

Geração de material pré-compositivo a partir de ritmos tradicionais: o *time-point* reverso e a série Orixás

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Alexandre Espinheira
UFBA – alespinheira@gmail.com

Resumo: Esse trabalho demonstra o uso não ortodoxo de um procedimento tradicional no serialismo utilizado de maneira reversa para derivar alturas a partir de ritmos tradicionais regionais. A série de obras em questão faz uso desse procedimento e servirá de exemplo. Veremos o conjunto de obras de forma geral e uma análise um pouco mais detalhada de uma delas. Viso com isso partilhar esse *insight* compositivo por acreditar ser interessante para outros que, como eu, pretendem trazer mais para perto dois universos até certo ponto bem distantes: ritmos “populares” tradicionais e a música “de concerto” europeia.

Palavras-chave: Composição. Teoria pós-tonal. Time point. Candomblé.

Pre-compositional material generation from traditional rhythms: The reverse time point and the Orixás series.

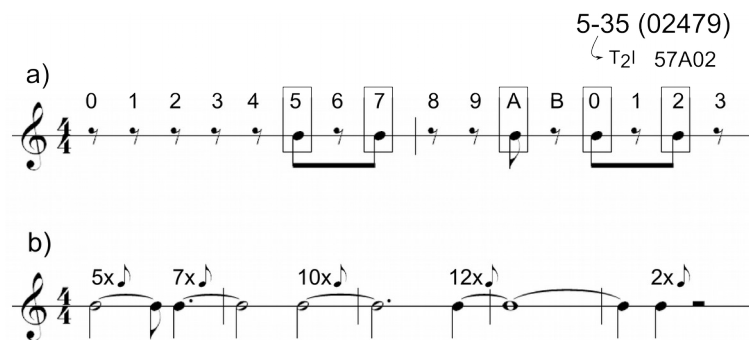
Abstract: This paper demonstrates an unorthodox use of a traditional procedure in serialism used in a reverse manner to derive pitches from traditional regional rhythms. The present series of works makes use of this procedure and will serve as example. We will examine the series of works in general and bring a somewhat more detailed analysis of one of them. My intent with this paper is to share this compositional insight by believing it to be interesting to others who, like me, intend to bring closer this two distant universes: traditional "popular" rhythms and European "concert" music.

Keywords: Composition. Posttonal theory. Time point. Candomblé

1. O *time point* system

O *time point system*, procedimento utilizado por diversos compositores seriais a partir da segunda metade do século XX, foi uma das ferramentas desenvolvidas na busca pelo controle racional de outros parâmetros da música – a exemplo do ritmo, dinâmicas, registro e articulação, o que terminou culminando no chamado serialismo integral. Através desse procedimento, as séries, inicialmente usadas por Schoenberg e seus discípulos apenas para as alturas, eram “transpostas” para a dimensão temporal com a intenção de dar unidade à obra a partir de uma única matriz. Aqui utilizo o termo dimensão temporal porque, além dos ritmos na superfície musical, no livro *Simple Composition*, Charles Wourinen, além de diversos outros compositores na história, propõe que se utilize esse procedimento também para delimitar o tamanho das seções das obras em diversos níveis, influenciando portanto toda sua dimensão temporal. Acredito que, de forma criativa e não ortodoxa, esse recurso ainda possa ser bastante útil nos dias de hoje como ferramenta para geração de material pré-compositivo.

Alguns autores, a exemplo de Babbitt (1962), Boulez (2007), Morris (1987), Wuorinen (1979) e Straus (2013), descrevem algumas maneiras de serializar o ritmo. Cada um deles o faz de uma ou mais maneiras sutilmente diferentes mas com resultado bastante diverso, como é possível ver a seguir. No exemplo 1, vemos duas dessas variantes a partir de um mesmo grupo de classes de notas. Em a) depois de definida a colcheia como valor base para as durações, foram marcados os pontos de ataque correspondentes ao conjunto ordenado [57A02], relacionado com a classe de conjuntos 5-35 (02479) por T_2I , resultando no ritmo escrito no exemplo. Em b) a partir do mesmo conjunto ordenado, cada nota tem a duração da quantidade de colcheias indicada pelo algarismo correspondente no conjunto, ou seja, o algarismo 5 indica que a nota terá duração de cinco colcheias e assim por diante. A principal diferença é que, no primeiro método, mesmo transpostos os conjuntos de classes de notas, as relações de duração internas se mantém, assim como os intervalos quando usamos alturas, o que não acontece no segundo caso. Nesse exemplo considere o zero como doze.



