

Proposição de uma abordagem composicional a partir da Modelagem Sistêmica aplicada à música instrumental

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Guto Brambilla

Faculdade de Música Souza Lima – gutobrambilla@hotmail.com

Marcelo Coelho

Faculdade de Música Souza Lima - muzikness@gmail.com

Resumo: Este artigo demonstra um procedimento composicional criado a partir da Modelagem Sistêmica da obra *Jota-Pê*, do compositor Marcelo Coelho. Esse processo propõe um balanço entre os aspectos originais da composição criada, intitulada *Agrete*, e os parâmetros musicais da obra modelada. A análise, neste caso, é tratada apenas como um recurso mediador necessário à definição da modelagem, utilizada posteriormente como planejamento da composição. A obra final se apresenta como uma proposta metodológica composicional aplicada à Música Instrumental.

Palavras-chave: Modelagem Sistêmica. Procedimentos Composicionais. Música Instrumental.

A Proposed Compositional Approach Based on the Systemic Modeling Applied to Instrumental Music

Abstract: This article presents a compositional procedure created from the Systemic Modeling of the composition *Jota-Pe*, by the composer Marcelo Coelho. This process proposes the balance between the musical elements from the original piece, entitled *Agrete*, and the musical parameters of the modeled work. The analysis, in this case, is just a needed mediator to planning the composition. The final piece presents a compositional methodology process applied to the Instrumental Music.

Keywords: Systemic Modelling, Compositional Process, Instrumental Music.

1. Introdução

Segundo Ludwig Von Bertalanffy, autor da Teoria Geral dos Sistemas, ‘um sistema é um complexo de elementos em interação’. (2008, p.84). Dentre as diversas categorias de sistemas elencadas pelo autor, a música se enquadra em sistemas simbólicosⁱ, onde os padrões são configurados a partir de códigos simbólicos, ou conforme Winham: “conjuntos bem definidos de operações realizadas em configurações musicais.”ⁱⁱ

A Modelagem Sistêmica aplicada à música propõe fazer um levantamento dos aspectos composicionais de uma obra afim de delinear um modelo ou protótipo de um hipotético sistema composicional adotado pelo compositor. De acordo com Moraes, o objetivo da aplicação deste procedimento é ‘produzir uma nova composição que herde características Sistêmicas isomorficamente relacionadas ao original’ (MORAES P.; PITOMBEIRA L., 2013).

O gênero da obra analisada neste artigo se enquadra na definição de Música Instrumental - MI (PIEIDADE, 2003), especificamente à música popular e tal enquadramento nos propõe uma primeira questão a ser discutida: como abordar sistematicamente parâmetros

composicionais que são definidos durante a execução da obra, tais como improvisação, interpretação rítmica, harmônica e melódica. É sabido que a individualização do instrumentista e a interação entre os intérpretes é condição *sine qua non* no processo composicional deste gênero. No contexto harmônico, por exemplo, o fato de se trabalhar com cifras para indicação da harmonia permite ao intérprete decidir como executar os acordes, qual *voicing* escolher, não cabendo ao compositor a exclusividade no resultado sonoro. O mesmo ocorre com a execução da seção rítmica, onde muitas vezes as instruções musicais repassadas aos intérpretes se baseiam em informações orais ou na simples indicação do gênero (samba, baião, *swing*, entre outros), sem no entanto definir as múltiplas possibilidades dos mesmos, cabendo o resultado final à sensibilidade dos músicos.

A partir da modelagem do *Ponteio nº15* de Camargo Guarnieri, Moraes(2013) demonstrou o planejamento para composição do seu *Ponteio nº 5*. Observou-se que a obra, de caráter erudito e exclusivamente instrumental, forneceu informações precisas e objetivas dos parâmetros musicais a partir da partitura, gerando um tipo de sistema fechado: o intérprete, neste caso, não interfere no contexto sintático da composição. Sendo assim, é possível afirmar que o gênero MI na música popular se diferencia da música erudita por contar com a participação ativa e decisiva do intérprete no resultado sonoro final da composição.

