



Composição de *Suite de Seis Segundos Sentidos a Cinco Sopros*, de Gabriel Mesquita, a partir de articulações semânticas entre procedimentos composicionais e imagens poéticas extramusicais

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Gabriel de Mesquita Maddalena

Universidade Federal do Rio de Janeiro – gabri_mesquita@hotmail.com

Marcel Macedo de Castro-Lima

Universidade Federal do Rio de Janeiro – marcelcastrolima@gmail.com

Liduino José Pitombeira de Oliveira

Universidade Federal do Rio de Janeiro – pitombeira@musica.ufrj.br

Resumo: O presente trabalho aborda um caso da relação da composição musical com referências extramusicais, especificamente a partir de articulações semânticas entre procedimentos composicionais e imagens poéticas extramusicais. A principal referência bibliográfica referente às técnicas composicionais utilizadas foi o livro *Introdução à Teoria Pós-tonal* de Joseph N. Straus, que trata essencialmente do universo da teoria dos conjuntos de classes de notas, tanto os desordenados como os ordenados (serialismo).

Palavras-chave: Referências extramusicais. Planejamento composicional. Teoria dos conjuntos de classes de notas. Serialismo.

Composition of Gabriel Mesquita's *Suite de Seis Segundos Sentidos a Cinco Sopros* from Semantic Articulations between Compositional Procedures and Extra-Musical Poetic Images

Abstract: The present work deals with a case of musical composition's relationship with extra-musical references, specifically from semantic articulations between technical compositional procedures and extra-musical poetic images. The main bibliographical reference of the compositional techniques used was the book *Introduction to Post-tonal Theory* by Joseph N. Straus, which deals essentially with the universe of Pitch-class Set Theory, both in its ordered and unordered forms (serialism).

Keywords: Extra-musical References. Compositional Planning. Pitch-Class Set Theory. Serialism.

1. Introdução

A música composta para um texto pode refleti-lo de várias maneiras. Talvez as mais fascinantes sejam aquelas em que a estrutura tonal e rítmica, a forma e o desenho motivico criem correspondências que salientem aspectos do texto: gramática e sintaxe, rimas e outros padrões de som, imagem, etc. (SCHACHTER, 1983: p. 61, apud GOLDEN, 2012, p.27).

As relações entre música e referências/elementos extramusicais se dão das mais diversas maneiras e talvez a mais conhecida e amplamente utilizada seja entre música e texto. A música programática, a ópera, o teatro musical, a trilha sonora no

cinema e o universo da canção representam alguns exemplos de âmbitos permeados por essa relação. Os autores da UNICAMP Rafael Garbuio e Carlos Fiorini comentam sobre o tema na obra do compositor Gesualdo, fazendo referência ao livro *The Italian Madrigal*, de Alfred Einstein:

A relação entre música e texto apresenta-se como um dos pontos de grande interesse nas análises dos madrigais de Gesualdo, por ser através dela que se entendem os demais procedimentos musicais empregados pelo compositor. A construção musical das peças está diretamente ligada às imagens e narrações que o poema descreve, tornando-se o principal ponto de apoio na concepção da música (GARBUIO e FIORINI, 2012, p.106).

Neste trabalho, analisamos um caso de composição musical instrumental realizada a partir de articulações semânticas entre procedimentos técnicos composicionais – especialmente do século XX, descritos no livro *Introdução à Teoria Pós-tonal* de Joseph N. Straus – e imagens poéticas extramusicais, criadas pelo próprio compositor e expressas nos títulos dos movimentos da obra. Intitulada *Suite de Seis Segundos Sentidos a Cinco Sopros* e escrita para quinteto de sopros, a peça foi desenvolvida a partir do exame aprofundado dos diversos aspectos da teoria pós-tonal, tanto no âmbito de conjuntos desordenados como de conjuntos ordenados (serialismo)¹.

2. Planejamento composicional

O título aliterativo da obra, dividida em seis miniaturas, pode ser compreendido tanto como suíte de seis *momentos experimentados* a cinco sopros quanto como suíte de seis *outros significados* a cinco sopros. Portanto, o nome da composição já apresenta o conceito que une e permeia todas as peças da suíte: os jogos de palavras de duplo sentido que articulam os procedimentos composicionais – que consistem basicamente na realização de operações dentro do universo da teoria dos conjuntos, no qual se insere também o serialismo – às imagens poéticas extramusicais, expressas nos títulos dos movimentos.

