

Um levantamento dos estudos sobre a citação musical no século XX¹

Maurício Funcia De Bonis
Mestrando pela ECA-USP
e-mail: mauriciodebonis@gmail.com

Sumário:

A utilização de citações, das maneiras mais diversas, mostra-se largamente presente na música erudita do século XX. Para além do escopo de diversos estudos de caso, chamam a atenção algumas iniciativas de contextualização desse recurso, como as de Zofia Lissa e Alain Galliari. Não pretendemos nesse trabalho dar conta das diferenças entre as práticas específicas de compositores isolados, mas sim discutir e comparar algumas interpretações desse fenômeno no século XX. Essa iniciativa foi levada a cabo de maneiras distintas por compositores ligados à música de vanguarda, como Pierre Boulez, Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira.

Palavras-Chave: citação musical, metalinguagem, música do século XX.

Introdução

As diversas formas de citação na música do século XX não deixaram de ser contempladas pela historiografia recente. Inúmeros estudos têm sido publicados dando conta das especificidades na utilização de citações nas obras de compositores específicos, como Gustav Mahler, Charles Ives, Igor Stravinsky, Luciano Berio, Luigi Nono e Bernd Alois Zimmermann, por exemplo. Entendendo esse fenômeno como uma forma de metalinguagem (linguagem que fala de uma linguagem-objeto), encontramos capítulos especialmente dedicados ao assunto em várias obras de referência que incorporam a música da segunda metade do século XX. Entre essas estão, por exemplo, os livros *Modern music*, de Paul Griffiths; *Music since 1945*, de Schwartz e Godfrey; *Materials and techniques of twentieth century music*, de Stephan Kostka; e *New directions in music*, de David Cope. Alguns autores, para além da observação e do registro dessas ocorrências, e extrapolando o estudo sobre obras específicas de alguns compositores, investiram mais a fundo numa interpretação desse recurso no contexto da música do século XX. Em trabalhos como *Musique et postmodernité*, de Beatrice Ramaut-Chevassus; e em artigos de Zofia Lissa, Dyl Bonner, Lou Harrison e Tarnawska-Kaczorowska, a citação é contemplada como uma operação semântica no contexto da ausência de uma linguagem comum, em um momento em que se faz marcante a consciência histórica da música erudita.

A musicóloga polonesa Zofia Lissa leva a cabo um trabalho mais extenso de interpretação do problema. Em primeiro lugar, a autora situa o recurso às citações como uma ocorrência particular, diferenciada, no século XX. Interpreta essa tendência como fruto de uma situação em que a consciência histórica da música erudita se desenvolve de maneira inédita, ao mesmo tempo em que a linguagem musical se articula socialmente de maneira cada vez mais instável desde o século XIX. Esse estado de coisas seria um reflexo do sentimento freqüente de instabilidade nas classes dominantes com as transformações sociais em curso desde o final do século XVIII. Na utilização de citações na música do século XX, Lissa distingue duas tendências: de um lado, a colagem pura e simples de materiais pré-existentes, que pode nem chegar a constituir um discurso musical propriamente dito; de outro, a escolha, combinação e manipulação de citações em meio a um discurso musical mais desenvolvido, que geraria uma estrutura ontológica de natureza diversa daquela de uma obra estilisticamente homogênea. Nesse último caso, ficaria clara uma vontade de

¹ Esta comunicação é parte de uma pesquisa de Mestrado em andamento, financiada pela FAPESP.

comunicação: se a citação repercutir na memória do ouvinte, sua manipulação em meio ao discurso pode ser percebida como uma operação semântica (Lissa, 1973).

