

## QUESTÕES CONTROVERSAS DO OFÍCIO DE COMPOSITOR

Ricardo Tacuchian

Programa de Pós-Graduação em Música – UNIRIO

“Toda obra de arte é uma forma de expressão,  
mas nem toda forma de expressão é uma obra de arte”  
Ferreira Gullar, poeta, 80 anos

### Introdução: objetivos do compositor

Todas as questões de arte são controversas, mas não existe nada mais controverso ou polêmico, para um compositor, do que responder à pergunta “o que pretendo com minha música?” O compositor pode não ter uma resposta cabal à embaraçosa pergunta, mas se esta questão nunca lhe chegou à cabeça, é porque ele, ainda, não é, um compositor.

Em 1951, Arthur Honegger publicou um livro de memórias e reflexões filosóficas sobre sua carreira de compositor, *Je Suis Compositeur*. As inquietações de Honegger ocorrem na mente de todo compositor. Nem sempre existe uma resposta precisa a perguntas do tipo “o que é ser um compositor”, “quando você se reconhece como um compositor” ou “qual é a função de um compositor”. São questões que variam de época para época e, também, dependem da natureza da música que o artista escreve. Quanto mais maduro é o compositor e quanto mais rica é sua experiência artística, mais estas questões afloram em sua mente, mas sem uma resposta precisa. Não chego ao exagero de Honegger quando ele afirma que “o primeiro requisito para um compositor é estar morto”. A frase é de efeito irônico e crítico e, de certo modo, exprime a luta do compositor para ser compreendido, ainda em vida, por um determinado público. De Honegger até hoje muitas coisas mudaram, mas muitos questionamentos continuaram os mesmos. Como compositor, espero alcançar meus objetivos ainda vivo.

No passado, o ofício de compositor, ainda que simplificando um pouco, se resumia em ... compor. O resto ficava por conta dos editores, empresários, intérpretes, promotores, distribuidores e, mais recentemente, dos produtores fonográficos.

Atualmente, o compositor precisa ficar à frente de toda esta cadeia, direta ou indiretamente. Não basta compor; ele edita, produz, contrata intérpretes, ensaia ou participa dos ensaios, promove a gravação, agiliza a distribuição ou está presente em cada fase deste processo. As casas editoras não editam mais, mas, em compensação, o preço de uma excelente edição eletrônica é muito baixo e com



**I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**  
XV Colóquio do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO  
Rio de Janeiro, 8 a 10 de novembro de 2010

todas as vantagens da tecnologia digital. A tecnologia de gravação também teve seus custos diminuídos com a oferta, pelo mercado, de excelentes programas de computador e aparelhagem portátil de alta qualidade. Desta forma, o registro da música erudita brasileira tem conseguido sobreviver, no meio de uma enchente avassaladora de mediocridades com espaço comprado na mídia quotidiana. Várias iniciativas editoriais e de gravação estão aparecendo como as da Academia Brasileira de Música, da OSESP e de alguns Programas de Pós-graduação em Música, além das “produções independentes” que mostram, pela sua riqueza, como é falsa a impressão, corrente hoje em dia, que “só o que está na mídia é o que existe”. Na verdade, o melhor do que acontece no mundo da música brasileira, tanto popular como erudita, está fora da mídia. A internet e seus consentâneos têm sido um dos caminhos para mostrar esta rica produção que, de outra forma, permaneceria em completo ostracismo.

Além de compor, editar, promover, ensaiar, produzir, gravar e distribuir, o compositor ainda precisa levantar fundos no emaranhado das leis de incentivo fiscal. A composição quase que virou um trabalho braçal.

Diante deste quadro, cabe ao compositor questionar-se sobre o que ele pretende alcançar com sua música. Esta é uma pergunta básica, sem uma resposta única, mas com muitas respostas que não são excludentes entre si.

