

Gustavo Rodrigues Penha (UNICAMP)

Resumo: O objetivo desse artigo é tratar de alguns problemas composicionais musicais que estão diretamente relacionados ao tempo, ao escoar contínuo de um fluxo temporal. Os problemas que serão abordados foram levantados a partir de observação e reflexão do pesquisador em sua própria prática enquanto compositor, mas não deixaram de ser trabalhados e verificados no presente artigo em variados contextos e situações que apontam para singulares ideias composicionais. Assim, através da análise de peças de diferentes compositores em contraponto com as composições do próprio pesquisador buscar-se-á nesse artigo abordar sobre alguns problemas composicionais que só podem ser colocados enquanto verdadeiros problemas se pensados em função do tempo.

Palavras-chave: Espaço. Tempo. Música. Composição. Gesto.

Essay About Four Compositional Problems Related to Time

Abstract: The purpose of this article is to treat about some musical composition problems that are directly related to time, to the continuous flow of a temporal flux. The problems to be discussed were raised from the researcher's observation and reflection on his own practice as a composer, but also was worked and verified in this paper in varied contexts and situations that point to singular compositional ideas. Thus, through analysis of pieces of different composers in contrast with the researcher's compositions, it will be seek in this article to treat about some compositional problems that may only be placed as real problems if conceived in function of time.

Key word: Space. Time. Music. Composition. Gesture.

Os problemas composicionais que pretendo tratar nesse artigo têm sido por mim investigados principalmente por uma motivação prática, interessam-me por serem questões com as quais me deparo em meu próprio processo criativo e para as quais tenho que buscar novas soluções em cada novo caso. Dessa maneira, não se trata de realizar nesse artigo uma categorização geral de problemas composicionais temporais, mas sim de observar alguns problemas relacionados ao tempo com os quais tenho trabalhado em meu próprio processo composicional. Para tratar de tais questões não ficarei restrito somente às minhas próprias composições, mas buscarei abordar também outras peças através de análises que apontem para o funcionamento de mecanismos e processos que atuam no tempo e que se relacionam com os problemas composicionais que aqui serão tratados.

Como ponto de partida gostaria de tratar da noção de *ocupação gradual do espaço*. A ocupação gradual do espaço pode ser trabalhada em música nos mais variados níveis, em

diversos planos. Pode-se falar de espaço frequencial, espectral, de performance, do instrumento musical, do suporte da escrita, mas também espaços econômicos, sociais, geográficos, filosóficos... Muitos são, portanto, os planos espaciais presentes em música e cada um possui seus próprios modos de ocupação, que variam de acordo com a variação rítmica dos personagens em jogo no plano. A ocupação do espaço é constante e só se realiza efetivamente ao estar sujeita a um escoamento contínuo de um fluxo temporal que a determina enquanto um problema composicional temporal. O que busco compreender nesse problema são os modos como os planos são povoados no tempo e em que condições e de que maneira se efetuam os comportamentos rítmicos dos personagens presentes no plano em análise.

Vejamus uma peça de J. S. Bach, o *Andante* da *Sonata II* para violino solo sem acompanhamento, para melhor observar essa ideia de ocupação gradual do espaço. Uma singularidade dessa peça consiste na complexa ação do arco que deve articular continuamente um baixo de notas repetidas simultaneamente à construção e manutenção de uma linha melódica cantábile mais aguda de caráter mais livre e ligado (Fig. 1). É uma ação que exige do instrumentista uma alta desenvoltura técnica e sua plena realização é digna de verdadeiros virtuosos. Bach justapõe a essa singular ação do arco alguns acordes de três ou quatro notas em cordas contíguas, que são tradicionalmente executados em arpejos, devido à natureza própria do violino. Há então um jogo composicional no qual longos períodos de uma paisagem melódica acompanhada por um baixo ritmicamente regular são justapostos às sonoridades de ataques rápidos de arco arpejado que não deixam de atuar na elaboração polifônica da peça e que criam também um ritmo novo que nasce da relação de alternância entre a condução a duas vozes e os arpejos rápidos. A textura global da peça pode então ser descrita pela contínua movimentação simultânea de duas vozes numa relação de baixo e melodia que atua em contraste com a execução de um gesto físico-instrumental de arpejo rápido com o arco em cordas contíguas (Fig. 1).

