



O imaginário cinestésico como estímulo composicional no percurso criativo de duas peças para violão solo.

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO MUSICAL

Daniel de Souza Mendes

Faculdades EST - dsdanielmendes@gmail.com

Resumo: Este artigo consiste em reflexões sobre o processo composicional de duas peças para violão solo. Apresento a relação entre a fisicalidade e a idiomática do instrumento como estímulo composicional. Como argumento teórico, apresento o conceito de imaginário cinestésico, criado por Nicholas Cook (1991), entendido como o repertório de possibilidades composicionais associado a determinado instrumento que se projeta no âmbito de decisões criativas. Por fim, abordo de que modo o imaginário cinestésico motivou e se manifestou no processo criativo das duas obras, e aponto os desenvolvimentos futuros da presente pesquisa.

Palavras-chave: Composição musical. Imaginário cinestésico. Peças para violão.

Kinaesthetic imagery as the creative stimulus in the compositional process of two pieces for solo guitar.

Abstract: This paper consists of reflections on the composition process of two pieces for solo guitar. As starting point I present the relationship between the physicality of the performer and the instrumental idiom as creative stimuli. As a conceptual framework, I establish the concept of kinaesthetic imagery, created by Nicholas Cook (1991), understood as the repertoire of compositional possibilities related to the instrument idiom. Finally I outline the necessity to develop practical uses and functions of the concept of kinaesthetic imagery in musical composition.

Keywords: Musical composition. Kinesthetic imagery. Works for guitar.

1. Introdução

Este artigo resulta da reflexão sobre o processo composicional das *Peças para violão I e II*¹. Como ponto de partida afirmo que a composição das referidas peças teve como estímulo criativo a fisicalidade do intérprete com o instrumento, e as intenções expressivas foram direcionadas sobretudo à idiomática instrumental. Em determinados momentos do percurso composicional da *Peça I* o primeiro plano das decisões criativas visava o movimento digitacional do intérprete, os translados, cruzamentos de cordas e trocas de posições não usuais. Estabeleci a lógica idiomática de movimentação motora, especialmente de mão esquerda, como um critério composicional, a partir do qual poderia controlar o engendramento de grupos de sons que privilegiasse tais movimentos, muitos dos quais de outra maneira talvez não seriam utilizados. Essa intenção me motivou a criar, como material musical básico, um quadro de possibilidades digitacionais, o qual também se projetou como critério em decisões sobre conteúdo intervalar, a estrutura², tessitura e direcionalidade.

A *Peça II* tem um panorama diferente, embora a idiomática e a fisicalidade sejam aspectos essenciais da composição. As decisões composicionais relacionaram-se com a exploração de recursos idiomáticos, e com o modo como técnicas instrumentais são associadas a conteúdos intervalares, rítmicos e expressivos. A relação idiomatismo/sonoridades foi o estímulo para gerar materiais musicais e definir parâmetros composicionais ao longo da peça.

Considero que esta característica reflete minha formação como compositor-intérprete, pelo modo como questões idiomáticas do instrumento interferem diretamente no meu percurso criativo, sobretudo nas peças para o instrumento. Compreendo que há um repertório de possibilidades composicionais é construído a partir da relação cinestésica com o instrumento, que representa o modo compreensão musical do instrumentista, e se projeta em decisões artísticas tanto de interpretação quanto de composição musical.

2. Imaginário cinestésico.

A afirmação de que há um repertório de possibilidades criativas que remete ao próprio modo se compreende o fenômeno musical vai ao encontro da concepção de representação mental de estruturas musicais, desenvolvida pelo pesquisador John Sloboda (1996). Ao apresentar suas teorias sobre o processo de construção de conhecimento musical, Sloboda aborda que o modo como as pessoas representam a música para si determina o modo como se executam e se compreendem os estímulos sonoros (SLOBODA, 1996)³. Para o autor, quanto maior a capacidade de representação mental das estruturas musicais, mais apto está o indivíduo a executar, compreender, compor músicas. Com base nesse argumento o autor justifica, por exemplo, o fato de um instrumentista experiente não ter problemas ao se deparar com uma escala familiar no percurso de uma leitura à primeira vista, pois sua programação motora tem automatizada a solução para tal demanda técnica. Segundo Sloboda (Idem), a facilidade em solucionar um problema de execução como esse resulta da internalização de representações mentais avançadas da estrutura musical, as quais são construídas na relação que permeia a prática interpretativa entre os estímulos visuais - a leitura da escala - e os estímulos motores - a realização dela.

