

Visualidade e metodologia composicional:¹

desenhos e escrita musical como estágios do processo criativo

Alexandre Ficagna² | Tadeu Taffarello³

Universidade Estadual de Londrina

Resumo: A utilização de desenhos como primeira etapa do processo composicional, anterior à formalização da escrita musical, pode ser observada no processo criativo de compositores como Xenakis e Sciarrino. Observar o processo destes compositores nos permite pensar uma abordagem metodológica na qual as imagens sonoras são inicialmente trabalhadas por meio de manipulações da ordem do visual e, posteriormente, tornadas sonoras através das ferramentas da escrita musical. Em *Percussivo* (2012), de Tadeu Taffarello, o desenho foi o local de organização e manipulação de sons contínuos e percussivos na flauta baixo. Contudo, na passagem para a escrita musical, o final da peça tornou-se diferente do planejado no desenho por consequência da utilização de diferentes superfícies de registro como espaço de manipulação (desenho e escrita musical). Explorar desvios como estes durante o processo criativo pode-se tornar outra possibilidade, inclusive quando imagens sonoras e visuais são construídas passo a passo e se influenciam reciprocamente. A este processo chamamos

¹ Visuality and compositional methodology: drawings and musical writing as stages of the creative process. Submetido em: 29/10/2014. Aprovado em: 29/11/2014. Este texto é uma adaptação para o português, em forma de artigo, da comunicação oral apresentada na conferência Composition in the 21st Century, realizada em Março de 2014 no Trinity College Dublin, Irlanda.

² Alexandre Ficagna (1983, Realeza/PR) possui graduação em Música (Licenciatura) pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com mestrado e doutorado em Música (Processos Criativos) pela Unicamp. Tem participado da comissão organizadora do Encontro Nacional de Composição Musical em Londrina (antigo Encontro Paranaense de Composição Musical). Teve peças estreadas em várias cidades, como Londrina, Foz do Iguaçu, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Natal e Évora (Portugal). Foi professor substituto na UFSCar e atualmente é professor efetivo do curso de Música (Licenciatura) da UEL, atuando na área de Linguagem e Estruturação Musical. Email: aficagna@uel.br

³ Tadeu Moraes Taffarello (1978, Jundiá/SP) é compositor, professor universitário e pesquisador. Como compositor, centra a sua obra na música instrumental e/ou vocal. Teve peças estreadas por Fábio Presgrave, Niew Ensemble Amsterdam, Fabrício Ribeiro, Orquestra Sinfônica da Uel e Lucia Cervini, dentre outros. Como professor, atua na licenciatura em música da Universidade Estadual de Londrina-PR desde 2012, nas cadeiras de História da Música e Linguagem e Estruturação Musical. Como pesquisador, atualmente coordena um grupo de pesquisas em análise e composição cujo objetivo principal é traçar possíveis interações entre as duas subáreas. É bacharel, mestre e doutor em música pela Unicamp. Email: tadeutaffarello@uel.br

intermodulação entre os meios empregados, o que foi explorado conscientemente no processo de composição de *Escondido num ponto* (2012), de Alexandre Ficagna. A influência recíproca dos espaços de manipulação utilizados não apenas prolifera possibilidades de fabulação, como nos leva a pensar a própria metodologia composicional.

Palavras-chave: desenhos, escrita musical, metodologia composicional, processo criativo, visualidade.

Abstract: Using drawings as the beginning of a compositional process, prior to the musical writing formalization, can be observed in the creative process of composers such as Xenakis and Sciarrino. The observation of their processes allows us to think a methodological approach where sonic images are first constructed through manipulations of a visual order, and later turned into sound by musical writing tools. In *Percussivo* (2012), by Tadeu Taffarello, the drawing becomes a place of manipulation and organization of percussive and continuous sounds in the bass flute. However, due to the passing of the process to musical writing, the piece's ending becomes different than planned because of the use of different mediums as manipulation spaces (drawings and musical writing). To explore diversions like these during the creative process can create another possibility, also when sonic and visual images are built with reciprocal influence. We call this an intermodulation between the surfaces employed, which was consciously explored in the compositional process of *Escondido num ponto* (2012), by Alexandre Ficagna. The reciprocal influences between the used manipulation spaces not only proliferates possibilities of fabulation, but also lead us to think about the compositional methodology itself.

Keywords: creative process, compositional methodology, drawings, musical writing, visuality.

Este artigo procura refletir sobre a utilização de desenhos como parte do processo criativo de uma composição musical a partir das experiências dos autores com este tipo de metodologia composicional. Tomaremos como exemplo duas composições de nossa autoria: *Percussivo* (2012, flauta baixo), de Tadeu Taffarello, e *Escondido num ponto* (2012, flauta, sax alto, violoncelo, piano), de Alexandre Ficagna. Antes de apresentar as peças em questão, faremos uma breve contextualização deste tipo de abordagem a partir de exemplos de dois compositores que mencionam a utilização de desenhos ao relatar seus processos de composição: o grego Iannis Xenakis e o italiano Salvatore Sciarrino. Selecionamos uma peça de cada um desses compositores como uma breve amostra de como trabalham quando utilizam desenhos e/ou grafismos como uma etapa de seus processos criativos anterior à formalização na partitura, sem abdicar desta como superfície de detalhamento composicional.

