

Mnemosine em transe: técnicas composicionais e o tempo em *Professor Bad Trip* de Fausto Romitelli

Daniel De Souza Mendes (UFRGS e Faculdades EST)

Resumo: Este artigo consiste em uma análise de *Professor Bad Trip* de Fausto Romitelli, sustentando como principal hipótese a importância do tempo como motivador composicional, o qual pode ser uma metáfora, uma forma de percepção musical ou como parte do material de articulação em música. Para exemplificar esses conceitos, são citadas também obras de Stockhausen e Grisey. Com esta análise pretendo demonstrar como o tempo pode ser um parâmetro pilar em um processo de pesquisa e criação musical.

Palavras-Chave: Fausto Romitelli, Tempo em Música, Análise Musical, Composição Musical.

Abstract: This paper consists in an analysis of Fausto Romitelli's *Professor Bad Trip*, holding as its main hypothesis the relevance of time, which may assume the role of a metaphor, acts as a way of musical perception or be itself part of the articulation materials. In order to explain these concepts, is presented works by Stockhausen and Grisey. The purpose of the analysis is to demonstrate how time can act as a core parameter in musical creation and research process.

Key-Words: Fausto Romitelli, Musical Time, Musical Analysis, Musical Composition.

Professor Bad Trip (1998-2000) é composta por três peças - *Lesson I, II e III* - caracterizadas por referências a estilos e atitudes composicionais diversas, bem como a artes visuais e a poesia. Nessa obra, há a presença de tendências composicionais tradicionalmente considerados como díspares: a informalidade originada no rock, como música de tradição oral urbana; e as minúcias da escrita musical, herdadas dos estudos de Fausto Romitelli (1963-2004) com compositores como Gérard Grisey (1947-1998) e Tristan Murail (1947).

Como referência às artes visuais, *Trípticos - Três estudos para autorretrato* de Francis Bacon é modelo para a estruturação cíclica e triádica de *Professor Bad Trip*. Do livro *Connaissance par les gouffres*, de Henri Michaux¹, o compositor cita as palavras na epigrafe da partitura de *Professor* e lança mão, por meio deste argumento, de formas distorcidas e impuras do fruir do tempo nesta peça.

A audição de *Professor Bad Trip: Lesson I* sugere uma sucessão de contínuas e radicais transformações do som, conferindo referência aos *Trípticos* de Bacon, como uma forma

DANIEL, Mendes S. Mnemosine em transe: técnicas composicionais e o tempo em *Professor Bad Trip* de Romitelli. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais*. São Paulo: ECA-USP, 2013.

¹ Francis Bacon (1909-1992) foi um pintor anglo-irlandês. Seus *Trípticos* foram pintados em 1976, retratando imagens de forte impacto, sobretudo pela influência que os efeitos da guerra causaram no artista. Henri Michaux (1899-1984) foi um poeta de nascimento belga de produção e francesa. Sua obra *Connaissance par les gouffres* relatam em poesia sua experiência com as drogas, em especial a mesalina.

‘simétrica, alterada e perturbada’. Segundo Romitelli, essas pinturas são construídas por meio de constantes retomadas de elementos representados como uma forma de síntese de seções anteriores. Em música, essas características percorrem a narrativa por constantes reapresentações de materiais que são sujeitos a distorção e transformação, em uma espécie de ‘ritual enigmático e violento’ (ROMITELLI *in* PLOUVIER, 2003).

No presente artigo, proponho uma análise das formas de manipulação estrutural que utilizam o tempo como principal parâmetro. As ferramentas encontradas são os contínuos de gradação da densidade, técnicas aditivas e subtrativas aplicadas ao ritmo, à tessitura e à instrumentação e, sobretudo, o uso dos ciclos como manipulador temporal em diversos níveis estruturais da obra.

