

## A Composição nos detalhes

*Maria Lúcia Pascoal*

UNICAMP *mlpascoal@gmail.com*

**Resumo:** O objetivo deste trabalho é apresentar alguns detalhes da composição de Ricardo Tacuchian (1939), tendo por base as próprias declarações e textos do compositor, especialmente a respeito da teoria criada por ele para o controle das alturas, o sistema-T. Para exemplos de Análise Musical foi escolhida a peça *Capoeira* (1997) para piano, o que contribui para o entendimento dessa técnica. Como resultados, espera-se tornar mais conhecida a música contemporânea brasileira e o processo criativo de Ricardo Tacuchian. **Palavras-chave:** Música contemporânea brasileira. Ricardo Tacuchian. Sistema-T. Pós-modernidade. Análise musical.

Para se responder à questão:

- como conhecer mais sobre a música contemporânea brasileira, seus compositores, quais as técnicas criadas e usadas por eles? surge uma dificuldade: não há ainda no Brasil uma literatura que trate as características da composição musical das últimas décadas do século 20, compare períodos históricos e, bem além dos dados biográficos, forneça informação técnica. Por outro lado, como no caso de Tacuchian, é possível o contato direto com o compositor, o que este I Festival de Música Contemporânea Brasileira nos proporciona, trazendo a possibilidade de se viver a história. Ouve-se a música e se recorre aos textos e entrevistas que o compositor concedeu e ainda à produção dos cursos de Pós-graduação, para esclarecer aspectos que possam nos ajudar no trabalho. Foram assim, nas considerações do 'compositor por ele mesmo', na sua esclarecedora produção bibliográfica e em um trabalho de análise da sua produção pianística desenvolvido aqui na Unicamp (1), que se reuniram estas notas sobre detalhes da composição e do pensamento de Ricardo Tacuchian.

### **Notas sobre pós-modernismo**

Duas palavras-chave estão presentes quando se refere à música de Tacuchian: pós-modernismo e sistema T.

Na grande controvérsia que existe quanto a aplicar à música um termo originado na arquitetura, e com bases nos aspectos culturais e

filosóficos, aqui consideramos, segundo Taylor, “pós-modernidade como um período e pós-modernismo como as respostas artísticas a ele” (Taylor, 2002. p. 93-94).

Muito do que chamamos de Modernidade na música do século 20 é possível reconhecer hoje nas técnicas de composição específicas e por atualização e criação de ferramentas para analisar a música das décadas iniciais do século passado, que não mais cabiam nos conceitos da música tonal. Porém, o mesmo não se pode dizer do que é chamado de Pós-Modernidade, que na arquitetura começou com o manifesto “Complexidade e Contradição na Arquitetura” (1966), como um impacto para mudanças. Na música, o radicalismo e as polarizações, que dominaram o pensamento de renovação históricos até os anos sessenta, parecem não serem mais necessários, cresce a necessidade de comunicação e assim, hoje se consideram alguns marcos da Pós-Modernidade.

Por exemplo, a *Sinfonia* de Luciano Berio (1968), que, no III Movimento utiliza citações e colagens do Scherzo de Mahler – *Sinfonia* n. 2; e ainda trechos de Berg, Debussy, Ravel, Strauss e Stravinsky, ao lado de narrações tiradas da peça teatral de Samuel Beckett, *The Unnamable* (Clendinning, 2002. p. 130-131). Entre as muitas correntes diferenciadas que se formaram nas décadas de 1970 e 1980, podem-se citar os experimentalistas americanos no desenvolvimento do Minimalismo, uma das reações à música contemporânea europeia. O Minimalismo constituiu-se por pequenas variações de células em repetições contínuas para criar outros tipos de percepção na estrutura de uma peça, como em Terry Riley *In C* (1973); Phillip Glass *Glassworks* (1982); Steve Reich *Variations for Winds, Strings and Keyboards* (1980) e a ópera de John Adams *Nixon in China* (1987). O tratamento da textura por justaposição e superposição de material, que envolve a inclusão de discursos contrastantes na formação de grandes densidades, como na citada peça de Berio, continuou, entre outras, a caracterizar técnicas de composição do que é chamado pós-modernismo na música e pode-se lembrar, ao lado disso, a indeterminação de John Cage, em *Europera* 1-5 (1988-91). Das últimas peças desse compositor, a série utiliza intérpretes ao vivo, juntamente a gravações de trechos de ópera em discos 78 rpm (Pasler, 2001 p. 214. Simms, 1986, p. 421-8).

