



Aspectos dialógicos da composição musical: a relação com o potencial participante do acontecer musical

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Germán Enrique Gras

Universidade Federal de Rio Grande do Sul – pajaro_gras@yahoo.com.ar

Resumo: Neste trabalho se propõe uma reflexão sobre minha prática composicional, a partir de um enfoque dialógico, de acordo com o referencial bakhtiniano, na tentativa de entender a orientação da minha prática como relacionada com os diferentes participantes do acontecer musical. Depois da colocação do problema, será tratada a ideia de tensão dialógica e serão expostos alguns exemplos em que tal tensão foi advertida.

Palavras-chave: Prática composicional. Dialogismo. Bakhtin. Acontecer musical.

Dialogic aspects of musical composition: the relationship with the potential participant of the musical-occurrence

Abstract: This paper proposes a reflection on my compositional practice, from a dialogical approach, according to Bakhtin's referential in an attempt to understand the orientation of my practice as related to the different participants of the musical-occurrence. After the placement of the problem, the idea of dialogic tension will be treated and some examples in which this tension was founded will be presented.

Keywords: Compositional practice, Dialogism, Bakhtin, Musical-occurrence.

1 Sobre a orientação na situação de criação

Na situação de criação, estabeleço um diálogo com o potencial participante do acontecer musical, tentando responder, em uma ou outra direção, a certos enunciados passados – próprios e alheios. Entendo por acontecer musical a situação em que a música é realizada e que compreende tanto a situação de apreciação quanto a situação de interpretação, conjuntamente com seus participantes. Salienta-se que a noção de participantes do acontecer musical compreende tanto intérpretes quanto ouvintes, sendo que dentro desta última categoria estariam também incluídos compositores e outros intérpretes (aqueles que, neste momento, não estão em situação de interpretação). Como tratado em um trabalho anterior (GRAS: 2013), esse potencial participante é intuído por meio das figuras constituintes da situação de criação do meu processo composicional. E, de acordo com uma série de percepções relacionadas com esse potencial participante, que adentram na situação de criação através das figuras que nesse momento se constituem, diferentes tipos de decisões podem ser cogitadas na prática composicional. Ou seja, toda uma série de intuições, assim como valorações (minhas e alheias), tornam-se fundamento da prática composicional, ou vem influenciá-la de alguma maneira, pois sustenta a tomada de decisões do processo criativo. De

acordo com isto, poderia se afirmar que, de alguma forma, escrevo tendo este outro, como intuído, ao meu lado e estou sempre procurando lhe propor algum tipo de experiência. Assim, da maneira como é dirigida (para o outro), tal atitude é dialógica. Bakhtin, ao estudar o funcionamento do enunciado dentro das diferentes esferas da comunicação discursivas, seja o diálogo cotidiano, seja um trabalho científico ou um gênero artístico (e não somente em literatura), indica que:

Toda compreensão real e total tem um caráter de resposta ativa e não é outra coisa senão uma frase inicial e preparativa da resposta (qualquer que seja a sua forma). Também o falante mesmo conta com esta ativa compreensão preñe de resposta: não espera uma compreensão passiva, que tão somente reproduza sua ideia na cabeça alheia, mas quer uma contestação, consentimento, participação, objeção, cumprimento etc. (...) O desejo de fazer compreensível seu discurso é apenas um momento abstrato do concreto e total projeto discursivo do falante. (BAKHTIN, 2008b: 255)¹

2 Das intuições e respostas

Ao procurar que minha música seja uma experiência significativa para o outro, utilizo-me tanto de um conjunto de considerações, que chamarei de intuições, quanto de um conjunto de respostas (valorações, por exemplo) que outras pessoas (e eu mesmo) fazem de meu trabalho, por exemplo.