1. XENAKIS, SCIARRINO E A MANIPULAÇÃO DE IMAGENS SONORAS ATRAVÉS DE IMAGENS VISUAIS

É comum encontrar nos relatos composicionais de Iannis Xenakis a menção à utilização de desenhos em gráficos como esboços de suas composições, antecedendo o detalhamento na partitura. Em entrevista a Jean-Yves Bosseur, o compositor comenta a respeito do porquê começou a utilizar desenhos para compor, tomando como exemplo o processo composicional de *Metastasis* (1953/1954, para orquestra): “Quando comecei a desenhar para fazer *Metastasis*, pensei se poderia ter um sistema que pudesse traduzir a ideia musical diretamente sem ter que quebrar a cabeça para escrever as notas, simplesmente isso...” (XENAKIS in: BOSSEUR, 1992, p.48, tradução nossa).

Várias composições de Xenakis são imaginadas com o auxílio de um gráfico formado por dois eixos, em um sistema visual que tem o eixo horizontal (abscissas) como o tempo e o eixo vertical (ordenadas) como as alturas. Com esta ferramenta, o compositor realizou diversas equivalências entre imagens sonoras e visuais, de pequenas sonoridades a eventos massivos. É o que se observa na figura 1, um fragmento dos esboços para a composição de *Metastasis*, em que o compositor cria superfícies torcidas através de linhas retas, que depois se tornam *glissandi* nas cordas.

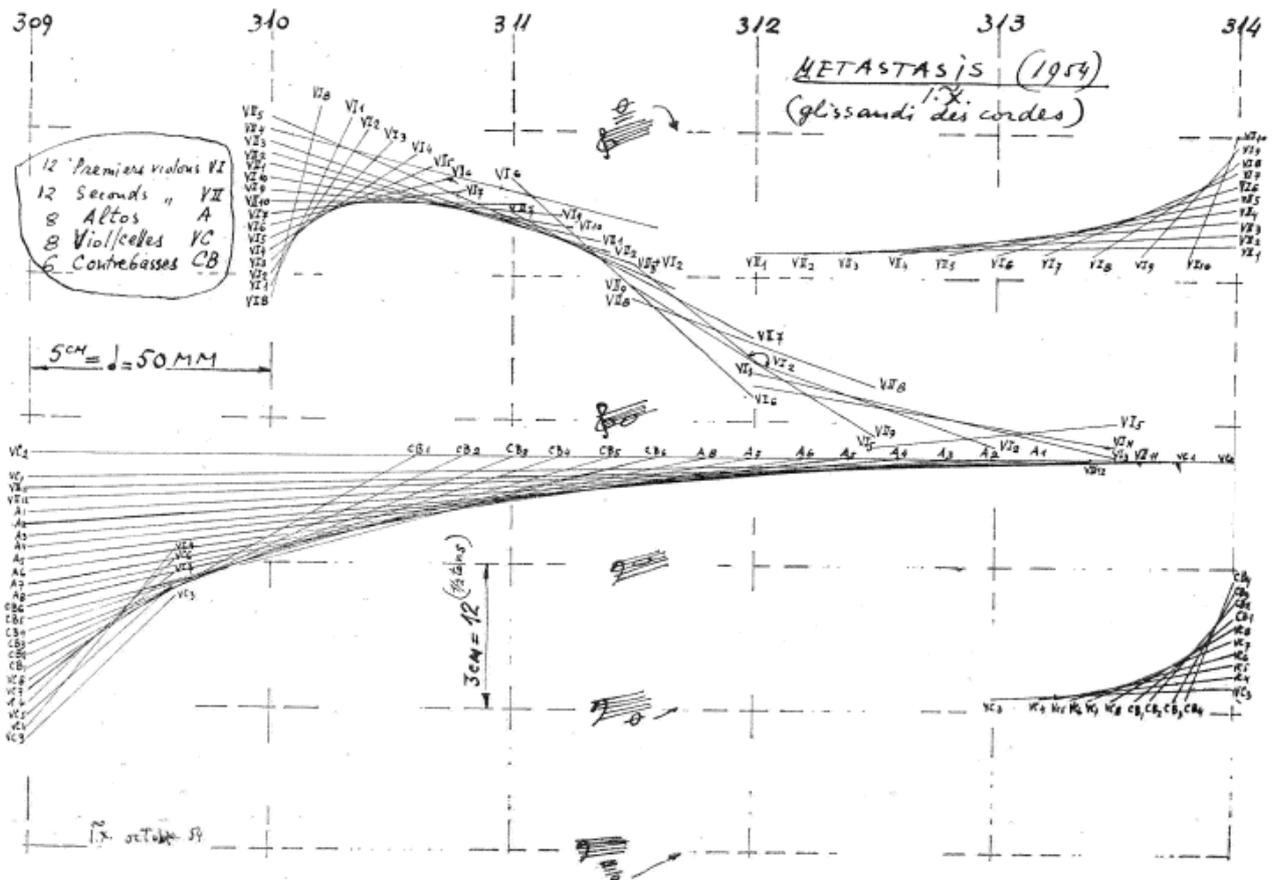


Fig. 1 – Xenakis, *Metastasis*, esboços de *glissandi* para os compassos 309 a 314. (XENAKIS, 1963, p.22).

