

## **A relação sistema/ideia em 5 *Fantasia*s para violão solo**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

*Eduardo Campolina Vianna Loureiro*

*Universidade Federal de Minas Gerais – ecampoli@ufmg.br*

**Resumo:** Este trabalho é construído a partir de reflexões sobre o pensamento de Arnold Schoenberg e Pierre Boulez, tendo como ponto de partida uma obra autoral: 5 *Fantasia*s para violão solo. Em ‘O sistema e a ideia’ (BOULEZ, 1986, 1989, 2012), escrito em 1986, Boulez elabora uma extensa reflexão crítica sobre questões relativas ao serialismo, partindo de suas origens em Schoenberg e na Segunda Escola de Viena. Tais reflexões me estimularam na composição de 5 *Fantasia*s para violão solo em 2001. No presente trabalho é analisada a *Fantasia* II, na tentativa de apresentar uma solução suficiente para a relação sistema-ideia, com especial atenção à questão perceptiva que é o foco central das críticas de Pierre Boulez em seu texto.

**Palavras-chave:** Composição. Sistema. Ideia. Boulez. Schoenberg.

### **The Relation System/Idea in 5 *Fantasia*s for Guitar Solo**

**Abstract:** This work stems from reflections on the thought of Arnold Schoenberg and Pierre Boulez, taking as its starting point an authorial work: 5 *Fantasia*s, for solo guitar. In 'System and idea' (Boulez, 1986, 1989, 2012), written in 1986, Boulez draws up an extensive critical reflection on issues related to serialism, starting from its sources in Schoenberg and the Second Viennese School. Such reflections stimulated me to compose 5 *Fantasia*s for solo guitar in 2001. The present study analyzes the *Fantasia* II, in an attempt to provide a sufficient solution to the relationship system-idea, with special attention to perceptual issue that is the central focus of Pierre Boulez in his text.

**Keywords:** Composition. System. Idea. Boulez. Schoenberg.

### **1. Ponto de partida**

Em 1986, Pierre Boulez publica “O sistema e a ideia” (BOULEZ, 1986, 1989, 2012)<sup>1</sup>. Trata-se de uma longa reflexão, sobre a articulação dos dois conceitos que compõem o título, através da história mais recente. Boulez analisa essa relação com um foco principal na produção da segunda Escola de Viena (Schoenberg, Berg e Webern), seguida de uma revisão crítica da estética serial, sob a ótica dos mesmos dois conceitos. O texto citado, apesar de não contar com nenhuma indicação nesse sentido por parte do autor, pode ser diretamente associado a um texto de Schoenberg escrito em 1946: “A música nova, a música *démodée*, o estilo e a ideia” (SCHOENBERG, 1977). Do estilo e a ideia, ao sistema e a ideia a continuidade da proposta é evidente<sup>2</sup>. É a partir desses dois textos que o presente estudo é desenvolvido. Aqui, o objetivo principal é analisar uma das 5 *Fantasia*s para violão solo compostas por mim em 2001. Na análise serão utilizados elementos da teoria dos conjuntos (FORTE, 1973; STRAUSS, 2013). A composição de 5 *Fantasia*s foi orientada por conceitos desenvolvidos por Boulez em seu texto, na procura pela adequação da relação sistema/ideia,

assim como no cuidado com a questão perceptiva que essa relação supõe, como procurarei demonstrar.

## 2. Ideia musical

Schoenberg em diversas ocasiões manifestou seu interesse pela clara definição do que viria a ser uma ideia musical. O início de seu texto, citado anteriormente, é revelador. Ao comentar música nova, música ultrapassada, estilo, e ideia, ele afirma: “Desses quatro conceitos, os três primeiros fizeram uma bela carreira nos últimos vinte e cinco anos; se preocuparam muito menos com o quarto, a ideia” (SCHOENBERG, 1977: 93). Ele se refere à preocupação com o rendimento da ideia musical, com sua funcionalidade em um trabalho de criação, o que dependeria evidentemente da clareza do conceito que deveria anteceder sua aplicação. Em uma carta a Rudolf Kolish<sup>3</sup>, Schoenberg o critica por uma análise equivocada de seu terceiro Quarteto de Cordas. Em sua análise, Kolish se preocupou em enumerar séries, perdendo o foco principal do trabalho analítico que deveria se concentrar justamente sobre a ideia musical que sustentava a composição:

Você deve ter tido um trabalho incrível, e eu não penso que teria tido essa paciência. Você acredita então que haja alguma utilidade em saber disso? [...] Eu já repeti isto o bastante: minhas obras são *composições* dodecafônicas e não composições *dodecafônicas*. [...] A única análise que eu posso considerar é aquela que faz aparecer a ideia e mostra sua representação e seu desenvolvimento (SCHOENBERG, 1983: 166)

Schoenberg desloca claramente o foco para aquilo que considera o principal aspecto em um trabalho analítico, e o fazendo nos informa a respeito da importância que creditava ao conceito de ideia musical em um trabalho de composição. É ela, assim como sua clara expressão o que mais importa. A ideia é aquilo que impulsiona todo desenvolvimento, mas para que tal aconteça, o conceito deve estar bem delineado. Em “A música nova, a música *démodée*, o estilo e a ideia” (SCHOENBERG, 1977) aparece a mais clara explicação de como Schoenberg compreendia a ideia musical:

Cada vez que a uma nota dada você acrescenta uma outra nota, você lança uma dúvida sobre o que queria dizer a primeira nota. Se, por exemplo, você faz seguir um Dó por um Sol, o ouvido pode se perguntar se você vai prosseguir em Dó Maior, ou em Sol Maior, ou mesmo em Fá Menor, em Mi Menor, etc., e a adição das notas seguintes ajudará ou não na solução desse problema. Você provocou assim uma impressão de incerteza, de desequilíbrio, que vai se acentuar com a sequência da peça e se encontrará reforçada por uma flutuação da mesma ordem, relativa ao ritmo. O método pelo qual você consegue restabelecer assim o equilíbrio comprometido é a meu ver a verdadeira ‘ideia’ de uma composição (SCHOENBERG, 1977: 101).

A ideia, portanto, tem a ver com processo, com restabelecimento de um equilíbrio que foi colocado em risco face às ambiguidades resultantes do desenvolvimento do discurso. Percebe-se que a ideia, segundo Schoenberg, ampara a construção, ou mais que isso, ela cria o fio imperceptível (ou identificável) que orienta o processo criativo.

### **3. A ideia e o sistema**

Pierre Boulez sempre se colocou face à tradição de modo consequente: “Eu estou convencido que uma linguagem é uma herança coletiva da qual é preciso assumir a evolução” (BOULEZ, 1963: 8). Ao mesmo tempo, tal tomada de posição nunca significou uma aceitação cega dos aportes patrocinados pelos antecessores: “o critério de excelência já não se mede em termos de preservação das aquisições, da sua consolidação, mas em termos de evolução deliberada, e até mesmo de destruição” (BOULEZ, 1986: 1). Se Schoenberg resolve de modo satisfatório a questão da substituição do sistema tonal por um correlato substancial e suficiente, o mesmo não se pode dizer da geração que lhe segue os passos. Boulez participa da corrente serial encampando e ultrapassando as aquisições da geração anterior, mas seu espírito crítico lhe permite, já na década de 1960, uma importante revisão dos próprios avanços<sup>4</sup>. Em “O sistema e a ideia” (1986) Boulez expande a crítica que, amadurecida por mais de 4 décadas de distância, tem como foco principal a necessidade de ajuste nas variáveis responsáveis pela articulação do par sistema-ideia, de modo a torná-la mais orgânica e funcional. Isto se faz necessário sobretudo pela incapacidade do princípio básico – a série – quando expandido a todas as componentes do som, em dar conta, por si só, da transmissão da informação de maneira clara, inteligível. Em seu percurso do emissor ao receptor, a série se perde no excesso que carrega sobre os ombros; ela submerge e perde eficácia face ao caráter extremamente complexo e variável das relações que deve organizar e informar. Sem clareza, sem inteligibilidade, como também afirmava Schoenberg, a construção já vem à luz sob ameaça:

O jogo do reconhecimento, as perspectivas da escuta, é isso que faz o preço e o sucesso de uma obra, é o que cria em nós ao mesmo tempo o sentimento de uma verdade imediata do texto e de uma verdade escondida que não estamos seguros de seguir em sua totalidade (BOULEZ, 1989: 381 apud GOLDMAN, 2003: 84).