Como exemplo do modo como essas estruturas são criadas, Sloboda cita o estudo da digitação. O autor argumenta ser essa uma das fontes de representações mentais relacionadas à percepção motora, por meio da qual se pode “observar como um conjunto de regras heurísticas pode provir soluções adequadas ao processo interpretativo”⁴ (IBIDEM: 96).

Assim, a motricidade do intérprete responde automaticamente a estímulos musicais a partir do repertório já internalizado de representações mentais da estrutura musical.

Minhas reflexões sobre o processo criativo compactuam com o conceito e o entendimento das representações mentais da estrutura musical e sua implicação no modo de compreender e manifestar o fenômeno musical. Por outro lado, vislumbro um desdobramento criativo da ideia de representação musical, distanciando-se da concepção de que as representações fornecem soluções, ou criam automatismos para respostas de demandas motoras.

Acredito que o estudo interpretativo desenvolve uma correlação diferente com a questão da fisicalidade e motricidade, pois compreendo que aspectos da prática instrumental como o estudo de digitação vão além da busca de conveniência na execução de algum trecho, ou mesmo da adequação de ordem prática. Por vezes, a fim de destacar algo particular de sua interpretação, o músico pode executar uma escala com uma digitação inusitada, ou pouco provável, um movimento que tradicionalmente poderia ser considerado inapropriado ou inadequado. Deste modo concordo com Nicholas Cook, quando afirma que o estudo da digitação não tem função de solucionar problemas interpretativos no âmbito da técnica, pois a digitação é “parte integral do seu conhecimento sobre uma peça”⁵ (COOK, 1991: 77–78). A digitação é o resultado de escolhas musicais que interagem com um conhecimento amplo de estilo, técnica, sonoridade, articulação.

Para Nicholas Cook, o modo como o intérprete responde às demandas motoras da prática instrumental e como isso se relaciona com a fisicalidade do instrumento constrói o que o autor chama de “imaginário cinestésico”⁶ (COOK, 1991: 95–97). Atentando ao estudo de piano, Cook cita a independência das mãos, as diversas possibilidades de articulação com a mesma posição, a organização tonal do teclado e a disposição visual de toda tessitura do instrumento à frente do intérprete como próprias a um repertório cinestésico característico. A conclusão de Cook é que se um compositor tem internalizada a estrutura do instrumento, não apenas suas qualidades mecânicas, mas toda relação que a mecânica inferiu no repertório composicional escrito para este instrumento, ele tem acesso a um “repertório cinestésico e visual de representações musicais”⁷ (Ibidem: 103). Nesse ponto considero uma releitura da afirmação de Cook, compreendendo que o repertório de representações musicais, ou seja, o imaginário cinestésico o qual o compositor tem internalizado, é estímulo às decisões criativas.

No contexto deste artigo o imaginário cinestésico é compreendido como um repertório de possibilidades composicionais que tem como fonte os recursos associados à prática instrumental, a idiomática do instrumento, a fisicalidade do intérprete sobre ele e o

modo como essas características se manifestam no repertório. O imaginário cinestésico coloca em mãos do compositor uma gama de possibilidades criativas relacionadas à fisicalidade intérprete-instrumento. Refletindo sobre o processo composicional das *Peças para Violão*, posso afirmar que o estímulo criativo teve como origem o repertório de representações musicais relacionados ao instrumento - o imaginário cinestésico - e que ele se projeta nas decisões criativas ao longo do percurso de composição das referidas peças, conforme demonstrarei a seguir.