Na situação de criação, a partir de certas intuições, posso dirigir minha atitude composicional em direção a conciliar determinadas práticas, relacionando, no cerne de meu trabalho, diferentes períodos históricos ou diferentes estéticas para criar uma espécie de diálogo entre minha postura e minha intuição a respeito da postura do potencial participante do acontecer musical. Posso também, por momentos, dirigir minha atitude composicional para um universo estético em particular, determinando suas fronteiras de acordo com minhas necessidades expressivas, por exemplo, e o farei tendo por base esse mesmo conjunto de intuições, e tendo também o objetivo de estabelecer esse mesmo tipo de diálogo entre valorações próprias e alheias. Em ambos os casos, pressuponho que o outro conhecerá, pelo menos parcialmente, um ou outro período histórico, um ou outro universo estético. Assim, o participante do acontecimento musical não é percebido como um receptor que terá uma postura passiva em relação à música que escuta, mas uma pessoa que adotará uma postura ativa, que dialogará com a música que lhe proponho.

Já a partir das respostas de outras pessoas (e de mim mesmo), posso avaliar a eficácia de meu trabalho. Essas respostas se materializam tanto através da verbalização quanto de atitudes (nem sempre verbais) do outro. Depois de ter apresentado um trabalho em recital,

por exemplo, recolho uma série de depoimentos a seu respeito, respostas que serão sumamente valiosas e me permitirão elucidar meu trabalho, tanto em sentido global quanto em sentido local, assim como também me permitirão reconsiderar o conjunto de considerações que eu tenha criado sobre o potencial participante, e que poderão vir a constituir intuições em trabalhos futuros.

Em certo sentido, a relação entre intuições e respostas é uma do tipo temporal, pois enquanto as intuições se orientam para o futuro as respostas pertencem ao passado (seja recente ou remoto). De modo geral, as primeiras intuições parecem estar fundadas em uma série de respostas. Estas primeiras intuições tanto antecipavam e procuravam possíveis respostas quanto são reavaliadas e/ou reformuladas de acordo com um conjunto de respostas que resultarão de um trabalho dado. A partir destas últimas, novas considerações, valorações e posicionamentos poderão surgir, estabelecendo um novo conjunto de intuições, resultando assim em um processo contínuo. Ou seja, minha concepção a respeito da música e sua interpretação e recepção, como um dos fundamentos que sustenta a tomada de decisões no meu processo criativo, está em constante mudança.

A partir desse conjunto de percepções a respeito de um dado trabalho, formulo, reformulo e avalio constantemente minha noção a respeito do contexto musical ao qual pertenço, tanto quanto a respeito de meu trabalho. Portanto, essas percepções aportam valiosíssimas contribuições ao fazer composicional, estabelecendo, na prática cotidiana, diferentes diálogos (relações e reações) com o entorno artístico.

3 Da tensão dialógica

Seja a peça escrita por completo e logo entregue aos músicos, seja ela composta com a colaboração do intérprete, percebo uma espécie de tensão entre o projetado pelo compositor (intenções expressivas, por exemplo) e a resposta do intérprete – a própria interpretação. Como definido anteriormente (GRAS: 2013), o intérprete, em sua própria situação, cria seu próprio enunciado. Seu enunciado particular estará, em maior ou menor medida, em relação de tensão com o enunciado do compositor, pois o enunciado do intérprete não é cópia fiel daquele do compositor, mas contestação.

Acredito que estas duas posições não necessariamente se correspondem, pois os valores de ambos os participantes também não necessariamente se correspondem. Ainda, estas duas posições nem sempre são rígidas, nem sempre conflitantes no sentido negativo da palavra. Tensão dialógica se refere à forma como uma parte, desde sua própria posição, cria

seu enunciado a partir do enunciado da outra; ou seja, trata-se de como o intérprete entende e aborda minha posição em seu trabalho e vice-versa.

Ainda, salienta-se que, de acordo com Amorim (2010: 111), “tensão em Bakhtin não é algo negativo nem algo a ser superado. Ao contrário, ela é constitutiva da criação humana, porque ela é o que atesta a presença do *outro*, daquele que não se identifica comigo”, no sentido de que é alguém diferente de mim. Assim, essa tensão que se descobre na interação entre duas pessoas no acontecer musical é entendida como algo enriquecedor, devido a que se define mais em sentido de construção; “sobretudo dado o fato de que um intérprete está realmente tentando entender o trabalho de outra pessoa”² (OPPENS, 2002: 62).