Este artigo descreve os procedimentos utilizados na composição da obra *Agreste*, de Guto Brambilla, a partir da Modelagem Sistêmica da obra *Jota-Pê*, do compositor Marcelo Coelho, bem como o detalhamento de um planejamento composicional a partir dos dados coletados na obra modelada. Observou-se que o levantamento das informações referentes aos parâmetros musicais da obra *Jota-Pê* feito exclusivamente pela análise da partitura mostrou-se deficitária. Houve, então, a necessidade da análise a partir da audição e transcrição da composição, feitas pelo autores deste artigo, no intuito de minimizar as incompatibilidades entre o proposto no papel e o resultado sonoro final.

2. Os parâmetros musicais levantados na obra *Jota-Pê*

Os parâmetros musicais abordados durante as análises foram: 1. Gênero; 2. Forma; 3. Textura Instrumental; 4. Textura Rítmica; 5. Textura Harmônica; 6. Textura Melódica. Todos os parâmetros foram analisados no contexto da macroestrutura da composição e, quando aplicáveis, nas subseqüentes microestruturas (subseções).

| Macroestrutura – Composição <i>Jota-Pê</i> | |
|--|---|
| Parâmetros | Modelagem |
| Gênero | Apesar de não estar indicado na partitura, observa-se auditivamente elementos da música brasileira (samba, bossa nova) na condução rítmica. |

| | |
|----------------------|--|
| Forma | <p>Fig. 1 – Proporção entre Duração e Intervenção Individual dentro da Forma</p> |
| Textura instrumental | Sax tenor, trombone, guitarra, baixo e bateria. |
| Textura harmônica | Predominância de pedal e acordes modais. |
| Textura melódica | Desenvolvimento de motivos; valorização das notas características dos modos |

Microestruturas (subseções) - Introdução

| | |
|----------------------|--|
| Parâmetros | Modelagem |
| Textura instrumental | Guitarra, baixo e bateria. Duas camadas: 1. Baixo e bateria executando o ostinato: condução livre sem definição clara de gênero; 2. Guitarra com solo improvisado; |
| Textura rítmica | Indicação de 10 compassos em 9/4 (4+5): ostinato construído a partir dos elementos rítmicos do samba e bossa nova. 2 compassos em 8/4: relaxamento rítmico. |



Fig. 2 – Introdução - Ostinato em 9/4.

| | |
|-------------------|--|
| Textura harmônica | Predominância de pedal e acordes modais. |
|-------------------|--|

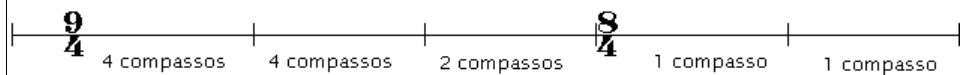


Fig. 3 – Estrutura e acordes modais indicados na partitura na parte ‘Introdução’

Obs: Observou-se durante a transcrição auditiva da gravação que houve um erro na execução da estrutura. Percebe-se que, ao final do oitavo compasso, durante a primeira exposição da Introdução, o baixo indica a mudança para o próximo acorde, C Jônio, mas retorna imediatamente para o acorde anterior, mantendo-se por mais dois compassos. Apesar do equívoco, o trio consegue gerenciar a situação de maneira adequada, impossibilitando a percepção de qualquer erro. A reexposição da Introdução segue na forma correta. Apesar do caráter modal dos acordes, observa-se um procedimento Cadencialⁱⁱⁱ (MILLER, 1996) tonal II-V-I no movimento das fundamentais dos seguintes acordes:



Fig. 4 – Movimento de cadência tonal II V I das fundamentais dos acordes.

| | |
|------------------|---|
| Textura melódica | Improviso de guitarra sobre ostinato do baixo. Observou-se uma divergência entre o modo indicado e o que de fato é executado. O excerto da transcrição do solo revelou que os gestos musicais do improvisador sugerem sonoridades modais para os acordes: |
|------------------|---|

Gesto 1 – Sugere Db Jônio Gesto 2 – Sugere Db Jônio Gesto 3 – Sugere Db Frígio



Gesto 4 – Sugere Db menor modo indefinido.

