

Imaginário sonoro e motivação composicional: reflexões sobre o compor

Modalidade: Composição

Daniel de Souza Mendes

PPGMus-UFRGS - *dsdanielmendes@gmail.com*

Resumo: Esse artigo apresenta reflexões sobre a motivação composicional e seus diálogos com o imaginário sonoro do compositor. Esses dois conceitos são discutidos com base em comentários analíticos sobre duas peças do repertório somados a um memorial composicional onde são apresentadas algumas das ferramentas e recursos do compor que tangenciam a temática proposta. Esse texto apresenta o resultado parcial de uma das facetas da minha pesquisa de doutorado em composição realizado na UFRGS.

Palavras-chave: Motivação composicional. Imaginário sonoro. Composição musical.

Abstract: This paper presents some approaches on compositional motivation and its dialogs with the composer's sound imaginary. Both this concepts are discussed through an analysis of two pieces of contemporary music repertoire and a compositional memorial where are demonstrated some tools and resources of the creative act that holds this propose. This text presents the partial result of my doctoral research in musical composition at UFRGS.

Key-words: Compositional motivation. Sound imaginary. Musical composition.

1. Introdução:

Neste trabalho apresento discussões sobre o compor, relacionando-o a uma hipotética motivação que surge da potencialidade musical dos elementos constituintes do imaginário sonoro¹ do compositor. Tal abordagem surgiu a partir da revisão bibliográfica e da reflexão sobre minha prática composicional no período inicial do meu doutoramento em composição, sendo o presente texto um resultado parcial da minha atual pesquisa.

Uma das características da composição atual é o crescente interesse por narrativas de músicas não ocidentais e gêneros diversos, interesse este que coincide com a descrença nas metanarrativas totalizantes². A hipótese sustentada neste trabalho foi levantada a partir dessas constatações: o diálogo entre os estilos e gêneros diferentes que constituem o imaginário sonoro de determinado compositor fomenta novas intenções expressivas, ímpetos e, sobretudo, motivações composicionais que serão diluídas em um processo criativo.

Para aprofundamento sobre essa questão surgiu a necessidade de pesquisar as ferramentas, estratégias e técnicas composicionais que se relacionam a essa hipótese, razão pela qual discuto *Efebo con radio* (1981) de Salvatore Sciarrino (1947) e *Professor Bad Trip* (1998-2000) de Fausto Romitelli (1963-2004). Os respectivos compositores afirmaram que o ponto de partida de sua composição inicia pela reflexão sobre o ato criativo e suas relações com os elementos sonoros de seu cotidiano, sejam eles uma memória musical ou a postura intelectual perante determinada faceta do vocabulário composicional atual. Assim, utilizo a

música de Sciarrino como objeto para comentar a motivação composicional a partir de uma imagem mnemônica do compositor, a qual é transformada em argumento e em material composicional. Em *Professor Bad Trip* demonstrarei o repertório cultural do compositor como fonte criativa por onde se determinam questões estéticas e técnicas do processo composicional.

Apresento também um memorial composicional de uma obra de minha autoria, as *Bagatelas para Quarteto de Saxes*, composta em 2011 durante o período inicial do meu doutoramento, na qual encontro conceitos condizentes à temática proposta. Assim, o memorial apresenta argumentos sobre as questões pertinentes ao artigo a partir de reflexões sobre a prática composicional. Como se trata de uma pesquisa em andamento este texto apresenta os primeiros passos para uma sistematização do tema, discutindo aspectos que, na condição de compositor, são expressões viscerais para a composição.

1. Imaginário sonoro e motivação composicional

Neste trabalho, imaginário sonoro é entendido como os sons característicos de determinado ambiente, oriundos de manifestações de diversas naturezas e variadas fontes sonoras, sejam elas musicais ou não, e, sobretudo, *os sons que formam o repertório musical de determinado compositor*. Essa definição vem de acordo com outros dois conceitos já existentes, os quais aparentam maior similaridade entre si e podem ser considerados como sinônimos: entorno sonoro³ e paisagem sonora.

Outra expressão importante para este trabalho é motivação composicional, conceito utilizado para representar uma fase inicial no ciclo criativo⁴. Utilizo dois termos elaborados por Roger Reynolds para especificar o que entendo por motivação composicional: a intenção expressiva e o ímpeto. Por definição, intenção expressiva “parece quase sempre fortemente vinculada a uma ideia de determinado desenho formal” (REYNOLDS, 2002: 5)⁵. É a primeira formação subjetiva das pretensões composicionais, um desenho geral ‘não tão vago, mas certamente não tão específico’ que permite a organização de uma obra por onde o compositor manifesta ou expõe algo, ou seja, propõe uma experiência sonora ao ouvinte (*op. cit*, 2002: 5-6).

