

Sistema-T, originalidade e intertexto¹

Acácio Piedade

UDESC - acaciopiedade@gmail.com

1. Introdução

Neste artigo vou comentar aspectos gerais do sistema T e em seguida discutirei a questão da originalidade na composição musical e a possibilidade de originalidade na música do século XXI.

2. O sistema T

Ricardo Tacuchian é de 1939, da mesma geração do saudoso Almeida Prado, que era de 1943. Esta é uma importante geração para a composição brasileira, que atravessou momentos cruciais de nossa história. Uma delas é a institucionalização da composição na universidade brasileira e, com isto, o estabelecimento de um novo lugar para a criação contemporânea, legítimo porém enfraquecido na sua conexão com o grande público. Ao mesmo tempo, a partir dos anos 1960 houve uma explosão de tendências e correntes musicais no mundo todo gerando grandes transformações em todos os níveis da vida, o que para muitos pensadores tem a ver com a mudança de paradigma do moderno para o pós-moderno. Para Tacuchian, no caso da composição, o pós-moderno gera uma síntese. Nas suas palavras, trata-se “de superação de polaridades, de abolição de compromissos estéticos rígidos e de transformações de antigas estéticas em novas técnicas ou ferramentas de ação.”² Tacuchian viu as vanguardas dos anos 1960 e 1970 como radicalizadoras “dos princípios do modernismo”, e pressentiu seu esvaziamento.

Foi neste sentido de síntese e de espírito pós-moderno que o compositor desenvolveu, nos anos 1990, este sistema que chamou de T e que

1 Este artigo foi concebido para apresentação no I Festival Brasileiro de Musica Contemporânea (I FMBC), em Campinas, 2014. Ele também será apresentado e publicado nos anais da XXIV ANPPOM, São Paulo, 2014.

2 TACUCHIAN, 2011.

é baseado em uma escala de 9 alturas, que comporta 11 transposições. O sistema T foi uma experiência profícua que gerou uma série de composições importantes na carreira de Tacuchian³.

O sistema T é baseado no conjunto de nove alturas que Allen Forte denominou 9-11 (0,1,3,4,5,6,8,9,11), cuja forma normal é (11,0,1,3,4,5,6,8,9) e a forma prima (0 1 2 3 5 6 7 9 T)⁴. Aqui está a referida escala:



Fig. 1: escala básica do sistema T

A partir de alguns cálculos se pode chegar ao vetor intervalar, que é:

6	5	4	3	2	1
3	7	7	7	6	6

Fig. 2: vetor intervalar do sistema T

Uma análise preliminar deste vetor intervalar revela que o sistema é bastante equilibrado em termos de intervalos, tendo uma leve preponderância de terças (m e M) e de quartas justas sobre as segundas (m e M), e uma incidência comparativamente bem menor de trítonos.

O conjunto de nove alturas gera vários subconjuntos interessantes e em número abundante, o que é notável já no nível dos tricordes:

3-12	3-11	3-10	3-9	3-8	3-7	3_6	3-5	3-4	3-3	3-2	3-1
2	11	5	5	8	10	4	8	10	10	8	3

Destaca-se, por exemplo, a alta incidência de certos tricordes:

3-3 (0,1,4) "sabor frígio"⁵

3 Há alguns estudos sobre o compositor tratando de suas opções estéticas e suas fases criativas (AMORIM, 2010; SANTORO, 2007).

4 FORTE (1973).

5 Estou utilizando aqui este termo "sabor frígio" e outros que virão, um ponto de escuta destas coleções a partir do ouvido modal-tonal. Acho esta posição coerente com a discussão sobre pós-modernismo, onde o idioma pós-tonal pode também ser apreciado através de uma escuta modal-tonal.

3-4 (0,1,5) "sabor frígio"
3,7 (0,2,5)
3-11 (0,3,7) tríade menor


Destaco agora algumas considerações, tomadas sempre do ponto de escuta do ouvido modal-tonal.

