

Alternativas de Notação Musical em Peças para Voz Não Acompanhada

Laiana de Oliveira

Instituto de Artes - Universidade de Campinas

Doutorado

Subárea do SIMPOM: *Composição Musical*.

musica.atual.voz.laiana@gmail.com

Resumo: O presente trabalho se propõe a apresentar alternativas de notação musical para a *voz não acompanhada*, através da observação de três obras que constituem-se referência para a formação, datadas da década de sessenta, sendo: *Stripsody* de Cathy Berberian, *Sequenza III* de Luciano Berio, *Aria* de John Cage. Pode-se observar em obras para essa formação menor ocorrência do uso de técnicas vocais tradicionais, inserção de símbolos fonéticos, técnicas expandidas, e articulações vocais não representadas foneticamente (riso, choro, gritos), entre outros - o que torna necessária a representação em partitura dessas novas possibilidades sonoras. Sem o intuito de sugerir uma padronização da escrita para voz, este artigo visa apontar as principais tendências de notação para a formação através de soluções distintas empregadas pelos três compositores para representar essas sonoridades e organizar seu discurso musical.

Palavras-chave: Voz Não Acompanhada, Cathy Berberian, Luciano Berio, John Cage.

Musical Notation Alternatives in Works for Unaccompanied Voice

Abstract: This study aims to present alternative musical notation for *unaccompanied voice*, through the observation of three works that constitute a reference for this formation, dated in the sixties, as follows: *Stripsody* by Cathy Berberian, *Sequenza III* by Luciano Berio, and John Cage's *Aria*. It is possible to observe in the works of this formation a lesser exploration of traditional vocal techniques, and the inclusion of phonetic symbols, expanded techniques and vocal articulations not represented phonetically (laughs, screams, screams), among others, which makes it necessary to represent these new possibilities in the score. Without intending to suggest a standardization of writing for the voice, this article aims to point out the main notation trends for notation through different solutions used by the three composers to represent these sounds and organize their musical discourse.

Keywords: Unaccompanied Voice, Cathy Berberian, Luciano Berio, John Cage.

1 Música para *Voz não Acompanhada*. Uma breve contextualização.

Quando o termo *Voz Solo* é utilizado em música (salvo em cantos litúrgicos medievais e monodias não acompanhadas), pressupõe-se uma linha vocal acompanhada por um ou mais instrumentos. Assim, o termo *voz não acompanhada* é apropriado para designar as obras que serão apresentadas neste artigo - composições para uma voz, como livre tradução de *Unaccompanied Voice*, terminologia empregada por Sharon Mabry (2002).

A música para *voz não acompanhada* ainda é pouco conhecida/explorada/executada em nosso cotidiano, embora as primeiras criações para essa formação, de cunho experimental no contexto ocidental, datem-se de a partir da década de 1950. Essas obras incluíam como material composicional uma ampla gama de possibilidades da voz humana que consistem em elementos não textuais e sons cotidianos, ou não representáveis foneticamente (risadas, tosse, gritos, choro, sussurros); bem como o uso de símbolos provenientes do *Alfabeto Fonético Internacional* (AFI) para criar agrupamentos textuais sem significado léxico, além da reprodução de parâmetros musicais observados na voz falada; recitação; e abordagens diferenciadas do texto.

Os compositores do século XX começavam a pensar em voz como "apenas mais um instrumento" capaz de criar uma infinidade de extraordinárias cores, texturas, e articulações contrastantes, que eles reorganizaram no domínio das definições do texto em novas configurações. (MABRY, 2002, pg.105, *tradução nossa*)¹

Durante a segunda metade do século XX, os materiais composicionais presentes em obras para *voz não acompanhada* foram inseridos no repertório camerístico tanto de forma cênica, quanto "despojados de seus valores afetivos e encarados como elementos expressivos de uma linguagem musical de horizontes mais amplos". (VALENTE, 2006, pg. 5). Porém, no contexto vocal, acompanhado ou não, é possível afirmar que a voz atuará de forma puramente instrumental, desprovida de sua carga cognitiva? A esse respeito, o compositor Luciano Berio afirma:

A voz, do ruído mais insolente ao canto mais refinado, significa sempre alguma coisa, remete sempre para algo diferente dela e cria uma gama muito vasta de associações: culturais, musicais, cotidianas, emotivas, fisiológicas, etc. (...) A música deste século procurou assimilar e controlar todos os aspectos da vocalidade "clássica", especialmente os aspectos que, tanto de um ponto de vista acústico como do ponto de vista de perturbação de uma mensagem, eram necessariamente excluídos da música tonal, assim como eram excluídos também os aspectos, os comportamentos e os sons da vida cotidiana. (BERIO, DALMONTE, 1981, pg.80, 81)

Baseados nesta afirmação, pode-se observar que mesmo o ato de se posicionar para cantar remete a uma experiência anterior já vivida, e grande parte do público, mesmo que não

¹ Twenty-century composers began to think of the voice as "just another instrument", capable of creating a multitude of extraordinary and contrasting colors, textures, and articulations, they reorganized the realm of text settings into novel configurations.

se trate de cantores, já experienciou em seu corpo grande parte dos sons presentes nessas obras, não sendo talvez possível dissociar o som vocal de sua fonte (salvo em obras com eletrônica).

Em trabalho anterior², foram apresentadas detalhadamente algumas das técnicas vocais desenvolvidas no século XX utilizadas em obras para *voz não acompanhada*. As “novas” possibilidades composicionais para a voz presentes em obras dos séculos XX e XXI são ainda estranhas a grande parte dos *performers*, que necessitam de esclarecimentos técnicos além dos constantes nas instruções de execução de cada obra, revelando uma crescente necessidade de introduzir os novos termos e emissões no ensino de música vocal. A partir observação de “peças-referência” para a formação, pretende-se minimizar as distâncias entre o repertório e o intérprete, conectando as questões inerentes à criação e execução através da notação musical.

2 *Stripsody* (1966) Cathy Berberian

Cathy Berberian (1925 - 1983), ou, Catherine Anahid Berberian³ foi uma das maiores cantoras de todos os tempos, por sua versatilidade artística e intensa colaboração com inúmeros compositores, participando de concertos da série *Incontri Musicale* (1950), alcançando notoriedade como intérprete de música nova em toda a Europa, além de manter em seu repertório obras tradicionais, e música popular. Essa multiplicidade de interesses é o que favorece a composição da obra *Stripsody*, em 1966.

Stripsody, para voz solo, baseada no termo *comic strips* (tirinhas ou história em quadrinhos) tem seu sistema de notação baseado em pauta de três linhas representando as regiões grave, média e aguda. Como alternativa para definir alturas e durações, são utilizadas ilustrações que serão executadas pelo intérprete na região vocal indicada.

² OLIVEIRA, L. *Música para voz não acompanhada na segunda metade do século XX* (2018)

³ Americana, filha de pais armênios, Cathy desde a infância mostrou interesse pelas canções folclóricas e danças armênias, às artes dramáticas e à ópera. Em 1949 foi admitida no Conservatório de Música Giuseppe Verdi em Milão, na turma de Giorgina del Vigo.

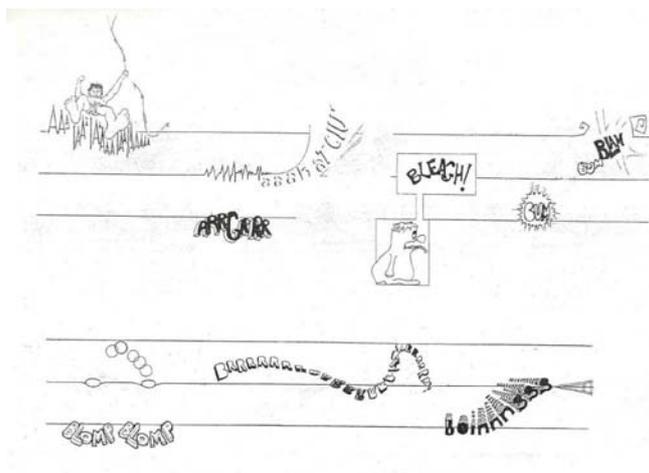


Fig. 1. *Stripsody*. Ilustrações de Roberto Zamarin, 1966, New York: Peters.