Para melhor desenvolvermos nossa tese, vamos usar algumas categorizações, definições e classificações, embora tenhamos consciência que, num mundo multipolar e extremamente dinâmico, qualquer tentativa de classificar os fenômenos, as linguagens ou os artistas tenha uma caráter genérico e provisório. A classificação é meramente um recurso retórico, facilitador de idéias, e só deve ser considerada de modo relativo. A prática revela que não existem compartimentos rigorosamente fechados e que os conceitos são sempre interpenetráveis, além de interdisciplinares.

## A música de concerto

“O que pretendo alcançar com minha música?” Antes de responder, vamos levantar alguns pontos conceituais e alguns desafios que o compositor enfrenta nos dias de hoje. Em primeiro lugar, precisamos esclarecer de que música estamos falando. O termo “música” exprime um emaranhado de manifestações sonoras do homem. Muitas vezes, estas manifestações, vagamente chamadas de “música”, muito pouco têm algo a ver entre si. O que há de comum entre um ponto de macumba e uma sinfonia de Beethoven, ou entre o samba enredo e a música sacra, ou, ainda, entre a música sertaneja e a música contemporânea experimental? Ainda assim, todas elas percorrem um mesmo ciclo que vai da produção ao consumo, do criador ao decodificador da mensagem. Todas elas têm uma

arquitetura estrutural, constituída, basicamente, de sons e silêncios; todas elas são representações simbólicas de um dado grupo social e de uma época. Por fim, todas elas são o resultado de uma super-estrutura social ou psicológica, ou de natureza formal como o Estado, a Igreja, a Escola, os Meios de Comunicação de Massa, ou de natureza informal, que é a tradição cultural de um grupo social, com suas características de transmissão entre as gerações e seu potencial de permanente mutação. A música derivada dessa super-estrutura ou “instituição” de natureza informal, vamos chamá-la de *produto natural*. Sua principal característica é ser produzida pelo grupo social para o próprio grupo. Aqui, produção e consumo se confundem. É o caso das bandas de música comunitárias, das escolas de samba não comerciais, dos pagodes de fundo de quintal, da música folclórica, dos repentistas, da gafieira, do forró, da seresta e do choro. No passado, Mario de Andrade e Oneida Alvarenga chamavam esta música de popular ou música do povo. Mesmo quando a autoria é definida, os autores das músicas são membros da comunidade que consome o seu produto e se identificam com seus pares, participando do mesmo estilo de vida do grupo que consumirá aquela música. Geralmente, este produto natural é uma manifestação local e amadora.

Quando a música deriva de uma super-estrutura ou instituição de natureza formal, ela passa a ser um *produto planejado*. Ao contrário do *produto natural*, a música como *produto planejado* é consumida por um público que não participou do processo de criação. Tanto as músicas como *produto planejado* ou como *produto natural* fazem parte da vida do homem, embora tenham significados bem diferentes. No entanto, não existe um limite nítido entre a instituição de natureza informal e formal. Muitas vezes há influências mútuas entre elas e, por isto, nem sempre é preciso o limite entre *produto natural* e *produto planejado*.

As músicas planejadas apresentam, por sua vez, duas vertentes principais: a música de mercado (que hoje em dia é chamada de música popular) e a música de concerto. A música de mercado é basicamente um produto comercial, capitalista, transmitido pelos meios de comunicação de massa. Ela segue leis mercadológicas, com estratégias de marketing e um perfil de modismo e consumismo. Sua função principal é o entretenimento. Geralmente são produzidas em série. Entre nós, suas raízes podem ser mais nacionais (como o samba comercial, a MPB) ou mais internacionais (como o rock, pop, funk, reggae, rap, axé, entre outras tendências). Esses conceitos não são maniqueístas porque é frequente a fusão de músicas com raízes brasileiras e influências estrangeiras, sendo a bossa-nova o exemplo mais relevante.