Neste trabalho o conceito de ciclo é utilizado para nomear repetições periódicas de algum evento, cujo seu fim induz ao próprio retorno e reiteração. Entretanto diferentes contextos e aplicações dessa expressão podem ser conferidos em uma pequena amostra das discussões em pesquisas composicionais que tangem esse tópico. Autores como Caesar (2008a e 2008b)² e Ferraz (1997, 2011)³ têm utilizado os ciclos como argumento de suas discussões. Já o professor Dr. Paulo Costa Lima ministrou em 2010 um seminário de composição do PPG de música da UFBA dedicado à discussão sobre como o ciclo pode ser utilizado como ferramenta composicional, utilizando conceitos de Otto Laske (1990) e de Reynolds (2002)⁴.

Abordarei o ciclo como um recurso composicional utilizado por Romitelli para a manipulação temporal e para a construção do fruir da narrativa. O embasamento composicional e teórico será realizado por meio da análise de obras de Karlheinz Stockhausen (1928-2004) e Grisey, respectivamente *Stimmung* (1968) e *Partiels* (1988), nas quais encontro referências desses procedimentos de estruturações.

Tempo na música do século XX

A queda da tonalidade como metanarrativa totalizante, somada ao advento da tecnologia aplicada à composição, possibilitou e motivou a criação de novos materiais e novas formas de articulação do som em música. Como parte dessas mudanças, compositores como John Cage, La Monte Young e Morton Feldman propuseram uma experiência do tempo não cronométrico, uma expansão do tempo interno, lento e contemplativo. Houve também a associação do tempo com o timbre. Obras como *Gruppen*⁵ e *Stimmung* de Stockhausen hierarquizam este como principal parâmetro de articulação do som em música. Na década de 1970 Grisey cita como modelo, além dessas duas obras, a música de Giacinto Scelsi,

² CAESER, 2008; CAESER, 2011.

³ FERRAZ, S. *Música e Repetição: aspectos da diferenciação na composição do século XX*. São Paulo, EDUC/FAPES: 1997. FERRAZ, 2011.

⁴ Sobre o seminário: <http://semcompiclo.wordpress.com> (acesso em 01.03.13). LASKE, O. : *towards an epistemology of music*. Interface - Journal of New Musica Research 20, (n 3-4), 1991. E REYNOLDS, R: *Form and Method: composing music - The Rothschild essays*. Volume 22 of contemporary music. Ed de Stephen McAdams. Oxford: Routledge, 2002.

⁵ Por meio da orquestração de diversos complexos harmônicos tendo como forma de organização, sua análise de densidade espectral (MACONIE, 1999).

quando inicia um estilo de composição que reafirma a importância do tempo para a percepção do timbre, a *Música Espectral*.

Podemos encontrar o ciclo do tempo como uma característica central na obra de Stockhausen. Entre 1977 e 2004 o compositor trabalhou em um ciclo de sete óperas, *Licht die Sieben Tage der Woche*, cada uma representando um dia da semana e à época de sua morte trabalhava em um novo ciclo operístico chamado *Klang die 24 Stunden des Tages* (2004-2007), e como o título sugere: Som - as 24 horas do dia.

Anteriormente ao início dessas óperas, a percepção temporal já exercia grande importância no argumento composicional de Stockhausen, como podemos ler sobre *Stimmung* (1968): ‘Time is suspended. One listens to the inner self of the sound, the inner self of the harmonic spectrum, the inner self of a vowel, *the inner self*.’ (in: WORNER, 1976: 66)⁶. O tempo suspenso, etéreo e estendido favorece a percepção de outros parâmetros do som, possibilitando melhor apresentação do espectro sonoro. Por essas características “*Stimmung* is certainly an early example of spectral composition: a single harmonic spectrum on B-flat is filtered by perpetually changing phonetic coloration of the six voices” (ANDERSON, 2000)⁷.

Motivados pela busca de uma percepção particular e orgânica do som e utilizando como modelo obras como *Stimmung* de Stockhausen, e *Pezzi su una nota sola* (1959) de Giacinto Scelsi (1905 - 1988), compositores como Gérard Grisey (1946 - 1998) e Tristan Murail (1947) desenvolveram técnicas composicionais que dialogavam com a noção de percepção do som ao longo do tempo. Especificação do espectralismo, segundo Grisey:

What is radically different in spectral music is the attitude of the composer faced with the cluster of forces that make up sounds and faced with the time needed for their emergence. From its beginnings, this music has been characterized by the hypnotic power of slowness and by a virtual obsession with continuity, thresholds, transience and dynamics forms. It is in radical opposition of all sorts of formalism which refused to include time and entropy of the actual foundation of all musical dimension (GRISEY, 2000: 1-2).