2.1 Quatro Motivos Para Inundar a Casa de Espelhos

Na primeira miniatura da suíte, o título se refere musicalmente aos quatro motivos melódicos, mostrados na Fig. 1, que foram utilizados na estruturação da peça. Para a construção desses motivos, com relação ao parâmetro altura, houve uma organização pré-estabelecida por classes intervalares e intervalos de classes de notas, controlando ora os gestos horizontais, ora os verticais. A cada um dos quatro motivos

identificados na Fig. 1 com as letras **a**, **b**, **c**, e **d**, foram associadas determinadas classes intervalares que regem os respectivos gestos horizontais.

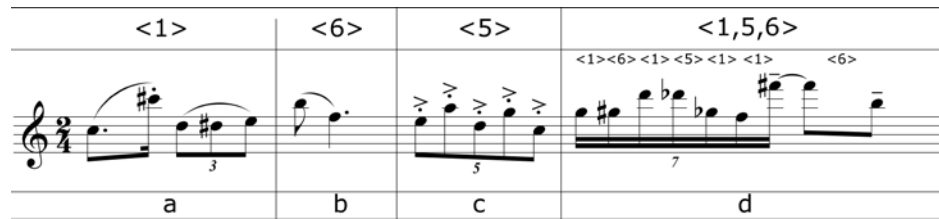


Figura 1: Quatro motivos melódicos originais criados a partir de classes intervalares específicas

Por meio de operações especulares de retrogradação, inversão e retrogradação da inversão, como mostra a Fig.2 (a flauta sempre mantém os motivos no estado original), surge uma trama contrapontística polirrítmica imitativa a quatro vezes que, gradativamente, vai sendo *inundada* pelo acorde final, prenunciado pela nota pedal do fagote que inicia e atravessa todo o movimento. A operação de transposição foi utilizada livremente de modo a acomodar os registros instrumentais. O planejamento de todas as operações utilizadas nos motivos, com relação à distribuição instrumental, está representado na Tab. 1, cuja região preenchida em cinza constitui os gestos verticais, estruturados a partir das classes intervalares 5 e 11.

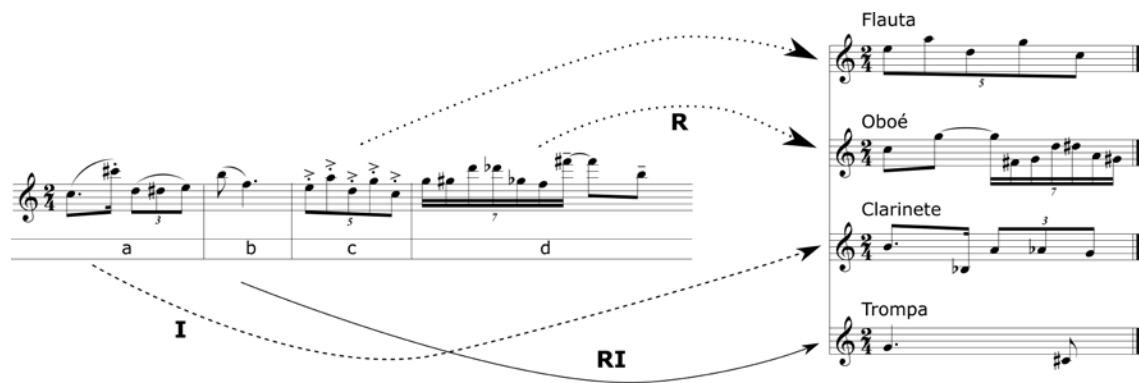


Figura 2: Aplicação de operações especulares aos quatro motivos melódicos originais.

											c	d	a	b	c	d				
											R(d)	R(a)	R(b)	R(c)	R(d)	R(a)	R(b)	R(c)		
											I(b)	I(c)	I(d)	I(a)	I(b)	I(c)	I(d)	I(a)		
											RI(d)	RI(a)	RI(b)	RI(c)	RI(d)	RI(a)	RI(b)	RI(c)		

Tabela 1: Distribuição na textura musical das operações especulares aplicadas aos quatro motivos melódicos originais.

