

[p.7] Idéias sobre composição

apresentação de *Casa vazia, Casa tomada, Transições, Catedral das 5:45*

Silvio Ferraz, 2004

originalmente publicado nos Anais do VI Forum Centro de Linguagem Musical, ECA-USP.

Apresentarei algumas idéias que vêm nortendo meu trabalho de composição, sobretudo na realização de *Livro das Sonoridades*, ciclo de peças curtas que tem o piano como figura central, atriculando-se ora com outros instrumentos, ora com tratamento eletroacústico, ora simplesmente solo. Neste curto ensaio apresento tais idéias com base na composição de três das peças para piano do ciclo, ao que acrescentei uma peça posterior (*catedral das 5:45*, também para piano solo) mas que se dá no mesmo campo das restantes.

O principal aspecto que pretendo abordar é o da distinção entre plano de composição e organização, conceitos tratados mais detalhadamente no pensamento de Gilles Deleuze, Maurice Blanchot. O interesse nestes conceitos vem sobretudo dada a dimensão que a idéia de ordenar, organizar, tomou na música da segunda metade do século XX, resultando em uma música, e mesmo arte, que depende sempre de um discurso anexo, de uma explicação, e que mais parece uma aula sem palavras, um comando, e que pede uma maneira correta de ser abordada. Com isto me valho aqui deste pequeno grupo de peças para piano para falar do plano de composição, este que não sendo auto-suficiente, é no entanto imanente, ou seja, não compreende um plano anexo, nenhum jogo de sobrecodificação a ser decifrado pelo bom ouvinte mas sim um campo imanente no qual o ouvinte navega.

Antes de começar tento me explicar quanto à idéia de dimensão anexa que um plano de organização exige. Um catálogo: é necessário saber o alfabeto para consultar o catálogo, e é necessário saber do que trata o catálogo. Cabe então a alguém fornecer os elementos para que se decifre o catálogo. O mesmo vale para os jogos de interpretação. A regra já é sempre dada de antemão, sempre há alguém que escreveu a regra. Imaginem só uma música: ela é mais ou menos tonal (e isto não precisa ser aprendido de antemão, pois as famílias de notas vão sendo percebidas face às pequenas reiterações, aos pequenos vícios, que se desenham enquanto ouço)¹, ela tem uma [p.8] melodia, uma figura rítmica, coisas que vão se desenhando. Como ouvinte, conhecendo a música tradicional européia, até já sei os

¹ Muito embora nos ensinam a importância do conhecimento de harmonia, não é a partir deste conhecimento que todo um povo canta. E o que chamamos de ensinamento neste caso é um hábito, um lugar ao qual se está acostumado. Não se trata de uma explicação anexa, mas de um hábito, estamos ainda no mesmo plano e ele é experimental, não sendo vivível por teoria.

caminhos que esta música deve seguir, é como se eu já a conhecesse, mesmo quando é pela primeira vez. Tudo bem enquanto falo de uma música, digamos “parada”. Mas, o plano quando desenhado como composição, mesmo imanente e finito, ele é porém de conexões não previsíveis, aliás, improváveis. Ele me serve de fiação da qual puxo minhas lembranças, minhas referências, sou ou não afetado por aquilo que nele se propõe. Mas o que acontece se de repente tudo que vinha se desenhando se quebra. A melodia se desfaz, e irrompe naquele campo restrito, digamos “quadrado”, uma estratégia qualquer, como um acidente, parte da melodia se desfaz, a métrica se quebra, e assim vai; instaurando uma espécie de caos? O que se passou? Uma quebra. Mas qual foi a potência desta quebra? O que ele moveu? Moveu um estranhamento? O engraçado é que havia uma casa sendo construída, um modo de escuta sendo construído naquilo que chamo de composição e de súbito a casa se desfez. O choque deste processo é interessante. Mas são fios, e posso puxá-lo como quero. Puxo então o seguinte: tal retórica, a da desmontagem, ela tem um lugar, um tipo de música que a conduz. Veja como faz Mozart na *Fantasia em Ré Menor KV 397*, ou no *Adagio KV 540*. Ou ainda como trabalha Debussy em seus livros de prelúdios. Há montagem e desmontagem. A casa é a da montagem e da desmontagem. O que acontece em meu exemplo anterior é: a casa era bem comportada e o desmantelamento faz com que a pergunta imediata “o que se passou?” seja substituída por “o que é isto que se passou?”. E a simples quebra pede uma explicação. É então que aparece a figura do compositor mestre-escola que rapidamente ensina-nos a ver da maneira correta aquilo que foi um desmantelamento que simplesmente tirou o chão sem aproveitar a deixa para dar um salto. E eis a dimensão anexa: a explicação, o “discurso sobre”.