A outra vertente das músicas planejadas é a música de concerto, também chamada de música erudita, música clássica ou música culta. Ela é de aprendizado universitário ou em conservatórios,

veiculada por orquestras, conjuntos camerísticos, solistas de formação erudita, com ou sem o concurso de modernas tecnologias eletrônicas e digitais. A música de concerto não é o resultado de uma produção em série, como na música comercial, mas, antes, são peças únicas. Apesar de mobilizar um capital financeiro significativo, a música de concerto, do ponto de vista do compositor, possui um pequeno potencial comercial, em comparação com sua contraparte dita popular. Existe um grande equívoco quando se nega a existência ou a diferença entre estes dois universos musicais. O equívoco é perpetrado por alguns críticos, jornalistas, músicos e outros intelectuais de áreas afins com precária cultura musical. O fato de existir uma área cinzenta entre a música comercial e a música de concerto, algumas vezes até com influências mútuas, não quer dizer que estes dois mundos não sejam diferentes entre si, quanto à estruturação, à linguagem, à função e seus objetivos. Chega às raias do ridículo a afirmação primária e irresponsável de que “não existe diferença entre música clássica e música comercial (ou popular) e sim entre música boa e música ruim”. Sem menosprezar qualquer tipo de manifestação popular, os falsos filósofos que fazem aquela afirmação se esquecem que, na verdade, existe música comercial de boa e má qualidade, assim como existe música de concerto igualmente de boa e má qualidade.

Nosso objeto de reflexão, neste texto, será dedicado à música de concerto que possui suas leis próprias e funções sociais distintas. Vamos falar de um *produto planejado* que é o resultado de uma instituição formal e que o objetivo estético é mais relevante que o sucesso comercial ou a função de entretenimento.

### **Os desafios do compositor de música de concerto**

Viver é superar desafios. Cada profissional enfrenta desafios próprios de seu ofício e que variam com a época, a situação geográfica e o grupo social onde o profissional se insere. De um modo geral, os desafios enfrentados pelo compositor são de natureza estética, profissional e social.

Façamos algumas considerações sobre os desafios estéticos. Diante de tantas possibilidades que se apresentam na Música Brasileira Atual e mesmo na música internacional, cunhamos a expressão *tolerância estética*. Até os anos 70, a música brasileira de concerto se caracterizou por uma bipolaridade, onde os extremos não se tocavam. O dualismo era o reflexo de posições maniqueístas entre vanguarda/tradição, tonalismo/atonalismo, nacional/universal, eletrônico/acústico, formalismo/conceitualismo, complexidade/minimalismo, racional/experimental e assim por diante. Essas posições antagônicas eram radicais e excludentes. Aos poucos, entretanto, as coisas foram mudando. A bipolaridade deu lugar a uma miríade de propostas expressivas que eram

cumulativas e conviviam harmoniosamente entre si, caracterizando uma nova era multi-polar que chamaríamos a da "tolerância estética".

A *tolerância estética* na música brasileira de concerto atual pode ser analisada sob três pontos de vista: a prevalência do signo novo sobre a tradição, a prevalência da tradição sobre o signo novo ou, ainda, do equilíbrio entre eles. Deste modo, teríamos três categorias estéticas de compositores atuais: neo-clássicos, vanguardistas e pós-modernos. Estas três denominações se interpenetram, sem apresentar um limite nítido entre elas.

Os compositores que privilegiam a tradição são os "novos" neoclássicos da virada para o século XXI. Eles retomam um tonalismo expandindo (também chamado de neo-tonalismo), apresentando três vertentes principais: ora com forte expressão sentimental (os neo-românticos), ora com coloração nacional (os neo-nacionalistas) ou, simplesmente, retomam as formas clássicas do passado embora com um sentido mais atual e globalizado (os ecléticos). Um segundo grupo, ao contrário do anterior, valoriza o signo novo e se afasta de qualquer contato com a tradição: são os vanguardistas e/ou experimentalistas. De certo modo, são compositores que atualizam o racionalismo ou as experiências formais dos anos 70 e chegam mesmo a ampliar o próprio conceito de música, com o uso simultâneo de outras mídias, com ou sem a aplicação de novas tecnologias digitais.