As discussões no universo da música de vanguarda

Em um texto reverencioso do pensamento de Pierre Boulez, Alain Galliari (1995) discute esse procedimento a partir de um panorama histórico. Chama a atenção para a composição com elementos díspares desde a Renascença até o século XVII, com a voga do *quodlibet*². Já nos séculos XVII e XVIII, lembra o sucesso dos “*pasticcios* ou *fragmentos*, agregados de peças inteiras (aberturas, árias, coros)”. Dando seqüência a esse relato, o autor atribui à revolução industrial e ao positivismo a alteração desse estado de coisas entre os séculos XIX e XX. Conferindo-se ao indivíduo um “valor positivo” e à atividade artística uma “virtude emancipadora”, e ao mesmo tempo enxergando a história numa perspectiva “progressista”, com uma “flecha temporal orientada daqui em diante para o futuro”, “tradição e criação se dissociam subitamente para ocupar cada uma um lugar distinto”. Coloca que, a partir de então, a consciência histórica que perpassa o recurso à citação faz com que ela perca sua “inocência”, tomando o valor de “referência a um passado para sempre desaparecido”. O autor elenca, assim, alguns exemplos dessa nova prática no século XIX e no início do século XX. Destaca então o procedimento, “dos anos dez ao início da Segunda Guerra Mundial”, de se “construir uma obra inteira sobre um material dado”. Cita primeiro a evocação da música popular por diversos autores, comenta reflexões sobre a história da música, e coloca que Stravinsky “inaugura a técnica moderna da colagem”. Constituindo a nova situação, o autor lista algumas ocorrências na música de vanguarda (que chama de prolegômenos desse procedimento) como *Hymnen* de Stockhausen, *Heterogéneo* de Luís de Pablo, *Votre Faust* de Henri Pousseur, além de obras de Sinopoli, Aperghis e Kagel. Concluindo, destaca a importância do pensamento e da obra de Bernd Alois Zimmermann, e define o terceiro movimento da *Sinfonia* para oito vozes e orquestra, de Luciano Berio como um ponto de referência definitivo sobre o assunto. Berio e Zimmermann seriam, para Galliari, os “mestres” da colagem musical. No último parágrafo o artigo se mostra nitidamente como uma tentativa de justificar uma suposta inviabilidade do recurso à citação na música de hoje. O terceiro movimento da *Sinfonia* de Berio seria um “horizonte intransponível”, permanecendo “até hoje sem sucessão”. (Galliari, 1995).

O panorama histórico da metalinguagem no texto traz inúmeros exemplos dessa prática, distinguindo sua ocorrência até o século XIX daquela dos séculos XIX e XX. Um aspecto que nos parece merecer uma discussão a fundo é sua interpretação histórica, marcada por uma idéia de evolução linear do material e da linguagem musical, que justificaria a música e as idéias da vanguarda como ápice e superação de um longo processo histórico (geralmente compreendido como a evolução da complexidade polifônica). Essas discussões serão orientadas pelas idéias de dois compositores que operaram largamente com citações ao mesmo tempo em que se referiam ao universo da vanguarda: Henri Pousseur (n. 1929) e Willy Corrêa de Oliveira (n.1938).

Permeia a idéia da inviabilidade do recurso às citações um fenômeno – que já foi definido como uma *aversão à metalinguagem*³ – que caracteriza a posição de Boulez numa discussão com ele travada por Henri Pousseur.⁴ Em um artigo de 1971, Boulez expressa longamente sua indisposição com o tema: “Mundo da citação, mundo da referência, [...] por que estas entidades exerceram tal fascinação sobre os espíritos mais brilhantes deste século, a ponto de as vermos sobreviver ainda hoje sob as novas vestes de empréstimos, cobertas por uma ideologia renovada? [...] Ah! Como seria bom acordar e ter esquecido tudo, absolutamente tudo!” (Boulez, 1971: 13).

² Prática, comum entre a Renascença e o Barroco, de combinar sucessiva ou simultaneamente trechos de melodias e textos conhecidos.

³ Nas palavras de Flo Menezes, referindo-se às obras de Pousseur e Willy Corrêa (Menezes, 2002: 302-303).

⁴ As diferenças entre os dois já são sugeridas em uma mesa-redonda de 1963 (Nattiez, 2005).

No livro *Composer (avec) des identités culturelles*, Pousseur evoca suas discussões com Boulez em um programa televisivo belga, no qual ele o contestaria levantando a incompatibilidade entre a vontade composicional de organicidade e a presença de elementos muito fortemente caracterizados, historicamente reconhecíveis. Pousseur desenvolve seis longos itens em resposta a essa contestação, defendendo que uma música que dialogue com as músicas pré-existentes pode ser perfeitamente legítima e poeticamente bem-sucedida. De início, o compositor comenta as possibilidades de manipulação (estrutural e semântica) das diferentes citações, e da necessidade da sua “costura” em um todo orgânico. Partindo dessa idéia, levanta a necessidade da presença de um sistema subjacente suficientemente forte, claro e lógico para assegurar a coerência da constelação de elementos espontaneamente associados⁵. Seria necessário, encontrar os pontos comuns entre os materiais utilizados. Por fim, diz que qualquer artifício na utilização das citações não se justifica plenamente a não ser que a composição conduza, também por seus conteúdos semânticos, a uma operação discursiva no sentido mais completo da palavra. (Pousseur, 1989: 23-26).