Com essa singular textura, Bach elabora uma especial ocupação do espaço no plano das cordas do instrumento. A peça se inicia no par de cordas graves do violino (Sol-Ré) e lentamente se direciona ao par agudo (Lá-Mi) de cordas para finalizar retornando ao par de cordas graves (Fig. 2). Bach não realiza tal curva dramática de uma única vez, num só fôlego, mas cria períodos nos quais são exploradas nuances de cada uma das regiões do instrumento. Há um constante avançar e retornar no plano dos pares das cordas do instrumento que contribui no caráter gradativo da ocupação desse plano espacial na peça. A ocupação espacial contribui na construção da curva dramática da peça ao fazer com que o trecho em que há maior tensão harmônica e dramática, o *confutatio*, (a partir do quarto compasso da parte B, Fig. 1 e 2) corresponda ao trecho em que o par de cordas agudo é mais explorado e utilizado, fazendo com que a movimentação no plano das cordas esteja em estrita relação com o próprio arco dramático da composição. Assim, Bach constrói um peça em que os períodos e frases são elaborados em estrita relação com um plano espacial do instrumento, ou seja, uma peça em que um complexo pensamento instrumental está implicado no próprio pensamento formal e de organização das alturas.



Fig. 1: Fac-simile do Andante em Dó Maior da Sonata II, em Lá menor de J. S. Bach

Violino

$\frac{3}{4}$

2 5 5 5 2 3 2 0 | 5 0 3 3 7 5 3 2 0 | 2 5 7 9 5 5 7 2 4 0 | 0 2 3 2 0 5 5 7 5 5 3 2 | 0 5 5 3 3 3 3 3 0

3 3 5 0 2 3 5 | 0 1 5 3 1 0 | 5 3 2 0 5 4 5 0 | 4 0 2 4 5 2 0 3 2 5 3 7 5

7 5 3 5 7 2 | 2 3 2 0 2 3 0 | 5 0 2 5 3 2 0 7 5 3 | 5 5 5 5 5 5 5 5 | 7 2 5 3 1 0 2 5 3 2

3 5 7 8 | 7 7 5 3 2 0 | 5 2 4 5 4 7 5 4 4 0 | 5 3 3 3 7 5 4 2 0 0 | 5 7 8 8 8 7 5 3 3 2 | 3 0 0 7 5 5 3 5 2

7 7 3 3 3 3 3 0 | 2 2 2 5 5 5 4 5 | 3 3 3 3 3 3 3 7 | 4 4 4 6 6 6 2 3 2 2 | 2 4 5 7 0 2 3 2

7 0 5 0 1 3 5 5 | 6 5 4 3 3 1 3 0 | 0 1 0 0 0 0 0 0 | 2 3 3 4 4 4 4 4 | 2 5 5 5 2 3 2 7 5 3 2

6 5 3 2 3 | 4 3 2 3 2 2 | 3 3 3 3 1 0 1 3 | 3 2 0 2 2 0 2 | 3 2 2 4 4 4 2 2 | 2 3 5 5 5 7 5 3 2 | 3 3 2 3 2 5

Fig. 2: Transcrição em tablatura do Andante em Dó maior da Sonata nº2 para violino solo de J. S. Bach.