Finalmente, um terceiro grupo de compositores está preocupado com o signo novo, mas pesquisado a partir da tradição, adotando cumulativamente as novas ferramentas musicais e as práticas históricas e superando qualquer tipo de polarização: são os pós-modernos. Neste texto não entraremos na polêmica discussão sobre o conceito de pós-modernidade, assunto que já abordamos, parcialmente, em outros textos.

Hoje em dia, alguns compositores não gostam de receber um rótulo, alegando que adotam estratégias de linguagem musical diversas de uma obra para outra. Até na mesma obra o compositor pode transitar entre um e outro comportamento estético. Os compositores afirmam que apresentam uma "expressão livre", sem nenhum compromisso *a priori*. Estes novos compositores, até certo ponto, têm razão: os rótulos não servem mais para eles, mas sim para cada música que eles escrevem. No entanto, ao afirmarem que são livres para compor a sua música, sem estarem vinculados a nenhuma corrente, correm o risco de caminhar sem rumo e sem uma proposta consistente de expressão artística. Poderão ter vários rostos, mas não mostrarão a sua própria face.

Além dos desafios estéticos, o compositor enfrenta também desafios profissionais. Dificilmente um compositor, hoje em dia, garante sua subsistência apenas dos direitos de autor, encomendas ou venda de partituras e gravações. A natureza da música de concerto, geralmente

negligenciada pela escola geral e pelos meios de comunicação de massa, tem pouco alcance comercial, especialmente quando se trata da criação musical moderna. Por isso, para impulsionar sua obra, o compositor exerce múltiplos papéis de editor, produtor, intérprete, animador cultural, distribuidor e pesquisador ou ensaísta.

Por fim, o compositor enfrenta desafios sociais, principalmente em sua ação educativa. Não estou me referindo apenas à ação educativa que exerce numa escola formal, mas ao compromisso que todo e qualquer profissional tem de ser um educador, *lato sensu*, no âmbito de seu trabalho. Qualquer cidadão é um educador, por mais simples que seja sua atividade profissional. O compositor, em sua vertente de educador, enfrenta desafios não só de educar musicalmente o seu público como também de exercer uma militância social, na administração musical, na imprensa, nas entidades de classe, na sociedade em geral e, acima de tudo, no seu exemplo como cidadão para as novas gerações. O artista ou qualquer outro cidadão deve ser competente e solidário. Ele deve emprestar sua imagem e voz a causas da ética, da cidadania e da proteção ambiental. O artista criador não pode se alienar numa torre de marfim, alheio aos problemas que afligem a humanidade da qual ele faz parte. Minha militância política, durante a ditadura militar me trouxe muitos embaraços com a força policial da época e dificultou minha carreira artística, num primeiro momento de minha vida profissional. Entretanto, o aprendizado e a experiência que adquiri daquela época contribuíram para forjar minha personalidade criativa, enriquecendo meu patrimônio espiritual e de valores de cidadania. Estes desafios sociais, que extrapolam o âmbito do estritamente musical, são condições *sine qua non* da carreira de um compositor. Sem generosidade e militância social, nenhum cidadão cumpre seu papel pleno na sociedade.

## O compositor e a universidade

Dois fenômenos culturais, ocorridos na primeira metade do século XX, trouxeram dramáticas transformações na vida do compositor. O primeiro fenômeno foi a reformulação significativa sofrida pela Universidade. A definição de novos objetivos para a vida acadêmica e o uso de novos métodos de abordagem do conhecimento emprestaram outra face à Universidade. O segundo fenômeno, relacionado com o primeiro, foi a entrada do músico na Universidade, o que mudou substancialmente o enfoque sociológico do artista enquanto educador/pesquisador. Estes dois fenômenos, que analisaremos a seguir, representam, de um lado, uma perspectiva de avanço para a composição musical, mas, de outro lado, podem provocar deformações motivadas por brechas que o sistema universitário apresenta. Às vezes, profissionais que não estão comprometidos com uma ação transformadora responsável ou, em nome

dela, usam uma retórica suspeita e escondem desígnios exclusivos com as vantagens que podem auferir do sistema, são situações para as quais devemos ficar atentos.

