

ALMEIDA PRADO E TRISTAN MURAIL: EMPIRISMO E COMPOSIÇÃO-ALGUMAS QUESTÕES TEÓRICAS ENVOLVIDAS NA PESQUISA DE PÓS-DOCTORADO.

Carole Gubernikoff

A pesquisa que desenvolvi durante o estágio de pós-doutorado na Universidade de Columbia (1998) se concentrou basicamente em dois compositores, Tristan Murail e Almeida Prado. De fato, meu trabalho de pesquisa tem se caracterizado por uma perspectiva vertical, comparando determinados aspectos de algumas obras de compositores significativos. A seleção das obras e dos compositores tem seguido um princípio em que estão associados aspectos empíricos - experiência anterior, vivência do repertório - com aspectos intuitivos - uma empatia entre meus interesses de pesquisa e suas pertinências estéticas e teóricas. Os métodos de abordagem têm variado de acordo com as pertinências que encontramos.

Na tese de Doutorado, que defendi em 1993, já havia um capítulo dedicado à rítmica e às concepções temporais de Olivier Messiaen, fonte inesgotável de ensinamentos e de beleza. Após este período, as pesquisas se concentraram na música de compositores brasileiros. Um dos aspectos mais intrigantes, nesses anos dedicados à pesquisa de compositores brasileiros, foi a repetição de questões relativas à harmonia e ao “uso informal” de técnicas composicionais. O que estes compositores queriam dizer, por exemplo, com “livremente dodecafônico”, que me parecia uma contradição nos termos, e quais as razões para haver uma fixação pelos aspectos harmônicos? Estes argumentos, repetidos nos discursos de vários compositores brasileiros, me levaram a procurar estudar os aspectos empíricos presentes na composição e as diversas formas deles se expressarem. O compositor Almeida Prado havia estudado com Messiaen e esta influência foi decisiva no seu perfil de compositor. A sua formulação harmônica, apesar de elaborada teoricamente, parece mais baseada numa experiência empírica, de caráter pessoal, do que numa teoria propriamente científica. Esta dicotomia terá sérias conseqüências para o pensamento musical.

Na França, no início dos anos 70 e portanto num contexto cultural e intelectual completamente diferente do de Almeida Prado, jovens compositores, reunidos em torno de uma orquestra chamada *Itinéraire*, buscavam formas de expressão que não perpetuassem o que eles consideravam os excessos de abstracionismo do pós-serialismo integral. Para fundamentar seus princípios harmônicos, timbrísticos e texturais, eles partiram da análise do espectro sonoro feita através dos recursos providos por computador. Por outro lado, eles se rebelaram contra a idéia da separação do som em parâmetros, procurando uma totalidade auditiva onde cada elemento interfere no outro. Assim, o timbre de uma nota, por exemplo, não depende apenas do seu espectro, mas de sua intensidade e região.

Durante minha pesquisa, procurei questionar princípios teóricos e observar sua inseparabilidade da prática composicional em duas obras: *Missa de São Nicolau* de Almeida Prado e *Désintégrations*, de Tristan Murail. Nesta comunicação limito-me a esboçar alguns princípios gerais da teoria de Messiaen e a indicar algumas de suas conseqüências no pensamento de Almeida Prado.

O compositor francês Olivier Messiaen foi uma das figuras mais importantes do século, seja como compositor, seja como professor. Talvez ele se encontre numa categoria semelhante à de Schoenberg, tanto pelo impacto produzido por sua obra como pela qualidade dos ensinamentos e de sua influência sobre gerações de compositores. Conforme o momento histórico, diferentes interesses e ensinamentos foram extraídos, mesmo se a técnica básica e os princípios estéticos de Messiaen não tenham mudado ao longo de sua vida produtiva. Para a geração dos jovens compositores da década de cinquenta, foram os ensinamentos relativos à rítmica e à permutação de outros parâmetros além das notas que redundaram no chamado serialismo integral.

