



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES - IARTE
CURSO DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VICTOR GALDINO DE LIMA NUNES

**ECOS (2019), PARA PIANO: PROCESSO CRIATIVO PAUTADO NAS
SONORIDADES DE CLUSTERS INSPIRADOS EM OBRAS DE HENRY
COWELL E NA CARGA IMAGÉTICA E SONORA DO FILME AVATAR**

Uberlândia, julho de 2019.

VICTOR GALDINO DE LIMA NUNES

**ECOS (2019), PARA PIANO: PROCESSO CRIATIVO PAUTADO NAS
SONORIDADES DE CLUSTERS INSPIRADOS EM OBRAS DE HENRY
COWELL E NA CARGA IMAGÉTICA E SONORA DO FILME AVATAR**

Artigo apresentado em cumprimento do
Trabalho de Conclusão de Curso - TCC, Curso
de Graduação em Música – Licenciatura –
Habilitação em Piano, sob a orientação do prof.
Dr. Daniel Luís Barreiro.

Uberlândia, julho de 2019.

RESUMO

Este trabalho teve como objetivo a criação de uma obra para piano, utilizando, como elementos catalizadores do processo composicional, as sonoridades estendidas inspiradas nos *clusters* de Henry Cowell e materiais da trilha sonora de Avatar, além de sensações suscitadas pelas cenas do filme. Para isso, foram destacados os conceitos teóricos que pautaram as ideias criativas, análises e reflexões, e detalhadas as etapas do processo vivenciado durante a pesquisa.

Palavras-chave: *clusters*; técnica estendida; Henry Cowell; piano; criação musical.

SUMÁRIO

Introdução	5
1. Referencial artístico	8
1.1 Obras de Henry Cowell	8
1.1.1 <i>Set Of Two Movements - I. Deep Color</i>	8
1.1.2 <i>The Tides Of Manaunaun</i>	9
1.1.3 <i>The Harp of Life</i>	9
1.1.4 Reflexão sobre as obras	10
1.2 Os <i>Clusters</i>	11
1.3 Sobre a trilha do filme Avatar	13
1.4 Cenas do filme como elementos inspiradores do processo criativo	15
2. Conceitos norteadores	18
2.1 Conceitos, ideias e expressões teórico-práticas	18
2.2 Considerações sobre a análise dos processos criativos em música	21
3. Processo de criação de <i>Ecos</i>, para piano solo	23
3.1 Diários de estudo	23
3.1.1 Diário de estudo 1	23
3.1.2 Diário de estudo 2	24
3.1.3 Diário de estudo 3	25
3.1.4 Diário de estudo 4	25
3.2 Oficina de Sonoridades Estendidas	26
3.3 Pensando a estrutura da obra	27
3.4 Escolha de materiais	29
3.5 Notação musical e elaboração da partitura	31
4. Reflexões sobre o processo criativo vivenciado	33
5. Considerações finais.....	36
REFERÊNCIAS.....	38
APÊNDICE.....	40
ANEXO	46

Introdução

Ao longo da História da Música, vemos exemplos de técnicas instrumentais não usuais que gradativamente passam a ser incorporadas ao arsenal de técnicas convencionais. O uso das técnicas não-convencionais – técnicas estendidas – pauta-se pela busca por novas sonoridades. No entanto, esse não era o elemento que guiava a estética do Romantismo, mas sim as harmonias e conduções melódicas. Já os compositores do século XX voltaram a atenção também para outros parâmetros musicais como as dinâmicas, os timbres e as durações como elementos estruturantes de destaque no discurso musical. “A multiplicidade de estéticas musicais do século XX teve um efeito significativo no desenvolvimento de novos recursos sonoros.” (ISHII, 2005, p.7 – tradução minha).

Na busca por novos coloridos sonoros, muitos compositores utilizaram de instrumentações inovadoras, e foram desenvolvendo novas técnicas com os instrumentos, ou modificando-os e até mesmo criando novos instrumentos.

Dentre as inovações de técnicas, no caso do piano, Ishii acrescenta:

[...] Não significa que o piano se tornou ainda mais solidamente estabelecido como um instrumento de percussão, mas preferivelmente de tal maneira que os compositores de hoje possuem uma nova consciência do potencial do seu colorido tonal. (ISHII, 2005, p. 11 *apud*. READ, 1993, p. 205 – tradução minha).

Nesse cenário musical, destaco Henry Cowell (11 de março de 1897 – 10 de dezembro de 1965), pianista, compositor, teórico musical, professor, editor e empresário norte-americano, que teve uma imensa contribuição nessa busca de sonoridades e exploração de técnicas não convencionais no piano. E “desde os primeiros experimentos de Cowell com as cordas do piano na década de 1920, um grande número de compositores passaram a utilizar a parte interna do piano para produzir novos efeitos” (ISHII, 2005, p. 12 - tradução minha). Dentre essas inovações técnicas, podemos citar: *clusters* com as mãos e antebraços, tocar dentro do piano com glissandos em várias cordas ou ao longo de uma corda só, suprimir as cordas com as mãos para alterar a afinação e/ou produzir harmônicos, dentre outras.

Pensando os “experimentos” de Cowell como uma exploração sonora por meio de improvisação, pode-se perceber o quanto ela pode ser um elemento estimulante para os processos criativos da composição musical.

A improvisação não é algo moderno, verifica-se a sua presença, em diferentes graus, desde a música medieval, através da tradição oral, os melismas e os acompanhamentos (música profana), e no Barroco, com o baixo cifrado e os ornamentos, dentre outros. Porém, ao longo da História, com um sistema de notação musical cada vez mais elaborado, aos poucos a improvisação foi perdendo espaço e os compositores começaram a escrever todos os trechos musicais que desejavam que fossem executados. No Classicismo já se tem a escrita das cadências solistas que os intérpretes deveriam executar, e esse controle chega ao seu ápice com o serialismo, por meio de um alto detalhamento dos vários parâmetros musicais na partitura.

Na busca por uma liberdade interpretativa cada vez maior, algumas práticas musicais do século XX têm como base a improvisação, a aleatoriedade e a indeterminação. (ALBINO, 2009, p. 65 – 82)¹.

Logo, pautado na prática da improvisação associada a uma investigação tímbrica do piano, essa pesquisa buscou abordar o potencial do uso de um filme e da exploração sonora do piano como elementos catalisadores do processo de composição musical, tendo como pergunta: De que maneira a pesquisa de sonoridades - por meio da utilização de técnicas estendidas no piano - e o estímulo poético proporcionado por trechos de um filme podem fomentar a criação de uma obra musical pautada nas relações entre som e imagem? Dessa questão, deriva outra mais específica, expressa nos seguintes termos: Como criar uma obra para piano inspirada no universo sonoro resultante de técnicas estendidas do repertório pianístico de Henry Cowell e nas cargas sonoras e imagéticas suscitadas pelo filme *Avatar*?

Baseado no recurso da improvisação, inspirada nas sonoridades obtidas por meio de técnicas estendidas e todo o arcabouço estético relacionado a tal prática, o trabalho buscou, como principal objetivo, refletir sobre os processos de criação que resultaram na composição de *Ecos*, utilizando como elementos poéticos técnicas estendidas baseadas em obras de Henry Cowell e elementos sonoro-visuais referentes ao filme *Avatar*. Para a condução dessa pesquisa, foram realizadas atividades, tais

¹ Nesse trecho do trabalho, Albino nos mostra a utilização da indeterminação proposital na prática musical, tendo como recursos improvisações (onde o intérprete toma decisões quanto a utilização de materiais musicais) e da aleatoriedade (onde os materiais musicais empregados não são totalmente previstos e escolhidos pelo intérprete, sendo decididos, por exemplo, através do uso de dados).

como as seguintes: compreensão da relação música-vídeo em cenas escolhidas do filme Avatar (atmósferas sonoras e contextos visuais); abordagem das técnicas (*clusters*) presentes nas obras pianísticas de Henry Cowell (sonoridades, execução e notação musical); vivência de práticas que estimulassem o processo criativo para a elaboração de material sonoro (apreciações analíticas do filme Avatar, audições de registros de áudio e vídeo e a execução de obras de Henry Cowell e de trechos da trilha de Avatar, e improvisações ao piano com o uso dos *clusters*). Esses processos levaram à realização da gravação da obra, e a elaboração de um memorial sobre os processos de criação da mesma, principais influências e elementos incorporados.

A metodologia baseou-se na pesquisa de sonoridades estendidas, com foco principal em Henry Cowell e em suas obras para piano. Para isso, artigos e trabalhos sobre Cowell e suas técnicas, auxiliaram-me na compreensão das técnicas estendidas, abordagens no instrumento e a pensar as sonoridades para o processo criativo da minha composição. Ainda tratando-se dos trabalhos teóricos utilizados nessa pesquisa, conta-se com materiais que fundamentaram ideias e deram alicerces para as discussões e análises do meu processo criativo.

