

Conversas e diálogos como parte do processo criativo de *Inquietações*, para clarinete solo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Alexandre Ficagna

Universidade Estadual de Londrina – aficagna@uel.br

Resumo: Diálogos e conversas informais constituíram o processo criativo de *Inquietações*. Aspectos técnicos da composição serão enfatizados para demonstrar concretamente quais foram os principais diálogos, como e quais elementos foram apropriados e desdobrados, com recorte nas seções iniciais da peça. Nota-se contribuições que vão da resolução de problemas técnicos à estruturação metodológica do trabalho, passando pelo repertório de imagens poéticas (sonoras, visuais e até mesmo conceituais), atuando como estímulo e potencializando o processo criativo.

Palavras-chave: Processo criativo. Conversas e diálogos. Música contemporânea. Clarinete solo.

Dialogues and Conversations as Part of *Inquietações*'s Creative Process

Abstract: dialogues and informal conversations constituted *Inquietações*'s creative process. Technical aspects of the composition will be emphasized to show concrete examples of which were the the main dialogues, how and which elements were used and developed by the composer, focusing on the initial sections of the piece. One can notice that dialogues worked in many ways: resolution of technical problems, methodology of the compositional work, poetic images (either sound, visual or conceptual), working as a stimulus and potentiating the creative process.

Keywords: Creative process. Dialogues and conversations. Contemporary music. Solo clarinet.

Introdução

A partir de conversas informais com o clarinetista Jairo Wilkens surgiu o projeto de uma composição para clarinete solo, *Inquietações*, gravada em seu CD (Wilkens, 2016). Essa conversa, cotidiana e banal, foi fundamental como motivação para a existência da composição. Contudo, há conversas e diálogos de outra ordem, que constituem parte do próprio processo de criação de uma obra.

Embora pouco comuns em relatos composicionais, alguns compositores têm mencionado a importância de diálogos e conversas para seus processos de criação. Vejamos dois breves exemplos à guisa de Introdução.

“Escrevo música como quem procura uma conversa”, afirma o compositor Silvio Ferraz (2012, p. 294). Ferraz desenvolve há alguns anos um projeto de “reescrituras”, que se cruza com a ideia das conversas. Segundo o compositor, uma reescritura “retoma jogos de língua e de fala de alguém com quem se está conversando, como quem imita um jeito de outro falar, ou se esforça em falar na língua alheia, mas sem esquecer a própria” (ibidem, p. 295).

Ele cita o exemplo de sua obra *Veronica Nadir*, em que buscou reescrever as procissões Do Encontro e Do Enterro, valendo-se da música de Manoel Dias de Oliveira. Ferraz comenta que a reescritura não se circunscreve apenas a músicas que já existem e que lhe agradam, mas também permite-lhe reescrever “não músicas”: um canto de pássaro, o som da roda de um carro de boi, ou mesmo desenhos de artistas plásticos como Paul Klee ou Alberto Giacometti.

Se no exemplo anterior temos o diálogo com outras obras, musicais ou não, há outro tipo de diálogo, mais cotidiano e informal, e talvez por isso menos abordado pelos compositores em seus relatos. O compositor Rodrigo Lima, por exemplo, destaca este aspecto em sua dissertação de mestrado, embora de maneira breve: após demonstrar o papel central da utilização de “matrizes harmônicas” em suas composições (LIMA, 2009, p. 121 *et seq*), Lima comenta sobre a importância do “contágio afetivo” em seu processo de criação: uma espécie de estímulo que “coloca em movimento uma ideia, uma ação, um desejo, um fazer”. Este contágio pode estar relacionado à escuta de um acorde, de um gesto advindo de uma improvisação ao piano, mas também de uma escuta, da leitura de uma partitura, de um poema, e até “de uma conversa informal com um amigo”. Lima não dá exemplos concretos de como este contágio ocorre em suas composições.

Diálogos e conversas constituíram o processo criativo de *Inquietações*. São atravessamentos que ocorreram sem planejamento, mas que a reflexão *a posteriori* aponta um campo a ser explorado. Com recorte nas seções iniciais da peça, aspectos técnicos serão enfatizados para demonstrar concretamente como e quais elementos foram apropriados e desdobrados, exemplificando como podem atuar como potencializadores do ato criativo.