Tradicionalmente a Universidade sempre cuidou do saber. Mas nem todas as formas de saber eram abrigadas por ela. Além disso, a Universidade não reconhecia a criação artística como uma forma singular de saber e de conhecimento. A arte é uma atividade performática e, portanto, um saber conotativo, isto é, um *saber-fazer* que integra o cognitivo com a emoção, o objetivo com o subjetivo, o real com o imaginário. A arte implica numa prática sem a qual ela não se consubstancia. A Universidade, no passado, tinha dificuldades de reconhecer este conceito. Em algumas universidades da Europa, a prática musical ainda não está presente, tendo espaço, apenas, os estudos científicos sobre música. No Brasil, a música só entrou na Universidade em 1930, mas durante muitas décadas, o então Instituto Nacional de Música da Universidade do Brasil foi a única instituição musical de nível superior. Aos poucos, outras Universidades brasileiras seguiram o exemplo da Universidade do Brasil, hoje UFRJ. Se a Universidade pós-moderna abriga os saberes denotativos (o saber científico e o saber narrativo) e os saberes conotativos (o simbólico, o estético, o juízo de valor, o *saber-fazer*), então a criação artística passa a ter seu lugar garantido dentro dela. A criação artística estaria para as Artes, assim como a pesquisa científica está para as Ciências. Cabe lembrar que a Arte não prescinde de uma pesquisa científica, do mesmo modo que a Ciência não prescinde de uma pesquisa criativa. Logo, os dois conceitos apresentam áreas cinzentas de superposição. Naturalmente os parâmetros que regem uma pesquisa científica, na Universidade, não podem ser os mesmos para a criação artística. Enquanto a pesquisa científica pressupõe um pensamento predominantemente convergente, a criação artística, ao contrário, pressupõe um pensamento predominantemente divergente.

Antes da II Guerra, a Universidade era uma espécie de abrigo do saber com enunciados positivistas, transmitidos para as novas gerações, como verdades indiscutíveis. Os enunciados acadêmicos recebiam a chancela de saber científico, porque eram exarados principalmente a partir da pesquisa empírica. Esta “cientificidade” dos enunciados lhes garantia a sua indiscutibilidade. Por isso, a Universidade exercia, com grande eficácia, o seu papel de preservação do *status quo* das relações sociais e de preparação das elites que liderariam a sociedade com os mesmos valores das gerações anteriores. Este panorama começou a mudar com o acesso de classes sociais economicamente mais baixas aos bancos universitários, com a democratização da informação e com a luta das minorias e da mulher, na conquista de seu espaço. Aos poucos, foi tomando corpo o conceito que a Universidade deveria ser uma agência de transformação social e não de perpetuação de velhas estruturas, uma Academia onde todas as linhas do pensamento moderno são



