O estatuto da composição musical pós-Boulez

Paulo de Tarso Salles (USP)

Texto escrito para a Mesa Redonda "Intersecção das pesquisas em composição e teoria: trajetórias e perspectivas para o século 21", com participação de Liduíno Pitombeira (UFPB) e Marcos Nogueira (UFRJ, mediador) no XX Congresso da ANPPOM, Florianópolis (UDESC), Agosto de 2010.

SALLES, Paulo de Tarso. O estatuto da composição musical pós-Boulez. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 8-14, dez. 2010.

Pode-se generalizar, como ponto de partida desta discussão, que há um hiato natural entre composição musical e teoria musical. De certo modo, a teoria seria uma reflexão posterior à recepção de um evento sonoro, enquanto a composição é a proposição de um evento sonoro, ou seja, a elaboração e produção de um fenômeno que atinge a percepção e proporciona essa reflexão.

Esse distanciamento provocou certa *tensão* entre essas áreas durante um período chamado de "prática comum" (PISTON) que pode ser compreendido entre os séculos XVIII e XIX. A sucessão de estilos musicais em torno da manipulação de estratégias composicionais com os materiais harmônicos, contrapontísticos e melódicos, dispostos em formas musicais preestabelecidas, levou à geração de um ciclo de "revoluções", transformações que pareceram necessárias no momento em que determinada solução se tornava amplamente conhecida e praticada por um grande número de compositores. Cabia então à teoria assimilar essas transformações para englobar as novidades propostas.

Na primeira metade do século XX surgiram diversas manifestações musicais baseadas em novos estilos e processos pessoais de composição, evidenciando as muitas formas de escuta que emergiram, tornando muito mais árdua a assimilação por parte dos teóricos. Em um primeiro momento, mesmo diversos em suas abordagens, esses novos estilos composicionais adotaram uma postura francamente empírica frente às possibilidades de uma gama cromática sem hierarquias.

Na fronteira entre composição e teoria, o método dodecafônico de Arnold Schoenberg é passível de ser interpretado como uma síntese entre essas duas atividades. De fato, talvez por ser uma proposição que promoveu de certo modo a intersecção entre a atividade criativa e teórica, o dodecafonismo e seu desdobramento lógico, o serialismo integral mereceram a atenção de um número significativo de compositores preocupados em estabelecer conscientemente novos rumos para uma "nova música".

No entanto, na medida em que a dimensão teórica do serialismo incidia sobre a liberdade gestual da composição, diminuiu sensivelmente o entusiasmo de seus próprios praticantes. Ao longo dos anos 1950, ficou claro que os procedimentos composicionais não poderiam permanecer atrelados a planos fechados de composição, mas que deveriam abrir-se às potencialidades sonoras. O advento da composição eletroacústica, que parecia ser a realização plena das propostas seriais, acabou por revelar suas limitações diante das possibilidades entrevistas, sobretudo na exploração livre de contrastes sonoros e timbres, os quais requerem certa continuidade que o serialismo integral não tornava possível.

Em *Penser la musique aujourd'hui* (1963, traduzido para o português como *A música hoje*, 1981) Pierre Boulez se propõe a traçar estratégias composicionais que, embora admitam as limitações do serialismo integral, ainda elaboram possíveis expansões do conceito de séries e suas utilizações. Em seu esforço teórico, Boulez promoveu de certa forma uma síntese das poéticas de Schoenberg e Stravinsky, consideradas opostas durante a primeira metade do século. Com efeito, foi na década de 1960 que a teoria musical começou a sistematizar estratégias que pudessem lidar com o material harmônico pós-tonal e não serial, como se observa n'*A Sagração da Primavera*. Dentre esses teóricos se destacam autores como Arthur Berger,[1] Allen Forte, Karlheinz Stockhausen,[2] Milton Babbitt e David Lewin.

Ao tratar de forma mais sistemática o conceito de textura musical que foi empiricamente tratado na música do Modernismo do início do século XX, Boulez se beneficiou da experiência com os procedimentos proporcionados pelos meios tecnológicos disponíveis à época. Sua morfologia da textura musical abriu caminho para refinamentos posteriores como em Wallace Berry (*Structural functions in music*, 1987) e se tornou referência para a concepção de estruturas musicais nos currículos atuais dos cursos de composição.

Seguindo de alguma maneira a tradição de compositores-teóricos como Schoenberg e Messiaen, Boulez ajudou a abrir caminhos para que as técnicas composicionais do pós-Segunda Guerra se tornassem melhor compreendidas e divulgadas. Indiretamente, Boulez contribuiu também para o esclarecimento de alguns aspectos da música não serial da primeira metade do século, pois a música composta por Stravinsky, Bartók, Varèse e outros fora da esfera germânica já tratava empiricamente de aspectos texturais, tímbricos e processuais que só foram melhor codificados após 1950.