Importante destacar que não se trata da técnica de *reescritura* tal como utilizada por compositores como Luciano Berio, Salvatore Sciarrino, Silvio Ferraz, para citar alguns. Pode-se dizer que as reescrituras permitem pensar a “música como conversas”¹, enquanto aqui conversas são parte do processo de criação de uma obra.

1. Linhas e perfis

Compor para instrumento solo explorando movimentos e trajetórias, buscando trabalhar com forças mais do que formas. Ao trabalhar com perfis (como veremos adiante) *Inquietações* busca dialogar com as ideias de dois artistas plásticos: Paul Klee e Wassily Kandinsky. Para Klee (2001, p. 64), ao artista importam mais as “forças formadoras” do que as “formas finais”. Ambos ilustram como os elementos pictóricos básicos resultariam da ação de forças. Por exemplo, Kandinsky (2001, p. 71) propõe que a ação de forças externas ao

ponto (forma estática) resultam na linha (forma dinâmica), e a diversidade das linhas deriva do número e combinação das forças que estariam atuando sobre ela:

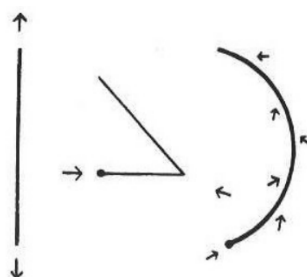


Fig. 1: Kandinsky, *Ponto e linha sobre Plano*: tipos de linha segundo e as forças atuantes.

Estas proposições se tornaram “musicalmente realizáveis” quando tomei contato com uma das metodologias de trabalho do compositor Flo Menezes, que consiste em elaborar perfis melódicos a partir das transposições de entidades harmônicas² e realizar manipulações de modo a preservar suas características (direcionais e/ou harmônicas)³. Este diálogo foi proporcionado pelo Curso de Composição da 34ª Oficina de Música de Curitiba, ministrado por Menezes em parceria com o compositor Harry Crowl.

Em *Inquietações*, a entidade harmônica é a mesma da miniatura trabalhada naquele Curso (transposta meio tom abaixo), que por sua vez é uma modificação do acorde inicial de *Escondido num ponto*⁴: o intervalo entre as notas extremas foi alterado de modo a diminuir o número de transposições cíclicas⁵ de 6 para 3. Cada transposição originou um perfil com tendências direcionais próprias, como mostra a figura a seguir⁶. Possibilidades apenas vislumbradas durante o curso foram realizadas na composição de *Inquietações*, como a elaboração de perfis a partir da entidade invertida, diversificando a matriz de trajetórias.



Fig. 2: entidade harmônica, transposições e conjunto de perfis utilizados na peça (O – perfis oriundos da matriz original; I – perfis oriundos da inversão dos intervalos).

2. Especulação rítmica

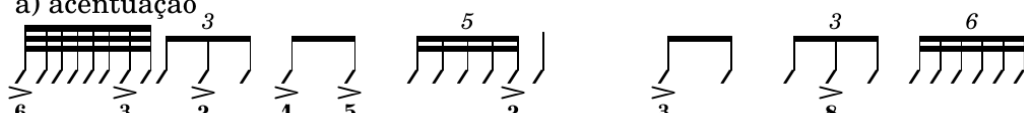
Desde *Escondido num ponto* venho pensando em compor músicas feitas de movimentos erráticos, instáveis, fragmentados. À época do mencionado curso eu ainda estava em busca de uma formalização mais satisfatória para conseguir tais resultados. Compartilhei minhas dúvidas com o compositor e amigo Eduardo Frigatti (também participante do curso), que me sugeriu a aplicação de algumas técnicas seriais:

- 1) extrair da sequência dos intervalos da entidade harmônica uma série numérica;
- 2) utilizar esta como série de durações (como fiz em *Escondido num ponto*) ou como divisões da pulsação, criando uma divisão rítmica irregular;
- 3) utilizar o retrógrado para inserir pausas, articulando a sequência rítmica;
- 4) inverter as séries: utilizar o retrógrado para a divisão da pulsação e o original para inserção das pausas.

