



OFICINA DO CES

ces

Centro de Estudos Sociais
Laboratório Associado
Faculdade de Economia
Universidade de Coimbra

ANTÓNIO PINHO VARGAS

RACIONALIDADE(S) E COMPOSIÇÃO

**Maio de 2008
Oficina nº 306**

António Pinho Vargas

Racionalidade(s) e composição

**Oficina do CES n.º 306
Maio de 2008**

OFICINA DO CES
Publicação seriada do
Centro de Estudos Sociais
Praça D. Dinis
Colégio de S. Jerónimo, Coimbra

Correspondência:
Apartado 3087
3001-401 COIMBRA

António Pinho Vargas

Centro de Estudos Sociais

Racionalidade(s) e composição*

Resumo: Analisam-se três aspectos fundamentais da relação entre diferentes concepções da racionalidade e princípios da composição musical contemporânea. Partindo da permanência de topos modernistas nas correntes reactivas pós-modernas, propõe-se uma análise crítica da orientação e métodos de dois compositores-pedagogos em Portugal e apresentam-se alguns princípios, considerados indispensáveis, para uma nova racionalidade na análise musical e na composição hoje.

I. Da sobrevivência de postulados modernistas, sob outras formas, nas correntes reactivas pós-modernas

Vivemos num período marcado por dois grupos de acontecimentos históricos que marcam o panorama e o contexto da composição musical na maior parte dos países: primeiro, a emergência da corrente serial no pós-guerra e segundo, a reacção dita pós-moderna a partir dos anos 1970.

1. Primeiro, a emergência da corrente serial ligada à chamada escola de Darmstadt de 1950, de Boulez, Stockhausen e Nono e dos seus numerosos seguidores. Esta corrente, inicialmente muito circunscrita, veio a adquirir um prestígio intelectual e artístico no campo contemporâneo que, a médio prazo, lhe veio a dar a primazia simbólica face às outras correntes suas contemporâneas e, a longo prazo, uma hegemonia quase total nas instituições culturais que promoviam e divulgavam a criação musical e nas instituições do ensino da composição.

Esta primazia assentou num conjunto de princípios de racionalidade derivados da racionalidade técnico-científica tal como estes se apresentavam após a segunda guerra

* Conferência lida na Escola Superior de Música de Lisboa, em 4 de Março de 2008, aqui revista e aumentada.

mundial. Muitos deles ainda hoje tem um prestígio poderoso, especialmente junto dos jovens compositores, tal como Adorno escreveu em vários artigos durante os anos 60. Aliás, contra os princípios seriais tal como eram enunciados nos anos 50, ainda nessa década os compositores Xenakis e Ligeti escreveram artigos com críticas às aporias do pensamento serial. Mas mesmo estes compositores, críticos do serialismo do pós-guerra, de outro modo manifestavam uma aderência a alguns princípios mais gerais ligados a essa forma de racionalidade derivada do pensamento científico. Xenakis usou princípios científicos para cada peça; Ligeti, mais livre, usava o total cromático e só a partir de 1985 começou a usar material escalar e harmónico classificável em termos tonais e daí a sua expressão “música nem tonal nem atonal”. Deste modo, ambos ficaram durante várias décadas ligados umbilicalmente aos princípios mais gerais do pensamento moderno: unidade, organicidade (derivação “orgânica” de uma célula inicial), construtivismo e atonalidade radical.

2. O segundo grupo de acontecimentos que referi desenrolaram-se a partir do final dos anos 60 nos Estados Unidos com os minimalistas e na Europa durante os anos 70. As posições destes grupos de compositores foram marcadas por uma reacção contra a hegemonia global do pós-serialismo no pensamento musical entretanto instituído como dominante.

Os americanos recuperaram fundamentalmente dois conceitos antagónicos em relação aos anteriores: pulsação regular, centros tonais e material diatónico.

Entre os europeus, os dois movimentos que caracterizaram melhor o mesmo tipo de reacção contra o pós serialismo fizeram-no de maneiras muito diversas. Em França, os compositores da chamada escola espectral basearam-se em conceitos derivados da nova consideração da série dos harmónicos como dado elementar da natureza que as especulações numéricas dos serialistas tinham desconsiderado, quer do ponto de vista das notas – ou das alturas, como o vocabulário dominante as tinha rebaptizado – quer do ponto de vista dos ritmos – ou das durações, igualmente uma designação que deriva da divisão em parâmetros operada pelo serialismo integral a partir da obra de Webern e de Messiaen.