No manuscrito do *Prelúdio I*, em Dó Maior, do primeiro livro de *O Cravo Bem Temperado* podemos encontrar um exemplo curioso de ocupação gradual do espaço. É porque nesse exemplo o plano em questão não é um plano sonoro nem um plano instrumental, mas a própria partitura enquanto plano gráfico a ser trabalhado a partir de um pensamento temporal. O manuscrito, portanto, possui algumas singularidades de escrita que valem ser destacadas. As edições modernas desta peça tendem a separar as notas nos pentagramas entre aquelas que devem ser executadas pela mão esquerda e aquelas escritas para a mão direita, e com isso utilizam-se abundantemente de linhas suplementares entre os dois pentagramas. Já no manuscrito da peça vemos uma outra forma de notação um tanto quanto distinta. Primeiramente, a peça é escrita em clave de Fá na segunda linha no pentagrama inferior, e de Dó na primeira linha no pentagrama superior, esta última já se diferenciando da clave de Sol na segunda linha comumente aplicada nas edições modernas. Além disso, Bach não estava preocupado com a separação das mãos na escrita, o que pode ser observado já nos compassos iniciais, nos quais há somente uma nota na clave inferior, sendo que a segunda nota da figura melódica que é também tocada com a mão esquerda está no pentagrama superior. Vemos, então que das cinco notas que constituem o acorde inicial, apenas uma está na clave de Fá, o baixo, permanecendo todas as demais no pentagrama superior. A partir do compasso 10 (Fig. 3) um novo mecanismo aparece na notação da peça e que consiste num simples jogo de fazer com que as notas do pentagrama superior caiam, despenquem ao pentagrama inferior. É possível observar que aos poucos as quatro notas superiores dos acordes que se iniciaram na clave de Dó na primeira linha, parecem tombar ao pentagrama inferior, num jogo que, se não produz nenhum resultado sonoro direto a não ser o esperado caminhar em direção a uma região mais grave, potencializa o suporte e a própria escrita musical pela atuação de um pensamento especulativo sobre a partitura. As notas da figura rítmico-melódica característica da peça não caem de um pentagrama para o outro todas de uma só vez, mas sim alternando com pequenas subidas ao agudo, de forma a desenhar curvas contribuem num direcionamento lento, mas progressivo, em direção ao grave. No antepenúltimo compasso desse prelúdio (3a linha do Fig. 4) vemos que a última nota da figura rítmico-melódica que ainda permanecia no pentagrama superior finalmente despenca para o pentagrama inferior, deixando por um momento vazio o pentagrama superior e indicando, portanto, a finalização do processo de “despencamento” das notas de um pentagrama a outro da partitura. Tendo portanto terminado o processo, o pentagrama superior é finalmente preenchido no penúltimo compasso por uma pequena frase cadencial de movimentos em graus conjuntos que conduz a peça a se encerrar num acorde de primeiro grau, um Dó maior (Fig. 4).