Em *Partiels* (1975) de Grisey, o som grave de um $E2^8$ serve como argumento da transformação deste ‘tempo necessário’ e base para organização harmônica, ou seja a introspecção em seus harmônicos e inarmônicos, em toda a primeira seção. Os ciclos atuam na percepção como recurso de prolongação do tempo musical, sendo que essas 11 reiterações da fundamental soam como um único som em constantes transformações internas. As frequências de tal espectro são obtidas por meio de uma análise

⁶ “O Tempo é suspenso. Escuta-se o próprio interior do som, o interior do espectro harmônico, o interior de uma vogal, o próprio interior”. Tradução do autor.

⁷ *Stimmung* é certamente um exemplo inicial de composição espectral: um único espectro harmônico de B \flat é filtrado pela mudança perpetua de coloração fonética sobre as seis vozes”. Tradução do autor.

⁸ Para esclarecer, utilizamos aqui o C4 como C central.

computadorizada da imagem de um som. Com efeito, esta ‘atitude composicional’, tem relação direta com a linha Tempo/Frequência⁹.

Na Fig. 1 apresento o envelope do E da página 11 de *Partiels*, ou seja, em sua última reiteração. Após as articulações desse som realizadas pelo contrabaixo, o espectro desse E surge como um grande envelope orquestral formado por seus harmônicos e inarmônicos.



Figura 1: Partiels: página 11. Harmônicos complexos. Redução e editoração minha.

Ciclo e os elementos de coerência formal em *Professor Bad Trip*

Se possível uma síntese de *Professor Bad Trip*, elejo os seguintes elementos: A) distorção e alteração do tempo - *Connaissance par les gouffres*. B) A importância dos ciclos: a repetição, reiteração e as distorções formais graduais - *Três Estudos para Autorretrato*. C) A atitude áspera, direta e de apreço ao informal como referência ao *rock*¹⁰. D) A importância da escola Espectral nas formas de orquestração de determinado espectro sonoro e a possibilidade da criação de escalas contínuas de gradação e de direcionalidade de valores.

Em uma análise das referências de Romitelli em de *Professor Bad Trip* citamos a obra de Michaux como uma metáfora para a percepção do tempo em música. *Connaissance par les gouffres* é um texto poético inspirado nas experiências do autor com mescalina, considerando a influência dos efeitos colaterais do uso de drogas na percepção temporal. Caesar (CAESAR, 2008: 285) associa o ciclo e a repetição em música a processos ritualísticos que lembram os mesmos efeitos das drogas. O próprio título da peça que analisamos evidencia referência, considerando trata-se de uma paráfrase de uma expressão vulgar - no caso, *bad trip* - usada para representar as sensações provocadas por uma experiência desagradável com drogas¹¹.

⁹ Espectro é o nome que se dá à organização dos harmônicos e inarmônicos do som. Os compositores espectrais se baseiam nestas organizações como forma de organização harmônica, rítmica, formal e orquestral - ou outros tantos parâmetros que o compositor desejar. Cf.: PRESSNITZER, MCADAMS (2000) para uma análise minuciosa sobre as relações acústicas e psicoacústicas na música espectral.

¹⁰ Por ser um gênero musical oriundo de uma tradição oral e urbana, o Rock mantém características diferentes da música de concerto, que é de tradição estritamente escrita. Romitelli comenta sobre a fusão desses dois estilos em sua música: ‘La energía sin límites, el impacto violento y visionario, la búsqueda incessante de nuevas sonoridades capaces de abrir las ‘puertas de la percepción’: estos aspectos del rock más innovador parecen satisfacer la demanda expresiva de ciertos compositores contemporáneos. He intentado integrar en mi escritura un aspecto particular de la investigación sonora en el campo del rock: la compleja interacción entre el tratamiento electroacústico y el gesto instrumental’ (ROMITELLI *apud* MICHEL: 18).