Entre as instruções para a execução de *Stripsody*, Berberian diz que a partitura deveria ser interpretada como se fosse um sonoplasta de rádio (aquele que é responsável por exemplo, pela produção do "som do galope de um cavalo" através de uma casca de côco percutida numa mesa) mas sem os adereços sonoros, tudo deveria provir das possibilidades sonoras da voz. Assinala que as três linhas na partitura representam diferentes alturas de registros como baixo, médio e alto. Berberian inclui cenas inteiras que devem ser representadas como uma narrativa sonora, em contraste com os efeitos onomatopaicos que funcionam como um glossário originário das histórias em quadrinhos. Instrui que o tempo é indicado pelo espaçamento das palavras sonoras ("sound words") e que a performance tem, geralmente, o total de seis minutos de duração. E ainda menciona que, toda vez que possível, gestos e movimentos corporais devam corresponder simultaneamente a gestos vocais. (MENDES, 2010, pg. 19)

Berberian considerava a peça como uma colagem de palavras onomatopaicas em quadrinhos, em que cada som é gerado pelo corpo e voz do intérprete. O processo composicional da obra consistiu inicialmente em sons gravados, catalogados e posteriormente organizados em partitura. Entre o discurso musical construído por sons isolados organizados em ordem alfabética, há pequenas cenas que retratam acontecimentos cotidianos e da *pop art*, em que os desenhos se relacionam para construir essas narrativas.

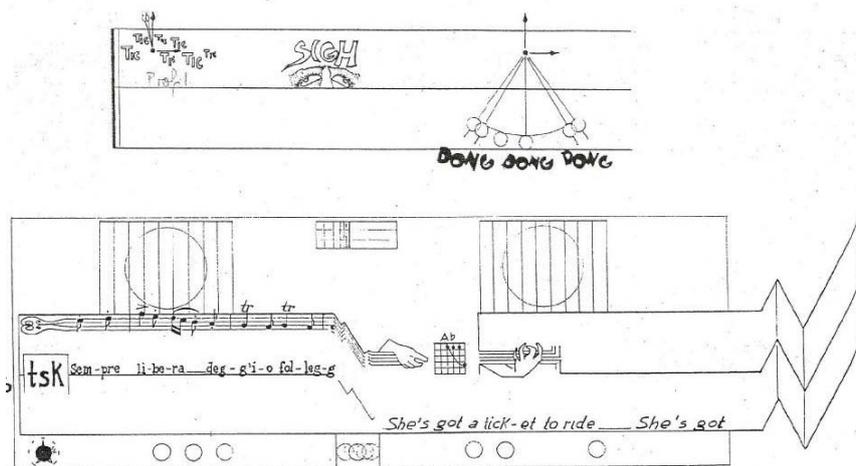


Fig. 2. Cena do encontro romântico. Stripsody. 1966, New York: Peters

A voz é utilizada na tessitura da fala, e os efeitos podem exigir que essa tessitura se expanda para as regiões grave ou aguda da voz, demandando do cantor uma grande preparação técnica, e, com exceção da cena citação de *Sempre Libera*, a compositora não impõe modos de emissão tradicionais, que são guiados pelos desenhos.

Podemos deduzir que, embora seja uma peça fortemente embasada na parte gráfica da partitura, ela é fruto da experimentação, sendo que a notação foi desenvolvida após a estruturação da obra.

Conclui-se então, que a notação musical por desenhos, ou quadrinhos, é viável para voz não acompanhada, pois ao passar os olhos pelas ilustrações, o cantor é capaz de interpretar, reconhecer, e recriar os sons inerentes ao contexto. Além disso, também é perceptível nas ilustrações um plano de intensidades expressas pela disposição e tamanho dos desenhos e letras.

3 - *Sequenza III* (1966) - Luciano Berio

Apesar de *Sequenza III* ter sido o único trabalho de Berio⁴ para voz não acompanhada, o compositor conhecia profundamente as possibilidades da voz, devido às contribuições de Cathy Berberian, experimentações realizadas no campo da música eletroacústica mista, e por seu contato com Umberto Eco e a obra de James Joyce, resultando em trabalhos como *Visage*, *Omaggio a Joyce*.