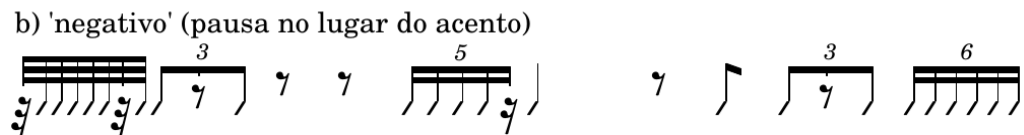
Estes passos me levaram a criar uma espécie de matriz rítmica, que foi associada aos perfis de alturas e constituiu a matriz gestual que utilizei na miniatura composta para o curso. Em *Inquietações* a sequência numérica de semitons da entidade harmônica foi modificada ao ser utilizada no domínio rítmico: o 7 foi desmembrado em 2 e 5, e o número 2 foi repetido no antepenúltimo termo, resultando na série 8 3 2 5 1 2 3 6.

A sugestão de Frigatti não apenas possibilitou a resolução do problema daquele momento, mas foi um disparador de ideias, pois suas possibilidades foram desdobradas em *Inquietações*⁷. Por exemplo, quando a série é utilizada como subdivisão de uma pulsação de base (no exemplo, semínima), o retrógrado pode ter várias aplicações, como mostra a figura a seguir.

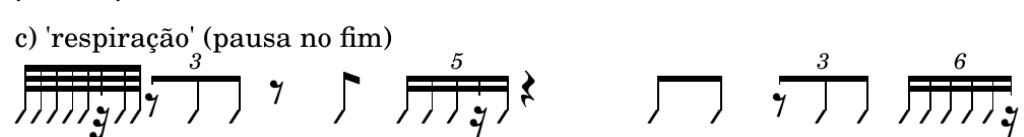
a) *acentuação*



b) *'negativo' (pausa no lugar do acento)*



c) *'respiração' (pausa no fim)*



d) *duração (alglutinação das subdivisões em som ou pausa)*

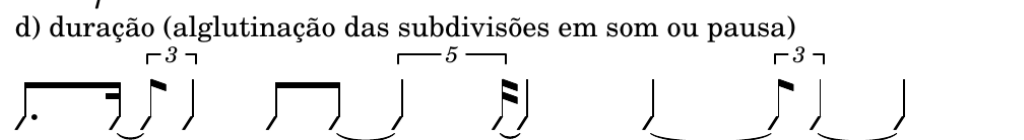


Fig. 3: subdivisão de pulso - manipulações.

A seção "Instável" inicia a partir do c.18 com um arco gestual resultante da combinação dos perfis O1 e I3 com ritmos irregulares, provenientes da combinação das estratégias de manipulação elencadas acima⁸. Trata-se de um arco que se concentra na região central do instrumento, na passagem entre os registros chalumeau e clarino (por isso o perfil I3 8^a abaixo).

Alturas: O1 ————— I3 ————— O1

Divisão: 8 3 2 5 1 2 3 6

Manipulação:

- série:	6	3	2	1	5	2	3	8
- tipo:	d	a	a	a	c	a	b	d

Fig. 4: arco melódico resultante, material de base para a Instável.

O detalhamento de fraseado, dinâmicas e articulações ocorreu em etapa posterior. Na miniatura composta durante o curso de Curitiba esta etapa ocorreu de modo intuitivo, pois uma vez construída a matriz gestual, a miniatura estava praticamente concluída. Em *Inquietações* foi preciso antes estabelecer como estes materiais gestuais seriam manipulados.


3. As rotações de Berio e o jazz

Nesta etapa o diálogo foi com a *Sequenza IXa*, também para clarinete, do compositor italiano Luciano Berio. Na seção A desta peça, Berio cria uma sensação de estaticidade movente. O efeito de repetição sempre diferenciada é obtido pela assincronia de duas rotações: deslocamento nota a nota de um conjunto limitado de alturas, fixas na tessitura; deslocamento de configurações rítmicas por semínima.

Fig. 5: Luciano Berio, *Sequenza IXa*, início da seção A. Universal Edition.

