

Ritornelo: composição passo a passo

Silvio Ferraz

Resumo: Este artigo apresenta o mecanismo de inscrutação de objetos e da variação contínua de técnicas composicionais, operadores que guiaram a composição de Ritornelo, para flauta e percussão. Enfoca também a relação de tais estratégias a um modo de compor em que os objetos sonoros e musicais empregados não assumem posição primeira no plano composicional. Os aspectos técnicos da composição de Ritornelo dizem respeito ainda a uma composição sem plano prévio, mas que não segue a lógica da causa e efeito presente na composição por improvisação aparentemente sem plano composicional prévio.

Palavras-chave: Composição. Ritornelo. Acidente.

Abstract: This paper intends to present the mechanism of « objects incrustation » and the « continuous variation of composition techniques » – operators that guided the composition of Ritornelo, for flute and percussion. The article also focus the relation between these strategies and an specific way to compose where sound and musical objects don't assume the first position in the compositional plan. The technical aspects of Ritornelo's composition are also related to a way of composing without a previous plan, at the same time, it doesn't follow the cause-effect logic present ed in more traditional musical improvisation.

Keywords: Composition. Ritornelo. Accident.

Introdução

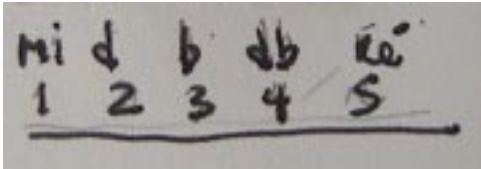
*R*itornelo, para flauta e percussão foi composta em 1997, evitando-se qualquer modelo composicional dado de antemão. Uma gênese composicional bastante clara já estava quase que embutida no próprio processo de composição permitindo compor “como quem ouve”. Deste modo, todo e qualquer procedimento fundamental foi deixado de lado em vista da possibilidade de mudar de procedimentos composicionais a cada novo passo. Digamos que, refletindo a alinearidade de nossa escuta musical (que ora ouve sons, ora relaciona imagens, ora ouve figurações ritmico-melódicas, ora referências diversas), a composição foi tomada aqui como uma espécie de seqüência de variações em que o que varia é o modo de compor, retirando o foco que geralmente recai sobre o material.

A peça surgiu assim passo a passo, mas sem estar amparada em um sistema composicional, pelo contrário é o sistema que

varia. Fica assim que em *Ritornelo* o curso da peça corresponde a uma seqüência de acidentes, no qual a noção de unidade como base formadora ou de coesão (seja material, seja nos procedimentos, seja em uma idéia geral) não se faz presente.

Primeiro passo: o gesto.

O primeiro passo na composição de *Ritornelo* é simplesmente um pequeno gesto instrumental: uma pequena seqüência de seis notas girando entre *mi bemol alto* e *ré*.



Ex.1: detalhe do rascunho da série de cinco notas.

Poderiam ser quaisquer outras notas, ou qualquer outro gesto. O gesto aqui não representa absolutamente nada. Ele é apenas um ponto de partida sem um sentido codificado que pudesse servir como falsa chave para decifrar a peça. Em parte a composição não toma por ponto de partida nenhum objeto por sua significância, isto é o que menos importa. Não há uma rede de significados acoplada à composição. Escolher um gesto significativo, como se fosse uma palavra de um vocabulário específico, de um regime signico anterior, corresponderia a sobrepor um regime de signos àquele que se estabelecerá na relação entre cada pequena componente da composição. Ao invés de investir em um discurso construído sobre uma serie de significados, o que se tem é uma construção em que qualquer linha de relação só pode ser pensada no corpo que se constrói: na composição, e não fora dela. Serve de referência aqui a idéia de signo vazio proposta por Merleau-Ponty em *A Prosa do Mundo*.¹ Mesmo concebendo a existência de nossos dicionários e de linhas duras de subdivisão binária dos termos, até mesmo aquilo cujo significado é pré-estabelecido, até mesmo isto depende do corpo em que se propõe.

Com isto, as cinco notas, quase que aleatórias, surgiram na composição tal qual uma palavra ou imagem qualquer pode surgir

em um momento inusitado², o gesto só passando a ganhar algum sentido, e não significado, assim que comece o processo de composição. Volto a lembrar que isto não quer dizer que o gesto não se ligue a nada externo à partitura. No plano que se inicia, o plano de composição, tudo que vier a fazer parte do jogo estará inscrito nele e se relacionará neste plano. Outros planos poderão interseccionar-se com o plano, mas não está ao alcance do processo de composição e muito dificilmente age no plano da análise ou de uma escuta sem a intermediação de um texto literário.

