

A composição em meios eletrônicos: algumas questões teóricas

Pedro Carneiro¹

Abstract

The process of composition developed through electronic media by new technologies provides a composing environment driven by sensorial parameters, of which is disregarded by the most compositional orthodox theory (grounded in the musical score of the text). The possibility of creating an environment is opened for the composer, who experiences simultaneously both the roles of "producer" and "receiver", namely, the digital technology, which, in turns, enables the parity between the moments of creation and reception and makes it possible the thinking of the composition process within the dynamic sphere of musical communication pragmatics.

Key-words: music, composition, digital technology

No âmbito do processo da composição musical em suportes interativos, observa-se a possibilidade de um ambiente de criação em que o compositor experiencie, a um só tempo, as funções de ‘produtor’ e ‘receptor’. As tecnologias digitais embaralham os momentos da elaboração e *performance*. Deixa de existir a distância entre compositor e intérprete, o registro da obra pode ser a própria obra, com isso, o compositor pode ser, ao mesmo tempo, compositor e intérprete, ao contrário do trabalho registrado em partitura, que é produzida para que um intérprete a execute. Por fim, desaparece a distância entre o compositor e o fruidor, em outras palavras, a audição-elaboradora, de natureza intelectual, não se dissocia da audição-fridora, de natureza sensorial. Esses pontos lançam uma série de novas questões para a musicologia, sobretudo quando se considera que a tradição teórica da música ocidental pensa o processo de composição a partir dos parâmetros da partitura, não ultrapassando, por conta disso, às questões relativas à sintaxe do texto musical.

As tecnologias digitais, enquanto suporte para a composição, favorecem a uma poética muito mais de orientação fenomenológica que analítica, quando possibilita pensar o processo de composição a partir de parâmetros qualitativos, o que implica um investimento teórico que possibilite ir muito além do trabalho sobre a partitura *strictu sensu*.

A força da tradição teórica de base analítica reside na promessa de uma compreensão

¹ Professor do Departamento de Ciências Humanas e Filosofia da UEFS

racionalista da música, ou seja, na expectativa de que partindo-se de procedimentos precisos e muito bem definidos, chega-se a um entendimento objetivo, ou mesmo científico, da música. No estatuto dessa tradição teórica, qualquer parâmetro de natureza subjetiva, com base na recepção, é rejeitado em favor da suposta objetividade.

Essas questões nos remonta à Eduard Hanslick e à noção de música pura, segundo a qual a música compõe-se apenas de ‘séries de sons’ e de ‘formas sonoras’, estas não tendo outro conteúdo que não elas mesmas (Hanslick, 1989, p.155). Hanslick fornece as bases para o formalismo musical que, como observa o musicólogo Enrico Fubini (1995, p.104), se estende, praticamente, até os nossos dias. É o ideal de música pura, forjado no ambiente racionalista-positivista do século XIX, que vai alinhavar, do ponto de vista teórico e técnico, uma tradição musical que começa, aproximadamente, em Palestrina (entre outros) e chega até os nossos dias.

No âmbito dessa tradição, a partir da visada de Max Weber sobre a moderna racionalidade ocidental, a expressão da estética musical só tem relevância nos termos de uma experiência desmistificadora do mundo, alicerçada no ideal de uma racionalidade autônoma, que estende os procedimentos e parâmetros do método científico a todas as áreas da ação humana. Em *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*, Weber descreve o processo através do qual a música ocidental autonomizou-se de suas origens rituais, para se tornar um modo de experiência desmistificadora do mundo. Neste ensaio, Weber distingue a tradição da música ocidental de outras tradições musicais. O destaque para a música ocidental se justifica em razão de seu modo singular de racionalidade: autônoma, de natureza ‘intramusical’, música que se desenvolve a partir de uma *lógica* que lhe é própria. A música das outras tradições, por sua vez, é percebida nos termos de uma racionalidade ‘extramusical’, não autônoma, música que se desenvolve a partir de uma dinâmica e uma demanda que lhe é exterior, como a função ritual, por exemplo.

O que possibilitou o surgimento dessa racionalidade autônoma de natureza ‘intramusical’, foi o desenvolvimento da moderna notação musical. Segundo Weber, “caso se pergunte pelas condições específicas do desenvolvimento da música ocidental, então trata-se antes de mais nada, da invenção da nossa moderna notação musical” (Weber, 1995, p.119). Seguindo essa linha de pensamento, pode-se concluir que o modo singular de racionalidade da música ocidental, alicerça-se na lógica – implícita – de sua notação. Em outras palavras, a moderna notação ocidental, redutível ao sistema cartesiano de coordenadas, ao operar por abstração e generalização, favorece o desenvolvimento dessa racionalidade de natureza ‘intramusical’. Operações como a relativização dos valores de tempo e a permutação das alturas,

fundamentais para o desenvolvimento da polifonia, bem como de tudo que veio depois, são impensáveis sem o desenvolvimento da notação. Ocorre que a poética com ênfase na partitura (nas operações possíveis com a notação), enquanto principal parâmetro para o desenvolvimento de um pensamento musical-composicional, faz desaparecer, ou tende a fazer desaparecer, a dimensão sensível da experiência estética.

