

Outras maneiras de descrever a chuva

MODALIDADE: Comunicação Oral

Mauricio Funcia De Bonis
IA-UNESP – *debonis@ia.unesp.br*

Resumo: Em meio às análises que integraram a argumentação de minha tese de doutorado (DE BONIS, 2012), dedicada ao pensamento e à obra dos compositores Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira, um capítulo tratou de minhas composições em que enfrentei as mesmas questões de base. A referência a materiais e procedimentos musicais do passado, como uma forma de metalinguagem, é descrita nesse texto no processo de composição da peça *Outras maneiras de descrever a chuva*, para três cantores e três instrumentistas.

Palavras-chave: metalinguagem, citação, composição, serialismo.

Other ways of describing rain

Abstract: Amidst the analysis that take part in my doctoral thesis (DE BONIS, 2012), dedicated the thought and the musical works of composers Henri Pousseur and Willy Corrêa de Oliveira, one chapter focused on my compositions that shared the same main concern. The reference to musical materials and procedures of the past, as a form of metalanguage, is described here in the composition process of the piece *Other ways of describing rain*, for three singers and three instrumentalists.

Keywords: metalanguage, quotation, composition, serialism.

1. Desdobramentos

Após a reavaliação crítica (por seus próprios protagonistas) da experiência com a generalização da série na década de 1950, o contexto em que se realizavam as discussões entre Pousseur e Boulez na década de 1960 é marcado pelo agravamento das divergências sobre a abordagem do legado de Webern – e sobre a relação a ser estabelecida com a tradição (veja-se Nattiez, 2005). Se a geração de Pousseur e Boulez já recusava a aplicação das técnicas seriais como as novas tábuas da lei, não era consensual a atitude a ser tomada em relação aos princípios mais gerais que organizavam a música erudita como linguagem em sua história (ou mesmo que a definiam como um campo específico de trabalho).

Em nossa tese de doutorado (DE BONIS, 2012) desdobramos nosso trabalho composicional para construir um relato das trajetórias teóricas e musicais de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. A busca de uma relação orgânica com a consciência histórica da linguagem, na recusa a uma negação do passado (e a uma regressão a uma experiência que partisse do vazio, da destruição dos resquícios da tradição), é percorrida naquela pesquisa desde uma interpretação da abordagem da arte como linguagem na historiografia das artes plásticas (e da arte em geral), até uma apreciação das discussões sobre essa abordagem na música erudita do século XX. Nesse contexto introduzimos de maneira mais detalhada a

proposta de Willy (Oliveira, 1979) por uma semiótica musical, e a crise generalizada que se observa com a ausência de uma linguagem comum. Essa crise, avaliada por esses compositores em sua relação com o estágio presente do sistema capitalista, leva à consciência de uma situação metalinguística. A impossibilidade da definição clara do campo de trabalho a partir de uma prática atrofiada (até o limite mínimo de seu reconhecimento como tal) torna esse trabalho definível apenas em sua relação com a experiência histórica, em reflexão isolada sobre o processo de criação. Nessa situação metalinguística, opõem-se radicalmente as propostas mais próximas de uma *tabula rasa* – uma eliminação da relação com o passado, para uma experiência que partisse de um “vazio” idealizado – daquelas que buscam articular uma relação orgânica com a história, na reavaliação crítica da tradição e dos princípios organizadores do passado da linguagem. Na utopia de Pousseur, as novas “tábuas da lei” nasceriam da superação das antigas, e não de sua negação ou destruição pura e simples – afinal, mesmo a defesa da *tabula rasa* permanece embrenhada em uma situação metalinguística generalizada, na ausência de uma linguagem comum. “Parece que, se não atingimos ainda, ao menos entrevimos em um futuro mais ou menos próximo uma possibilidade de se definir em relação ao passado que não seja mais caracterizada pela dependência, nem mesmo pela dependência da oposição a ele” (Pousseur, 1972, p.143).