Em uma tentativa de procurar conceituar o pensamento dessa época no Brasil e compreender mais a prática musical, o compositor Ricardo Tacuchian apresenta uma significativa produção bibliográfica, na qual analisa o pensamento pós-moderno na música brasileira dos anos oitenta, como a dos compositores mais ligados a aspectos sociais, nas formas de ex-

pressão e comunicação vinculadas à cultura da sociedade pós-industrial, enquanto outros compositores seguiam a postura pós-romântica e outros ainda insistiam na vanguarda (Tacuchian, 1995, p. 25).

À constatação de que a música brasileira (acústica) do final do século 20 pode ser considerada em três grandes blocos: a de vanguarda e experimental; a neo-clássica e a pós-moderna, esclarece que esta última pode ser “definida mais como um comportamento, pois é justamente oposta a definições e identificações rígidas, procurando superar polarizações”. (Tacuchian, 1998. p. 148-9). O pesquisador Paulo de Tarso Salles concorda com essa consideração, quando comenta as colocações do compositor sobre o pós-modernismo como comportamento estético e não visto como um estilo (Salles, 2003, p. 159). É possível atualizar os estudos de Tacuchian sobre as bases filosóficas que o levaram a essas considerações sobre sua composição, no ensaio que apresenta na Revista Brasileira de Música, quando afirma: “O pós-moderno faz a análise social fundamentada na razão crítica. O artista pós-moderno não acredita mais na força política de sua obra como um instrumento ‘sacralizado’, isolado da sociedade” (Tacuchian, 2011, p. 385).

No Brasil, observa-se o que é chamado de pós-moderno na música de compositores de tendências díspares, como entre outros, Gilberto Mendes a partir de *Bilirium C-9* (1965) e Almeida Prado, que assim denomina sua composição de 1983 em diante, a partir dos *Poesilúdios*, na entrevista concedida à Adriana Moreira (Moreira, 2002. p. 56).

Depois de passar por várias fases desde os anos 1960, tais como clássica, nacionalista e experimental, na década de 1980, Tacuchian se lança a novos caminhos, como afirma em entrevista à *Brasiliãna*: “A minha versão de pós-moderno é a expressão estética da grande cidade. (...) uma síntese” (Soffiati, 2000. p. 23).

### **O Sistema -T**

Em mais uma entrevista, desta vez a Midori Maeshiro (Maeshiro, 2007), o compositor conta que, pesquisando sons na criação da peça *Rio L.A.* (1989), procurava o som das grandes cidades, do *urbano universal* como ele chama, e chegou ao que, na época, chamou de acorde T pelo seu formato, o que se observa na Figura 1.:



Acorde-T

**Figura 1. Acorde-T.**

Usando um dos princípios do jazz, na prática da geração de li-

nhas melódicas a partir de acordes, começou a procurar escalas, centros e intervalos com as notas desse acorde, fugindo das que caracterizariam funções tonais. Assim, chegou à escala T, experimentada na peça nomeada posteriormente, *Noneto Rio L.A.* (metais, percussões e baixo elétrico) e continuou até o que chamou de Sistema-T, como ferramenta e elemento estruturador.