Ímpeto é um termo referente à forma de organização das ferramentas subjetivas (relacionadas à intenção expressiva) que serão utilizadas por meio dos recursos intelectuais. É a expressão que representa o campo da composição que opera na dimensionalidade (aspectos relativos ao intelecto) e na profundidade (elementos relacionados à emoção e intuição) da música, na organização da coerência do todo e na integridade dos detalhes (*op. cit*, 2002: 8).

Ambos os termos servem como argumento para a reflexão sobre o que instiga o compositor a um ato criativo e sobre as ferramentas com as quais o ele constrói seu discurso. Em suma, a motivação composicional demarca um estágio da composição por onde todas as determinantes, escolhas e restrições são forjadas, da forma geral aos detalhes⁶.

Especificados os termos, buscarei por meio das análises e do memorial composicional alguns argumentos e exemplos práticos do que pode ser essa relação entre a motivação composicional e o imaginário sonoro do compositor. Sendo assim, o meio sonoro-musical e, mais especificamente, o repertório auditivo do compositor que compõe sua memória, identidade e gosto é o que considero como gerador do processo criativo.

2. O imaginário sonoro e a motivação composicional em duas obras do repertório de concerto:

Sciarrino compõe *Efebo con Radio* procurando criar um tipo de paisagem sonora mnemônica, reportando os sons a uma representação pictórica dele próprio ao ouvir um rádio a válvulas, cujas sintonias variam entre *hits* musicais e meras interferências na frequência de onda. Essa metáfora pode ser interpretada como motivadora do ato criativo, pois, segundo o compositor, “um ponto de partida para a composição foi um estudo sistemático sobre os hits do século XX, e não apenas os aspectos formais e musicais, mas, sobretudo seus aspectos históricos” (SCIARRINO, 2008: 3)⁷. As citações dos *hits* ocorrem como interferência no discurso da obra, recontextualizando, reiterando e transformando seus elementos de articulação musical. Todos os materiais, organização dos timbres, aglomerados sonoros e até mesmo a formação orquestral dizem respeito ao desenvolvimento composicional de um ímpeto, que tem início na construção do imaginário sonoro do compositor.

Outras possibilidades de análise da motivação composicional podem ser conferidas quando o próprio compositor reflete sobre sua narrativa. *Professor Bad Trip* (1999-2001) de Fausto Romitelli é composta por três movimentos caracterizados pelo apreço à distorção, sujeira, desordem e caos como referências a um ambiente sonoro, artístico e imaginário.

Os principais ambientes sonoros aos quais Romitelli faz referências são a atitude musical do rock e a técnica espectral de composição⁸. Fora da esfera especificamente musical o compositor utiliza os *Autorretratos - trípticos* de Francis Bacon (1909-1992) para a manipulação da forma geral da obra e o texto *Connaissance par les gouffres* (1961) de Henri Michaux (1899-1984)⁹, de onde o compositor se apropria de um imaginário surreal e fantasioso como gerador de ferramentas composicionais.

O grupo instrumental de *Professor Bad Trip* é composto por flauta - flauta baixo, clarinete - clarinete baixo, guitarra elétrica, contrabaixo elétrico, trompete (esses dois apenas em *Lesson II e III*), teclado elétrico - piano, percussão, violino, viola e violoncelo. Essa organização corrobora com a identidade híbrida e referencial a características específicas do rock, segundo a própria interpretação de Romitelli que pode ser lida abaixo:

A energia sem limites, o impacto violento e visionário, a busca incessante de novas sonoridades capazes de abrir ‘as portas da percepção’: estes aspectos do rock mais parecem satisfazer a demanda expressiva de certos compositores contemporâneos. Tenho tentando integrar em minha escrita um aspecto particular da investigação sonora no campo do rock: a completa interação entre o tratamento eletroacústico e o gesto instrumental (ROMITELLI *apud* MICHEL: 18)¹⁰.