Na Alemanha, por outro lado, os compositores que contestavam a primazia serial fizeram-no de um modo menos teorizado do ponto de vista da técnica musical, mas mais teorizado do ponto de vista estético e filosófico. As suas posições reclamavam

principalmente a possibilidade da expressão subjectiva, liberta das condicionantes sistemáticas dos algoritmos seriais e pós-seriais e, por outro lado, a consciência da contingência inerente ao acto compositivo, defendendo que nenhuma sistematização prévia permitiria assegurar à partida que os resultados fossem artisticamente válidos. Alguns dos seus representantes usaram gestos derivados do romantismo alemão tardio, por isso, gestos carregados de referências à música tonal alemã do final do século XIX e do início do século XX.

Todas estas correntes foram alvo de ataques mais ou menos ferozes por parte dos compositores e musicólogos seriais – entretanto surgidos como teorizadores e defensores das suas práticas – com base nos argumentos de falta de rigor intelectual, de falta de disciplina composicional, de incompreensão da pulsão histórica que, na sua perspectiva, teria terminado com a tonalidade e qualquer vestígio dela que fosse.

Feito este intróito histórico preliminar gostaria de tentar explicitar, em primeiro lugar, aqueles aspectos em que, para mim, estas correntes manifestam em si a presença de alguns tópicos fundamentais dos mesmos princípios construtivistas modernos e, nesse sentido, transportaram e reproduziram de diversas formas aspectos muito importantes da racionalidade modernista dominante.

Os minimalistas punham em acção um princípio de construção-base a partir de uma célula inicial. Nessa perspectiva, as suas peças dos anos 60 e 70 são paradoxalmente tão rígidas como as *Estruturas* de Boulez, no sentido de terem um programa composicional que, uma vez posto em acção, posto em movimento, tem de cumprir o seu destino inexorável. São peças que aceitam o princípio da unidade e o princípio da organicidade de forma inquestionável.

Os espectrais franceses, estabelecido o centro polar – a nota base a partir da qual analisam o espectro harmónico – fazem daí derivar sucessivas leituras de campos harmónicos dos possíveis espectros: só harmónicos pares, só ímpares, inferiores, superiores, afectados e transformados por modulação de frequência de outra nota ou grupo de notas, etc. Desse ponto de vista, mantêm absolutamente a mesma obsessão na unidade e na coerência dos princípios, no carácter derivado dos procedimentos sempre a partir de um dado inicial. Estes aspectos – se enunciados em abstracto, fora das aplicações concretas dos pós-seriais – permanecem tanto nos minimalistas como nos

espectrais, embora sejam realizados e postos em acção a partir de outros pontos de partida e de outros pressupostos.

Os alemães são, talvez, aqueles que se afastam mais claramente do *corpus* teórico modernista, não tendo sido as suas proclamações de subjectividade e de liberdade do acto composicional acompanhadas por novos princípios geradores em relação aos quais os compositores estariam obrigados, do mesmo modo, a prosseguir uma fidelidade orgânica. Daqui deriva uma muito maior dificuldade em fazer análises dessas peças nos termos que se tornaram igualmente dominantes nas escolas: a solução dos professores modernistas foi, pura e simplesmente, não as analisarem. Preferiram antes não enfrentar analiticamente peças que punham em causa os seus métodos de análise destinados a descobrir, ou desvendar, princípios base ocultos e maneiras de fazer derivar o material musical, talvez não de si próprio, mas mais dos vários algoritmos iniciais possíveis: séries dodecafónicas, grelhas de acordes pré-organizadas, séries numéricas de Fibonacci ou de Luca, associadas a intervalos ou a outros parâmetros, espectros harmónicos, ritmos em processos graduais de transformação, etc.

