

Propondo um Modelo para Acompanhamento do Processo Composicional

Alexandre Reche e Silva¹
alereche@gmail.com

Resumo

O presente artigo tece comentários iniciais a respeito de dificuldades inerentes à investigação do processo criativo em Música. Entre outros fatores, isso se deveu a uma consequência histórica, onde a prática composicional se pulverizou em miríades de linguagens próprias. Frente a tal diversidade, verificamos que se justificava a necessidade de uma ferramenta/modelo para acessar o volume de informação, peculiar ao expandido campo da Composição. Propusemos então, um modelo para auxílio na varredura desse campo, viabilizando um enfoque global da prática e resultando também numa maior ingerência sobre possíveis percursos envolvidos no processo composicional. Por fim, direcionamos o leitor para uma aplicação do modelo, na forma de mapa mental, utilizado na confecção do memorial de *Opus Super Rotam*, para conjunto de câmara (2006), composição de nossa autoria.

Abstract

This article presents initial comments about the inherent difficulties in the investigation of the creative process in music. Among other factors, it probably was due a historical consequence, where the compositional practice was sprayed in myriad languages themselves. Faced with such diversity, we find justified the need for a tool/model to access the amount of information peculiar to the expanded field of Composition. Then, we propose a model to aid in the scanning of this field, enabling a global focus of the practice and also resulting in increasing management of possible pathways involved in the compositional process. Finally, we direct the reader to an application of the model in the form of a mind map, used to describe the processes of the original composition *Opus Super Rotam*, for chamber ensemble (2006).

Introdução

Apesar dos avanços do mundo contemporâneo, o estudo sobre o processo composicional continua sendo uma matéria intrigante. Dissertar sobre o processo criativo em Música ainda é um desafio. Mas, quais seriam as dificuldades relacionadas à observação do processo de composição musical? Para iniciarmos uma análise dessa questão, destacaremos algumas influências históricas. Em seguida, argumentaremos sobre a importância da proposição de um modelo para acompanhamento do processo composicional.

A suposta relação entre fazer e fruir sofreu crescentes distúrbios em função da rápida atualização de concepções, sem uma atualização análoga por parte da audiência. “Obviamente, a instrução e a educação do público não acompanharam o ritmo de evolução da técnica” (Stravinsky 1996, 40). Na virada do séc. XX, compositores que optaram por deixar para trás a tonalidade, se viram frente a um oceano desconhecido. Tal fenômeno desencadeou um efeito impactante sobre a estruturação musical. Nas palavras de Webern:

Ao se renunciar à tonalidade, perdeu-se o meio mais importante utilizado na construção de obras de longa duração, pois a tonalidade era o fator principal quando se tratava de conferir coesão formal. Era como se a luz tivesse se apagado! Era essa a nossa impressão. (Ao menos é o que parece hoje.) Na época, as coisas estavam mergulhadas numa correnteza incerta e obscura. Tudo era muito estimulante e emocionante, de maneira que não tínhamos tempo de prestar atenção àquilo que perdíamos (1984, 144 e 145).

¹ Professor adjunto de +Composição, Música & Tecnologia da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte - EMUFRN.

Entre outros efeitos, a erosão do Sistema Tonal acabou acentuando o distanciamento entre artista e público. A própria “linguagem musical” se viu pulverizada em miríades de linguagens individuais.

Acontece que a era contemporânea nos oferece o exemplo de uma cultura musical que vai perdendo dia a dia o sentido da continuidade e o gosto por uma linguagem comum.

O capricho individual e a anarquia intelectual, que tendem a controlar o mundo em que vivemos, isolam o artista de seus companheiros de ofício e o condenam a aparecer como um monstro aos olhos do público; um monstro de originalidade, inventor de sua própria linguagem, de seu próprio vocabulário, do instrumental de sua arte. O uso de materiais já utilizados e de formas estabelecidas lhe é, em geral, proibido. E assim ele chega ao ponto de falar um idioma sem relação com o mundo que irá ouvi-lo. Sua arte torna-se realmente única, no sentido em que é incomunicável, fechada por todos os lados. O bloco errático já não é uma curiosidade que funciona como uma exceção; passa a ser o único modelo oferecido aos neófitos para emulação (Stravinsky 1996, 72).

É de fato notório o estímulo à invenção de vocabulários únicos, em detrimento de materiais e estruturas conhecidas, por exemplo. Mencionando soluções anteriores, citamos Schoenberg (1991 e 1972) como um derradeiro exemplo de discurso (acadêmico) sobre Composição nos moldes “clássicos”. Segundo Berio (1986), o próprio Messiaen deixa claro em seu estranho título que aquele tratado remete à **sua** linguagem musical. O incentivo à gênese de linguagens próprias, contribuiu com uma generosa expansão do campo da Composição, estabelecendo mais um fator de desafio ao estudo do processo composicional. Como navegar por entre tamanha diversidade em uma era de cegueira branca²? À medida que essa polissemia foi sendo levada às últimas conseqüências, o discurso prático sobre o processo criativo se tornou reticente, se não, silencioso.

Em vista do grande volume de informação e a possibilidade de se criar detalhe em diversas dimensões temporais da composição, um modelo que auxiliasse no acompanhamento do processo criativo, certamente contribui para um desempenho diferenciado. Dada a natureza de tal demanda, se faz pertinente a elaboração de uma lente através da qual se olhar para a Música (Laske 1991), i.e., uma maneira de se abordar os dados deste imenso campo de possibilidades, de forma a cooperar com a representação de entradas e saídas de conhecimento musical.

Um processo composicional assistido por um modelo que auxilie na varredura desse campo e que viabilize um enfoque global do próprio processo, traz vantagens do ponto de vista da fluência criativa, ajudando na superação do “terror das possibilidades infinitas” (Stravinsky 1996, 63). Em se realizando isso, também encontramos vantagens na organização do conteúdo disciplinar e no próprio discurso sobre composição. Portanto, nosso problema é a elaboração de um modelo de acompanhamento que contemple os conteúdos envolvidos no processo de composição, ajudando a organizar as diversas dimensões relacionadas à elaboração composicional.

Ao resolvermos o problema da elaboração de um modelo para acompanhamento do processo composicional, contribuimos para uma representação desse processo, com vista a uma abordagem gestáltica. Sua natureza pode permitir também um diálogo crescente entre compositor e modelo. Nesse caso, o modelo funciona como um *alter ego* do compositor (Laske 1991). Como uma lente, esse modelo pode ser calibrável, readequando-se às demandas

² Aqui, o termo “cegueira branca” designa o excesso de luz que também dificulta a visão. Essa luminosidade excessiva está ligada à abundante disponibilidade de informação, tão característico de nossa era.

do processo (concernente às características do compositor, do próprio modelo, e das circunstâncias que escapam a um planejamento inicial).

