

CONSIDERAÇÕES SOBRE FORMALISMO E REFERENCIALISMO NA COMPOSIÇÃO MUSICAL CONTEMPORÂNEA

Leandro Pedrotti Coradini
leandropc@hotmail.com

Edson Zampronha
edson@zampronha.com

Universidade Estadual Paulista – Instituto de Artes

Resumo

O objetivo deste artigo é apresentar os conceitos de *formalismo* e *referencialismo* como dois pólos que permitem mapear de forma sintética a transformação da música contemporânea pós-1945 para a pós-1980. De um lado o formalismo é associado a procedimentos composicionais cujo principal parâmetro de organização é a combinatória. De outro lado o referencialismo é associado particularmente à Paisagem Sonora. Embora existam diversas linguagens na música contemporânea, mais comprometidas com o formalismo ou com o referencialismo, a utilização de casos limite é útil para ilustrar estes conceitos e por servir de base para a explicação de diferentes procedimentos composicionais da música contemporânea recente.

Palavras-chave: formalismo *versus* referencialismo, combinatória, paisagem sonora

Abstract

This paper aims to present two concepts that work as two poles which allow to map synthetically the change from contemporary music from after-1945 to after-1980: formalism and referenceness. On the one hand, formalism is associated to compositional procedures that take combinatory as its main organization parameter. On the other hand, referenceness is associated particularly to the Soundscape Composition. There are many contemporary music languages more connected with formalism or with referenceness. However, the use of border cases is useful to illustrate these concepts and to be used as a background to the explanation of different compositional procedures in the contemporary music from the lasts years.

Introdução

O objetivo deste artigo é apresentar os conceitos de *formalismo* e *referencialismo* como dois pólos que permitem mapear de forma sintética a transformação da música contemporânea pós-1945 para a pós-1980. De um lado o formalismo é associado a procedimentos composicionais cujo principal parâmetro de organização é a combinatória. De outro lado o referencialismo é associado particularmente à Paisagem Sonora. Embora existam diversas linguagens na música contemporânea, mais comprometidas com o formalismo ou com o referencialismo, a utilização de casos limite é útil para ilustrar estes conceitos e por servir de base para a explicação de diferentes procedimentos composicionais da música contemporânea recente. Este texto é parte da pesquisa de mestrado em andamento realizada no Instituto de Artes da UNESP, e realizada com bolsa FAPESP.

1) Conceito de Composição musical em dois pensamentos diferentes: formalismo e referencialismo

1.1) o formalismo na combinatória

Após 1945 diversos compositores passaram a pensar a música a partir da segmentação do som em parâmetros. Estes eram tratados como unidades relativamente independentes umas das outras. Por causa desta independência, eram suscetíveis de combinação através de diferentes procedimentos. Sinteticamente, pressupunham: 1. uma certa neutralidade destas unidades (vazio de significação), e 2. que estas unidades preservavam suas propriedades independente do modo como estivessem combinadas (independência do contexto). Nesta forma de pensamento incluem-se sistemas composicionais diversos, tais como o serialismo (p.ex. *Structures Pour Deux Pianos*, de Pierre Boulez), a música aleatória (p.ex. *Music of Changes*, de John Cage), e a música estocástica (p.ex. ST/48-1,240162, de Iannis Xenakis).

O fato das unidades serem consideradas não significativas e independentes do contexto é relevante porque permite, ao menos teoricamente, diversas combinações entre elas de modo a gerar diferentes tipos de estrutura musical. Por isso há ainda um terceiro pressuposto a ser considerado: 3. é a estrutura aquilo que confere coerência e unidade à obra musical. Em outras palavras, a significação da obra se identifica com sua estrutura, o que termina por supervalorizar a estrutura e conferir à obra uma perspectiva *formalista*.