Estas preponderâncias podem produzir uma sonoridade geral tendendo ao frígio. Com relação aos tetracordes, o sistema gera 9 ocorrências de 4-19 (0,1,4,8), o que é um número bastante elevado, sendo que este tetracorde tem igualmente um "sabor frígio" e ao mesmo tempo, de tríade aumentada. Quanto aos pentacordes, o sistema gera um alto número de ocorrências de 5-21 (0,1,4,5,8), 7 ocorrências, o que novamente aponta para o som frígio e o som aumentado como duas instâncias fundamentais da sonoridade geral do sistema T do ponto de escuta modal-tonal.

O nonacorde portanto já é bastante rico para a composição, seja voltado para o ouvido tonal-modal ou para o pós-tonal ou ainda para o ouvido pós-moderno, sintético. Mas uma outra característica que amplifica consideravelmente este material, e creio que é isso que o configura como sistema e não apenas conjunto, é a possibilidade de diferentes usos deste nonacorde. Ele gera, por exemplo, 9 modos, dependendo de qual nota funciona como centro tonal. O nonacorde pode também funcionar como série, gerando uma matriz com 9 linhas e colunas, incluindo a original, transposições, inversões, retrógrados e retrógrados das inversões. O compositor utilizou o pensamento serial e o pensamento modal-escalar simultaneamente em algumas composições. O sistema permite também que se destile o nonacorde gerando escalas pentatônicas ou hexatônicas e escalas diatônicas parciais, propiciando seu uso como célula na composição. Qualquer um destes usos traz coerência pois todos os elementos são retirados do mesmo material básico. Portanto, o sistema T é baseado no uso do nonacorde 9-11 através de três abordagens, escalar, serial e celular, separada ou simultaneamente⁶.

Quanto ao sistema T como um todo, portanto, trata-se de um conjunto de técnicas adotadas para a composição que tem tanta legitimidade quanto quaisquer outras técnicas. No entanto, se a discussão vai para a questão da originalidade, há outros aspectos a considerar. Por isso, centrarei a reflexão não mais nesta técnica em particular mas na própria idéia de se desenvolver ferramentas composicionais, que é justamente um esforço de compositores e compositoras para criar uma linguagem única,

⁶ Ver TACUCHIAN (1997). Análises de obras de Tacuchian mostram estes aspectos: *Alecrim*, para trompete solo, de 2001 (LOPES, 2010); várias obras pianísticas (MAESHIRO, 1996, 2007; GANDELMAN, 1989); entre outras.



peçoal, original, uma marca que distinga sua obra. A questão que hoje se coloca é: será que a originalidade é possível na “era pós-moderna”? Ou atualmente seria impossível criar algo realmente novo? Neste caso, haveria a necessidade de se reconhecer esta limitação da criatividade, de assumi-la, e este assumir é um reconhecer uma espécie de intertextualidade que hoje é inevitável. Tratarei disto a seguir.

3. A questão da originalidade na música de concerto do século XXI: originalidade e intertexto.


Parto da idéia de que não pode haver critérios absolutos no campo da estética e das artes. O próprio conceito de arte não é objetivo e não pode ser generalizado histórica e universalmente. Para discutir originalidade na obra de um compositor ou compositora seria preciso encontrar algum terreno mais ou menos seguro sobre o qual produzir um discurso, o qual seria certamente subjetivo, histórico, comunitário e comparativo:

- Subjetivo porque não há critérios objetivos possíveis que possam ser aceitáveis objetivamente: não há uma régua para medir originalidade, há muitos e diferentes parâmetros que diferentes audiências esperam de diferentes objetos musicais.

- Histórico porque todo discurso tem historicidade: na obra de um compositor ou compositora, aquele que fala é um “Eu”, é uma subjetividade que produz enunciados musicais

- Comunitário porque este discurso, como qualquer outro discurso, é direcionado ao Outro. Uma composição, assim, é feita de tal forma que possa transmitir algum sentido para uma comunidade específica que compartilha algumas noções básicas comuns, tais como o que vem a ser música e o que não o é.