3. O imaginário cinestésico como estímulo composicional em duas peças para violão.

A *Peça para Violão I* dialoga diretamente com os recursos do imaginário cinestésico associado à digitação. A intenção expressiva para compor essa peça era centrada no estudo da movimentação entre posições de mão esquerda. Estipulei como critério composicional a criação de padrões distintos de movimentação, desde aquelas mais usuais, até outros inusitados, improváveis, ou mesmo desagradáveis. Desse ímpeto resultou a criação do material musical básico da música: um grupo de acordes planejados a partir de um processo especulativo de combinações diferentes de digitação da mão esquerda.

Para criar esse grupo de acordes estipulei uma forma de transformação contínua e gradual da posição da mão esquerda, sendo que a partir da inicial, as seguintes movimentam-se um, dois, três ou quatro dedos, sucessivamente. Isso possibilitou engendrar graus de demanda de movimentação para trocar de uma a outra posição. Ao todo foram preestabelecidas 48 posições em grupos de três a seis sons, executados com dois, três ou quadro dedos de mão esquerda como material musical básico para a composição da peça.

A Figura 1 apresenta as doze primeiras posições, cuja elaboração pode ser descrita como segue: o acorde inicial tem digitações nas (4), (2) e (1), nas casas XI, XII e X, e dedos respectivamente 2, 3, 1⁸. O segundo acorde surge da mudança nas casas, todas as cordas são tocadas na casa XI, na digitação 2, 3, 4. O terceiro acorde insere um quarto som com uma meia pestana na casa X, onde estava fixado o Ré do primeiro acorde, digitando então como 2, 1, 3, 1. Nota-se que a inserção do som da meia pestana aumentou a densidade sonora no acorde, mas não mudou o tipo de digitação em comparação com a primeira posição. Os primeiros três acordes mantêm o dedo 2 fixo na (4-Dó#), os demais mantendo o dedo 1 na posição fixa (no mesmo Dó#). Com efeito, da posição 1 para a posição 2, alteram-se dois dedos, uma mudança econômica de movimentação. Da posição 1 para a posição 3, altera-se a

quantidade de sons, de um bloco sonoro de três para um de quatro notas, também com economia de movimentação. Já entre a posição 1 e 7, há a diferença de quantidade de sons e uma significativa alteração na constituição intervalar, demandando maior movimentação.

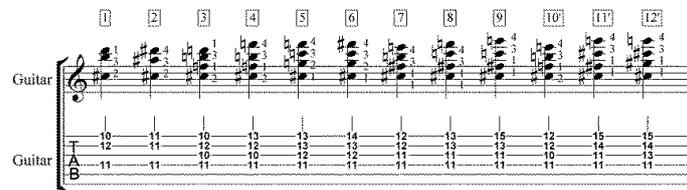


Figura 1: Doze primeiras posições de mão esquerda⁹.

No percurso composicional esse material básico se projetou em decisões sobre dois parâmetros principais: a definição da tessitura; e o conteúdo intervalar, especificamente na primeira seção da peça [1-97].

Sobre o primeiro critério, as decisões foram tomadas a partir da restrição da tessitura, com o propósito de criar uma tendência direcional do agudo ao grave, conforme demonstrado na Figura 2. Com efeito, a *Peça I* caracteriza-se por duas seções que contrastam em sua tessitura, sendo que entre [1-97] a tessitura é restringida a acordes de até quatro sons apenas nas cordas (1)-(4), omitindo-se o uso das (5) e (6). Apenas a partir de [96-97] a região mais grave do instrumento é executada.

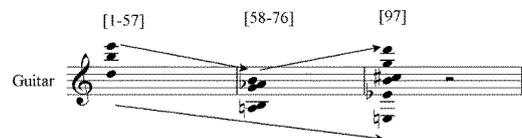


Figura 2: Direcionalidade da *Peça I*.