Na figura observa-se que o primeiro arco melódico termina com a nota inicial (Sol#), a retomada do movimento inicia a partir da segunda nota do conjunto (Fá#), num processo iterativo; no âmbito rítmico há a rotação das quatro primeiras configurações por semínima, preservando as notas longas nas últimas notas de cada iteração. Berio sobrepõe a esta estaticidade movente um processo direcional: uma sutil fragmentação dos arcos melódicos através do legato, delineando novos gestos a cada iteração.

O diálogo com a *Sequenza* se dá aqui na aplicação do mesmo procedimento ao gesto exposto na figura 4: rotação das alturas nota a nota e rotação das configurações rítmicas a cada semínima. A dissolução da agitação melódica antes de cada retomada se dá pela manutenção dos 2 últimos tempos, rotacionando-se somente os 5 primeiros.



The image shows a musical score for two staves, measures 18 and 20. The music is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with annotations like 'growl rápido', 'bisb', 'mf', 'f', 'p sub', and '3:2'/'5:4' ratios. A graphic of a clarinet key mechanism is shown on the left.

Fig. 6: *Inquietações*, c.18 -21, início do ciclo de rotações.

Também foi utilizada a estratégia da direcionalidade, mas de modo ligeiramente diferente ao observado no exemplo da *Sequenza*:

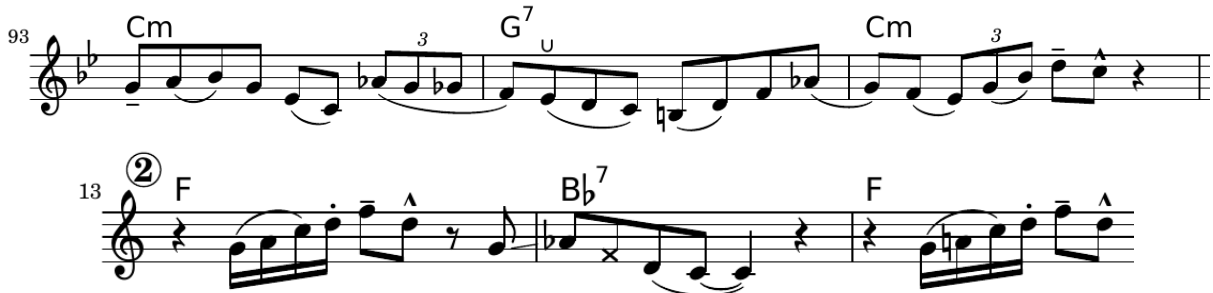
- fraseado: gradual homogeneização da articulação (polarização do legato) e dinâmica, criando frases mais longas;
- tessitura: transposição gradual das notas para uma oitava acima (manutenção do conteúdo harmônico e alteração do desenho dos perfis matriz), conduzindo os gestos para o registro clarino do instrumento;
- eliminação paulatina dos *bisbigliandos*.

A conclusão do ciclo de rotações das notas demarca o início da segunda metade de “Instável”: o caráter hesitante dará lugar a movimentos rápidos de fusas entrecortadas por pausas, numa espécie de acúmulo de energia cinética para conduzir a peça à seção que inicia em “Muito calmo” (seção que explora a região mais aguda do instrumento). Outros perfis são utilizados de modo a explorar novas forças direcionais.



Fig. 7: c. 32, fim do ciclo de rotações e aumento de mobilidade rítmica.

Um diálogo adicional nesta etapa advém do fraseado do *jazz*, presente em dois elementos: os gestos que iniciam os c.32 e 33 e os *glissandi*. No primeiro caso, trata-se do desenho de algumas frases melódicas do saxofonista Charlie Parker: frases entrecortadas, independentes da quadratura, cuja finalização soa interrompida, normalmente um movimento rápido de várias notas numa direção e a nota final no sentido contrário, acentuada no contratempo.


 Fig. 8 e 9: Dois fragmentos de improvisos de Charlie Parker: c. 93-95 da transcrição de *Warming up a riff* e c.13 da transcrição de *Billie's Bounce* [#3]⁹.