Transitando para a segunda discussão derivada do artigo de Galliari, o compositor brasileiro Willy Corrêa de Oliveira, na década de 1970, já começa a combater a idéia de progresso da linguagem musical orientada pela vanguarda. Em 1976, publica um artigo chamado *Bach está morto* (Oliveira, 1976), direcionado a combater o texto *Schoenberg est mort*, de Pierre Boulez (1995). No artigo, Willy Corrêa ironicamente emula a descoberta de um texto de meados do século XVIII atestando o anacronismo e o desequilíbrio da obra de Bach tendo em vista as últimas tendências da nova música da época. Nesses termos, claramente, Bach estaria na corrente contrária ao progresso.

O compositor dedica um texto exclusivamente a combater essa noção de progresso histórico da linguagem musical tal como defendida por membros da vanguarda. O texto, *Folhas do caderno de uma desconhecida* (Oliveira, 1996a), faz referência ao pensamento de Hanns Eisler, que utiliza o exemplo de C.P.E. Bach para argumentar sobre como se articula a idéia de progresso na linguagem musical. A idéia-chave do texto de Eisler em questão, *Thoughts on form and content* é a de que “para que novos elementos sejam desenvolvidos, outros têm que retroceder” (Grabs, 1978: 212-217). Em seguida Willy Corrêa contrapõe gravuras japonesas dos séculos XV e XVI à arte abstrata do século XX, desafiando a noção de desenvolvimento da linguagem que culminaria na arte burguesa moderna. Justapõe, em seguida, o início da *Sonata para piano* K 545 de Mozart com o início da *Fuga* BWV 869 do *Cravo Bem Temperado*, de J. S. Bach, atestando a falácia da idéia de “um progresso incompassível, íntegro, reto, imparcial”. Refere-se às palavras de Eisler, de que não há um “desenvolvimento autônomo, abstrato, do material musical”; que apenas “na relação dialética entre música e sociedade, a música se desenvolve” (Grabs, 1978: 188-202).

Para retornar à nossa discussão sobre a metalinguagem no século XX, faz-se necessário, após as discussões precedentes, uma avaliação da situação da música erudita como linguagem no século XX, para em seguida discutir o papel da metalinguagem nesse contexto. Em dois capítulos de *Cadernos* (Oliveira, 1996a), em especial, encontramos reflexões que podem completar esse quadro: no capítulo *Análise Composicional*, e em *Epígrafe e alguns apontamentos sobre a linguagem*. No primeiro, o compositor defende a abordagem da música como linguagem não apenas pela compreensão de sua estrutura interna, mas pela constatação de que ela constitui um dado coletivo, uma realidade socialmente constituída, em constante transformação (como a própria sociedade). No segundo, Willy Corrêa volta à questão, reconhecendo uma crise de comunicação na música do mundo capitalista contemporâneo, afirmando que a música nesse contexto possui qualquer coisa “menos a função que uma língua deveria ter: um conjunto de signos convencionais de mútua compreensão, praticados por uma comunidade (e fruto de sua vivência e desenvolvimento) para a comunicação entre os usuários.”

⁵ Para Pousseur, essa organização para a composição metalingüística seria uma ampliação do pensamento de Webern.

Pousseur se debruça sobre essa questão dizendo que, após um período otimista da linguagem musical, que se encontrava sob a forma a mais classicamente acabada, a tomada do poder por Napoleão Bonaparte e a apropriação pela burguesia de uma função aristocrática usurpadora, paralelamente ao crescimento da grande indústria e a um aumento das desigualdades sociais, instaurariam um período de restauração conservadora, enquanto se instalava nos meios intelectuais mais esclarecidos o pessimismo e a resignação. Sua reflexão segue se debruçando sobre o início do século XX, em que o “crescimento e a emancipação das dissonâncias” conduzem ao seio da música contemporânea, que se caracterizaria pela “deterioração ou mesmo a ‘suspensão’ voluntária pura e simples dos princípios os mais gerais que asseguravam a coerência da linguagem comum.” É nesse contexto que Pousseur situa sua busca pela metalinguagem após suas experiências como músico de vanguarda na década de 1950. Fala da superficialidade da *tabula rasa* erigida pela vanguarda, preocupada com “problemas superficiais, materiais e elementares” e com uma poética “amnésica”, e expressa sua necessidade, na época, de uma retomada da preocupação com a semântica musical. Em outra seção do texto, ele lembra uma conversa sua com Stockhausen no início da década de 1960, em que eles concordavam sobre a função que sua música poderia ter em “*abrir e articular um espaço suficientemente vasto em que todas as músicas presentes no mundo contemporâneo e na consciência coletiva pudessem [...] se reencontrar, se confrontar, dialogar*”, produzindo “uma espécie de super ou metalinguagem [...] onde elas pudessem aparecer como subsistemas comunicantes.” (Pousseur, 1989: 18-23).