⁴ Luciano Berio (1925 - 2003), foi um compositor italiano pioneiro no desenvolvimento de música eletrônica na Itália e no tratamento da voz em obras camerísticas, eletrônicas e orquestrais, tendo influenciado diferentes gerações como professor, maestro e compositor.

Entre os anos de 1958 e 2002, Berio se dedicou a composição de uma série de quatorze peças para instrumento solo chamada *Sequenza*⁵, que, de acordo com Philippe ALBERA (1983), tentava comportar a carga histórica do instrumento, e com isso, buscava uma *nova virtuosidade* baseada na exploração das técnicas inerentes à tradição e para o desenvolvimento de uma polifonia para os instrumentos melódicos. As *Sequenze* desafiam o intérprete a buscar uma virtuosidade que, segundo o compositor, está não apenas na execução rápida de notas sucessivas, mas, na capacidade de dialogar com as práticas musicais do passado e do presente.

Na literatura sobre *Sequenza III*, para voz, que possui texto modular escrito por Markus Kutter (1925-2005), diversos autores destacam o riso como o principal material composicional e estrutural, embora suas aparições sejam pontuais. Talvez isso se deva ao fato de que o riso possui apelo sobre a peça sendo o elemento cognitivo mais facilmente conhecido pelo ouvinte, caracterizando a obra. Porém, além do riso, há na obra diversos efeitos, como, tom ofegante, *boca chiusa*, *click* de boca, respiração audível, tosse. Essa multiplicidade de timbres não é trabalhada em oposição, mas como uma extensão e transformação dos sons que podem ser sussurrados, falados ou cantados.

Outra dimensão importante como fator de modificação timbrística consiste em movimentos corporais propostos que alteram o som da voz, como mãos que se movem à frente da boca, trêmulo dental, respiração ingressiva, *trilo* da língua contra os lábios, e mão em cone à frente da boca.

A obra relaciona três universos - texto, gestos vocais e corporais, plano de ações; que se desenvolvem de modo individual e simultâneo, criando uma atmosfera de constante variedade de resultado sonoro e imprevisibilidade de ações. Para o compositor, esses universos existem para benefício do resultado sonoro.

Os acontecimentos musicais são notados da seguinte maneira:

- Pauta de uma linha, associada a sons iterativos com alta densidade de sílabas em sussurrando, *volatas e cascatas* com emissão vocal de sílabas o mais rápido e contínuo possível, concentradas na região média da voz, ou, região da fala;

⁵Algumas das *Sequenze* se tornaram material composicional para a série *Chemins* como parte solista ou orquestral, sendo: *Chemins I* (1965) sobre *Sequenza II*, *Chemins II* (1967) sobre *Sequenza VI*, entre outras; ou ainda, são derivadas de outros trabalhos, como, *Sequenza IX* sobre *Chemins V*.

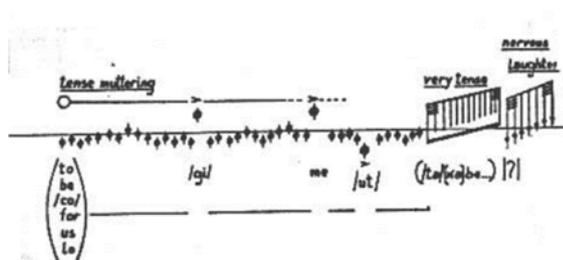


Fig. 3. Pauta de uma linha

- Pauta de três linhas (grave, médio e agudo), que contém *volatas e cascatas* com região vocal definida, e sons contínuos e *morphing* de vogais. Esses materiais progridem expandindo a tessitura da obra, com a sustentação de uma altura na região aguda, e uma progressiva abertura de âmbito para o grave. Essa notação é utilizada no início e no fim da obra, de modo mais enfático, revelando grande parte do texto de Markus Kutter.