Com a intenção de elaborar a tendência direcional em níveis diferentes da composição, planejei oito subdivisões na primeira seção [1-57], as quais repetem o mesmo material melódico em uma linha descendente-ascendente da tessitura. A Figura 3 corresponde à primeira subdivisão, [1-10] em destaque a projeção da direcionalidade da seção.

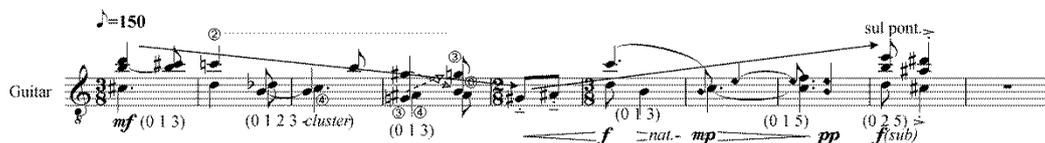


Figura 3: *Peça I* [1-10]. Com destaque aos conjuntos de classes de notas e à linha descendente.

O segundo parâmetro compreendeu decisões sobre a sucessão de acordes ao longo dos primeiros [1-97]. Essa seção foi composta a partir da organização de gradações de movimentação da mão esquerda, baseadas no grupo de acordes da Figura 1. Como exemplo, há duas sucessões de acordes em [25-27], conforme mostra a Figura 4. No primeiro destaque,

a transição entre os acordes correspondentes às posições 6 e 2 (conforme a Figura 1), ilustram um grau baixo de variação de posição. Nesse caso, a necessidade é de movimentação do dedo 1, nota Fá na (3), para a nota Ré da (4). No destaque seguinte [26 e 27] a transição entre os acordes correspondentes às posições 1 e 9 demandam maior movimentação: o 1, que estava no Ré agudo passa ao Sol#; o dedo 2 do Dó# na (4) move-se ao mesmo Dó#, mas na (3); o Si da (2), dedo 3, para o Sol da (2); acrescenta-se o quarto som como uma meia pestana; a posição transfere-se da casa X para a VI.

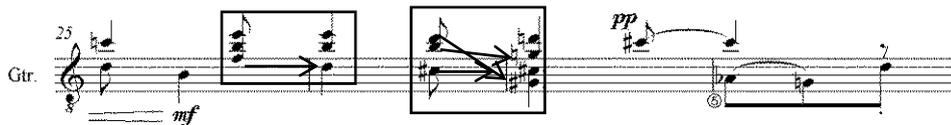


Figura 4: *Peça I* [25–28]. Mudança de posição em dois graus diferentes de dificuldade.

Esse exemplo demonstra o modo como o que entendo por imaginário cinestésico, em parte aqui representado pelo repertório de possibilidades digitacionais, estimulou dois níveis diferentes das decisões composicionais. Primeiramente o fato de ter um grupo de acordes variando entre três e seis sons motivou a criação de uma linha direcional da região aguda à região grave. Em segundo, as decisões de grupos de sons caracterizando o próprio conteúdo intervalar da peça. Observa-se que por vezes as decisões em relação à organização dos acordes centravam-se em critérios de motricidade. Sobre a Figura 4, por exemplo, os quatro acordes ali escritos são oriundos das decisões sobre duas distintas gradações de movimentação entre duas posições preestabelecidas, resultando, por fim, na qualidade intervalar escrita.

O processo composicional da *Peça II* teve o mesmo ímpeto composicional relacionado ao imaginário cinestésico, porém a principal intenção era de dar luz a determinadas técnicas idiomáticas como recurso para as escolhas composicionais e expressivas. Exemplifico o modo como o imaginário cinestésico do violão motivou a composição do material musical da seção B da peça, [9-18], o qual se projeta ao longo da peça entre [26-63], [70-95]. Ou seja, o material criado como resposta às motivações composicionais oriundas do imaginário cinestésico percorre diversos momentos da estrutura da *Peça II*.