Assim como estudos que se baseiam em relatos e protocolos do processo criativo (Sloboda 1991; Schön 2000) – os quais, por vezes remetem ao “pensar em voz alta” –, o modelo por nós proposto ajuda a reconhecer, amplificar e dar vazão a essas “vozes criativas”. Isto permite um melhor desempenho do fluxo de idéias, bem como de sua realização. Tal proposta é importante pois facilita a se atuar no processo globalmente, dentro de um certo escopo. Concebido como uma ferramenta de navegação, nosso modelo auxilia a visualizar recursos e caminhos, ao longo da elaboração musical. É válido dizer que com isso não pretendemos instaurar um sistema de composição e sim, propiciar uma imagem abrangente do processo em si e em última análise, do desenrolar da própria prática.

Na próxima seção comentaremos alguns títulos da literatura sobre o estudo do processo composicional propriamente dito. Em seguida abordaremos alguns veios temáticos oriundos de nossa pesquisa de Mestrado e, ao levantarmos demandas subseqüentes, proporemos um modelo para acompanhamento do processo composicional. Por fim, direcionaremos o leitor para uma aplicação do modelo proposto, na confecção do memorial de *Opus Super Rotam*, para conjunto de câmara (2006), composição de nossa autoria. O memorial se encontra na forma de mapa mental disponível na internet.

1.1 Preâmbulo

A pesquisa sobre criação musical necessita de estudos específicos, sendo notável a falta de bibliografia sobre o processo composicional (Sloboda 1991, 102-103, Belkin 2008). Ainda é muito utilizada a prática tutorial, na qual um estudante aprende “por osmose”, em contato com um compositor.

Em vista da bibliografia relacionada com o estudo de Composição, um tipo habitual de literatura é o que se concentra em materiais e técnicas. É notória a carência por títulos específicos que tratem de questões sobre desenho composicional – e Composição, propriamente dita (Silva 2006, 190).

Dentre algumas das fontes que se concentram mais em materiais e técnicas do que em composição musical, citamos Kostka (1999), Howard (1991), Perle (1991), Lenormand and Carner (1976), Straus (1974), Brindle (1967) e Persichetti (1961)³. Essa escassez bibliográfica, em termos de trabalhos diretamente relacionados ao tema, ressalta o fato do assunto demandar estudos adicionais⁴.

Outro fenômeno a ser observado é a migração do tema para áreas vizinhas, como Educação (Schön 2000, Lima 1999⁵, Swanwick 2003 e 1992, Steffa 1991), Inteligência Artificial (Minsky 1991 e 1981), Informática (Laske 1991, Truax 1991), Interpretação (Santiago 2002, Souza 1995) e Psicologia (Gardner 1994, Sloboda 1991).

No entanto, alguns estudos de autores “bandeirantes” fornecem subsídios a uma investigação sobre o processo composicional. Na visão de algum destes, tal pesquisa ainda se encontra em sua infância. Passamos agora a destacar as contribuições desses autores ao nosso

³ Problema similar foi avaliado por Gomes (2003) sobre o fato dos princípios de orquestração propriamente ditos, jazarem além dos domínios da técnica (instrumentação e/ou organologia), numa esfera que se confunde com a própria Composição: algo que invariavelmente fugiu ao escopo dos manuais de orquestração.

⁴ Vale notar que a produção de pesquisa sobre o processo composicional é diferente da produção composicional em si. Evidentemente, o número de estudos acerca do processo de composição musical não se compara ao número de composições musicais escritas.

⁵ Em comunicação pessoal, o autor (Lima) salientou que segundo a visão holística de Ernst Widmer, compor e ensinar são a mesma coisa. Desse ponto de vista, a migração seria reinterpretada como ressignificação da área de Educação – deixando, portanto, de ser considerada “vizinha”.

trabalho. Entre as vantagens de se assistir ao processo criativo, destacamos o refinamento da prática e da pedagogia de Composição – argumento defendido por Steffa (1991). Acompanhando as linhas gerais do planejamento de uma composição, nos deparamos com a maneira pela qual Schillinger (1946) aborda a questão do processo composicional propriamente dito, em seu Sistema de Composição Musical. Sumarizando a discussão sobre o estudo do processo criativo em Música, Sloboda apresenta um “diagrama de recursos e processos composicionais típicos” (1991). Este autor, no entanto, frisa que mais do que uma teoria ou uma explicação ao processo, seu diagrama visa oferecer uma maneira econômica de se abordar o assunto. De maneira similar, nosso modelo se constitui mais como uma ferramenta particular de observação, do que uma teoria geral que visa explicar definitivamente o processo criativo (embora ele possa ajudar a esclarecê-lo). Do contato com o trabalho de Laske (1991), destacamos a proposição da “Composição como uma lente através da qual se olhar para Música” e, a noção de “ciclo de vida” da composição. A inspeção do trabalho desse autor influenciou nossa elaboração de diversas maneiras, uma delas é que nosso modelo visa oferecer uma visão panorâmica e em larga escala ao acompanhamento do processo composicional – algo almejado ao se elaborar “uma lente pela qual se olhar para a Música”. O vislumbre do todo põe em movimento o fazer criativo. O amadurecimento das habilidades provém também dessa telescopia composicional.

Doravante traçaremos uma linha que se conecta com nossa pesquisa anterior, empreendida durante o mestrado em Composição. Mostraremos algumas soluções verificadas, levantando questionamentos que naturalmente se seguiram àquela investida. Levando em conta a literatura revisada, estes questionamentos visam ser respondidos ao propormos um modelo que será descrito do ponto de vista da terminologia empregada, das possibilidades de abordagens de *design*, bem como do seu potencial de fractalidade.

2 Respostas anteriores... Questionamentos subseqüentes

Em nossa dissertação de mestrado tivemos a oportunidade de identificar e comparar procedimentos composicionais oriundos do estudo de 6 obras da década de 1980 de Lindembergue Cardoso (sua última década criativa). Dentre os propósitos principais, o primeiro foi contribuir com a fundamentação musicológica da obra de Lindembergue Cardoso, através de inspeções e reflexões analíticas. O segundo desses propósitos foi desenvolver um processo criativo em Música com base no processo analítico empreendido, ao qual denominamos ressignificação. Desta forma, ressignificamos os procedimentos identificados em uma composição para orquestra, intitulada *Visões do Verbo* (Silva 2002).

Sobre algumas características do trabalho de ressignificação, assinalamos:

os procedimentos foram empregados como exemplos diretos provindos do levantamento das obras Lindembergue Cardoso, ou utilizados de maneira distinta, excedendo a amostra. Constatamos que princípios análogos geraram efeitos distintos. Essa é outra consequência positiva desta pesquisa, pois pôde ir além da hipótese e provar que podemos fazer música a partir do estudo de um determinado repertório, sem necessariamente estigmatizar as realizações decorrentes (Silva 2002, 100).