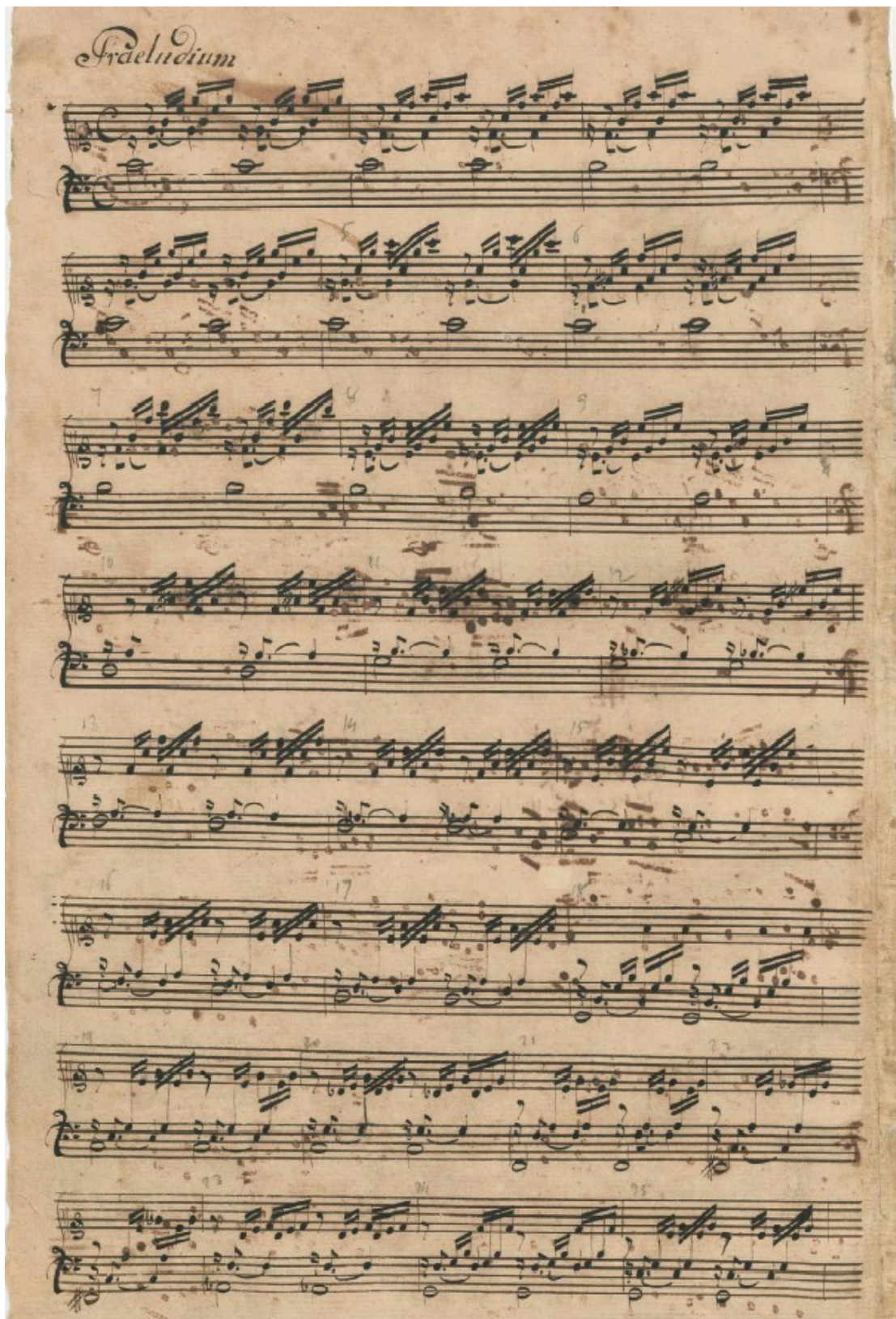


Fig. 3: Compassos 1 a 25 do *Prelúdio I* em Dó maior de *O cravo bem temperado* de J. S. Bach