A escolha de tal orquestração pode ser interpretada como uma das referências à natureza sonora onde o compositor é imerso, definindo assim seu imaginário sonoro: “Desde que nasci, fui imerso em imagens digitalizadas, sons sintéticos e artefatos. Artificial, distorcida, filtrada - essa é a natureza do homem hoje” (ROMITELLI *in* PLOUVIER, 2003)¹¹. São essas as determinantes estéticas guiadas pela intenção expressiva e pelo ímpeto de Romitelli ao compor *Professor Bad Trip*. Ainda mais especificamente, o texto utilizado como epígrafe da partitura conota sua motivação composicional: “Uma vasta redistribuição de sensibilidades ocorre, fazendo tudo bizarro, um complexo contínuo de redistribuição das sensações. Você sente menos aqui e mais ali. Aqui e lá onde? *Em dúzias de ‘aquis’ e dúzias de ‘ondes’ que você não conhece, não reconhece*”¹². (*in* DENUT, 2003) grifos meus.

3. Memorial:

A construção da temática deste artigo é resultado parcial de um processo reflexivo iniciado em 2011, data de meu ingresso no curso de doutorado em composição musical na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Com a discussão sobre obras de minha autoria juntamente à revisão bibliográfica sobre composição (notadamente o citado livro de Reynolds), foi indagada a necessidade de aprofundamentos nas reflexões sobre minha poética composicional. Nesse processo pude discutir características que para mim são intrínsecas ao ato criativo e suas relações com elementos sonoros preexistentes.

Por tal razão levantei a hipótese de que há um motivador composicional baseado nesses elementos guiando meu processo criativo. Ao passo que a revisão bibliográfica e as reflexões teóricas sobre minha obra avançavam, os paralelos entre os elementos preexistentes - ímpeto e intenção expressiva - se tornaram mais evidentes, criando assim a relação entre

motivação composicional e imaginário sonoro. Lançando mão dos conceitos aqui discutidos, apresento resultados parciais da pesquisa à luz do compor.

As relações entre meu imaginário sonoro oriundo da vivência com a música pop e meu interesse na música de concerto formaram minha intenção expressiva para o início de um processo criativo do qual surgiram as *Bagatelas para Quarteto de saxes*. Busquei, portanto, possibilidades de diálogo entre os dois repertórios de maneira a utilizar o imaginário sonoro como propulsor de estratégias composicionais estabelecidas por uma estruturação que englobasse meios, elementos e ferramentas composicionais comuns a ambos.

Motivado por tal diálogo, iniciei a composição a partir de um material temático, que posteriormente veio a se configurar como um *riff*, elemento de articulação usualmente associado ao rock e à música popular urbana. Uma definição de *riff* pode ser lida a seguir:

No jazz, blues e música popular, um pequeno ostinatos melódico, o qual pode ser repetido tanto intacto ou variado para acomodar e guiar os padrões harmônicos. O *riff* é entendido como oriundo dos padrões repetitivos de pergunta-e-resposta da música do Oeste Africano, e aparece proeminentemente na música negra norte-americana. (BRADFORD, 2010, §4)¹³

Por ser usualmente relacionado a gêneros multifacetados e em constante transformação, o *riff*, quando presente, tem importância retórica e tem papel central na definição de identidade musical entre subgêneros do rock. A relação texto/música, por exemplo, é apresentada pelas características intrínsecas do *riff*, cujo caráter expressivo propõe a percepção musical do sentido do texto, sendo assim um princípio gerador de integridade composicional em canções pop. *Grosso modo*, pode-se entender essa relação do *riff* na canção pop da mesma forma que os gestos retóricos atuavam na *musica reservata*, uma representação do sentido poético do texto por meio da música.

Não cabe por ora uma discussão profunda sobre essas relações nesta fase de investigação inicial destes elementos, porém afirmo a importância da discussão sobre o impulso composicional gerado pela possibilidade de utilizar um material de articulação prezado pela cultura pop como meio de organização do ato criativo em outro ambiente. Como exemplo, busquei a composição dessa primeira figura musical antes de quaisquer formalizações, configuração instrumental ou mesmo formal da peça, compondo esse material com intuito de privilegiar uma relação direta à sonoridade idiomática do instrumental da música pop. Assim, compus todo o *riff* na guitarra elétrica, o instrumento de referência no rock.

O Exemplo 1 demonstra a primeira construção do contorno do *riff*. Características demonstradas no Exemplo 2 apresentam tais idiosincrasias da relação *riff-guitarra*, como a indicação P.M. (*palm mute*)¹⁴, ou a diferença de percepção entre os legatos com cordas soltas e as articulações com palhetadas descendentes (mesmos sinais de indicação de arcada) em duas cordas; no Exemplo 3 demonstro o *riff* finalizado e transcrito ao instrumental da peça. Esse material, posteriormente, foi utilizado na segunda *Bagatela*.