O impacto mais importante de Messiaen sobre os compositores, que foram seus discípulos no início dos anos 70, foi a concepção harmônica. A harmonia de Messiaen, se é que podemos particularizá-la, se baseia num modalismo muito particular que se constrói sobre simetrias escalares (os modos de transposição limitada) e acordes especiais, que ele chama de “resonância”. Messiaen é herdeiro da tradição “francesa” de harmonia colorística e timbrística e da teoria do baixo fundamental de Rameau. Messiaen se expressa através do que ele mesmo chamou de ‘Charme das impossibilidades’, que se traduz numa limitação auto-imposta de modos rítmicos e escalares que fazem com que sua música tenha um caráter estático e circular. Uma de suas idéias mais poderosas é a utilização de eixos de simetria, tanto para as notas nos acordes, como nas escalas e nos modos rítmicos.

A questão básica para esta concepção de harmonia, que a diferencia das demais especulações teóricas da época - principalmente das “*set theory*” norte americanas com suas classe de notas, classe de intervalos e coleções -, reside no fato de ser qualitativa e não quantitativa. Ou seja, uma escala é definida não apenas por suas relações intervalares, mas também pela nota geradora. Assim, coleções iguais como, por exemplo, a chamada “escala acústica” em Dó (dó, ré, mi, fá#, sol, lá, sib, dó) - largamente utilizada no Brasil mas também teorizadas por Béla Bartók e por Messiaen -, apesar de conter exatamente as mesmas notas e intervalos da de Sol menor harmônica, tem um caráter e uma definição colorística diferente, dada pela posição geradora da nota que no modalismo medieval se chamava *finalis*. Isto não é uma grande novidade teórica, mas as conseqüências produzidas por esta pequena diferença qualitativa são consideráveis para a produção destes compositores.

Encontramos na teoria harmônica de Messiaen o mesmo princípio aditivo que foi formulado na teoria rítmica. Ou seja, ao valor acrescentado corresponde a “nota acrescentada”, como no acorde de sexta acrescentada, o chamada acorde de Rameau. Neste acorde, sobre a tríade acrescenta-se a sexta. Normalmente, este acorde é encontrado sobre o quarto grau. Desta forma, fá-lá-dó-ré não é ré menor com sétima na primeira inversão, mas a nota que está no baixo é que define a função.

A partir desta “teoria” podemos concluir que Messiaen parte não da tríade como acorde perfeito, mas do acorde de sexta acrescentada, combinado com o acorde com sétima e nona.



Este acorde pode ser interpretado de muitas maneiras, dependendo do contexto. A esta formulação inicial, Messiaen ainda acrescenta o trítone que, no seu entender, pode ser ouvido “por qualquer ouvido musical” em relação a uma fundamental dada. Assim, em relação à fundamental dó, um ouvido “fino” ouviria nitidamente a ressonância do décimo primeiro harmônico, fá sustenido. O texto do próprio Messiaen é bastante claro a este respeito:

A mais utilizada destas notas é a sexta acrescentada. Rameau a anteviu: Chopin, Wagner a usaram (e mesmo alguns autores de temperamento mais leve e fácil, como Massenet e Chabrier, o que prova a que ponto ela é natural!). Debussy e Ravel a instauraram definitivamente na linguagem musical.¹

Ora, esta formulação é basicamente empírica. Para reforçar sua opinião, ele diz que a “prova” desta afirmação é que até mesmo compositores menores, como Chabrier, por exemplo, são capazes de identificar a resolução “natural” do trítono sobre a fundamental. Esta é a base sobre a qual Messiaen construiu sua teoria dos acordes de ressonância, que partem de uma nota geradora e são construídos em relação a ela.

Paul Dukas falava de “efeitos” de ressonância. Efeitos que são pura fantasia, com uma similaridade muito distante do fenômeno da ressonância natural.²

Estes acordes de ressonância, “pura fantasia”, muito distantes da ressonância natural, são construídos a partir da posição dos parciais resultantes de uma nota fundamental. Seleciona-se uma nota que será a fundamental do acorde. Ela será circundada com notas oriundas de sua escala “natural”, que incluem a sétima e o trítono (o sétimo e o décimo primeiro harmônico), e as notas acrescentadas a uma tríade original.



sua percepção era espontaneamente sinestésica, e todos os seus acordes e modos correspondem, literalmente, a combinações de cores.