Para Pousseur, ao refletir sobre sua experiência empírica com a metalinguagem em *Composer (avec) des identités culturelles*, a *tabula rasa* da qual partia a música de vanguarda da década de 1950 se preocupava exclusivamente com problemas “superficiais, materiais e elementares, e de sua organização em uma poética que se qualificaria talvez de virginal ou (mais patologicamente?) de amnésica” (Pousseur, 2009, p.314). Ele lembra uma conversa desta época com Stockhausen em que eles vislumbram que sua música, ao invés de “propor um novo vocabulário”, teria a função de

abrir e articular um espaço suficientemente vasto em que todas as músicas presentes no mundo contemporâneo e na consciência coletiva pudessem encontrar um lugar, se reencontrar, se confrontar, dialogar, se casar, se cruzar e portanto – resistindo a um nivelamento geral e preservando ao contrário suas propriedades distintivas – produzir mesmo uma espécie de super ou metalinguagem englobando-as todas (assim como seus múltiplos cruzamentos) e onde elas pudessem aparecer como subsistemas comunicantes (POUSSEUR, 2009, p.313).

Nesse mesmo trabalho ele detalha sua visão sobre a operação com a metalinguagem (a partir de sua experiência pessoal) dentro das preocupações estruturais de um compositor oriundo da experiência serial (idem, p.315-319). Considera em primeiro lugar que a relevância do trabalho metalinguístico se dá a partir do reconhecimento da referência externa – ainda que não ocorra a identificação exata da origem, consideramos que ainda assim

tal operação pode ser efetiva, pelo reconhecimento do contraste na natureza do material e do reconhecimento de um estilema, de um traço de outro sistema de referência, ainda que não da obra precisa para a qual se aponta. O que Pousseur enfatiza é a riqueza da possibilidade de se operar com o grau de recognoscibilidade da referência, variando a apresentação do material de forma a jogar com a percepção de seu significado. Outro aspecto enfatizado por Pousseur é o da relevância da variação sobre o material externo evocado como uma forma de se operar com a semântica musical, ao que ele acrescenta como breve exemplo a incorporação da canção *Frère Jacques* (alterada para o tom menor) na *1ª Sinfonia* de Mahler. A concepção de um processo de criação em que o compositor não operaria apenas sobre a sintaxe, mas teria algum controle adicional sobre as resultantes semânticas, faz com que ele chegue à afirmação de que a composição metalingüística não se justificaria plenamente e não adquiriria todo seu sentido se não conduzisse a uma “operação discursiva” no sentido mais completo da palavra. Nesse contexto ele enfatiza a necessidade da manutenção da operação sobre a sintaxe, em primeiro plano, seja nas “junções” e “suturas” entre as diferentes citações, seja em sua “costura com o tecido” da obra que as incorpora; e ressalta que o conjunto do discurso deve ser regido por um “sistema subjacente suficientemente forte, claro e lógico”, que unifique todos os materiais a partir de suas semelhanças estruturais, de seus denominadores comuns.

Afirmamos no decorrer do texto que a idéia-força de uma convicção metalingüística na obra e no pensamento de Pousseur e Willy ultrapassa suas soluções particulares, configurando-se como referência prospectiva possível para uma criação musical hoje, a partir de uma consciência desse estado crítico da prática social da música erudita. Se o conjunto daquele texto demonstra uma adesão a essa profissão de fé, o trecho selecionado para essa comunicação se coloca como o testemunho de uma experiência com seus desdobramentos no processo de criação. Em *Outras maneiras de descrever a chuva* a utilização de fragmentos de uma obra de Hanns Eisler faz corpo com uma proposta isomórfica, com o conjunto das relações entre a estrutura musical e o poema, na clave em que comentamos a relação de Willy com os poetas concretos – modulada aqui para uma realização de um poema de Rilke, com implicações que comentaremos em seguida.

2. Outras maneiras

O desejo de escrever uma peça para um dos principais grupos dedicados à música contemporânea no Brasil, o Núcleo Hespérides – Música das Américas, me levou a reconsiderar uma melodia que eu fizera e guardara sobre um poema de Rilke, *A solidão* (na

tradução de Geir Campos).