Além da ressignificação propriamente dita, a dissertação deu seguimento a uma linha de pesquisa direcionada às obras produzidas pelo Grupo de Compositores da Bahia e mostrou conexões de Lindembergue Cardoso com temáticas abrangentes como a ecologia, tradições nordestinas (baianas) de música popular, bem como as relações entre Europa e Bahia e entre clássico e vanguarda.

A pesquisa também ajudou a desmistificar Lindembergue Cardoso como um compositor meramente “intuitivo”. Os resultados obtidos servem de argumentos contra um possível mal entendido, nesse sentido. Mostraremos a seguir, algumas ilustrações dos dados obtidos que embasam esta posição.

Na construção musical da série de base, em *Monódica I*, para clarineta e piano, opus 103 (1988), “percebemos certas implicações que podem nos sugerir o modo como a série tenha sido elaborada. Do quinto ao décimo terceiro compasso da última seção, subconjuntos da série possibilitam leitura harmônica tonal” (Silva 2002, 26).

Fig. 1 – Monódica I, para clarineta e piano

Fig. 1 (cont.) – Monódica I, para clarineta e piano

As notas do compasso 5 podem ser lidas como tensões de uma tônica (E^b) ou, como uma articulação tônica-dominante ($E^b + B^b$). As notas do compasso 10 podem sugerir uma dominante na segunda inversão (B^{b7}/F). No compasso 11 o Ré^b poderia ser interpretado como uma tensão (9^b) ou uma apojetura de uma submediante invertida (C^m/E^b), ou ainda, a sétima de uma dominante secundária do quarto grau (E^{b7}). No compasso 12 teríamos um acorde de sexta bemol invertido (B^{11}_7/A) e, por fim, uma dominante (B^{b7}) em posição fundamental no compasso 13 (figura 2).

5	3 A 8 2	%	%	%	%	10	5 2 8 A	0 1 7 3	B 4 6 9	A 8 2 5
	11 E^{b7M}						B^{b7}/F	C^m/E^b	11 B^7/A	B^{b7}
	$(E^b + B^{b7})$							(E^{b7})		
	I (I + V)						V	vi (V/IV)	bVI	V
							O = 0 1 7 3 B 4 6 9 A 8 2 5			

Fig. 2 – implicações tonais da série em Monódica I (Silva 2002 - Ex. 2.3-17)

Logo, a composição da série estaria vinculada a estes subconjuntos de 4 notas, quais acordes encadeados (tonalmente) e articulados “minimalisticamente”⁶. Desta maneira destacamos em *Monódica I*, indícios de a série dodecafônica estar ligada à recursos de natureza tonal.

Como um paradoxo, de um lado, a ausência de harmonia está na base da concepção da obra, de outro, a série encontra indícios de construção harmônica: uma harmonia horizontalizada que gera a sucessão dodecafônica. Uma vez elaborada, a série é usada, explorando suas propriedades de simetria, por exemplo – um tratamento tipicamente serial. O compositor poderia simplesmente não fazer referência à forma pela qual a série foi construída, porém, isso constitui exatamente o papel desta passagem: o de deixar uma pista para que o elo não se perdesse (Silva 2002, 28).

Portanto, o recurso descrito aqui atesta um planejamento por trás das escolhas relativas ao parâmetro altura (um dispositivo sofisticado para um compositor dito “intuitivo”). De fato, estudando Lindembergue Cardoso constatamos que sua produtividade criativa também estava ligada ao fato do compositor trabalhar com procedimentos *a priori* (a semelhança de cores numa paleta de pintura).

A apresentação sistemática de lógicas de conduta composicionais e cultivo de estratégias criativas argumentam em prol de um compositor consciente. Com isso, visamos não apenas ilustrar, mas também fundamentar a consistência destes procedimentos enquanto um leque de recursos para a prática composicional. (Silva 2002, 96-97)

Tal abordagem baseada em procedimentos discretos comunica maior dinamismo à arte de compor, e certamente contribuiu para a geração do imenso repertório de obras escritas por Lindembergue Cardoso. Conforme a lista de composições do autor, “com registros a partir de 1966, 110 obras foram escritas em 22 anos até 1988, um ano antes de seu falecimento. Em média foram 5 composições por ano” (Silva 2002, 9).

Naquela oportunidade, caminhamos da desmistificação da intuição, rumo ao uso de procedimentos discretos por parte do compositor. Doravante, vamos nos aprofundar em um dos procedimentos levantados, o da repetição variada, buscando modelar uma consistência ainda maior por trás do processo criativo, assunto do presente trabalho.

Poderíamos dizer que o uso da repetição variada advém do envolvimento de Lindembergue Cardoso com o estudo de técnicas de variação (provavelmente via Ernst Widmer, seu professor). A iteração velada pode ser notada tanto por sua simplicidade como por sua sofisticação: algo que ativa nosso entusiasmo de produzir indefinidamente uma “mesma música”⁷ de inspiração *goethiana*.⁸

Nos exemplos elencados a seguir, procuramos identificar como, a partir de um elemento de base, são elaboradas variantes do mesmo e que mantêm com este uma identidade tal qual a “similaridade morfológica” presente na planta primordial, descrita por Goethe.

No exemplo abaixo mostramos um uso de heterofonia em *9 Variações para Fagote e*

⁶ Em outra obra do compositor, *Relatividade IV*, um encadeamento coral tonal gera o total cromático, menos o Do# (Oliveira 1990, 10) – o que ajuda a evidenciar uma tendência do compositor a trabalhar o agregado, partindo de expedientes tonais (Silva 2002, 28).

⁷ Termo inspirado na composição de mesmo nome de Jmary Oliveira.

⁸ O termo é empregado a partir da alusão feita por Webern (1984, 97), quando compara a unidade ambicionada

Orquestra de Cordas, opus 98 (1985):

The image shows a musical score for a piece titled "heterofonia em 9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas". The score is arranged in six staves. The top staff is for the Bassoon (fag) in bass clef, starting with a forte (f) dynamic. The next two staves are for Violin I (vno I) and Violin II (vno II) in treble clef, both starting with a mezzo-forte (mf) dynamic. The bottom three staves are for Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.) in bass clef, all starting with a piano (p) dynamic. The score illustrates heterophony, where the strings play a sustained accompaniment while the bassoon plays a more active melodic line. Vertical dashed lines connect notes across the staves, highlighting the relationship between the instruments.

**Fig. 3 – heterofonia em 9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas
(Silva 2002 - Ex. 3.3-6)**

Ao nos reportarmos ao exemplo (cc. 11 a 13, da II Variação), apontávamos que “servindo de contracantos nas cordas, melodias subsidiárias se desprendem da melodia original do fagote. Variedades se revelam ao serem destacadas da unidade que as contém” (Silva 2002, 55), ou seja, da própria melodia do fagote (unidade) se abstrai seu acompanhamento nas cordas (variedade).