1.2) o referencialismo na Paisagem sonora

Segundo Barry Truax, a expressão “composição por paisagem sonora” (*soundscape composition*) teria sido criada por ele mesmo. A primeira referência aparece no livro *Acoustic Communication* de 1984. (Truax, 2002). Esse termo designa obras musicais cujo material primordial são sons gravados, extraídos de contextos urbanos e da natureza. Esse tipo de composição foi inspirada, ainda segundo Truax, pelo trabalho pioneiro do *World Soundscape Project*, realizada na Simon Fraser University, no Canadá. Tal trabalho, encabeçado por Muray Schafer, ao menos inicialmente não tratava de aspectos composicionais ou estéticos, tendo ao contrário uma preocupação educacional em relação ao universo sônico, buscando uma conscientização da importância desse universo para a vida e sua qualidade.

Diferentemente da composição por combinatória, as composições por paisagem sonora se situam numa perspectiva *referencialista*. Referencialista porque a origem causal ou física do som é perceptível. Mas não só. A percepção da origem causal é um aspecto fundamental da obra já que pode fazer emergir um universo de significações que não está limitado à estrutura da composição. Diferentemente do formalismo, o referencialismo não é paramétrico. Ao contrário, considera que o som e a significação que traz consigo é a unidade mínima da música. Neste sentido, a significação de um som não é decorrente somente das relações que ele estabelece com outros sons da obra, mas é decorrente das referências que ele pode estabelecer com o universo experiencial do ouvinte e com os códigos partilhados por uma cultura.

1.2.1) Dois tipos de uso de sons gravados

Segundo Gabriele Proy (2002), existem dois tipos de uso de sons gravados: a) existem compositores que utilizam sons gravados sem nenhuma transformação e, b) existem compositores que manipulam e transformam os sons através de tratamentos diversos no aparato eletroacústico. Há uma linha entre *a* e *b*, preenchida por numerosos casos em que misturas são perceptíveis. Tanto em *a* como em *b* lida-se, em geral, com o grau de reconhecibilidade da origem do som tendo-se em conta o repertório experiencial do ouvinte e os códigos partilhados dentro de uma cultura.

No caso *a* é muito comum que compositores que utilizam sons gravados sem transformação tenham um alto grau de compromisso com a referencialidade sonora. Seu uso

pode ser, inclusive, político, segundo o viés educativo proposto pelo *World Soundscape Project* tal como sugerido por Westerkamp (2002). A ecologia acústica na composição musical poderia ser um agente modificador do comportamento do ouvinte por induzir uma audição mais atenta em relação ao meio ambiente. Para um ecologista sonoro o meio ambiente, lembramos, não necessita estar ligado a ambientes naturais como florestas ou desertos, mas é também, e principalmente, o meio urbano.

No caso *b* os compositores manipulam e transformam os sons através de tratamentos possibilitados pelo aparato eletroacústico. De certo modo, é uma categoria no qual a composição por paisagem sonora se mescla com dois outros tipos de composição que partem de pressupostos diferentes: *música concreta* e *música acusmática*. Todas estas escolas composicionais utilizam sons gravados e edições de áudio. Quando a paisagem sonora não emprega a referencialidade de modo inequívoco, pode ser difícil diferenciar uma composição de paisagem sonora de uma música concreta ou acusmática se deixarmos de lado o trabalho com a referencialidade. Isso acontece particularmente quando as obras são realizadas por compositores cujas preocupações estéticas mesclam a referencialidade clara com seu obscurecimento até a total perda de clareza, como é caso em *Little Animals*, de Barrett (1999). Nessa peça, por exemplo, há uma exposição de quatro gradações de paisagem sonora que caminham do realismo para o irrealismo referencial. Já *Presque Rien N.1*, de Luc Ferrari, é praticamente uma fotografia sonora sem transformação por ser, de modo inequívoco, a gravação direta de eventos sonoros ocorridos numa praia¹.