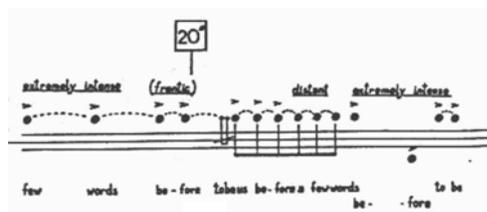


Fig. 4. Notação em pauta de 3 linhas

- Pentagrama, que revela a predileção de Berio pelo intervalo de terça menor, também nesta obra. As alturas são determinadas por uma espécie de clave móvel, em que as alturas podem não ser exatas, mas a relação intervalar permanece inalterada, como forma de oferecer comodidade na execução.



Fig. 5. Notação em pauta móvel de 5 linhas

Relacionam-se a essa escrita três signos que designam **cabeça de nota**, sendo (●) utilizado para som cantado, (○) para som sussurrado, e (⊕, ⊖) para um meio termo entre sons cantados e sussurrados. Esses são os principais modos de emissão na obra, em que o intérprete pode mediar os limites entre a voz cantada e falada através das nuances dadas pelo sussurro.

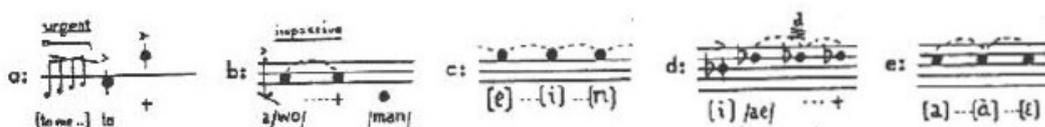


Fig. 6. Exemplos do compositor na bula de *Sequenza III*

Na fig. 6, extraída da obra, Berio exemplifica situações em que os modos de emissão estão presentes. No exemplo *a* a notação indica a fala, em *b* apenas as posições relativas ao registro são dadas, nesse caso, região médio/grave da voz. Em *c* as notas com pontilhado devem ser cantadas com a mesma altura; em *d* os intervalos precisos são dados pelo pentagrama; e em *e* as linhas pontilhadas indicam que a mudança de vogais deve acontecer sem acentos e interrupções.

Embora uma primeira leitura da peça ofereça aparente dificuldade, é essencial compreender como estão agrupadas as figuras com o acréscimo da direcionalidade, para automatizar o gesto musical que por vezes representa as possibilidades de riso, coloratura, e alternância de voz falada/ cantada, de acordo com o material textual. Berio utilizou representações gráficas inéditas para símbolos empregados na obra⁶, que possibilita uma catalogação inicial dos sons que podem ser feitos com aparelho fonador e o corpo, como tentativa inicial de notação para música vocal *não acompanhada*.

4 *Aria* (1958) - John Cage

John Cage⁷, através de seus estudos da cultura *zen budista* e desenvolvimento da indeterminação em música, descobre na voz humana fonte de intensa experimentação.

A obra *Aria* (1958), para voz não acompanhada, nos possibilita visualizar (por sua notação intuitiva) e emitir sucessivamente diferentes timbres vocais devido à versatilidade de emissões requeridas para sua realização. O compositor especifica que esta obra pode ser cantada por qualquer tipo de voz, e a notação utilizada possibilita ao intérprete escolhas que antes eram pré determinadas na partitura, como por exemplo, autonomia sobre alturas e durações de cada elemento musical.

⁶ Estes símbolos estão explicados individualmente em OLIVEIRA, L. *Música para voz não acompanhada na segunda metade do século XX* (2018).

⁷ John Cage (1912-1992) foi compositor, escritor, poeta, musicólogo, artista visual, e micologista (especialista em cogumelos). Embora tenha nascido nos Estados Unidos, sua poética composicional se consolidou a partir da vivência com as mais variadas culturas musicais, inclusive, a música europeia de vanguarda trazida a Nova York por um de seus principais mestres na década de 1930 - Arnold Schoenberg.

Durante sua residência no *Studio di Fonologia Musicale*, Cage teve convívio intenso com Cathy Berberian, e observando a versatilidade da cantora tanto em imitações de vozes - *domestic clowning* quanto no estudo de seu repertório⁸, Cage considerou inserir uma peça vocal dentro do projeto *Fontana Mix*.