Ou seja, todo elemento empregado na composição de um plano tem um ponto de intersecção com outros elementos externos ao plano. Pertencem a outros planos, mas tais cruzamentos, embora até possam ser previsíveis e empregados como modo de composição, eles são secundários em um processo como o da escuta musical em que nem sempre se tem de antemão o programa que a obra buscaria traduzir. Por que as notas *mi* e *ré*, por que o jogo de quartos de tom, por que as estratégias todas de prolongar o gesto? Tudo isto, só teria explicação aqui enquanto hábitos. Isto quer dizer que no plano de composição de *Ritornelo* todos os elementos empregados são quase que inusitados, não antevendo uma forma de conexão, de desenvolvimento ou mesmo de escuta, mesmo que pertencendo a um quadro de hábitos de um momento na vida do compositor ou de uma época.

Segundo passo: deformações do gesto

Tomado o primeiro gesto é necessário prolongá-lo e fazer com que o espaço e o tempo se desenhem: não se trata de preencher espaço e tempo. Isto contrapõe duas formas de prolongar um gesto: a do desenvolvimento e a da deformação. Na primeira o gesto é analisado, e do próprio gesto são extraídos aqueles elementos que, recorrentes, garantirão coesão, unidade e uma possível hierarquização às partes da peça. O gesto gera o sistema, mesmo ele estando em um sistema. Praticamente, cada elemento ao longo da peça será, neste caso, ou antecedente ou conseqüente, relações proximais de causa e efeito. Na segunda forma de prolongar não se trata de deduzir do gesto alguns pa-

drões a serem reiterados, mas de fazer falar padrões do gesto que nem mesmo se possam ver. Como fazer isto? Fazendo com que o gesto sofra a deformação proveniente de outros gestos que se choquem com ele. Como aquilo que o pintor Francis Bacon chamava de fazer um diagrama: lançar ao acaso uma mancha sobre a tela já pintada e com isto trazer à baila um tanto de “fora”, de “futuro”, para conectá-lo aos padrões que já vinham quase que como pré-desenhados na forma de clichês (Bacon, 1995).

No caso de *Ritornelo* estes acidentes estão presentes não só na forma de objetos (gestos), mas também na forma de operadores de deformação: retrogradação, inversão intervalar, os jogos de deformação por transposição de apenas algumas notas de uma estrutura qualquer, filtros, permutações. Eles não estão inscritos nos objetos, são anexados aos objetos.

O primeiro modo de deformação empregado em *Ritornelo* é o da permutação, o que aplicado sobre um gesto bastante simples, dá a impressão de simples prolongamento do gesto. Segue um novo modo de deformação: a incrustação. Incrustação de appogiaturas, de mudanças timbrísticas, de grandes blocos. Uma série de inserção irregularmente medidas que fazem de *Ritornelo* um jogo de espelhamentos, permutações e incrustações.



Ex. 2: primeiros dois compassos de *Ritornelo*, com a seqüência do gesto inicial e as incrustações na forma de appogiaturas (notas circundantes de mi e ré).

A esses procedimentos associa-se ainda um outro, aparentemente mais abstrato: o da determinação da seqüência temporal dos compassos. O primeiro compasso em cinco unidades é acelerado no segundo compasso, com uma quíaltera de cinco uni-

dades para o mesmo espaço. Esta estrutura temporal é simplesmente retomada para os compassos 3 e 4, seguida da incrustação de um novo compasso, mais lento, de quatro unidades e ao longo de toda a peça tomará nova dimensão, quando passará a ser a permutação de uma série de compassos. Uma idéia totalmente abstrata e estranha ao primeiro gesto, a não ser pela idéia cada vez mais presente de um tempo maleável, não medido associável à irregularidade do aparecimento de objetos, e à regularidade cambaleante da permutação das cinco notas iniciais:



Ex. 3: compassos 3-5 de *Ritornelo* exemplificando o acelerando (sextina) e o rallentando (unidade normal do compasso).

A idéia de ritornelo

A peça foi pensada a partir do conceito filosófico de ritornelo. Ao falar de ritornelo, Gilles Deleuze e Félix Guattari sobrepõem três aspectos: (1) o curso-recurso, a ladainha, o canto reiterado dos pássaros, o movimento de eleger um eixo; (2) a fuga do território, o desenho das linhas de fuga; (3) a demarcação, o desenho do território advindo do movimento em torno do eixo, a criação de um estilo. Ou seja, o ritornelo caracteriza-se pelo movimento de eleger um eixo, de traçar um espaço em volta deste eixo, de deixar com que alguns elementos se estratifiquem e se crie a consistência necessária para tornar expressivos tais elementos, quando então encontra uma linha vertiginosa que quase desfaz tudo: um corte, um acidente, uma sensação qualquer que não estava ali antes (cf. Criton, 2000, p. 495; Deleuze-Guattari, 1980, pp. 382 seq.).