¹¹ O parágrafo de *Connaissance* citado por Romitelli no prefácio da partitura de *Professor Bad Trip*: “A vast redistribution of senseability takes place, making everything bizarre, a continual complex redistribution of

Em *Lesson I* os ciclos atuam como principal ferramenta composicional, regendo tanto a organização da micro quanto da macro forma, sendo imprescindível para a análise algumas considerações sobre tal recurso. Detalho com mais atenção a esses recursos utilizando como exemplo a imagem sonora dos primeiros 68 compassos, como demonstrado na Figura 2.

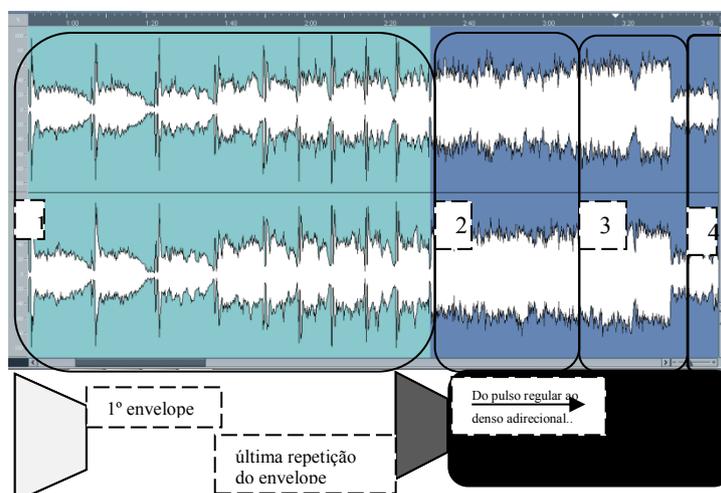


Figura 2: Imagem sonora em estéreo dos compassos 7 ao 68 de *Professor Bad Trip, Lesson I*. Este gráfico representa a intensidade (esquerda) e os números na borda superior representam a marcação em minutos.

1. Compassos 1-32: Ciclos demarcados por gestos sonoros audíveis.

Do início da peça até o compasso 32 (demarcados na Fig.1 como número 1) Romitelli utiliza quase exclusivamente a técnica de ciclos para a composição. No exemplo 1 demonstro o primeiro ciclo de repetições em uma escrita com ritmos subtrativos.



Ex. 1: ROMITELLI, F.: *Professor Bad Trip: Lesson I*. Flauta baixo: compassos 4-6 de *Lesson I*. Ritmo subtrativos. Redução e editoração minhas.

Ex. 2: : ROMITELLI, F.: *Professor Bad Trip: Lesson I*. Flauta baixo e clarinete baixo: primeiro ciclo (compassos 7-10) e último ciclo (compassos 30-32). Redução e editoração minhas.

sensation. You sense less here, and more there. Here and there where? In dozens of 'heres' and dozens of 'wheres' that you didn't know, that you didn't recognize" (in DENUT, 2003).

Os elementos de articulação se repetem a cada reiteração do ciclo. Os sons percussivos são os mesmos, e às alturas iniciais somam-se outras. Há um acréscimo de materiais novos enquanto os reminiscentes dos compassos anteriores são distorcidos por meio de acidentes microtonais, acréscimo de notas e alteração rítmica. Nesse Exemplo 2 demonstro apenas o primeiro e o último evento cíclico dessas apresentações a fim de visualizar as alterações desse gesto. Ao todo são nove reapresentações desse mesmo material.

Vejo certa similaridade entre os ciclos que compreendem a primeira seção de *Partiels* com as primeiras de *Professor Bad Trip*. Ambas as peças utilizam as repetições cíclicas como forma de expansão temporal. Em *Lesson I*, por exemplo, as reiterações fazem com que um gesto de 16 semínimas de duração inicial componha os primeiros 32 compassos. Em *Grisey* as 11 reapresentações do *E* tem a mesma função de prolongar o tempo. Entretanto enquanto *Grisey* prolonga o tempo para mais profunda introspecção nos harmônicos desse som, Romitelli o faz para uma distorção contínua do gesto.