É preciso distinguir, portanto, entre duas vertentes de análise de processos composicionais, aquelas que se atém a uma única obra e suas peculiaridades, ou ainda a um determinado compositor ou estilo, configurando assim uma proposta teórica restrita a uma obra ou um número limitado de obras; de outra parte há as análises de caráter sistêmico, que pretendem propor modelos ou juízos generalizantes, incidindo sobre um volume muito

[1] Destaca-se seu artigo sobre o uso da escala octatônica por Stravinsky n'*A Sagração da Primavera*: BERGER, A. Problems of pitch organization in Stravinsky, *Pesrpectives in new music*, v. 2, n. 1, Autumn-Winter, 1963, p. 11-42.

[2] Compositor de renome, Stockhausen escreveu ensaios importantes sobre teoria da composição musical com análises de obras de Stravinsky, Webern, Boulez e Goeyvaerts, entre outros. STOCKHAUSEN, K. *Texte zur Musik*, v. 1-2, Stockhausen-Verlag: Kettenberg, Kürten.

mais vasto de possibilidades.Isso, por exemplo, ajuda a distinguir o livro *Technique de mon langage musicale* de Messiaen (1944), mais restrito à poética individual do autor, do livro de Boulez, que pretende investigar o estatuto da música contemporânea pós-serial.

Morfologia do som

Outro autor bastante significativo na segunda metade do século XX foi Pierre Schaeffer. Seu trabalho como compositor e teórico esteve inserido nas inovações tecnológicas decorrentes da pesquisa musical realizada em estúdios de gravação. Dentre suas contribuições se destaca a proposta de uma morfologia do som, a partir do conceito de *objeto sonoro*, sinalizando a mudança da escrita musical em função da nota para a escrita consciente das propriedades plenas do som que caracteriza a música pós-serial. Complementando as propostas de Boulez, o trabalho de Schaeffer apontou para os rumos da composição musical desde os anos 1960, mesmo para a música instrumental, sem suporte tecnológico.

A possibilidade de analisar objetivamente informações contidas no interior do próprio som veio a tornar-se um dos determinantes da questão formal, decorrente das possibilidades e potencialidades contidas no material com que o compositor trabalha, sem necessidade de recorrer a esquemas predeterminados. Certas poéticas contemporâneas, como a Música Espectral, tem essa orientação como ponto de partida, a partir da análise sistemática de amostras de som com auxílio de computador.

Em *Remembering the future* (BERIO, 2006: 125), Luciano Berio afirma que a "análise mais significativa de uma sinfonia é outra sinfonia" e isso me sugere outra possibilidade da ação analítica voltada para a composição, que é o estudo direcionado para determinadas obras e suas características que passam a servir ora como "modelos" composicionais ou "inspiração", estímulo para despertar potencialidades sugeridas pela escuta do analista/compositor. Há diversos exemplos históricos, uns comprovados, outros não. Cito por exemplo a *Sinfonia nº 1* de Mahler, cujo início parece evocar a atmosfera silenciosa do início da *Quarta* de Beethoven. Ou a *Klavierstück* op. 19 n. 6 de Schoenberg, que evoca a *Nona* de Mahler. Ou o *Noneto* de Villa-Lobos, escrito sob o impacto da escuta da *Sagração da Primavera* de Stravinsky. O próprio Berio não deixou de fazer referências explícitas por meio de colagem, a Mahler, Debussy, Beethoven, Richard Strauss e outros compositores, no terceiro movimento de sua *Sinfonia* (1968).

Unidade e consistência

Um dos receios de Boulez foi que com o abandono da segurança proporcionada pelo método serial a composição musical passasse por uma crise de valores, terminando por assumir a noção de *vale-tudo*. Com efeito, durante as décadas que se seguiram (anos 1970-80) cresceu e se consolidou o chamado discurso "pós-modernista", onde a chamada "morte das vanguardas" representava a um só tempo o rompimento com os grilhões tecnicistas e positivistas, mas também um momento de incertezas e soluções "fáceis" para os impasses criativos. Esse temor manifestou-se inclusive sobre a crítica musical, a formulação de juízos, nos critérios de avaliação e apreciação da obra musical.

Pensando justamente nos problemas que envolvem a avaliação desvinculada das certezas e soluções encontráveis nos "exercícios de estilo",[3] o compositor Silvio Ferraz refuta a formulação apriorística de juízos críticos. Tomando emprestadas certas teorias do filósofo Gabriel Tarde, Ferraz interessa-se pela avaliação imanente da obra, considerada não por sua ontologia, mas por sua potencialidade, pelo seu conteúdo e a exploração do campo de possibilidades a partir dos materiais postos em jogo. Dessa maneira, a própria ação composicional se configura como um "campo problemático" sem um tipo específico de solução.