O processo de escuta de obras de Henry Cowell, com algumas pesquisas em artigos e dissertações sobre tais peças e análises gerais a cerca das sonoridades dessas obras (realizadas por mim), também formaram uma base para a elaboração do trabalho. Foi de extrema importância conhecer a relação das obras com as suas inspirações, traçando paralelos com o objetivo dessa pesquisa, e relacionar as sonoridades estendidas a uma inspiração poética, no caso deste trabalho o campo audiovisual do filme Avatar.

A parte prática baseou-se também nos diários de estudos, com improvisações ao piano, abordando a técnica dos *clusters*, leituras em partitura de obras de Henry Cowell, execução técnica no instrumento, refinamento sonoro, dentre outros aspectos e a gravação da obra.

1. Referencial artístico

Considerando que a pesquisa envolve trabalho criativo que conta com referências artísticas, temos uma maior ênfase em atividades relacionadas ao que chamamos aqui de Referencial Artístico. Este conta com as reflexões sobre as músicas de Henry Cowell escolhidas, a abordagem da técnica dos *clusters* (principalmente nos trabalhos de Cowell), um resumo sobre a construção da trilha sonora do filme Avatar – com o destaque de aspectos que considere importantes e motivadores para minha pesquisa, e um breve comentário sobre as influências imagéticas do filme Avatar suscitadas no processo da pesquisa.

1.1 Obras de Henry Cowell

No levantamento de obras buscou-se refletir sobre a construção sonora dessas peças – descritas abaixo – através de análises gerais do comportamento do som: texturas, planos sonoros, e principalmente, as abordagem técnica dos *clusters*.

1.1.1 *Set Of Two Movements - I. Deep Color*²

Nessa obra para piano solo, de 1941, os *clusters* atuam como uma textura de fundo que acompanha uma melodia. A obra apresenta, em geral, um comportamento de densidade de dinâmica e textural crescente e, em seguida, decrescente.

Há um trabalho do jogo entre a melodia e o plano sonoro dos *clusters*, com trechos de valorização da melodia, e destaques de notas importantes; e trechos em que a massa sonora global é o destaque, trabalhando o jogo entre esses momentos.

A melodia possui um centro tonal/modal onde essas conduções melódico-harmônicas destacam-se em um plano mais importante. Em outros momentos, esses centros tonais/modais se desfazem com a entrada e valorização do plano sonoro de *clusters* e há também momentos em que ocorre o contrário, ou seja, uma densidade sonora com *clusters* que são executados e logo limpam a massa sonora de forma que as consonâncias tonais que ficam presas se sobressaem dessa textura mais densa.

² Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=huRtrdxIupo> >

1.1.2 *The Tides Of Manaunaun*³

Na peça, para piano solo, podemos perceber um ritmo com caráter motivico no plano sonoro dos *clusters*, esse que nos soa como uma textura, um plano de fundo de uma melodia.

Pode-se pensar em dois planos separados (melodia e *clusters*), mas mesmo com essa independência, vemos como a melodia está ligada à uma sonoridade global. É importante destacar como os dois planos sonoros se complementam, os *clusters* dando um apoio marcado nos tempos principais, levando à essa sensação de ondas grandiosas da criação, através das sonoridades, relacionando-se com o conto que inspirou a obra.

É importante pensar na mitologia irlandesa sobre a qual essa peça se baseou para determinar andamentos, intensões de dinâmica, utilização dos pedais entre outros, pois como descrito na partitura, Cowell se inspira na história de John Varian, em que Manaunaun era um deus irlandês muito poderoso, ele criou marés tão grandes que varreram todo o universo e moveram substâncias que mais tarde fizeram os mundos⁴, logo, essas marés rítmicas, densas e grandiosas precisam ser interpretadas com uma sonoridade que ilustre essas inspirações.

1.1.3 *The Harp of Life*⁵

Cowell compôs essa obra para piano solo, em 1925, mas depois ela foi incorporada à suíte para piano e orquestra – *Four Irish Tales* - em 1940.

A obra apresenta uma melodia bem intimista, em um plano sonoro que dialoga com o plano sonoro criado através dos *clusters*, que são abordados nessa obra em arpejos (glissandos) e em diferentes direções (ascendentes e descendentes), explorando também as regiões médias e agudas do teclado com essa técnica.

Cowell, assim como em *Tides of Manaunaun*, retrata, através dessas sonoridades, elementos da mitologia irlandesa, e com esses glissandos nos *clusters* busca nos remeter a uma ideia de harpa. *The Harp of Life* se refere a uma grandiosa harpa cósmica, em que, quando as cordas são tocadas, elas anunciam o nascimento de um

³ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=gbrdHKEpnZk> >

⁴ Henry Cowell, *Three Irish Legends: The Tides of Manaunaun*, p. 4.

⁵ Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=_XuT1uliKQ >

novo ser. Os *clusters* “arpejados” criam um ambiente sonoro celeste, dentro do qual a harpa é tocada.

1.1.4 Reflexão sobre as obras

Ao comparar essas três obras, podemos perceber muitos pontos nos quais elas se assemelham, principalmente ao se pensar essas sonoridades obtidas com o recurso dos *clusters*.

Pode-se observar nas três obras que o adensamento de dinâmica e de textura tem um mesmo perfil: crescente – de piano para fortíssimos – que, depois, decrescem para piano novamente.

Ainda que essa técnica esteja abordada de maneiras diferentes nas três obras, podemos pensar esse resultado sonoro em dois planos: a sonoridade dos *clusters* como uma textura, e as melodias como gestos que se destacam do plano textural.

Por mais que pensemos dois planos distintos, eles se dialogam de forma em que um complementa o outro. Nesse diálogo entre melodias e planos de texturas com os *clusters*, percebemos trechos de valorização da massa sonora mais densa, em outros momentos, as melodias e conduções harmônicas/modais é que são o destaque, delineando assim toda a carga expressiva melódica em contraponto ao ambiente sonoro dos *clusters*.

1.2 Os *Clusters*

Tendo como foco a abordagem de *clusters* ao piano, essa parte do trabalho voltou-se a entender como essa técnica foi ganhando cada vez mais espaço na música e como Henry Cowell contribui na sistematização dos *clusters* e exploração deles em suas obras, levando a um vislumbre dessa técnica, suas abordagens no instrumento e formas de grafia na partitura.

As definições de *clusters* geram algumas discussões. Com base em Fernandes (2015, p. 30-31), podemos ver que os *clusters*, para alguns, podem ser o resultado sonoro global, e para outros, seriam a forma de escrita e execução – podendo ser os *clusters* analisados por diferentes visões: um conjunto de notas adjacentes, ou até mesmo algo que beira as características do ruído. Mas o que muitos estudiosos tendem a concordar é que “as notas são executadas em simultâneo”.

Henry Cowell em um de seus trabalhos, o livro *New Musical Resources*, define os *clusters* da seguinte maneira: “Os *tone-clusters*, então, são acordes construídos de segundas maiores e menores, em que, por sua vez podem ser derivados dos alcances superiores da série harmônica e ter, portanto, uma base sólida” (1930, p. 117 – tradução minha).

Clusters já eram usados bem antes das explorações e das obras de Cowell, mas foi ele que contribuiu em nomeá-los, sistematizá-los e popularizá-los. Recebeu os créditos devido à expansão do uso dessa técnica em suas mãos, onde os *clusters* emergiram a tal importância quanto a melodia na sua música (ISHII, 2005, p. 14; SMITH, 2011, p. 13).

Ao olhar os trabalhos teóricos e em composições de Henry Cowell, pode-se encontrar três tipos de *clusters* possíveis de se realizarem no piano: nas teclas brancas (chamado diatônico), nas teclas pretas (chamado pentatônico) e o *cluster* em ambas - pretas e brancas - (chamado cromático). “Além da gama de alturas incluídas no cluster, a notação indica se teclas brancas, teclas pretas ou uma combinação de teclas pretas e brancas devem ser tocadas” (ISHII, 2005, p. 14 – tradução minha).

Não apenas nas obras de Cowell, mas também de muitos outros compositores que utilizaram dessa técnica, eles (*tone-clusters*) podem ser executados de diversas maneiras: com os dedos, o punho, a palma da mão, o antebraço, o cotovelo ou mesmo com um objeto, dependendo do número de notas ou da própria intenção do compositor. (FERNANDES, 2015, p. 32)

[...] o/a pianista não pode simplesmente sentar-se ao piano e tocar as teclas da maneira que ele/a escolher. Ele/a deve entender o contexto da música, porque cada trabalho tem uma história e propósito diferentes, portanto, os cluster variam não apenas entre as partes, mas também dentro delas (SMITH, 2011, p. 13 – tradução minha).