- E, finalmente, comparativo porque a linguagem musical não é uma estrutura absoluta, isolada, atemporal, despregada de outras estruturas que lhe são anteriores e posteriores: tudo o que é criado hoje é produto de uma recriação do que já foi composto, escrito, tocado e ouvido no passado. E é aqui que entra o ponto que pretendo desenvolver um pouco mais, que é a questão da intertextualidade. Isto porque acredito que é necessário reconhecer, nesta segunda década do século XXI, que a originalidade é um tipo de ficção do discurso. Este sendo o terreno para falar sobre a composição musical, um tanto liso mas a meu ver real.



Em plena segunda década do século XXI, a música de concerto enfrenta um grande vácuo de compreensibilidade e comunicabilidade. O próprio conceito de “música contemporânea” parece ter perdido seu sentido, porque exclusivista, visto que em muitos contextos ele valida um imenso conjunto heterodoxo de produções musicais que dificilmente têm entre si algo mais que o fato de serem produzidas no momento presente, no hoje. O que diferencia a música de concerto portanto não é sua contemporaneidade mas talvez seu experimentalismo e seu lugar (o lugar que é dado para se fazer experimentalismo, basicamente a sala de concerto e a universidade, lembrando a lição de Marcel Duchamp de que o lugar da arte concede ao objeto ali alocado o *status* de arte).

Insistir na pureza de uma música contemporânea erudita carrega um ranço elitista e colonialista que precisa ser derretido, e o relativismo ajuda a adotar uma postura moralmente mais tolerante. Por outro lado, o próprio relativismo acaba reproduzindo conflitos e contestações no debate que opõe o original ao comum, a seriedade autoral ao entretenimento, entre outras oposições, enfim ele acaba reforçando esses dualismos que ainda sobrevivem aos tempos. Junta-se a estes dualismos a sobrevivência do ouvido tonal-funcional, largamente difundido durante séculos e ainda hoje extremamente vivo, e o desgaste dos experimentalismos modernistas do século XX, como o serialismo. Para o compositor francês Fabien Lévy, a saída deste impasse está em desconstruir as duras gramatologias que foram erigidas ao longo do século XX sob a égide do pensamento modernista e estrutural.⁷ A meu ver, esta desconstrução passa pelo reconhecimento da impossibilidade de se criar uma música verdadeiramente nova. Ao mesmo tempo, passa por uma autocrítica que admite que a ênfase na busca do novo, que imperou no século XX, é produto de uma angústia profundamente modernista. Vamos desenvolver mais estas idéias.

Atualmente, com as estéticas posteriores ao pós-espectralismo e à música concreta instrumental de Helmut Lachenmann⁸, onde o compositor ou a compositora cria, mais do que notas, acordes ou escalas, sonoridades para experiências sonoras, a composição de música de concerto vive esse dilema acima mencionado, acentuado pela aceleração do tempo e pela desconcentração das mentes⁹: como dizer musicalmente algo que faça algum sentido hoje? Como não repetir linguagens e cair no labirinto eternamente comum dos modismos e *revivals*? É possível existir um experimentalismo

7 LEVY (2014).

8 LACHENMANN (2009).

9 Efeitos inevitáveis da conjuntura p-moderna e do capitalismo extremo (HARVEY, 1996).

puro, que escapa a toda a trama de discursos musicais já produzidos anteriormente e cria uma música verdadeiramente nova?

A meu ver, podemos começar indo para além da noção de busca do novo e de novidade e nos perguntarmos: afinal, o que é uma composição musical? Meu ponto de vista, como estou tentando mostrar, é o da retórica: uma composição é uma produção do discurso de um compositor ou compositora com o qual ele ou ela procuram agir no Outro, tocá-lo, provocar sua escuta, movê-lo. Mesmo que um compositor ou compositora componha em uma total introspecção, seu discurso sempre se volta para o Outro, conscientemente ou não.

Ora, um discurso em si é tão original tanto quanto qualquer outro. Mesmo que este consista em um enunciado que, formalmente, seja uma repetição literal de outro enunciado já existente, o próprio fato de ser uma cópia faz com que ele porte um significado renovado, talvez único. Mas não verdadeiramente novo.