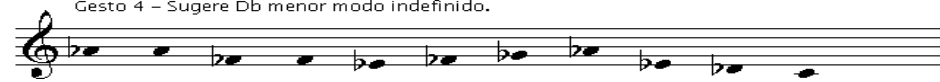

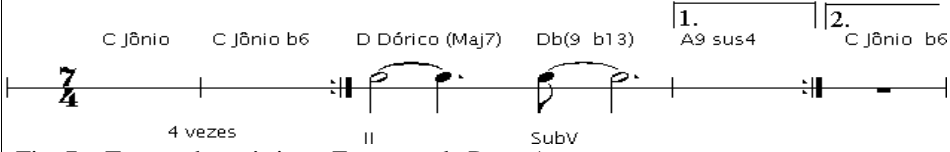



Fig. 5 – Sugestão de outros modos durante a improvisação.

Parte A

| | |
|----------------------|--|
| Parâmetros | Modelagem |
| Textura instrumental | Saxofone tenor e trombone (sopros), guitarra, baixo e bateria (seção rítmica, denominada ‘cozinha’). Duas camadas: 1. Sopros executando a melodia em uníssono e aberto em vozes; 2. Seção rítmica executando uma linha contrapontística em |

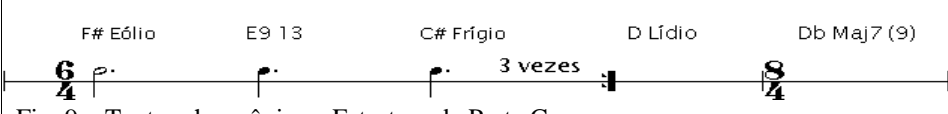
| | |
|-------------------|---|
| | ostinato: guitarra e baixo em uníssono. Sugestão clara do gênero Samba Desdobrado. |
| Textura rítmica | Indicação de 10 compassos em 7/4, sendo 8 compassos de ostinato e 2 compassos de relaxamento do ritmo.  <p>Fig. 6 – Linha rítmica em ostinato executada pela seção rítmica.</p> |
| Textura harmônica | Harmonia modal construída a partir do contraponto entre melodia e ostinato nos 8 primeiros compassos. Os acordes em bloco ocorrem nos 2 últimos compassos da seção, sugerindo um procedimento Cadencial tonal II-SubV no compasso 9, com resolução no acorde da casa 2 ao final da reexposição do tema.  <p>Fig. 7 – Textura harmônica e Estrutura da Parte A.</p> |
| Textura melódica | Sopros executando a melodia em uníssono, abertura e cruzamento de vozes. Contraponto de guitarra e baixo em uníssono, com adendo da condução da bateria. |

Parte B

| Parâmetros | Modelagem |
|----------------------|--|
| Textura instrumental | Três camadas: 1ª. Sopros executando a melodia em uníssono; 2ª. Baixo e bateria executando uma linha contrapontística em ostinato em 9/4, exatamente igual à Introdução; 3ª. Guitarra fazendo um acompanhamento livre sobre o ostinato. |
| Textura rítmica | Composta por 4 compassos em 9/4, os mesmos da Introdução. A melodia é construída sobre a série rítmica ^{iv} : [321+3211+32111+321111+33] ^v  <p>Fig. 8 – Melodia construída sobre a série rítmica [321+3211+32111+321111+33]</p> |
| Textura harmônica | Segue o mesmo padrão harmônico da dos 8 primeiros compassos da introdução, porém nesta seção a guitarra executa os acordes em bloco como acompanhamento. |
| Textura melódica | Gesto 1 – Ênfase na 7ª, 9ª, 6ªM. e 4ªJ em Db dórico, sugerindo o modo C Lócrio; Gesto 2 – Ênfase na 7ªm, 9ªM, 5ª e 4ªJ Db mixolídio, sugerindo Ab menor. |