É importante salientar que os *clusters* são usados para atingir sonoridades pensadas, em algumas obras essas sonoridades são relacionadas/inspiradas em contos, lendas, imagens e etc. Em um de seus trabalhos, Cowell descreve seus experimentos com os *clusters* e as relações dessas sonoridades com suas inspirações:

Quando eu tinha quinze anos [1912] fui convidado a escrever música para uma peça irlandesa, a música teatral que apresentaria a casa e as marés profundas de Manaunaun, o deus do mar. Este era um grande trabalho para um garoto de quinze anos. Experimentei um par de pequenas oitavas com certo ritmo. Eles pareciam um pouco demasiado definidos, então tentei alguns acordes, que eram melhores do que o baixo no ritmo da maré, mas isso não era suficiente. Então, eu tive a ideia de ter todos os treze dos tons mais baixos do piano juntos, ao mesmo tempo, mas, como não tinha treze dedos na mão esquerda, toquei isso com o plano da mão, sendo muito cuidadoso ao obter todas as notas exatamente com a qualidade de som que queria. Em outras palavras, eu estava inventando um novo som musical para ser chamado de clusters de tom (COWELL *apud*. CLEVIS; VAN CLEVE, 2005 *apud*. CLOUGH, 2013, p. 6 – tradução minha).

1.3 Sobre a trilha do filme Avatar

Além das apreciações do filme Avatar (2009) e audições da trilha, com a leitura do artigo *Creating the Music of the Na'vi in James Cameron's Avatar: An Ethnomusicologist's Role*, de Wanda Bryant⁶, consegui compreender, de forma mais prática, o universo da composição de trilhas sonoras, e na trilha de Avatar especificamente, enxergar as inspirações e desafios na construção da cultura musical dos Na'vi, que estabelece conexões com o enredo, todo o aspecto visual e que transmite significados ao público.

Desse complexo processo narrado por Bryant, gostaria de ressaltar alguns pontos sobre as escolhas e manuseios dos materiais musicais. O primeiro desses pontos é a criação de uma paisagem sonora do povo Na'vi, com o objetivo de que a música seja integrada e que faça sentido nessa cultura, levando em conta aspectos como ambiente, tradições, estruturas da sociedade e as funções da música ali. Nesse sentido, o compositor James Horner⁷ – com quem Wanda trabalhou lado a lado na construção da trilha sonora – propõe uma base sonora que explora a voz, idiofones e membranofones, que seria ornamentada com atmosferas criadas por aerofones.

Dos diversos materiais sonoros de várias manifestações musicais nas culturas ao redor do mundo, destaco aqui algumas origens desses materiais citados no artigo: canções suecas de pastoreio de gado; música de dança folclórica do povo Naga (nordeste da Índia); canções tradicionais de trabalho (chinesas e vietnamitas); lamentos medievais celtas e noruegueses; polifonia vocal da África Central; canções de cumprimento de Burundi, dentre outros. Desses materiais, ressaltam algumas características técnicas exploradas, tais como: técnicas e texturas de performance vocais; técnicas instrumentais estendidas; estruturas formas do repertório musical; timbres instrumentais e outros.

Segundo Bryant, a fusão desses elementos busca criar uma manifestação musical na cultura Na'vi que “não trouxesse em mente qualquer cultura específica na Terra, em período histórico ou localização geográfica.” (BRYANT, 2012, p. 2 – tradução minha). Esse contato com essa “alteridade” levou James Horner à exploração da carga emotiva da música do filme, na qual mesmo que seja “denso ou

⁶ Doutora em Etnomusicologia - Departamento de Artes da Universidade da Califórnia – Los Angeles.

⁷ Foi um músico estadunidense, dedicado à composição de trilhas sonoras de filmes, onde obteve grande destaque com importantes indicações e prêmios.

alienígena, há um fio na música que se mantém ligado ao público, para que possam saber o que está acontecendo e como sentir.” (HORNER *apud*. BOUCHER, 2009 *apud*. BRYANT, 2012, p. 3 – tradução minha).

Com relação à exploração de sistemas de afinação abordadas por Bryant nesse trabalho, gostaria de ressaltar o exemplo da escala pentatônica citado no artigo, que logo foi descartada dos materiais por ser facilmente “reconhecível e simples”, o que levaria à uma “referência cultural terrestre e limitaria recursos de exploração sonora” (BRYANT, 2012, p. 4).

Conforme se firmava a música *Na’vi*, algumas ideias moldaram a construção da música orquestral do filme. Pode-se destacar aqui o ideal que conta com os homens cantando *drones* microtonais – relacionado com a divindade Eywa, “que flui e liga todas as formas de vida” – em contraponto às mulheres cantando melodias diatônicas com improvisos ao estilo das canções suecas de pastoreio. Dessa proposta, os *drones* das vozes masculinas se espelham no estilo vocal e instrumental da música orquestral, que se complementa com essas melodias em destaque (BRYANT, 2012, p. 4).

Na construção da trilha e das características musicais da cultura representada no filme, Bryant ainda aponta a exploração de palavras do idioma dos *Na’vi*, que Horner utiliza para trazer “cores” à sua orquestração, que contou também com a criação de instrumentos e combinações entre instrumentos, na busca de timbres desejados. Os aspectos visuais também foram de grande importância na criação das sonoridades como: as cores vibrantes e vivas, cenas dentro da floresta de Pandora e até mesmo o lado que explora a realidade dos humanos (BRYANT, 2012 p. 5-6).

Por fim, Bryant ainda aborda uma questão adicional que me chamou a atenção: as diversas oportunidades de atuação do músico, o que, nesse caso, é exemplificado com sua própria experiência – ao aplicar conhecimentos específicos da sua área de pesquisa (etnomusicologia), Bryant esteve lado a lado com Horner e Cameron⁸, e outros, na construção de uma música para uma cultura imaginária e alienígena, e o desenvolvimento da trilha sonora de Avatar.

⁸ James Cameron é um cineasta, produtor, roteirista e editor canadense.

1.4 Cenas do filme como elementos inspiradores do processo criativo

Juntamente com os elementos sobre os aspectos sonoros, citados no item anterior, algumas cenas do filme também se destacam como referências visuais que impulsionaram a compreensão e me inspiraram durante o processo criativo.

Durante o processo criativo, busquei também explorar sonoridades no piano que pudessem criar ambientes sonoros que expressassem sensações e ilustrassem situações de algumas cenas do filme que mostram o espaço, luas e mundos, cores e disposições desses elementos.



Figura 1: Cena do filme Avatar (2009)

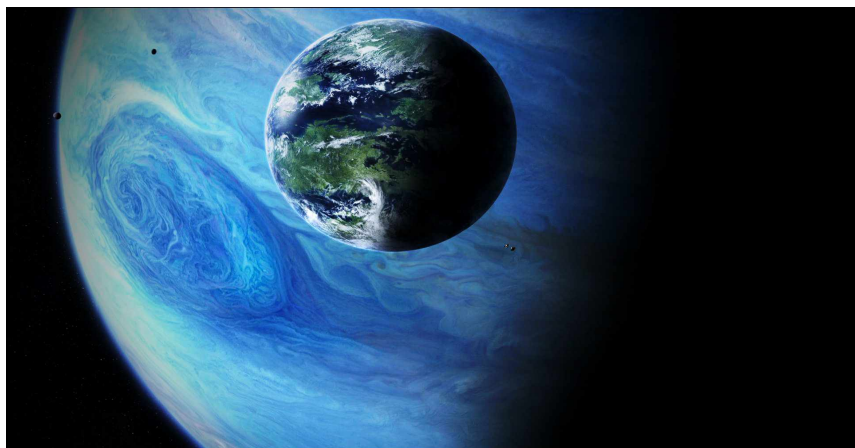


Figura 2: Cena do filme Avatar (2009)

Como descrito no item anterior, algumas das inspirações sonoras para a trilha foram modelos de cultura e práticas musicais mais primordiais, que explorassem a voz e a percussão, e o filme é rico de cenas que retratam esses pontos, com brados de guerra, momentos de caça, cerimônias religiosas, cenas essas que destacam

musicalmente – através do visual e do sonoro – a exploração de articulações rítmicas e de texturas sonoras, as quais foram referências inspiradoras na exploração de ritmos, articulações e ressonâncias no piano no processo de composição de *Ecos*.



Figura 3: Cena do filme Avatar (2009)



Figura 4: Cenas do filme Avatar (2009)



Figura 5: Cenas do filme Avatar (2009)

Cenas com imagens do espaço, luas e mundos vistos de Pandora, a riqueza de cores e luzes e as disposições desses elementos nas cenas foram os principais elementos catalizadores de inspiração visual, dos quais busquei a exploração de sonoridades que evocassem: estar no espaço, guerra e cerimônias, articulações mais rítmicas dos rituais de caça/religiosos/guerra, e principalmente atmosferas de Pandora à noite, essa sensação noturna, porém com luzes e cores que ressaltam.