The image displays a handwritten musical score for the string section of Xenakis's *Metastaseis B*, covering measures 309 to 316. The score is organized into five systems, each with a bracketed group of staves:

- VI:** Six staves (1-6) for Violins I and II.
- VII:** Six staves (1-6) for Violins III and IV.
- A:** Six staves (1-6) for Violas.
- VC:** Six staves (1-6) for Violoncellos.
- CB:** Six staves (1-6) for Contrabass.

The notation is dense and complex, featuring a variety of rhythmic values, including many sixteenth and thirty-second notes, as well as rests. There are numerous slurs and ties across measures, indicating a highly textured and continuous sound. The score includes dynamic markings such as *pl* (pianissimo) and *plissando*. Measure numbers 309, 310, and 315 are clearly marked at the bottom of their respective systems.

Fig. 2 – Xenakis, *Metastaseis B*, compassos 309-316, seção das cordas. (XENAKIS, 1967).

Como pode ser observado na figura 1, Xenakis estabelece uma correspondência bastante rigorosa para as durações e razoavelmente flexível para as alturas: enquanto 5 cm do eixo das abscissas correspondem a um pulso de semínima = 50 M.M, 3 cm do eixo das ordenadas correspondem a 12 semitons. Além disso, o compositor faz a indicação da instrumentação no próprio gráfico.

Nota-se que, mesmo utilizando desenhos ao esboçar suas obras, o compositor não abdica da partitura enquanto superfície de detalhamento composicional. Isto pode ser observado na figura 2, um fragmento da partitura de *Metastasis* que corresponde ao gráfico exposto anteriormente. Na partitura, o compositor opta por precisar as notas, as durações, as dinâmicas e o tipo de técnica instrumental a ser empregado.

Outro compositor que utiliza desenhos em gráficos como parte do seu processo criativo, normalmente antecedendo a formalização da escrita musical, é Salvatore Sciarrino. Neste compositor, encontramos uma abordagem mais flexível do gráfico do que a vista em Xenakis, uma vez que não há o estabelecimento de uma escala de medida precisa, como pode ser observado nos esboços visuais para o início da *IV Sonata* (1992, para piano), em que alturas e durações são distribuídas num espaço proporcional.

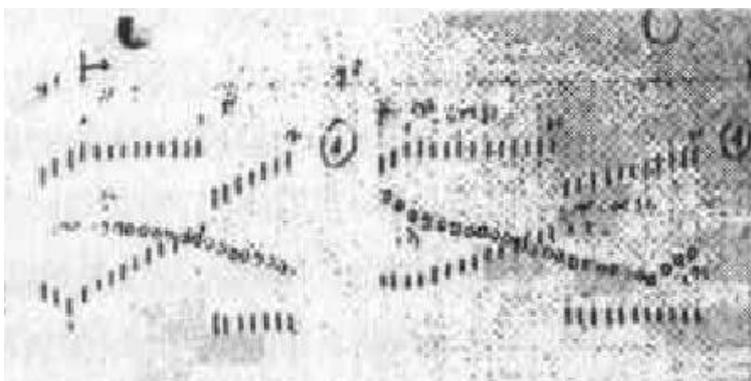


Fig. 3 – Sciarrino, *IV Sonata*, fragmento do início dos esboços (GIACCO, 2001, p.46)⁴

Neste fragmento, é possível observar três camadas sobrepostas, sendo que a intermediária possui qualidades morfológicas distintas das camadas superior e inferior, que são semelhantes entre si. Tal qual Xenakis, Sciarrino não abdica da partitura como uma superfície para detalhamento de suas imagens sonoras. Ao se observar o trecho da partitura correspondente ao fragmento anterior (figura 4), vê-se que permanece a relação do eixo horizontal com o tempo e do vertical com as alturas. Sciarrino torna sonoro o desenho através da escrita musical: os traços verticais das camadas superior e inferior convertem-se em *clusters* iterados nos extremos do registro, numa pulsação constante, ora em movimento contrário, ora oblíquo; já a camada do meio, que possui uma qualidade morfológica

⁴ Infelizmente, a qualidade da figura é ruim mesmo na fonte original.

distinta, torna-se uma espécie de sequência de arabescos no registro médio.