Atrevo mesmo a dizer, a partir dessa idéia ainda frágil de plano, quando uma música é insuportável? Quando ela pede uma explicação. Quando carrega um excesso de abstração ou mesmo um excesso de retórica: quando beira o intelectualismo ou quando namora o senso-comum.

De maneira alguma estou aqui cantando o mote do “a música não significa nada”. O que digo é, simplesmente, que aquilo que a música significa é o de menos para a manutenção do plano de composição. As suas dimensões anexas são opiniões de época: um código secreto, uma seita (a maçonaria em Mozart, o culto cristão em Bach), numerologias (como em Bach), sentimentos pessoais (a tristeza de Chopin), ou aparatos tecnológicos (os pianos de Beethoven, o novo sintetizador de Stockhausen)...e assim vai. A composição comporta assim uma metade “organização”, palavra de ordem, com receita de boa leitura e uma outra “composição”, sendo esta [p.9] a articulação de elementos na construção de uma

encruzilhada. Na primeira as coisas ficam juntas por explicação, na segunda ganham consistência por ressonância.

Deste modo me valho do procedimento simples de Van Gogh ao falar de seus quadros para seu irmão Théo para falar das peças para piano que me propus a este artigo: descrever e descobrir.

1. o piano:

As quatro peças são para piano e isto permite perguntar antes de mais nada: o que é o piano nessas peças? Temos no mínimo duas maneiras de pensar o piano: funcionalmente e dimensionalmente. Na primeira tenho que o piano é lugar em que as notas impressas na partitura, da peça para piano, se transforma em som de piano. Geralmente esta idéia está associada a uma outra que não cansa de nos dizer que o piano “é” uma determinada sonoridade e que as bases para se escrever para este instrumento são a melodia e o acorde (com todas as suas variáveis em arpejos, marulhos, acordes). E que a melodia e o acorde podem estar em diversas regiões do piano e que isto não os alterará em nada em sua compreensão. Continuo ouvindo e identificando uma melodia, esteja ela no grave ou no agudo. Este é o piano do contraponto acadêmico. Ou seja, o piano para uma composição que tenha as notas como seu lugar primeiro e último de escrita.

Muito diferente deste é o piano como uma dimensão. Metaforicamente, o piano visto como espaço e não como escala. O piano que é um lugar de fazer manifestar diversos pianos. Digamos que esta existência do piano-dimensão até possa ser associada ao desenvolvimento do instrumento piano, do acréscimo de teclas ao longo do séc.XVIII e XIX, e do acréscimo de recursos: pedal de ressonância, pedal de sustentação, uma corda, potência das cordas no grave. Falo, é claro, mais daquele piano que nasce das mão de Beethoven, depois Liszt e Chopin, do que do teclado destinado ao baixo contínuo. E nesses termos bastaria analisar alguns poucos compassos, como a primeira página da *op.10 n.1* de Beethoven para notar que não se trata de um só instrumento, mas de um piano-orquestração.

Então aqui me faço compreender de como estou escolhendo o piano: não como um instrumento de uma sonoridade determinada, mas como lugar de mistura de sonoridades, de uma porção de “vozes” que nos acostumamos a chamar por piano.