A nota escrita norteia o processo de composição a uma ordem, ou ordenação, mais de natureza intelectual e cognitiva que estética, daí a possibilidade de uma racionalidade intramusical – autônoma – e do desenvolvimento de várias musicologias enquanto ciências da música. Como observa Pierre Schaeffer, “as idéias musicais são prisioneiras, mais do que se possa acreditar, da aparelhagem musical – exatamente como as idéias científicas são prisioneiras dos seus dispositivos experimentais” (Schaeffer, 1993, p.30). Idéias semelhantes às desenvolvidas por Marshal McLuhan e, mais recentemente, Pierre Lévy, respectivamente em *A Galáxia de Gutenberg* e *As Tecnologias da Inteligência*, em relação ao alfabeto e à escrita.

Até meados do século XX a ‘aparelhagem musical’ dominante reduzia-se à nota musical escrita que, na perspectiva de Schaeffer representava (ou talvez ainda represente) o “arquétipo do objeto musical, fundamento de toda notação, elemento de toda estrutura melódica e rítmica” (Schaeffer, 1993, p.30). No extremo, isso faz emergir um entendimento da música em que as criações musicais são percebidas como obras de grande rigor intelectual, exercícios de lógica dedutiva, produtos de uma inteligência puramente abstrata, que sempre atropela a dimensão subjetiva de seus autores.

No terreno da música eletroacústica, quando a partitura torna-se desnecessária, na medida em que os compositores passam a fazer uso das novas tecnologias como suporte para criação e registro de suas obras, tais questões assumem outra dimensão. Destacamos dois pontos:

- A notação tradicional, ao trabalhar praticamente apenas com os parâmetros altura e duração do som, não dá conta da complexidade do fenômeno sonoro total.
- Os modelos de análise musical, focados no texto da partitura, não possibilitam reflexões que se desenvolvam a partir da fruição propriamente da música, a experiência estética é ignorada.

A poética da música eletroacústica, no uso de suportes eletrônicos e interativos, que possibilitam o trabalho diretamente sobre o som, possibilita um outro ambiente de composição. Trabalhar sobre o som, ao invés de trabalhar sobre sua representação cartesiana – a nota escrita –, é trabalhar diretamente sobre a matéria estética (estésica), por excelência, da música. Tudo isso implica na possibilidade de fundamentar o momento da composição no

âmbito do fato musical, ou seja, no domínio da performance, o que é o mesmo que nortear o processo de composição a partir da lógica e dinâmica do próprio gesto da composição, usando uma imagem, como Jackson Pollock fazia com sua pintura, e não a partir de parâmetros escolhidos *a priori*.

Pensar a música no domínio do fato (acontecimento) musical, que se desdobra a partir de uma grande variedade de possibilidades e jogos interativos, é o mesmo que pensar a música na dimensão pragmática da comunicação. Sobre isso, segundo Herman Parret, três propriedades compõem o *método* pragmático:

- Em primeiro lugar, “o sentido pragmático é determinado por seu posicionamento num *contexto* e, em particular por sua força de *contextualização*” (Parret, 1997, p.12).
- Em segundo lugar, “o objeto pragmático é trabalhado de fora a fora pela *racionalidade*” (Parret, 1997, p.13). Não se trata aqui da racionalidade puramente abstrata da ciência, mas de um *logos* que inclui o *pathos*. Trata-se de uma *razoabilidade*, de uma *fruição pensante*.
- Em terceiro lugar, “o sentido pragmático só existe no nível dos mecanismos de *compreensão*” (Parret, 1997, p.13). Ora, as estéticas de orientação racionalista privilegiam o momento da produção em detrimento do momento da recepção. Isso se inverte na pragmática da comunicação, quando se observa o fato de que os compositores, antes de fazerem parte de uma comunidade de compositores que dominam uma técnica (alicerçada em certa teoria ou certo entendimento da música), fazem parte de uma comunidade de ouvintes, onde sua música, porque recortada de um *horizonte de expectativas* familiar a todos, faz sentido e poderá, assim, ser compreendida.

Pensar o processo de composição a partir dessa dinâmica implica em fundamentar a reflexão no âmbito de uma estética da comunicação. Aqui o momento da criação não se separa do momento da fruição. O gesto composicional é, ao mesmo tempo, gesto performático, composição e *performance*, criação e fruição são partes de um mesmo processo, a compreensão dessa dinâmica só pode acontecer no terreno comunicacional de uma pragmática musical.

Bibliografia

COOK, Nicholas. *A guide to musical analysis*. London & Melbourne: The British Concil, 1987.

DEWEY, John. *Art as experience*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.

DODGE, Charles; JERSE, Thomas A. *Computer Music: synthesis, composition and performace*. New York: Schirmer Books, 1985.

JAUSS, Hans Robert. *Experiencia estética y hermeneutica literaria*. Madrid: Tauros, 1986.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. São Paulo: Editora 34, 1993.

McLUHAN, Marshal. *A galáxia de Gutemberg*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 1998.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Petrópolis: Vozes, 1994.

PARRET, Herman. *A estética da comunicação: além da pragmática*. Campinas: Editora da UNICAMP.

SCHAEFFER, Pierre. *Tratado dos objetos musicais*. Brasília: Edumb, 1993.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.