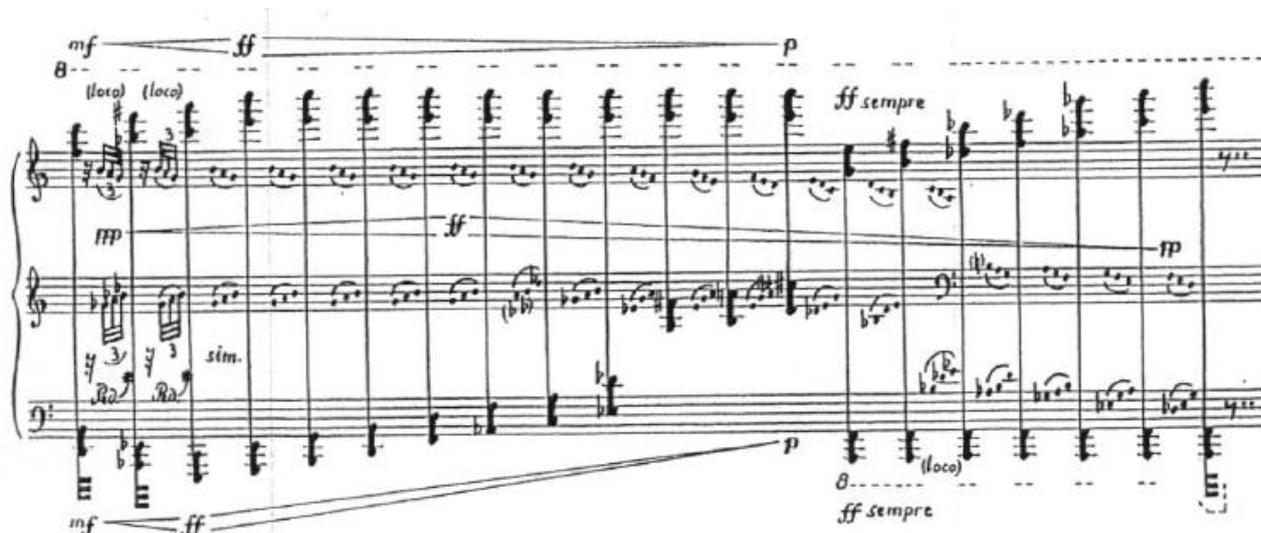
The image shows a musical score for the beginning of Sciarrino's IV Sonata. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a grand staff (treble and bass clefs) in the middle, and a bass clef staff at the bottom. The score is marked with various dynamics: *mf* (mezzo-forte) at the start, *ff* (fortissimo) in the middle, and *p* (piano) at the end. There are also markings for *ff sempre* and *pp*. The word *loco* is written above the first two staves. The notation includes complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and some markings like *sim.* (sostenuto) and *acc.* (accents).

Fig. 4 – Sciarrino, *IV Sonata*, início (BMG Ricordi).

A observação de processos criativos tais como os de Xenakis e Sciarrino nos permite pensar uma abordagem metodológica na qual as imagens sonoras são inicialmente construídas por meio de manipulações da ordem do visual e, posteriormente, tornadas sonoras por meio de ferramentas da escrita. Nesta abordagem, o desenho funciona como um espaço de criação e manipulação livre de imagens sonoras.

Veremos agora como este tipo de abordagem aconteceu em nosso próprio processo composicional, tomando como exemplo as peças *Percussivo* (2012, flauta baixo solo), de Tadeu Taffarello, e *Escondido num ponto* (2012, flauta, sax alto, violoncelo, piano), de Alexandre Ficagna.

2. SUPERFÍCIE DE REGISTRO COMO ESPAÇO DE MANIPULAÇÃO EM *PERCUSSIVO*, DE TADEU TAFFARELLO⁵

Percussivo é uma miniatura para flauta baixo, cujo ponto de partida consistia em explorar diferentes sons percussivos no instrumento, tais como ataques em que se deve pronunciar a sílaba indicada, *tongue ram*, *slap tongue*, *key click*, etc. Além destes, também foram exploradas sonoridades mais contínuas, desde de notas longas até sonoridades mais rugosas, como as obtidas por meio de interferências com a voz, passando por gradações de amplitude de vibrato, trilos, dentre outros.

Para organizá-los, tais sons foram desenhados num gráfico no qual o eixo horizontal é o tempo e

⁵ A peça foi uma das selecionadas para as sessões de leitura da edição de 2012 do SiMN (Simpósio Internacional de Música Nova e Computação Musical), evento realizado pela Embap/Unespar. Na oportunidade, a leitura foi realizada pelo flautista Fabrício Ribeiro. Pode-se ouvir o resultado em www.youtube.com/user/tadeutaffarello

o eixo vertical são as alturas, similarmente aos utilizados por Xenakis, com a diferença de que no esboço de *Percussivo* a escala utilizada para o eixo temporal é de 1 cm por segundo. Em relação às alturas, foi utilizada uma medida mais aproximativa (assim como em Sciarrino), de modo que as relações intervalares na partitura possibilitassem uma transposição proporcional da distância dos pontos no desenho à distância das notas, mantendo-se assim o perfil. Com seus parâmetros visuais, o desenho se tornou um espaço de manipulação e organização destes sons, de modo em que o foco do trabalho foram perfis, densidade dos eventos e controle da evolução temporal.

De certa maneira, algumas imagens sonoras preexistiam ao desenho, como se pode observar em alguns trechos do esboço gráfico da peça, nos quais já estão definidos sons como vibratos (figura 5a), *key clicks*, e ataques em que se devem pronunciar as sílabas indicadas (figura 5b).

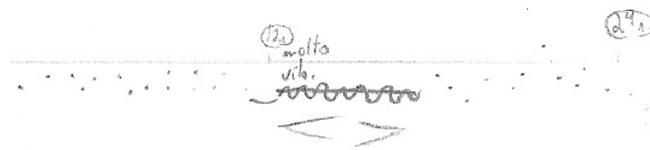


Fig. 5a – Taffarello, *Percussivo*, fragmento do esboço gráfico da peça.