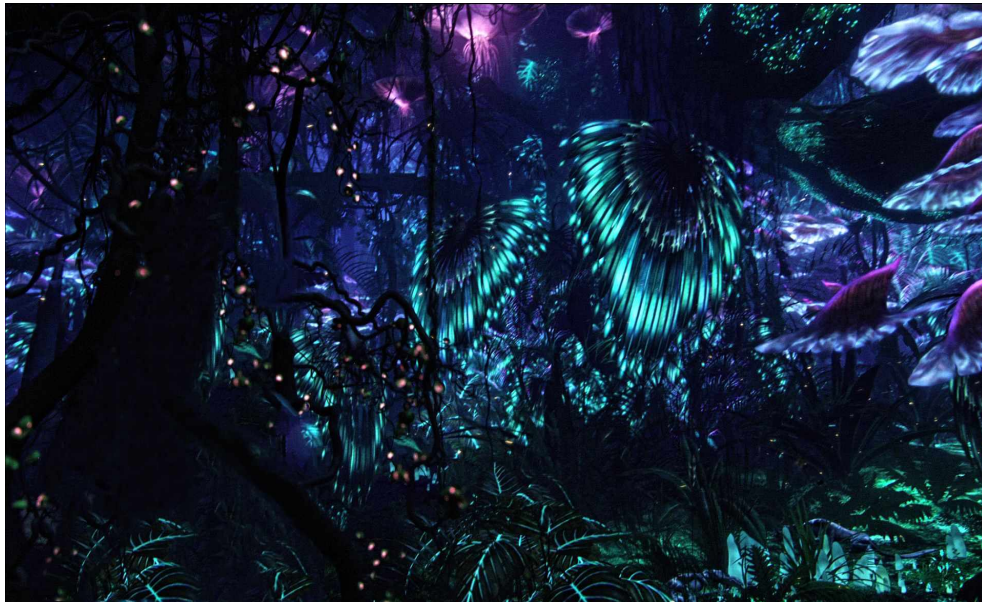


Figura 6: Cena do filme Avatar (2009)

2. Conceitos norteadores

Tido como um referencial teórico a cerca de conceitos que dizem respeito à criatividade na composição e métodos de abordagens analíticas do processo criativo, esse momento do trabalho conta com materiais que fundamentaram ideias, agregaram conhecimentos e que impulsionaram o processo criativo, além de bases em que se pautaram as reflexões da pesquisa.

2.1 Conceitos, ideias e expressões teórico-práticas

Baseado nas ponderações de Edson Zampronha – conforme apresentadas em Zampronha e Ayer (2014) e Barreiro (2017) – foram destacadas algumas referências conceituais e práticas que subsidiaram o processo criativo deste trabalho, envolvendo as várias etapas dessa experiência musical, desde a formulação de ideias, a prática instrumental (por meio das improvisações), até a influência da notação e dos significados musicais, levando em conta aspectos sensoriais e cognitivos.

Ao se pensar uma experiência musical, logo nos remetemos a sensações, sentidos, e processos que utilizamos para estabelecer conexões e entender esses sons. Sendo assim, a “sensibilidade” se destaca ao buscar “atenção às particularidades sem esquecer do geral”(AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 265), onde o ouvinte permite “deixar-se tocar pela diversidade e singularidades dos eventos” (BARREIRO, 2017, p. 36), consideradas por Zampronha como um fator fundamental na música. Sensibilidade, nesse caso, não é emotividade, mas sim uma “abertura que leva ao questionamento sobre modelos de compreensão da realidade” (BARREIRO, 2017, p. 37). A “emotividade”, por sua vez, é “uma forma de julgamento da sensibilidade” (AYER; ZAMPRONHA, 2014 p. 265), “posterior à sensibilidade, um possível resultado da sensibilidade” (BARREIRO, 2017, p. 37).

Outro ponto a destacar diz respeito ao “sentido musical”, entendido como o “resultado de um conjunto de conexões que o ouvinte realiza para transformar aquilo que escuta em algo inteligível” (ZAMPRONHA, 2007, p. 83 *apud* BARREIRO, 2017, p.37) pela atuação de mecanismos de tradução⁹. A atenção a esses mecanismos

⁹ Para Zampronha, “as imagens que criamos ao escutar uma obra são diferentes de ouvinte a ouvinte, mas o mecanismo de tradução não é essencialmente diferente”, o que possibilita “dar um passo adiante tanto da subjetividade romântica quanto da objetividade do objeto sonoro e da estrutura” (AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 263).

pode gerar “perspectivas sumamente originais para a exploração musical” (AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 263).

Voltando o olhar para o lado técnico composicional da experiência musical, alguns outros conceitos se destacaram, e moldaram ideias no processo criativo da obra musical deste trabalho. O primeiro desses conceitos, derivado dos trabalhos de Zampronha, é a “transferência”, entendida como “qualidades, valores ou conceitos de algo que passam a ser atribuídos a outra coisa, alterando a significação”, gerando, assim, “camadas de significação que dialogam entre si”. A transferência é também uma “ferramenta composicional, interpretativa e analítica que salta para fora da partitura, trabalhando com a manipulação de sentidos musicais” (ZAMPRONHA, 2013 p. 16,17 *apud* BARREIRO, 2017 p. 37-38).

Nesta escuta concentrada em referências, um som é mais que um som. Ele é capaz de transferir à experiência de escuta um conjunto de valores, experiências sonoras e conceitos que o som sozinho não é capaz de apresentar. Uma nota longa, tocada com uma expressividade barroca, é capaz de transferir valores barrocos a um certo momento de uma obra. Desta forma, uma obra é construída não somente a partir das relações que os sons estabelecem entre si, mas a partir das relações entre essas referências. (AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 259)

Imerso nesse contexto de manipulação dos sentidos musicais, temos a “reinvenção”, exemplificada por Zampronha com o piano – um instrumento com um “contexto de produção musical altamente criativo” e que “estabelece um diálogo com o imaginário do ouvinte” (AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 268). Em sua obra *Ciaccona* (2007), para piano e percussão, reinventa significações por meio das indicações expressivas, que possuem “uma densidade musical que se refere ao passado, e que é reinventada no contexto deste duo” (AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 261). Nessa obra a percussão é utilizada como um piano: “a percussão quase sempre une dois sons, um som seco e outro reverberante, que é uma reinvenção, na percussão, do som do piano: o som seco é o som do martelo na corda, e o som reverberante é o da corda que vibra” (AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 261). Ainda utilizando a obra *Ciaccona* como exemplo, essa reinvenção ainda nos leva à “escolha de notação”, um fator que “pode determinar a composição porque filtra os recursos e

impõe limitações” (AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 259). Ao utilizar de uma escrita tradicional para uma música contemporânea (interpretada como a referência de uma notação dentro da outra), não se tem uma “novidade evidente” na grafia, logo, Zampronha cria uma “densidade de significações” que se refletem tanto na escrita quanto na forma de tocar. (AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 261)

Em *Ciaccona* você detecta um caso claro: estas indicações expressivas dão certa densidade à leitura da obra, construindo uma ideia que relaciona piano e percussão não somente como dois sons que se unem, mas que se unem incluindo uma densidade musical que se refere ao passado, e que é reinventada no contexto deste duo. A conexão entre os eventos agora adquire uma densidade que é introduzida por estas indicações. (AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 261)

Por fim, temos o “diálogo com outras obras” onde a “escuta se concentra em referências”, e que mostra “como a experiência musical pode ser enriquecida com experiências que temos de outras músicas” (BARREIRO, 2017, p. 39). Por meio de evocações de outras músicas, essa bagagem “entra em nossa experiência de escuta musical dando aos sons uma nova camada de significações” (AYER; ZAMPRONHA, 2014 p. 259). Esse ideal especificamente me motivou e auxiliou na manipulação e elaboração de um diálogo entre os materiais sonoros da trilha original de James Horner e a poética composicional de Henry Cowell, explorando esse material em um novo contexto estético.

2.2 Considerações sobre a análise dos processos criativos em música

Em *Processos criativos em música: da teoria das etapas aos tipos de criatividade*, Damiani e Eyng trazem uma breve introdução sobre criatividade, com base em teorias de alguns autores, em que se defende a criatividade como “resultado da interação entre os processos mentais do indivíduo e o contexto sociocultural”. Há intersecção do indivíduo, o campo e a área, englobando “personalidade, motivação e processos cognitivos” (CSIKSZENTMIHALYI, 1996 *apud*. DAMIANI, EYNG, 2014, p. 1-2).

