

Reflexões sobre Material Musical na Composição Contemporânea: primeira etapa

Paulo Dantas
Universidade Federal do Rio de Janeiro
paulorsdantas@gmail.com

Sumário:

Esta comunicação tem por objetivo apresentar a primeira etapa de um estudo que busca averiguar a possibilidade de se reconciliar os novos materiais sonoros oriundos de avanços tecnológicos e científicos a procedimentos tradicionais utilizados por compositores para a estruturação de suas obras. Nessa primeira etapa revisam-se e discutem-se conceitos como material sonoro, *écriture* e material musical, a partir de concepções de autores como Pierre Boulez, Theodor Adorno, Marie-Elizabeth Duchez, Hugues Dufourt, Karlheinz Stockhausen e Pierre Schaeffer.

Palavras-Chave: composição musical, material musical, material sonoro, *écriture*

Introdução

O universo sonoro à disposição dos compositores se encontra em constante ampliação. Essa ampliação se deve, em parte, aos avanços tecnológicos dos meios de produção de sons. Podemos citar como exemplo desses avanços o surgimento de aparelhos que possibilitam a realização de gravação de sons em suporte fixo e sua posterior reprodução, além do surgimento de mecanismos que viabilizam a síntese de sons, a partir “do nada”.¹ Esses novos sons podem e vêm sendo utilizados por compositores na criação de novas obras.

Além disso, com o advento do sonógrafo e da tecnologia computacional, o som passa a ser compreendido em termos de ruptura, irregularidade e evolução dinâmica no tempo, demonstrando que a crença na imutabilidade, regularidade e equilíbrio do som deveria ser revista (DUFORT, H. *apud*. VELLOSO, R. C., 2000: Pág. 51). Na percepção humana dos sons, interferências entre os parâmetros físicos são responsáveis por respostas muitas vezes traduzidas por apenas um conceito (a altura de um som, por exemplo), o que demonstra que não existe uma relação simples entre os diversos parâmetros de um estímulo físico sonoro e as respostas sensíveis da percepção auditiva. (DUCHEZ, M.-E. in: BARRIÈRE, J.-B. (Ed.), 1991: Pág. 50).

Esses fatores foram aos poucos minando a idéia de que o som poderia ser dividido em alguns parâmetros distintos, sendo a altura o mais relevante desses. Dessa forma, novas propostas de abordagem do universo sonoro foram admitidas durante o processo composicional.

Por outro lado, a limitação aos parâmetros altura e duração como bases do texto musical trouxe benefícios inestimáveis ao desenvolvimento da música através da manipulação dos símbolos gráficos na construção de uma partitura, aquilo que os franceses chamam de *écriture*. Segundo Pierre Boulez, *écriture* pode ser definida como:

Uma espécie de combinatória de objetos: combinatória no sentido mais amplo deste termo, o que quer dizer colocar em jogo, colocar em relação, interconectar objetos num contexto criado para esse fim. A natureza do objeto e a lógica de encadeamento estão dessa forma ligadas uma à outra por um conjunto praticamente ilimitado de modos de emprego que não são forçosamente derivados de uma lógica racional (BOULEZ, P. *apud*. VELLOSO, R. C., 2000: Pág. 52).

Identificamos uma lacuna localizada entre os procedimentos empregados pela *écriture* tradicional, que têm por função básica a estruturação dos sons sob a égide da altura e do ritmo, e os novos conceitos e

¹ Foge ao escopo do presente trabalho relatar com detalhes a história do desenvolvimento de novos meios de produção de sons. Nesse sentido, recomendamos como obra de referência: ROADS, C. (Ed.), 1996.

sonoridades à disposição do compositor hoje: esses procedimentos não dão conta da estruturação dos novos materiais sonoros, que não se deixam facilmente reduzir aos tradicionais quatro parâmetros do som: altura, duração, dinâmica e articulação.²

A partir da exposição desse problema, buscaremos com esta comunicação apresentar e discutir brevemente algumas definições do conceito de material musical. Tal discussão nos auxiliará no melhor entendimento da relação existente entre som e composição, conforme proposta por diversos autores. Os resultados aqui obtidos nos servirão de base para desenvolvermos terminologia própria, com aplicabilidade em análise e composição de obras musicais. Pretendemos apresentar tal terminologia e exemplos de sua aplicação prática em comunicações futuras.