Trata-se de uma proposta aberta, a qual possibilita várias formas de abordagem e sintetiza os princípios de tonal-modal; maior-menor; tonal-atonal e escalar-serial-celular. A Figura 2. apresenta a escala T em C e transposta para F#:



**Figura 2. Escala-T.**

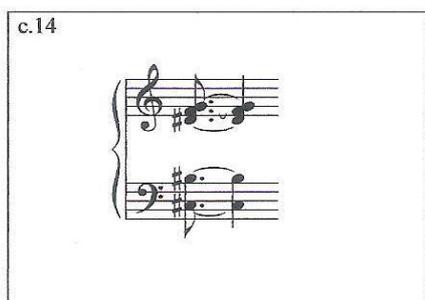
Essa escala pode ser usada nos tratamentos de:

1. Rotação, começar por qualquer nota (9 possibilidades);
2. Transposição (12 possibilidades);
3. Rotação e transposição ( $9 \times 12 = 108$  possibilidades)

E considerando-se o sistema modal:

1. Transposição para 8 modos, a partir de C.

Quanto à dimensão vertical, as estruturas de acordes estão presentes principalmente nos pontos culminantes e nos pontos cadenciais, em diferentes combinações, segundo maiores e menores tensões sonoras. O acorde-T pode ser tratado tanto como expressão harmônica de determinada escala-T ou como uma célula independente de qualquer escala-T (Tacuchian, 1997, p. 67). A Figura 3. mostra o acorde no compasso 14 da peça *Capoeira*:



### Figura 3. Acorde em pontos especiais.

O Sistema-T permite ainda mais duas organizações:

1. uma serial, com a particularidade de trabalhar uma série de nove sons. Isto acarreta uma reiteração maior de cada classe de altura da série e o resultado será uma tentativa de síntese entre tonal-atonal, superando as polaridades. A peça que ilustra essa técnica é *Giga Byte*, (para 14 sopros e piano);

2. uma celular, com base no conjunto formado pelo acorde T e suas transposições, não mais estando ligado a determinada escala T. Analisado através da Teoria dos conjuntos de notas, Tacuchian considerou preliminarmente o pentacorde 01678, que na classificação de Allen Forte vem a ser 5-7 (01267). (Cf. Straus, 2005, p. 263). A Figura 4. apresenta esse conjunto:

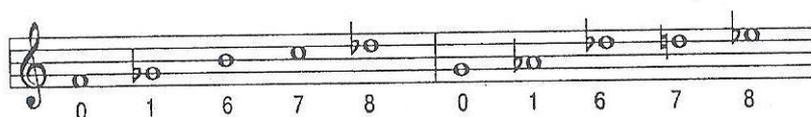


Figura 4. Conjuntos formados no acorde-T.

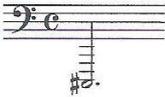
A peça que caracteriza seu emprego é *Pimenta do reino* (para clarineta solo).

Como ilustração, trechos de *Capoeira*, para piano (1997), em alguns detalhes da pesquisa de Doutorado realizada por Midori Maeshiro. A análise das técnicas da composição e os termos utilizados seguem conceitos propostos por Kostka (2006) e Straus (2005) para a música do século XX e aspectos do sistema-T de Tacuchian (2).

A peça apresenta três ideias básicas:

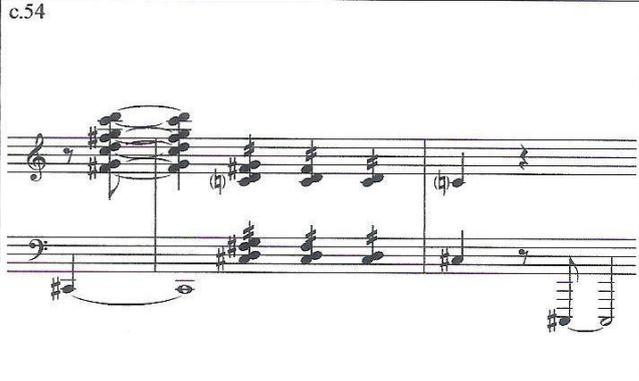
- bordão de um som (C#);
- centro;
- motivo rítmico motor tratado em *ostinato*;
- contorno melódico.