Uma outra questão está associada também ao uso do piano nessas peças. Não se trata de “por que escolhi o piano para essas peças?”. Não há uma intencionalidade na escolha do piano, dessas que poderiam determinar a análise da partitura das quatro peças. Uma

intencionalidade dessas cairia em um equívoco bastante comum na arte do século XX, o de anexar à composição uma legenda funcional ou programática qualquer. A escolha do piano é sempre uma questão pontual e não sobrevive à sua época, a não ser na forma de anedota: todas as anedotas de Bach, de [p.10]Mozart, de Beethoven, Liszt, Chopin, Debussy. Mas uma coisa é certa, na escolha do piano na escritura do compositor que tem todo um repertório de análise de obras pianísticas por traz de sua formação, escrever para piano é, queira ou não queira, deixar transpassar sua escrita por toda uma série de “pianos”. Do teclado “não piano” de Bach ao piano de Michael Finissy, e pelo também “não piano” de Cage.

2. o material:

Em uma composição musical talvez o menos importante, ou o mais sem graça, seja o material empregado pelo compositor. Eleger o material como tema é dar muita força a este que é apenas um dos elementos da composição, e o mais descartável de todos quando falamos do campo de composição. Novamente estamos falando do anedótico, do bizarro: do culto à erudição – material vivo das notas de concerto. O material é importante para a publicidade do compositor: “uso cantos de pássaros e veja como sou pela natureza”; “uso sons eletrônicos veja como sou um homem atualizado”; “uso acordes bizarros e veja como também sou bizarro”; “uso citações e veja como eu conheço a história da música”... “uso acordes de jazz, veja como transito bem entre as artes populares e a erudita”. Tudo besteira.

Levamos o material em conta quando falamos de Beethoven. Mas é importante lembrar que não se trata de um material puro e simples. O que menos importa é sua referencialidade. É claro que a referência está presente, mas Beethoven não se basta neste jogo de época. É verdade que temos costume, ou mesmo somos viciados em referências, em semióticas. Mas não tomei o exemplo de Beethoven ao acaso. O material em Beethoven, aquilo que vemos aparecer pela primeira vez aos nossos ouvidos nos primeiros compassos de uma obra, já vem trabalhado. Ele faz parte de todo um corpo, uma grande obra, se assim quisermos pensar, que se deu o nome de “Beethoven”. Daí que também tanto faz saber ou não essa ramificação do material. O material, como tudo que está em uma obra é, citando a poeta Ana Cristina César, não mais do que fios que puxam outros fios. Quando digo que tanto faz saber ou não falar de uma ramificação específica, digo isto porque sempre haverá uma ramificação.

O que é o material? A gente não procura o material, ele está sempre conosco. É aquilo com o que comporemos nosso plano. Se estamos rabiscando no chão o material é o que está

à nossa mão. Desenho com pedra se tenho pedra e se me dou bem com a pedra e não porque desenhar com pedra tenha um significado específico – e se tem, é o que menos importa. Acontece de o século XX ter transformado o material em fetiche. Quadros feitos com escremento humano, bidê no saguão de museu. Atitudes que destituídas do momento e do lugar em que aconteceram simplesmente não param em pé como plano. São planos que sempre dependem de uma dimensão anexa. E neste [p.11] sentido lembro os desenhos rasgados, furados com fogo, propositalmente mal desenhados de Artaud aos quais o MOMA dedicou uma exposição fiando-se em que? Na figura de Artaud, nas história privada de Artaud. Neste caso a história de Artaud é o plano anexo necessário para que os desenhos parem em pé. E Derridà dedica a esta questão todo um livro, para lembrar que o máximo que aqueles desenhos conseguem é: puxar o fio da “voz que costumamos chamar de Artaud”, abrir uma brecha para que se fale de Artaud, do teatro de Artaud, de *Heliogabalo, o anarquista coroado*, de *O suicidado da sociedade*, de *O teatro e seu duplo*.

O material é o que temos à mão. É o traço de época, uma técnica, um modo de misturar as coisas, uma figura privilegiada (um ritmo, uma proporção, um rosto). Se a música usa ou não usa suporte tecnológico. Tudo isto tanto faz. São os traços de época e perdem-se com o tempo, ou mantêm-se como curiosidade historiográfica e musicológica. E sempre haverá alguém para dar uma explicação transcendental.

