

“Nascente” de Gustavo Penha: entre o barroco e o contemporâneo

Antonio Luiz Drummond Miranda
EMUFRN - luizdrumond@hotmail.com

Fabio Soren Presgrave
UFRN - fabiopresgrave@yahoo.com

Resumo: Essa pesquisa analisa aspectos técnico-interpretativos da peça “Nascente” de Gustavo Penha. Como procedimento metodológico foram estudados autores como Webern (1960), tendo o intuito de elencar conceitos da composição contemporânea e Uitti (1999) e Fallowfield (2009) para investigação de técnicas expandidas requisitadas pelo compositor. O principal objetivo da pesquisa foi a criação de exercícios para violoncelistas interessados na performance da obra.

Palavras-chave: Gustavo Penha, “Nascente para violoncelo solo”, Técnicas expandidas para violoncelo.

“Nascente” from Gustavo Penha- Between the Baroque and the contemporary

Abstract: This research analyses technical and interpretative aspects of the work ‘Nascente’ by Gustavo Penha. As a methodological procedure authors such as Webern (1960) were studied with the intention to collect concepts of contemporary composition, and Uitti (1999) and Fallowfield (2009) to bring out ideas of how to play extended techniques on the cello. The main goal of the research was the creation of exercises for cellists interested in the performance of the piece.

Keywords: Gustavo Penha, “Nascente para violoncelo solo”, Extended Techniques for the Cello

1. Introdução

A peça “Nascente” de Gustavo Penha foi escrita para o projeto “Violoncelo XXI”, coordenado pela violoncelista e pesquisadora Teresa Cristina Rodrigues. O referido trabalho é uma coletânea que reúne estudos com técnicas expandidas, escritos por doze compositores brasileiros.

Na obra de Gustavo Penha notamos um diálogo com a música barroca através de elementos como o *ondulé*ⁱ passagens em *bariolage*ⁱⁱ e arpejos que remetem à Música Barroca para violoncelo. Esses elementos da Música Barroca aparecem transformados por quartos de tom, mudanças na forma de tocar e ritmos complexos trazendo a obra para a contemporaneidade.

“Nascente” tem como centro a nota ré, correspondente à segunda corda solta do violoncelo. Todas as movimentações para intervalos que se distanciam da nota são feitas lentamente, com figuras rítmicas que não caracterizam tempo forte ou fraco, caracterizando o *tempo liso*. De acordo com Deleuze e Guattari (1997: 184): “...O liso é a variação contínua, é o desenvolvimento contínuo da forma, é a fusão da harmonia e da melodia em favor de um desprendimento de valores propriamente rítmicos, o puro traçado diagonal através da diagonal e horizontal”.

2. Análise de aspectos musicais

A nota ré, em primeiro momento, aparece como corda solta, segundo notação do compositor, o que basicamente impossibilita o vibrato estabelecendo assim uma referência auditiva clara para a nota que será o centro da peça. A partir dessa nota central, o compositor desfaz a sua estabilidade, modificando o timbre, utilizando intervalos de quarto de tom, semitom, tom, partindo para intervalos maiores e voltando para o som original.

Para a análise da peça, decidimos pela observação da inserção de diferentes materiais que dialogam com o som estabelecido pela primeira nota: timbres como *sul tasto* e *sul ponticello*, quartos de tom e ritmos complexos. Notamos que a inserção de material musical é na maioria dos casos precedida de figuras rítmicas rápidas e sucedidas por figuras de maior duração. Optamos por chamar esses momentos como “Pontos de Corte”, pois eles desterritorializamⁱⁱⁱ a seção em que se encontram de forma abrupta se constituindo assim em linhas de fuga.

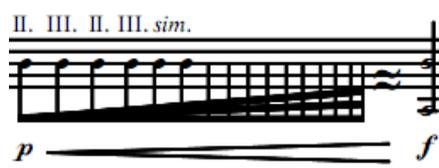


Fig. 1 - Ponto de corte em acelerando



Fig. 2 - Ponto de corte em acelerando escrito



Fig.3 - ponto de corte com tercinas

A figura 1 aparece três vezes na peça, nela notamos a alternância entre o timbre da nota ré corda solta e ré corda presa. A figura 2 apresenta essa mesma alternância, mas acrescenta a nota “dó sustenido acrescida de quarto de tom” ao invés da nota ré corda presa, passando de semicolcheias a quiálteras de sete. A quiáltera de sete corresponde aos batimentos que serão ouvidos ao se executar a corda dupla formada pelas notas Ré e “Dó sustenido aumentado de quarto de tom”, gerando assim um efeito bem marcante. Primeiro os batimentos são executados com mudança de corda e logo após ouvimo-los com a corda dupla. Iannis Xenakis utilizava essa propriedade do som para definir a altura dos quartos de tom, segundo Uitti (1999: 216), com tradução nossa:

“...Xenakis usava microtons amplamente como parte da sua linguagem. Ele desenvolveu uma maneira de notação utilizado ‘batimentos por segundo’, pois dois sons que sejam quase uníssonos geram oscilações audíveis, que se aceleram na medida em que eles se distanciam”.

A figura 3 é apresentada com três notas em forma de arpejo. Quando ela é repetida, aparece transformada, aumentada de uma nota e com fusas ao invés de tercinas, marcando a maior extensão intervalar da obra, determinante para a chegada ao clímax da peça:

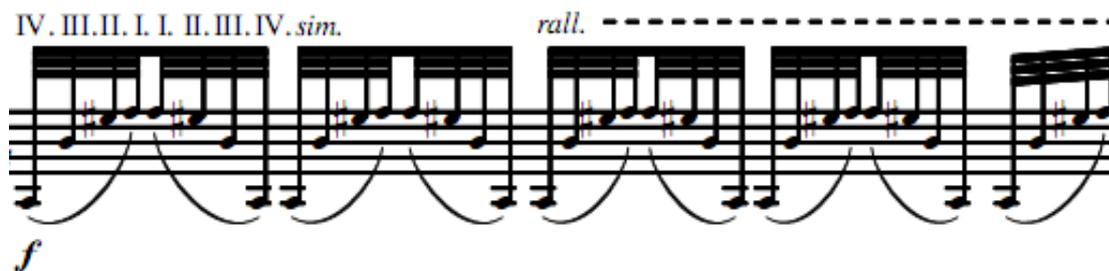


Fig. 4 – Arpejos em semicolcheias.

As figuras são repetidas e transformadas, o que nos leva ao conceito de apreensibilidade^{iv} exposta por Webern aponta a repetição como um fator primordial para se delinear seções e se dar coerência:

[...]A partir desse fenômeno simples, dessa idéia de dizer algo duas vezes, depois o mais frequentemente possível, desenvolveram-se os trabalhos mais artísticos. [...] nossa composição com doze sons se baseia no princípio de retorno constante de uma certa sequência das doze notas: princípio de repetição! (Webern, 1960: 55)

Cada seção da obra tem uma característica própria e bem definida, marcada pela utilização de certos materiais musicais ora timbrísticos, ora rítmicos, ora intervalares. Ao mesmo tempo essa identidade é prontamente captada pelo ouvido, existe um fator comum entre os materiais: a mobilidade em se cercar o som primário é gradativa. Isso dá a obra uma sensação de variações contínua.

A primeira seção expõe a nota central e, em seguida, manipula a sonoridade por meio da técnica chamada *ondulé* ou vibrato de arco. A seguir, exhibe a nota ré na terceira corda, aplica o *ondulé* em seguida. Finalmente alterna entre a segunda e terceira corda, buscando diversas possibilidades que o instrumento dispõe para a variação de timbre de uma única nota. Não só os parâmetros de articulação e altura manipulam o som primário. Dinâmica e o ponto de contato acrescentam a essa manipulação. Dessa forma timbre é a característica da primeira seção



Fig. 5 - Primeira Seção

A segunda seção sobrepõe as notas ré na segunda e terceira corda, que se desvinculam e se dessincronizam no aspecto da altura. Nesse momento, o quarto de tom se apresenta como um segundo passo para o afastamento da nota ré. Vibrato e dinâmica vem como agentes secundários no criando variâncias também, mas o quarto de tom relaciona o timbre do primeiro tema com a chegada de intervalos de um tom da próxima seção.



Fig.6 - Segunda Seção

A terceira seção começa com *piu mosso* e a nota ré já não se apresenta como nota pedal porém toda a seção mantém quartos de tom . Toda a seção apresenta notas de dó sustenido em quarto de tom e, discretamente o dó 1 – quarta corda- aparece e se firma antes do tempo I.