Portanto, uma composição não é algo apenas estritamente do domínio musical: ela visa um ouvido, ela visa uma inteligibilidade, ela visa uma fruição por parte do Outro, e, portanto, colado ao som está este sentido cristalizado na composição ou improvisação. Assim; uma obra musical não é apenas uma forma em movimento, como quis Hanslick, mas é um produto de uma subjetividade que se encontra necessariamente inscrita em uma época-contexto de vida. Inescapável deste círculo, uma música tem uma relação inevitável com outras músicas que lhe antecedem e lhe são contemporâneas.

Por exemplo, J. S. Bach, que é cultuado como um compositor original, carrega em sua linguagem musical muito de suas releituras do barroco italiano e da musicalidade de sua época, como mostram diversos autores¹⁰. O mesmo acontece com Haydn, Mozart, Beethoven, mesmo estes grandes compositores não partem do nada, suas idéias não têm uma origem despregada do tempo, mas eles produzem um discurso a partir de um campo sociocultural que lhes antecede, campo onde estão inevitavelmente imersos, onde articulam suas subjetividades de forma calcada nos códigos já trabalhados e compartilhados pelos seus ouvintes¹¹.

Então, o que é o original? Há a originalidade na música? Talvez muito pouco, sugiro pensar desta forma. Veja-se Schoenberg e o dodecafonismo, por exemplo. Schoenberg é um compositor original? De uma perspectiva, o dodecafonismo é uma consequência congênita do sistema tonal, um caminho que já vinha inscrito nele mesmo e cuja meta estava sendo atingida, desenvolvida ao longo de séculos, e Schoenberg foi o sujeito que levou

10 Ver McCLARY (1987).

11 É o que mostram os trabalhos sobre o classicismo e o uso de tópicos (RATNER, 1985).

a cabo esta potencialidade inerente ao sistema tonal. O dodecafonismo não pode ser entendido sem o tonalismo que o gera e ao qual se opõe. A ordenação rígida de 12 alturas gerando o decentramento tonal é uma técnica que dissolve o senso tonal-funcional, mas que estava nele desde o princípio enquanto virtualidade, e portanto não seria tão novo quanto se costuma afirmar.¹²

Originalidade é melhor vista como um produto de uma subjetividade, uma peça no discurso que se gera a partir de um lugar específico na história que sempre relê seu lugar. A composição é, assim, releitura original. A composição brinca redizendo o já dito, assumindo o caráter inevitável de dizer o já dito. O compositor desmonta e remonta, desossa, devora, recola, o compositor é um bricolador. Salvatore Sciarrino é um compositor original, mas não é um compositor de música “nova”: em grande parte de sua obra, ele parte da fonte comum de forma mais assumida, retomando, relendo, rearranjando material da tradição¹³.

Assim, originalidade não tem a ver com o novo: um objeto original é o que está na origem de uma série de objetos que lhe copiam. A originalidade é portanto a qualidade de produzir um discurso que, necessariamente repetidor de outros discursos, ganha significado pela forma como engaja estes textos anteriores no contexto da sua produção.

4. Conclusão

A obra de Tacuchian, em particular o sistema T de que tratamos aqui, é uma releitura que conduz a outras releituras. Ou melhor, como o compositor fala, é uma síntese de elementos anteriores. Note-se que o fato de sintetizar não é exatamente um ato pós-moderno: sempre houve sínteses nos movimentos artísticos, ainda que sob a forma de reação, retomada ou transformação; sempre se partiu de elementos anteriores os quais, por sua vez, eles mesmos eram sínteses. Assim, o sistema T é um intertexto, inevitavelmente.

