

IMAGINÁRIO SONORO, MOTIVAÇÃO COMPOSICIONAL E DISCURSO: COMUNICAÇÃO E FORMA EM MÚSICA

Sound Imaginary, Compositional Motivation and Discourse:

Communication and Form in Music

Daniel de Souza Mendes

Resumo

Este artigo apresenta as primeiras considerações sobre uma perspectiva discursiva da composição musical como forma de comunicação intertextual. Nesse contexto, o compor nasce de uma motivação expressiva, reflexo do imaginário sonoro, e é construído de maneira discursiva. Com base em textos de Kofi Agawu, Michael Klein e Jonathan Kramer, buscarei demonstrar como os desdobramentos formais do discurso são atrelados à construção de sentido e significado como elemento de comunicação em música. Para isso traço uma breve análise sobre uma obra de Fausto Romitelli e uma peça de minha autoria a fim de demonstrar esses conceitos à luz da prática composicional.

Palavras-chave: Composição musical. Discurso musical. Forma musical.

Abstract

This paper presents the initial topics of my research on the discursive approach of music composition as an intertextual communication. So, musical composition is born from an expressive motivation that reflects a compositional imaginary, and is organized in a discursive form. In this paper I bring the conceptual background of Kofi Agawu, Michael Klein and Jonathan Kramer in order to show how the formal unfolding is linked to the build of sense and meaning in music, as a communicative element in music. I also present two analyses, one of a Fausto Romitelli's work and other of a work by my own.

Keywords: Musical Composition. Musical Discourse. Musical Form.

Considerações Iniciais

Meu interesse nas relações entre o ato criativo e o imaginário sonoro como foco de pesquisa surgiu nos princípios de meus estudos composicionais. Na ocasião fui instigado à prática composicional a partir da análise de estudos de outras obras para, posteriormente

em um processo de reflexão, responder a ela com uma nova composição. Nesse estudo eu pude perceber como minha própria compreensão de uma peça do repertório (o imaginário sonoro) poderia ser a motivação criativa para compor uma música nova, uma forma de resposta à experiência de escuta e análise. O discurso musical é, portanto, uma organização dos materiais do imaginário sonoro, os quais são base e modelo no compor. Dessa maneira Discurso, Imaginário e Motivação formam uma rede de conceitos fundamentais nesse trabalho¹ e visam refletir sobre o processo criativo em função da construção de sentido e significado em música como meio de comunicação expressiva.

O primeiro deles, discurso, será um termo utilizado para representar o resultado do processo criativo por indicar a superação de níveis hierárquicos em música e pela estreiteza das relações formais entre o discurso musical e outros universos discursivos, como o verbal. O discurso musical é uma forma comunicativa, contínua e é formada a partir da rede de relações entre outros discursos, numa perspectiva dialógica e intertextual.

Os outros dois termos, imaginário musical e motivação composicional, são interligados. O imaginário sonoro é compreendido como todo o aparato conceitual, técnico, material e referencial que o compositor utiliza no processo criativo e a motivação composicional demarca um estágio da composição em que todas essas determinantes são forjadas. Na presente pesquisa a motivação composicional é o desejo composicional de comunicação do imaginário sonoro em uma forma discursiva. Apresentarei primeiramente o termo discurso musical para depois abordar seus desdobramentos formais e então refletir sobre as relações intertextuais e comunicativas em música a partir da análise da forma.

Discurso musical

Duas razões proeminentes destacam a importância do termo discurso musical nessa pesquisa. A primeira pressupõe a superação de alguns níveis hierárquicos, como a dicotomia de aspectos extra e intramusicais. Observando o nome composto - música + discurso - imagina-se a integração entre a música e um termo não original do vocabulário técnico musical, como afirma o compositor Paulo Costa Lima:

¹ Esses termos são parte da minha atual pesquisa de doutorado em composição musical realizada na UFRGS, sob orientação do Prof. Dr. Antônio Borges Cunha.