5-35 (02479)
 T_2I 57A02

a)

b)

Ex. 1: Dois procedimentos diversos para converter conjuntos de notas em ritmo

2. O *time point* reverso

Me apropriando do conceito de *time point* exposto anteriormente, entendi que a utilização do procedimento reverso – ou seja, ao invés da série de alturas gerar um conteúdo rítmico, um padrão rítmico geraria um conteúdo de alturas – poderia ser útil para derivar classes de conjuntos a partir de ritmos tradicionais das culturas populares na etapa de pré-composição das obras. Como me interessa essa fricção entre a chamada música popular e a composição de música de concerto, percebi que ao escrever uma obra com forte elaboração no parâmetro das alturas mas que utiliza como referência um material musical essencialmente rítmico seria importante, principalmente para dar unidade à obra, trazer para dentro do sistema de alturas a essência do universo rítmico em questão. Dessa forma, há aproximadamente dez anos, tenho escrito obras que tem seus conjuntos de classes de notas definidos inicialmente


através do *time point* reverso e posteriormente desdobrado utilizando Teoria Pós-tonal de forma relativamente livre, além de projeção compositiva para derivar outros parâmetros das obras. Percebi há pouco tempo, analisando a minha produção para a confecção de um memorial, que essas obras poderiam se juntar numa série, não porque foram pensadas como tal, mas porque se reuniam basicamente em torno desse procedimento específico, o que me levou a crer que eu pudesse escrever um pouco sobre ele nesse *paper*. O procedimento já foi descrito na minha tese mas, na época, eram ainda poucas as obras em que o havia utilizado sistematicamente em um número significativo.

A série Orixás

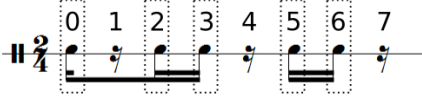
Tenho bastante interesse na aderência entre a música de concerto, tradicionalmente europeia, e a cultura da região em que vivo e que, principalmente por ser também percussionista “popular”, são intrínsecas à minha formação. Creio ser essa aderência, até certo ponto natural pela natureza da minha formação mas também intencionalmente buscada, fundamental para a compreensão e identidade de minha música. Segundo LEWIN (2006 apud LIMA, 2012, p. 26), “A música que se está compondo agora não é algo que se possa demonstrar ser algo distinto do próprio compositor”.

Nessa busca por essa música que traz para perto esses dois mundos tão distintos tenho usado algumas estratégias bastante comuns e outras um pouco mais inusitadas. Algumas tornam a percepção dessa influência bastante óbvia e outras são bem difíceis de serem identificadas. A utilização de timbres característicos da região em questão é, por exemplo, uma estratégia bastante comum. Uma grande parte dos instrumentos inseridos na orquestra moderna vão se fixando a partir da utilização deles por compositores que desejavam trazer para sua música uma determinada ambientação. A utilização de trechos de melodias, no meu caso bem desconstruídas, também é bastante comum. Uma outra estratégia é a do choque explícito, o que o compositor baiano Fernando Cerqueira costuma chamar de “carnaval” conciliador, quando são justapostos sem qualquer pudor os dois mundos sem que haja um esforço maior para que eles se mesquem. A última é a que é tratada nesse artigo, o *time point* reverso como forma de trazer esse universo percussivo para dentro da música de concerto. Muitas obras utilizam misturas diversas dessas estratégias.

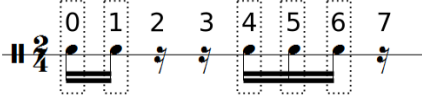
Oxogbô (2009) 7-34(023468A)



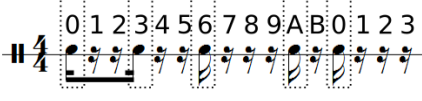
Quatro Momentos... (2011) 5-10(01346)



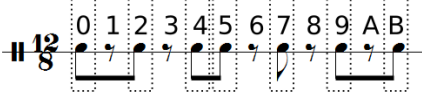
Oxowusí (2011) 5-6(01256)