2) Alguns aspectos estéticos e cognitivos

Uma das principais diferenças entre música concreta e paisagem sonora está na busca ou eliminação da referencialidade sonora. A música concreta partia do conceito de objeto sonoro (Schaeffer, 1966): o som considerado nele mesmo, sem levar em conta sua origem causal. A eliminação da referencialidade é de grande importância para a música concreta (ver considerações sobre a transformação do aparato eletroacústico em instrumento em Zampronha, 2002). Seja através da repetição do som ou de sua transformação morfológico-espectral o som é considerado apenas a partir de suas características espectro-morfológicas. Ouvir um som sem levar em conta a sua referencialidade é o que caracteriza o que Schaeffer

¹ *Presque Rien N.1* (1967-1970) pode ser considerada a primeira obra de paisagem sonora. Aproxima-se de um ready-made no melhor estilo de Marcel Duchamp por deslocar um objeto de seu contexto e apresentá-lo em outro, passando a adquirir conotações e valor artístico. É, assim, bastante compreensível que esta obra tenha recebido diversas críticas na época em que foi composta.

fer denominou *escuta reduzida*. A preocupação dos compositores acusmáticos é similar à dos compositores de música concreta, embora alguns compositores acusmáticos possam utilizar sons com certo grau de referencialidade².

Tanto Emmerson (1999) quanto Drever (2002) afirmam que escutar o “som por si mesmo”, que é a estratégia da escuta reduzida, é uma tarefa difícil e criticável. Isso por que, segundo esses autores, procurar a causa sonora é uma propriedade do aparato auditivo-cognitivo humano, por isso alguma causa sempre será buscada. Acrescenta-se que, para muitos pesquisadores na área de cognição musical (por exemplo Alty, 2002), certos aspectos da cognição humana são automatizados, não podendo ser simplesmente desligados através da volição.

Desta maneira pode-se concluir que todo som tem uma propriedade referencial que lhe pode ser atribuída. Essa atribuição parece ser bastante flexível, variando de acordo com o repertório experiencial do ouvinte e dos códigos de uma cultura. Assim, observa-se o quanto o pressuposto formalista está presente mesmo na música concreta, já que ela busca trabalhar com unidades tipo-morfológicas sem referencialidade causal, e sem valor de significação. As significações, conforme Schaeffer, só surgirão a partir da combinação de diferentes objetos sonoros, e das diferenças e semelhanças tipo-morfológicas que eles estabeleçam entre si. A significação surge na combinação dos objetos, não estando nos próprios objetos (Schaeffer, 1966: 140-156).

3) Do formalismo pós-1945 ao referencialismo pós-1980

No caso de uso de sons gravados, Barrett (1999) afirma que o que define estruturalmente uma peça deve ser o material. Em outras palavras, trata-se de um processo de “dentro para fora”, do material para a estrutura. Da mesma maneira, Erickson (1988) diz que a organização dos sons se baseia no material gravado. Conforme observa ele, existe uma dependência da intuição e sensibilidade do compositor, pois o material que traz referencialidades não é passível de ser formalizado. Garnett (1999) dirá que a organização formalista é abstrata e distancia a peça musical da escuta. O formalismo opera de “fora para dentro”, isto é, parte de uma estrutura e a preenche com sons. No entanto, ser de “dentro para fora” ou de “fora para dentro” não é o ponto principal, segundo as considerações aqui apresenta-

² Os compositores acusmáticos tem idéias diferentes sobre este tema. Enquanto a escola canadense de música acusmática não rejeita a referencialidade, como afirma Dhomont (1996), Chion, como músico concreto, ataca o “fetichismo” da origem sonora praticada pelos compositores de paisagem sonora (Drever, 2002).

das. Esta oposição é sim pertinente dentro do contexto da música pós-1945. No entanto, quando o formalismo cede espaço para o referencialismo em diversas obras pós-1980, o principal é saber se a referencialidade está sendo considerada ou não.