Associa-se ao ritornelo o acidente. O acidente não é uma projeção do passado (por exemplo, um tema que se projeta ao longo

de uma peça e que garante um primeiro chão), nem recai sobre um presente permanente (reiteração contínua), mas a possibilidade de conexões com o “futuro”, com linhas de conexão que não estavam previstas no modelo original, e que por sinal desfazem a idéia de original de referência (visto que cada momento passa a ser um espaço de conexões originais, mas de originais transitórios).

Vale retomar esta idéia e lembrar que na peça os acidentes são o próprio modo de operação sobre o primeiro gesto. Escolher a permutação, a dinâmica de incrustações, o acelerar e desacelerar dos compassos, são acidentes. Não estão previstos no gesto inicial. Não há desenvolvimento, há sim uma composição entre um gesto (que poderíamos chamar de primeira imagem) e outros gestos (segundas imagens) não necessariamente sonoros (meros procedimentos ou mesmo outros objetos-musicais como as appogiaturas).

Até mesmo a forma de *Ritornelo* é um acidente. Ela não antecede a peça, nem é decorrência de uma projeção. Ou seja, não há uma forma anexada que coordene o modo de relacionar cada parte, ou uma forma deduzida a partir de um material de base. Aqui vale um pequeno parentese. Por que? Porque vale distinguir uma forma *a priori*, como a sonata clássica, que mesmo aparentemente anexa, coordena os elementos, ditando o retorno de elementos, o modo como se manifestam, a ordem com que aparecem e se relacionam, os níveis de diferenciação textural e harmônico, assim por diante, de uma *mise-en-forme*, como aparece em Edgard Varèse. Neste segundo caso a forma decorre do objeto, ao menos é o que imaginava Varèse; uma forma que fosse como um cristal, em que sua porção maior correspondesse à sua porção mais elementar. A forma em *Ritornelo* distingue-se bastante dessas duas proposições e talvez se aproxime mais daquela presente na *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky, onde a forma é um sistema que se acopla a outro; não é deduzido dele, nem é forjada para tornar claro seus elementos (Rosen, 1980; Rosen, 1979; Ferraz, 2002; Boucourechliev, 1982). Ela é basicamente um jogo de alternâncias, entrelaçamentos, sobreposições. Mudanças de velocidades, pontos de movimento e pontos de repouso.

Em que sentido a forma é um acidente? Primeiramente, ela não é concebida de antemão nem relaciona-se com o primeiro gesto da peça. Ela é apenas uma ampliação de duas estratégias que percorrem a peça: espelhamento e incrustação. Até mesmo a instrumentação se dá por acidente: uma peça para flauta solo aos poucos torna-se um duo. Seguindo a estratégia de incrustações, a percussão aparecerá pura e simplesmente dobrando outra incrustação da flauta (uma série de multifônicos que se contrapõe em passos distintos às appoggiaturas). A percussão aparece assim como ressonância da flauta. Uma espécie de acidente. Mesmo a forma sendo anexa, não é ela que coordena no processo de composição as formas de relacionar os objetos. Digamos que a forma aqui é um elemento informal, tomando o termo proposto por Adorno em *Vers une Musique Informelle* (Adorno, 1963).

Mesmo fundada no espelhamento e nas incrustações, a forma final da peça nasceu de mais de um operador assim como cada passo da peça nasce de operadores não previstos. Poderia se dizer que o resultado é inclusive algo que se aproxima de uma forma tradicional: a segunda parte é a sombra da primeira (retrogradação de elementos métricos, inversão funcional [a flauta deixa de ser a condutora e a percussão a ressonância, para termos a percussão conduzindo e a flauta como ressonância]), com uma grande incrustação separando as duas partes. A incrustação aqui corresponde a pedaços de outras composições que simplesmente serão encravados no meio da nova peça. Já havia empregado esta estratégia ao compor *Canto de Cura* (na qual está incrustada *Várzea dos Pássaros de Pó*), em *Pássaro preto, Sol e Menina em vermelho* (uma nova incrustação de *Várzea*) e em *Silences d' un étrange jardin* (que traz a incrustação de um trecho de música japonesa).³ O resultado é um corte no tempo de desenvolvimento. Este corte não necessariamente precisa estar colocado no meio da peça como aqui, ele pode se dar em qualquer ponto da peça. E mesmo em *Ritornelo* diversas outras incrustações ocorrerão, sobretudo na segunda parte em que trechos completos da primeira parte são simplesmente encravados em meio ao fluxo da percussão.