A expressão discurso musical já é, ela própria, uma articulação entre os dois conjuntos que, aparentemente, se quer observar, e nasce da esperança de conceber o fluxo musical como análogo ao fluxo de palavras. Sendo assim, vemos que a fala sobre música é de natureza comparativa, acionando processos composicionais que lhe são próprios para fazer referência aos processos composicionais que deseja abordar².

Dessa forma se percebe a intersecção nos campos de conhecimento: as transformações no modo de escrita, de comunicação e de fala, influenciam o pensamento sobre música. Refletir, conjecturar, analisar e pesquisar música é formar uma interface entre o meio musical e o meio verbal³. A análise estruturalista e organicista evitava esse tipo de multiplicidade e abertura a conflitos buscando respostas unívocas, uma verdade monolítica⁴. O discurso como forma de compreender a música passa a ser uma superação do cientificismo em música, sendo termo de importância às pesquisas que encaram música como experiência e vivência múltipla. Seus desdobramentos são parte intrínseca ao processo criativo, seja no compor, seja quando analisa esmiúça os elementos musicais e os constrói em um texto reflexivo⁵.

O segundo fator de importância para o termo discurso musical nesse texto diz respeito a outros desdobramentos que apontam as proximidades entre música e discurso ao âmbito da forma e do tempo musical. Para esse trabalho, a característica própria de um discurso musical é definida como eventos que se sucedem e se relacionam de alguma maneira, induzindo o elo entre forma, a percepção dos aspectos estruturais e as noções intertextuais de sentido e significado. Os aspectos estruturais dizem respeito mais à organização estrita dos discursos, enquanto a forma dá cargo à continuidade, ou seja, às maneiras como a estrutura sonora é preenchida no tempo⁶. Assim, três desdobramentos formais surgem: a (des)continuidade, periodicidade e parênteses.

Tempo, Forma e Discurso: continuidade e descontinuidade

Essa forma de percepção temporal é uma tentativa de aproximar o fluxo das palavras (discurso verbal) ao fluxo dos sons no tempo (discurso musical), resultando num efeito geral de continuidade. A continuidade é causada pela percepção de eventos que se

² LIMA, 1999, p. 56.

³ KORSYN, 2003, p. 17 e 48.

⁴ KLEIN, 2005, p. 15

⁵ AGAWU, 2005, p. 18

⁶ Celso Chaves aponta essa discrepância trazendo consigo argumentos de John Cage. CHAVES, 2010, p. 85-86.

sucedem e se relacionam em decorrência da criação de uma linha condutora entre estados, comportamentos sonoros ou enunciados diferentes mantendo o discurso com uma razão de previsibilidade. Esse tipo de causa-e-efeito é criado pela sensação de direção ou pela indução de uma ordem de sucessão de eventos onde o segundo é desencadeado e está em função do primeiro. A compreensão da importância do tempo para a música e seu vínculo com a forma propõe à percepção e à experiência sonora essa capacidade de rememorar, no sentido de que a forma contínua pode ser observada em retrocesso, e projetar, quando a partir da reflexão sobre o que passou se cria indícios do que segue. É propriamente uma observação do fenômeno musical pela experiência.

Para Agawu, trata-se de um recurso composicional que “cria a ilusão de continuidade entre limites formais, ou por meio de condução de vozes em âmbito longo e curto, ou através da hierarquia de conclusões dependentes”⁷, característica que comporta quaisquer elementos do som. Pode-se analisar continuidade harmônica, textural, enquanto os aspectos instrumentais e melódicos se comportam de forma não contínua, por exemplo.

Exceto em formas estéticas específicas, como a música tonal, essas relações de continuidade direcional não fazem parte de regras preestabelecidas e dependem mais do contexto dos materiais discursivos. Dependendo do contexto, a forma contínua não apresenta clareza na relação causa-e-efeito do discurso e gera múltiplas possibilidades direcionais ou não direcionais. Kramer aborda a continuidade não direcional da seguinte forma:

A música a qual não é direcionada em um nível de estrutura sugere um tipo de linearidade diferente daquela da música tonal. Música que demonstra esse tipo especial de senso temporal, o qual eu chamo de ‘linearidade não direta’, está, como a música tonal, em movimento constante, porém os objetivos desse movimento não são unívocos⁸.