Não é entretanto uma simples imitação que estava em jogo quando Cathy Berberian buscava cantar como tal ou qual tenor, baixo ou barítono famoso ou quando tentava produzir vocalmente o coaxar de um sapo; trata-se antes um complexo processo de reconfiguração de pontos corporais – de uma *modulação*, portanto – que permitia que seu aparelho fonatório produzisse sons estranhos à prática ordinária do canto de uma soprano coloratura. Foi, portanto, por toda uma experimentação, que fazia seu aparelho vocal funcionar de novas maneiras, que Cathy Berberian conseguiu ampliar e construir a variedade de possibilidades de articulações, sonoridades e expressividades característica de seu estilo vocal. Entretanto para a realização artística e performática dessa ampla bagagem vocal de Berberian, ou seja, para que ela levasse ao palco essa sua voz camaleônica, foram fundamentais as experimentações ocorridas através dos encontros amicais e profissionais que a cantora vivenciou ao longo dos anos com diferentes compositores, dentre os quais a própria Cathy Berberian destaca Cage, Berio e Busotti, assim como com outros intérpretes, como Nikoulaus Harnoncourt. (PENHA, G., FERRAZ, S., 2017, pg.9)

Podemos dizer que notação da obra é intuitiva, ou seja, o compositor se desprende da representação contida na partitura musical (pentagrama, alturas definidas, andamento, ritmo de execução, etc..) e propõe um método de escritura que, apesar de não oferecer o “controle” de todos os parâmetros musicais, sugere gestos, alturas e dinâmicas através de traços e contornos frasais, que possuem dez cores diferentes - cada cor diz respeito a um modo de emissão⁹ a escolha do intérprete.

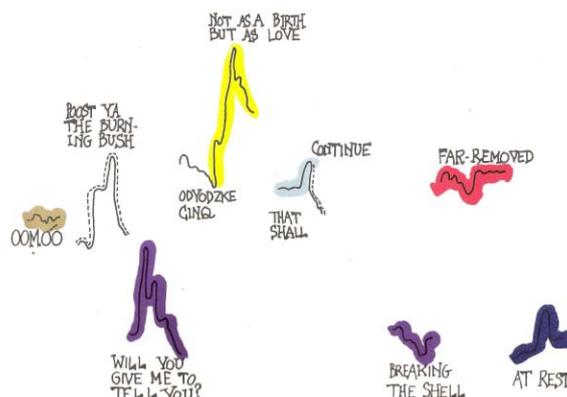


Fig. 73. Contornos multicoloridos

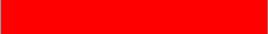
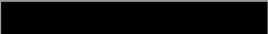
⁸Berberian imitava com exatidão vozes de pessoas famosas, animais, máquinas; resultando na ampliação de seu registro vocal, tessitura, e modos de emissão. prática denominada por ela como *Domestic Clowning*.

⁹ Os timbres escolhidos para a obra são tratados como *modo de emissão* ou *identidade vocal* pois consistem em escolhas timbrísticas que se expandem de acordo com o comportamento sugerido pelos contornos. Ou seja, o timbre como identidade é preservado mesmo que o compositor explore os limites da tessitura. A cantora carrega a voz ou identidade vocal de 10 personagens, o que aumenta o grau de dificuldade da peça.

Há também na obra a possibilidade de associar duas ou mais cores sucessivamente em uma mesma frase, resultando dois ou mais timbres consecutivos. Na página de apresentação da obra, Cage lista os modos de emissão escolhidos por Cathy Berberian (ver tab.1).

O texto utilizado e a alternância de idiomas não possuem conexão direta com as cores, ou seja, não se relacionam especificamente com algum dos modos de emissão; porém, há uma conexão entre os contornos frasais, as cores relacionadas aos modos de emissão e registros de voz que Berberian escolheu. Isso incita questionamentos como: caso o intérprete deseje atualmente substituir os modos de emissão relativos à primeira execução da peça para timbres relevantes à nossa época, o que ele deve levar em consideração? E, seria pertinente reproduzir a obra atualmente utilizando os mesmos modos de emissão usados por Berberian?