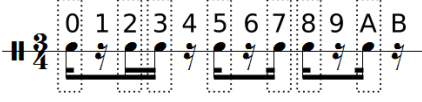
"Pois, em todas..." (2015) 4-27(0258)



Oxé (2015) 7-35(01368A)



As Três Mulheres (2016) 7-35(01368A)



Ex. 2: Classes de conjunto em forma prima derivadas dos ritmos de candomblé presente em cada obra

A série Orixás possui atualmente seis obras compostas e estreadas. Todas elas tem o sistema de alturas derivadas do ritmo presente no gã, espécie de clave, dos conjuntos de percussão do candomblé¹. São elas:

1. Oxogbô (2009) para quinteto misto – baseado num ritmo tocado para Oxum²;
2. Quatro Momentos para Iansã (2011) para duo de percussão – baseado no ritmo tocado para Iansã;
3. Oxowusí (2011) para conjunto misto – baseado no ritmo tocado para Oxóssi;
4. “Pois, em todas as coisas, o demais é inimigo do bom ” (2015) para fagote, violino e percussão – baseado no ritmo tocado para Exú;
5. Oxé (2015) para flauta e clarinete – baseado no ritmo tocado para Xangô;
6. As Três Mulheres (2016) – para flauta, clarinete, bandolim e piano (com versão para violino, viola, cello e piano) – baseado em ritmos tocados para Xangô, Obá, Iansã e Oxum;

Com exceção de *As Três Mulheres*, porque tem como universo poético a lenda de Xangô e suas mulheres, cada obra utiliza apenas uma classe de conjuntos derivada de um toque de candomblé. No exemplo 2 vemos como foi derivada cada classe de conjuntos utilizada nas obras através do *time point* reverso. Para cada ritmo específico foi atribuído um valor mínimo de duração – nesses casos, para os ritmos escritos em compasso simples, a semi-colcheia e, para os escritos em compasso composto, a colcheia – e marcados os pontos de ataque.

As obras 1, 4, 5 e 6 não apresentam impactos significativos, através do uso de projeção compositiva³, em outros parâmetros da dimensão temporal, como forma e métrica, além do tratamento “convencional” dado aos conjuntos de classes de notas⁴. Na obra 2, o conjunto derivado por *time point* reverso também define a forma da obra e a métrica de uma das seções. Por conta da extensão desse *paper*, não vamos nos ater a essas obras no momento. A obra 2 tem implicações mais profundas e veremos com um pouco mais de detalhe a seguir.

Na obra 2, decidi utilizar também, como fonte para gerar material pré-compositivo, a melodia de uma tradicional canção utilizada nos candomblés para o orixá Oxossi. Apesar de ter decidido não utilizar a classe de conjuntos extraída da melodia, pude deduzir dela outros materiais com alto potencial compositivo, como se pode observar no exemplo 3. Em a) temos a melodia completa dividida em duas partes: a primeira contém a anacruse, o motivo 1 e sua repetição literal; a segunda inclui sua anacruse, o motivo 2 e sua repetição transposta por duas vezes com algumas modificações. Em b) se pode ver a sequência de notas da melodia, excluindo-se as repetições, na ordem que aparecem. Sua sequência de intervalos ordenados foi usada para definir o esquema de transposições da peça. Em c) se pode ver uma redução da melodia com exclusão das repetições rítmicas. As notas grandes são os pontos de apoio e as menores notas auxiliares. Estão marcadas também as duas partes da melodia a que me refiro no item a) e seu contorno geral. Essa redução foi usada literalmente e/ou modificada durante a peça. Em d) vemos o contorno geral da melodia, inferido da redução no item c) que foi utilizado para controlar movimentos de massa sonora, densidade de seções e organizar a série de dez notas utilizada na obra. Em e) temos os dois motivos rítmicos principais da melodia que, desenvolvidos e/ou recombinados entre si e juntamente com o padrão do toque do orixá que estamos utilizando, formam a base rítmica da obra.



