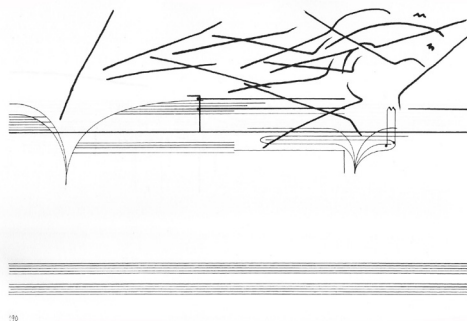
METANARRATIVA OU NARRATIVAS?

Treatise é um sistema visual aberto a leituras diversas e cabe ao intérprete desenvolver seu sistema de decodificação dos signos presentes na partitura a partir de uma intenção e envolvimento pessoal com a linguagem musical. Não só a obra desafia o intérprete a buscar novas formas de leitura e execução, como também põe em xeque a própria noção clássica de obra enquanto objeto definido por seu criador. O resultado sonoro da *tradução* do código visual em *Treatise* não é dado pelo compositor: cabe ao intérprete (ou grupo de intérpretes) travar o embate entre a proposta conceitual da obra (assim como essa é notada) e a chave de leitura escolhida por eles. De modo geral, *Treatise* é *experimental* tanto no que diz respeito ao alto nível de indeterminação sobre o resultado da proposição da partitura quanto so-

¹² Cabe aqui novamente retomar o pensamento de Walter Benjamin (2013, p.51). Salvo as diferenças entre os objetos de estudo do filósofo (a língua verbal) e o nosso (a música e sua notação), o pensamento de Benjamin sobre a natureza do uso e do potencial comunicativo da linguagem pode nos dar uma possível resposta a essas perguntas, onde: “[...] a língua alemã, por exemplo, não é, em absoluto, a expressão de tudo que podemos - supostamente - expressar através dela, mas, sim, a expressão imediata daquilo que se comunica dentro dela”.

bre a dificuldade de identificar duas gravações como sendo interpretações da mesma partitura¹³.

FIGURA 7 - (CARDEW,1970, p. 190).



Fonte: (Cardew,1970, p. 190)

Devido à influência do *Tractatus Logico-Philosophicus* sobre grande parte da formação de Cornelius Cardew, o desenvolvimento das páginas e escritos de *Treatise* teve seu início partindo da especulação lógica e conceitual acerca da linguagem musical. No entanto, através de registros em diários publicados em sua biografia, *A Life Unfinished* (TILBURY, 2008), é possível identificar no decorrer dos quatro anos de trabalho na realização de *Treatise* que a ideia inicial de construir a visualidade da partitura como um sistema lógico foi se dissolvendo em detrimento de uma prática mais atenta à percepção auditiva e menos à visual. O inicial rigor gráfico¹⁴ dá lugar a uma gradual perda de unidade, iniciando na página 185 e tendo seu ápice na página 190, onde a composição - marcada por um grande caráter expressivo - nem sequer foi feita pelo próprio compositor, e sim por sua mulher, a pintora Stella Sargent Underwood. Ao que tudo indica, trata-se de um *relaxamento formal* por parte do compositor, mas que talvez já apresente traços de distanciamento crítico (com um misto de desilusão) em relação à sua própria premissa conceitual.

O centro dos questionamentos levantados por Cardew reside na relação entre o funcionamento da música como linguagem e na maneira pela qual a sintaxe da obra - sobre a qual se assenta sua própria semântica (Oliveira, 1979, p.11) - pode ser confundida com seu código de trans-

¹³ Esse é um exercício subjetivo, no qual o intérprete - apenas com uma classificação inicial do material gráfico depende tanto de sua consciência visual e imaginação quanto das características objetivas dos próprios sinais" (Tilbury, 2008, p.232).