Os modelos de temporalidade não são apenas formas de análise musical. Muitos critérios analíticos provêm de modelos composicionais assim como muitos dos paradigmas da composição surgem em análises. Em *Meu Amigo Tiago*⁹, peça de minha autoria composta no primeiro ano de doutorado, busquei desenvolver alguns tipos de formas utilizando esses

⁷ AGAWU, 2009, p. 25

⁸ KRAMER, 1988, p. 39-40.

⁹ Essa peça pode ser ouvida em: <https://soundcloud.com/daniel-mendes-1/meu-amigo-tiago>

modelos de escuta temporal como metáfora. A seção **B**, entre os compassos 33-57, teve a continuidade direcional e não direcional como modelo.

Sob uma perspectiva geral da textura resultante essa seção consolida o material harmônico formado na seção anterior e projeta o comportamento sonoro da seção seguinte, como forma de causa e efeito. A textura sonora dessa seção se caracteriza contínua por se comportar como um silêncio conturbado em dinâmica *ppp* até o fim da seção, destacando a irregularidade rítmica entre as duas vozes que executam a mesma linha melódica em razão rítmica de 7:4 e ciclicamente reiteram o material, mantendo o mesmo tipo de comportamento formal. A tensão musical da textura resultante produz um aumento na energia sonora e cria constante expectativa de mudança, gerando a necessidade composicional de uma cadência para o estado sonoro conturbado como função da indução de direção.

Em nível mais local, a estrutura das melodias irregulares obedece a um tipo de hierarquia interna causada pela indução redundante da mesma melodia que desvia de seu curso contínuo alterando a duração, dinâmica ou mudando sentido melódico. Exemplos de alterações rítmicas podem ser observados na figura abaixo com os destaques nos compassos 41-42, 42-43, 43-44, 44-45, depois 47-49. Nos compassos 50-51, 52-53 e 55, é uma alteração melódica que desvia a continuidade da linha melódica estabilizando uma nota mais longa. Na finalização dessa seção, nos compassos 56-57, a soma de movimentação tanto no ritmo quando no registro e direção da melodia induzem à conclusão da seção, atingindo um ponto culminante onde as referências principais que o discurso apresenta se desdobram. Esses dois compassos finais determinam a direcionalidade geral de toda essa seção. Esse é o caso de uma perspectiva temporal que serve como base para a composição. No exemplo abaixo está a seção **B** da música.

Exemplo 1: Compassos 33-57 de Meu Amigo Tiago e os destaques para o rompimento momentâneo da continuidade e a continuidade não direcional.

Tempo, forma e discurso 2: periodicidade e parênteses.

A outros desdobramentos dessa mesma perspectiva interessa o quanto os eventos que se sucedem também se relacionam, em escutas onde o sentido puramente cronológico de um evento seguir o outro não implica em uma sequência contínua. As funções estéticas da música tendem a ser contínuas por se desenvolverem em um tipo de temporalidade criada pela percepção dos caminhos por onde os enunciados musicais se organizam e se relacionam de uma forma direcional. Então há eventos que se sucedem, mas não apresentam a manutenção de algum parâmetro de articulação do som em primeiro plano e parecem mais distantes na relação causa e efeito, justificando: “eventos, não o tempo, estão em fluxo”¹⁰. Assim, mais dois eixos da discursividade formal se criam em função das características do material no tempo e são derivados dos processos descontínuos: periodicidade e parênteses. A Periodicidade afere às qualidades da forma que são contínuas ou descontínuas, mas apresentam certa reiteração cíclica do material e estabelecem relações formais com ritmo e tempo a partir da maneira com a qual se repetem. Estruturas periódicas vão desde a formação regular e orgânica da música tonal (a exemplo da quadratura formal clássica) até as formas periódicas atonais mais radicais como as de

¹⁰ KRAMER, 1988, p 5.