Quanto aos *glissandi*, surgem primeiro como desvios de afinação, como os *bends* do *jazz*. Evoluem no decorrer de “Instável” até chegar ao glissando que “desmancha” o gesto do c.38 e conduz a peça à seção seguinte.

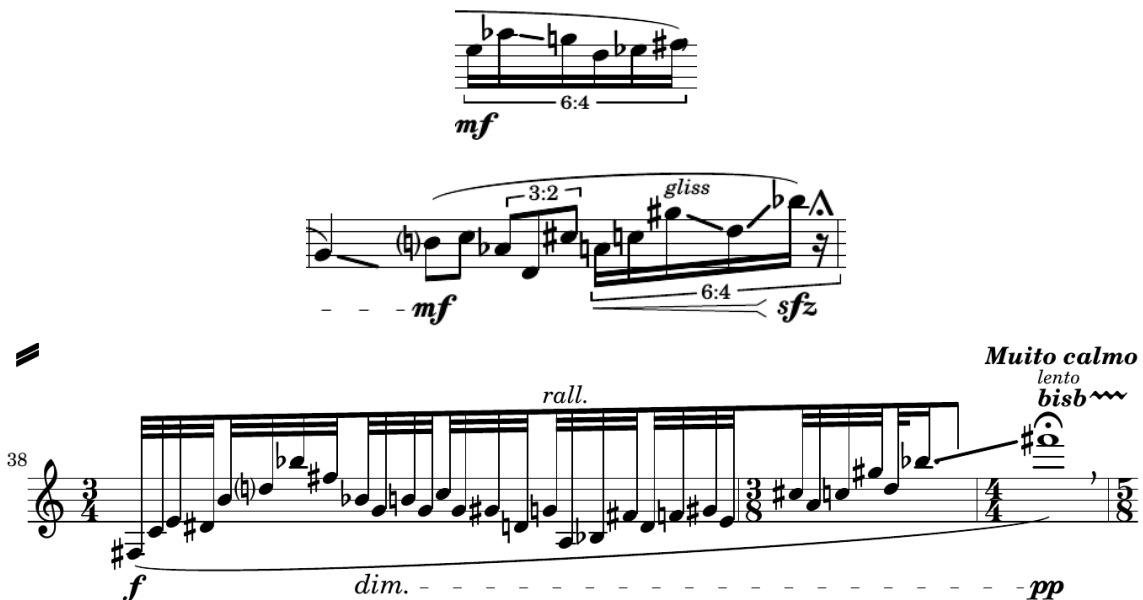


Fig. 10, 11 e 12: evolução dos glissandos ao longo de “Instável”. Exemplos extraídos dos c. 29, 31 e 38-40.

4. Diálogos com uma flauta distante

Convém realizar uma breve digressão a respeito de mais um diálogo, desta vez com uma sonoridade. O motivo da transposição da entidade de *Escondido num ponto* nas peças subsequentes foi tornar o Lá central do clarinete a nota mais polar da entidade inicial. Tal nota constitui um dos eixos da composição por proporcionar um dos bisbigliandos de sonoridade mais marcante (cujo efeito remete a um *wah-wah*). A sonoridade de bisbigliandos como eixo sonoro entrecortada por outros eventos são um diálogo constante das peças anteriores com as peças para flauta do compositor Salvatore Sciarrino, em especial *All'aure in una lontananza*.

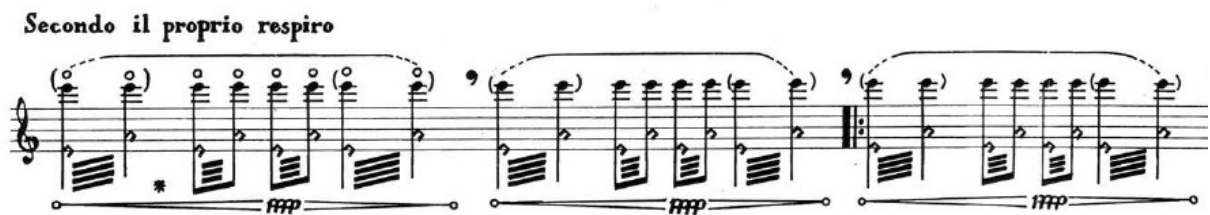


Fig. 13 *All'aure in una lontananza*, início.