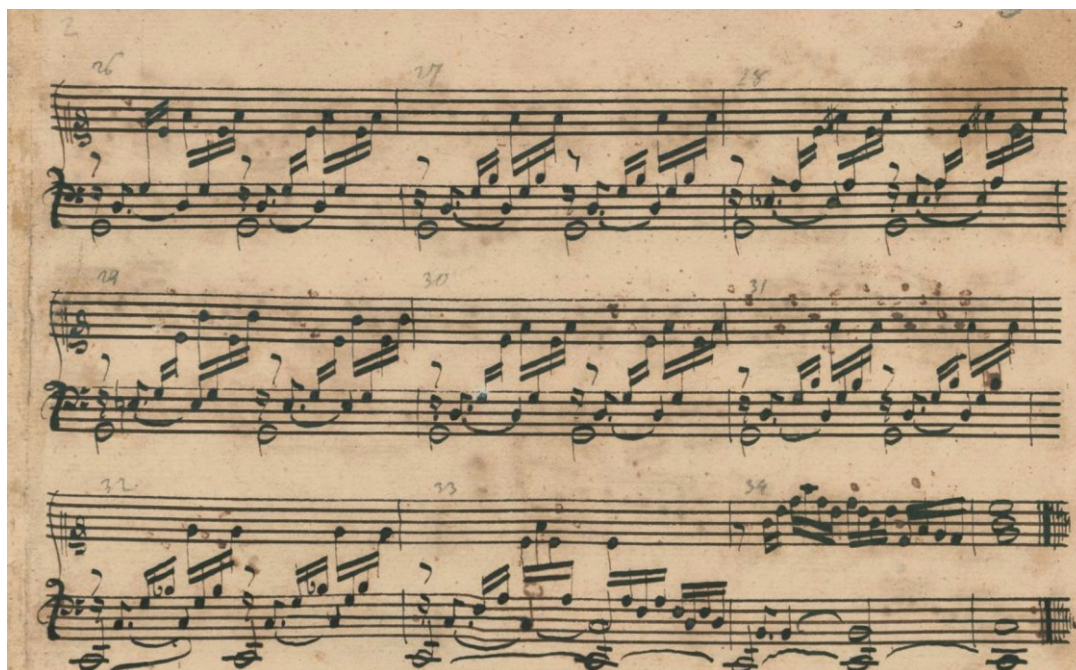


Fig. 4: Compassos 26 a 34 do *Prelúdio I* em Dó maior de *O cravo bem temperado* de J. S. Bach

A segunda questão relativa ao tempo na música que tenho trabalhado em meu processo composicional diz respeito a um contínuo processo de modificação de estados de escuta, quer seja pela transição gradual entre estados distintos, quer seja por sua súbita justaposição. É um processo que busca conduzir pouco a pouco a escuta por diferentes níveis perceptivos, de modo a fazer com que o foco da escuta varie de acordo com os materiais em ação e de seus respectivos comportamentos. Assim acontece em *per suonare in un teatro vuoto* (2012), para quarteto de cordas, que se inicia com uma linha melódica fragmentada entre os instrumentos que propõe uma escuta principalmente melódica (mas não deixando de atuar nos níveis tímbrico e espacial), e gradualmente se direciona para uma escuta interválica, que prioriza a sobreposição resultante da permanência de uns sons sobre outros (Fig. 5). O que interessa no processo é portanto a mudança do foco da escuta, a passagem de um modo de escuta a outro, podendo ser tanto por meio de um corte abrupto ou por uma transição gradativa. Entretanto, para efetivamente se alterar o foco da escuta não basta a simples distinção de estados sonoros, mas também a distinção do que está em jogo em determinado momento da escuta, quais níveis perceptíveis estão em ação em cada um desses estados sonoros. É assim que se produz variações dos modos de escuta, dos modos de percepção implicados numa composição musical. É pela exploração de determinados elementos que se sobressaem uns com relação aos outros que as escutas se modificam continuamente e se definem enquanto melódica, espectral, rítmica, espacial, textural, interválica, contrapontística, etc.

Fig. 5: Trecho da seção inicial de *per suonare in un teatro vuoto* (2012)

Outro problema composicional sobre o qual tenho refletido e trabalhado e no qual a questão do tempo está também diretamente relacionada diz respeito à exploração de uma mesma gestualidade física do instrumentista, por meio, por exemplo, da repetição de um determinado padrão [pattern] de movimentação dos dedos – quer seja num teclado, ou num espelho de instrumento de cordas, ou nos orifícios de um tubo – que cria como que um motivo, não de ordem melódica, mas um motivo gestual. Essa ideia de um motivo gestual caracterizado, portanto, pela repetição de uma determinada movimentação de dedos pode ser encontrada, por exemplo, nos motivos em semicolcheia presentes na *Giga da Suíte I* para violoncelo solo de J. S. Bach e no *Allegro da Sonata VI* para violoncelo e baixo contínuo de Francesco Geminiani. É claro que em ambos os exemplos as relações intervalares e as relações entre os valores de duração das notas poderiam ser abordadas enquanto determinantes na definição dos motivos, mas o que efetivamente os singulariza e os caracteriza enquanto motivos gestuais é a repetição de um determinado padrão de movimentação dos dedos da mão esquerda do violoncelista, de um rápido gesto físico produzido pela variação linear e sequencial de pressão dos dedos 1-2-4 ou 1-3-4 da mão esquerda sobre o espelho do instrumento. A repetição do padrão gera um ritmo que distingue esse gesto físico instrumental enquanto um motivo gestual, um personagem efetivamente. É como se houvesse uma autonomização de um gesto musical que é tornado personagem pelo ritmo nascido de sua repetição.