Webern. Analisarei o parâmetro periódico em *Professor Bad Trip, Lesson I*¹¹ (1998) para Flauta, Clarinete, Guitarra Elétrica, Percussão, Piano, Violino, Viola e Violoncelo composta por Fausto Romitelli (1964-2004).

Nas seções que marcam a **introdução** e parte **A** de *Lesson I*, compreendidas entre os compassos 1-6 e 7-32, respectivamente, podemos observar como a forma é articulada pela sobreposição de duas temporalidades distintas. Nos primeiros compassos o compositor apresenta a heterofonia dos comportamentos ao sobrepor um material periódico direcional na flauta e harmônica a uma colcha não direcional e não periódica das cordas. Essa sobreposição de eventos em comportamento diferente gera uma heterofonia que caracterizará a peça como um todo.

A figura 1 abaixo demonstra a gradativa diminuição do intervalo entre os ataques da flauta a partir do compasso 4, criando um sentido direcional e periódico de escuta. A figura 1b demonstra o movimento das cordas onde se percebe um comportamento estático, contrastante ao material da flauta.

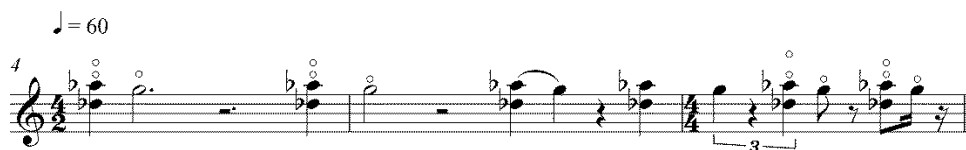


Figura 1: Flauta do compasso 4 ao 6, introdução da *Lesson I*, de Fausto Romitelli.

Figura 1b, comportamento contínuo do naípe de Cordas nos 6 primeiros compassos de *Lesson I*.

A seção entre os compassos 7-32 mantém essa relação periódica sobre a contínua. A figura 2 abaixo apresenta detalhes visuais de uma imagem fonográfica dos primeiros 106 compassos de *Lesson I*. No primeiro destaque estão presentes nove picos de intensidade que demarcam os ataques percussivos das madeiras (seção **A**), seguidos de um envelope

¹¹ Que pode ser ouvida na íntegra, com os três movimentos (*Lesson I, II e III*) pelo endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=D9kjd5rRSV4>

que se caracteriza como ressonância. Observa-se também que o tempo entre cada um desses períodos é gradativamente diminuído enquanto a densidade de sua textura aumenta, o que causa um efeito de redução do tempo tanto pela duração em si de cada período quanto pela percepção de aumento de informação.

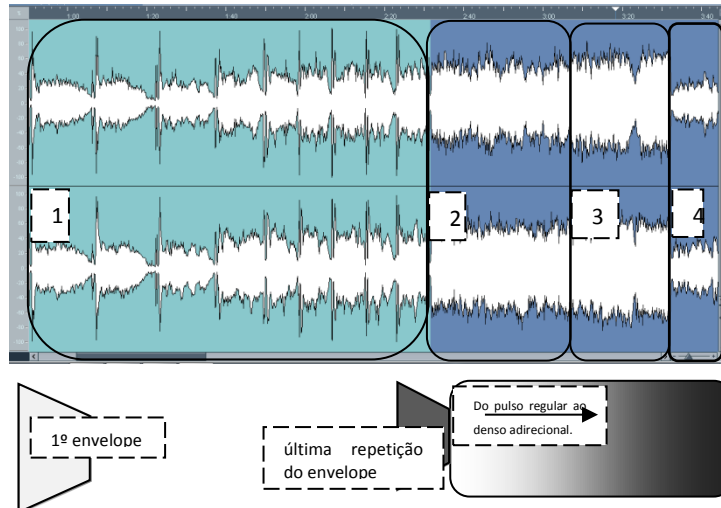


Figura 2: Imagem sonora em estéreo dos compassos 7 a 106 de *Professor Bad Trip, Lesson I*. Este gráfico representa a intensidade (esquerda) e os números na borda superior representam a marcação em minutos.