Exemplo 1: Primeira imagem sonora do *riff*.

Exemplo 2: Modelo finalizado do *riff*.

Exemplo 3: Primeira apresentação integral do *riff* nos primeiros 9 compassos - Sax Barítono, segundo movimento. Partitura em C.

O desenvolvimento formal da segunda *Bagatela* é **A-B-A'-B'**, pois busquei uma organização plana e que tivesse mais proximidade às formas utilizadas em canções pop. Os elementos de integridade da seção **A** são todos oriundos do material das figuras acima. A seção **B** foi composta com base no ritmo da conclusão do *riff*, aplicado à mesma organização harmônica da primeira *Bagatela*.

O exemplo 4 apresenta os primeiros compassos da seção **B** com a harmonia da primeira *Bagatela*:

Exemplo 4: Seção **B** da segunda *Bagatela*. Motivo rítmico gerado da conclusão do *riff*. Partitura em C.

O plano harmônico da seção **B** representa uma das noções retóricas as quais lanço mão como meio estruturante em *Bagatelas*. Não só a forma tríptica das três bagatelas, mas também o espelhamento da forma geral sugere a formação de um ciclo. Assim, a base de harmônica utilizadas nas *Bagatelas* é construída a partir de uma transformação cromática de um *cluster*, utilizado como modelo de abstração harmônica, até formar um acorde de figuração intervalar mais reconhecível. Posteriormente inverte o eixo de transformação desse mesmo *cluster*, chegando à formação de um acorde tonal, o Dm7/F. Portanto, o modelo cíclico que foi aplicado à forma da peça também pode ser encontrado nestes materiais harmônicos.

Nessa peça, lanço mão aos ciclos tanto no âmbito da construção harmônica quanto a criação de eixos locais e globais da forma. Ciclos têm um papel central no processo de hibridação, pois seu uso propicia a estruturação de uma forma de aproximação e distanciamento de um eixo referencial.

Exemplo 5: Material Harmônico da primeira XXX e utilizado na seção B da segunda.

4. Considerações Finais

Este artigo apresentou um resultado parcial da minha atual pesquisa em composição, onde abordei os conceitos de motivação composicional e imaginário sonoro. Por meio de duas breves incursões analíticas e um memorial reflexivo, discuti algumas possibilidades de relações entre o ato criativo, intenção expressiva e ímpeto composicional. O uso de recursos próprios do imaginário sonoro do compositor como fonte de motivação composicional foi o que me instigou e despertou meu interesse nessas peças.

As referências tanto das peças analisadas quanto da revisão bibliográfica por ora representada apresentam sólido argumento para a atual discussão. Tais recursos bibliográficos embasam tanto uma possível pesquisa em análise, quanto em composição, discutindo, portanto o aspecto teórico e o conceitual à luz da prática. A continuidade dessa pesquisa será pertinente, uma vez que buscarei maior densidade e profundidade nas questões teóricas pontuais, visando uma futura sistematização destes recursos teóricos como expressões do vocabulário próprio da

composição musical para assim traçar formalizações entre os termos discutidos e o discurso musical.

Referências Bibliográficas:

BRADFORD, Robinson. Riff. In: SADIE, Stanley: *Grove dictionary of music*. Oxford: Oxford Press, 2001.

CHAVES, Renan Paiva. *Imagética musical: aspectos cognitivos da prática musical*. *Estud. pesqui. psicol. [online]*. 2011, vol.11, n.3, pp. 1050-1057. Disponível em: <<http://www.revispsi.uerj.br/v11n3/artigos/pdf/v11n3a18.pdf>> Data do acesso: 21.03.2013.

FERRETTI, Ulises: *Entorno Sonoros: sonoridades e ordenamentos*. Porto Alegre, 2011, 188p. Tese de Doutorado em Composição, UFRGS.

LASKE, Otto E.: *Towards an epistemology of composition*. In *Interface*, vol. 20, p. 235-269, 1991.

MICHEL, Pierre: *Professor Bad Trip (lesson I, II, III)* (Traducción: Vicent Blanes). *Revista Cuadrimstral de Música Contemporánea*. Setiembre, 2007. Disponível em: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/14/index.htm> Data do acesso: 22.03.2013.