3. o plano:

Se disse que o material leva a um fetiche, que ele é tão vazio quanto o instrumento que se escolheu, que não é ele que sustenta o plano de composição, quem então sustenta o plano?

Vale aqui viajarmos para o mais simples possível. E para isto me valho da idéia de plano de consistência imanente formulado pelo filósofo francês Gilles Deleuze em sua aula *Le Plan*, de 2 de novembro de 1983.² Uma aula sobre Bergson, sobre seu livro *Matéria e Memória*.

O que há de interessante neste texto? O fato de Deleuze conceber o plano como um espaço de infindáveis relações, porém, um espaço finito. O plano tem bordas, as bordas são claras, mas se chegamos perto vemos que são borradas. Mas dentro dele tudo se conecta, e pontos que estão na borda borrada podem sempre participar e se conectar. Exitindo assim aquilo que posso ver, prever, ou não prever, mas contar como parte do plano e aquilo que não sei, pois está na borda borrada.

² aula de Deleuze disponível em html: <http://www.webeleuze.com>

Quando começamos a ouvir uma música é como que entrar em um avião. Nada pode ajudar o avião a ficar no ar, excepto seu motor, o vento, a densidade do ar, o combustível. Quando o avião decola o plano de vôo está feito. No ar, pode ser que apareça um lindo pôr de sol. Mas o “lindo pôr de sol”, onde ele está? Está na borda borrada do plano de vôo. Ouvindo Beethoven, o que tenho? Tudo aquilo que estava no plano de vôo, no plano de escuta: “nunca ouvi isto, só gosto de punk rock, não tem guitarra, nem beat de bateria e aquela coisa do fim parece uma banda chata de interior”... nada além disto me ajuda a ouvir, nada além do que já estava estará...mas, nada impede que ainda se acrescente “mas eu achei um barato aquela batera forte do final e a banda chata acabou [p.12] me fazendo lembrar do meu vô, e eu gosto do meu vô”...a gente pode sobrepor valor moral, dizer que algo está errado, mas não, aquilo que se dá no plano e na intersecção de planos é o possível e o virtual do plano...aquilo que até era previsível, e o que não era previsível. Mas previsível ou não, tudo estava ali, no centro emaranhado ou nas bordas borradas.

É isto que tenho numa escuta, componentes: alguns que apontam uma certa tendência (um pulso, um colorido, um nome), outros que me dão uma certa dimensão e uma certeza de que certos tipos de coisas não vão acontecer por ali, e outros que servem de gancho, que buscam coisas de uma zona borrada e fazem desta um novo centro que muitas vezes (se deixamos acontecer) aponta um caminho todo cheio de descobertas.

Mas vejamos bem, não há no espaço de escuta, neste plano, nada além do que já está ali. E aí repousa o problema da composição...não há como explicar algo no meio do caminho, em meio à escuta. Não há como dizer: “olha veja bem, este treco horroroso é explicável por sua função social na década de 1910”...”olha, você não curtiu, mas o cara foi um revolucionário na época dele”. A escuta, ou já está no plano, ou não está: são as doutrinas, os dogmas, as linhas duras de nossas relações. Mas o que teria eu no plano que não precisasse de explicação. Ora: não existe música universal. Mas também não é por isto que devemos nos fincar nas metáforas. Por isto vamos ao que há de mais simples e serve aqui uma certa semiótica: referências de primeira e de segunda ordem, alusões ocasionais. De primeira ordem: um pulso, uma cor, um movimento, algo parado, algo em movimento, um contraste, um corte. Uma referência de segunda ordem da escuta, alguma coisa que por hábito se anexa à primeira ordem, mas que não precisa ter sido ensinado, como uma recordação, lembrança... é como lembrar de alguém quando se ouve Jobim. Até aí Jobim pode compor mas ele não sabia de quem o ouvinte ia se lembrar. E uma referência de segunda ordem da escrita, do tipo metafóricas...essas são o meu risco: escrevo e não tenho o menor indicador de que servirá de componente de conexão do meu plano. Com o que posso contar então: com