Há um processo de densificação gradual, um contínuo no qual os parâmetros rítmicos e melódicos são pouco a pouco transformados em uma nebulosa e atinge o primeiro ponto culminante da peça em extrema distorção e ausência da percepção do tempo, provocada pela estática na harmonia, orquestração, registro e dinâmica. Essas características são os meios estruturais pelos quais o compositor constrói seu discurso tendo a periodicidade como sonoridade geral.

Outro desdobramento da descontinuidade é chamado de Parêntese. Esse termo é também destinado a trabalhar sobre os desvios da continuidade semelhantemente à periodicidade, porém se constitui de rupturas abruptas da forma em atuação mais local. Em forma musical, os parênteses se assemelham aos da forma escrita (como esse), onde comentários momentâneos são deferidos no texto a fim de exemplificar, esclarecer, desviar a forma e podem ou não interferir no curso do texto que lhe segue. Ao contrário da periodicidade cuja implicância é de caráter estrutural, os parênteses são de força retórica e dramática.

O exemplo de parênteses retoma a análise discursiva de *Meu Amigo Tiago*. Trata-se de uma inserção quase aleatória do uso da voz como comentários de nível referencial no

discurso. Utilizar a voz em um duo instrumental é por si uma forma descontínua de trabalhar com o conjunto instrumental. São momentos onde se desvia da continuidade preestabelecida por um duo de violão e flauta e um novo recurso adentra na forma. Antes dessa inserção, o diálogo no processo composicional se deteve em relações de estruturas da música em contexto instrumental, sem atentar às possibilidades de desdobramentos outras interferências, como ao recurso do texto falado/cantado. As falas ocorrem em momentos esparsos de *Meu Amigo Tiago*, sempre de forma modificada, configurando-se como elementos descontínuos.

Compassos:	Texto:
34-35	a luz quando muito cega
36-37	a luz, a luz cega
99-100	a luz muito forte cega
104-105	a luz clara pode cegar
108-109	A luz clara pode cegar.
As duas frases são cantadas simultaneamente.	Quando escuro eu posso ver

Tabela 1: A 'letra' de *Meu Amigo Tiago*.

As janelas de ressonância intertextuais: O imaginário e o discurso.

Todo texto reflexivo sobre música tende a desdobrar algum aspecto composicional. Pode-se analisar história, estilo, técnica, forma ou qualquer outro parâmetro, dependendo das ferramentas que se observa. Como comentado na introdução, a análise de cunho estruturalista e cientificista possuía uma tendência a estabelecer modelos à música. A semiótica aplicada à música, por outro lado, buscava compreender os signos musicais para saber como eles pretendiam significar algo em relação aos ímpetus composicionais¹², analisando os modelos a partir de códigos internos de cada peça. A perspectiva discursiva, como a defendida nesse artigo, procura ir mais além e, apoiados na hermenêutica, fenomenologia e linguística, interpreta-se não o *como*, mas o próprio sentido e significado musical que o discurso desvela. Na tentativa de aproximar a análise discursiva dos processos reflexivos intertextuais, busco nesse trabalho argumentar como o sentido e significado de um texto musical é criado quando se estabelece uma rede de relações com outros textos. O resultado é uma construção de sentido que surge de uma “inteira cadeia de significados mais do que de um único (aspecto) herdado, as abordagens intertextuais sugerem que o

¹² KLEIN, 2005, p. 78.

significado ocorre entre textos, não dentro deles”¹³. Cada um dos aportes formais discutidos nas seções anteriores tem um significado atrelado, uma relação a um universo referencial.