À guisa de conclusão: crescimento pelo centro

Com excessão das cinco notas do gesto inicial e das suas circundantes, *Ritornelo* tem como reservatório de alturas a construção de cinco séries harmônicas defectivas de fá, apenas um contraponto dissonante ao mi de onde parte o primeiro gesto:

Ex. 4: - Seis série defectivas de Fá, a partir do terceiro harmônico.

As séries são deformadas pela adição ou subtração de quartos de tons (cf. Ex. 4: os pequenos números abaixo das notas [+1 +2 +3...etc]) e posteriormente são lidas segundo uma série de permutações que permitem o entrecruzamento de alturas de modo a criar pequenas transições irregulares de um campo harmônico a outro.

As séries são lidas segundo uma tabela de permutações e inseridas aos pares no miolo do gesto inicial. O passo se repete assim sucessivamente, sempre inserindo as notas lidas na tabela na série recém desenhada. Lentamente o perfil inicial vai sendo modulado pelo das séries defectiva até compor-se em uma seqüência na forma de arpejo, mantendo-se no entanto as características da matriz original. Vale dizer que como os operadores da peça são mutáveis, como o que varia é justamente o modo de compor, a série não é empregada em sua totalidade ao longo da peça, mas apenas parcialmente, até que seja abandonada em detrimento de outra estratégia composicional.



Ex.5 – mescla por incrutação gradual das notas resultantes das permutações no corpo do primeiro gesto.



Ex.6 – emprego das notas extraídas do mecanismo de incrutação e crescimento pelo centro do exemplo 6.

Para concluir esta breve apresentação das principais idéias presentes na composição de *Ritornelo*, valeria aqui complementar algumas que as técnicas empregadas foram tomadas como variáveis de técnicas de permutação (como as permutações simétricas empregadas por Olivier Messiaen), dos filtros de substituição de termos (desenvolvida por Brian Ferneyhough). E mesmo

o crescimento pelo centro (descrito acima), os jogos de ressonância entre percussão e flauta, o uso de séries harmônicas defectivas, para citar alguns foram empregados sempre parcialmente, ou seja, como acidentes transitórios.

Referências bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. "Vers une musique informelle". in: *Quasi una Fantasia*. Paris: Gallimard, 1963; 1982 (trad. francesa).
- BACON, Francis e SYLVESTER, David. *A brutalidade dos fatos: Entrevistas com Francis Bacon*. S.Paulo: Cosac&Naify, 1995.
- BECKETT, Samuel. *Premier Amour*. Paris: Gallimard, 1970.
- BOUCOURECHLIEV, André. *Stravinsky*. Paris: Fayard, 1982.
- CRITON, Pascal. "A propósito de um curso do dia 20 de março de 1984: O ritornelo e o galope". Alliez, Eric (org.) *Gilles Deleuze uma vida filosófica*. Rio: editora 34, 2000.
- DELEUZE, G. e GUATTARI, F. *Mille Plateaux*. Paris: Minuit, 1980.
- DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Conversações*. S.Paulo: Escuta, 1998.
- FERRAZ, Silvío. "Varèse: a composição por imagens sonoras" in: *Música Hoje*, vol 6. Belo Horizonte: UFMG, 2002.
- ROSEN, Charles. *Schoenberg*. Paris: Gallimard, 1979.
- _____. *Sonata Forms*. NY: Norton, 1980.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. "Coleção Os pensadores". S.Paulo: Abril Cultural, 1975.

Notas:

¹ Em *A Prosa do Mundo*, obra póstuma de Merleau-Ponty, ele salienta o quanto a arte do século XX o fez notar que atémemo na linguagem verbal cotidiana, "as palavras isoladas nada significam", "só passam a ter significação por sua combinatória, e que a comunicação vai do todo da linguagem falada ao todo da linguagem ouvida" (Merleau-Ponty, 1969, p.65).

² Como exemplo desta forma de rompante leia-se a seguinte passagem em Beckett, *Premier Amour*: "Arrastei o sofá até o fundo do cômodo, perto da porta e retirei as prateleiras no dia seguinte e as pus do lado de fora, no corredor, com o resto. Ao retirá-las, estranha lembrança, ouvi a palavra fibroma ou fibrona, não sei qual, nunca soube, eu não sabia o que isso queria dizer e nunca tive curiosidade de procurar saber. As coisas que nós lembramos!"

³ As composições *Canto de Cura e Pássaro Preto, Sol e Menina em vermelho*, assim como *Várzea dos Pássaros de Pó* foram gravadas pelo Grupo Novo Horizonte nos CDs *Brazil New Music* vol.1 e 2.

Silvío Ferraz - compositor, professor do Departamento de Música do IA-UNICAMP e PEPG em Comunicação e Semiótica da PUCSP. Pesquisador associado à Fapesp, autor de *Música e Repetição: aspectos da diferença na música do século XX* (SP: Educ).
e-mail: sferraz@terra.com.br