De volta à *Monódica I*, notamos que “a 'ausência de harmonia' (comentada pelo compositor em nota da partitura) se refere à sincronia de uníssonos ou oitavas. Este recurso contrapontístico também pode ser entendido como a repetição vertical de algumas notas em outras partes da textura” (Silva 2002, 60). Vejamos o exemplo abaixo, referente aos quatro últimos compassos da obra:

pelelo tratamento temático com a visão unificada de planta, feita por Goethe, i.e., a similaridade morfológica entre caule, raiz e flor (Silva 2002, 103-104).

**D.C. 2 vezes
e CODA**

Fig. 4 – sincronia em Monódica I (Silva 2002 - Ex 3.3-14)

À semelhança do exemplo anterior, “tal estratégia, inclusive, comprova seu parentesco heterofônico, ou seja, um contraponto que se desprende da própria linha que é acompanhada” (Silva 2002, 60). Como usada aqui, o recurso privilegia paralelismos, embora em outros trechos da obra também possa ser encontrado na forma de movimentos contrários (o que auxilia a velar um tanto mais sua identificação).

Continuemos observando como, a partir de um dado evento (um gesto melódico), obtêm-se complementos (para uma textura polifônica) oriundos dele próprio. Na figura 5 é mostrado um trecho de *O Vôo do Colibri*, opus 96 (1984), compreendendo os cc. 6 a 8 depois de (3) – *a tempo*. Podemos notar aqui um processo de sedimentação onde “as camadas melódicas são formadas por ritmos múltiplos, ou seja, aumentações progressivas da linha do I Violino” (Silva 2002, 53).

riss. lento

Fig. 5 – ritmos múltiplos em O Vôo do Colibri (Silva 2002 - Ex. 3.3-4)

Esta sedimentação baseia-se num dispositivo recursivo de sobreposição de diferentes “níveis de zoom”, do mesmo objeto (no caso, do gesto melódico). Em *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* (cc. 7 a 10, da IX Variação), uma estratégia similar a esta consiste no empilhamento de rotações da série de base, na parte da orquestra de cordas, como mostrado no exemplo a seguir.

**Fig. 6 – rotações em 9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas
(Silva 2002 - Ex. 3.3-10)**

O detalhe mostrado na figura 6 aponta também para uma conseqüência do empilhamento. As notas aparecem defasadas (por exemplo, as diferentes posições que a classe de notas Dó[#] ocupa ao longo dos instrumentos de cordas). “Este trecho possui uma disposição simétrica sendo que também o seu eixo acaba se deslocando à esquerda, à razão de uma semicolcheia por instrumento.” (Silva 2002, 57)

Esses últimos exemplos foram retirados do capítulo de nossa dissertação que aborda o uso de repetição variada na elaboração composicional. Outros procedimentos poderiam inclusive ter sido enunciados como decorrentes da repetição variada. Desse modo, a iteração velada⁹ passaria a ser não apenas um procedimento, e sim um princípio composicional que reúne uma série de recursos sob sua égide (como imitação, variação textural, heterofonia, sincronia, simetria, ritmos múltiplos, polirritmia etc.).

Em vista disto, nos perguntamos se seria possível propor e estender uma tal categorização de procedimentos composicionais de maneira a enxergá-los circunscritos? Ademais, segundo quais critérios se realizaria uma categorização como essa? Desta forma, estaríamos perto de traçar um caminho que passou pela prática intuitiva rumo à prática baseada em procedimentos e então, a uma possibilidade de prática em termos de uma configuração de procedimentos definidos e categorizados na forma de um modelo que assiste à composição musical.

3 Propondo um modelo

Materiais, técnicas, dispositivos... Frequentemente, no discurso sobre Composição, podemos observar um congestionamento de conteúdos e uma carência por definição de termos, tacitamente levados em consideração. Qual a diferença, por exemplo, entre técnica composicional e procedimento composicional?

Ademais, uma aceitação inerme, movida pelo afã de se “apreender” novidades, tende a velar a constatação de critérios de *design*. Portanto, o estudante acaba não vislumbrando, desde o início, a possibilidade de observação gestáltica das fases envolvidas na elaboração

⁹ O emprego da expressão *iteração velada*, no sentido em que foi usado no texto supracitado, designa recursivamente a expressão *repetição variada*, ou seja, ela mesmo, uma forma de “repetição variada” de si mesma.

musical. Como acompanhar diligentemente as peculiaridades de um tal processo?

Com base em demandas como estas e embasados em informações da literatura revisada, propusemos o seguinte modelo para um enfoque global do processo composicional:



Fig. 7 – um modelo geral para acompanhamento do processo composicional

Na figura 7 vemos uma disposição de instâncias composicionais integradas. O termo *instância* é usado aqui ao invés de *estágio*, uma vez que nossa intenção não é identificar a elaboração musical como passos discretos ao longo de estágios (como se o ato composicional fosse algo assim automático). *Instância*, por sua vez, é uma espécie de classe, onde são reunidos conteúdos similares, envolvidos no processo criativo. Desta forma, o modelo também prevê a identificação de sinapses entre estas instâncias, ao longo do processo.

Com a proposição desse modelo, pretendemos oferecer uma visão panorâmica e em larga escala para o acompanhamento do processo composicional (ou uma visão da Música pel a lente proposta por Laske (1991)). Uma vez que o modelo aclara a categorização de conteúdos, funciona também como *container* de recursos operacionais e didáticos (cf. Webster 1990 apud Steffa 1991).

Note que na figura 7 ainda não usamos setas indicando quaisquer direções, justamente porque se trata apenas da apresentação do modelo de forma geral. Após falarmos sobre os termos empregados na nomenclatura de suas instâncias (2.1), abordaremos então a possibilidade de percurso dentro do modelo (2.2). Por fim, abordaremos o potencial de fractalidade do modelo (2.3), sugerindo que, através de ajustes de foco, o modelo pode propiciar o acompanhamento da elaboração de gestos em diversas dimensões temporais.

2.1 Dos termos empregados

Deixemos claro desde o início que os termos empregados para nomear as instâncias do modelo possuem definições que em muitos casos se cruzam ou coincidem. Eventualmente, encontramos um termo sendo utilizado na definição de outro. Nossa intenção não é oferecer um sentido obrigatório para eles. Visamos convencionar as maneiras pelas quais eles doravante serão usados, de modo a servir aos propósitos aos quais são conclamados. Para tanto, elegemos como critério de nomenclatura um levantamento léxico-etimológico. Além disso, reunimos sua explicação, emprego e alguns exemplos ilustrativos, como mostrado a

seguir.