Em segundo lugar, pode-se perguntar de que forma é que as diversas crenças (*beliefs*) que subsistem nos métodos de ensino de análise e de composição impedem um desenvolvimento de uma racionalidade alternativa àquela que subsiste, apesar da reacção daqueles movimentos que referi, muitas vezes designados de pós-modernos, conceito que não interessa discutir, uma vez que, de certo modo, já perdeu a sua operacionalidade antes mesmo de se ter conseguido definir de uma forma clara e inequívoca.

Quero defender que a aplicação de algoritmos composicionais é um passo atrás na busca da racionalidade individual que permite a assumpção plena da subjectividade de um criador.

II. O ensino de Nunes e Bochmann como obstáculo à descoberta-de-si – uma crítica do ensino dos compositores-pedagogos em Portugal

Na Conferência de 1994 na Escola Superior de Música de Lisboa, durante um seminário, fiz uma crítica da análise habitualmente seguida na escola: medir, descobrir aquilo que é susceptível de formalização, de ser medido, procurar nota a nota um suposto segredo quase sempre de tipo pós-serial, etc. Pensei que naquele momento era importante associar a crítica proveniente das ciências sociais à deriva modernista tardia,

com uma crítica aos métodos de análise praticados de forma dominante em Portugal, por via do ensino de Bochmann e dos seus discípulos, de Nunes e dos seus discípulos e dos compositores de Aveiro ligados à *pitch-class set theory* americana criada nos anos 60 e 70 mas divulgada por eles em Portugal só nos anos 90, quando, nos Estados Unidos, a sua anterior primazia nas universidades já se encontrava em fase terminal.¹

Estas correntes tem mais afinidades do que diferenças. Não há divergências profundas em relação a uma série de pontos que se configuram como os pilares da corrente genericamente designada de pós-serial. Existem algumas diferenças, mas são diferenças que incidem principalmente sobre a maneira de realizar aquilo que todos partilham: uma música atonal, que parta do total cromático, que tenha ritmo irregular ou irracional e que, no seu *modus faciendi*, associe o uso sistemático de números aos diversos parâmetros possíveis. Todos partilham igualmente a primazia da descrição de *como a música foi feita* em relação à maneira *como a música é*.

Na minha definição de compositor-pedagogo, exposta no ensaio do livro *Sobre Música* (Vargas, 2002: x-xx), é claro que o conceito não designa todos os professores de composição. Nem todos os professores de composição são compositores-pedagogos. Trata-se sim de um compositor que ensina com base em análises das próprias peças e na transmissão dos seus procedimentos; as suas tabelas destinam-se tanto á composição das peças como aos seminários de composição ou às aulas de análise sobre essas peças.

O ensino da composição em Portugal foi marcado, a partir dos anos 80, por Nunes e Bochmann; estes dois compositores, na sua acção diferenciada mas simultânea, realizaram em Portugal, com um certo tipo de eficácia, a transmissão dos princípios pós-seriais, o que resultou na disseminação das técnicas pós-seriais de uma forma tecnicamente efectiva; mas fizeram-no igualmente assumindo que a técnica composicional e a racionalidade prevalente na composição musical estava intrinsecamente ligada a essas mesmas técnicas. O resultado mais evidente foi terem produzido um conjunto de alunos que são hoje vistos como epígonos: partilharam não só as técnicas mas igualmente as posições estéticas de fundo.²

¹ Sobre este aspecto ver McClary, Susan (1989); ver também a excelente e muito bem fundamentada revisão de J. António Oliveira Martins ao livro de João Pedro Oliveira, *Teoria Analítica da Música do Século XX*, na *Revista Portuguesa de Musicologia*, nº 9 (1999). O autor utiliza mesmo o termo “colonização” para qualificar a forma descontextualizada como a *pitch-class set theory* nos é apresentada nesse livro. De igual modo, o impacto em Portugal destas teorias iniciadas por Babbitt e Allen Forte tem sido residual.

² No que respeita ao impacto real do seu ensino seria muito revelador fazer um estudo comparado entre os alunos de Nunes e Bochmann que permaneceram fundamentalmente no quadro estético e técnico que

Como disse, o ensino de Bochmann e Nunes baseia-se fundamentalmente na análise das próprias peças e na descrição dos processos utilizados. Assim, Bochmann descreve as suas árvores, as suas redes numéricas derivadas da série de Luca e da série de Fibonacci e mostra a sua aplicação a alguns parâmetros, no seu caso particular, principalmente aos intervalos. É importante salientar que a própria designação “parâmetros” só se compreende na sequência do serialismo integral que historicamente criou o conceito.