Na tabela abaixo faço referência às identidades vocais escolhidas por Cathy Berberian e as escolhidas por mim em minha primeira apresentação em setembro de 2016.

CORES	I.V. CATHY	I.V. LAIANA
	Jazz	Voz de tele-mensagem
	Contralto	Voz grave entubada (contralto caricata)
	Sprechgesang	Smeagol
	Dramática	Dramática
	Marlene Dietrich	Inês Brasil
	Folk	Xuxa
	Coloratura	Coloratura
	Bebê	Bebê
	Nasal	Voz falada de cantora de axé
	Oriental	Aracy da <i>Top Term</i>

Tab. 1. Comparação entre timbres

Como coautor da peça, o intérprete deve relacionar as características que cada cor carrega nos contornos em que se apresenta, para, assim, construir identidades composicionais que dialoguem com a música de Cage. Outra informação presente na notação da obra consiste nos 16 quadrados pretos representando efeitos sonoros que devem ser realizados pelo "uso não musical da voz, que pode ser auxiliado por percussão mecânica ou dispositivos eletrônicos" (CAGE, 1958). O intérprete atual também pode mudar esses efeitos sonoros a seu critério.

A notação se mostra bastante efetiva, visto que oferece as dimensões de tessitura, velocidade de execução (expresso pelo tamanho dos contornos), a constante troca de identidades vocais, e duração aproximada.

5 Considerações finais

Este artigo consiste numa pequena introdução da notação de possibilidades vocais não empregadas em música até a segunda metade do século XX, e pretende estimular a produção e execução de obras para a formação *voz não acompanhada* entre compositores e intérpretes.

Sem dúvidas, podemos destacar Cathy Berberian como fator comum entre as formas de emissão, composição e notação musical que se originaram na década de 60 como alternativas para a criação e interpretação de música vocal não acompanhada até os dias atuais. No trabalho que origina este texto (OLIVEIRA.L, 2018), me ocupei por analisar vários aspectos das obras aqui citadas para compreender as particularidades da composição para voz não acompanhada, e a partir disso elaborar relatos sobre a execução das obras analisadas, e relatos composicionais de obras próprias para a formação.

Referências:

ALBERÀ, P. *Introduction aux neuf sequenzaz*. Contrachamps, Paris - FR: L'Age d'Homme, n. 1, pg. 90 -122, 1983.

BERBERIAN, C. *Stripsody*. New York: Peters, 1966.

BERIO, L. *Sequenza III*. Londres : Universal Edition, 1966.

BERIO, L.; DALMONTE, R. *Berio, Entrevista sobre a Música*. São Cristovão - RJ: Civilização Brasileira. 1981.

CAGE, J. *Aria*. Para voz solo. Milão: Edition Peters, 1958.

MABRY, S. *Exploring Twentieth - Century vocal music. A practical Guide to innovations in performance and repertoire*. New York: Oxford University Press, 2002.

MENDES, D. *Versatilidade do Intérprete Contemporâneo: Uma Abordagem Interpretativa de Três Obras Brasileiras para Voz e Cena*. Dissertação, Mestrado em Música do Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

OLIVEIRA, L. *A escrita vocal nas obras Aventuras de György Ligeti, Agnus e o King, de Luciano Berio*: Campinas - SP, 2014. Dissertação, Mestrado em Processos Criativos. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

OLIVEIRA, L. *Música para voz não acompanhada na segunda metade do século XX* : Campinas - SP, 2018. Tese, Doutorado Teoria, Criação e Prática. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

PENHA, G.; FERRAZ, S. *Cathy Berberian, Grock e as ideias de polifonia de ações, fragmentação textual, solfejo afetivo e humor em Sequenza III, para voz feminina, de Luciano Berio*. Revista Vórtex, Curitiba, v.5, n.3, 2017, p.1-25.

VALENTE, H. *As Várias Vozes da Voz: sobre o experimentalismo na música de Gilberto Mendes*. In: 2o Encontro de Música e Mídia, Verbalidades, Musicalidades: Temas, Tramas e Trânsitos, 2006. *Anais*. Santos, Realejo Livros, 2006.