

A PREPARAÇÃO DO PIANO EM “INSTANTÂNEA” E “OBJETO QUASE”

**GOMES, Veridiana de Lima¹; HOLANDA, Joana Cunha de²; CERVINI, Lúcia³;
CONSTANTE, Rogério Tavares⁴.**

¹ Bolsista CNPq, Conservatório de Música da UFPel limaveridiana@yahoo.com.br

²Prof.Dr^a, Orientadora, Grupo de Pesquisa Núcleo de Música Contemporânea. Conservatório de Música da UFPel. Félix da Cunha, n.651- Pelotas. joanaholanda10@yahoo.com.br.

³Prof.Dr^a, Grupo de Pesquisa Núcleo de Música Contemporânea. Conservatório de Música da UFPel. Félix da Cunha, n.651- Pelotas. lcervini@uol.com.br

⁴Prof.Dr. Grupo de Pesquisa Núcleo de Música Contemporânea. Conservatório de Música da UFPel. Félix da Cunha, n.651-Pelotas. rogério.constante@ufpel.edu.br

1 INTRODUÇÃO

O presente artigo enfocará duas obras estudadas no âmbito da pesquisa “Práticas Interpretativas no Repertório Brasileiro para Piano Preparado”: Instantânea (2005) para piano preparado e manipulação eletrônica¹ do compositor Bruno Ruviaro (1974) e Objeto Quase (2007) para piano preparado do compositor Alexandre Lunsqui (1969).

Na obra Instantânea os sons são transformados a partir da utilização de uma fita para a preparação do piano e também através da utilização de manipulação eletrônica. Em Objeto Quase, os sons são transformados pela inserção de objetos variados entre as cordas do piano. O artigo discutirá a preparação de Instantânea, e a estruturação do *continuum*² na primeira parte da obra. Na abordagem de Objeto Quase, apresentaremos uma sistematização do percurso de transformação de grupos de timbres.

2 METODOLOGIA (MATERIAL E MÉTODOS)

A metodologia utilizada neste trabalho consiste de: estudo do referencial teórico (CONSTANTE, 2006); (GUIGUE, 1998) e leitura da bibliografia referente a técnicas de Preparação do piano (COSTA, 2004) e (DIANOVA, 2008); escolha dos materiais para a realização das preparações; preparação supervisionada dos Pianos; redação de Diários de Preparação do Instrumento aplicados ao repertório escolhido e análise de “Instantânea” e “Objeto Quase”.

3 RESULTADOS E DISCUSSÃO

3.1) Instantânea

¹ Feita através da utilização do programa Max/MSP. No momento da execução, um microfone capta os sons produzidos pelo piano e os envia para o computador, onde estes são processados pelo patch “Instantânea” (previamente estabelecido pelo compositor). O resultado deste processamento é enviado em estéreo para o sistema de difusão eletroacústica da sala de concerto. A Manipulação Eletrônica em Instantânea propicia um adensamento da textura e é discutido em artigo expandido para Revista HODIE (2011).

² É importante ressaltar que a percepção do *Continuum* está vinculada a aspectos pesquisados na Psicoacústica, na qual os fenômenos sonoros são percebidos de maneira diferente da sua representação física. O próprio conceito de *Continuum* está relacionado à idéia de *Limite*, na qual a percepção humana reproduz sensações de *continuum* ou *discreto* considerando o grau de proximidade de um evento a capacidade perceptiva, e não somente o próprio fenômeno físico (CERVINI, 2008, p.3). A tese apresenta também um histórico da concepção de *continuum* na música do século XX.

Instantânea (2005) é estruturada em duas partes contrastantes: I - bem rápido, e II- Moderado. A primeira parte é caracterizada por um fluxo musical contínuo de fusas quiálteras de dez, gerado a partir de pequenas variações sucessivas do motivo gerador, ou motivo paradigmático³. A sonoridade advinda da preparação do instrumento é determinante para o estabelecimento de um *continuum* musical.

3.1.1) A preparação da obra

A preparação da obra é feita com o uso de fita adesiva em duas regiões do piano, o extremo agudo (Dó6-Dó8)⁴ e partes da região média (Mib2-Sib2, e Dó3-Mib3). Como a fita adesiva abrange cordas adjacentes, tem-se uma preparação homogênea para um conjunto de notas. Na região média inserimos também uma meia de *nylon* fina entre as cordas “por sugestão do próprio compositor” para que o som ficasse mais seco e percussivo nesta região.