Parte C - Clímax

| Parâmetros | Modelagem |
|----------------------|--|
| Textura instrumental | A Parte C está dividida em duas partes. 1ª Parte: Três camadas: 1. Sopros preenchem a harmonia através de trilos a duas vozes (2ªM e 5ªJ); 2. Ostinato em 6/4 com baixo e guitarra em oitavas acompanhados; 3. Solo de bateria. 2ª Parte: Duas camadas: 1. Melodia (sopros) aberta em vozes (4ªJ e Trítone); 2. Guitarra e baixo sustentam acorde, criando um relaxamento rítmico. |
| Textura rítmica | 1ª Parte: 4 compassos em ostinato em 6/4. 2ª Parte: 1 compassos em 8/4. |
| Textura harmônica | 1ª Parte: Acordes modais com ritmo harmônico alinhado ao ostinato. As qualidades dos acordes são definidas pelos instrumentos de sopro. 2ª Parte: Acordes modais em movimento tonal SubV-I. |

| | |
|------------------|--|
| |  |
| | Fig. 9 – Textura harmônica e Estrutura da Parte C |
| Textura melódica | 1ª Parte: Trilos; 2ª Parte: Fechamento da seção com notas longas. |

3. Planejamento composicional de Agreste

Após a análise dos aspectos musicais da peça e a identificação dos parâmetros definidores da Modelagem, partiu-se para a definição do plano composicional que norteou a criação da composição *Agreste*. O objetivo foi a criação de uma obra original cujo resultado sonoro final não remeta à obra modelada, apesar da estreita relação.

A Modelagem Sistemática forneceu dados ou códigos simbólicos que, supostamente, nortearam o sistema composicional adotado pelo autor da obra modelada. Foram definidos durante o planejamento composicional os procedimentos nos quais se basearam o processo criativo: como alguns destes dados seriam manipulados e como estes interagiriam.

O planejamento composicional levou em consideração que, para manter uma relação estreita com a obra modelada e ao mesmo tempo, conferir originalidade à nova composição, apenas alguns parâmetros, ou seus subitens da obra modelada, seriam previamente alterados. Também previamente, estabeleceu-se quais os parâmetros que permaneceriam inalterados ou muito próximos do original, por entendermos que estas seriam as principais características mantenedoras do elo entre a peça modelada e a peça composta: Forma e extensão da macroestrutura e das microestruturas, fórmulas de compassos e instrumentação idênticas ao original e movimentos de tônicas muito próximas do original.

| Planejamento composicional - Macroestrutura | | |
|---|---|--------------------------|
| Parâmetros | Resumo da Modelagem de <i>Jota-Pê</i> | Planejamento |
| Gênero | Elementos música brasileira (samba, bossa nova) | Baião |
| Forma | Introdução - AA' - B - C | Idêntico à peça modelada |
| Textura instrumental | Sax tenor, trombone, guitarra, baixo e bateria | Idêntico à peça modelada |
| Textura rítmica | Predominância de ostinato rítmico | Idêntico à peça modelada |
| Textura harmônica | Predominância de pedal e acordes modais | Idêntico à peça modelada |
| Textura melódica | Desenvolvimento de motivos | Idêntico à peça modelada |

| Microestruturas (subseções) - Introdução | | |
|--|--|--|
| Parâmetros | Modelagem | Planejamento |
| Textura instrumental | 2 camadas. 1ª. solo de guitarra; 2ª. ostinato de baixo e bateria | 2 camadas. 1ª. sax tenor e trombone; 2ª. guitarra, contrabaixo e bateria |
| Textura rítmica | a) 12 compassos: 10 em 9/4 e 2 em 8/4 b) Célula rítmica: samba e bossa nova c) Compassos em 8/4: relaxamento rítmico | a) Idêntico à peça modelada b) Maior densidade rítmica c) Idêntico à peça modelada |
| Textura harmônica | a) Predominância de pedal b) Acordes modais, Cadencial tonal IIVI; | a) Ostinato do baixo definindo a harmonia; b) Acordes modais e tonais: |