4 Da relação com o intérprete

Em situação de criação, intuo que cada intérprete poderá vir a reagir (de acordo com seu círculo de valores) em relação tanto ao meu trabalho quanto ao trabalho de outros intérpretes. De acordo com o depoimento de Marc Couroux (2002) sobre a realização de *Evryali*, de Iannis Xenakis (1973):

Evryali (...) contém passagens que não podem e nunca serão realizadas perfeitamente por qualquer instrumentista (*performer*) humano³. (COUROUX, 2002: 54)

.....
Evryali deliberadamente ultrapassa o corpo, transgride-o, pela projeção de um austero fenômeno “extra-tempo” no abismo entre *performer* e instrumento, revelando uma infinita torrente de possibilidades de ação entre estas duas solidões⁴. (COUROUX, 2002: 57)

“O fato de que não se pode fisicamente realizar a totalidade do que está escrito em *Evryali*”⁵ (COUROUX, 2002: 57) faz com que o intérprete tome decisões não somente em nível técnico, mas também no território estético e ideológico; ou seja, de alguma maneira, revela o que o instrumentista entende por música, como ele interpreta que esta música deva ser realizada. Couroux afirma que:

A questão central da *Evryali* é essencialmente a mesma que é, inevitavelmente, encontrada em qualquer situação de interpretação: quais são suas prioridades? Ou seja, o que deve ser salvo a todo custo, e que detalhes são dispensáveis? Diferentes artistas adotam estratégias diferentes. Takahashi realiza alguns dos acordes impossíveis em *arpejado*, na seção do meio (principalmente na mão esquerda), incluindo [provocando] assim uma redução drástica do andamento original. No fundo, independentemente de se concordar ou não com a escolha de Takahashi, é fato que o próprio compositor aprovou esta solução, e ainda a propôs a vários pianistas que posteriormente têm realizado *Evryali* (Pelletier 1993). Minha própria

solução tem sido a de priorizar o andamento, mantendo-o estável, e sacrificando algumas das notas (*itches*) exatas pelo resultado massivo global⁶. (COURoux, 2002: 61)

A tensão central que se levanta na interpretação dessa peça de Xenakis, como interpretada por Couroux, diz respeito à tomada de decisão entre uma e outra solução. Couroux enfrenta a solução de Takahashi (sabendo inclusive que esta foi aprovada pelo compositor) com sua própria solução, em que propõe uma interpretação totalmente diferente. Em certa medida, a solução de Couroux revela sua própria postura frente à música. Ou seja, o que ele acredita que “deva ser salvo a todo custo” (idem) não são as notas, mas a velocidade relativa da sucessão dos complexos harmônicos. Se conservar o andamento e o caráter de superposição dos complexos sonoros (*non arpeggiato*), então o intérprete deverá sacrificar algumas notas do complexo sonoro. A decisão radica no seguinte: conservar o fluxo temporal como indicado na partitura, ou conservar a completude dos complexos sonoros também indicados na partitura.

Assim, neste caso, adverte-se que em cada decisão do intérprete estão compreendidas não somente questões técnicas, mas também questões estéticas e ideológicas. E estas entram em conflito, ou em acordo, não somente com a visão do compositor, mas também com a visão de outros intérpretes. Ou seja, na tomada de decisões existe uma tensão dialógica em que várias visões, valorações e posturas se contestam mutuamente.

Em relação à composição de peças do portfólio que acompanha minha tese de doutorado, foram identificadas duas situações diferentes que dizem respeito à tensão dialógica. A primeira está focada nas estratégias utilizadas na situação de criação, no caso em que tenho trabalhado em contato direto com o intérprete; a segunda foca na relação entre o ideado em singular e a posição do outro em relação à interpretação.

Na primeira situação, o processo de composição da peça *Solo Para Marta* (para violoncelo solo), por exemplo, originou algumas questões a este respeito. Ao começar os primeiros lineamentos, ainda com a memória fresca da experiência – que havia se mostrado eficaz – de trabalhar em *Geräusch* (para flauta solo) em contato direto com o intérprete, foi adotada uma metodologia composicional similar com o intuito de aperfeiçoar e/ou adaptar tal metodologia de trabalho ao novo intérprete para obter resultados igualmente satisfatórios. Logo foi encontrada uma realidade diferente e tal metodologia teve que ser substituída por outra.