Pela perspectiva da intertextualidade, o significado de uma música somente pode ser constituído de significados embutidos em outras músicas. Uma composição é uma permutação, um espaço do discurso de uma

12 A meu ver, duas frentes trouxeram inovações verdadeiramente impressionantes na música ao longo do século XX foram Pierre Schaeffer e Pierre Henry, e também Stockhausen, por terem vislumbrado uma música sem instrumentos, produzida para ser tocada por alto-falantes; e também John Cage, por ter percebido que, para o ouvido humano, uma música híper estruturada como as *Structures* para dois pianos de Pierre Boulez e uma música criada pelo completo acaso, e por abrir o ouvido musical para além da música e mostrar que o som do mundo pode ser ouvido musicalmente. Isto, entretanto, seria objeto para outro artigo.

13 Ver SCIARRINO (2012). A noção de “figura” neste compositor, principalmente a “*forme-à-fenêtres*” remete diretamente à intertextualidade (GIACCO, 2001). A este respeito ver PIEDADE (2014).


subjetividade onde outras vozes se intersectam¹⁴. Estas idéias levam ao reconhecimento de que a busca pelo novo resulta de uma dupla angústia: de um lado, aquela que se chamou de “angústia da influência”¹⁵, ou seja, a implacável necessidade que os compositores e compositoras têm de criar uma marca individual; a outra é a angustia modernista, aquela que é vítima de um pensamento aceleracionista e desenvolvimentista, fundado na produtividade capitalista. O discurso fala dele mesmo através da música, dentro de seus limites, circulando na história, e daí podemos dizer, parodiando Nietzsche, que compor música é humano, demasiadamente humano.

Referências

- AMORIM, Humberto. “Ricardo Tacuchian: caminhos estéticos e revisão bibliográfica”. *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM) / XV Colóquio do PPGM/UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2010, p. 469-478.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press, 1973.
- GANDELMAN, Saloméa. “A Obra Pianística de Ricardo Tacuchian”. *Revista Brasileira de Música*, XVIII (1989): 91-114.
- GIACCO, Grazia. *La notion de “figure” chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L’Harmattan, 2001.
- HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna : uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Loyola, 1996.
- KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.
- LACHENMANN, Helmut. *Écrits et Entretiens*. Genebra: Éditions Contre-champs, 2009.
- LÉVY, Fabien. *Le compositeur, son oreille et ses machines à écrire: déconstruire les grammatologies du musical pour mieux les composer*. Paris: Vrin, 2014.
- LOPES, Maico Viegas. “Considerações sobre a interpretação da peça Alecrim para trompete sem acompanhamento”. *Anais do I Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música (SIMPOM) / XV Colóquio do PPGM/UNIRIO*. Rio de Janeiro, 2010, p. 827-836.
- McCLARY, Susan. The Blasphemy of Talking Politics during Bach Year. In Richard Leppert & Susan McClary (eds.) *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987, p.13-62.
- MAESHIRO, Midori. *Tradição e Vanguarda no Concertino para Piano e Orquestra de Cordas de Ricardo Tacuchian*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Escola de Música/UFRJ, 1996.
- MAESHIRO, Midori. *Questões estruturais e interpretativas na obra pianística de Ricardo Tacuchian*. Tese de doutorado. UNICAMP, 2007.

14 Esta perspectiva se encontra parcialmente embasada nos estudos analíticos sobre a intertextualidade na música ocidental de concerto (KLEIN, 2004).

15 Uma idéia que parte do domínio da poesia, com BLOOM (1991).



PIEIDADE, Acácio. *As janelas de Salvatore Sciarrino - para pensar a remissão interna e a intertextualidade na composição*. Encontro Nacional de Composição (III ENCOM). UEL, Londrina, 2014.

RATNER, Leonard. *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books, 1985.

SANTORO, Sávio. "An up-to-date view of Ricardo Tacuchian's (b. 1939) T-System". *Anais da ANPPOM*, São Paulo, 2007.

SCIARRINO, Salvatore. *Origine des idées subtiles: réflexions sur la composition*. Abbeville: L'Itinéraire, 2012.

TACUCHIAN, R. Fundamentos Teóricos do Sistema-T. *Debates: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música*, n. 1, p. 45-68, 1997.

TACUCHIAN, R. "O Sistema-T e a pós-modernidade". *Revista Brasileira de Música*, XXIV (2011): 381-397.