Os autores ainda consideram a criatividade como uma “capacidade inerente à ação humana”, que tem um “valor positivo”, e que “não é obra apenas de gênios”, tratando-se da “capacidade de combinar o velho de novas maneiras” (VIGOTSKI, 2009, p. 17 *apud*. DAMIANI, EYNG, 2014, p. 2)

Damiani e Eyng ainda ressaltam a importância de levar em consideração a influência dos fatores sociais na criação musical individual, visto que, a partir daí se dá o processo de interiorização e exteriorização, que utiliza de instrumentos técnicos (instrumentos musicais e computadores) e de instrumentos semióticos (cifragem, partitura, linguagens orais e escritas etc.). O resultado do entrecruzamento de interiorização e exteriorização é a produção de melodias, arranjos, solos instrumentais, performances etc.

Sobre métodos de análise do processo criativo e música, Damiani e Eyng expõem primeiramente o modelo clássico proposto por Wallas (1926), que se divide em 4 etapas:

- Preparação: formulação do problema;
- Incubação: distanciamento do problema/ trabalho inconsciente;
- Iluminação: aparição de ideias interessantes/ consciência;
- Verificação: avaliação, redefinição, desenvolvimento.

Os autores mencionam que, a partir desse modelo e sua aplicação, alguns pensadores verificaram alguns “déficits” na eficácia da análise do processo criativo. Gardner & Katz (2012), por exemplo, mostram que a proposta é “simplificada” por “não oferecer informações sobre os processos cognitivos dos compositores no decorrer do processo” (GARDNER; KATZ, 2012, *apud*. DAMIANI; EYNG, 2014, p. 3). Collins (2005), apoiado nas sugestões de Webster (2002), verifica que “a iluminação é recursiva, pois aconteceria em todas as etapas do trabalho” (COLLINS, 2005 *apud*. DAMIANI; EYNG, 2014, p. 3)

Segundo Damiani e Eyng, a proposta de Dietrich (2004) busca superar as interpretações unilaterais, e se baseia em dois modos de processamento: o deliberado, que “diz respeito à busca metódica pela resolução de um problema”, e o espontâneo, que “remete à irrupção de uma solução após um período de descanso ou afastamento do problema”. Porém, esses dois modos podem atuar em duas estruturas neurais: emocional, que “interpreta as informações do meio avaliando o significado biológico de um dado evento”, e cognitiva, que “envolve a análise da informação por meio da construção de sofisticadas representações mentais”. A partir disso, Dietrich propõe combinações entre os 4 estados: Deliberado-emocional; Deliberado-cognitivo; Espontâneo-emocional e Espontâneo-cognitivo. Com isso, Dietrich verificou que esses estados operam durante os processos criativos atrelados ao método e à técnica, e Damiani e Eyng traçam paralelo com pensamento de Vigotski, em que o método é “ao mesmo tempo premissa e produto, instrumento e resultado da investigação” (VIGOTSKI, 1995, p. 47 *apud*. DAMIANI; EYNG, 2014, p. 7). Logo,

a criatividade pode ser provocada conscientemente, tanto por meio de memórias afetivas quanto pelo raciocínio lógico, que pressupõe comparações, deduções e induções. Por outro lado, pode surgir tanto de forma espontânea, quando a atenção não está voltada para o problema, quanto deliberada, quando a atenção está dirigida para a resolução do problema. A produção criativa, então, pode surgir de intensa experiência emocional, mas também por meio de metódica atividade intelectual (DIETRICH, 2004 *apud*. DAMIANI; EYNG, 2014, p. 4).

Damiani e Eyng citam o trabalho de Ockelford e Johansson (2012), que, usando o processo criativo como objeto de investigação, problematizam a improvisação, onde criam um conexão entre Reprodução e Memória, e entre Improvisação e Imaginação. Analisando solos improvisados, performances e etc., sugerem que uma via interessante para estudar processos criativos em música seja a análise dos conhecimentos técnicos interiorizados pelo músico, entrecruzados com a sua exteriorização por meio de melodias, arranjos, performances, partituras etc. (OCKELFORD; JOHANSSON, 2012 *apud*. DAMIANI; EYNG, 2014, p. 5 – 6).

3. Processo de criação de *Ecos*, para piano solo

Nessa parte estão relatadas as etapas do trabalho musical no processo de composição da obra *Ecos*, contando com as improvisações (registradas em diários de estudo) e reflexões a respeito delas; a experiência com a oficina de sonoridades estendidas e suas reflexões; ideias ao se pensar a estrutura da obra; a escolha de materiais, como *clusters*, sequências harmônicas e trechos melódicos (trilha); o trabalho composicional ao piano; a notação musical e elaboração da partitura.

3.1 Diários de estudo

Os diários de estudo contam com registros sobre improvisações ao piano voltadas para a experimentação de técnica estendida (*clusters*), visando uma organização de planos sonoros - texturas/gestos - a partir dessa técnica, gerando materiais e ideias para o processo composicional.

Cada diário de estudo relata um grupo de aspectos que foram explorados durante um período de tempo, onde as sessões de improvisação eram guiadas por esses aspectos selecionados, e geralmente, durante as improvisações ou logo depois, eram escritos os principais pontos observados, que levaram à produção das reflexões descritas em cada diário de estudo.

3.1.1 Diário de estudo 1

Principais aspectos explorados:

- experimentação de *clusters*: teclas pretas, teclas brancas e cromáticos;
- *clusters* em diferentes regiões do teclado;
- mãos e antebraços: consciência corporal – peso do antebraço, força utilizada, posições;
- massas sonoras diferentes.

Reflexões:

O primeiro ponto de destaque é a dificuldade técnica de execução dos *clusters* – tocar todas as notas juntas, pensando no equilíbrio de peso para as notas, como soar todas notas, principalmente em dinâmicas *piano*.

Isso me faz refletir sobre a maneira como algumas pessoas enxergam os *clusters*, como se fosse algo aleatório, extremamente fácil, que bastaria só pressionar uma quantidade de teclas, com as mãos e com os braços/antebraços, mas que requer, às vezes, muito mais apuramento técnico do que o que conhecemos como técnica tradicional pianística.

Outro ponto é o refinamento do som, a criação de uma atmosfera sonora com os *clusters*, prezando a qualidade do som, o cuidado com as ressonâncias do piano, a diferença das massas sonoras nas regiões mais graves ou mais agudas.

3.1.2 Diário de estudo 2

Principais aspectos explorados:

- planos sonoros: melodias e acordes com centros tonais e os *clusters*;
- exploração de reverberação, planos sonoros diferentes, dinâmicas, técnicas de pedal.

Reflexões:

Ao experimentar tocar melodias já conhecidas (com harmonias tonais) sobre os *clusters*, pude perceber a dificuldade de controlar os diferentes planos e dar sentido às camadas sonoras.

Esse momento foi importante para experimentar e pensar como estabelecer um diálogo entre os planos, os momentos de encaixar os *clusters* entre trechos melódicos, e as ressonâncias de *clusters* com os acordes.

Houve um trabalho baseado nas obras analisadas, transformando trechos de outras obras tonais em improvisações que remetessem à sonoridade de Cowell e os *clusters* em suas obras, tentando experimentar as diferentes dinâmicas e densidades de texturas, nesse modelo crescente e decrescente.

3.1.3 Diário de estudo 3

Principais aspectos explorados:

- leitura de trechos do repertório de obras de Cowell, acima analisadas;
- extensão dos *clusters*: mãos, braços e antebraços;
- *clusters* em arpejos: ascendentes e descendentes;
- pedal, ressonâncias, planos sonoros.

Reflexões:

Nesse momento, ao experimentar o repertório de Cowell com os *clusters*, voltei minhas atenções a um fator que tem sido uma das minhas maiores preocupações: o sentido da utilização dessa técnica e o refinamento sonoro que esse repertório exige; o cuidado na execução dos *clusters* e como isso se reflete no resultado sonoro obtido, buscando ao mesmo tempo criar um ambiente sonoro que se relacionasse às inspirações do compositor (mitologia irlandesa), e o equilíbrio no diálogo entre os planos sonoros já analisados.

Uma das dificuldades durante a leitura de trechos de *The Harp of Life* diz respeito aos *clusters* em glissandos, em direções diferentes. A escrita me parece mais densa (4 pentagramas), os movimentos dos braços, o peso, e o cuidado com a sonoridade são aspectos muito importantes de se pensar na atmosfera sonora criada pela técnica. Além disso, ainda temos uma melodia que se destaca em uma condução harmônica tonal bastante “recheada” (com acordes densos).

Como já falado, um fator importante para se destacar é que, durante esses momentos, criei uma nova relação com o instrumento, conhecendo-o ainda mais no sentido das ressonâncias, podendo experimentar como esses sons se fundem, se a densidade e a dinâmica aplicada nos *clusters* ou nos acordes e melodias são suficientes para se obter uma clareza sonora, se estão em equilíbrio ou até se estão exagerados demais.

3.1.4 Diário de estudo 4

Principais aspectos explorados:

- materiais harmônicos e melódicos da trilha na improvisação;

- *clusters* pentatônicos;
- produção de material sonoro focado na composição da obra.