A grande crítica construída em “O sistema e a ideia” passa pelo viés da questão perceptiva, pela eficácia na aplicação de qualquer sistema na medida em que é necessário estimular o ‘jogo do reconhecimento’ como afirma Boulez. E, reconhecer não significa

reconhecer tudo todo o tempo, mas sim promover uma dialética entre identificação e mistério que atravessa e irriga o tecido sonoro em seu desenrolar.

Nesse sentido Boulez propõe uma série de conceitos, mecanismos, ou processos de organização do material – aura, envelope, e sinal (BOULEZ, 1986) – que podem ser inseridos no interior da estrutura com a função de reguladores da percepção. Mais importante que isso, ele defende que o principal fator de equilíbrio no jogo entre ideia e sistema vem de uma organicidade que surge na medida em que um aspecto é projetado sobre o outro, influenciando-o e sendo por ele influenciado, em um constante processo de realimentação que consolida e dirige as transformações do material: “Ideia e sistema, eu repito, rebatem um sobre o outro, explicam-se um ao outro, fortificam-se, justificam-se um pelo outro, eles formam, no limite, um par em completa reciprocidade” (BOULEZ, 1986: 16).

Foi sobretudo a partir dessa última citação de Boulez que as 5 Fantasia foram compostas. A Fantasia II será analisada a seguir. Espero com isso ilustrar uma tentativa de se promover a coesão estrutural em função da ideia musical, com especial atenção à sua eficácia no que tange à escuta, em acordo com as observações de Boulez em seu texto.

#### 4. A composição e o sistema, e a ideia

De que maneira pode a ideia reverberar sobre o sistema, e/ou o sistema sobre a ideia, direcionando as forças que os organizam, no sentido de promover consistência e interesse no jogo do reconhecimento? Essa pergunta essencial, que deriva das reflexões de Pierre Boulez em “O sistema e a idéia”(1986), permaneceu viva durante todo o processo da composição de 5 Fantasia. Para além da pergunta colocada acima, que precedeu e alimentou todo o processo criativo, antes de mais nada é necessário definir com clareza a ideia musical que guiou a composição da Fantasia II especificamente: ‘o desenvolvimento da textura deve reforçar ao máximo a percepção da matriz ou núcleo do sistema, de forma a proporcionar unidade e coesão ao colorido harmônico de toda a peça’. Nesse caso específico foi definido que o único campo absolutamente sistematizado deveria ser o das alturas: todo o material deveria ser derivado de um único conjunto de alturas, matriz fundamental de 5 notas, conjunto 5-7 na classificação de Allen Forte (1973) e Joseph N. Strauss (2012):



Fig.1: Célula matriz da Fantasia II – T0 – classe de conjunto 5-7 (FORTE, 1973; STRAUSS, 2012).

Essa era, portanto, a base da matéria de expressão a ser afirmada. A estratégia adotada para colocar em prática a idéia foi a de se estabelecer vários planos de manifestação dessa matriz fundamental que funcionariam superpostos, como se todo o tempo o desenrolar das alturas incrementasse a percepção da matriz sob perspectivas distintas. Quanto mais a manifestação da matriz fosse afirmada pela textura, mais a percepção seria sensibilizada à sua presença. A matriz deveria inundar a escuta sem, no entanto, que esse inundar se transformasse em total evidência. A dificuldade da proposta residiu no estabelecimento do equilíbrio entre dois opostos, entre sugestão/evidência – aqui partiu-se do princípio que é do interior do jogo do reconhecimento que surge o interesse, como afirma Boulez.