Nunes analisa e descreve o seu uso dos “pares rítmicos” que se traduzem igualmente em séries numéricas. Por vezes, dada a associação que faz entre um intervalo e um par rítmico (por exemplo uma quarta, e uma proporção 4/3 – sendo que a série dos harmónicos permite para um intervalo qualquer várias escolhas de proporções: 8:6 é outra possível para uma quarta perfeita) a série numérica proporcional é usada nas próprias peças em estreita relação com a utilização do mesmo intervalo.

Nunes não tem em conta a crítica feita por Ligeti³ a este pressuposto do serialismo. Ligeti considerava que uma proporção rítmica não é da mesma natureza da qualidade acústica de um determinado intervalo e, por isso, este ponto de partida, ao tomá-los como equivalentes, assenta numa falácia, num erro teórico.

Qualquer dos dois compositores pedagogos assume pressupostos prévios que têm uma grande importância nos resultados musicais. Por exemplo, o estabelecimento de relações entre as séries numéricas de que partem e valores rítmicos do tipo semi-colcheia =1 ou semicolcheia de quintina =1 é um procedimento directamente derivado de Messiaen e de Boulez/Stockhausen.

Para estes compositores, no entanto, quando as séries numéricas resultam, ou fornecem, como resultado possível um acorde perfeito ou uma realização rítmica que possa produzir uma pulsação regular, a sua atitude é descartar imediatamente esses resultados e abrir excepções para encontrarem alternativas aos resultados do sistema gerador que sejam indiscutivelmente atonais e não pulsadas, para garantir, como dizia Boulez nos anos 50 e eles repetem, que não haja nenhuma *inconsistência* no sistema.

lhes foi transmitido e aqueles que, ou o abandonaram, ou mesmo nunca o partilharam, e finalmente verificar qual é a sua relevância no actual panorama da composição em Portugal. Esse estudo seria mais fácil no caso de Nunes do que no caso de Bochmann uma vez que, na Escola Superior de Música, o seu ensino foi partilhado. Julgo que se poderá fazer uma distinção em dois períodos divididos grosso modo pelo ano de 1990. Até essa data, julgo que sem excepções importantes, os alunos de Bochmann transitaram para a categoria de discípulos de Nunes. Depois de 1990 isso já não se verificou sistematicamente.

³ Ver, entre outros textos, Ligeti (1964).

Ou seja, apesar de proclamarem sistematicamente e bem alto que estes procedimentos de tipo algorítmico são o garante da coerência e da lógica composicional, os compositores pós-seriais são os primeiros a alterar os resultados dos seus sistemas quando estes podem suscitar ligações a aspectos da música tonal. Evitá-lo a todo o custo é um dos pressupostos ocultos, não ditos, que comanda todo o arsenal de processos que se alteram quando dão esse tipo de resultados. Pode-se perguntar então pela famosa consistência do sistema, pela famosa lógica e rigor dos processos composicionais. Que consistência, que rigor, que lógica é essa, se só é válida quando fornece certo tipo de resultados e já não é válida quando fornece outros?

O carácter falacioso desses argumentos pseudo-científicos é assim muito evidente. A ideia bouleziana de inconsistência – os conceitos devem-se atribuir aos seus inventores e não aos seus seguidores e imitadores – é obviamente uma construção teórico-estética que só existe porque está aceite à partida o velho postulado de Schoenberg de que é forçoso manter a todo o custo uma música cromática radicalmente atonal. Esta posição só é sustentável a partir de determinada filosofia da história da evolução da linguagem musical que normalmente é considerada inquestionável.

Em lugar de se discutir com estes compositores estas questões, como a consistência ou a coerência da linguagem musical, nos termos em que eles próprios as propõem, é necessário, pelo contrário, pôr em causa os pressupostos que eles aceitam à partida.

É preciso evitar a armadilha de discutir estes conceitos, que são usados frequentemente com o fim de legitimar os resultados artísticos, pela via dos argumentos pseudo-científicos. Isso só se consegue deslocando, trazendo a discussão para o campo estético, ou seja, interrogando os resultados musicais e não a maneira, o método como se compôs.