2. Compasso 33: ciclos e gradação de densidade.

Findadas as apresentações deste primeiro ciclo, há uma percepção de tempo metronômico que formada pela escrita rítmica da guitarra elétrica, do piano e do vibrafone, instrumentos os quais enfatizam os tempos fortes de compasso. Dessa forma os demais músicos executam gestos menos incisivos ritmicamente, como as linhas melódicas rápidas em movimento predominantemente descendente¹². Há um processo de densificação gradual, um contínuo de uma escala no qual os parâmetros rítmicos e melódicos são pouco a pouco transformados em uma nebulosa.

3. No compasso 47: ciclo em diferentes gradações texturais.

Junto ao violoncelo, o teclado eletrônico inicia a apresentação de um novo material melódico, o que faz com que finde o ritmo métrico dos compassos anteriores. Inicia-se, assim, um contraponto textural composto por três texturas diferentes: as melodias etéreas do teclado e violoncelo, as linhas melódicas rápidas do sopro (acompanhados pelas cordas), e a pulsação metronômica da guitarra elétrica e do vibrafone.

4. No compasso 64: distorção e ausência de tempo - fim do ciclo e fim do tempo.

O compasso 64 é demarcado entre *ritornelli* com sons *estremamente distorto* (como na indicação abaixo), apresentando assim um ponto crucial na escrita de *Professor Bad Trip*: a suspensão do tempo. Essa característica ocorre quando Romitelli abdica de direcionalidade

¹² É própria da música *pop* (sobretudo daquela mais próxima da música negra norte americana, como *blues* e *soul*) a orquestração de instrumentos graves e percussivos (baixo e bateria) na função de 'guia' harmônico e rítmico enquanto outros instrumentos executam solos (sopros, guitarra elétrica) mais livres e virtuosísticos. Este é claramente um resultado das motivações composicionais híbridas de Romitelli.

aplicada aos parâmetros de articulação do som em música. Nos compassos iniciais o tempo é direcionado a uma compressão, enquanto nesse compasso *distorto* o tempo se ausenta (Ex. 3) e a harmonia, a orquestração, o registro e a dinâmica permanecem estáticos.

Ex. 3: ROMITELLI, F.: **Professor Bad Trip: Lesson I**. Cordas: Extrema distorção Sonora, no compasso 64.

Se relacionei a suspensão do tempo a uma abdicação dos parâmetros reconhecíveis de direcionalidade - tratando esse compasso como ruídos estáticos - a forma de retorno à percepção temporal será feita por meio da reiteração da reconhecibilidade dos materiais. Romitelli utiliza esse recurso em um solo de clarinete que arpeja o arquétipo principal de *Professor Bad Trip*, devolvendo ao ouvinte a sensação de reconhecimento e familiaridade dos elementos de articulação musical.

Ex. 5: ROMITELLI, F.: *Professor Bad Trip: Lesson I*. Solo de Clarinete baixo, compassos 61 e 65. Redução e editoração minha. Primeiro destaque: cromatismo; segundo: arquétipo da peça.

Em relação à harmonia cito Henri Michel, que ao analisar PBT, propõe quatro acordes principais com distribuição homogênea entre instrumentos, afirmando ser "difícil de sentir em sus detalles, dado que los elementos armónicos, melódicos y rítmicos se encuentran estrechamente interrelacionados" (MICHEL, 2007: 13). A unidade entre estes acordes é mantida pela estreita qualidade intervalar entre eles, o que faz com que sejam percebidos mais como aglomerados tímbricos do que como acordes de função harmônica específica. A sobreposição de quartas justas e aumentadas, sétimas maiores e menores, são os intervalos proeminentes, como podem ser aferidos no Exemplo abaixo.

Ex. 6: Estrutura Harmônica de *Professor Bad Trip: Lesson I*, segundo Michel (2007: 12). Em destaque, a simetria e similaridade intervalar entre os acordes.