Dentre as músicas pós-1980 de grande destaque está a escola espectral, e representada principalmente por Murail, Grisey, Dufourt e Harvey. Há diversas semelhanças com as paisagens sonoras, quando se trata de referencialidade. Para a música espectral o espectro não é importante por si mesmo, como se pode conferir em Murail (2000) e Grisey (2000). O importante é como o material, visto sob o prisma do espectro, pode dar vazão à criação de uma organização e concatenação dos sons. Neste sentido uma coerência perceptível à escuta sob a forma de som é abstraída sob a forma de sintaxe espectral e utilizada para conferir coerência à obra. Temos aí um caso particular no qual o som se torna a própria referência da obra. É possível termos um som de sino, como ocorre em diversos casos como, por exemplo, na obra *Mortuos Plango, Vivos Voco*, de Jonatham Harvey. Nesta obra a análise espectral é utilizada para organizar as frequências da obra. Mas ao mesmo tempo o som de sino utilizado traz em si mesmo uma forte referencialidade que percorre toda a obra. O objeto sonoro e sua forma de organização coincidem poeticamente, e um contexto de religiosidade, entre outros possíveis, é acrescido à leitura da obra que, desta forma, não se limita à sua estrutura.

Como mencionado antes, outras linguagens musicais se relacionam de maneira mais ou menos próxima com os conceitos de formalismo e referencialismo. O que nossa análise tem demonstrado é que a característica particularmente nova que serve para diferenciar a música contemporânea pós-1945 da pós-1980 é justamente esta mencionada passagem de um formalismo para um referencialismo. E isso tem sido verificado em diversos casos, como na combinatória e na paisagem sonora. Mas também se verifica em diferentes graus em outras linguagens musicais como na música espectral, na qual a referência passa a ser o próprio som ou outros fenômenos acústicos, na nova-complexidade, na qual a referência passa a ser o gesto e a figura, ou no pós-modernismo poli-estilista, no qual a referência é histórico-musical. A referencialidade adotada e o modo como ela irá ser utilizada como base para a construção musical é diferente em cada caso, mas a referencialidade é, em maior ou menor medida, comum a todas, tornando-se um critério unificador que fundamenta a diferença entre estas propostas composicionais e as que estão mais conectadas com a combinatória.

Bibliografia

ALTY, James. Engineering for the mind: cognitive science and musical composition. *Journal of New Music Research*, Amsterdam, v. 31, n. 3, p. 249-255, 2002.

BARRETT, Natasha. Little animals: compositional structuring processes. *Computer Music Journal*, Cambridge, v. 23, n. 2, p. 11-18, 1999.

DHOMONT, Francis. Is there a Québec sound? *Organized Sound*, Cambridge, v. 1, n. 1, p. 23-28, 1996.

DREVER, John L. Soundscape composition: the convergence of ethnography and acoustic music. *Organized Sound*, Cambridge, v. 7, n. 1, p. 21-27, 2002.

EMMERSON, Simon. Aural landscape: musical space. *Organized Sound*, Cambridge, v. 3, n. 2, p. 135-40, 1999.

GARNETT, Guy E. The Aesthetics of interactive computer music. *Computer Music Journal*, Cambridge, v. 25, n. 1, p. 21-33, 2001.

GRISEY, Gérard. Did you say spectral? *Contemporary Music Review*, London, v. 19, n. 3, p. 1-3, 2000.

MURRAIL, Tristan. After-thoughts. *Contemporary Music Review*, London, v. 19, n. 3, p. 5-9, 2000.

PROY, Gabriele. Sound and sign. *Organized Sound*, Cambridge, v. 7, n. 1, p. 15-19, 2002.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*, Paris, Seuil, 1966.

TRUAX, Barry. Genres and techniques of soundscape composition as developed at Simon Fraser University. *Organized Sound*, Cambridge, v. 7, n. 1, p. 5-13, 2002.

WESTERKAMP, Hildegard. Linking soundscape composition and acoustic ecology. *Organized Sound*, Cambridge, v. 7, n. 1, p. 51-56, 2002.

ZAMPRONHA, Edson. Da Figuração à Abstração em Música. In: M. L. Sekeff e E. Zampronha, *Arte e Cultura: Estudos Interdisciplinares III*, São Paulo: Annablume/FAPESP, p.75-84, 2002.