Se se cometer o erro de discutir os métodos, então a única forma de não ficar enredado na circularidade daqueles argumentos é fazer uma crítica radical aos pressupostos de que partem, para eles indiscutíveis, e uma crítica das narrativas históricas que, ao longo de cinquenta anos, foram construídas para legitimar essa corrente estética, por compositores e por musicólogos muitas vezes amigos e companheiros dos compositores que legitimavam.

Todos estes métodos, no entanto, são apresentados com valor universal – como demonstração de racionalidade, de lógica, de coerência – independentemente da sua inserção histórica ter sido claramente localizada nos anos 50. Os pós-serialistas

efectuam uma deslocalização dos acontecimentos históricos para a categoria das verdades imutáveis e universais e concebem deste modo uma espécie de *fim da história*. Como se a passagem do tempo e a consequente mudança das ideias se pudesse aplicar a toda a actividade humana em geral, mas não ao pensamento e à prática musical. Para os compositores destas correntes, estes pressupostos, sendo indiscutíveis, não são argumentos mas premissas da argumentação. Não é fácil por isso sair do círculo auto-defensivo que criam.

Mas, na verdade, não só esses métodos não são indiscutíveis como muitos compositores, hoje em dia, não só não os seguem como nem sequer estão interessados na questão. Ultrapassaram-na na prática e não perdem tempo a discuti-la teoricamente. O seu objectivo é encontrar novos modos de expressão musical, encontrar outros gestos e outros objectos musicais completamente para além daquelas problemáticas.

É no entanto forçoso reconhecer que o discurso-tipo dos compositores-pedagogos exerce algum fascínio sobre os jovens compositores e é por essa razão que o estou a tratar aqui.

Já em 1956 Adorno escrevia no seu artigo “A nova música está a envelhecer”:

Estas experiências da racionalização integral exercem um forte fascínio nos jovens de hoje. Ele deriva claramente da generalizada e difundida antipatia em relação a qualquer forma de expressão em música. (...) Este erro é a confusão entre expressão como um todo e o tipo de expressão associado com o romantismo fora de moda e um tipo de romantismo já ultrapassado.⁴

Adorno continua:

Entre os produtos desta atitude de espírito há algumas que possuem aquela força de sugestão característica, ao que parece, de tudo o que – por absurdo que seja o resultado – prossegue a sua lógica até ai fim... E, sem dúvida, estas composições acabam por se tornar absurdas, sendo, de um ponto de vista musical, destituídas de sentido; a sua lógica e coerência acabam por não estar à altura quando chega o momento do concerto. (*apud* Vargas, 2002: 112)

Adorno assinala o fascínio destes procedimentos sobre os jovens compositores mas distingue os resultados artísticos das teorias iniciais. De facto, o fascínio que ele refere prende-se e efectiva-se muito mais através da descrição dos métodos e da auto-análise dos compositores-pedagogos do que propriamente dos resultados artísticos, das obras.

⁴ A localização histórica marca esta opinião de Adorno (1956), que já não corresponde à realidade de 2008. Foi em 1976 que Hans-Jürgen von Bose apresentou em Darmstadt a sua *Sonata para Violino solo*, o que, só por si, atesta o abandono da antipatia em relação ao romantismo e à expressividade que Adorno ainda refere.

Há casos muito recentes de alunos, nomeadamente desta escola, que face à angústia que inevitavelmente faz parte da criação artística e da descoberta-de-si, se deixaram seduzir pelos automatismos propostos pelos compositores-pedagogos, os automatismos que produzem com facilidade todo o tipo de material musical; abandonaram assim a difícil busca de si em troca da segurança aparente que conduz, inevitavelmente, ao discutível estatuto de imitadores dos imitadores.⁵

A música é, sem dúvida, de todas as artes aquela na qual os dinossauros modernistas mais tempo sobrevivem.⁶