Material Musical

Material Musical em Adorno

Começaremos a desenvolver nossa linha de raciocínio amparados nas idéias de Theodor Adorno. Esse autor define inicialmente material musical como conceito essencial de todas as sonoridades de que dispõe o compositor. Mas o material de composição difere destas do mesmo modo que a linguagem falada difere dos sons de que dispõe (ADORNO, T.W., 2003: Pág. 35).

Adorno propõe que a admissão de uma tendência histórica dos meios musicais contradiria a concepção tradicional do material da música uma vez que esse material sofre reduções ou ampliações no curso da história e todas as suas características são resultado do processo histórico (ADORNO, T.W., 2003: Pág. 35). Dessa forma, o compositor deveria estar atento às leis do movimento do material. Segundo essas leis, nem tudo é possível em todos os tempos. As exigências impostas ao sujeito pelo material provêm do fato de que o próprio “material” é espírito sedimentado, algo socialmente pré-formado pela consciência do homem (ADORNO, T.W. 2003 Pág. 36). Em outras palavras, para que haja um diálogo de um compositor com o seu tempo, por mais que esse diálogo não seja aparente, o compositor deveria estar atento às advertências que o material de sua época e sociedade transmite à sua produção. Essa relação existente entre compositor e material nos apresenta também uma outra face: enquanto obedece às advertências do material, o compositor é capaz, em uma relação dialética, de modificá-lo: “para acomodar-se a tal obediência, o compositor tem necessidade de uma desobediência total, da maior independência e espontaneidade possíveis. Até esse ponto o movimento do material musical é dialético (ADORNO, T.W., 2003: pág. 38).

Material Musical em Duchez

Marie-Elizabeth Duchez define material musical como sendo o campo de encontro de uma ação, a *produção da música*, e de uma reação do meio necessário a essa ação, o *mundo dos sons* de todas as origens (DUCHEZ, M.-E. in: BARRIÈRE, J.-B. (Ed.), 1991: pág. 55). A relação complementar entre produção da música e mundo dos sons não é estanque, tomando novas formas no decorrer da história e em distintas sociedades. Podemos observar a que se deve essa evolução do material musical: “O processo intramusical (da evolução do material) segue, grosso modo, duas linhas principais na maioria das vezes entrelaçadas e que se influenciam mutuamente: a evolução da produção do som e a de sua utilização” (DUCHEZ, M.-E. in: BARRIÈRE, J.-B. (Ed.), 1991: pág. 55).

Com relação à evolução da produção do som, Duchez nos chama atenção para o fato de o resultado da produção do som, ou seja, o som em si, enquanto fenômeno vibratório mais ou menos regular do ar, não mudar de natureza física; porém, sendo o processo de produção diferente, torna-se igualmente diferente a relação do homem com os sons resultantes desse processo. Portanto, a modificação dos meios de produção de sons no decorrer da história contribui para a modificação das formas de expressão musical. Porém, o que acontece na maior parte das vezes é que as exigências composicionais de uma nova música estimulam a pesquisar sons que possuam novas qualidades, logo a encontrar novas fontes ou a modificar as antigas (DUCHEZ, M.-E. in: BARRIÈRE, J.-B. (Ed.), 1991: pág. 55). Essa afirmativa deixa clara a idéia de uma complementaridade entre os meios de produção de sons e o compositor na escolha e criação dos materiais sonoros que utilizará.

² Tal divisão do som em 4 parâmetros pode ser observada em textos da década de 1950, período onde as idéias vinculadas ao serialismo integral ganhavam importância entre alguns compositores. Cite-se como exemplo: KRENEK, E., in: MENEZES, F. (Org.), 1996: págs. 97 a 103. Entretanto, como observaremos mais adiante, mesmo já nessa época encontramos questionamentos quanto à validade de tal parametrização.