A solidão é como chuva.

Sobe do mar nas tardes em declínio;
das planícies perdidas na saudade
ela se eleva ao céu, que é seu domínio,
para cair do céu sobre a cidade.

Goteja na hora dúbia quando os becos
anseiam longamente pela aurora,
quando os amantes se abandonam tristes
com a desilusão que a carne chora;
quando os homens, seus ódios sufocando,
num mesmo leito vão deitar-se: é quando
a solidão com os rios vai passando... (Rainer Maria Rilke, *A solidão*).

Escrita para duas sopranos, barítono, piano, percussão (crotales, vibrafone, glockenspiel, prato suspenso, bombo, caixa clara) e sons eletrônicos pré-gravados, o desenrolar da peça é guiado pela relação entre as três vozes, alternando entre solos, duos e jogos entre as três vozes que variam do contraponto livre à melodia acompanhada, até chegar a uma soma das três em um só corpo harmônico ao final da peça.

The image shows a musical score for a piece titled 'Outras maneiras de descrever a chuva'. The score is written for two sopranos (s. 1 and s. 2), a baritone (bar.), piano (pno.), and percussion (p.s.). The vocal lines are in Portuguese, with lyrics such as 'A so - li - dão é co - mo chu - va' and 'So - be do mar nas tar - des em de - cli - nio;'. The piano part includes dynamics like *pppp*, *p*, *mf*, and *f*, and features a section labeled 'sample 1' with a 'con Ped. sempre' instruction. The percussion part includes parts for 'Bombo' and 'Vibrafone'. The score is marked with 'p quasi recitato' and 'ca. 14 seg.'.

Exemplo 1. Página 2 de *Outras maneiras de descrever a chuva*, quando da entrada dos cantores.

Os sons pré-gravados utilizados nessa peça são todos manipulações eletrônicas de amostras do som de uma chuva leve e constante. Após a primeira audição dessa chuva “real”, para ilustrar o espaço entre essa estrofe e a seguinte, procurei uma chuva “real” em música, uma figuração musical pré-existente para a chuva, que dialogasse com o material intervalar

dessa peça – empréstimo a que se prestaram as *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* op.70 de Hanns Eisler. A referência pouco explícita a fragmentos dessa obra é ainda apontada no título da nova peça. Mas os materiais que engendram o discurso de *Outras maneiras de descrever a chuva* não são derivados dos de Eisler; esses aparecem por extensão da idéia, em livre analogia, em relação metafórica com o texto cantado – portanto em um plano semântico pontual, distinto da relação entre o texto e os materiais melódicos com que as vozes entoam. A peça de Eisler, por sua vez, parte da referência ao legado de Schoenberg, escrita segundo o sistema dodecafônico, em homenagem aos 70 anos daquele compositor, para uma formação idêntica à do *Pierrot Lunaire*, e com uma abertura que, assim como o início do *Kammerkonzert* de Alban Berg, enfatiza as notas correspondentes às letras do nome Arnold Schoenberg na notação alemã – nesse caso, Arnold SCHönBerG (lá, ré, mi, dó, si, sol).



Exemplo 2. Série de doze sons utilizada por Hanns Eisler em seu op.70.

As notas da série de Eisler que não compõem o anagrama funcionam como sensíveis e caminhos cromáticos a notas do anagrama (em direção ao ré e ao sol, em particular), além de se referirem ao motivo B-A-C-H, em homenagem ao mestre barroco, que já dera origem à conhecida série do *Quarteto* op.28 de Webern. Aqui ele surge invertido da quarta à segunda nota da série, e em permutação nas quatro últimas notas. No breve interlúdio entre a segunda e a terceira estrofes do poema em *Outras maneiras de descrever a chuva*, piano e vibrafone, a exemplo das texturas granuladas constantes emitidas pelos dispositivos eletrônicos, partem de superposições de trinados agudos para gestos rápidos derivados da peça de Eisler. Após um breve fragmento extraído do nº 14 das *Vierzehn Arten...*, segue uma variação sobre as partes de flauta e piano dos compassos 201 a 207 do nº 7.