Tanto o início de *Inquietações* como seu Interlúdio são estruturados de modo semelhante. Na peça de Sciarrino *jet whistles* e outras sonoridades interrompem os bisbigliandos. Na Introdução de *Inquietações* ocorre uma espécie de conversa entre três “personagens sonoros”: o bisbigliandos sobre a nota Lá, um fragmento do perfil O1 em bisbigliandos breves, e incrustações do gestual inicial da seção “Instável”.

Sutil, tempo giusto (♩ = 75)



Fig. 14 *Inquietações*, primeiros compassos: variações do bisbigliando sobre a nota Lá.



Fig. 15: *Inquietações*, c.5 e c.8: tipos de interrupção do bisbigliando na nota Lá.

Conclusão

Uma profusão de diálogos e conversas atravessa a composição de *Inquietações*: os que ocorreram no curso de Curitiba, (Menezes, Frigatti, etc.), com amigos que me

introduziram ao mundo do *jazz* (que frequentei ocasionalmente como clarinetista amador), para citar alguns. Muitos não permaneceram no resultado final da peça ou foram esquecidos. Ainda outros não foram detalhados aqui por falta de registro, como aqueles com o intérprete (Wilkens). Mesmo na fase supostamente solitária da composição ocorreram diversos diálogos: com sonoridades (os bisbigliandos de *All'aure in una lontananza*, de Sciarrino), com sensações de movimento sonoro e seu modo de escrita (as rotações na *Sequenza* para clarinete, de Berio), com as ideias de Klee e Kandinsky, para ficarmos nos exemplos expostos.

O título da peça, dado após o término da composição, revela enquanto imagem poética a busca por tornar sonoras forças não sonoras¹⁰ de movimentos hesitantes, erráticos, impetuosos, sutis, bem como as modulações entre uns e outros. Movimentos inquietos.

A composição de *Inquietações* revela também a importância dos diálogos e conversas para este processo criativo, diálogos que atuaram não apenas como resolução de problemas técnicos, mas vão além desde a estruturação de uma metodologia de trabalho até o repertório de imagens poéticas (sonoras, visuais e conceituais). São diálogos que estimulam e potencializam o ato criativo e que trazem para a composição musical uma dimensão coletiva, de trocas. Esta foi apenas uma experiência inicial, que aponta possibilidades a serem exploradas e desenvolvidas: no âmbito composicional, o desafio consiste em pensar uma metodologia que não obstrua a fluidez (e muitas vezes imprevisibilidade) deste processo criativo, mas que também não o deixe à deriva; teoricamente, acredita-se que as proposições de filósofos como Deleuze, Guattari e Foucault podem contribuir neste sentido.

Referências bibliográficas

- BERIO, Luciano. *Sequenza IXa*: per clarinetto solo. Milano: Universal Edition, 1980. Partitura.
- CLARINETE SOLO BRASILEIRO. Alexandre Ficagna (Compositor). Jairo Wilkens (Intérprete, clarinete). Curitiba: Paidéia, 2016. [Compact Disc, faixa 06].
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Acerca do Ritornelo. In.: _____. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, Vol. 4. Tradução: Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34, 1997. 115-170.
- FERNEYHOUGH, Brian. Duration and rhythm as compositional resources (1989). In.: _____. *Collected Writings*. James Boros e Richard Toop (ed.). Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. 51-65.
- FERRAZ, Silvio. “Escutas e Reescritas”. In: TRAGTENBERG, L. (org.). *O ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva, 2012. 285-306.
- FICAGNA, Alexandre. *Entre o sonoro e o visual: a composição por imagens* (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.
- KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano*. Trad.: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KLEE, Paul. *Sobre arte moderna e outros ensaios*. Prefácio e notas: Günther Regel. Tradução: Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

KOZU, Fernando. A complexidade, a figura e o ritmo no pensamento composicional de Brian Ferneyhough. In: FÓRUM CLM, 5, 2002, ECA/USP. *Anais...* São Paulo: ECA/USP, 2002. 45-57.