Conclusões

A eficiência do conceito de metalinguagem, em nossa opinião, se deve à distinção dos diferentes recursos a citações, paráfrases e a tantas outras formas de incorporação de materiais pré-existentes segundo sua pertinência no momento histórico da linguagem musical em que ocorrem. Em uma linguagem musical historicamente marcada pela organização das alturas como é a música erudita ocidental, a utilização de citações fazia parte das operações previstas numa composição, levada a cabo majoritariamente pela incorporação de melodias. Em cada momento histórico, esta incorporação foi prevista de modo particular segundo o sistema de referência em questão, fazendo corpo com uma operação lingüística pura e simples. Desde os primórdios da polifonia até o fim do século XVI, por exemplo, o moteto simboliza a solução polifônica para esse problema, como uma multiplicação de linhas simultâneas sobre uma linha melódica pré-existente. No âmbito da melodia acompanhada, que ganha autonomia com a consolidação do pensamento harmônico no século XVIII, poderíamos tomar como modelo da incorporação de melodias pré-existentes o tema com variações. Esboçando, ainda, uma analogia entre a segunda fase do Barroco e o Romantismo, a liberdade de tratamento de uma harmonia de aura tonal (uma liberdade centrípeta e geradora, no primeiro caso, e centrífuga e desintegradora, no segundo), aliada a uma exploração experimental do timbre instrumental, tornava natural a veiculação de obras inteiras já existentes, sob a forma de transcrições (em que pese a funcionalidade corrente dessas peças). A abordagem das citações por Pousseur sob o conceito de metalinguagem diz respeito a um momento em que não há linguagem musical comum, e em que, portanto, não há procedimentos correntes, previstos, da incorporação de citações. É neste sentido que Willy Corrêa desenvolve a questão, chegando em seus *Cadernos* a uma proposta de contextualização da metalinguagem no século XX. No contexto da música erudita capitalista, que “tem sua unidade na ausência de língua viva”, haveria a possibilidade de se observar a metalinguagem como um princípio unificador para tanta diversidade. “Em lugar de língua viva, comum ao grupo, metalinguagens (individualizadas), a comentar, a criticar, a refletir sobre aspectos de linguagem-objeto operante na História.” Não havendo “língua falada”, a linguagem-objeto se faria essencial como “signo do real, índice Histórico, resíduos de realidade”. Concluindo, constrói uma imagem que representa a metalinguagem da música na sociedade atual, como um modo de “vislumbrar realidade mais oportuna, que se pode operar do lado de dentro do texto.”

Do lado de fora do texto, o mundo do capital, a ausência de língua, o afastamento do público, a condenação ao silêncio frio de animal morto, teso, o arrepio, a fuga em disparada – em eriçamentos de horror – na busca de rastros do que foi vivo. Na desolação horripilante de cidade morta, de ruas amontoadas de cadáveres semoventes; os fantasmas do passado: o que se encontra de mais vivo, de movimentos mais graças (Oliveira, 1996b: 31).

Referências Bibliográficas

- Boulez, Pierre (1995). *Apontamentos de aprendiz*. São Paulo: Perspectiva. Trad. Stella Moutinho; Caio Pagano; Lídia Bazarian.
- Boulez, Pierre (1971). Style ou idée? Éloge de l'amnésie. *Musique en jeu*. N° 4, 5-14.
- Galliari, Alain (1995). Ouvrez les guillemets. Disponível em <<http://mediatheque.ircam.fr/articles/textes/Galliari95d>>. Acessado em 19 set. 2003.
- Grabs, Manfred (ed.) (1978). *Hanns Eisler: a rebel in music* (selected writings). New York: International Publishers. Trad. Marjorie Meyer.
- Lissa, Zofia (1973). Historical awareness of music and its role in present-day musical culture. *International review of the aesthetics and sociology of music*. Vol. 4, N° 1, 17-33.
- Menezes, Flo (2002). *Apoteose de Schoenberg: tratado sobre as entidades harmônicas*. São Paulo: Ateliê. 2.ed.
- Nattiez, Jean-Jacques (ed.). (2005). Table ronde. *Circuit: musiques contemporaines*. Vol. 15, N° 3, 23-52.
- Oliveira, Willy Corrêa de (1976). Bach está morto. *Opinião*. N° 214, 24.
- Oliveira, Willy Corrêa de (1996). Caderno de pânico. *Cadernos*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Oliveira, Willy Corrêa de (1996). Caderno do princípio e do fim. *Cadernos*. São Paulo, 1996. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- Pousseur, Henri (1989). *Composer (avec) des identités culturelles*. Paris: Institut de pédagogie musicale et chorégraphique, La Villete.