Exemplo 3. Cp.438 do nº14 da peça de Eisler, cuja parte do piano é variada na p.7 de *Outras maneiras...*

200
Klar. (B)
VI.
Klav.
202
Fl.
Klar. (B)
VI.
Klav.

204
Fl.
Klar. (B)
VI.
Klav.
207
Fl.
VI.
Ve.
Klav.

Exemplo 4. Compassos 200 a 209 (parte nº 7) de *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* de Eisler.

Liberamente

ca. 15 seg.

crot.
glock.
Pno.
ca. 15 seg.

con Ped. sempre

Exemplo 5. Páginas 7 de *Outras maneiras de descrever a chuva*, momento em que as partes do piano e da percussão são baseadas sobre os números 14 e 7 da peça de Eisler.

ca. 20 seg.

The image shows a musical score for a piece titled 'Outras maneiras de descrever a chuva'. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there is a bracketed section labeled 'ca. 20 seg.'. The staves are labeled as follows: s 1 (voice), s 2 (voice), bar. (baritone), crot. (crotchet), glock. (glockenspiel), pno. (piano), and l.e. (lute). The glockenspiel part features a complex rhythmic pattern with dynamic markings of *f*, *sf*, *ff*, *sf*, and *ff*. The piano part includes markings for 'cordas' and 'pedalado', with dynamics ranging from *f* to *mp* and *mf*. The lute part is mostly silent, indicated by a line.

Exemplo 6. Página 8 de *Outras maneiras de descrever a chuva*, sequência do momento anterior.

A parte do piano dos compassos 201 a 205 é a fonte das alturas para a parte do piano nas páginas 7 e 8 das *Outras maneiras de descrever a chuva*, instrumento que na sequência utiliza as alturas da flauta (compasso 206) e as duas primeiras notas do violino (compasso 207) do original de Eisler. Já o glockenspiel na página 8 das *Outras maneiras de descrever a chuva* utiliza as alturas da flauta (compassos 203 e 204) e do violino (compasso 208) do original de Eisler.

Na peça de Eisler o uso desses materiais é afirmativo como desenvolvimento motivico, num tratamento “celular” da série, em contraponto cerrado entre motivos bem definidos e suas variantes. Em *Outras maneiras de descrever a chuva* os mesmos elementos surgem em durações menos precisas, a sugerir uma improvisação sobre poucos elementos (mantendo-se as mesmas alturas do original). Um interlúdio instrumental mais indeterminado, em contraste com a precisão rítmica das partes cantadas.

Ainda como sinais que apontam para materiais de fora do discurso, com o início da estrofe seguinte ouvem-se alguns gestos isolados da peça de Eisler ao piano, sob o retorno das 3 vozes, enquanto retornam os sons eletrônicos; reforçam a variedade de planos na polifonia, nesse momento da peça em que as vozes se encontram com eventos mais independentes. Os diferentes planos polifônicos mantêm a distinção entre o caráter vocal mais preciso e o instrumental mais indeterminado (no que diz respeito às durações) das seções anteriores. Os gestos de Eisler provêm das partes da flauta e do piano no nº 3 e no nº 13.

Exemplo 7. Página 9, em que os gestos ao piano provém do n° 3 da peça de Eisler.

Exemplo 8. Compasso 58 do n° 3 da peça de Eisler, do qual a parte da flauta fornece as alturas para o primeiro gesto na mão direita do piano à página 9 de *Outras maneiras de descrever a chuva*.

Exemplo 9. As alturas da parte da flauta nos compassos 50 e 51 do n° 3 de Eisler aparecem invertidas no segundo gesto do piano à página 9 de *Outras maneiras de descrever a chuva* (veja-se o exemplo 197).