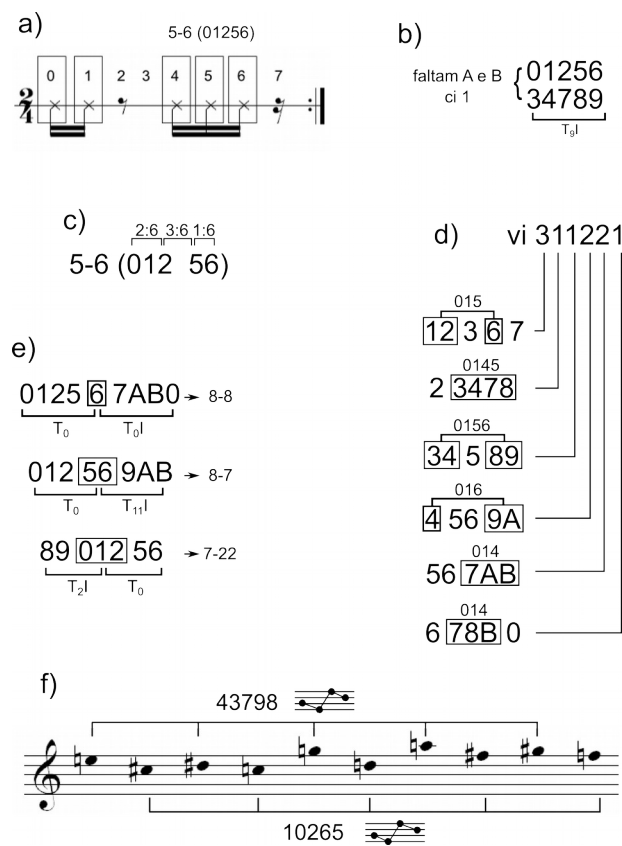
Ex. 3: Derivações a partir de melodia do candomblé

Somando-se aos materiais inferidos da melodia descritos anteriormente, podemos separar alguns outros a partir da análise da classe de conjuntos 5-6 (01256), como pode ser observado no exemplo 4. Em a) se pode ver a transcrição do padrão rítmico tocado para Oxóssi e a classe de conjuntos 5-6 (01256), extraída através do *time point* reverso. Esse padrão, literal, desenvolvido ou re combinado com os motivos rítmicos da melodia (exemplo 3, item e), formam a base rítmica da obra, como dito anteriormente. Se pode observar também que existem dois agrupamentos rítmicos distintos, um de duas e outro de três notas. Esse padrão de agrupamento também foi utilizado como “material” para a obra. No item b) temos a forma prima do conjunto e a sua transposição da inversão T_9I , única forma que não gera nenhuma nota comum entre todas as transposições e inversões da classe de conjuntos.

No item c) do exemplo 4 vemos a divisão proporcional da forma prima da classe de conjuntos 5-6. Outras possibilidades existem mas essa foi a que julguei mais apropriada para montar o esquema seccional da peça, a ser visto mais adiante. Geralmente tento buscar relações que lembrem a série Fibonacci, como nesse caso, ou ainda que possam servir a um outro propósito específico para a obra.

Continuando a análise do mesmo exemplo, no item d) transpus a forma prima da classe de conjuntos a todos os intervalos do vetor classe-intervalar, fazendo em seguida uma análise comparativa. Em T_1 , como o vetor classe-intervalar demonstra, se tem três notas em comum que, conseqüentemente, formam a classe de conjuntos 3-4 (015). Nas outras transposições, que tem apenas uma ou duas notas comuns, utilizei as notas não comuns para obter as classes de conjuntos 4-7 (0145), 4-8 (0156), 3-5 (016) e 3-3 (014). Esse é o material

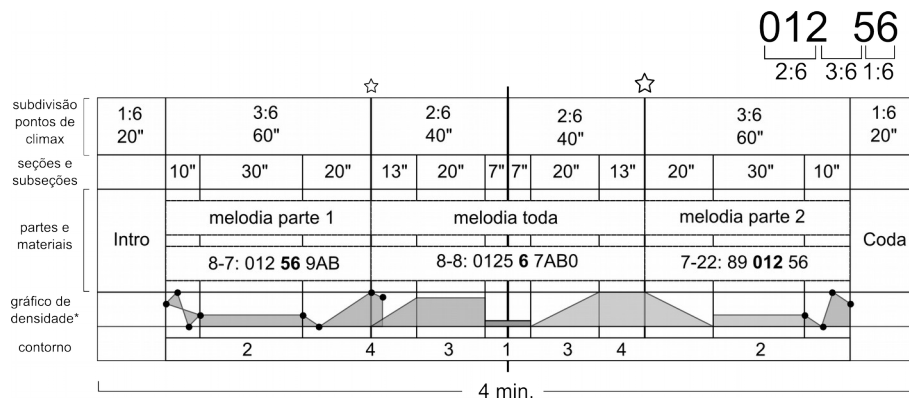
cordal da peça. Em e) utilizei eixos, marcados dentro dos quadrados, para obter super conjuntos derivados simétricos. No primeiro utilizo como eixo, a última classe de notas da forma prima de 5-6 (01256) para obter a classe de conjuntos 8-8 (01234789). No segundo, utilizando o segundo grupo de classes de notas como eixo, obtenho 8-7. No terceiro, utilizando o primeiro grupo, obtenho 7-22 (0125689). Para finalizar, em f) montei uma série de dez classes de notas utilizando a forma prima da classe de conjuntos e a inversão T_9I . Cada segmento foi distribuído observando o contorno definido pela melodia (exemplo 3.2, item d). Após diversas tentativas diferentes de organização dos dois segmentos. A que consta no exemplo foi a que me pareceu a mais equilibrada.