LIMA, Rodrigo. *Da nota ao som: explorando territórios harmônicos*. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

SCIARRINO, Salvatore. *All'aure in una lontanaza: per flauto o flauto in sol o flauto basso*. Milano: Ricordi, 1978. Partitura.

SCIARRINO, Salvatore. *Le figure della musica: da Beethoven a oggi*. Milão: Ricordi, 1998.

Notas

¹ Ferraz (2012, p. 295-296) retoma uma proposição de Peter Szendy ao abordar as reescrituras: “inserir minha escuta na obra de uma outra pessoa”. Ferraz explica que não se trata apenas de fazer um arranjo, mas de reunir “uma música, uma passagem, um fragmento, com uma outra ... Transformando assim o Objeto Sonoro e sua materialidade em material investido de uma descoberta composicional.”

² Uma entidade harmônica é um grupo de alturas, vertical ou horizontal, cuja singularidade constitutiva cria uma espécie de campo de ressonância. Menezes retoma esta noção de Henri Pousseur e Edmond Costère para diferenciá-la da noção de “arquetipo harmônico”, uma entidade com uso cristalizado: “*todo arquetipo harmônico é uma entidade, mas nem toda entidade harmônica é, ao menos no momento de sua primeira aparição, um arquetipo*” (MENEZES, 2002, p. 332).

³ Foram duas as técnicas de manipulação de perfis apresentadas por Menezes: 1) preservação do conteúdo harmônico e alteração do desenho do perfil (por exemplo, alteração da oitava de algumas notas); 2) preservação do desenho do perfil e alteração do conteúdo intervalar (alargamento ou expansão dos intervalos). No curso Menezes ressaltou a importância de seus estudos com Henri Pousseur para a elaboração destas técnicas.

⁴ *Escondido num ponto* (2012), para flauta, clarinete, violoncelo e piano preparado. Para detalhes conferir: FICAGNA, 2014: 155 *et seq.*

⁵ “Por *módulo cíclico* entendo, resumidamente, um campo intervalar cíclico e expansivo derivado de uma estrutura frequencial de base, designada *entidade harmônica*. ... Após um determinado número de transposições, recai-se necessariamente nas mesmas notas originárias da entidade. Tem lugar, então, um fenômeno *cíclico*, e constitui-se assim um *módulo* (com notas recorrentes) cujo número de transposições é determinado pelo intervalo, comprimido na Oitava, entre as notas extremas da entidade-de-base.” (MENEZES, 2002: 363).

⁶ As notas musicais nas figuras e no texto estão na transposição usual do instrumento ao qual se referem.

⁷ As relações e proporções numéricas são tomadas menos no sentido de garantir a “unidade estrutural da obra” e mais como disparadores de ideias, como um modo de “forçar” o pensamento. É a especulação que leva ao mapeamento de possibilidades de manipulação rítmica. Trata-se de uma adaptação de uma ideia de Brian Ferneyhough: segundo Kozu (2002: 53) Ferneyhough estabelece uma grade pré-composicional como um mapa de acontecimentos, um guia de estratégias de restrições, “como um impulso para forçar a “massa bruta de volição criativa” a se subdividir para passar”.

⁸ Diferentemente da miniatura criada no curso, não há aqui uma “matriz gestual” que se manifesta concretamente na peça, mas combinações de fragmentos do que poderia ser chamado de *matriz harmônico-gestual*. O detalhamento de como esta matriz foi explorada na estruturação da peça foge ao escopo desta comunicação, mas poderá ser tema de trabalhos posteriores.

⁹ Transcrições de Fábio Furlanete. Material não publicado gentilmente cedido pelo autor.

¹⁰ Deleuze e Guattari partem da proposição de Paul Klee para pensá-la em relação à música: “Tornar visível, dizia Klee, e não trazer ou reproduzir o visível.” Se o essencial não está nas formas e nas matérias mas nas forças, densidades e intensidades, ambos perguntam: “como consolidar um material, torná-lo consistente, para que ele possa captar essas forças não sonoras, não visíveis, não pensáveis? ... A música moleculariza a matéria sonora, mas torna-se assim capaz de captar forças não sonoras, como a Duração, a Intensidade. *Tornar a Duração sonora.*” (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 159).