O caráter planejado para a seção B [9–18] foi motivado pela especulação rítmica e intervalar possibilitada pelo uso de um recurso técnico próprio do estudo de instrumentos cordófonos - a *campanella*¹⁰. Na minha vivência como instrumentista, parte do conteúdo expressivo de diversas obras estudadas caracterizava essa técnica pelo uso de arpejos de mão

direita, somado à peculiaridade na distribuição dos sons na tessitura do instrumento, considerando o usual cruzamento de registro das cordas. Entendo que essa vivência prática criou um repertório de representações cinestésicas, sonoras e expressivas relacionadas a tal técnica, ou seja, uma imaginário cinestésico associado à *campanella*.

Duas peças do compositor e violonista cubano Leo Brouwer (1939) exemplificam estas características sonoras e expressivas associadas à *campanella*. Em *La Espiral Eterna* (1971) toda a seção compreendida pela primeira página da partitura (Figura 5) é caracterizada pelos *clusters* de três e quatro sons, a partir da (1) [números 1-14], depois da (2) [15-24], e pelo dedilhado de arpejo alternando *p m i*, o que facilita a execução rápida e proporciona bom controle de intensidade entre *ppp* e *mp*. Neste caso, o cruzamento das cordas é fundamental para permitir tal vocabulário intervalar.

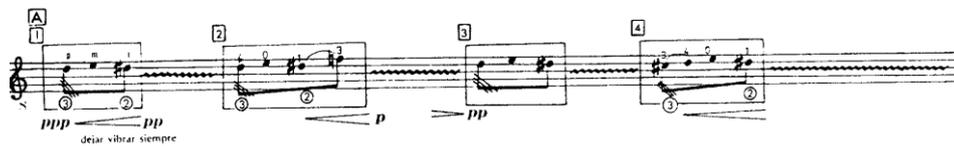


Figura 5: *La Espiral Eterna*, Leo Brouwer. *Campanellas* em *clusters*.

Em *Paisaje Cubano Con Campana* (1986), além de um sentido quase programático, a *campanella* é definidora de todo conteúdo sonoro da peça. Por exemplo, no sistema 2 da partitura nota-se a *campanella* associada ao paralelismo de mão esquerda como forma de elaboração textural, derivado da combinação de cordas soltas sobre cordas presas, resultando em um efeito de movimento oblíquo.



Figura 6a: *Paisaje Cubano con Campana*, Leo Brouwer - Sistema 2. *Campanellas* e paralelismo.



Figura 6b: Redução das transposições paralelas (notas brancas) e das notas fixas (notas pretas).

O imaginário cinestésico associado à *campanella*, resultado das características sonoras e expressivas acima descritas, foi a principal motivação para composição do material básico da *Peça II*, o que exemplifico descrevendo a composição dos [9-18]. O fato ter a *campanella* como motivação à composição foi central na decisão do conteúdo intervalar dessa seção, sobretudo a partir da sobreposição de intervalos de uma 5ª e uma 4ª distanciadados em

semitons, tendo como eixo a sobreposição de cordas presas sobre cordas soltas: o intervalo de 5j executado nas cordas Lá (5), Si (2) e Mi (1) soltas, sobrepondo-se ao Sol# e Ré# das (5) e (4) presas. A Figura 7a abaixo mostra a escrita da *campanella* nos [9-10]. A rítmica dessa seção se destaca pelo dedilhado em formato de arpejo ascendente/descendente regular *p p i m a m i p*, propício para desenvolver velocidade e controle de articulação. Porém, o agrupamento tímbrico das cordas presas *versus* cordas soltas resultou em células rítmicas menores, conforme demonstra a Figura 7b.

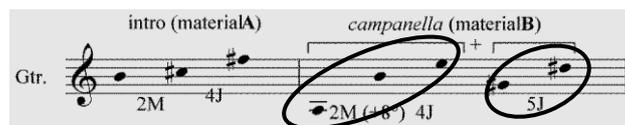


Figura 7a: Material harmônico da *campanella*.