¹⁴ Com rigor queremos nos referir ao evidente uso de canetas técnicas (tipo *Rapidograph*) e a um alinhamento preciso das linhas ou a outros elementos gráficos organizados a partir de um modelo *grid*. É somente a partir da página 169 que o uso de desenho à mão livre ganha o plano central da configuração da página, tal qual acontece apenas uma única vez na página 44.

missão, no caso, a visualidade. Através da exacerbação formal consciente de processos gráficos em transformação no decorrer da partitura. *Treatise* exige que o músico não seja apenas um intérprete de símbolos, mas que ele se coloque no centro da composição que toma forma ao se *musicar* a sintaxe *indicial* inerente à rede de gráficos da peça¹⁵ que, por sua vez, pode ser completamente abandonada em detrimento da resultante musical. Ao que tudo indica, somado ao nebuloso complexo de textos (*Treatise Handbook* em Cardew, 2006, p.95), a obra pode ser vista como um *tratado aberto* para aqueles que ainda buscam uma sintaxe musical para além das convenções da *História da Teoria Musical* e das práticas instrumentais convencionais, mas que na mesma medida em que desconstrua convenções, também instigue o músico a explorar novas gestualidades e timbres, seja do seu instrumento ou do agregado derivado do grupo como um todo.

Torna-se evidente que por mais que a obra se origine de um questionamento acerca da estrutura lógica da linguagem (assim como no *Tractatus*), podemos inferir – através de uma perspectiva histórica de mais de quarenta anos desde a finalização de *Treatise* – que a indeterminação¹⁶ dos resultados sonoros é inerente à abertura proporcionada por ela e, por sua vez, pode ser trabalhada a partir de diversos planos e chaves interpretativas. Essa heterogeneidade interpretativa é o que associa *Treatise* ao repertório *experimental*, onde sua contundência enquanto obra musical se concentra na ideia cujo resultado sonoro é diretamente influenciado pelo trabalho coletivo e processual de *tradução* da partitura.

¹⁵ “Uma ‘rede articulada’ descreve melhor o que eu estou trabalhando. Não é uma discussão de objetos (representados). Trabalhe com suas mãos sobre o material (a rede); não tente definir regras gramaticais que você já vai ignorar na página seguinte” (Cardew, 2006, p.102).

¹⁶ “Nas obras indeterminadas de Cardew, como já vimos, a originalidade da notação serve para trazer a questão da ‘estrutura’ musical para a superfície e o ouvinte está ciente da música resultante como se fosse um símbolo de algo que existe em algum sentido independentemente do som; não significa tanto ouvir os sons, mas sim ouvir a composição através do som” (Tilbury, 2008, p. 231).

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Elementos da Semiologia*. São Paulo: Editora Cultrix, 1984.
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BOUSSEUR, Jean-Yves. *Do Som ao Sinal: História da notação musical*. Curitiba: Editora UFPR, 2014.
- CARDEW, Cornelius. *Treatise*. Londres: Peters Edition, 1970. 1 partitura (193 p.). Formação livre.
- _____. *Cornelius Cardew: A Reader*. Harlow, Essex: Copula, 2006.
- DE BONIS, Maurício. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo: USP, 2012. Tese (Doutorado) – Programa de Pós Graduação em Musicologia, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, SP, 2012.
- ECO, Umberto. *Formas Do Conteúdo*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- _____. *A Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 13a ed. São Paulo: Cultrix, 1969.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and beyond*. Nova Iorque: Schirmer Books, 1974.
- OLIVEIRA, W. C. De. *Beethoven: proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição*. Tradução: Eduardo Seincman, 3ª edição. São Paulo: Editora Edusp, 2012.

POUSSEUR, Henri. *Apoteose de Rameau e outros ensaios*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

TILBURY, John. *Cornelius Cardew (1936-1981): a life unfinished*. Essex: Copula, 2008.

VARELA, Daniel. *A Question of Language: Frederic Rzewski in Conversation about Cornelius Cardew*. Online Journal of Experimental Music Studies, 2004. Disponível em: <http://www.users.waitrose.com/~chobbs/varelarzewski.html>. Acessado em 20/07/2016.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2010.