Na música de Romitelli, a representação enfática da repetição e da distorção tem significado direto ao intertexto criado entre sua obra e *Os Autorretratos Trípticos* de Francis Bacon¹⁴, obras que foram modelo estrutural para *Professor Bad Trip*. A realização de três peças que se repetem e se distorcem em cada seção formando um discurso a partir da insistência periódica em um pequeno motivo melódico são claros traços referenciais. A imagem abaixo representa o desenho sonoro da *Lesson 1* inteira, com destaque as três grandes seções formais, apresentando a repetição e distorção do mesmo material como referência à imagem dos *Trípticos* de Bacon.

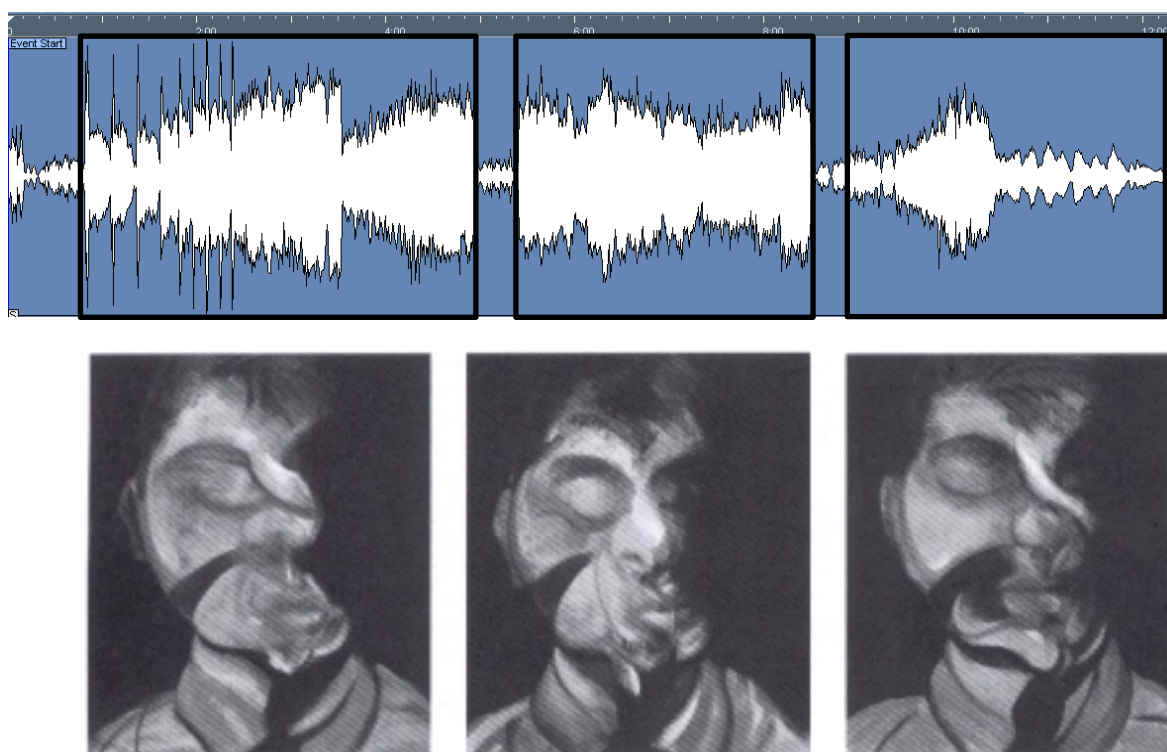


Figura 3: Professor Bad Trip e os Trípticos de Bacon: a intertextualidade entre formas artísticas.