2.2 Tonal Killer, Serial Killer

O segundo movimento da obra foi concebido a partir da intertextualidade musical e sua harmonia foi planejada por meio de duas ferramentas de manipulação de classes de conjuntos: relação de similaridade entre conjuntos e conversão de alturas por processo de filtragem².

Inicialmente foram selecionados dois trechos de quintetos de sopros harmonicamente contrastantes – um tipicamente tonal (compassos 89 a 98 do movimento I do quinteto em Fá maior, op. 56, n° 3, de Franz Danzi) e outro tipicamente serial (compassos 160 a 172 do movimento IV do quinteto de Schoenberg, op. 26).

Com a utilização da calculadora de similaridade entre duas classes de conjuntos de classes-de-notas, desenvolvida pelo pesquisador Henderson Rodrigues, foram determinados dois conjuntos de 5 classes de notas cada, com baixo grau de similaridade (aproximadamente 0.6 para pentacordes) – [01267]³, com predomínio de intervalos dissonantes e [02479], com predomínio de intervalos consonantes.



The image displays a musical score for five woodwind instruments: Flute, Oboe, Clarinet in B \flat , Horn in F, and Bassoon. The score is divided into two systems. The top system shows a tonal passage, and the bottom system shows the same passage with pitch filtering and conversion to a dissonant pentachord [01267]. The dissonant pentachord is represented by four ovals: T9 = (9AB34), T3 = 3459A, T5 = 567AB, and T11 = B0156. Dynamics such as *ff* and *sub.p* are indicated throughout the score.

Figura 3: Filtragem e conversão das alturas do trecho tonal a partir do pentacorde dissonante [01267].

Foi aplicada então a filtragem e conversão do trecho tonal através do conjunto dissonante e suas transposições (o critério de escolha das transposições foi preservar ao máximo as alturas originais da partitura) e do serial através do consonante e suas transposições. Inverteram-se, portanto, os caracteres harmônicos dos trechos musicais, dando origem ao título *Tonal Killer, Serial Killer*. Na Fig. 3, temos a demonstração da filtragem do trecho tonal através de diversas transposições da classe de conjuntos dissonante [01267] (as alturas convertidas estão inseridas em círculos e as alturas não marcadas foram mantidas).

2.3 A Diva Soprano Contorna a Massa pela Transversal

A terceira peça foi construída a partir de duas sequências simultâneas de quatro conjuntos de notas cada – uma sequência compartilhada pelo oboé e clarinete e outra pela trompa e fagote. Os conjuntos de cada sequência são todos pertencentes a duas classes de conjuntos: [0247] e [0245]. O planejamento composicional determina que cada mudança de conjunto para seu sucessor deve se dar por operações de transposição (T_n) na primeira e transposição e inversão (T_nI) na segunda, sempre preservando, no mínimo, uma altura em comum. Na realização composicional, auxiliada pela calculadora de conjuntos de classes de altura desenvolvida pelo pesquisador Gary Tucker, da Mount Alison University⁴, verifica-se que o contraste entre as harmonias das duas progressões se intensifica gradativamente – o número de alturas comuns no somatório da harmonia geral vai diminuindo pouco a pouco.

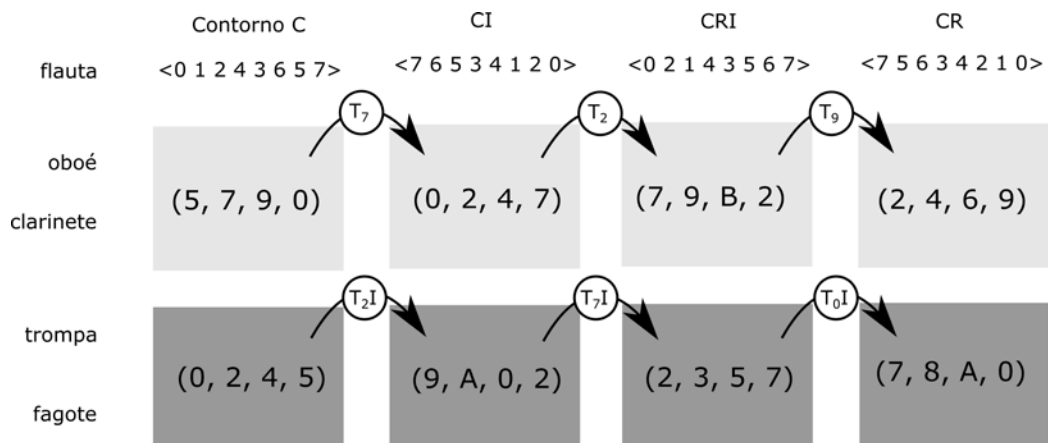


Figura 4: Planejamento das harmonias e do contorno melódico da flauta de *A Diva Soprano Contorna a Massa pela Transversal*.