III. Da necessidade de racionalidades alternativas no pensamento musical

Antes de avançar, convém clarificar o que se entende por racionalidade técnico-científica. Boaventura de Sousa Santos descreve esse modelo da racionalidade científica, emergente nos finais do século XVIII, como “um modelo totalitário na medida em que nega o carácter racional a todas as formas de conhecimento que não se pautarem pelos seus princípios epistemológicos e pelas suas regras metodológicas” (2000: 58).⁷ De acordo com as análises de Max Weber, o período moderno caracteriza-se por uma divisão em três áreas/esferas autónomas, cada uma dotada de uma racionalidade específica; assim, para além, da técnico-científica, dominada pelos pressupostos de exactidão, de medida, de divisão e classificação, há duas outras racionalidades que se formaram no mesmo período: a racionalidade moral-prática, base do direito moderno, que assenta na argumentação, que procura encontrar verdades

⁵ Morton Feldman (1985: 52-53) assinala também um processo de certo modo semelhante no seu ensaio “Boola Boola”: “It is a process of teaching teachers to teach teachers”. Neste texto, dirigido contra Babbitt e os seus discípulos, lança-lhes críticas acerbas: “They have created a climate that has brought the musical activity of an entire nation down to a college level”.

⁶ Ainda Feldman: “A painter who continually turned out paintings exactly like Jackson Pollock would soon be on his way to Rockland State Hospital. In music they make him chairman of a department” (*idem*).

⁷ Para este autor, “a matemática fornece à ciência moderna, não só o instrumento privilegiado de análise, como também a lógica da investigação, e ainda o modelo de representação da própria estrutura da matéria.” De um modo que nós podemos facilmente relacionar com a problemática que estamos a tratar, Santos escreve: “O método científico assenta na redução da complexidade. O mundo é complicado e a mente humana não o pode compreender completamente. Conhecer significa dividir e classificar para depois poder determinar relações sistemáticas entre o que separou” (60). Deste processo histórico da emergência da ciência e da sua racionalidade própria no século XVII, que passou a favorecer as quantidades mensuráveis à consideração das qualidades dos objectos, e da sua gradual supremacia, derivaram as consequências tardias para o pensamento musical durante o período que estou a analisar.

prováveis ou plausíveis, e a racionalidade da esfera estético-expressiva, que se move na busca do belo e do prazer estético.

O que aconteceu historicamente no Ocidente foi uma gradual supremacia da racionalidade técnico-científica – que atingiu o seu ponto mais alto depois da Segunda Guerra – e a sua progressiva colonização das outras duas racionalidades. Nesse sentido, aquilo que o momento serial e pós-serial representam na música é o momento mais intenso dessa colonização, vivido do pós-guerra até aos anos 60 e 70, período em que as convicções da ciência começaram a ser postas em causa no próprio campo científico, por exemplo, por Thomas Kuhn e Paul Feyerabend.

É óbvio que não pretendo opor à racionalidade, a irracionalidade: a primeira, tomada erradamente como um todo – o tal todo totalitário – do qual apenas fica de fora, em oposição binária, a irracionalidade. As formas próprias da racionalidade estético-expressiva, no sentido pós-renascentista do termo, presentes ainda nos artistas modernos do início do século XX, foram dominantes durante vários séculos. Até 1945, todos os artistas, de uma maneira geral, trabalharam de acordo com a razão estético-expressiva própria da sua esfera. Mesmo os compositores da Segunda Escola de Viena não se cansaram de o sublinhar de várias formas.

É esse uso da razão estética em novos moldes que se pretende recuperar hoje, depois do curto período – anos 1950 e 1960 – em que a música foi dominada e colonizada por uma forma específica e particular de aplicação da racionalidade técnico-científica, dotada de uma crença quase cega em meros exercícios aritméticos como garantes do rigor do pensamento.

Como procurei dizer antes, os seus praticantes usam esse tipo de argumentos para legitimar a música que fazem, mas manifestam uma secreta e incoerente falta de confiança nos seus próprios sistemas quando lhes alteram os resultados para manter os objectivos – fundamentalmente atonalidade e rítmica irregular – que derivam, não de princípios racionais, como procuram fazer crer, mas sim de uma determinada filosofia da história.

Com esta perspectiva histórica indispensável para compreender o contexto actual podemos avançar para a questão seguinte: como propor outro tipo de racionalidade que parta de outros pressupostos, que proponha outras soluções?