Partindo da relação complementar entre a escolha de materiais sonoros por parte do compositor e o universo sonoro à sua disposição, relação que constitui o próprio material musical, poder-se-ia acreditar que perderíamos a oportunidade de melhor compreender nosso momento histórico ao não aproveitarmos as sonoridades e meios de produção de sons pertencentes à nossa realidade. Fazemos referência aqui ao uso de novos meios tecnológicos e sons de origens diversas na produção de obras musicais. Porém, a admissão desses materiais sonoros na prática composicional nos leva a formular as seguintes questões: estaria essa admissão contribuindo para um rompimento com a concepção tradicional de composição? Caso a resposta seja positiva, de que forma se daria, então, tal rompimento? Para melhor compreendermos essas questões, analisaremos brevemente a concepção de Hugues Dufourt.

Material Musical em Dufourt

Para Hugues Dufourt, o material musical se forma intermediado pela partitura: “A música ocidental só se concebeu como um ato original de criação a partir do momento em que ela submeteu o ouvido ao domínio do olhar” (DUFOURT, H. in: GUBERNIKOFF, C. (Ed.), 1997: pág.).

Dufourt desenvolve uma linha de raciocínio que vincula as escolhas efetuadas no decorrer da história na formação do material musical ao advento da escrita em linhas gerais, e, particularmente, à escrita musical. Para Dufourt, a escrita torna possível a criação em música, a criação de obras realmente originais, justamente por trazer o som para o plano do papel, em contraposição à voz, ao humano e ao sagrado. Essa representação do som por um símbolo gráfico traz como consequência imediata a discretização desse som. Expliquemo-nos: um símbolo gráfico qualquer jamais dará conta de um objeto na íntegra, pois, para representá-lo, deve filtrá-lo, recortá-lo, selecionar as dimensões que melhor dão conta da representação desse objeto, de acordo com a finalidade da representação.

Dufourt traça, então, uma linha que tem início com o surgimento da escrita musical, na Idade Média, e desemboca no início da era digital, nas décadas de cinquenta e sessenta do século XX. Essa linha descreve a gradual discretização e apropriação de alguns parâmetros do som por parte da escrita: altura, duração, dinâmica e articulação. Em suma: Dufourt nos conta a história de um modelo, o da nota musical.

Foge ao escopo deste trabalho refazer o trajeto descrito por essa linha, buscando causas para justificar as escolhas realizadas no decorrer da história, como, por exemplo, o porquê de uma especialização na representação das alturas. Importante, aqui, é apresentar uma das consequências do distanciamento do som promovido pela partitura: tal distanciamento traz o foco de atenção dos compositores para os símbolos gráficos presentes na partitura. Isso acarretou em uma extrema especialização na manipulação desses símbolos gráficos.

Como dissemos anteriormente, uma estratégia de representação qualquer não dá conta da totalidade do objeto representado. O compositor Karlheinz Stockhausen foi crítico daquilo que, para ele, se apresentava como a não correspondência entre o som percebido e a sua discretização em parâmetros, como observaremos a seguir.

Material Musical em Stockhausen

Para o compositor Karlheinz Stockhausen, uma das principais idéias presentes no discurso de compositores vinculados à corrente estética conhecida pelo nome de serialismo integral, qual seja, a parametrização do som em quatro propriedades, devia ser questionada. Tal questionamento poderia ser realizado com base na não-correspondência entre a idéia da parametrização e o que Stockhausen chama de unilateralidade da percepção. Referindo-se às estratégias de composição realizadas em estúdios, atreladas ao modelo do som discretizado em quatro parâmetros, Stockhausen afirma:

O modo de se compor, a produção e os métodos de elaboração do som pressupunham portanto a definição de suas propriedades singulares, enquanto a nossa percepção apreende um determinado evento sonoro como um fenômeno unitário e não como um fenômeno constituído por quatro propriedades diversas (STOCKHAUSEN, K., 1961. In: MENEZES, F. (Org.), 1996: pág. 142).