Reflexões:

Com base nos *clusters* pentatônicos, e a exploração dos temas e harmonias da trilha do filme Avatar, esse momento me ajudou na escolha da tonalidade da peça e até na definição de trechos que explorassem os *clusters*.

A introdução da harmonia da trilha transposta a outra tonalidade permitiu abarcar uma considerável quantidade de teclas pretas, ressaltando a sonoridade pentatônica, que como visto em Bryant (2012), foi um dos recursos de afinação descartados na elaboração da trilha, por ser uma escala reconhecível e fazer alusão à práticas musicais terrestres, logo decidi explorar os materiais da trilha original nesse contexto.

Como essa improvisação foi mais focada em materiais para a composição, após a exploração dos materiais da trilha original do filme, senti grande dificuldade de desconectar-me desses materiais na improvisação, o que me levou a pensar os trechos com referências a esses temas e harmonias da trilha, materiais esses que foram muito importantes, utilizados e reestruturados na minha composição final.

3.2 Oficina de Sonoridades Estendidas

No decorrer da pesquisa, ainda no início das explorações narradas nos diários de estudo, tive a oportunidade de participar de uma oficina de criação e performance musical baseada em sonoridades estendidas com o Prof. Dr. Sérgio Kafejian. Essa foi uma experiência muito enriquecedora na minha formação musical e que muito me ajudou a clarear as ideias para os processos composicionais dessa pesquisa.

Apesar de estar envolvido com essa pesquisa de sonoridades estendidas e repertórios da música moderna e contemporânea, essa perspectiva da música é ainda nova para mim, visto que não é um repertório muito abordado durante o curso e com poucas disciplinas voltadas ao assunto. Durante os dias de oficina, pude vivenciar práticas de improvisação que se valessem de um busca por sonoridades não convencionais, tanto no instrumento quanto com o corpo/voz.

A exploração prática de muitos conteúdos conhecidos apenas na teoria faz parte dos aprendizados dessa experiência. Pude experimentar ao piano, e fora do instrumento também, uma vasta gama de sons: sons ruidosos, reverberações, texturas e gestos, através do ideal de improvisação em que foi construída a oficina.

Vale destacar também a prática coletiva de exploração dessas sonoridades com a turma, envolvendo outros instrumentos e as relações entre eles, e ainda as interações de criação musical que culminaram em obras apresentadas em um concerto.

3.3 Pensando a estrutura da obra

Uma das principais influências composicionais para esse trabalho surgiu a partir das obras de Henry Cowell. Apoiado nos referenciais artísticos com a escuta de suas obras, fui dando o pensamento sobre as seções da peça, buscando semelhanças com as análises das músicas de Cowell, nas quais nota-se uma condução sonora com um crescendo de dinâmica e de densidade, que decresce em direção ao final (criando uma estrutura em arco por meio do retorno às características do início da peça).

Através das improvisações e das escutas e análises citadas acima, outros pontos pensados foram: o papel dos *clusters* e suas posições métricas em cada seção; como trabalhar a extensão dos *clusters* e suas características, explorando também articulações e formas de toques, a fim de criar diferentes sonoridades, buscando, no geral, contrastes e diálogos na obra.

Logo, em Ecos, pode-se observar 4 seções em que podemos analisar da seguinte maneira:

- a primeira seção (compassos 1-19), com caráter mais intimista e cordal, possui *clusters* cromáticos na região grave com pouco movimento rítmico que formam uma atmosfera sobre a qual são tocados acordes. Em toda a obra pode-se perceber relações com as sonoridades das obras de Cowell analisadas e também com cenas do filme, que nessa seção podem ser exemplificadas pelas figuras 1 e 2 no item 1.4;
- a segunda seção (compassos 20-35) tem como característica mais marcante a exploração rítmica dos *clusters* pentatônicos em *staccato* em contraponto a uma melodia em *legato*, com uma condução

crescente e que vai ganhando mais densidade fazendo referência às atmosferas cênicas da figura 3 (item 1.4);

- a terceira seção (compassos 36-44) é o trecho mais denso da obra na qual se observa *clusters* pentatônicos e diatônicos mais extensos (tocados com os braços) com um movimento rítmico derivado da melodia da segunda seção, enquanto temos também acordes densos em regiões mais agudas do piano, ambos em uma atmosfera de dinâmica *fff* que fazem alusão a contextos do filme descritos no item 1.4 e exemplificado com as figuras 4 e 5;
- por fim, a quarta seção (compassos 45-52) consiste em uma coda que retoma materiais das outras seções em sentido retrógrado onde a obra finaliza com os materiais do início, também em uma atmosfera que guiou e percorreu toda obra, uma sensação soturna com luzes e cores que se destacam em momentos diferentes e as combinações diferentes entre essas cores, onde além de toda a referência sonora das obras de Henry Cowell e da trilha do filme por James Horner, pode-se conectar também com o contexto imagético do filme, como exemplificada na figura 6 (item 1.4).

Ao final de todo o processo, analisando as características da minha composição, seus referenciais e materiais incorporados, o nome *Ecos* traz em si todo esse significado. Além de sons que se repetem imediatamente (principalmente no início e no fim da peça) e até mesmo motivos (rítmicos, melódicos e/ou harmônicos) e frases que são recorrentes, o título refere-se também aos ecos incorporados na música: ecos dos motivos melódicos e harmônicos de James Horner da trilha original do filme Avatar, e também das sonoridades inspiradas pelas cenas do filme, como também ecos da poética composicional de Henry Cowell, que buscam referenciar certo padrão de semelhança com algumas de suas obras, com esse ideal de sonoridades e de exploração dos *clusters*.

3.4 Escolha de materiais

Os materiais sonoros e ideias da peça são resultados principalmente das improvisações, visto que, com elas, foram exploradas as técnicas e sonoridades tomadas como referência, como forma de melhor compreendê-las, gerando assim alguns modelos e diferentes ambientes sonoros utilizados na composição da obra.

A escolha dos *clusters* se deu com a exploração dos mesmos, buscando camadas sonoras que fizessem diálogo com a parte melódico-harmônica em contraponto, buscando diferentes coloridos sonoros através das regiões grave/médio/agudo e da densidade de cada *cluster* (extensão), além de sua “qualidade” como *cluster* cromático, com teclas brancas (diatônicos) ou com teclas pretas (pentatônicos), evocando sensações sonoras que remetam à estética de Henry Cowell e também a sensações de contextos do filme (tanto do ponto de vista dos estímulos visuais quanto musicais), assim como descrito em uma breve análise no item anterior.

Alguns intervalos musicais são valorizados no contexto melódico através da utilização de ataques em segundas maiores que caminham para uma consonância, e camadas sonoras que destacam intervalos de segundas, maiores e menores, através da reverberação e sustentação dos sons tocados em sequência. Ainda se tratando desse contexto melódico, temas e contra-temas da trilha de James Horner também foram incorporados em diferentes seções, explorados em contextos mais melódicos ou então dentro da densidade de *clusters* com acordes.

Tratando-se das conduções harmônicas, a maior parte deriva da condução harmônica da trilha original de James Horner. A ideia foi trazer essa referência da trilha em um universo completamente diferente (assim como os motivos melódicos), explorando essa textura de acordes em contraponto aos *clusters*, como em muitas peças de Cowell, onde os trechos tonais/modais são formados por blocos de acordes que criam um movimento melódico com essa densidade cordal sobre os *clusters*.

Nas figuras 7 e 8 temos o material temático da trilha do filme *Avatar* explorado em dois contextos diferentes. Na primeira temos um trecho da canção *I see you*, com conteúdos temáticos e harmônicos em uma versão para voz e piano. Na segunda, temos um trecho inicial de *Ecos* retratando como a incorporação da

condução harmônica desse material temático ecoa na primeira seção¹⁰, e como o motivo melódico de James Horner (do canto) é trabalhado na segunda seção.



Figura 7: James Horner e Simon Franglen, *I see you*¹¹, compassos 5-7.

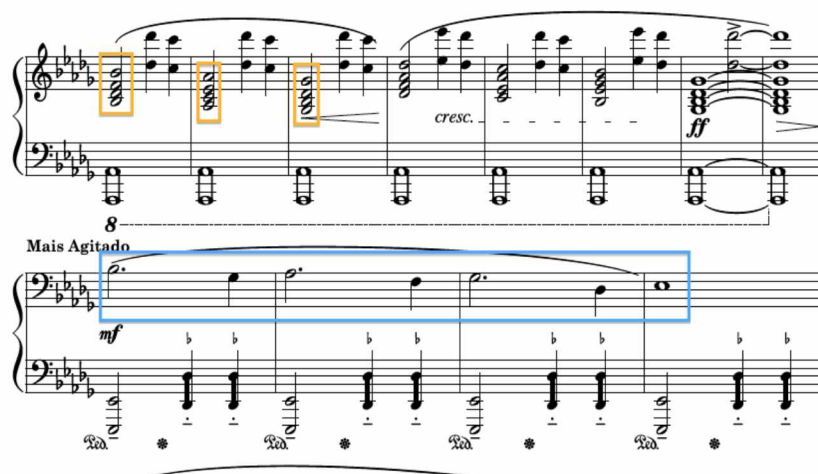


Figura 8: Victor Nunes, *Ecos*, compassos 12-23.