Não existe uma maneira de regressar à busca de si mesmo, de encetar o caminho da descoberta da racionalidade que cada um tem dentro de si, sem pagar o preço da dúvida e da contingência.

Como vimos há pouco, o exemplo dos compositores alemães que seguiram pela via da reflexão estética e filosófica será talvez mais produtivo do que as tentativas das outras correntes que referi.

A racionalidade que procuro defender é mais do que encontrar um método substituto. Por exemplo, na análise musical será ver o que lá está, que relações – formalizáveis ou não formalizáveis – é possível descobrir ou encontrar. O tipo de peças que tenho em mente – peças livres, de Gubaidulina, Kurtag, Rihm, etc. – nunca faz parte da música que os do primeiro grupo analisa. Por outro lado, compor é buscar tipos de relações possíveis entre objectos que se podem encontrar – *objects trouvées* – mesmo quando são compostos.

Esta atitude, se considerada na prática do compositor, representa uma abertura face ao que existe para descobrir o que ainda não existe; coloca o compositor no limiar de um caminho de descoberta e não de aplicação. Pelo contrário, a primeira atitude – que, em última instância, é idêntica quer na análise quer na composição – procura encontrar nas peças que analisa aquilo que já (se) conhece ou já se (re)conhece; a adopção de um método de composição deste tipo provoca obrigatoriamente que o resultado seja de um tipo similar aos resultados habituais das peças que usam esses métodos. Se Kurtag, por hipótese absurda, começasse a compor com multiplicação de acordes, à maneira de Boulez, ou parâmetros à maneira de quase todos os pós-seriais, como Nunes e Bochmann, o resultado musical seria sempre próximo dos resultados conhecidos dos compositores que usam esses métodos; nunca seria Kurtag. O que é que faz que Kurtag seja Kurtag?

Talvez por isso, quando em 1990, perguntei directamente a Wolfgang Rihm, no período das perguntas no final de uma conferência que fez em Bruxelas, como é que ele ensinava os seus alunos, sabendo-se que era um adversário assumido do ensino de sistemas de composição, a sua resposta foi: “Procuro ajudar o aluno a encontrar o sistema que tem dentro de si”. É nesta posição que eu me revejo, foi nela que me fundamentei quando, no ano seguinte, comecei a leccionar composição nesta escola, sendo que nunca procurei ocultar aos alunos que a busca de um método infalível está condenada ao fracasso simplesmente porque tal coisa não existe.

Em paralelo com esta crítica – que foi fundamental para definir, isolar e desconstruir aquilo que eu não queria fazer – tenho desenvolvido o meu trabalho de compositor, nos últimos quinze anos, em torno de dois conceitos fundamentais:

primeiro, o conceito de *teoria/durante* – a teoria que se cria durante o próprio acto de compor – por oposição à teoria/antes, a teoria própria da pré-composição paramétrica e, segundo, o conceito de *objecto musical*, que tem vindo a tornar-se para mim progressivamente mais claro e mais rico de consequências. Um objecto musical, no sentido que dou ao termo, é visto como um todo, indivisível em parâmetros, mas apto a todo o tipo de transformações decorrentes do trabalho da invenção, da imaginação e da criatividade (possível mas contingente) a partir do dado inicial e/ou da *ideia* da peça.

Referências bibliográficas

Feldman, Morton (1985), *Essays*. Kerpen: Beginner Press.

Ligeti, György, (1964), “Metamorphoses of musical form”, *Die Reihe*, 7, 5-19 (edição inglesa, Schott Edition). Tradução francesa em Ligeti, György (2001), *Neuf Essais sur la musique*. Genève: Contrechamps.

Martins, António Oliveira (1999), recensão do livro de João Pedro Oliveira, *Teoria Analítica da Música do Século XX*, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 9.

McClary, Susan (1989), “Terminal Prestige: The case of avant-garde music composition”, *Cultural Critique*, 12, 57-81.

Santos, Boaventura de Sousa (2000), *A crítica da razão indolente: Contra o desperdício da experiência*. Porto: Afrontamento.

Vargas, António Pinho (2002), “O compositor-pedagogo”, *Sobre Música: ensaios, textos e entrevistas*. Porto: Afrontamento, 54-60.