A flauta, por sua vez, está destacada no arranjo da peça com frases melódicas geradas por meio de técnicas de manipulação de um contorno determinado inicialmente – $C = \langle 01243657 \rangle$ (submetido às operações de inversão, retrogradação e retrogradação da inversão). O estabelecimento de suas alturas obedece à seguinte regra: estarão disponíveis todas as classes de notas que não estiverem soando na massa harmônica abaixo.

Portanto, a palavra *contorno* está aqui empregada não somente no sentido musical do delineamento melódico em si, mas também no sentido de *esquivança*, *desvio*. E como a melodia está localizada no soprano do quinteto, representado pela flauta transversal, surge o título *A diva Soprano Contorna a Massa pela Transversal*.



Figura 5: Trecho dos compassos de 3 a 5 de *A Diva Soprano Contorna a Massa pela Transversal*.

2.4 Doze Dominando a Dança (Dodecafunk)

Doze pessoas dançando ou o dodecafonismo comandando a estrutura do movimento/dança da suite? Com subtítulo autoexplicativo, esse funk dodecafônico foi todo estruturado em torno do número 12. Inicialmente uma série de doze alturas – 0145892367AB – foi criada a partir de um hexacorde cujos tricordes discretos são todos membros da mesma classe de conjuntos – [014]. Essa série foi utilizada na linha do baixo, executada pelo fagote, que é o principal responsável pela caracterização rítmica do funk.

Em seguida, quatro formas da série que fazem complementariedade⁵ com P0 foram aplicadas às melodias da flauta e clarinete – R3 e PA, e I7 e RI2, respectivamente. As estruturas rítmicas das linhas de trompa e oboé foram determinadas por séries de pontos de ataques e de escala de durações, respectivamente, ambas

correspondentes às alturas da série dodecafônica inicial na transposição P6.

Na coda, o material das alturas foi obtido pelo processo de multiplicação bouleziana⁶ do hexacorde gerador pelo seu primeiro tricorde formador. E finalmente, em relação à forma – A B A' B' coda –, a peça foi basicamente seccionada em períodos de 12 tempos cada.