Após o compasso 65, a manutenção da coerência formal é articulada pelos diferentes ciclos periódicos do movimento melódico do clarinete e da flauta, sendo o primeiro claramente fixado em movimentos descendentes e o segundo em direção contrária, como demonstrado no Ex. 7. Tal como nas seções anteriores, o adensamento do material irá romper em mais uma zona de ausência do tempo, do espaço, do movimento.

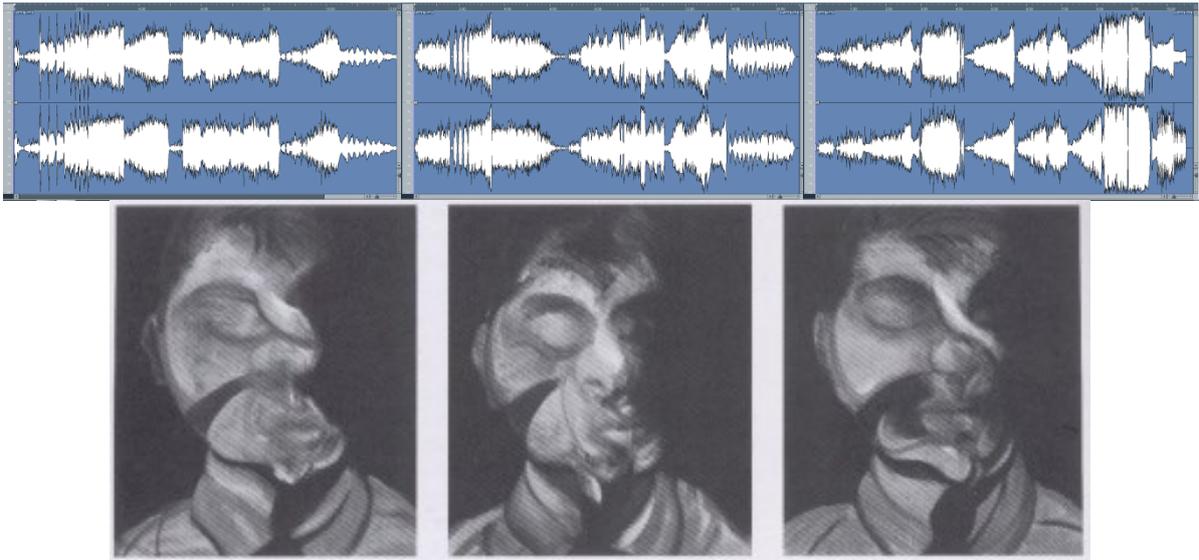
Ex. 7: ROMITELLI, F.: *Professor Bad Trip: Lesson I*. Flauta baixo e clarinete baixo: manutenção da forma pelo ciclo de repetição entre os movimentos contrários entre as linhas melódicas.

Na tabela 1 proponho uma organização formal a partir da percepção do tempo.

Compassos:	Característica Geral:
1-6	Introdução dos elementos formais.
7-32	Ciclos de aumento de densidade harmônica, sem contorno melódico definido, caracterizado pelos sons percussivos da flauta e clarinete baixos.
33-64	Ciclos periódicos de aumento de densidade, caracterizados pelo perfil melódico senoidal das madeiras, sendo apoiados pelos demais instrumentos.
64-100	Ciclos periódicos caracterizados pelo perfil melódico descendente no clarinete baixo e no movimento contrário da flauta baixo.
101-221	Desestabilização de um contorno melódico definido, caracterizado pela grande densidade que se firma como o ápice da complexidade gestual, harmônica e formal.
221-235	Coda: Movimento de transição lenta, prevalecendo um tempo musical ampliado, que está em contraste à densidade e acúmulo de informação das seções anteriores.

Tabela 1: Seções formais de *Professor Bad Trip: Lesson I*

A última seção (a partir do compasso 213) se apresenta como uma conclusão do desenvolvimento destes parâmetros, um efeito causado pelo acúmulo de densidade desenvolvido ao longo da peça. Este som é estático e se contrapõe aos gestos e movimentos que antes exerciam função predominante na escrita. O efeito é como se após uma grande explosão restasse uma poeira densa e suja. Por sua característica sonora, interpreto esta seção como uma referência à música espectral, sobretudo em relação à elaboração dos complexos harmônicos e texturais.