a primeira ordem. O ouvinte contará com a segunda ordem, e até mesmo uma metáfora que venha a ligar, um cálculo que venha adicionar, uma referencialidade histórica, estrutural, moral, qualquer coisa deste tipo, será de segunda ordem...uma lembrança, um por-acaso. Se me valho destas para compor preciso doutrinar a escuta não pelo hábito (doutrina da tradição) mas pelo ensinamento (doutrina dita intelectual). Daí talvez Kafka ter anotado em seu diário de 6 de dezembro de 1921: as metáforas são uma das coisas que me fazem perder a esperança na literatura”.³ Mil vezes uma imagem do que uma metáfora, reforçarão Deleuze e Guattari em *Kafka: vers une littérature mineure*.⁴

[p.13] O que se passa então: o plano de composição afasta-se da explicação, que sempre tem um fundamento moral, para colocar em jogo uma ética, no sentido spinozista, realçando não um significado, mas um afeto que aumenta ou diminui nossa potência de agir.

4. plano (2)

É no plano e o plano que componho. Nas peças para piano, desde o começo tudo já está lá: o tempo fluido, a voz planando em *pppp*, o pulso quebrado das semicolcheias. Não há o que explicar. As notas? Tento com elas criar uma certa consistência, uma ressonância interna que permita dizer: “veja tenho uma família e ela tem tais e tais tendências”. Nada mais do que isto. Mas isto pode desabar em uma chatisse; sempre a mesma família. Daí que entra o que poderia chamar de acidentes. Tensores que simplesmente mudam o lugar de ouvir. Depois de um acidente tudo muda: fico apreensivo, fico calmo, mudo de lugar...sei lá, só sei que o efeito é mudar o centro.

Vejamos uma dessas três peças. Creio que a mais, digamos “algoritmica”. A *transição 3* é talvez a mais simples de se falar para apresentar a idéia que tenho de compor um plano:

³ Kafka, Franz. *Journal*. Paris: Grasset. 1954. p. 525.

⁴ Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *Kafka: vers une littérature mineure*. Paris: Minuit. 1975.

transição 2

sempre poco ritardando

Se, sempre alla nota

con ritmo ritardato e indipendente del raso

A peça é bastante simples: um arpejo de sétima...mas isto não interessa pra escuta de componentes de primeira ordem. O que tenho é um movimento (que chamo de arpejo, ou objeto 1, ou ondulação... tanto faz). A ele contrapõe-se outro movimento. Mas isto implica que eu saiba que [p.14] trata-se de duas coisas. Nem todo mundo distingue um acorde de uma nota simples. O que pode me ajudar para isto é o que chamei de componente de direção: algo que de indique uma tendência. Um objeto tem tendência a ficar marulhando e o outro de se interpor no caminho (forte e estridente). Eis o meu lugar. A pequena peça se chama transição e como tal é só um lugar de passagem. Nada vai mudar muito dentro do ambiente que ela desenha nos primeiros compassos.

Detalhando musicalmente: um arpejo simples (fa#-la-do-mi) que vai sendo deformado segundo um algoritmo também simples: transposições casuais de meio tom, seqüência de colcheias entremeadas com um tempo mancote sicolcheia que se desloca, também casualmente.

Detalhando as operações composicionais: a peça foi concebida para dois pianos e depois raspei quase que aleatoriamente pedaços pra transformar em peça pra um só piano. Não é difícil rastrear a gênese comparando rascunho da versão dois pianos e a partitura da versão um piano.



Olhando o rascunho vejo coisas q eu mesmo havia esquecido e que, estando como componentes de segunda ordem, ninguém sem o acesso ao rascunho poderia saber, e a escuta da peça não depende disto: parece-se que tem algo a ver com os sinos da igreja de Prados, Minas Gerais; tem um acorde que é recorrente em minhas peças, uma espécie de mote harmônico temporário (pois logo vou abrir mão dele); as refrações – tipo de idéia que fez nascerem os acordes...eles são uma espécie de reflexo, de sombras claras das nota da linha de arpejo.