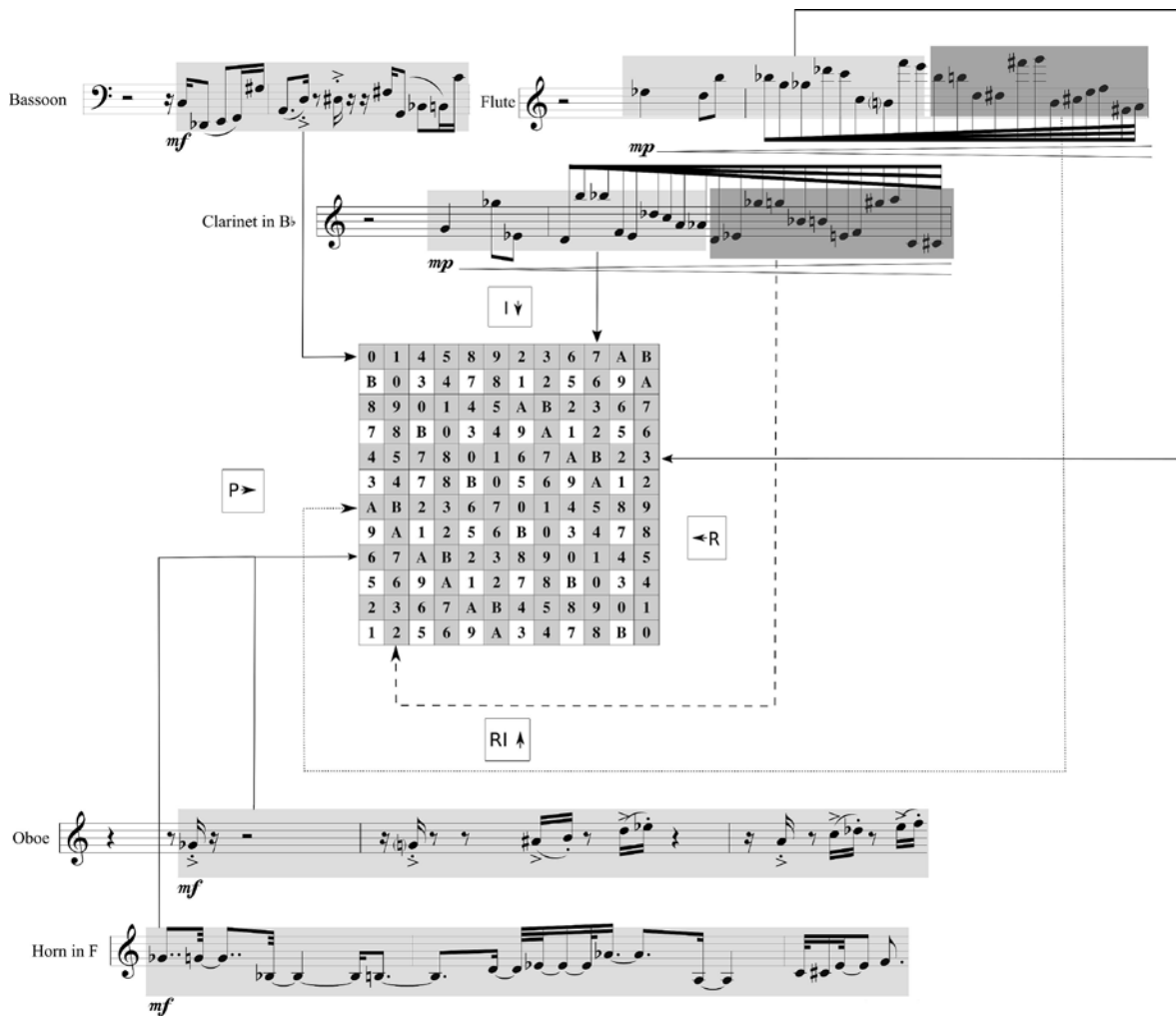


Figura 6: Matriz da série dodecafônica inicial e distribuição instrumental das formas da série que fazem complementariedade com P0.

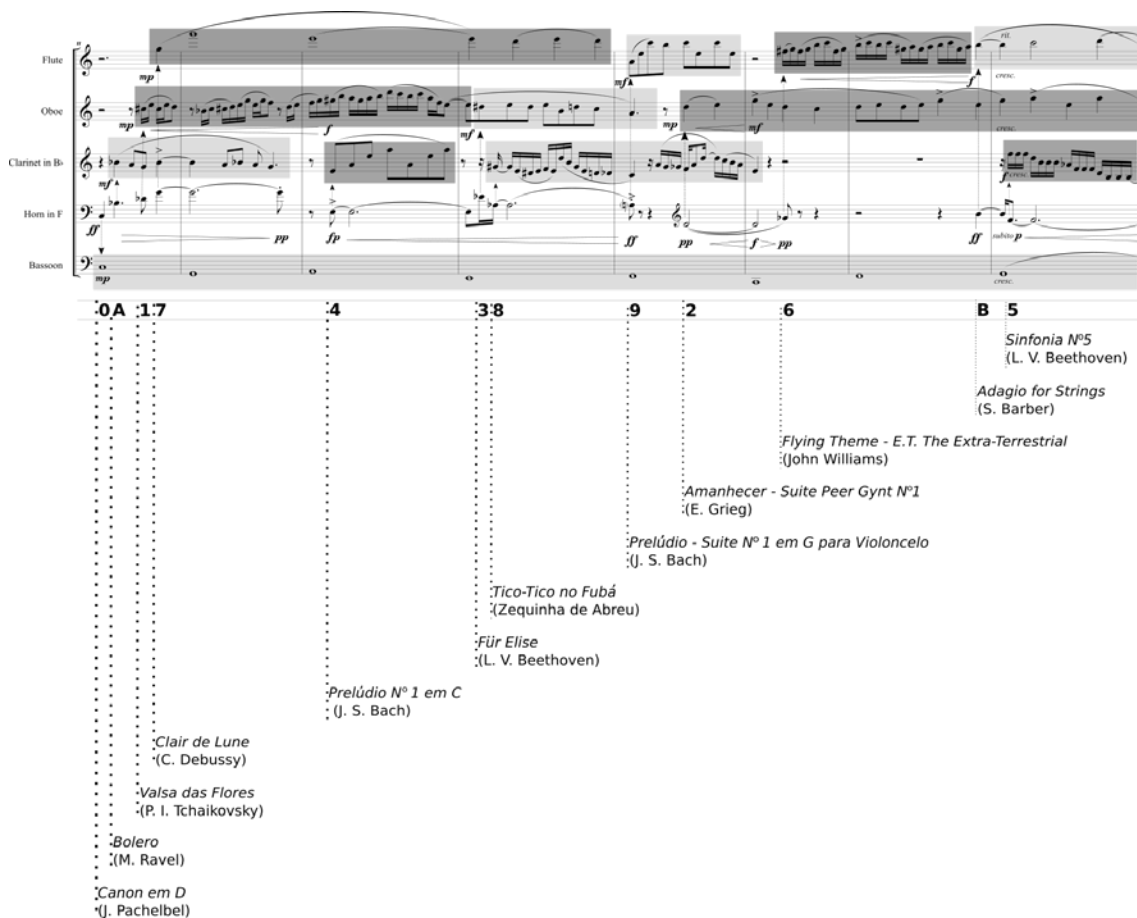
2.5 Ligando os Pontos (Uma Série Dó-decafônica de Clássicos Clássicos)