PLOUVIER, Jean-Luc: *Professor Bad Trip and his lesson of the Thing*. (English translation by George van Dam and Mike Lynch) Cyprès Records. 2003. (encarte de CD – Gravação: Ictus ensemble).

REYNOLDS, Roger. *Form and method: composing music*. (edited by Stephen McAdams) *The Rothschild Essays*. New York and London: Ed.Routledge, 2002

ROMITELLI, Fausto: *Professor Bad Trip, Lesson I*. Partitura. Itália: Editions Ricordia, 1998.

_____: *Biography*. Disponível em: <http://brahms.ircam.fr/fausto-romitelli>. Data do acesso: 01.03.13

SALLES, Paulo de Tarso: *Abertura e Impasses: O Pós-Modernismo na musica e reflexos no Brasil - 1970-1980*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SCIARRINO, Salvatore: *Efebo con radio per voce i orchestra*. Partitura. Milan: Ricordi, 1981.

FORRESTER, Michael: *PSYCHOLOGY OF IMAGE*. London: Routledge, 2000.

¹ Em psicologia há um termo designado para os atos mentais que ocorrem sobre o objeto (referências sonoras ou visuais) sem a presença de sua fonte primária: Imagética Mental. Utilizo a expressão Imaginário Sonoro como forma de diferenciar a pesquisa musical da psicológica. CHAVES, 2011 e FORRESTER, 2000.

² Sobre o Ecletismo como uma das características próprias do pós-modernismo, ver Salles, 2005.

³ Entorno Sonoro foi o tema da recente Tese de Doutorado de FERRETTI, 2012.

⁴ No âmbito deste trabalho, entendo o início do processo criativo quando da emergência da intenção expressiva, e a conclusão quando a partitura encontra-se organizada de forma satisfatória para uma execução, ainda que sujeita a posteriores modificações.

⁵ “Seem almost always bound closely to an idea of or commitment to a formal shape”. Todas as traduções neste trabalho são de minha autoria.

⁶ Tanto Reynolds (2002) quanto Laske (1991) traçam duas possibilidades: composição *bottom-up*, ou *top-down*, sendo elas respectivamente compor do ‘todo aos detalhes’ ou ‘dos detalhes ao todo’. Acredito que em minha escrita vá de acordo a opinião de Reynolds: organização *top-down*.

⁷ “A starting point for the composition was a systematic study of 20th century hits songs, and not just their formal and musical aspects, but above all the historical ones”.

⁸ Romitelli estudou com Grisey e Murail, compositores relacionados à chamada escola Espectral. Estes compositores assumiram uma postura estética específica, a qual tinha como postulado um retorno à percepção sonora, que segundo eles havia sido perdida, sobretudo com os preceitos seriais dos anos 1950.

⁹ Francis Bacon (1909-1992) foi um pintor anglo-irlandês. Seus *Trípticos* foram pintados em 1976. Henri Michaux (1899-1984) foi um poeta de nascimento belga de produção e francesa. Sua obra *Connaissance par les gouffres* relata em poesia sua experiência com as drogas, em especial a mescalina.

¹⁰ “La energía sin límites, el impacto violento y visionario, la búsqueda incessante de nuevas sonoridades capaces de abrir las ‘puertas de la percepción’: estos aspectos del rock más innovador parecen satisfacer la demanda expresiva de ciertos compositores contemporáneos. He intentado integrar en mi escritura un aspecto particular de la investigación sonora en el campo del rock: la compleja interacción entre el tratamiento electroacústico y el gesto instrumental”.

¹¹ “Ever since I was born, I have been immersed in digitalised images, synthetic sounds, artefacts. Artificial, distorted, filtered - this is the nature of man today”.

¹² “A vast redistribution of sensibility takes place, making everything bizarre, a continual complex redistribution of sensation. You sense less here, and more there. Here and there where? *In dozens of ‘heres’ and dozens of ‘wheres’ that you didn’t know, that you didn’t recognize*”

¹³ “In jazz, blues and popular music, a short melodic ostinato which may be repeated either intact or varied to accommodate an underlying harmonic pattern. The *riff* is thought to derive from the repetitive call-and-response patterns of West African music, and appeared prominently in black American music from the earliest times.”

¹⁴ O termo corresponde à técnica de ‘abafar’ as cordas utilizando a mão direita, o que somado aos efeitos de distorção próprios do estilo, representa uma sonoridade específica.