PRINCÍPIOS	
ETIMOLOGIA	(Priberam On-Line) do Lat. <i>principiu</i>
EXPLICAÇÃO	(Priberam On-Line) s. m., [...] base; (Lóg.) axioma; postulado; premissa; proposição ou noção importante à qual está subordinado o desenvolvimento de uma ordem de conhecimentos; (no pl.) rudimentos [...]
EMPREGO	Coleção de critérios que subsidiam tomadas de decisões ao longo do processo. Tais decisões lidam com atitudes geralmente automáticas, <i>a priori</i> , ou que não costumam ser levadas em conta (senão tácita ou de alguma maneira não consciente)
EXEMPLOS	aninhamento (de contornos); mapeamento entre domínios (<i>cross domain mapping</i>); negociação; repetição variada; surpresa

IDÉIAS	
ETIMOLOGIA	(Priberam On-Line) do Lat. <i>idea</i> < Gr. <i>idéa</i>
EXPLICAÇÃO	(Priberam On-Line) [de idear, v. tr.] conceber a idéia de uma coisa; imaginar; inventar; projetar; delinear; fantasiar
EMPREGO	Concepções provedoras de sentidos e imagens ao processo de realização de uma obra
EXEMPLOS	Planejamento esquemático; resolução de problemas ¹⁰ ; roteirização

METAS	
ETIMOLOGIA	(Priberam On-Line) do Lat. <i>meta</i>
EXPLICAÇÃO	(Priberam On-Line) s. f., baliza; marco; barreira; fig., finalidade; alvo. (Merriam-Webster On-Line) the end toward which effort is directed : AIM ¹¹
EMPREGO	Pontos que definem o contorno (o perfil) de gestos ou eventos. Metas possuem medidas (que as dispõem no espaço/tempo do plano composicional) e formas de acesso (que são maneiras de se alcançar suas medidas)
EXEMPLOS	Medidas (metades, terços e seções áureas); formas de acesso (crescimento resistente)

¹⁰ Desta forma o modelo integra um conceito importante, presente no discurso sobre Composição. Nas palavras de Schoenberg: “each composition raises a question, puts up a problem which in the course of the piece has to be answered, resolved, carried through. It has to be carried through many contradictory situations; it has to be developed by drawing conclusions from what it postulates... and all this might lead to a conclusion, a *pronunciamento*” (1995, 63). [Cada composição levanta uma questão, alça um problema que no curso da peça tem que ser respondido, resolvido, levado a cabo. Ele tem que ser conduzido através de muitas situações contraditórias; ele tem que ser desenvolvido tirando conclusões do que postula... e tudo isso poderia levar a uma conclusão, um *pronunciamento*.] (Esta e as demais traduções foram feitas pelo autor deste artigo.) Tal citação encontra eco no pensamento composicional de Oliveira: “tenho afirmado constantemente que composição é para mim um desafio. Não no sentido da dificuldade para compor, mas, como compositor, apresentar e resolver problemas e soluções. É nesta apresentação e solução de problemas que identifico criação” (1992, 60).

¹¹ “O fim rumo ao qual um esforço é dirigido: OBJETIVO”

TÉCNICAS	
ETIMOLOGIA	(Dagobert D. Runes, Dictionary of Philosophy) Gr. <i>techne</i>
EXPLICAÇÃO	(Priberam On-Line) s. f., conjunto de procedimentos metódicos empregados para obter um determinado resultado; conjunto de processos que acompanham os conhecimentos científicos e são utilizados na investigação e na transformação da realidade; conjunto de conhecimentos de aplicação prática; habilidade ou saber fazer, numa arte ou ofício [...] (Dagobert D. Runes, Dictionary of Philosophy) [...] <i>Techne</i> resembles episteme in implying knowledge of principles, but differs in that its aim is making or doing, not disinterested understanding. ¹²
EMPREGO	Operações sobre materiais, orientadas por princípios para o alcance de metas
EXEMPLOS	Combinatória; defasagem (<i>phasing</i>); expansão/contração intervalar; melodia de timbres (<i>Klangfarbenmelodie</i>); polirritmia; politonalismo; heterofonia; permutação; serialismo; síntese sonora

MATERIAIS	
ETIMOLOGIA	(Priberam On-Line) de <i>materiale</i>
EXPLICAÇÃO	(Priberam On-Line) s. m., conjunto dos objectos que constituem ou formam uma obra (...) (Merriam-Webster On-Line) something (as data) that may be worked into a more finished form (...) ¹³
EMPREGO	Dados brutos ou elementos básicos submetidos a transformação, sínteses
EXEMPLOS	agregado; natureza instrumental timbrística; ritmos

RESULTADOS	
ETIMOLOGIA	(Dictionary.com) AL <i>resultāre</i> surgir como uma consequência, <i>re-</i> + <i>-sultāre</i> , comb. forma de <i>saltāre</i> dançar (freq. de <i>salīre</i> saltar, brotar)
EXPLICAÇÃO	(Priberam On-Line) acto ou efeito de resultar; consequência; efeito; vantagens; proventos.
EMPREGO	Além de ser a saída do processo composicional, essa instância funciona como um repositório dinâmico de resultados parciais. Ela também serve de centro nervoso, conectando as demais instâncias.
EXEMPLOS	Obras de arte; composições; esboços composicionais; gestos e amostras sonoras (tratadas ou sintetizadas)

Procedendo desta maneira pretendemos restringir a diversidade de empregos – geralmente usados em sentido amplo ou por força de uma tradição musicológica (ou pedagógica) que por algum motivo parece não ter balizado, num sentido mais estrito, se não uma terminologia, ao menos um uso corrente de termos como estes.

Podemos também desconsiderar termos genéricos que engendrariam ambigüidade, como por exemplo, *recursos* ou *dispositivos*. O termo *procedimento* será empregado aqui

¹² “*Techne* se assemelha a episteme [do Gr. *epistēme*, ciência (Priberam On-line)] em implicar conhecimento de princípios, mas difere em que seu objetivo é realizar ou fazer, não entendimento desinteressado”.

¹³ “algo (como dados) que pode ser trabalhado em uma forma mais acabada (...)”

enquanto maneira de proceder, ou uma série de passos que levam a um resultado (*processo*). Usado no singular, *processo composicional* intenta designar as ações criativas a serem observadas. Caso fosse usado no plural, *processos composicionais*, a expressão poderia ser confundida com técnicas ou, com a aplicação de dispositivos de transformação quaisquer.

2.2 Da possibilidade de percurso dentro do modelo

Inicialmente, gostaríamos de frisar, em acordo com Laske, que
research on how composers stipulate and elaborate models of design in accordance with musical ideas is in its infancy. I consider such research as lying at the center of composition theory. There are yet no formal representations other than graphic ones for articulating differences between design approaches.¹⁴ (1991, 258)

Ao invés de propormos uma descrição exaustiva das possibilidades de percurso dentro do modelo, apresentaremos duas tendências de abordagem. Não obstante, compreendemos que há toda uma gradação entre elas (Laske 1991, 251) e que novas necessidades tenderão a engendrar prováveis reconfigurações do modelo.