O serialismo dodecafônico foi utilizado nesta miniatura de maneira inusitada, novamente com uso da intertextualidade musical. Na fase de planejamento, foram selecionados inicialmente doze trechos melódicos de doze obras clássicas da música de concerto, todos transpostos à tonalidade de Dó maior ou para o seu relativo menor. Cada um deles se inicia em uma das doze classes de alturas da escala cromática

(as cinco notas não diatônicas de Dó maior são produtos de cromatismos melódicos ou empréstimos modais).

Em seguida, foi composta uma colagem contrapontística a quatro vozes, por meio da justaposição e sobreposição dos doze trechos. E *ligando-se os pontos* da primeira nota de cada trecho, tem-se, portanto, uma melodia/série dodecafônica – 0A17438926B5.

A partir da série obtida e por sua distribuição pelos instrumentos, foi criada a introdução da peça. Na sequência, temos um momento solo da trompa, que executa justamente a melodia formada pela *ligação dos pontos*, respeitando inclusive a estrutura rítmica dos pontos de ataque de cada nota. Na seção seguinte, descortina-se a polifonia tonal em Dó maior por trás da melodia dodecafônica, que é novamente executada pela trompa, ganhando um novo sentido musical em seu novo contexto. Por fim, o contraponto desemboca em um acorde que dá início à coda, composta a partir do retrógrado da série dodecafônica, acrescido do prolongamento da última nota da melodia da trompa.



The image shows a musical score for a collage of twelve pieces. The score is written for Flute, Oboe, Clarinet in Bb, Horn in F, and Bassoon. The pieces are listed in a timeline at the bottom, with their durations in minutes and seconds. The pieces are:

- 0A 1:7
- 4
- 3:8
- 9
- 2
- 6
- B 5

The pieces are:

- Clair de Lune (C. Debussy)
- Valsa das Flores (P. I. Tchaikovsky)
- Bolero (M. Ravel)
- Canon em D (J. Pachelbel)
- Prelúdio Nº 1 em C (J. S. Bach)
- Für Elise (L. V. Beethoven)
- Tico-Tico no Fubá (Zequinha de Abreu)
- Prelúdio - Suite Nº 1 em G para Violoncelo (J. S. Bach)
- Amanhecer - Suite Peer Gynt Nº1 (E. Grieg)
- Flying Theme - E.T. The Extra-Terrestrial (John Williams)
- Adagio for Strings (S. Barber)
- Sinfonia Nº5 (L. V. Beethoven)

Figura 7: Colagem polifônica tonal em dó maior acompanhada da melodia dodecafônica na trompa.

2.6 Jazz a armadura na fuga da gravidade

As alturas da última miniatura da obra foram organizadas por meio de uma sequência pré-estabelecida de conjuntos ou escalas – escala octatônica, escala de tons inteiros, conjuntos construídos a partir de eixos de inversão, escala hexatônica e o modo 3 de transposição limitada de Messiaen.