Como em *Geräusch*, em *Solo Para Marta* meu interesse era que o intérprete⁷ se defrontasse com uma grande série de escolhas obtendo, por resultado, uma música na qual

aportasse o máximo de si, quanto a preferências estéticas. Atuando de acordo com a metodologia composicional utilizada em *Geräusch*, as primeiras diretrizes foram dadas. Toda uma série de ações instrumentais foi sugerida ao intérprete com o intuito de obter uma gama de sonoridades relativamente variada partindo de um mesmo som. Como intuí, esta série de ações parece ter colocado o intérprete, emocionalmente, como que diante de um abismo infranqueável. A reação foi quase que diametralmente oposta ao resultado pretendido. Não parecia que sentisse ter um material concreto com que trabalhar. Isso me levou a mudar completamente a estratégia, a estabelecer toda uma série de possibilidades sonoras (e não de ações) das quais o intérprete poderia se valer para começar a estudar. Em outras palavras, foi preciso escrever pensando principalmente no intérprete, a pessoa, e não tanto nas possibilidades do instrumento.

A segunda situação se apresenta diferente da primeira, na medida em que a peça estava completamente escrita quando fora entregue, assim, todas as decisões composicionais, em princípio, já tinham sido tomadas. Todavia, neste segundo caso, também foram identificadas relações de tensão dialógica; agora, entre o ideado em singular e a resposta interpretativa. Por ocasião da preparação dos ensaios da peça *El Encantador de Elefantes* foi marcada uma reunião com o regente⁸ que trabalharia com o grupo na interpretação da peça. O tema que iríamos discutir se referia à construção das sonoridades (em sentido local e global), aos arcos expressivos locais e globais, e às texturas que ele privilegiaria na interpretação, entre outras questões. Perguntei, especificamente, como ele trabalhava em relação aos músicos. O regente respondeu que havia duas maneiras de se trabalhar. Uma seria criar uma ideia sonora, trazê-la para os intérpretes, e tentar reproduzi-la ao máximo. A outra forma de se trabalhar seria, uma vez estabelecida essa ideia, escutar a resposta sonora dos instrumentistas nos primeiros ensaios e trabalhar com essa sonoridade, com o que eles retornassem⁹.

Ainda, ao dialogarmos com o regente sobre a solução interpretativa de um trecho em particular, no qual a textura é de pulso e metro não perceptíveis em dois estratos distintos, descobriu-se certa tensão entre as posturas interpretativas do regente e do compositor. Segundo a minha visão interpretativa, a qual se formulara na situação de criação, neste segmento em particular não seria necessário procurar pela precisão rítmica. Apesar disso, a visão interpretativa do regente era de que, se assim escrito, devia-se tentar, tanto quanto fosse possível, realizar este segmento com a maior precisão em ambos os estratos. Na prática, e conforme às horas de ensaio disponíveis, optou-se por lograr a maior precisão possível em um dos estratos, coordenando o outro em certos pontos estratégicos. Contudo, se o resultado logrado não foi aquele intuído na situação de criação, também não foi estranho à ideia global.

Nota-se que a proposição interpretativa criada pelo regente e aquela intuída pelo compositor não necessariamente serão exatas. A intenção de reunir compositor e intérprete (neste caso, o regente) foi precisamente a de por em contato as duas visões de mundo. Além disto, a partir da resposta do regente se depreende ainda mais uma relação de tensão, que indica que, entre a ideia que ele constrói individualmente (em diálogo ou não com o ideado em singular pelo compositor) e a resposta sonora obtida do *ensemble*, existe um grande leque de possibilidades e escolhas a serem feitas ao se trabalhar na situação de interpretação. Em ambos os casos descritos, essas tensões – entre o ideado por um e por outro, e entre o ideado e o obtido – são entendidas em sentido positivo e se mostram sumamente enriquecedoras para minha atividade composicional, e intuo que também seja assim para o intérprete.

5 À maneira de encerramento

Com base no que tem sido colocado, esta tensão é entendida como uma situação de construção, em que as visões de ambas as partes podem vir a modificar-se, interpenetrar-se, complementando-se assim uma a outra. Conseqüentemente, é entendida como uma contribuição significativa para minha prática composicional.