Levando adiante seu raciocínio, Ferraz aponta para uma convergência entre composição e análise onde o papel do analista não se escora em uma "teoria" que dê sentido à composição, mas que procura identificar a maneira como o compositor se defronta com os problemas levantados pelo material, inclusive podendo constatar se os problemas chegaram a ser identificados pelo próprio compositor (Silvio Ferraz enfocou a questão da avaliação em uma hipotética aula de composição). Nesse sentido é questionada a necessidade de uma obra musical buscar sua legitimação por meio da chamada "unidade", conceito substituído pela noção de "consistência".

O conceito de unidade como sinônimo de coerência composicional parece advir das análises feitas a partir da música de Beethoven, cujo método de desenvolvimento temático serviu como paradigma para esse tipo de formulação. Com efeito, encontramos em Beethoven, Haydn e seus herdeiros, como o foram Brahms e Schoenberg, o compromisso com a ideia de unidade temática obtida pela variação progressiva dos motivos. No entanto, se é verdade que em Beethoven e Haydn encontramos um Classicismo puro e muitas vezes centrado na noção de unidade, não é menos verdade que a

[3] "O exercício de estilo traz um problema que tem uma solução, e espera-se daquele que se exercita que consiga um bom resultado, a boa resposta para seu problema" (FERRAZ, 2005: 33).

música de Mozart apresenta grande abundância e variedade de temas e materiais motívicos, sem deixar de apresentar grande *consistência* no tratamento formal e no enfrentamento dos problemas composicionais.

A música de Villa-Lobos é constantemente considerada um exemplo de falta de unidade, visto como um juízo de valor que atesta sua incapacidade e falta de técnica. No entanto, tal consideração sequer pode ser aplicada genericamente à obra de Villa-Lobos. Em seus quartetos ele por vezes adota procedimentos beethovenianos. E mesmo em suas obras mais "caóticas", o que está em jogo é outro tipo de problema composicional, o qual muitas vezes encontra sua força justamente na manutenção desse aparente "caos", como propôs Xenakis (1963) com suas fórmulas estocásticas.

Conclusão

Entendo que composição e análise podem interagir de maneiras diversas. Um exercício de composição pode basear-se em uma análise visando a obtenção de certos resultados e combinações por meio de determinadas técnicas e até mesmo especulando sobre a validade estética desses resultados. Já a composição livre tem na análise uma espécie de avaliação das potencialidades em jogo, que podem ou não ser exploradas em uma infinidade de combinações.

A análise por sua vez tanto pode voltar-se para a questão de "como funciona" determinada composição, como também propor um campo de apreciação técnica comum para diversos fenômenos estilísticos, observáveis não só em um único compositor como em um grupo de compositores, ou então em uma composição ou um grupo de composições.

Este texto pretendeu mostrar outro ponto de tensão, decorrente de importantes transformações no próprio paradigma da composição musical visto em décadas mais recentes. Em consequência disso, a análise musical, que outrora servia à validação e legitimação de determinados procedimentos que se consagraram, já não tem como um de seus objetivos estabelecer juízos de valor e apresentar uma nova técnica composicional "revolucionária" ou "genial", mas discutir a própria essência do ato composicional que é a exploração das potencialidades sonoras.

Talvez seja esse o novo "estatuto" que se possa entrever em muitas das propostas da música pós-serial, algumas das quais foram mencionadas ao longo deste breve texto.

Referências bibliográficas

BERIO, Luciano. *Remembering the future*. Harvard University Press, 2006.

BERRY, Wallace. *Structural functions in music.* New York: Dover, 1987.

BERGER, Arthur. Problems of pitch organization in Stravinsky, *Perspectives in new music*, v. 2, n. 1 (Autumn-Winter, 1963), p. 11-42.

BOULEZ, Pierre. *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *A música hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

FERRAZ, Silvio. Considerações sobre avaliação composicional. *Música Hodie*, v. 5, n. 2 (2005), p. 27-41.

MESSIAEN, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris: Alphonse Leduc, 1944.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 2003.

XENAKIS, Iannis. *Musiques formelles: nouveaux príncipes formels de composition musicale*. Paris: Edition Richard-Masse, 1963.

Paulo de Tarso Salles, natural de São Paulo, é compositor e pesquisador. Leciona disciplinas teóricas no Departamento de Música da ECA/USP, onde também é coordenador da Graduação. Desenvolve projeto de pesquisa sobre quartetos de cordas de Villa-Lobos, com apoio da FAPESP. Coordena o PAM – Laboratório de Percepção e Análise Musical, em conjunto com Adriana Lopes Moreira. Autor dos livros *Aberturas* e *impasses: o pós-modernismo na música* (Editora Unesp, 2005) e *Villa-Lobos: processos composicionais* (Editora Unicamp, 2009).