O mesmo tipo de intertextualidade ocorre em *Meu Amigo Tiago*. Tanto a forma contínua e descontínua quanto os parênteses apresentam uma estreita relação com um imaginário sonoro específico, cuja representação em forma de música foi meu motivador

¹³ KORSYN, 2003, p. 36

¹⁴ Francis Bacon (1909-1992) foi um pintor anglo-irlandês. Seus Trípticos foram pintados em 1976, retratando imagens de forte impacto, sobretudo pela influência que os efeitos da guerra causaram no artista.

composicional. A composição dessa peça foi uma forma de apresentar pela prática criativa minha motivação composicional. As primeiras investidas composicionais iniciaram após a escuta de *Friends*, canção composta por Jimmy Page e Robert Plant e gravada pelo grupo Led Zeppelin em 1970. A escuta me deixou fixado em dois aspectos proeminentes. O primeiro é a própria noção de diálogos entre estilos em que essa canção se situa. Há a presença de elementos do imaginário sonoro africano como um todo nessa canção, em especial a música marroquina, concomitante a uma estrutura clara e até bastante usual de canção pop ocidental urbana. Recursos referenciais como a harmonia cromática e o uso de instrumentos não íntimos ao rock criam uma sonoridade híbrida, imagética e de muita densidade artística. Um aspecto de caráter mais relacionado à forma que se destacou para mim nas canções foi o uso de formas periódicas e contínuas. Como metáfora, não concebia como esses elementos todos poderiam se correlacionar de forma tão intrínseca e buscando compreender esse aspecto, comecei a esboçar alguns estudos de estilo¹⁵. A partir disso foram traçados planos de apropriação e de citação do material, das texturas e dos procedimentos formais no intuito de sugerir uma comunicação da minha experiência poética sobre essa referência. O exemplo dos parênteses demonstra como minhas compreensões das antíteses na letra poderiam ser um recurso poético composicional. Todas as frases verbais de *Meu Amigo Tiago* (Tabela 1) são conjecturas poéticas sobre as duas primeiras frases de *Friends*. “*Bright light almost blinding; Black night still here shining*”. A relação texto e música, própria da canção, foi considerada na composição dessa peça que inicialmente é apenas instrumental.

As relações intertextuais nessas duas análises são formas de observar uma segunda voz (voz do outro) em um discurso, de representar a experiência e o imaginário artístico do compositor.

Considerações Finais

Esse texto apresentou brevemente três tópicos basilares na minha atual pesquisa, Discurso Musical, Motivação Composicional e Imaginário Sonoro, abordando considerações de Klein, Agawu e Kramer. E para demonstrar o desdobramento intertextual atrelado à forma no discurso musical apresentei três análises sobre uma peça de minha autoria e uma

¹⁵ Compor baseado em um modelo estético bem definido, como compor uma peça Coral em estudos de Harmonia.

peça do repertório, *Professor Bad Trip*. Todos esses processos são experimentais e ainda estão em fase de construção. O trabalho procura estabelecer uma reflexão sobre a importância da presença da ‘voz do outro’ como projeto de análise, composição e reflexão sobre os processos criativos, e o texto aqui apresentado se refere aos primeiros capítulos da tese em processo.

Referências

AGAWU, Kofi. *Music As Discourse*. Semiotic Adventures in Romantic Music. New York: (Oxford Studies in Music Theory) Oxford Music University Press, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*, o contexto de François Rebelais. São Paulo: HUCITEC, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

CHAVES, Celso Loureiro. Por uma pedagogia da composição musical. In FREIRE, Vanda B.: *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: Ed. 7 Letras, 2010.

FIORIN, José Luis: Interdiscursividade e intertextualidade. In BRAITH, Beth (Org.) *Bakhtin: Outros conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

LIMA, Paulo Costa. *Ernest Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Copene-Fazcultura, 1999.

KLEIN, Michael. *Intertextuality in Western Art Music*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2005.

KORSYN, Kevin: *Decentering Music: A Critique of Contemporary Music Research*. New York: Oxford University Press, 2003.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New Meanings, new temporalities, new listening strategies. New York: SCHIRMER BOOKS, 1988.

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).

ROMITELLI, Fausto. *Professor Bad Trip, Lesson I*. Italia: Editions Ricordi, 1998.