cotejadas, enfim, uma instituição ao mesmo tempo integrada à realidade cultural de seu meio e aberta ao saber planetário. Sua estratégia passou a se apoiar no tripé ensino-pesquisa-extensão. Este complexo se revelou a nova trindade universitária que afirma que o ensino se enriquece pela pesquisa e que esta, por sua vez, só tem significado se voltada para o ensino e para a sociedade (extensão). Enfim, os três pilares desta trindade mantêm um *feed back* entre si. De mera transmissora do saber, a Universidade passou a ser, também, criadora de novos saberes e uma agência de mudanças sociais e promoção da cidadania. Ao saber científico tradicional e aos saberes especulativos (Filosofia, Teologia), foi incorporado o saber narrativo, aquele transmitido pelo relato e geralmente representando um conhecimento consagrado pelo grupo social. O narrador é um mero intérprete daquele saber cuja autoria, geralmente, se perdeu no tempo. Este saber, que é pertinente a um determinado grupo social — um saber cultural, no sentido antropológico da palavra — passou a interessar à Universidade. Esta, por fim, assumiu que o saber não se reduz apenas à ciência e às formas cotidianas do conhecimento. Assim, os enunciados prescritivos e avaliativos, ou seja, ligados à práxis, à ética e à cidadania passaram a (ou deveriam) fazer parte do repertório universitário. O *saber-fazer* era desprezado pela Universidade tradicional, herança do velho preconceito contra o “trabalho braçal”. O nobre pensava e o povo trabalhava com as mãos. Afinal de contas, o pianista exerce, pelo menos aparentemente, um trabalho manual. Um trabalho manual que exige anos de formação intelectual, desenvolvimento da sensibilidade, técnica, emoção, mas... um trabalho manual. No século passado, a Universidade paulatinamente ultrapassou este preconceito, embora ainda existam resquícios nostálgicos contrários a esta idéia, principalmente na hora da distribuição das verbas para as escolas de artes. De qualquer modo, a Academia abriu as suas portas às atividades performáticas e, consequentemente, às artes visuais, ao teatro, à dança e à música. Assim, começa a mudar o enfoque sociológico do compositor e do intérprete. O músico, com sua aura romântica de excêntrico, bruxo ou divino, de repente, vira um professor/pesquisador dentro da Universidade.

Diante destes novos conceitos de Universidade, tanto músicos teóricos como práticos, algumas vezes, cometem dois tipos de equívoco. De um lado, existiam aqueles que acreditavam que a Universidade deveria ser o abrigo exclusivo dos pensadores, repetindo *ad nauseam* que é necessário “refletir sobre o fazer”. Esta afirmativa é verdadeira, mas pode perder a sua força se não vem acompanhada da importância do fazer propriamente dito. Aqueles teóricos se esqueciam que é preciso fazer para se refletir sobre este fazer, sob pena de estimular um exército de retóricos totalmente desvinculados de uma realidade prática. No caso da música, existem mesmo aqueles que se opõem contra as atividades performáticas e criativas, que deveriam ficar adstritas aos Conservatórios, em favor de uma exclusiva (e muitas vezes falaciosa) análise crítica do fazer musical.



O segundo tipo de equívoco era o oposto do referido anteriormente. Eram músicos que defendiam a Universidade voltada apenas para as exigências do mercado e repudiavam a pesquisa pura. Eles esqueciam que a pesquisa pura de hoje pode ser a pesquisa aplicada de amanhã. Os equívocos de um excesso de pragmatismo imediatista ou de um exclusivismo teórico, desvinculado da prática, são raras vezes vistos na Universidade de hoje, mas de tempos em tempos, aparecem os seus apologistas. O novo compositor, agora na Universidade, está inserido neste contexto complexo e precisa estar aparelhado para assumir as suas responsabilidades e enfrentar os desafios do dia a dia. O perfil do compositor pós-graduado que hoje ocupa um espaço na Universidade e nela exerce seu *metier* e missão, mudou consideravelmente. Verifica-se, então, uma grande diferença entre o músico de hoje e aquele que, há pouco tempo atrás, ainda preservava a aura de um cidadão fora dos cânones sociais e, por isso, era rejeitado ou, ao contrário, aceito com todas as suas excentricidades.

### **Conclusão: tentando responder à questão básica**

A partir das premissas expostas, tentarei responder à questão levantada no início destas reflexões: “como compositor, o que pretendo alcançar com a minha música?” Sei que nada em arte é absoluto e as respostas oferecidas são todas relativas e expressam apenas as minhas preocupações pessoais como compositor. Para outros compositores estas questões poderão ser irrelevantes.