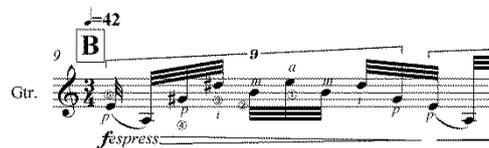


Figura 7b: *Peça para Violão II* [9] – Rítmica da *Campanella*.

O processo composicional descrito sobre a *Peça II* exemplificou o uso de uma técnica específica - a *campanella* - como fio condutor do percurso criativo, resultando na decisão sobre conteúdo intervalar e rítmico. Entendo que este uso é motivado pelo modo como a *campanella* pertence ao meu imaginário cinestésico, a saber, como especulação harmônica e rítmica. O reconhecimento desta mesma técnica com funções semelhantes em peças de outros compositores, peças as quais fazem parte do meu repertório de intérprete, corrobora o fato de que este imaginário tem como fonte a própria vivência com determinadas características cinestésicas do instrumento e suas resultantes sonoras, motoras e expressivas.

4. Reflexões finais.

Neste artigo apresentei reflexões sobre o processo composicional de duas peças a partir da ideia que a motivação para as escolhas criativas tem suas origens no imaginário cinestésico do compositor. Neste sentido, em acordo com Cook (1991), o imaginário cinestésico consiste no repertório de possibilidades composicionais associado a determinado instrumento, construídos na experiência vivencial de um instrumentista sobre a idiomática e a mecânica do instrumento.

Na abordagem de *Peça I*, exemplifiquei o imaginário cinestésico como motivação às escolhas composicionais. Uma das respostas a esse estímulo foi a criação do material básico da peça, engendrado a partir da manipulação de diferentes posições de mão esquerda. Outras decisões do percurso criativo derivaram deste material, como no que diz respeito à tessitura. O imaginário cinestésico também se projeta no controle do material musical a partir da organização de graus diferentes de demanda de movimentação na sucessão dos acordes previamente estabelecidos.

Ao refletir sobre o percurso criativo de *Peça II* desvelei que as escolhas criativas relacionavam-se ao modo como compreendo os usos e funções da *campanella*. De modo diferente que a primeira peça, em que o quadro de digitações determinava escolhas pontuais, na segunda peça as escolhas criativas deram voz ao imaginário. Os recursos expressivos internalizados ao longo da prática interpretativa foram a principal motivação composicional, que resultou nas decisões sobre o conteúdo harmônico e rítmico da *Peça II*.

Estas reflexões demonstram como é possível observar o conhecimento musical desenvolvido no estudo das práticas instrumentais se projetando no campo da prática composicional, sob a perspectiva do conceito de imaginário cinestésico como estímulo criativo. O presente artigo foi escrito a partir de reflexões sobre o processo criativo de duas composições. Como conclusão, entendo que diversas escolhas do percurso composicional são estimuladas pelo imaginário cinestésico e motivam descobertas criativas que possivelmente de outra maneira não seriam feitas.

Atualmente diversos compositores desenvolvem teorias, usos e funções acerca da fisicalidade-instrumento-conteúdo sonoro no plano da composição musical¹¹, questão que será atentamente discutida no desenvolvimento dessa pesquisa. Estudarei desdobramentos mais atuais acerca do estudo da idiomática e do imaginário cinestésico, pretendendo estimular reflexões e discussões sobre a experiência vivencial da prática instrumental no percurso criativo.

Referências:

- BROUWER, Leo. *La Espiral Eterna*. Mainz: Schott Music, 1971. Partitura.
_____. *Paisaje Cubano con Campana* (1986). Roma: BMG Ricordi, 1988. Partitura.
CAGE, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press; University Press of New England, 1973.
COOK, Nicholas. *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1991.