Fig. 7 - Terceira Seção

A última seção, que rodeia o ponto culminante, já apresenta uma maior liberdade maior entre os intervalos relacionados ao som primário. No quarto pentagrama as notas rodeiam a nota lá e retornam à nota ré antes da fermata final.



Fig.8 - Quarta Seção

3. Aspectos Técnicos

3.1 - Mão Esquerda

Os quartos de tom que observamos em “Nascente”, exigem do intérprete um novo posicionamento da mão esquerda. Se a formação tradicional prepara a mão esquerda do violoncelista para que haja um intervalo mínimo de semitom, em peças como “Nascente” o intérprete deverá utilizar uma outra forma de mão para alcançar quartos de tom

Uitti (1999) afirma que os compositores tem considerado o violoncelo como um dos instrumentos preferidos para a escrita microtonal devido ao comprimento da corda e clareza do timbre. A autora também discorre sobre o fato que a execução dos intervalos menores que o semitom envolve uma quebra com séculos de tradição de treinamento de percepção musical e que o domínio dessa nova técnica requer uma grande disciplina mental. Para o estabelecimento da parte auditiva e mecânica da mão esquerda em “Nascente” sugerimos o seguinte exercício:

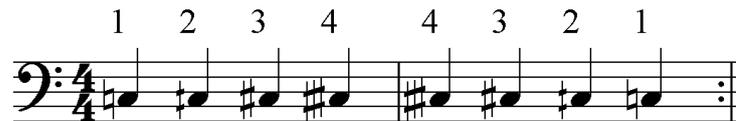


Fig. 09- Exercícios para quartos de tom

3.2 - Mão Direita

Em “Nascente” podemos notar arpejos similares aos utilizados na música barroca. Nos exemplos abaixo demonstramos a semelhança entre os arpejos utilizados por Gustavo Penha e os empregados por J.L.Duport^v:

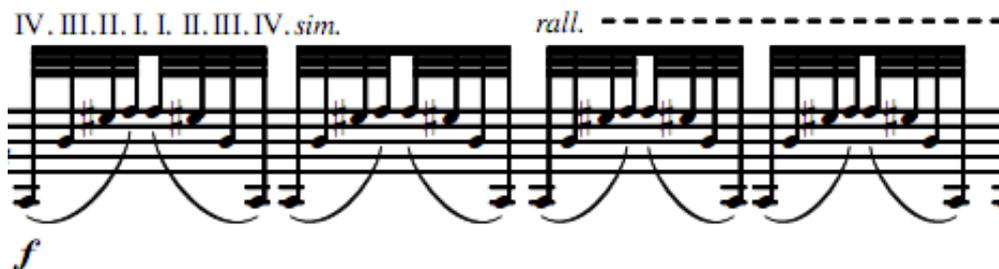


Fig. 10 -Arpejos em “Nascente”

Podemos comparar essa técnica com o Estudo em Sol Menos de J.L Duport:

ⁱ De acordo com Ammer (2004: 268), Tradução Nossa: “Termo usado na música de violino instruindo o intérprete a movimentar o arco de um lado para outro. Esse movimento gera o efeito de uma pequena mudança de intensidade dentro de uma mesma nota.”

ⁱⁱ Segundo Stowell(1990: 172), tradução nossa: “Termo que descreve a alternância de notas em cordas adjacentes, sendo que uma delas é geralmente solta.”

ⁱⁱⁱDe acordo com Zourabichvili (2004: 30): “Esses vetores de desorganização ou de desterritorialização são precisamente denominados como *linhas de fuga*”

^{iv} Segundo Webern (1960: 42): “Considerem-na [a palavra apreensibilidade no seu sentido concreto: vocês querem ‘aprender’ algo. Quando tomam um objeto na mão, vocês o ‘apreenderam’. Mas não podemos pegar uma casa nas mãos e ‘apreende-la’. Então, em sentido figurado, apreensível é aquilo que compreendo de maneira global, cujos contornos posso distinguir ”

^v J.L.Duport (1749-1819)-Violoncelista francês de grande importância em sua época. Estabeleceu vários conceitos da técnica do violoncelo utilizados até os dias de hoje no seu livro "*Essai surs les doigté du violoncelle et sur La conduite de l'archet*"