A presença de *centros gravitacionais* foi mantida ao longo da estruturação harmônica da peça – Mi_{\cong} e Mi_{\exists} , sucessivamente. Essa centralidade foi estabelecida por meio de recursos como repetições, ênfases de dinâmica, notas longas, localização dos centros em pontos rítmicos de apoio e/ou em inícios e finais de frase, além de registros graves e agudos extremos, promovendo, assim, hierarquização nas alturas, porém sem presença de qualquer relação ou função tonal.

O caráter rítmico é jazzístico e a forma – em uma sequência de exposições e episódios, finalizando com um *stretto* – segue basicamente o modelo de uma pequena fuga. E a armadura de clave em uma pauta geralmente indica a presença de uma tonalidade, portanto: *Jazz a Armadura na Fuga da Gravidade*.



Figura 8: Trecho do *stretto*, construído a partir do modo 3 de transposição limitada de Messiaen, com marcações em cinza apontando os recursos de estabelecimento da centralidade em Mi.

A Fig.8 mostra os compassos finais da peça, referentes ao trecho do *stretto*, construído a partir do modo 3 de transposição limitada de Messiaen (0234678AB). As marcações em cinza na partitura apontam os recursos de estabelecimento da centralidade em Mi, que consistem em uma nota pedal longa do clarinete, um uníssono de todos os instrumentos em um tempo de apoio com dinâmica *fff* e a nota mais grave do acorde final no fagote.

3. Conclusões

Podemos concluir que a utilização de procedimentos composicionais a partir de articulações semânticas com referências extramusicais pode engendrar formas eficientes e criativas de produzir planejamentos composicionais, gerando relações objetivas e inusitadas entre títulos/imagens poéticas e o conteúdo musical da obra.

O que todos os bons compositores fazem com relação ao texto não é ignorar seu caráter nem obedecer às regras poéticas, mas transformar todo o material verbal, o som, o significado, tudo – em elementos musicais (LANGER, 1953, apud GOLDEN, 2012, p.26).

É interessante também observamos o potencial uso pedagógico desse exame panorâmico sobre o texto de Straus (2013), que, além de demonstrar a aplicação prática de diversas técnicas de produção de música pós-tonal, estimula o jovem compositor nos desafios estéticos de produzir arte através de ferramentas composicionais.

Referências

- EINSTEIN, Alfred. *The Italian Madrigal*. New Jersey: Princeton University Press, 1971.
- GARBUIO, Rafael. FIORINI, Carlos. A relação entre música e texto nos madrigais de Carlo Gesualdo – um estudo sobre seu amadurecimento ao longo da obra. *Música em perspectiva*, v.5 n.2, 2012, p.103-119.
- GOLDEN, Adélia Issa. *Seis Canções de Alberto Nepomuceno: uma Análise das Relações entre Texto e Música*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.
- LANGER, S. Feeling and Form; a Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key. *Journal of Philosophy* 52 (11), 1953, p.291-296.
- OLIVEIRA, H; PITOMBEIRA, L; LIMA, F. Planejamento composicional a partir de ferramentas intertextuais. *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*. São Paulo, 2014, p.1-8.
- SCHACHTER, Carl. *Aspects of Schenkerian Theory*. New Haven: Yale University Press, 1983.
- STRAUS, Joseph N. *Introdução à Teoria Pós-tonal*. São Paulo: UNESP, 2013.

Notas

¹ Esta obra teve primeira audição mundial durante o Simpósio de Práticas Interpretativas UFRJ-UFBA e, posteriormente, foi selecionada para o XXVIII Panorama da Música Brasileira Atual.

² Para maiores detalhes sobre essa técnica composicional ver Oliveira et al (2014).

³ Neste trabalho, as formas normais são escritas entre parênteses e as formas primas, entre colchetes. Além disso, convencionamos, inspirados no Processador de Classe de Notas, de Jamary Oliveira, que a classe de altura 10 (Si \equiv) é representada pela letra A e a classe de altura 11 (Si) pela letra B.

⁴ Disponível no link http://www.mta.ca/pc-set/calculator/pc_calculate.html, acessado em 29.03.17.

⁵ Os dois hexacordes que formam essa série pertencem à classe de conjuntos [014589], que possui nível 3 de combinatoriedade.

⁶ Para maiores detalhes sobre esse tipo de multiplicação ver Straus (2013, p.255-260).