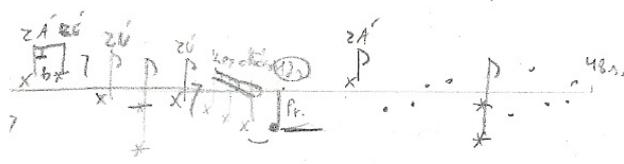


Fig. 5b – Taffarello, *Percussivo*, fragmento do esboço gráfico da peça.

Assim como nos exemplos demonstrados de Xenakis e Sciarrino, alguns sons foram detalhados na partitura numa etapa posterior. Por exemplo, os aglomerados de pontos nas figuras anteriores (figuras 5a e 5b) são visualmente homogêneos e deveriam ser semelhantes quanto à sua qualidade sonora. Contudo, na passagem para a escrita, houve uma transposição indireta, de modo que a relação com o desenho manteve-se no âmbito do perfil, mas o conjunto de pontos abarcou diferentes qualidades timbrísticas (figuras 6a e 6b).

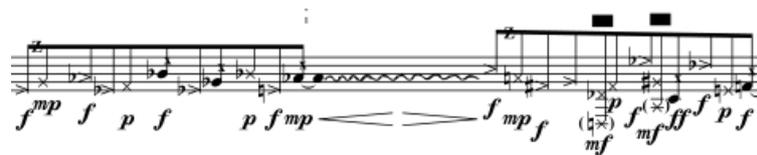


Fig. 6a – Taffarello, *Percussivo*, trecho correspondente da partitura em relação à figura 5a.



Fig. 6b – Taffarello, *Percussivo*, trecho correspondente da partitura em relação à figura 5b.

Ao se observar o esboço gráfico de *Percussivo* e compará-lo com a partitura, nota-se uma forte correspondência entre um e outro até quase a totalidade. Contudo, devido à passagem para a escrita, o final da peça tornou-se diferente do planejado visualmente (figura 7a). Uma finalização alternativa foi elaborada diretamente na partitura (figura 7b). Os vibratos transformaram-se em notas longas (com ou sem trilos) nas quais se deve cantar ao mesmo tempo, e o último evento, um *tongue ram*, não foi utilizado.

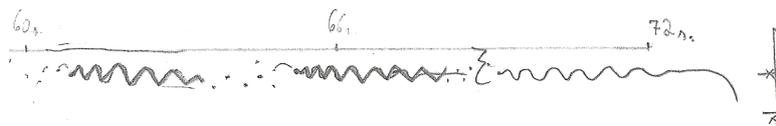


Fig. 7a – Taffarello, *Percussivo*, parte final do esboço gráfico.

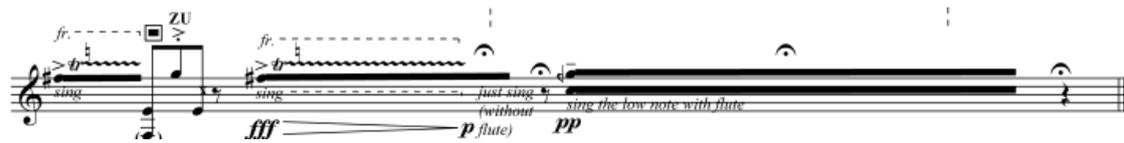


Fig. 7b – Taffarello, *Percussivo*, parte final da partitura.

Se entendermos a partitura como a superfície de registro sobre a qual foram elaboradas historicamente diversas técnicas de manipulação de imagens sonoras, então o que direcionou esta mudança foi a escuta, e não a imagem visual.

Destas observações, pode-se concluir que, se o desenho tivesse sido tomado como a própria partitura, provavelmente a emergência deste tipo de desvio não teria ocorrido. Neste caso, isto se deu por conta da utilização de diferentes superfícies de registro como espaços de manipulação (desenho e partitura).

Explorar estes desvios durante o processo criativo pode se tornar outra possibilidade metodológica, não apenas nos desvios do visual quando adentra territórios sonoros, mas também quando imagens sonoras e visuais são construídas passo a passo e se influenciam reciprocamente. Podemos pensar este processo como uma intermodulação entre os espaços de manipulação utilizados, o que foi explorado conscientemente durante a composição de *Escondido num ponto*, de Alexandre Ficagna⁶.

⁶ Maiores detalhes sobre o processo composicional desta peça podem se encontrados em Ficagna (2014).

3. INTERMODULAÇÃO ENTRE OS ESPAÇOS DE MANIPULAÇÃO EM *ESCONDIDO NUM PONTO*, DE ALEXANDRE FICAGNA⁷

Para ilustrar as idas e vindas que caracterizam a opção pela exploração da intermodulação como processo criativo, utilizaremos como exemplos dois momentos da criação da peça: a concepção do objeto sonoro inicial e suas deformações, cujo início se dá com esboços visuais para então passar ao desdobramento na escrita; e a retomada dos esboços visuais para a elaboração da transição da primeira para a segunda partes da peça.