Antes porém, ressaltaremos alguns aspectos que são comuns às duas abordagens, com relação às instâncias dos PRINCÍPIOS e dos RESULTADOS. Como vemos na figura 8, por exemplo, a instância dos PRINCÍPIOS está dinamicamente conectada através de uma seta bidirecional que aponta à possibilidade dialética entre criterização e negociação, com base nos RESULTADOS. Sua seta tracejada (ver a seguir) designa uma ação “em plano de fundo”, uma vez que esta instância está constantemente subsidiando critérios de decisão ao longo do processo.

Os RESULTADOS desempenham um papel central de integração, conectando as demais instâncias. É nos RESULTADOS que verificamos o “produto das sinapses” entre as instâncias. Conforme o processo se refina, agregando à obra forma e conteúdo, os resultados parciais vão se tornando edições finais do resultado esperado.

Uma vez aclarados estes aspectos globais do modelo, passemos a algumas peculiaridades das abordagens sugeridas.

2.2.1 Uma abordagem *top-down*

¹⁴ “A pesquisa sobre como compositores estipulam e elaboram modelos de *design* de acordo com idéias musicais está na sua infância. Eu considero que tal pesquisa repousa no centro da Teoria da Composição. Ainda não há outras representações formais senão gráficas para articular diferenças entre abordagens de *design*”.

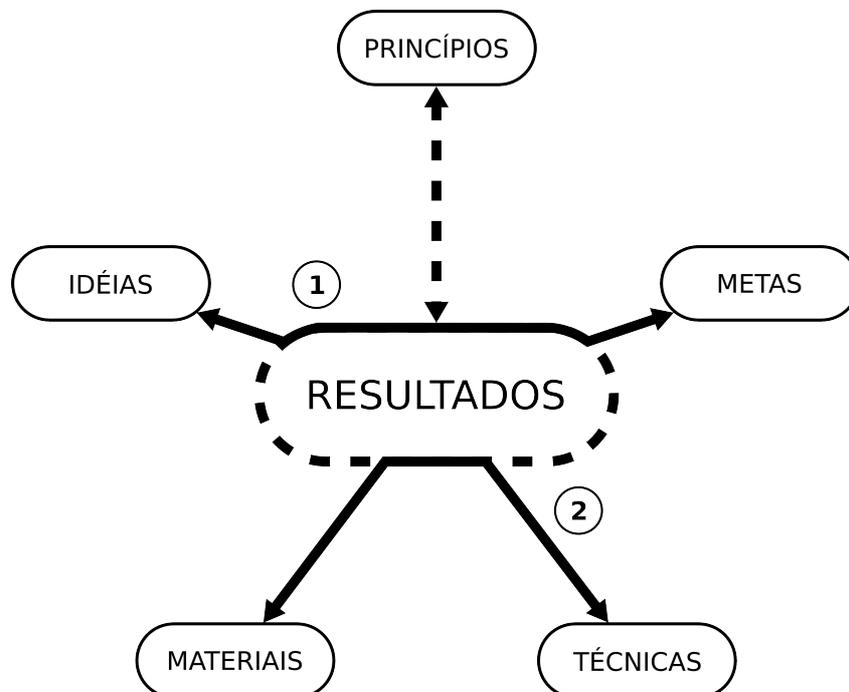


Fig. 8 – uma abordagem top-down do modelo de acompanhamento do processo composicional

O procedimento mostrado na figura 8 parte de um diálogo entre IDÉIAS e o desígnio de METAS (1). Tal diálogo já contribui com RESULTADOS (parciais). As setas bidirecionais apontam para esse diálogo. Nesse ir e vir, decisões são reavaliadas à luz dos produtos que vão sendo gerados.

Outro setor indicado no modelo é a usinagem de MATERIAIS através de TÉCNICAS (2), com o fim de implementar os esboços produzidos em (1). Novas rodadas de refinamento acontecem até que um RESULTADO (final) seja obtido.

2.2.2 Uma abordagem *bottom-up*

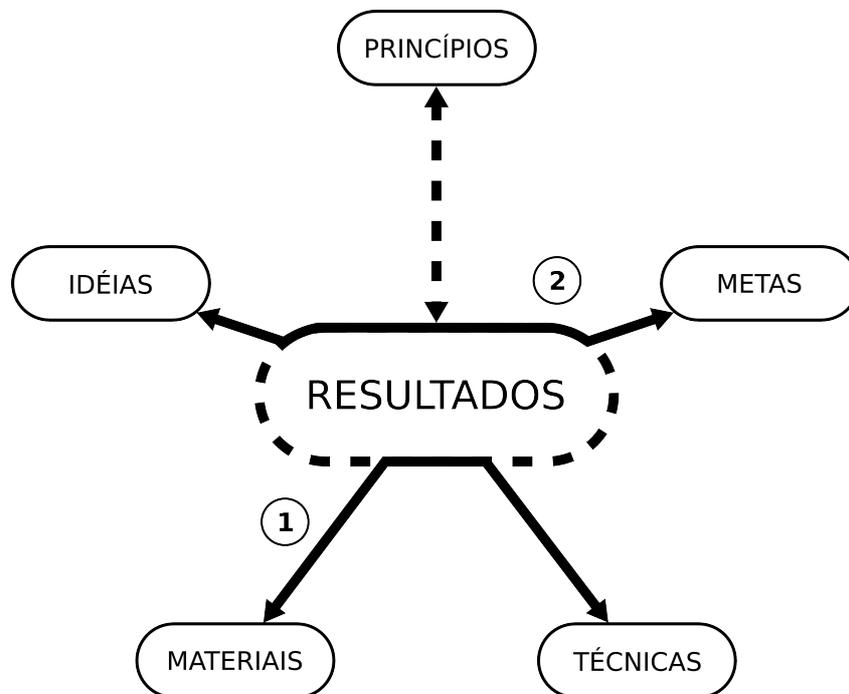


Fig. 9 – uma abordagem bottom-up do modelo de acompanhamento do processo composicional

Vemos na figura 9 a usinagem de MATERIAIS através de TÉCNICAS (1), produzindo RESULTADOS (parciais) – algo que Laske denomina 'geração de materiais' (1991, 244). Em seguida estes RESULTADOS podem ser avaliados com a finalidade de extrair deles mesmos o desígnio de METAS, e o esclarecimento de IDÉIAS (2). Se tais ações não se mostrarem suficientes para a realização da obra, ruma-se a uma nova rodada de geração de RESULTADOS, até que esses se mostrem em acordo razoável com a expectativa do compositor.

Como dissemos anteriormente, há toda uma gradação entre as duas abordagens apresentadas. Desnecessário é dizer que excessos nas duas opções são indesejados. Por um lado, numa ênfase exageradamente *top-down*, correríamos o risco de uma estruturação rigorosa, porém, infrutífera, devido à possibilidade de detalhamento em demasia, criando dificuldades à própria implementação. Por outro lado, teríamos uma ênfase exagerada na abordagem *bottom-up*, tendendo a apresentar resultados isolados, desconexos ou incoerentes (que geralmente acabam “colados com durex”).