Esta formulação, cientificamente incipiente, produziu efeitos estéticos extraordinários, influenciando gerações de compositores. No Brasil, o compositor que se deixou visivelmente afetar por estas idéias foi Almeida Prado, e *Cartas Celestes* é a obra onde estas idéias e influências estão mais claramente expostas. Sua tese de doutorado na UNICAMP apresenta um sistema organizado de ressonâncias³ em que descreve e aplica estes princípios. Ele se baseia não apenas na série dos harmônicos superiores, como também na série dos harmônicos inferiores. Em sua composição, ele associa estas “zonas de ressonância” com caráter e representação de idéias, figuras e mundo. Normalmente, suas obras são muito associativas, com elementos facilmente distinguíveis do ponto de vista das representações de elementos “extra musicais”. Vou citar Saloméa Gandelman que, em seu artigo sobre as obras para piano de Almeida Prado, afirma o seguinte:

Considera-se (ele, Almeida Prado) um compositor pictórico, manifestando, em seu texto, uma particular preocupação com as cores e timbres. É comum, em suas obras, o emprego de expressões como: luminoso, solar, noturnal, como uma aurora, floral, cintilante, como uma espiral de fogo, estelar, metálico, incandescente etc.⁴

Outra característica, que Almeida Prado partilha com Messiaen, é a fé religiosa no catolicismo apostólico romano. Em Messiaen esta religiosidade está mesclada a uma espécie de panteísmo em que os elementos da natureza, como os pássaros, são tão importantes que ele se tornou ornitólogo. Parodiando Debussy, que se auto-definia como colorista-ritmista, Messiaen se define como ornitólogo-ritmista. Almeida Prado também partilha da fé católica sob a forma de um panteísmo⁵, dedicando muitas de suas obras a elementos naturais como a abóbada celeste, nas *Cartas celestes*, e a flora, em *Exoflora*.

Por estas várias razões, meu estágio de pós-doutorado se concentrou na análise da *Missa de São Nicolau*. Nela, foram encontrados não apenas elementos oriundos da influência de Messiaen, como também ligações poderosas de Almeida Prado com sua formação no Brasil. Nesta Missa ele empre-

³ Almeida P., *Cartas Celestes, uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*, (Tese Doutorado), Campinas: UNICAMP, 1984.

⁴ Gandelman, S., “A obra para piano de Almeida Prado”, in *Revista Brasileira de Música*, nº 19, Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1991.

⁵ Panteísmo entendido aqui como uma atitude do espírito que tende a divinizar a natureza.

ga um conceito genérico de transtonalidade, que se baseia na teoria das ressonâncias associada à utilização de modos rítmicos extraídos da música tradicional brasileira e a modos litúrgicos e “brasileiros”.

Como exemplo, mostrarei as características do primeiro movimento da Missa, onde o *Kyrie* é inteiramente baseado na teoria transtonal, e onde a entrada do *Christe* anuncia a idéia de crucificação através do intervalo de terça menor.

Ex. 1 - Materiais escalares e intervalares do *Kyrie*:

Ex.2 - Acorde transtonal sobre dó.

O exemplo 1 mostra os materiais harmônicos da abertura do *Kyrie*. O exemplo 2 mostra o último acorde, onde estão presentes as dez notas cromáticas, dispostas de acordo com um princípio de ressonância “natural”: os baixos bem distantes e claros, e conforme as ressonâncias mais agudas se aproximam, mais estreitos os intervalos se tornam. As duas notas que faltam para completar o total cromático irrompem dramaticamente o fluxo musical, *Criste, Criste*, emitidas por sinos e violoncelos, iniciando a nova seção com novo caráter.

Nestes dois pequenos exemplos pudemos verificar aspectos que apontamos anteriormente na composição de Almeida Prado: a utilização de acordes transtonais, baseados livremente na teoria das ressonâncias e seu emprego dramático e representativo.