Primeira resposta: atender a um público que eu escolhi. A proposta estética que está embutida em minha música deve coincidir com a proposta de meu público e, eventualmente, ultrapassá-la. Este suposto público é escolhido por mim. Não é o público que escolhe o artista, mas este, ao assumir uma dada postura musical, está servindo às necessidades estéticas do público que ele escolheu. O compositor de concerto não produz cultura de massa ou produtos culturais em linha de montagem, mas obras individualizadas, a peça única. Assim, fujo da repetição e procuro, em cada peça que escrevo, algo diferente do que produzi anteriormente, embora possa (e deva) manter um estilo que me é característico. Fujo das receitas prontas, procurando novas propostas. Mas, cuidado: sei que a simples novidade não garante legitimidade ou qualidade à obra de arte.

Segunda resposta: firmar uma diferença entre arte e entretenimento. Embora admita que a arte erudita possua um viés de entretenimento e, ao contrário, que no entretenimento possa haver uma vertente artística, ajo como se as duas categorias, arte e entretenimento, fossem mundos diferentes, obedecendo a leis diferentes. É uma questão de protagonismo ou hierarquia: a ênfase da música comercial é o entretenimento e a da música de concerto é a transmissão de estados estéticos. A música comercial segue as leis do mercado, sua produção é em série, respeitando o modismo de cada época e

usando organizações instrumentais repetitivas e está intimamente ligada a uma mensagem poética popular coloquial e direta. O entretenimento é seu objetivo maior. De outro lado, música de concerto está fora das leis de mercado, sua produção é individualizada, sua instrumentação e sua linguagem são extremamente variadas e sua poética é simbólica ou indizível com palavras mas apenas com sons.

Terceira resposta: pesquisar novas linguagens. A música autêntica deve ser coerente com o pensamento do compositor. Ele deve evitar tanto o modismo como o arcaísmo. A pesquisa de novas linguagens é a permanente preocupação do artista. A arte está em constante mudança porque o verdadeiro artista está sempre se renovando. O mundo também está em permanente mutação e, por isso, o artista vive à procura do diferente. A repetição é a morte da arte. A criação é a sua garantia de vida.

Quarta resposta: preocupar-me com o idiomatismo instrumental. O idiomatismo instrumental e a questão do timbre são fundamentais na concepção da música contemporânea. O compositor pode desenvolver sua linguagem própria, mas sempre respeitando as características idiomáticas da mídia em uso: escrever para piano pensando no piano, para violão pensando no violão, para voz pensando na voz. A ampliação dos recursos idiomáticos de cada instrumento — também chamada práticas extendidas — devem respeitar os limites de cada instrumento e da voz. Para passar destes limites existe o recurso da música eletrônica. O destaque do idiomatismo instrumental é uma consequência da ênfase que o timbre adquiriu na expressão da música contemporânea.

Quinta resposta: criar basicamente um discurso e não um meta-discurso. A música deve se impor por si mesma, independentemente de precisar de um meta-discurso que procure explicá-la ou justificá-la. Sem dúvida, ela precisa ser contextualizada, mas não justificada por uma retórica, em detrimento da própria linguagem musical em si.

Sexta resposta: integrar a música com o interesse humano. A música não pode ser uma entidade separada do mundo e da época em que vivemos. Não escrevo música para Marte mas para a Terra e seus habitantes de hoje. Mais ainda, para ouvintes que compartilham, comigo, dos mesmos anseios estéticos. Sua mensagem poética deve ser ligada a este homem e deve levantar questões existenciais, sociais e ecológicas, sempre simbolicamente e nunca de forma folhetinesca.

O que pretendo com minha música? O mundo é muito grande e diversificado e comporta outras respostas sob diferentes pontos de vista. As reflexões expostas acima são apenas confissões do passado de um compositor e suas motivações para continuar compondo no futuro. Com a música consigo falar aquilo que as palavras não dizem.