Deve-se observar que esse questionamento já está presente em etapas anteriores do pensamento de Stockhausen. Alguns anos antes ele conclui, com relação à série, que na verdade ela é “*uma série de alterações*” (STOCKHAUSEN, K., 1953. In: MENEZES, F. (Org.), 1996: pág. 68). Isso quer dizer que a partir da alteração de um parâmetro do som, alteram-se também os outros. A partir daí, Stockhausen

reivindica o reconhecimento, já durante o processo composicional, das relações mútuas existentes entre os distintos parâmetros do som.

Após essa constatação, Stockhausen buscou uma maneira de fazer corresponder à unilateralidade da percepção uma unilateralidade da composição e da realização sonoras (STOCKHAUSEN, K., 1961. In: MENEZES, F. (Org.), 1996: pág. 142). Para tanto, Stockhausen reconduziu os quatro parâmetros do som a uma entidade unificadora, o tempo.

Uma exposição detalhada acerca da unidade do tempo musical em Stockhausen escapa à proposta da presente comunicação.³ Mas é importante registrar nossa impressão de que, mesmo aí, relações estabelecidas em bases quantitativas ainda regem o processo de composição. Ou seja, o que Stockhausen cria é uma outra forma de se discretizar um fluxo, neste caso o temporal, de modo a relacionar grandezas de objetos distintos. Mesmo diante de um novo modelo de apropriação do som, diferente do modelo da nota musical, permanece a necessidade de que esse modelo contenha em si articulações que possibilitem o estabelecimento de relações entre diferentes objetos. Observamos também tal necessidade em outras produções musicais. Na *musique concrète*, manifestação musical cujos preceitos teóricos e estéticos incluem o reposicionamento da escuta no centro da criação musical, faz-se notar a vinculação do aspecto musical à discretização do som. Analisemos brevemente esse aspecto do pensamento de Pierre Schaeffer.

Material Musical em Schaeffer⁴

Na música tradicional de concerto, posta como referência e modelo por Pierre Schaeffer, a “musicalidade” corresponde ao aspecto abstrato da obra musical, escrito e fixado sobre a partitura, enquanto a “sonoridade” corresponde à parte concreta que pode variar no decorrer de cada execução, de cada encarnação dessa obra. Na pesquisa experimental por uma nova música, que tinha o estúdio como seu centro, o sonoro designa a “selva” de todos os sons possíveis, ainda sem função musical; faz-se necessário, então, selecionar os objetos sonoros que se julga convenientes para tornarem-se, em certos contextos, objetos musicais. Os objetos ditos convenientes são aqueles objetos que parecem mais aptos que outros a um emprego como objeto musical. Ou seja, ainda pertencem ao plano do sonoro, e não ao do musical. Para serem objetos convenientes, eles devem satisfazer a certos critérios, quais sejam:

- serem, de uma só vez, simples, originais e bem memorizáveis, com uma duração mediana – serem, portanto, equilibrados;
- prestarem-se facilmente à escuta reduzida, não sendo muito anedóticos ou muito carregados de sentido ou de afetividade;
- serem suscetíveis de fazer surgir um valor musical predominante e bem identificável, ao serem combinados com outros objetos sonoros igualmente convenientes.

O objeto musical de Schaeffer é, portanto, dependente do contexto: os valores musicais só surgem na relação de um objeto sonoro conveniente com outro. Dessa forma, haveria uma recuperação do aspecto abstrato, ou musical, a partir do sonoro: relacionar objetos sonoros, a partir de valores captados pela escuta do compositor, transformando-os em objetos musicais, no interior de uma estrutura musical. Ou seja, musicalidade pressupõe, para Schaeffer, relações entre características de objetos sonoros.

Percebe-se que a distância entre o sonoro e o musical em Schaeffer é grande. A ponte que une esses dois universos é criada pela ação do olho na música tradicional. Na *musique concrète*, tal ponte deve ser construída pela escuta, como propõe Schaeffer.