| | | |
|------------------|--|--|
| | c) Mov. Fundamentais: Db – C – Eb – Ab | D frígio, D7sus4(b13), EbMaj7(#11), Cm7, AbMaj7(#11); c) Mov. Fundamentais: D – Eb – C – Ab |
| Textura melódica | Solo de guitarra na introdução | Sopros: textura rítmico/harmônica. Sem melodia |

Microestruturas (subseções) - Parte A

| Parâmetros | Modelagem | Planejamento |
|----------------------|---|---|
| Textura instrumental | 2 camadas: 1ª. sopros: melodia; 2ª. seção rítmica: contraponto | Idêntico à peça modelada |
| Textura rítmica | 8 compassos: ostinato; 2 compassos: repouso | Idêntico à peça modelada: gênero Baião |
| Textura harmônica | a) Predominância de pedal, acordes modais; b) Cadencial tonal II subV I; c) Mov. Fundamentais: C-C-D-Db | a) Pedal, acordes modais e tonais: DbMaj7(#11), Db7(#11), Fm7, F7, E9sus4 (c.1), DMaj7 (c.2). Mov. Fund.: Db-Db-F-E(c1) D (c2) |
| Textura melódica | a) Defasagem rítmica: melodia x ostinato; b) Uníssonos, abertura, cruzamento de vozes | a) Idêntico a peça modelada; b) Uníssonos e abertura de vozes |

Microestruturas (subseções) - Parte B

| Parâmetros | Modelagem | Planejamento |
|----------------------|---|--|
| Textura instrumental | Três camadas: 1ª. Sopros em uníssonos; 2ª. Baixo e bateria em ostinato em 9/4; 3ª. Guitarra livre sobre o ostinato | 2 camadas: 1ª. Sax tenor - melodia 2ª. Contrabaixo e trombone: contraponto c/ apoio rítmico da bateria e guitarra tocando acordes em bloco |
| Textura rítmica | 4 compassos em 9/4; idem 'Introdução' | Idêntico à peça modelada |
| Textura harmônica | Gesto 1: Db dórico (Maj7) Gesto 2: Db9 sus4 | Gesto 1: Dm7 frígio. Gesto 2: D7sus4(b13) |
| Textura melódica | a) Ênfase na 7ª, 9ª, 6ªM, 4ªJ: Db dórico; b) Ênfase na 7ªm, 9ªM, 5ª, 4ªJ: Db mixo | a) Ênfase na 5ª, 7ª e 3º: D Frígio b) Ênfase na 5ª e 3ª: D7sus4(b13) |

Microestruturas (subseções) - Parte C - Clímax

| Parâmetros | Modelagem | Planejamento |
|----------------------|--|---|
| Textura instrumental | 2 Partes: 1ª : Duas camadas: a) Sopros c/ trilos em duas vozes; b) Ostinato em 6/4 com baixo/guitarra; 2ª : Duas camadas: a) Sopros - melodia aberta em vozes; b) Guit. e baixo - relaxamento rítmico | Apenas 1 parte em 2 camadas: 1ª : Sax tenor e trombone – melodias em oitavas; 2ª : Contrabaixo em ostinato com acompanhamento da bateria e guitarra tocando acordes em bloco. |
| Textura rítmica | 4 compassos em 6/4; 1 compasso em 8/4 | Idêntico à peça modelada |
| Textura harmônica | 2 Partes: 1ª. Acordes modais e tonais: F# eólio, E7(9,13) e C# frígio; Mov. Fundamentais: F# - E - C# 2ª. Acordes modais: Cadencial SubV-I | Parte única: acordes modais e tonais: G eólio, F7 e Dm7 frígio; Mov. Fundamentais: G – F – D: Não há cadencial tonal |
| Textura melódica | Trilos em vozes: sopros | Melodia em uníssonos e abertura de vozes |