Esses três elementos estão presentes durante toda a peça e vão se acumulando nas camadas da textura; a eles se juntam escalas-T (transpostas) e acordes-T em pontos especiais. Na figura 5., as ideias básicas da peça e na 6., acorde sobre o centro C#:

<i>Bordão</i>	c.1 
<i>Ostinato</i>	c.3 
<i>Contorno melódico</i>	c.11 

**Figura 5. Elementos básicos de Tacuchian – Capoeira (1997).**

c.54



**Figura 6. Acordes. Tacuchian – Capoeira, comp. 54.**

### Conclusão

Através da Análise, chega-se a alguns resultados quanto às técnicas desenvolvidas por Tacuchian na peça *Capoeira*:

- o centro (C#) reforça a proposta do compositor de síntese tonal-atonal e domina a peça;
- as três ideias formam a textura em camadas estratificadas (3);
- o sistema T é usado nas transposições de escalas;
- o acorde-T divide as seções da peça;
- o motivo rítmico e o contorno melódico desenvolvem variações.

A necessidade de organização de parâmetros dos elementos musicais para caracterizar suas técnicas levou Tacuchian a criar a originalidade da teoria do sistema-T, que vem sendo utilizada não somente por

ele na composição. Através da divulgação de seu pensamento, é possível se analisar suas peças e, em consequência, compreender melhor seu pensamento, sua visão de pós-modernismo na arte musical e a contribuição que traz à área de Música, como compositor, pesquisador e teórico.

### Notas

- (1) Pesquisa de Doutorado em Música realizada no Grupo Musicanálise, coordenado pela autora na Unicamp.
- (2) Por ocasião da realização da mesa redonda a peça foi apresentada em gravação e seus elementos percebidos auditivamente.
- (3) Cf. Kostka, 2006, p. 237.

### Referências bibliográficas

CLENDINNING, J. P. Postmodern Architecture- Postmodern Music. In: AUNER, Joseph. LOCHHEAD, Judy. (Ed.) **Postmodern Music Postmodern Thought**. New York: Routledge, 2002. p. 119-140.

EAGLETON, T. **As ilusões do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

KOSTKA, S. **Twentieth-Century Music**. Upper Saddle River: Prentice-Hall, 2006.

MAESHIRO, M. **Questões estruturais e interpretativas na obra pianística de Ricardo Tacuchian**. Tese de Doutorado. Campinas: IA-Unicamp, 2007.

MOREIRA, A. L. C. **A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado. Análise Musical**. Dissertação de Mestrado. Campinas: IA-Unicamp, 2002.

PASLER, J. Postmodernism. In: **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. 2 Ed. Vol. 20. London: Mcmillan, 2001.

SIMMS, B. **Music of Twentieth Century**. Style and Structure. New York: Schirmer, 1986.

SALLES, P.T. **Aberturas e impasses**. O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil 1970-1980. São Paulo: UNESP, 2003.

SOFFIATI, G.L. Tacuchian, sistema-T e pós-modernidade. Entrevista com Ricardo Tacuchian. **Brasiliana**. Rio de Janeiro: Revista da Academia Brasileira de Música, n. 6, set. 2000, p. 20-7.

STRAUS, J. **Introduction to Post-tonal Theory**. Upper Saddle River, Pearson, Prentice-Hall, 2005.

TACUCHIAN, R. Duas décadas de música de concerto no Brasil. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais do XI Encontro...** Campinas: 1998. p. 148-9.

\_\_\_\_\_ Fundamentos teóricos do Sistema-T. **Debates**. Rio de Janeiro, Uni-Rio, 1997. p. 43-66.

\_\_\_\_\_ Música pós-moderna no final do século. **Pesquisa e Mú-**



**sica.** Rio de Janeiro: Revista do Conservatório Brasileiro de Música. v. 1, n. 2. dez. 1995, p. 25-40,

\_\_\_\_\_ Sistema -T e pós-modernidade. **Revista Brasileira de Música.** Rio de Janeiro: UFRJ, v. 24, n. 2. jul.dez. 2011, p. 381-397.

TAYLOR, T. Music and Musical practices in Postmodernity. In: AUNER, Joseph. LOCHHEAD, J. (Ed.) **Postmodern Music Postmodern Thought.** New York: Routledge, 2002. p. 93-118.

### **Gravações**

**Música Latino-americana para Piano.** Porto Alegre: UFGRS, Instituto de Artes, 1999. Cristina Capparelli, piano.

**Tacuchian música para piano.** Rio de Janeiro: ABMDigital, 2000 (vários pianistas). Capoeira. Regina Martins.