Ex. 4: Derivações de material para a obra Oxowusí a partir do ritmo Agueré.

Terminando o planejamento da peça Oxowusí, o exemplo 5 apresenta seu planejamento seccional baseado nas proporções da classe de conjuntos 5-6 (01256). A primeira linha do diagrama apresenta a subdivisão das seções. A estrutura de proporções é duplicada de forma simétrica, obedecendo ao esquema 1:6 3:6 2:6 | 2:6 3:6 1:6, tendo seu eixo marcado pela linha vertical mais escura no meio do diagrama. Assim procedendo, as partes menores – 1:6 – ficam localizadas nas extremidades, onde aloquei, portanto, introdução e coda. Na segunda linha do diagrama estão as divisões em subseções. Da mesma forma, cada

uma das quatro seções internas é também subdividida proporcionalmente. De uma seção para outra foi mantida o esquema simétrico da divisão das seções. As duas linhas seguintes mostram a distribuição dos materiais utilizados em cada parte. Na penúltima linha é possível ver um gráfico de densidades e deslocamentos de massa sonora baseados no contorno da melodia (exemplo 3, item d), que é possível ser visto na última linha (o 1 é utilizado como eixo de simetria)⁵.



Ex. 5: Planejamento formal da obra Oxowusí

Referências:

- BABBITT, Milton. **Twelve-Tone Rhythmic Structure and the Electronic Medium**. Perspectives of New Music, out 1962. v. 1, n. 1, p. 49 – 79.
- BOULEZ, Pierre. **A Música Hoje**. Tradução: Reginaldo de Carvalho e Mary Amazonas. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LEWIN, David. **Studies in music with text**. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- LIMA, Paulo Costa. **Teoria e Prática do Compôr I: Diálogos de invenção e ensino**. Salvador: Edufba, 2012.
- MORRIS, Robert. **Composition With Pitch Classes: A Theory of Compositional Design**. 3. ed. New Haven: Yale University Press, 1987.
- STRAUS, Joseph N. **Introdução à Teoria Pós-tonal**. Tradução: Ricardo Mazzini Bordini. 3. ed. Salvador: UNESP-Edufba, 2013.
- WOURINEN, Charles. **Simple Composition**. New York: Edition Peters, 1979.
- ESPINHEIRA, Alexandre. **A Teoria Pós Tonal Aplicada à Composição: Um guia de Sugestões Compositivas**. Tese (Doutorado) - UFBA, Salvador, 2011.

Notas

- ¹ Os conjuntos de percussão do candomblé são formados por três atabaques – do menor para o maior: Lé, Rumpi e Rum, e um gã ou agogô.
- ² Convém lembrar que os ritmos tocados para cada orixá variam de nação para nação, de casa para casa. Essas obras são frutos de uma pesquisa rasa sobre uma cultura extremamente complexa. As transcrições são do próprio autor e baseadas em audições de gravações.
- ³ Tradução proposta por Ricardo Bordini para o termo *Composing-out* que aparece como um tópico em STRAUS (2013).
- ⁴ Operações comuns (transposições e inversões) e/ou geração de super conjuntos derivados e de séries para uso não ortodoxo, basicamente.
- ⁵ Uma descrição analítica completa da obra Oxowusí pode ser encontrada em minha tese (ESPINHEIRA, 2011).