Conclusão

O objetivo deste artigo é fazer um levantamento hipotético acerca das prescrições e estratégias adotadas pelo compositor para definição de um modelo composicional que



deverá ser, posteriormente, reaplicado, viabilizando a composição de obras originais. De acordo com Moraes (2012), ‘a Modelagem de sistemas composicionais é, dessa maneira, um trabalho de reengenharia, no qual se busca realizar o caminho inverso da composição, isto é, partindo da obra, chega-se a um conjunto de definições que possam ter sido um ponto de partida para sua construção.

A sintaxe da obra composta só foi possível devido à observação quantitativa e qualitativa em nível macro e micro das diversas unidades estruturais da obra modelada. Observou-se que a Modelagem Sistemática adotada para o gênero Música Instrumental está, necessariamente, atrelada à apreciação auditiva do resultado sonoro final. Vários parâmetros composicionais definidores da Modelagem não são indicados em partitura, uma praxe na escrita musical desse gênero, fazendo com que o processo de transcrição do áudio seja um procedimento indispensável.

O procedimento composicional a partir da Modelagem para a MI visa contribuir não apenas para a definição de outras ferramentas de análise, mas também colaborar no avanço de estratégias de composição onde as ambiguidades que se situam entre o escrito e o que é executado estejam presentes no planejamento composicional. As considerações acerca da performance baseada nas especificidades estéticas de cada instrumentista deve ser considerada como um recurso composicional de muita relevância neste gênero.

Referências:

- GRAMANI, J. Eduardo. *Rítmica Viva*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. 214p.
- MILLER. *Modal Jazz Composition & Harmony*. Germany: Advance Music, 1996.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. - versão em português do artigo “*Brazilian Jazz and Friction of Musicalities*”, publicado em Atkins, E. Taylor (ed.) 2003. *Planet Jazz: Transnational Studies of the “Sound of Surprise”*. University Press of Mississippi, pp. 41-58. Disponível em: http://www.academia.edu/5253225/Jazz_Brasileiro_e_Friccao_de_Musicalidades_2003_-_versao_em_portugues_ao_publicada_#
- MORAES P.; PITOMBEIRA, Composição do Ponteio N°5 de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistemática do Ponteio N° 15 de Camargo Guarnieri, *Revista Música Hodie*, Goiânia – V.13, 199p, n2, 2013
- RODRIGUES, Indionei. *O gesto pensante: A proposta de educação rítmica polimétrica de José Eduardo Gramani*. 2001. 366 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Departamento de Música, Escola de Comunicação e Artes da Universidade Estadual de São Paulo, SP, 2001.

ⁱ MORAES P.; PITOMBEIRA, Composição do Ponteio N°5 de Pedro Miguel a partir da Modelagem Sistemática do Ponteio N° 15 de Camargo Guarnieri, *Revista Música Hodie*, Goiânia – V.13, 199p, n2, 2013 – apud Ludwig Von Bertalanffy(2008, p.84)

ⁱⁱ Idem p. 10. apud Winham (1970 . p 43)

ⁱⁱⁱ O procedimento denominado Cadencial refere-se à simulação do movimento das funções Tônica, Subdominante, Dominante, mais especificamente à simulação da progressão II V I, através do movimento das fundamentais ou linha do baixo.



^{iv} Rodrigues (2001, p. 92) define as Séries como estudos que exploram proporções rítmicas, “[...] obtida através de adições progressivas, sempre restritas aos valores que compõem uma ‘célula rítmica geradora’.”

^v Números separados por ponto(s) entre colchetes simples indicam os valores que compõem uma célula rítmica. No caso, se o valor unitário é representado pela semicolcheia, [2.1] representa a célula rítmica formada por uma colcheia e uma semicolcheia.