¹⁰ Segundo análise descrita no item 3.3.

¹¹ Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=3YDz-ftqr1g> >

Nas figuras 9 e 10, temos o tema principal da trilha sonora do filme, que foi incorporado na seção mais densa de *Ecos*, apresentando essa referência (melódica/harmônica) com alta densidade de dinâmica e extensão nos *clusters* e acordes.



Figura 9: James Horner e Simon Franglen, *I see you*, compassos 13-17.

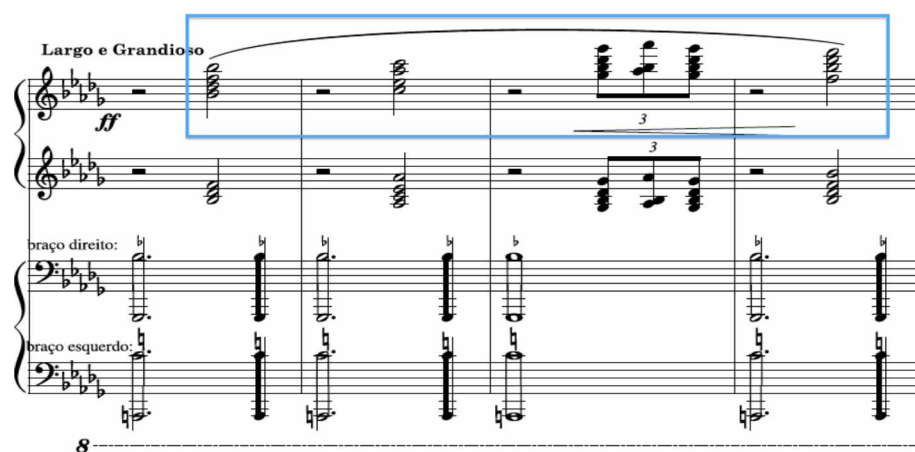


Figura 10: Victor Nunes, *Ecos*, compassos 36-39.

3.5 Notação musical e elaboração da partitura

Em relação ao aspecto da escrita musical, além da utilização do sistema de escrita tradicional na partitura, alguns elementos foram incorporados, principalmente

na questão da grafia dos *clusters*, sendo que a principal influência e referência foi a notação utilizada por Henry Cowell em algumas de suas obras¹².

Desses materiais incorporados destacam-se, principalmente, as barras de ligação entra as notas que definem a extensão do cluster e os símbolos de bemol ou sustenido para indicar os *clusters* pentatônicos (teclas pretas do piano) e de bequadro para indicar os *clusters* diatônicos (teclas brancas do piano).

Durante a produção da partitura com o uso *software* específico, encontrei algumas dificuldades quanto à representação dos clusters de uma forma mais fiel à notação de Cowell, visto que o *software* não oferecia ferramentas que abrangessem a extensão dos *clusters* ou até mesmo alguns detalhes em relação à organização do sistema com três pentagramas. Porém, ao combinar alguns recursos oferecidos, consegui chegar a um produto que contemplasse essa notação, contendo as informações necessárias de forma clara e com um aspecto visual apropriado.

Como em muitas obras do repertório a partir do séc. XX, decidi elaborar uma bula que acompanha a partitura, contendo algumas informações sobre materiais temáticos incorporados na obra, indicações de execução (performática e técnica) dos *clusters*, e até algumas considerações sobre a utilização dos pedais.

A notação musical utilizada se relaciona também com conceitos de Zampronha (abordados no item 2.1). Ao utilizar de termos expressivos tradicionais e representações dos *clusters* como as de Cowell, adotadas nesse trabalho como referência de grafia para os mesmos, a densidade de significações se dá nessa fusão entre a escrita e sonoridades inspiradas em obras de Cowell e o material da trilha incorporado, que carrega uma significação de uma sonoridade, técnicas e grafias mais tradicionais, fazendo contraponto à escrita pianística moderna segundo Cowell, seja na questão de grafia dos *clusters*, como também na estrutura da obra em geral, que remete a outra estética. Como já dito anteriormente, Zampronha considera a escolha da notação como fator que “pode determinar a composição, porque filtra os recursos e impõe limitações” (AYER; ZAMPRONHA, 2014, p. 259), logo, ainda pode-se traçar paralelo com as determinações que a escolha da escrita conduziu, visto que, baseando-se na escrita de Cowell, a busca por uma semelhança na questão estrutural da obra e a exploração da técnica dos *clusters*, alguns recursos e limites moldaram e guiaram o processo de notação da obra.

¹² Exemplos de notação dos clusters em obras de Henry Cowell disponíveis em anexo.

4. Reflexões sobre o processo criativo vivenciado

Nessa parte do trabalho se dá a relação do processo dessa pesquisa com as metodologias de análises apresentadas por Damiani e Eyng (2014) em *Processos criativos em música: da teoria das etapas aos tipos de criatividade*. Há aqui uma tentativa de encaixar as etapas do trabalho nesses modelos e discutir a aplicabilidade desses métodos e suas relações com os apontamentos de outros autores que Damiani e Eyng apresentam no decorrer do artigo.

Levando em conta o destaque que os autores fazem acerca dos fatores sociais e instrumentos de trabalho envolvidos no processo, pode-se destacar a utilização do piano, do filme, audições da trilha do filme e repertório de Henry Cowell, partituras (análises harmônicas; melodias e notação) e a produção resultante (obra, partitura e gravação). Ao se pensar o contexto do processo, pode-se levar em conta a pesquisa produzida sobre o processo e o acesso a artigos e livros sobre técnica musical, ideais do processo criativo musical e visual do filme, análises etc.

O primeiro método apresentado por Damiani e Eyng é o de Wallas, que se divide em quatro etapas. A primeira delas é a preparação (formulação do problema), que nesse caso é a proposta da pesquisa, a composição de uma obra para piano utilizando como elementos catalizadores do processo criativo a poética composicional de Cowell e o filme Avatar e sua trilha.

Em seguida, temos a incubação (distanciamento do problema/ trabalho inconsciente), em que se encaixam os momentos de estudo do repertório pianístico, apreciações da trilha e do filme (sem a finalidade analítica da proposta da pesquisa) e até mesmo desligamento total da pesquisa, do processo composicional e do repertório.

Na iluminação (aparição de ideias interessantes/ consciência) ressaltam-se ideias para o trabalho das sonoridades ao piano, exploração das técnicas e releitura dos temas musicais do filme, que são suscitadas em momentos de apreciações e análises ou até mesmo fora deles.

Por fim, na verificação (avaliação, redefinição, desenvolvimento), encaixam-se os momentos da composição da obra, com experimentação das ideias, das seções e as sonoridades exploradas, fluidez no discurso musical da peça no tempo, e as reformulações durante o processo e seu desenvolvimento até o resultado final.

Após a exposição dessas etapas, os autores expõem os destaques de Gardner & Katz (2012), onde apontam que a proposta de Wallas é “simplificada”, por “não

oferecer informações sobre os processos cognitivos dos compositores no decorrer do processo” (GARDNER; KATZ, 2012, *apud.* DAMIANI; EYNG, 2014, p. 3), mas em relação a isso, o objetivo do presente trabalho se concretiza, fornecendo ao leitor/ouvinte relatos sobre os processos cognitivos e fundamentos teóricos que guiaram a atividade composicional, superando essa “limitação” apontada pelos autores..

Segundo Damiani e Eyng, Collins (2005) destaca que “a iluminação é recursiva, pois aconteceria em todas as etapas do trabalho” ((COLLINS, 2005 *apud.* DAMIANI; EYNG, 2014, p. 3), e pude verificar essa afirmação na prática, visto que, em muitos momentos, depois da proposta da pesquisa formulada e interiorizada, eram recorrentes ideias de composição, exploração de sonoridades, pesquisa bibliográfica e até mesmo de escrita do trabalho - iluminação/insights, seja durante a formulação, em momentos de incubação, e principalmente de verificação.

Com a problematização da improvisação de Ockelford e Johansson (2012), exposta por Damiani e Eyng, também consegui traçar paralelos de conexão entre reprodução/improvisação, tratando-se de execução de materiais, sua internalização e sua externalização com suas variáveis, onde a conexão memória/imaginação se dá com uma abertura para a criação de novos materiais durante a execução. Durante a pesquisa, essa criação de novos materiais esteve em busca de um diálogo com os materiais já consolidados, uma nova releitura, uma ideia de referência que permeia a obra em geral, a obra que é o produto final, com partitura, gravação e performance, que são os objetos de análise do processo criativo na proposta de Ockelford e Johansson (2012).