Visto assim, enquanto personagem, personagem rítmico, o motivo gestual atua explorando as variáveis de seus distintos parâmetros, como velocidade, tessitura, amplitude, intervalo entre repetições, quantidade de presença na textura global, etc. Além disso o motivo gestual se apresenta num jogo dinâmico de aproximação e distanciamento com relação aos outros motivos e personagens presentes na imagem sonora, pelos quais é afetado e aos quais afeta dos mais diversos modos.

Também no *Estudo nº 15, White on White*, para piano solo de György Ligeti é possível observar essa ideia de exploração de um determinado motivo gestual-físico-instrumental. A

escrita da primeira parte da peça implica em a mão esquerda, a uma oitava abaixo, imitar em cânone a movimentação realizada pela mão direita. O que é singular nesse cânone é que sua construção não se restringe a imitar somente a melodia diatônica resultante da sequência das notas mais agudas da movimentação da mão direita. É a própria movimentação da mão direita que é imitada, movimentação que consiste na execução de uma nota em alternância com a execução simultânea de outras duas notas, produzindo um quase-contínuo movimento de abrir e fechar as mãos que percorre toda a primeira seção da peça. Essa alternância na execução de uma e duas notas operando simultaneamente ao cânone produz uma regular textura coral a três vozes na qual está implicada, portanto, a repetição constante de um determinado movimento físico que deixa uma marca na textura global e se define enquanto um motivo gestual que é inseparável de um escoar de tempo interno que lhe é próprio e ao qual ele remete.

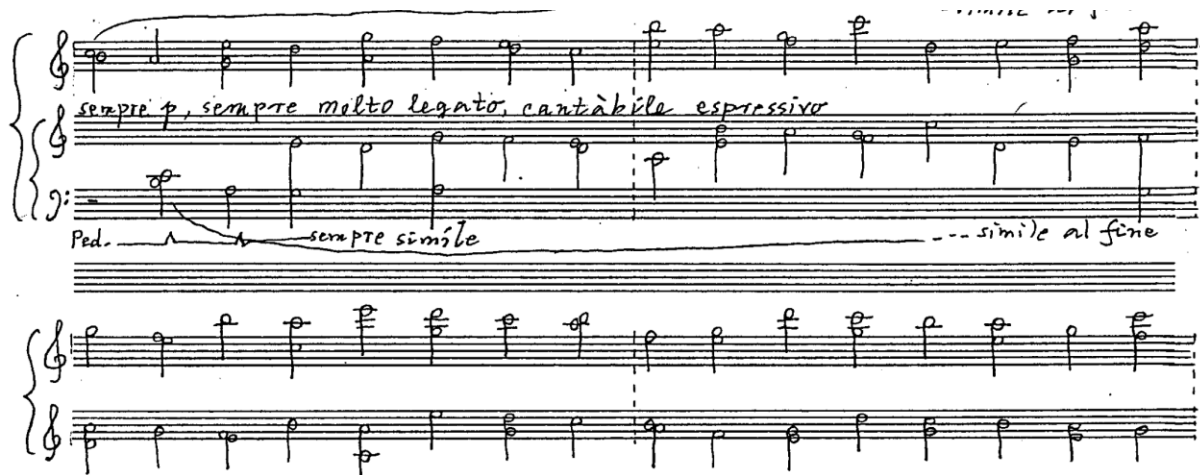


Fig.6 Compassos iniciais de *White on White*, Estudo nº 15 para piano solo de György Ligeti