Na região aguda do piano, o som gerado pelo mecanismo fica mais evidente devido a preparação com fita adesiva ressaltar ainda mais o caráter percussivo deste mecanismo, visto que a fita funciona como um abafador, com abreviação do tempo de *decay*⁵ das notas.

É a fusão entre os sons sucessivos que estabelece o *continuum* musical na parte I de Instantânea. Em contraste, a preparação resalta o ataque de cada nota; o *continuum* musical preserva, portanto, uma textura granular, determinante para as transformações do motivo gerador e suas implicações para a estruturação temporal da obra.

3.1.2) Estruturação Temporal - A

O motivo gerador da obra, caracterizado por um *continuum* de fusas em quiálteras de 10 é demarcado em três níveis estruturais⁶ ocasionando a formação de pulsos⁷ sobrepostos. Um dos aspectos mais ricos de Instantânea é justamente a sobreposição desses pulsos.

A Seção I da obra está subdividida em duas partes, separadas por uma pausa: A1 [1]- [12] e A2 [13]- [32]. A maior parte das demarcações do nível 1 estrutura-se em proporção áurea⁸, formando uma rede de relações simétricas.

³ ‘Motivo paradigmático [] é o elemento que sofre o maior número de duplicações com baixo índice de variação. Isto é coerente com a sua função estrutural predominante, e também com o seu papel de matriz geradora de outros paradigmas.’ (GUIGUE, 1998)

⁴ Aqui considera-se o Dó4 como Dó central.

⁵ Tempo que um som ou uma nota demora a passar da máxima intensidade obtida após o ataque para uma intensidade mais baixa que será mantida durante o tempo de duração da nota.

⁶ O estabelecimento desses níveis estruturais está relacionado a princípios de percepção gestáltica, pois indica agrupamentos de similares, segregação (demarcação) etc. Compreendem desde a micro estrutura (motivo gerador) à macro-estrutura. As demarcações dos pulsos podem ser reiterações de padrões melódicos, apresentação de clusters, etc. A exposição detalhada dos níveis estruturais extrapolaria o âmbito deste resumo e está detalhada no artigo referido para Revista HODIE (2011).

⁷ Pulso é considerado formalmente em seu modelo como fenomenológico. Nenhum pulso particular é presumido – como se poderia fazer suposições, por exemplo, baseadas na indicação de compasso. – para estar presente em uma certa passagem de música. Antes, cada pulso deve estar consistente com – pulsações de – ataques atuais na passagem. Um mínimo de duas passagens iguais é necessária para ativar um pulso; quanto maior o número de durações iguais sucessivas melhor estabelecido será o pulso. – (ROEDER, 1885, p.234. apud CONSTANTE, p.26).

⁸ Proporção Áurea é a divisão de um todo em duas partes de forma que a razão da parte menor para a parte maior equivalha à razão da parte maior para o todo. O valor proporcional exato é um número irracional; aproximadamente 0,618034....(Music Analysis, Vol. 2, n.1, Mar, 1983) p. 69. Autor: Roy Howat, Review Article: Bartok, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis. O musicólogo Erno

Essas proporções podem ser verificadas também nos 2º e 3º níveis estruturais. Em ambos os níveis, segmentos consecutivos apresentam durações proporcionais tanto em 2:1, 3:1, quanto em proporção áurea.

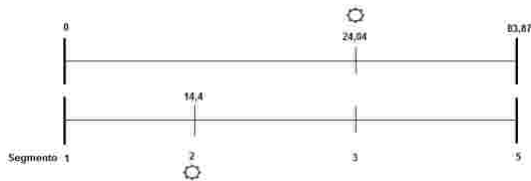


Figura 1: Proporções na seção A1.

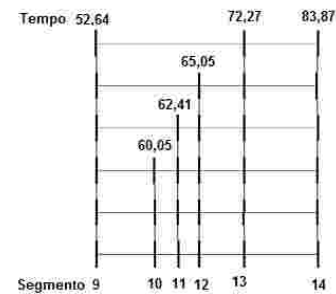


Figura 2: Proporções na seção A2.

3.2) Objeto Quase

3.2.1) Preparação da obra

Os materiais utilizados na preparação de Objeto Quase (2007) são: borracha, clipe de papel, parafuso, cunha de borracha e feltro. Outras técnicas expandidas utilizadas pelo compositor incluem: tocar as cordas do piano com dois tipos de bolas, uma pesada e outra leve, soltar uma caneta sobre as cordas do piano, e a utilização de unha para tocar diretamente nas cordas.