O início da peça associa a matriz de 5 notas a um dado temático, em uma imagem sonora de extrema simplicidade: uma grande anacruse composta por uma sequência regular de semicolcheias em dinâmica *piano*, que convergem para uma nota longa, acentuada e com muita ressonância:

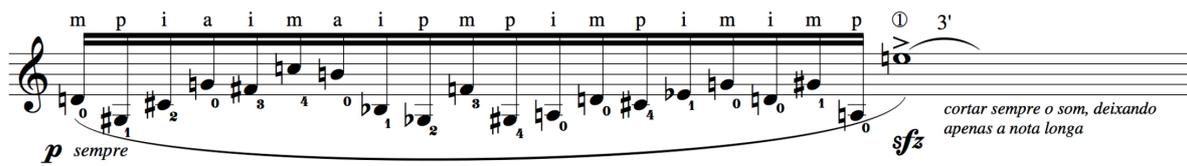


Fig.2: Gesto inicial da Fantasia II.

Com base na definição de idéia musical proposta por Schoenberg (1977: 101), é possível dizer que a figura acima ao ser enunciada gera uma expectativa, um estado de suspensão e dúvida que paira sobre seu significado estrutural, e que somente pode ser resolvido com a continuidade do discurso. A solução encontrada conjuga o enunciado de Schoenberg com a observação de Boulez quando sugere que sistema e idéia devem se alimentar na própria continuidade, devem se reforçar um ao outro à medida que se desenvolvem.

O gesto inicial descrito na Fig.2 – primeiro nível de expressão da célula matriz – é formado pelo seqüenciamento de 4 células de 5 notas em semicolcheias, que correspondem aos conjuntos T8I, T0I, T3I, T7 (a penúltima nota de T7 não foi utilizada):



Fig.3: Quatro conjuntos que compõem o primeiro gesto da peça.

**II**

**Tempo I**  $\text{♩} = 176$   
*Liso, sem crescer, tempo fixo*  
*Tasto sempre, legatissimo*

**Tempo II**  $\text{♩} = 69$

*p sempre* *sfz* *corta sempre o som, deixando apenas a nota longa*

*p deixar soar tudo* *sfz* *p deixar soar* *p corta*

*p* *sfz* *corta* *f* *cavalete* *p sempre*

Fig.4: Primeira seção da Fantasia II

Apesar da organização desse nível ter sido indicada apenas no primeiro sistema da Fig.4, durante toda a peça ela obedece à mesma lei: células derivadas da matriz de 5 notas justapostas em figuras com número variado de semicolcheias.

O segundo nível de expressão da célula matriz aparece em cinza a partir do segundo sistema da Fig.4, e utiliza T4I e T8I, como mostra a Fig.5:

T4I                      T8I

Fig.5: Conjuntos que compõem o segundo nível de manifestação da matriz, em cinza na Fig.4.

Trata-se de um outro tipo de textura, que se opõe à primeira pelo timbre em harmônicos, pelos valores mais longos, e pelo registro mais agudo. A observar que na Fig.5 o conjunto T4I aparece com 4 notas assinaladas em cinza que correspondem às 4 notas em

harmônicos do início do segundo sistema. O Mi natural, última nota desse conjunto, em pontilhado na Fig.5, não foi executado em harmônico. Esse Mi natural participa simultaneamente de 2 níveis de manifestação da matriz. Primeiramente ele pertence a um terceiro nível: nota acentuada que sucede aos grandes melismas em semicolcheias; além disso, pela ressonância ele completa a primeira figura do segundo nível em harmônicos, à qual acabamos de nos referir acima, que lhe sucede imediatamente no início do segundo sistema.

O terceiro nível de manifestação da matriz – notas acentuadas que sucedem aos melismas em semicolcheias – está assinalado na Fig.4 por retângulos pontilhados, e é formado pelas alturas de T4I (Fig.6). Esse terceiro nível carrega uma particularidade a mais. Além de ser menos evidente por ser formado aos poucos, ao ser concluído ele dispara a articulação da forma: a nota Lá natural do meio do quarto sistema<sup>5</sup>, repetida na mesma altura com dois timbres diferentes (natural acentuado, e harmônico também acentuado), fecha o conjunto T4I. Espécie de sinal que dispara a mudança de timbre para toque no *cavalete* (timbre agudo, mais agressivo), a nota Lá, ao completar o conjunto T4I, gera articulação na forma, dando início à segunda seção da peça, seção conclusiva. A Fig.6 mostra a organização do terceiro nível de manifestação da matriz – as alturas de T4I na ordem em que aparecem na partitura:

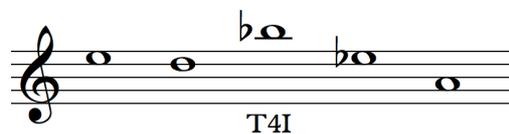


Fig.6: Ordem de aparição das alturas que formam o terceiro nível de manifestação da matriz, T4I: notas acentuadas antecedidas por grande melisma em anacruse (ver nota 5 ao final do texto).

O funcionamento desse terceiro nível é muito significativo para a consolidação da ideia. Ele conecta o dado sistemático – organização de alturas – à organização da forma, e do timbre, integrando assim 3 aspectos distintos da construção. A figura matriz que materializa o sistema, dá corpo à idéia, ao mesmo tempo que organiza a forma. Sistema e idéia aqui se alimentam, rebatem um sobre o outro, se influenciam mutuamente na tentativa da simbiose mais abrangente.

A segunda parte da Fantasia II (Fig.7) conduz a peça a seu final. Trata-se de um último desenvolvimento com função cadencial. Do ponto de vista textural é abandonada a nota longa acentuada que representava o terceiro nível de manifestação da matriz (e que havia justamente disparado a articulação da forma), restando apenas primeiro e segundo níveis – as semicolcheias em sequência, e os harmônicos – enquanto responsáveis pelo arremate. O

primeiro nível (semicolcheias em sequência) sofre um último desenvolvimento no qual o timbre, no penúltimo sistema, retorna aos poucos para o timbre do início – de *cavalete* retorna para *tasto*:

The figure shows three systems of musical notation in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The first system starts with a dynamic of *f* and includes a dotted box around a measure with a fermata and a circled '3'. A bracket labeled '1' cavalete' spans the first two measures, and another bracket labeled '2' spans the next two measures. The second system features a dynamic of *p* and includes the instruction 'deixar soar sempre' under a long note. The third system includes the instruction 'suave, legatissimo sempre' and a dynamic of *p*. Various performance markings such as *mp*, *pp*, and *sempre* are present throughout the score. Fingering numbers (1-5) are indicated below the notes. Measure numbers xii, xix, and xvi are also marked.

Fig.7: Segunda parte – final da peça.

Nesse último desenvolvimento com função conclusiva, a sequência ordenada das alturas vai sendo paulatinamente abandonada, em função da fixação no registro grave do conjunto T8I (ver primeiro grupo de 5 notas da Fig.3); ele resta isolado com função cadencial no último sistema. Como gesto final, T8I aparece na oitava aguda, inteiramente em harmônicos, como última manifestação integral e isolada da matriz de 5 notas que fecha assim o processo, reafirmando, ao mesmo tempo, sistema e ideia.

## 5. Considerações finais

O exercício de composição aqui analisado resulta das reflexões que se encontram no texto ‘O sistema e a ideia’ de Pierre Boulez (1986). Tais reflexões geraram o estímulo para esta tentativa de colocar sistema e ideia em interação do modo mais conciso e concentrado

possível, sem abandonar, no entanto, a sensação de espaço e liberdade operacional que todo trabalho criativo rigoroso também deve proporcionar. A preocupação que permeou todo este trabalho de composição teve como foco principal a questão perceptiva, a necessidade de se manter a referência constante na escuta à medida que se operava o sistema. Os 3 níveis de manifestação da matriz fundamental trabalhados na organização da peça o foram em função de uma concentração ou mesmo acumulação de referências auditivas. A Fantasia II foi evidentemente organizada por um pensamento de origem serial. E o desafio durante a composição foi o de não reincidir em uma espécie de serialismo pálido, em uma escrita que, mergulhada no excesso de sistematização e complexidade, se perdesse na fragilidade de um aspecto perceptivo de pouco retorno. No entorno dessa questão Boulez elaborou a extensa revisão crítica em ‘O sistema e a ideia’. Sua posição é clara: sistema e ideia não sobrevivem isolados. De nada adianta uma elaboração sistematizada e abrangente se ela não encontra respaldo na clara manifestação da ideia, que deve necessariamente estar associada a um mínimo *quantum* perceptivo. “O sistema remete à ideia que transforma o sistema que recria a ideia, e assim se vai sem cessar na espiral do desenvolvimento. Esse par implica uma perpétua evolução, indica a analogia com um universo em expansão” (BOULEZ, 1986: 29).