Em *estudo sobre gravitação* (Fig. 7) e *per suonare in un teatro vuoto* me utilizei de um rápido gesto físico dos dedos da mão esquerda em movimento descendente correspondente à execução de um fragmento de três ou quatro notas de uma escala diatônica realizada sobre uma mesma corda (fragmentos de quatro notas são usados nos casos de presença de corda solta). O motivo gestual é então definido pela repetição de um movimento rápido, linear e sequencial da pressão dos dedos 4-3-1 ou 4-2-1 da mão esquerda sobre o espelho do instrumento (Fig. 7). É um motivo que, se executado em velocidade, possui um alto índice de energia. É também um gesto físico idiomático, que está em estrita conexão com a prática tradicional de execução dos instrumentos de cordas com arco, seja vista a abundante presença da escrita de tais movimentos escalares para esses instrumentos. É portanto um motivo gestual que “está na mão”, que é simples, facilmente executável e faz parte do repertório gestual de qualquer músico de instrumento de cordas. É banal, assim como outros tantos gestos tratados por si só. Mas o que faz esse motivo gestual gerar interesse para a escuta e entrar num modo operacional maquínico são as micro variações das aberturas e os deslizamentos dos dedos da mão esquerda – que implicam num ambiente microtonal e que determinam algumas tendências direcionais na textura global –, assim

como o contínuo cruzamento no plano frequencial das linhas repetidoras do motivo – movimentação que possibilita o deslocamento do foco da escuta de maneira a fazer com que o aspecto melódico das linhas não sobressaia. Já em *nenhum, nenhuma*, para piano solo, um mesmo motivo gestual é realizado na região central do instrumento simultaneamente pela mão esquerda nas teclas pretas e pela mão direita nas teclas brancas. O que se cria nessa situação é a constante alternância entre uma escuta melódica e uma escuta textural, alternância que é efetivada não somente pelo cruzamento contínuo das linhas, mas também pelas suas variações de velocidade e pelo uso do pedal de sustentação do instrumento.

Fig. 7: Compassos 27 e 28 de *estudo sobre gravitação*

Por fim, o último problema composicional que possui relação com o tempo que pretendo abordar nesse artigo diz respeito justamente a um processo de cruzamento contínuo das linhas melódicas no plano frequencial. Tal modo de operar com as linhas possibilita confundir a escuta que individualiza cada uma delas, torna possível camuflar sua individualidade. É claro que uma outra individuação ocorre pelo cruzamento contínuo de duas linhas num mesmo tessitura, individuação que se definirá por uma sonoridade singular na qual cada uma das linhas atua como componente. Mas o que interessa a mim nessa ideia de cruzamento das linhas ou das vozes é o deslocamento de foco da escuta que não se prende mais no aspecto melódico como elemento principal, mas às relações de velocidade e lentidão e de movimento e repouso implicadas nos comportamentos rítmicos dos personagens presentes numa imagem sonora qualquer. Para exemplificar esse ideia poderiam ser citadas diversas obras de Ligeti, Xenakis, Scelsi, mas pretendo apontar para uma peça vocal do século XIV chamada *O Virgo Splendens*, de compositor anônimo e que está presente no *Libre Vermell de Montserrat*. A peça consiste numa longa linha melódica dividida em módulos de tamanhos iguais que atuam numa mesma tessitura, num mesmo modo harmônico e que terminam todos numa nota longa. Os módulos devem ser cantados em cânone. Assim, a peça se inicia com a realização de uma voz que é imitada pela outra assim que inicia o módulo seguinte. A peça pode ser cantada por um grande número de vozes individuais, mas para exemplo tomaremos a análise de uma interpretação a três vozes,

que contém já um grande número de cruzamentos na textura global, produzindo, assim, efeitos singulares na escuta. Dessa maneira, se observarmos a transcrição da peça para um gráfico que atua numa lógica neumática, podemos apontar para as variações de configuração dos diferentes momentos a partir da repetição sequencial e sobreposta de uma mesma linha melódica (Fig. 8). Cada intervalo produz portanto um novo modo de povoamento do espaço que é determinado pela sobreposição dos diferentes módulos que se repetem continuamente. É um processo de variação contínua no tempo que se efetua a partir da repetição e sobreposição deslocada de uma mesma linha melódica.