A imagem sonora inicial da peça foi concebida a partir da ideia visual de um amálgama de elementos heterogêneos dispostos em camadas, que formariam um objeto sonoro de curta duração cuja percepção como um todo se daria simplesmente pela sincronia e concisão de seus elementos. Tal imagem foi sintetizada com auxílio de desenhos, como mostra a figura a seguir:

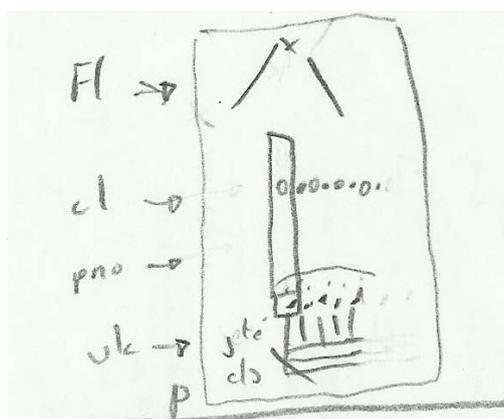


Fig. 8 – Ficagna, *Escondido num ponto*, esboço visual do objeto sonoro imaginado.

Como se vê, cada camada foi associada a uma sonoridade específica de um instrumento: *jet whistle* na flauta, *bisbigliando* no clarinete (trocado posteriormente para sax alto), *col legno battuto ricochet* no violoncelo, ataque de um bloco harmônico ao piano. Mesmo partindo de uma ideia visual – camadas sobrepostas – deve-se ressaltar que a instrumentação esteve presente desde os primeiros esboços, o que auxiliou a tornar mais clara a imagem sonora.

Estratégias visuais de deformação foram pensadas a partir desta visualização: defasagem das camadas (por exemplo, separando “ataque” da “ressonância”), imaginadas em configurações globais diversas (figura 9) ou com desdobramentos com trajetórias autônomas (figura 10).

⁷ Dedicada ao Abstrai Ensemble, a peça foi selecionada no Prêmio Funarte de Composição Clássica 2014 e será estreada na XXI Bienal de Música Brasileira Contemporânea em 2015.

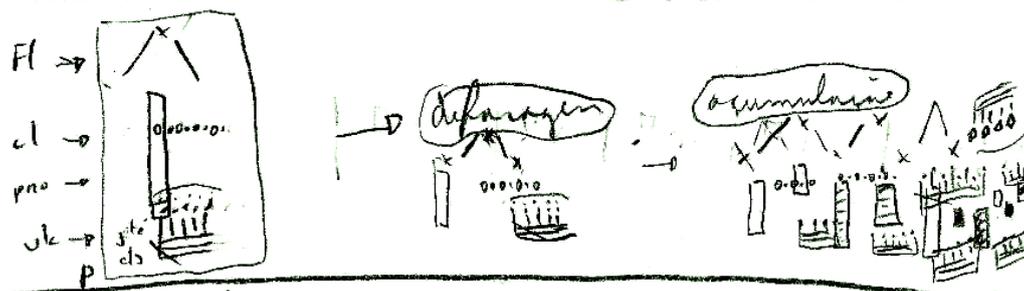


Fig. 9 – Ficagna, *Escondido num ponto*, objeto sonoro inicial da peça e especulação de possibilidades de deformação a partir da imaginação de defasagem das camadas formando configurações globais diversas.