Considerações Finais

Como foi dito na introdução desta comunicação, o surgimento de novos meios de produção e reprodução de sons que ultrapassam a capacidade planificadora e discretizadora do papel, e a utilização desses meios por parte de compositores, torna possível questionar a validade da idéia de que o som pode ser dividido em alguns parâmetros distintos, sendo a altura o mais relevante desses. Conseqüentemente, as técnicas já repertoriadas de manipulação de símbolos gráficos em partituras, que dependem da idéia do som discretizado pelo olho, podem ser igualmente questionadas.

³ Para tanto, recomendamos: STOCKHAUSEN, K., 1961. In: MENEZES, F. (Org.), 1996.

⁴ Esta breve exposição de alguns aspectos do pensamento de Pierre Schaeffer é amplamente baseada em: CHION, M., 1983.

Partindo do reposicionamento da escuta no centro da criação musical, e de uma sensação de ineficácia do modelo da nota musical, Schaeffer e Stockhausen desenvolveram, por vias distintas, novos modelos de apropriação / representação do som. No caso de Schaeffer, a vontade de incorporar, por exemplo, sons de trens de ferro a uma obra musical, o conduziu à formulação da tipo-morfologia. No caso de Stockhausen, a não-correspondência entre a percepção do som e sua discretização em quatro parâmetros o conduziu à formulação da idéia do tempo como unificador dos parâmetros do som. Ambos tomam como ponto de partida o sonoro. Diante desse dado, procuramos desenvolver conceitos que auxiliassem na delimitação de duas posturas polares adotadas por compositores frente aos materiais sonoros por eles utilizados. De um lado, há autores que defendem uma *écriture* que tenha origem no material sonoro, viabilizando novos modos de apropriação dos sons. A essa demos o nome de *écriture* interna. Em contrapartida, há autores que consideram o som como sendo apenas um material para a música, e não sua matéria. O foco está, portanto, nos procedimentos composicionais: o conceito de material musical pouco difere do tradicional, vinculado à escrita e ao modelo da nota musical. Demos a essa modalidade de *écriture* o nome *écriture* externa.

Após essa comunicação de introdução ao tema de estudo, esperamos, em próximas oportunidades, expor de maneira mais aprofundada as categorias de *écriture* por nós desenvolvidas.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T.W. 2003. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CHION, M. 1983. *Guide des Objets Sonores - Pierre Schaeffer et la Recherche Musicale*. Paris: Buchet / Chastel.
- DALBAVIE, M.-A. 'Pour sortir de l'avant-garde'. In: BARRIÈRE, J.-B. (Ed.). 1991. *Le Timbre, Métaphore pour la Composition*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- DUCHEZ, M.-E. 'L'évolution scientifique de la notion de matériau musical'. In: BARRIÈRE, J.-B. (Ed.). 1991. *Le Timbre, Métaphore pour la Composition*. Paris: Christian Bourgois Éditeur.
- DUFOURT, H. 'O artifício da escrita na música ocidental'. In: GUBERNIKOFF, C. (Ed.). 1997. *Debates*. Volume 1. Rio de Janeiro: Uni-Rio. Tradução: Carole Gubernikoff.
- KRENEK, E. 'O que é e como surge Música Eletrônica?'. In: MENEZES, F. (Org.). 1996. *Música eletroacústica – histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp.
- SCHAEFFER, P. 1966. *Traité des objets musicaux*. Paris: Éditions du Seuil.
- STOCKHAUSEN, K. 'A unidade do tempo musical'. 1961. In: MENEZES, F. (Org.). 1996. *Música eletroacústica – histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp.
- _____. 'Da situação do *metier*'. 1953. In: MENEZES, F. (Org.). 1996. *Música eletroacústica – histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp.
- VELLOSO, R. C. 2000. 'Do Concreto ao Simbólico: uma agenda de pesquisa em composição musical'. In: *I Colóquio de Pesquisa da Pós-Graduação: Anais*. Rio de Janeiro: UFRJ.