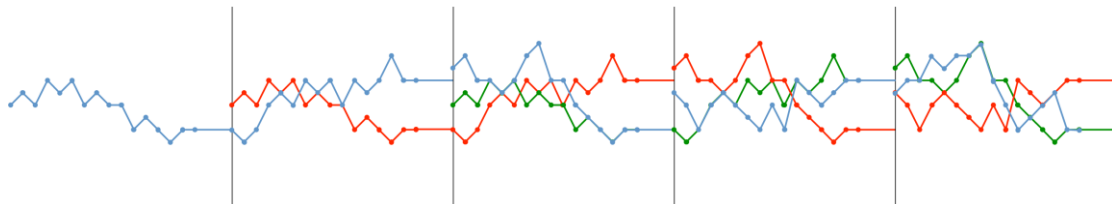


Fig. 8: Gráfico de movimentação das vozes em *O virgo splendens*. A linha azul corresponde à primeira voz, a vermelha à segunda e a verde à terceira.

Considerações finais

No presente artigo foram abordados: o problema da ocupação gradual do espaço, que aponta para a multiplicidade dos planos potencialmente ocupáveis; o problema da diferenciação de modos de escuta que são trabalhados e pensados no próprio processo composicional; o problema do povoamento por motivos gestuais enquanto personagens rítmicos que estão constantemente em relação dinâmica com outros personagens e consequentemente com a textura global; e por fim, o problema do cruzamento contínuo das vozes e das linhas, que obscurece a escuta da individualidade das linhas em favor de uma escuta dos movimentos e repousos, das velocidades e lentidões.

O que se buscou com a observação desses problemas foi inserir o tempo na própria análise musical, observar alguns problemas musicais mais em função do tempo do que do espaço. Se não se falou diretamente do tempo na música, ao menos foram abordados diversos modos de funcionamento que dependem do escoamento contínuo de um fluxo temporal para serem tratados.

Referências bibliográficas

DELEUZE, Gilles. *L'image mouvement*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

DELEUZE, Gilles. *L'image temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980

FERRAZ, Silvio. *notas do caderno amarelo: a paixão do rascunho*. Livre docência. Campinas: Unicamp, 2008. Disponível online em http://www.openthesis.org/document/view/601058_0.pdf . Acessado em 20/02/2013.

PIRES, Isabel Maria Antunes. La notion d'Espace dans la création musicale : idées, concepts et attributions. Paris: Université Paris 8, 2007. Disponível em http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/849452/AntunesPiresThese.pdf. Acessado em 20/02/2013

Gustavo Penha é bacharel em composição musical pela FASM, onde estudou com Sergio Kafejian e Paulo Zuben. Finalizou seu Mestrado em 2010 na Unicamp, onde atualmente desenvolve seu Doutorado, ambas pesquisas sob orientação de Silvio Ferraz e com bolsa da FAPESP. Participou de três edições do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão, onde estudou com Stefano Gervasoni e Claude Ledoux em 2009 e onde participou de masterclass com o Arditti Quartet em 2011. Suas peças têm sido executadas em diferentes cidades e capitais brasileiras. Teve também peças executadas na cidade de Pavia na Italia, por ocasião de sua participação no III highScore Festival em 2012, e na LSO St. Luke's na cidade de Londres, em 2013. Atuou como produtor artístico e compositor na gravação dos CDs *Ressonâncias* do grupo Sonâncias, e *Imaginário*, da pianista Lidia Bazarian, ambos dedicados à música contemporânea brasileira. penha.gustavo@gmail.com