[p.15] Com isto, o que é o plano? O plano é aquilo que vejo do plano e que o plano deixa ver. Nada além disto. É tudo que tenho como compositor, e é nele que desenho surpresas, escapadas, afirmações, mudanças de direção etc. Sem que nada venha me ajudar no meio do vôo. E este é um dos principais problemas da composição musical, sobretudo após a segunda metade do século XX quando a arte conceitual abriu espaço para textos explicativos, fazendo com que tais textos, tais explicações viessem fazer parte do plano. Até aí tudo bem. Basta ter o texto, e fazer dele parte do plano. Este é o projeto de Cage, de La Monte Young, de Sol Levit, mas uma grande dependencia logo nasceu e trabalhos nada conceituais acabaram por valer-se do discurso anexo, e quem hoje, diante de uma negativa não responde "Ih! vc não entende nada", como se houvesse algo pra se entender, como se houvesse um comando superior da grande arte a ser obedecido para se pretender o trono do bom ou descender ao do mal ouvinte.

Observo, no entanto, que o ponto da questão não reside apenas numa imaginável superioridade de uma arte pura, de um plano isento de apoio, e de outro que subentende um

didatismo qualquer. Isto não é problema e a resposta que se ouve sempre é a de “eu quis assim, criar um enigma”. O ponto da questão está em uma distinção entre esta, digamos, arte didática e uma outra arte cujo lugar é mais o de disparar afetos do que o de comunicar algum ensinamento. O ponto está no contraponto entre o que poderíamos chamar de uma representação –lugar de uma comunicação necessária – e uma apresentação. É o que Maurice Blanchot, em *L'espace littéraire* distingue ao falar do livro literário e do não literário (os livros técnicos, os manuais, as aulas, os discursos explicativos): este segundo, uma rede fortemente sobrecodificada, cheia de significados a serem explicados e desdobrados, ou seja um lugar que “antes de ser lido por alguém já foi lido por todos, e é esta leitura prévia que lhe garante sua existência”.⁵ Enquanto o livro literário, a obra de literatura, e no nosso caso, a música não panfletária, a música poética, estes quando são lidos, ouvidos, vistos, o são sempre pela primeira vez, sua existência não está em um plano explicativo anexo, mas está sobre o plano de composição, é ele o lugar em que aparecem os fios a serem puxados, os tropeços que nos disparam afetos (aquela sensação de que alguma potência aumentou). Se em uma obra de explicação sempre alguma coisa é retirada, ou seja, uma potência aumenta em detrimento de algo que diminui (uma posição política, religiosa, estética cresce porque outra perde a força); no plano de composição não se contrapõem potências, nada perde a força em detrimento de uma escolha. Enquanto se ouve uma música não existe o jogo de excluir algo, apenas se ganha algo, se “puxa fios”, lembrando mais uma vez Ana Cristina Cesar.⁶

E o plano nesta peça, como posso falar dele? A questão se coloca pois não quero me valer de metáforas, de referências, por mais que goste delas. O que tenho? Tenho notas. As notas-arpejos e [p.16] notas-acordes, e eles se distanciam uns dos outros por intervalos de tempo. Uns reagem rapidamente, e são logo seguidos de outros, outros demoram um pouco mais. Isto desenha um ritmo, uma seqüência. Não preciso conceber um ritmo e anexá-lo à música, ele está inscrito no plano, nas distâncias entre um objeto e outro. No que chamei por notas-arpejo, tenho uma série isócrona, mas com uma pequena peça móvel (a semicolcheia). Quanto as alturas, nada mais do que peças móveis também: um arpejo que sofre interferências não de uma explicação exterior mas de uma pequena máquina de deformação... um espelho deformado. Até aqui consegui não anexar nenhum dado extra, nenhuma sobrecodificação, nada além de notas, disparadas em um piano.

⁵ Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955. p.256.

⁶ Cesar, Ana Cristina. *Crítica e tradução*. São Paulo: Ática. 1999. p.264.