- FERNEYHOUGH, Brian. *Kurze Schatten II*. Em: _____: Collected Writings. Boros, J.; Toop, R.; Harvey, J. (org.). Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995.
- MENDES, Daniel. *A composição musical como resposta: vivências e imaginário sonoro*. Porto Alegre. 295f. Tese (Doutorado em composição musical). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, 2015. Acesso em: <http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/128954>
- STEEN-ANDERSEN, Simon. *Next to beside Besides - a re-cycle*. Texto disponível no sítio do autor: http://www.simonsteenandersen.dk/eng_art-nexttobesidebesides.htm, 2005. Acesso em 10 de Mar, 2015
- SLOBODA, John A. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford Psychology Series no. 5. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- YATES, Stanley. *Bach's unaccompanied string music: a New (old) approach to stylistic and idiomatic arrangement for the guitar*. Classical Guitar Magazine. UK: Ashley Mark, January 1999.

¹ As *Peças para Violão I e II* foram compostas entre 2013-2015. Elas pertencem ao portfólio de composições que integra minha tese de doutorado, apresentada no PPGMus da UFRGS (2015), sob orientação do prof. Dr. Antonio Borges-Cunha. Uma gravação da *Peça I* pode ser acessada em: <https://goo.gl/zZwQLp>.

² Ao referenciar o termo estrutura, faço uso da concepção apresentada por John Cage: “a estrutura em música se refere a sua divisibilidade em partes sucessivas, de frases a seções longas” (CAGE, 1973: 62). No original: “Structure in music is its divisibility into successive parts and phrase to long sections”.

³ Sloboda está no campo da psicologia cognitiva da música. Para o autor, “The way in which people represent music to themselves determines how well they can remember and perform it” (SLOBODA, 1996: 3). Todas as traduções são do autor.

⁴ Do original: “... it is not difficult to see how a relatively simple set of heuristic rules could provide adequate solutions to a large number of problems”.

⁵ Do original: “An integral part of their musical knowledge of a piece.”

⁶ Do original: “kinaesthetic imagery.”

⁷ Do original: “Even while working at his desk, the composer who has internalized the structure of the keyboard has access to a whole repertoire of kinaesthetic and visual representation for music.”

⁸ Neste artigo os números 1, 2, 3 e 4, são referentes à mão esquerda (o número 0 representa a corda solta). Dedos polegar, indicador, médio e anular, ou *p*, *i*, *m*, *a*, referentes à mão direita. Números (1), (2)... entre parênteses, indicam cordas, sendo (3) = terceira corda. Números entre colchetes indicam compassos, sendo [10-12] = compassos 10 a 12.

⁹ A tablatura foi adicionada para auxiliar visualmente a transformação das digitações.

¹⁰ Uma definição de *campanella*: “a superposição sonora, como sinos, de notas escalares criadas através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas em cordas adjacentes”. (YATES, 1999). As primeiras teorizações do uso da *campanella* podem remeter a *Instrucción de Música sobre la Guitarra Española*, de 1674, de Gaspar Sanz (1640–1710).

¹¹ Como referências, cito a discussão sobre o Mov. IV de *Kurze Schatten II*, de Ferneyhough (1993). Sobre esse movimento, o compositor afirma que há um grupo de posições de mão esquerda organizado de modo a estabelecer os critérios organizacionais de alturas. Essa perspectiva se aproxima do que eu apresentei na *Peça I*. Apesar disso, não houve intenção de me apropriar do procedimento que Ferneyhough elabora. No caso da *Peça I*, a intenção era além de engendrar os acordes, desenvolver um parâmetro de articulação que fosse encontrado em outros ambientes da mesma peça, como ocorreu em relação ao critério de direcionalidade. O compositor dinamarquês Steen-Andersen também apresenta a fisicalidade como questão central em sua poética. Steen-Andersen radicaliza o conceito de idiomática como critério composicional a ponto de desenvolver o conceito de *hiperidiomatismo* (2005). O estudo de seus referenciais teóricos e análise de algumas de suas obras contribuirão com a presente pesquisa.