### Referências:

- BOULEZ, Pierre. *A Música Hoje 2: Pierre Boulez*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Jalons (pour une décennie)*. NATTIEZ, Jean-Jacques (Dir.), Paris: Christian Bourgois éditeur, 1989.
- \_\_\_\_\_. Le Système et l’Idée. *Inharmonique: Le Temps des Mutations 1*. Paris, vol.1, 1-30, 1986.
- \_\_\_\_\_. O Sistema e a Ideia. In: ASSIS, Paulo de. (Ed.). *Pierre Boulez: escritos seletos*. Porto: Casa da Música/Centro de estudos de sociologia e estética musical, p.285-354, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Penser la Musique Aujourd’hui*. Paris: Editions Gonthier, 1963.
- COHEN-LEVINAS, Danielle. Loi et négativité: Du style et idée de Schoenberg au ‘système et idée’ de Boulez. In: COHEN-LEVINAS, Danielle (Org.). *La Loi Musicale: ce que la lecture de l’histoire nous (dés)apprend*. Paris: l’Harmattan, p.243-253, 2000.
- FORTE, Allan. *The Structure of Atonal Music*. London: Yale University Press, 1973.
- GOLDMAN, Jonathan. Pierre Boulez, Théoricien de l’Écoute. *Circuit: Musiques Contemporaines*. Montréal, v.13, n°2, p.81-92, 2003.
- SCHOENBERG, Arnold. *Correspondance: 1910-1951*. STEIN, Erwin (Ed.). Paris: Editions J.C.Lattès, 1983.
- \_\_\_\_\_. La Musique Nouvelle, la Musique Démodée, le Style et l’Idée. In: STEIN, Leonard (Org.). *Le style et l’idée*. Paris: Editions Buchet/Chastel, p.93-103, 1977.



STRAUSS, Joseph Nathan. *Introdução à Teoria Pós-Tonal*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

### Notas

---

<sup>1</sup> O texto aqui utilizado corresponde à primeira versão em francês publicada em 1986. Foram colocadas nas referências as indicações para a última versão revisada, publicada em “Jalons – pour une décennie” (BOULEZ, 1989), assim como as da tradução para o português (BOULEZ, 2012).

<sup>2</sup> Danielle Cohen-Levinas publica “Loi et négativité: du style et idée de Schoenberg au système et idée de Boulez (COHEN-LEVINAS, 2000), onde elabora uma reflexão com base nos dois textos, passando livremente de um a outro, trabalhando a idéia de resistência, de negação na estética desses dois compositores. O texto tem um caráter mais filosófico, e pode ser a base para outras reflexões a respeito.

<sup>3</sup> Rudolf Kolish, violinista austríaco foi aluno de Schoenberg. Atuava como primeiro violino do quarteto Kolisch, responsável por inúmeras apresentações de obras da segunda Escola de Viena (SCHOENBERG, 1983: 165).

<sup>4</sup> Em “Nécessité d’une orientation esthétique”, escrito em 1964, publicado inicialmente em “Points de Rêpère” (BOULEZ, 1981) e em tradução ampliada para o português em ‘A musica hoje 2’ (2007), Boulez já deixava clara a necessidade de revisão dos princípios que orientavam o serialismo generalizado.

<sup>5</sup> A nota La natural que fecha o conjunto T4I vem isolada, sem a grande anacruse em semicolcheias que caracteriza as demais figuras desse nível. Trata-se de uma variação do objeto, que é filtrado perdendo a anacruse, mas ela se liga às demais alturas de T4I por manter seu caráter acentuado.