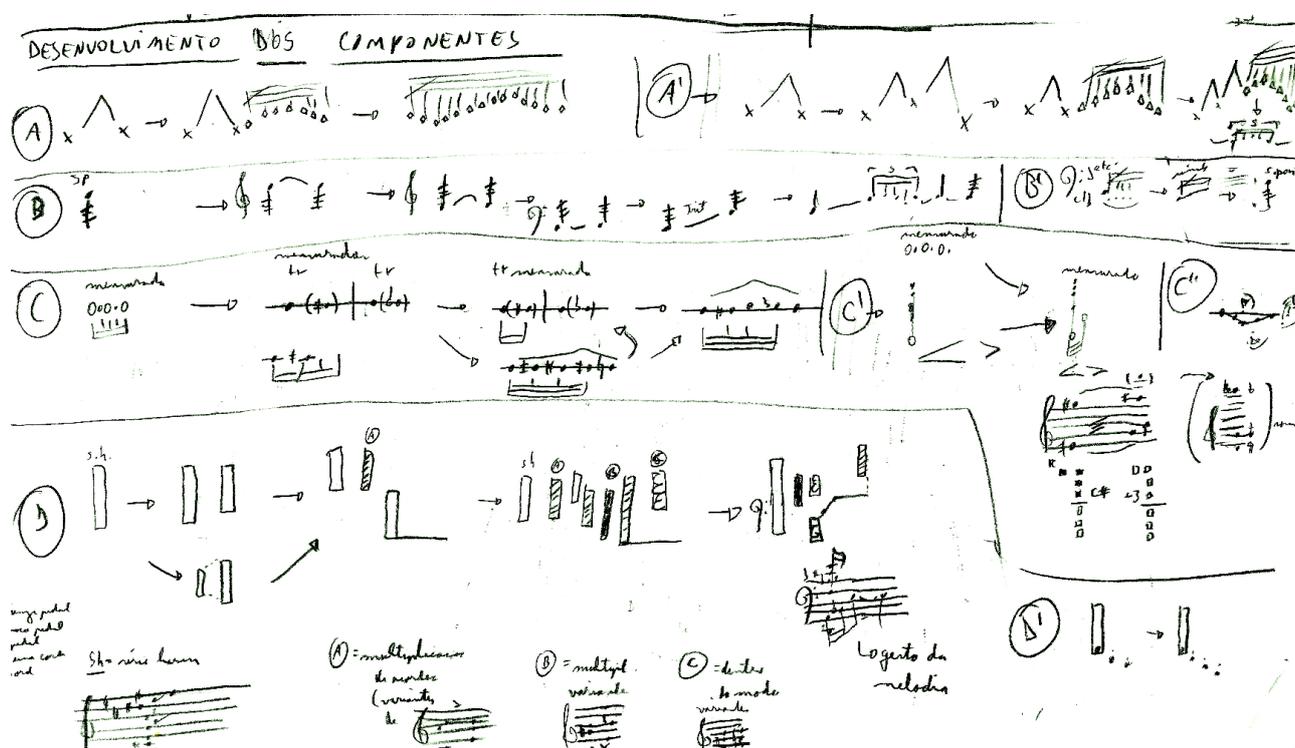


Fig. 10 – Ficagna, *Escondido num ponto*, especulações para desdobramentos das camadas. A = flauta, B = violoncelo, C = clarinete/sax alto, D = piano. Há também diversas anotações complementares.

Como veremos, não há uma busca por transposição destes esboços visuais para a partitura: são apenas uma espécie de levantamento de possibilidades.

O próximo exemplo ilustra o início dos trabalhos na partitura, em que cada camada do desenho da imagem sonora exposta anteriormente é visualizada no pentagrama associado à instrumentação determinada. Deve-se ressaltar que quando o desenho foi inserido na partitura já existiam ferramentas de escrita previamente elaboradas para desdobrá-lo nesse espaço de manipulação, como pode ser observado nos algorismos arábicos na parte superior (5/6), que são um fragmento de um procedimento numérico para trabalhar as durações entre os eventos (figura 11). Outros elementos (como alturas) estão apenas indicados aproximativamente.



Fig. 11 – Ficagna, *Escondido num ponto*: fragmento dos esboços iniciais na partitura.

Na figura a seguir, podemos observar o resultado final do fragmento correspondente à figura anterior nos compassos 13 e 14 da peça.

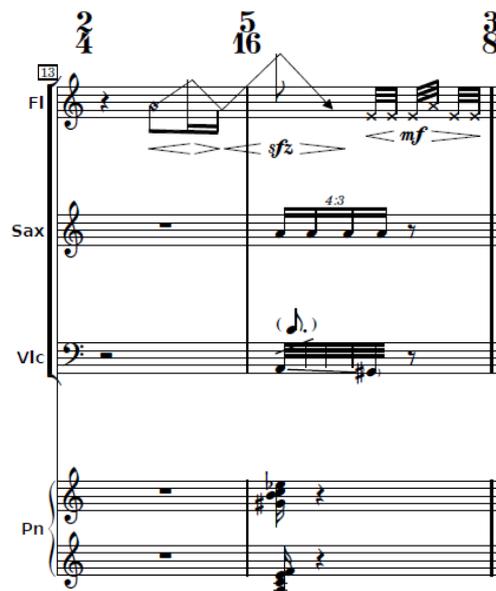


Fig. 12 – Ficagna, *Escondido num ponto*, c.13-14.

A partir do início dos trabalhos na partitura, as imagens sonoras foram desdobradas diretamente sem maiores planejamentos ou esboços, até o momento em que houve a necessidade de um direcionamento para uma nova seção, cuja transição ocorre do compasso 56 ao 76. Para elaborar esta transição, voltou-se aos desenhos e três possibilidades foram esboçadas visualmente, sendo que a terceira foi a escolhida por condensar aspectos das anteriores. Na figura 13, pode-se ler: 1) acumulação/intensificação e corte; 2) *fade-out/fade-in* de densidade; 3) interrupção + *fade-out/in* de

densidade.