Nos casos relatados, a intenção estético-expressiva do compositor (o desejado em singular) entra em tensão com o que é possível obter da resposta do intérprete (ou seja, seu posicionamento de frente ao posicionamento do compositor). E esta tensão se descreve não somente em sentido técnico, mas principalmente em sentido expressivo. Conforme isto, poder-se-ia inferir que, se as possíveis e/ou concretas respostas dos intérpretes são tomadas em conta no processo composicional, então o próprio processo se torna dialógico, pois as visões de mundo de ambas as partes entrecruzam-se, nutrem-se e sustentam-se uma da outra, de maneira tensa, e ao mesmo tempo construtiva.

Referencias bibliográficas.

AMORIM, M. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, B. (org.). *Bakhtin: Outros Conceitos-Chave*. 1ª edição, 2ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2010, p.97-114.

BAKHTIN, M. El problema de los géneros discursivos. In: BUBNOVA, T. (trad.). *Estética de la creación verbal*. 2ª edição. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 2008, p. 245-290.

COUROUX, M. Evryali and the exploding of the interface: from virtuosity to anti-virtuosity and beyond. *Contemporary Music Review*, Routledge, vol. 21, No. 2-3, p.53-67, 2002.



GRAS, G. Apontamentos para a aplicação do conceito de dialogismo na composição musical. In: Congresso da ANPPOM, XXIII, 2013. Natal – RN. Anais do XXIII Congresso da ANPPOM, Natal – RN.

OPPENS, U. Being expressive of what's there: In conversation with Marilyn Nonken. *Contemporary Music Review*, Routledge, Vol. 21, n. 1, p.61-69, 2002.

Notas

¹“*Toda comprensión real y total tiene un carácter de respuesta activa y no es sino una frase inicial y preparativa de la respuesta (cualquiera sea su forma). También el hablante mismo cuenta con esta activa comprensión preñada de respuesta: no espera una comprensión pasiva, que tan sólo reproduzca su idea en la cabeza ajena, sino que quiere una contestación, consentimiento, participación, objeción, cumplimiento, etc. (...) El deseo de hacer comprensible su discurso es tan sólo un momento abstracto del concreto y total proyecto discursivo del hablante.*” (BAKHTIN. 2008: 255. Tradução nossa).

² “*Especially, given the fact that a performer is really trying to understand someone else's work.*” (OPPENS. 2002: 62. Tradução nossa).

³ “*Evryali (...) contains passages that can never and will never be realized perfectly by any human performer.*” (COUROUX. 2002: 54. Tradução nossa).

⁴ “*Evryali deliberately overstep body, transgresses it, by projecting an austere 'outside-time' phenomenon into the abyss between performer and instrument, revealing an endless stream of possibilities of action between these two solitude.*” (COUROUX. 2002: 57. Tradução nossa).

⁵ “*The fact that one cannot physically realize the totality of Evryali*” (COUROUX. 2002: 57. Tradução nossa).

⁶ “*The central question of Evryali is essentially the same one as is inevitably encountered in any performance situation: what are its priorities? That is, what must be saved at all costs, and which details are expendable? Different performers adopt different strategies. Takahashi arpeggiates some of the impossible chords in the middle section (mostly in the left hand), thereby including a drastic reduction of the original tempo. The bottom line, regardless of whether one agrees with Takahashi's choice or not, is the fact that the composer himself approved this solution, and even proposed it to several pianists who subsequently performed Evryali (Pelletier 1993). My own solution has been to prioritize the tempo, keeping it steady, and sacrificing some of the exact pitches for the massed, global result.*” (COUROUX. 2002: 61. Tradução nossa).

⁷ Marta Brietzke é graduada no curso de Bacharelado em Música-habilitação violino pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 1997. Realizou estudos de violoncelo com os professores Ricardo Perera, Alexandre Diel e Hans Twitchell.

⁸ Lucas Alves, graduado em Regência Coral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2007.

⁹ Memória de conversação pessoal com Lucas Alves, regente do Ensemblefantes, com quem trabalhei na preparação das peças *El Elefante y el Cara-de-Humo* e *El Hombrecito de la Cara Ahumada*.