Mais interessante é contribuir com a instauração de uma via de mão dupla¹⁵ que permita nos beneficiarmos dos proveitos de cada uma delas. Por exemplo, o monitoramento do processo em larga escala, tipicamente *top-down*, e a universidade (no sentido de unidade na diversidade) que surge da usinagem de material, proveniente da abordagem *bottom-up*.

2.3 Do potencial de fractalidade

Juntamente com a gradação entre as duas abordagens mostradas acima, desponta uma necessidade de se buscar ligações entre dimensões temporais através do modelo. Isso se daria segundo um critério oriundo de um contínuo fractal, interligando macro e micro escopos. Do ponto de vista fractal, os aparentes contrários são percebidos ao longo de um percurso, dependendo somente da calibragem do foco. Desta forma, vislumbramos unificados *gestalt* e gesto, processo e objeto, forma (musical) e morfologia (sonora).

¹⁵ Um termo encontrado na literatura é “abordagem meio termo”. Para um dos estudos nessa direção ver Gardner (1994, 84).

Descortina-se portanto, uma chance de associação entre dimensões de *design* composicional: geral, parcial e timbrístico. Na figura 10 mostramos um sonograma utilizado num estudo sobre telescopia composicional aplicado à *Passacaglia* para orquestra, opus 1, de Anton Webern (Silva 2006). Observamos também a figura de um gesto ascendente-descendente que faz parte de *Visões do Verbo* para orquestra (Silva 2002) e, por fim, o diagrama de um envelope ADSR (da enciclopédia livre on-line Wikipedia).

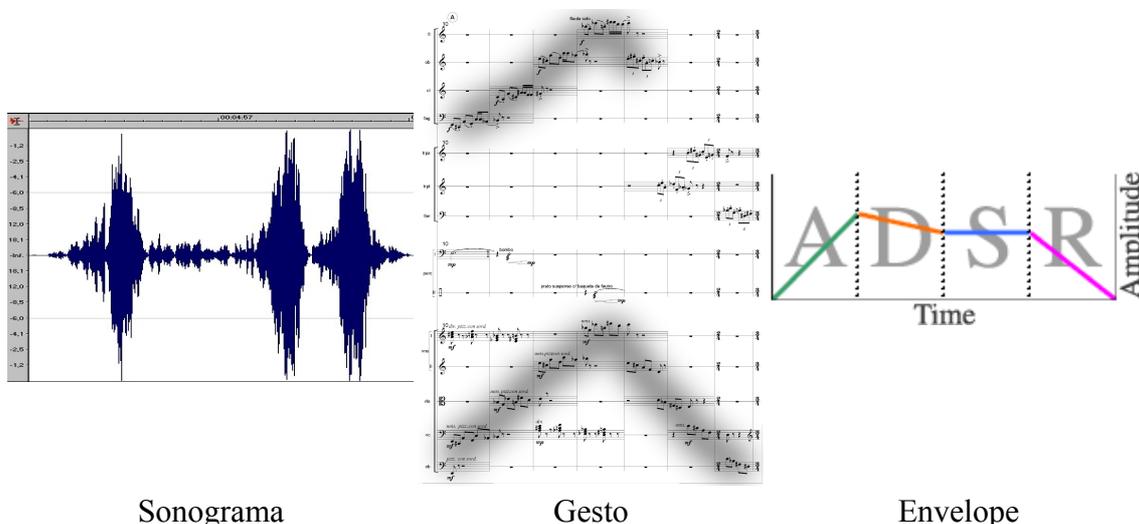


Fig. 10 – associação entre contorno global, gesto e envelope timbrístico

O que pretendemos sugerir é que o modelo proposto tem o potencial de transitar entre estas dimensões temporais (como se de posse duma lente, pudéssemos calibrar seu foco num contínuo entre grandes e pequenas dimensões). Laske (1991, 251) diz que “one of the goals of compositional design is to bring about the convergence of the two time domains, i.e., of macro- and microtime, structure and sound, '*langage et objet*' (Schaeffer 1966)”¹⁶. A busca por um enfoque fractal na metodologia de *design* composicional, sem dúvida, é assunto em destaque, quando se pensa em contribuir com maneiras de unificar dimensões de tempo.

O modelo possui um potencial de fractalidade a ser explorado em trabalhos futuros, permitindo *designs* nas diferentes dimensões temporais. Isto quer dizer que, ao longo dum contínuo dimensional, ele poderia ser usado para acompanhar a elaboração de formas, seções, sub-seções, frases e, num contexto eletroacústico, timbres¹⁷.

Perspectivas...

Ao aplicarmos o modelo na confecção do memorial de uma composição autoral, intitulada *Opus Super Rotam* (Silva 2006), demos início à experimentação de seus potenciais. Pudemos notar que o modelo inclusive facilita o discurso sobre o processo, uma vez que, primeiro, os termos estão balizados, evitando ambigüidades; segundo, um número reduzido de instâncias ambiciona dar conta da categorização dos conteúdos envolvidos no fazer composicional; terceiro, uma ordenação por trás do processo pode ser rastreável através de sua configuração sináptica entre as instâncias.

A confecção desse memorial apenas iniciou os experimentos quanto ao potencial do

¹⁶ “Uma das metas do *design* composicional é trazer a convergência de dois domínios temporais, i.e., do macro e do micro tempo, estrutura e som, '*langage et objet*' (Schaeffer 1966)”.

¹⁷ A nota na música acústica é vista como um objeto opaco que, através da tecnologia, torna-se transparente e suscetível a manipulações (Vaggione 1991, 211-212). O limite objetivo da nota é transcendido de maneira a permitir elaboração de detalhes no nível dos milissegundos.

modelo. Uma vez concebido, ele continua ensejando aplicações subsequentes, inclusive com o fim de testar seus limites. A respeito disso Truax comenta:

It is also possible that one does not understand a system until one knows its limits, and such limits cannot be known until they have been tested and pushed to see if they can be exceeded. The artistic tendency to push systems to their limits can therefore be seen as a desire to understand them more deeply. Artists often show amazing creativity when working within self-imposed or other constraints, but such constraints only seem to give this freedom when understood and accepted at the deepest level¹⁸ (1991, 229).

É nessa atitude de experimentar os limites do nosso modelo que vislumbramos três vieses para sua implementação. Um primeiro viés é o analítico, já experimentado pela presente pesquisa mas que ainda merece ser testado na confecção de outros memoriais de composições, inclusive de outros autores.

Um segundo viés está ligado mais ao registro do processo momento a momento, gerando protocolos detalhados do trabalho do compositor. Para isso um esquema de composição em pares parece interessante, pela oportunidade da distribuição de papéis, diminuindo a dificuldade de se compor e simultaneamente ir protocolando o próprio processo.