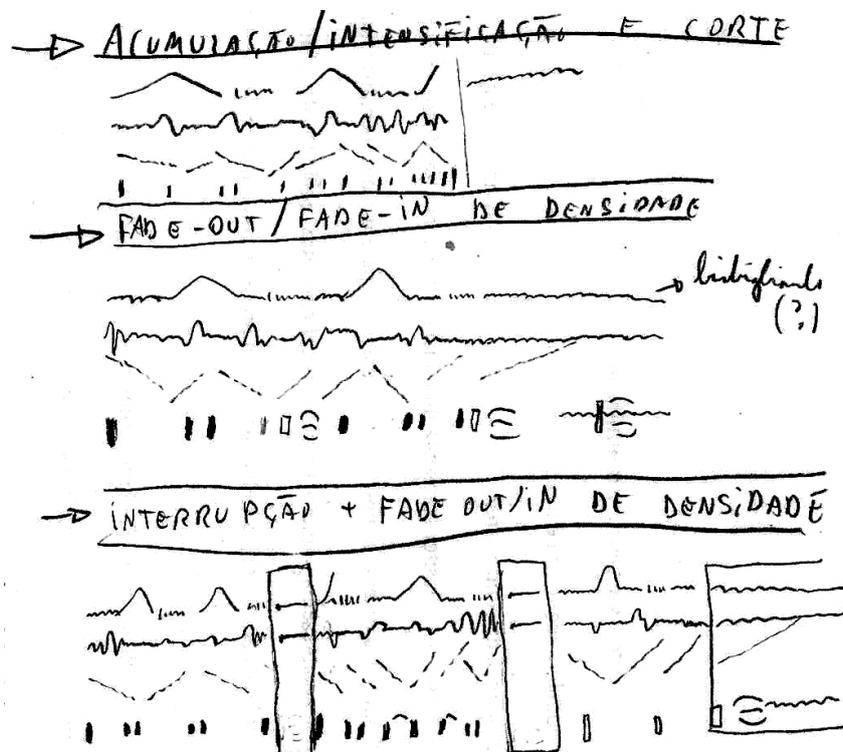


Fig. 13 – Ficagna, *Escondido num ponto*, três esboços para a transição da primeira para a segunda parte.

Nestes esboços os blocos pretos são ataques curtos ao piano, sem sustentação, exceto quando há uma linha curva sobre eles. Os blocos brancos pequenos são um acorde baseado numa série harmônica, formados por ataque e longa ressonância; e as três camadas de linhas são os perfis melódicos dos outros instrumentos. As grandes áreas retangulares simbolizam alterações da harmonia.

Deve-se ressaltar que não há uma correspondência direta de todos os elementos na partitura, uma vez que adequações ocorreram na passagem para a escrita. Por exemplo, na opção escolhida do esboço (terceira da figura 13) aparecem três retângulos brancos pequenos referentes aos acordes com ressonância ao piano, que de fato ocorrem três vezes no trecho correspondente na versão final (os dois primeiros podem ser vistos na parte do piano na figura 14b, compassos 67 e 70). Já os três blocos negros imediatamente anteriores ao primeiro branco indicam um bloco com ataque e ressonância e dois com apenas ataque. Na partitura, o que temos após o último bloco negro com ressonância são quatro blocos com ataque sem ressonância (figura 14a, compassos 65 e 66).

Fig. 14a – Ficagna, *Escondido num ponto*, c.63 a 66.

Fig. 14b – Ficagna, *Escondido num ponto*, c.67 a 71.

Com este breve exemplo, pôde-se observar as etapas que propiciaram o processo de *intermodulação* mencionado anteriormente, processo que ocorreu de modo mais ou menos semelhante para as outras seções da peça. Em resumo:

- 1) inicialmente há o registro visual da imagem sonora imaginada, com a utilização de desenhos para a especulação de possibilidades de deformação;
- 2) em seguida, o trabalho passa à partitura, onde a imagem visual é desdobrada por meio de imagens sonoras, com a utilização de ferramentas de escrita;
- 3) em determinados momentos, volta-se ao desenho para levantar possibilidades de continuação de um determinado trecho;
- 4) em seguida, há o retorno à partitura e, por meio da escrita, são realizados novos

desdobramentos do que foi esboçado visualmente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na metodologia composicional explorada por três dos quatro exemplos apresentados (Xenakis, Sciarrino e Taffarello), há uma transposição mais direta do desenho à partitura, havendo uma manipulação das imagens sonoras através de imagens visuais. Mais especificamente no caso de Taffarello, por termos acesso direto aos esboços e ao próprio compositor, vimos também que podem ocorrer desvios neste processo, como demonstrado no trecho final de *Percussivo*. Este caso foi um exemplo de como uma superfície de registro pode modular a outra na relação desenho/escrita.

Explorar este processo durante a composição, ou seja, explorar a *intermodulação* entre os meios empregados, foi o que caracterizou o processo de composição de *Escondido num ponto*. Viu-se no processo criativo desta peça a possibilidade de se manipular imagens visuais através de imagens sonoras, ou seja, a partitura como espaço de desdobramento daquilo que foi apenas esboçado visualmente. Contudo, o trabalho na partitura pode introduzir desvios e modificações que, por sua vez, havendo retorno ao desenho, podem ser manipulados através de esboços visuais.

Conclui-se que a utilização de uma superfície de registro não apenas coloca uma imagem, visual ou sonora, num outro suporte, mas sim, num espaço de manipulação que possui características próprias e pode induzir o processo criativo a direções imprevistas. Sendo assim, a utilização de desenhos e da escrita é na verdade o cruzamento de dois campos de fabulação cuja influência recíproca prolifera possibilidades, podendo-se pensar não apenas a composição, seus materiais e processos, mas a própria metodologia composicional.

REFERÊNCIAS

- BOSSEUR, Jean-Yves. *Le sonore et le visuel*. Paris: Dis Voir, 1998.
- FICAGNA, Alexandre. *Entre o sonoro e o visual: a composição por imagens*. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2014.
- GIACCO, Grazia. *La notion de figure chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan, 2001.
- SCIARRINO, Salvatore. *IV Sonata*. Roma: BMG Ricordi, 1992.
- XENAKIS, Iannis. *Metastaseis B*. London: Boosey and Hawkeys Music Publishers Limited, 1967. Partitura.
- XENAKIS, Iannis. *Musique Formelles*. Paris: La revue musicale, 1963. Disponível em: <http://www.iannis-xenakis.org/fxe/ecrits/mus_form.html>. Acesso em: 23 abr. 2008.