The image shows two pages of a musical score. The top page (page 10) features vocal staves for soprano 1 (s1), soprano 2 (s2), and baritone (bar), along with piano (pno) and percussion parts. Dynamics range from *pp* to *fp*. The bottom page (page 11) continues the vocal and piano parts, with dynamics including *mp*, *pp*, and *mf*. Performance instructions like 'Caixa clara', 'Bombo', and 'pedal' are present.

Exemplo 10. Páginas 10 e 11 de *Outras maneiras de descrever a chuva*, em que o piano utiliza em seus gestos alturas provenientes do n° 14 da peça de Eisler.

The image shows two excerpts from a musical score. The left excerpt (measures 418-420) shows piano (pno) and percussion parts with dynamic markings like *mf* and *pp*. The right excerpt (measures 426-427) shows piano (pno) and percussion parts with dynamic markings like *pp* and *mf*, and performance instructions like 'accel.' and 'pedal'.

Exemplo 11. Compassos 418 a 420, e em seguida compassos 426 e 427, do n° 14 (última seção) da peça de Eisler, em que a parte do piano fornece os materiais para os gestos ao piano às páginas 10 e 11 de *Outras maneiras de descrever a chuva*.

Os sons eletrônicos passam a predominar, alçam-se ao primeiro plano, e em diálogo com improvisações do percussionista, interrompem essa estrofe com pouco mais de um minuto de uma figuração musical “aberta” de uma tempestade, a cargo dos intérpretes. No retorno das 3 vozes para a conclusão da peça e do poema, em que os três cantores caminham juntos em representação dos versos finais, piano e percussão dialogam retomando os materiais

lineares da introdução e das vozes no início da peça, animando a memória estrutural e abandonando os sinais externos ao discurso. Menos caracterizadas como citações, e menos fortemente relacionadas à estrutura geral da peça do que ocorre em geral com citações propriamente ditas, as breves alusões à peça de Eisler podem ser vistas como sinais, apontamentos em uma possível relação semântica com a figuração musical do texto. Mas ainda que não sejam percebidas como citações, devido ao grau de transformação do material, exercem uma função estrutural fundamental, no contraste entre os materiais lineares e contrapontísticos nos extremos da peça com as texturas em rápidos movimentos granulares nas seções centrais.

3. Considerações finais

A direção do discurso em prol de uma estrutura autônoma (independente da identificação da referência exterior) caracteriza a ausência de citações nas seções finais da peça. Ao se aproximar de sua conclusão, a peça prioriza texturas mais livres no acompanhamento, e desdobramentos melódicos e polifônicos a partir dos materiais lineares iniciais. O reconhecimento da chuva emprestada de Eisler pode não ser mais importante que uma identificação ornitológica precisa em música, como por exemplo, no *Catalogue des oiseaux* de Messiaen ou nas canções *Frühlingstraum* e *Die Krähe* do *Winterreise* de Schubert – de resto, peças em que a referência extra-musical talvez seja relevante enquanto geradora de objetos musicais diversos, mas cuja função sintática prevalece sempre sobre a associação simbólica. Por outro lado, reconhecida a origem das figuras de *Outras maneiras de descrever a chuva* nas *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* de Eisler, essa referência pode informar sobre o universo contrapontístico e intervalar que orienta a composição das partes vocais – um tratamento cromático variado que não deixa de ser remanescente do pensamento serial.

Referências:

- DE BONIS, Mauricio Funcia. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. São Paulo, 2012. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. Table ronde de 1963, journées des 16, 18 et 23 juillet. *Circuit: musiques contemporaines*. Montréal: Université de Montréal, v. 15, n.3, p. 23-52, 2005.
- OLIVEIRA, Willy Corrêa de. *Beethoven: proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- POUSSEUR, Henri. *Musique, sémantique, société*. Tournai: Casterman, 1972. 151 p.
- _____. *Série et harmonie généralisées: une théorie de la composition musicale*. Wavre: Mardaga, 2009. 349 p.