Considerações finais:

Apresentei neste artigo uma análise de *Professor Bad Trip* de Fausto Romitelli, com o escopo de demonstrar a importância do tempo na composição atual bem como encontrar algumas das principais estratégias de manipulação desse parâmetro em composição. Com efeito, a utilização de ciclos demonstrou-se uma profícua ferramenta para a manipulação temporal. Em *Professor Bad Trip* os ciclos atuam como forma de prolongar o tempo de determinado gesto ou som a fim de possibilitar mais tempo para a percepção de suas minúcias. De forma similar encontrei os ciclos como um apelo figurativo, em referência às formas tripartidas dos Autorretratos de Bacon, os quais Romitelli faz menção como motivador composicional.

Referencias:

ANDERSON, Julian: *A provisional history of Spectral Music*. Contemporary Music Review, vol. 19, part 2, p. 7-22. 2000

CAESAR, Rodolfo: *O loop como promessa de eternidade*. Anais do congresso da ANPPOM, Salvador, BA, 2008. Acesso em 17/08/2011

FERRAZ, S.: *Ciclicidade e kinesis em Circles de Luciano Berio*. Opus, Porto Alegre, v. 17, n 2, p. 43-62, Dez. 2011.

GRISEY, G. *Did you said spectral?* In Contemporary music review, 2000, vol 19, part 3. p. 1-2

_____: *Partiels*. Ricordi, 1978. Partitura

MACONIE, Robin: *Works of Karlheinz Stockhausen*. 2nd. ed. Oxford: Clarendon Press, 1990.

MICHEL, Pierre: *Professor Bad Trip (lesson I, II, III)* (Traducción: Vicent Blanes). Revista Cuadrimstral de Música Contemporânea. Setiembre, 2007. Disponível em: <http://www.tallersonoro.com/anterioresES/14/index.htm> Data do acesso: 22.03.2013.

PLOUVIER, Jean-Luc: *Professor Bad Trip and his lesson of the Thing*. (English translation by George van Dam and Mike Lynch) Cyprès Records. 2003. (encarte de CD – Gravação: Ictus ensemble).

PRESSNITZER, Daniel e McAdams, Stephen: *Acoustics, Psychoacoustics and Spectral Music*. Contemporary Music Review, vol. 19, part 2, p. 33-59. 2000

REYNOLDS, Roger: *Form and Method: composing music - The Rothschild essays*. Volume 22 of contemporary music. Ed de Stephen McAdams. Oxford: Routledge, 2002.

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

_____ : *Biography*. Disponível em: <http://brahms.ircam.fr/fausto-romitelli>. Acesso em 01.03.13

WÖRNER, Karl H. *Stockhausen: Life and Work*. (Revised and translated) Berkley: University of California Press, 1973.

.....

Daniel S. Mendes (1984) é violonista e compositor e centra suas atividades na área da produção musical atual. Participou do II e do III Festival Internacional de Música Contemporânea de Salvador, BA. Esteve presente como compositor nas edições III, V, VI, VII e IX do Encontro Nacional de Compositores Universitários – ENCUn – sendo parte da Comissão Organizadora Geral da edição 2011, em Porto Alegre. As mais recentes estreias são a *Bagatelas para Quarteto de Saxes*, ocorrida no XXVI Panorama da Música Brasileira Atual, RJ, a peça acusmática *Bagatelas do Encontro* na Difusão Sonora de Composições Eletroacústicas, evento do CME da UFRGS - também executada na programação do festival Música de Agora na Bahia. O duo *Meu Amigo Tiago*, para violão e flauta, foi estreado em Julho na VI edição do Música de PoA. Daniel faz parte da Comissão Organizadora do Música de PoA e é professor no Instituto Superior de Música da Faculdades EST. Entre fez graduação em Música na UERGS. Durante seu mestrado, desenvolveu uma pesquisa sobre procedimentos composicionais de Stockhausen, tendo como orientador o compositor Flo Menezes (UNESP - 2009). Atualmente é doutorando em Composição Musical na UFRGS sob orientação do prof. Antonio Borges-Cunha.