Voltando o olhar reflexivo para o processo de composição ao piano, na condição de uma pesquisa acadêmica, posso considerar o trabalho como uma experiência marcante, visto que faz uso de diversos recursos que impulsionaram e geraram a possibilidade de aplicar muitos dos conhecimentos e técnicas adquiridas no decorrer da graduação, dentre os quais destaco os instrumentos de pesquisa, acesso a trabalhos sobre os assuntos explorados, conceitos e a prática musical. Dessa experiência, ainda destacam-se apontamentos como: a exploração e influências do repertório de Cowell e suas sonoridades; a dificuldade de desconectar dos materiais sonoros resultantes das escutas e análises (sonoridades, harmonias e temas melódicos do repertório e trilha sonora) no processo de criação de novos materiais sonoros; processos de improvisação e composição de trechos isolados e a busca por uma

conexão entre esses trechos e o sentido no discurso musical presente nas seções da obra final.

Em relação aos aprendizados, vale destacar o contato com trabalhos sobre os métodos de análise do processo composicional e a conexão desses conhecimentos com o processo dessa pesquisa. É importante ressaltar também, certa ligação com o universo das trilhas sonoras e a exploração do piano na busca de sonoridades que suscitam imagens e sensações variadas, criando uma conexão com o repertório, que leva à construção da apreciação analítica, compreensão, gosto musical e olhares para as relações entre estímulos sonoros e visuais no processo de criação.

5. Considerações finais

O trabalho tem como recorte histórico um período em que se destacam as seguintes questões musicais: uma maior ênfase na exploração e nos estudos sobre a questão da técnica estendida, tendo o piano como instrumento musical em que se baseia o processo criativo da pesquisa; Henry Cowell como compositor importante na produção de peças e materiais teóricos acerca do tema e a técnica dos *clusters* no piano; a improvisação como recurso de exploração sonora e criação; e a relação com materiais sonoro-visuais referentes ao filme Avatar.

Por meio de escutas, análises e leituras de trabalhos que envolvessem o estudo técnico e interpretativo das obras de Cowell, foram gerados materiais e ideias que fomentaram uma base criativa para o processo composicional.

Explorando o ideal de improvisação com base na técnica dos clusters, deu-se um levantamento das dificuldades na execução da técnica e qualidades sonoras obtidas, e geraram-se materiais musicais que foram utilizados na obra resultante final do trabalho. Aqui também se encaixam experiências vividas durante o processo da pesquisa que me proporcionaram a prática e a compreensão da produção musical com moldes estéticos da música moderna (séc. XX), enriquecendo também as ideias para a criação da obra.

Como parte da pesquisa, a busca por uma base teórica deu-se através de termos centrais que guiaram as ideias criativas, e também a busca por uma forma de análise desse processo, entrelaçando a criação musical com o trabalho reflexivo sobre tal prática. Para isso, foram utilizadas ideias de Zampronha e modelos de métodos analíticos do processo composicional abordados no trabalho de Damiani e Eyng (2014).

Buscou-se também detalhar as etapas de trabalho do processo criativo, fornecendo um material para a compreensão das ideias que formaram um alicerce para a construção da obra musical, além de pontuar escolhas de materiais sonoros explorados e incorporados na peça e os próprios processos criativos empregados.

Por fim, este texto traça um paralelo das etapas de trabalho criativo com as propostas de análises desses processos, onde consegui verificar os principais apontamentos das propostas presentes nas referências com as etapas vivenciadas na pesquisa durante a criação musical.

É importante destacar como todo o arcabouço conceitual e teórico explorado na pesquisa materializou-se de forma artística através da obra musical. Logo, considerando a criatividade como arte de “combinar o velho de novas maneiras” (VIGOTSKI, 2009, p. 17 *apud*. DAMIANI, EYNG, 2014, p. 2), o resultado desse processo é uma combinação de poética composicional, com materiais temáticos existentes e ainda uma relação criativa entre o visual (tomado como elemento de estímulo poético), o sonoro e o conceitual-teórico, materializando-se na obra composta.

A pesquisa ainda proporcionou uma experiência profissional e pessoal, contribuindo para o meu crescimento como músico, ao explorar sonoridades ao piano em um contexto de experiência composicional, que se sustenta em pilares teóricos e conceituais aqui pesquisados que enriqueceram meus conhecimentos artísticos.

Considera-se que, para além dos benefícios dessa pesquisa no plano pessoal, a reflexão aqui apresentada e a obra composta possam contribuir para a área de Música em geral e fomentar novos temas de pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALBINO, César A. C. **A importância do ensino da improvisação musical no desenvolvimento do intérprete.** Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Estadual Paulista-UNESP. São Paulo, 2009.

AYER, Maurício; ZAMPRONHA, Edson. Deixar-se tocar pelo que não se encaixa em nossos paradigmas: Maurício Ayer entrevista Edson Zampronha. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 257-270, jun. 2014.

BARREIRO, Daniel Luís. Apontamentos sobre o pensamento composicional de Edson Zampronha: sensibilidade, sentido musical e diálogo com outras obras. In: FESTIVAL DE MÚSICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA – FMCB. v. IV, Campinas, São Paulo. **Anais...** São Paulo: FMCB, p. 35-40, 2017.

BRYANT, Wanda. Creating the Music of the Na’vi in James Cameron’s Avatar: An Ethnomusicologist’s Role. In: *Ethnomusicology Review*, v. 17, 2012. Disponível em: <<https://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/17/piece/583>>

CLOUGH, Allison Rachelle. **A performance guide for selected works for piano by Henry Cowell.** The University of Alabama, Tuscaloosa, Alabama, 2013.

COWELL, Henry. **New Musical Resources.** Cambridge, Cambridge University Press, 1930.

EYNG, C.; DAMIANI, M.. Processos criativos em música: da teoria das etapas aos tipos de criatividade. **XXIV Congresso da Anppom - São Paulo/SP**, Brasil, jul. 2014. Disponível em: <<https://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/view/2821/651>>

FERNANDES, Maria João Correia. **A interpretação ao piano no século XXI: novas técnicas e recursos.** Projeto Artístico de Mestrado em Música. Escola Superior de Música Artes e Espetáculo-ESMAE. Portugal, 2015.

ISHII, Reiko. **The development of extended piano techniques in twentieth-century American music**. Florida, Florida State University-FSU, 2005.

SMITH, Gabrielle E. **Performance Practices for Four Avant-garde Piano Pieces by Henry Cowell**. Michigan, Andrews University, 2011.

APÊNDICE

- Link da obra Ecos:

<https://soundcloud.com/user-193000614/ecos>

- Partitura *Ecos*:

ECOS

2019

Inspirada na poética composicional de Henry Cowell e com materiais de James Horner para a trilha sonora do filme Avatar incorporados.

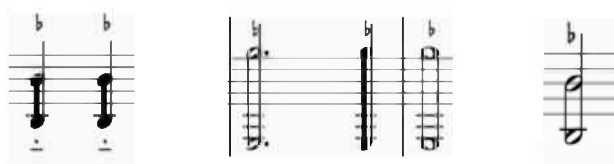
VICTOR NUNES

Explicação dos símbolos utilizados na obra para a representação dos *clusters*:

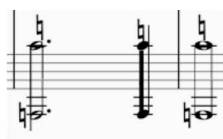
- **Clusters cromáticos**, onde devem ser tocados todos os semitons no âmbito determinado, aparecem da seguinte forma:



- **Clusters pentatônicos**, onde devem ser tocadas apenas as teclas pretas no âmbito determinado, aparecem das seguintes formas:



- **Clusters diatônicos**, onde devem ser tocadas apenas as teclas brancas no âmbito determinado, aparecem da seguintes formas:



Em relação à utilização dos pedais:

- Sugere-se que o pedal de sustentação seja utilizado por um compasso inteiro, buscando ligar os sons produzidos pelos *clusters*, exceto em ocasiões em que as indicações de pedal são expressas na partitura;
- Dos compassos 36 ao 44, uma possibilidade é utilizar o pedal central (*sostenuto*) para criar uma massa sonora contínua no plano dos *clusters*.

Ecos

Victor Nunes

Lento

Mais Agitado

28

Rit. *cresc.*

32

f *cresc.* *ritard.*

Largo e Grandioso

36

ff

3 3

braço direito:

braço esquerdo:

8

40

fff

8

3

dim.

ff

8

45

mf

tempo mais livre

mp

p

dim.

ritard.

mp

8

ANEXO

- Exemplos de notações de *clusters* em obras de Henry Cowell:



Figura 11: *Tides of Manaunaun* p. 5.



Figura 12: *The Harp of Life* p. 3.