Um terceiro viés de implementação do modelo, resultante dos anteriores, se baseia no acúmulo desses dados, obtidos de um somatório de investidas (como a que se demonstrou com o memorial de *Opus Super Rotam*). Este viés também contribui com uma linha de pesquisa sobre criatividade, ajudando na especificação dos conteúdos envolvidos em Composição (Sloboda 1991, 119), dinamizando a capacidade do modelo em gerar fontes primárias, contribuindo diretamente com a produção de literatura específica sobre *design* composicional e que certamente enriquecerá a prática pedagógica.

Assim que esta fase de pesquisa foi concluída, o modelo foi implementado no formato de mapa mental, agora disponível na internet¹⁹. Nele, o usuário tem acesso às informações das diferentes instâncias, armazenadas na forma de material (didático) multi-mídia. Estas informações referem-se ao memorial de *Opus Super Rotam*.

¹⁸ “Também é possível não se entender um sistema até que se saiba os limites dele, e tais limites não podem ser conhecidos até que eles sejam testados e pressionados para ver se eles podem ser ultrapassados. A tendência artística de levar sistemas ao seu limite pode entretanto, ser vista como um desejo de entendê-los mais profundamente. Artistas freqüentemente mostram criatividade surpreendente ao trabalhar dentro de regras impostas por si mesmos ou por outros, mas tais regras apenas parecem dar essa liberdade quando entendidas e aceitas em seu nível mais profundo”.

¹⁹ Acessar um protótipo em <http://www.musica.ufrn.br/mapasmentais.html>.

Bibliografia

- Belkin, Alan. 2008. *A Practical Guide to Musical Composition*.
<http://www.musique.umontreal.ca/personnel/Belkin/bk/> (acessado em 12 de abril de 2010).
- Berio, Luciano. 1986. *Entrevista sobre a música contemporânea*. Realizada por Rossana Dalmonte. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Brindle, Reginald S. 1986. *Musical Composition*. Oxford: Oxford University Press.
- Gardner, Howard. 1994. *Estruturas da mente: A teoria das inteligências múltiplas*. Porto Alegre: Artes Médicas do Sul.
- Gomes, Wellington. 2003. *Grupo de Compositores da Bahia: Estratégias Orquestrais*. Salvador: UFBA.
- Kostka, Stephan. 1999. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River: Prentice-Hall.
- Laske, Otto. 1991. "Toward an Epistemology of Composition". *Interface* 20:235-269.
- Lenormand, René and Carner, Mosco. 1976. *A Study of Twentieth-Century Harmony – A Treatise and Guide for the Student-Composer of Today*. Vol. One, Harmony in France to 1914 by René Lenormand. Vol. Two, Contemporary Harmony by Mosco Carner. New York: Da Capo Press.
- Lima, Paulo Costa. 1999. *Ernst Widmer e o Ensino de Composição na Bahia*. Salvador: FAZCULTURA/COPENE.
- Minsky, Marvin. 1991. *Music Interview with Otto Laske*.
<http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/Laske.Interview.Music.txt> (acessado em 12 de abril de 2010).
- _____. 1981. "Music, Mind, and Meaning". *Computer Music Journal* 5(3).
(Versão online disponível em
<<http://web.media.mit.edu/~minsky/papers/MusicMindMeaning.html>>. Acessado em 12 de abril de 2010).
- Oliveira, Jamary. 1992. "A respeito do compor: questões e desafios". *Art: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia* 19:59-63.
- Oliveira, Jamary. 1990. "Relatividade IV: Variações e Digressões". *Cadernos de Estudo – Análise Musical* 2. São Paulo: Atravez.
- _____. 1989. "Reflexões Críticas sobre a pesquisa em música no Brasil". *Pauta* 1(1), dez. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação Mestrado em Música/ UFRGS, 1989.
- _____. s/d. *Pontos de Partida*. <http://www.ufba.br/~jamary/> (acessado em 12 de abril de 2010).
- Perle, George. 1991. *Serial Composition and Atonality: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern*. Berkeley: University of California Press.
- Persichetti, Vincent. 1961. *Twentieth-Century Harmony – Creative Aspects and Practice*. New York and London: W.W. Norton & Company.
- Runes, Dagobert D. (ed.). *Dictionary of Philosophy*, Littlefield, Adams, and Company, Totowa, NJ, 1962. <http://www.ditext.com/runes/> (Acessado em 12 de abril de 2010).
- Santiago, Diana. 2002. *Proporções nos Ponteiros para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical*. Tese de Doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des Objets Musicaux: Essai Interdisciplines*. Paris: Seuil.
- Schillinger, Joseph. 1946. *The Schillinger System of Musical Composition*. New York, New York: C. Fischer, Inc.
- Schoenberg, Arnold. 1995. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*. Edited, translated and with a commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff. New York: Columbia University Press.

- _____. 1991. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- _____. 1972. *Models for Beginners in Composition*. Syllabus, Music Examples, and Glossary. Revised Edition. Los Angeles: Belmont Music Publishers.
- Schön, D.A. 2000. *Educando o Profissional Reflexivo – Um Novo Design para o Ensino e a Aprendizagem*. Porto Alegre: Artes Médicas Sul.
- Silva, Alexandre R. e. 2007. Proposta e Aplicação de um Modelo para Acompanhamento do Processo Composicional. Tese de Doutorado. Escola de Música da UFBA.
- _____. 2006. “Rudimentos de uma Inspeção Topográfica Aplicados a 'Passacaglia' para Orquestra, Opus 1, de Anton Webern”. *Ictus – Periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA* 7:189-208.
- Silva, Alexandre R. e. 2002. *Lindembergue Cardoso – Identificando e Ressignificando Procedimentos Composicionais a partir de 6 Obras da Década de 1980*. Dissertação. EMUS-UFBA
- Sloboda, John. 1991. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Souza, Elizabeth R. P. de. 1995. *Elementos de Coerência no Opus 76 de Brahms*. Campinas: Ed. Unicamp.
- Steffa, John. 1991. “The nature of musical knowledge: production, transmission and creativity”. Art: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia 18:89-95.
- Straus, Joseph N. 1974. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall.
- Stravinsky, Igor. 1996. *Poética Musical – em 6 lições*. Trad. Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- Swanwick, Keith. 2003. *Ensinando Música Musicalmente*. São Paulo: Editora Moderna.
- _____. 1992. “Creativity and Music Education. Art: Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia 19:127-137.
- Truax, Barry. 1991. “Capturing Musical Knowledge in Software Systems”. *Interface* 20:217-233.
- Vaggione, H. 1991. “A Note on Object-based Composition”. *Interface* 20:209 -216.
- Webern, Anton, 1984. *O Caminho para a Música Nova*. Trad. de Carlos Kater (acompanha “Análise Gráfica do Movimento II” da “Sinfonia op. 21”, de A. Webern por Carlos Kater). São Paulo: Novas Metas.