Esta obra é baseada no livro de contos de mesmo título do escritor português José Saramago (1922- 2010). O livro relata a “coisificação” do ser humano através de um processo de desumanização vivido pelos personagens. De acordo com Lunsqui, a obra se inspira na idéia de um objeto ter vida própria através da “contaminação” que sofre o piano pelos sons resultantes dos materiais de preparação.

A obra está dividida em duas seções I-Time Labyrinth e II- Quase Toccata. A análise desvelou o desenvolvimento dos materiais a partir de grupos de timbres, 15 ao total. Os grupos transformam-se de maneira gradual, a partir da inserção/interrupção de timbres resultantes das preparações com os diversos materiais e de técnicas expandidas de execução. A classificação dos grupos levou em conta o desenvolvimento do material musical e a gama de timbres utilizada. A transição entre os grupos por vezes apresenta uma modificação do material musical associada à continuidade do timbre.

O gráfico seguinte apresenta os grupos de timbres da obra:

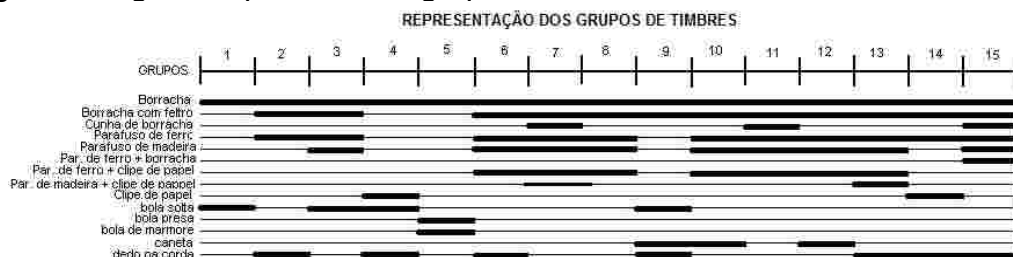


Gráfico 1: Representação dos grupos de timbres.

Lendvai destacou a simetria em obras de Bela Bartok em seu referencial estudo da obra do compositor e Roig-Francoli ressalta as relações simétricas em obras de Ligeti. (apud. Tsougras e Camboroupolous, 2009), dentre outros.

O gráfico acima representa a utilização dos materiais de preparação, constituindo assim diversos grupos de timbres. O som produzido pelo material de preparação da borracha pode ser considerado como o “fio condutor” dos timbres da obra, prevalecendo aos demais e estabelecendo conexões entre os grupos de timbres.

4 CONCLUSÃO

As obras apresentam duas formas diferentes de utilização da preparação do piano. Em *Instantânea* é utilizado um material para preparação (a fita adesiva), cujo timbre proveniente deste material ressalta ainda mais o ataque das notas no registro agudo, estando assim intrinsecamente relacionado à construção de um *continuum* granular. As ferramentas analíticas adotadas desvelaram simetrias estruturais da primeira parte de *Instantânea* que poderiam passar despercebidas em abordagens que não priorizassem o fluxo temporal.

Em *Objeto Quase* se encontra uma maior gama de materiais de preparação, o que resulta numa maior variedade de timbres resultantes destas preparações. Os timbres são introduzidos de forma gradual, tendo um dos materiais como elo condutor dos grupos de timbres (a borracha). Assim, podemos relacionar a obra aos contos de Saramago, assim como ocorre nos contos, onde os objetos aos poucos tomam vida própria, devido à sobreposição dos timbres de forma gradual, como se “dominando” o som natural do piano.

A consciência tanto das demarcações e da simetria entre seções em diversos níveis em “*Instantânea*” quanto do desenvolvimento dos grupos de timbres em “*Objeto Quase*” favorece o seu estudo interpretativo. São ferramentas que enriquecem a percepção dos eventos das obras em sua relação com o todo.

5 REFERÊNCIAS

CERVINI, Lucia. **Continuum, Processo e Escuta em Territoires de L’Oubli: Concepção de uma Interpretação**. Campinas, 2008. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

CONSTANTE, Rogério Tavares. **Aspectos de estruturação temporal no Concerto para Violão e Orquestra**. Porto Alegre, 2006. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes Departamento de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

COSTA, Valério Fiel da. **O Piano Expandido no século XX nas obras para piano preparado de John Cage**. 2004. Dissertação (Mestrado em Música)- Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2004.

DIANOVA, Tzenka. **Johns Cage’s Prepared piano: the nuts & bolts**. Canadá: Mutasis, 2008.

GUIGUE, Didier. **Debussy versus Schnebel: sobre a emancipação da composição e da análise no Séc. XX**. Opus, Rio de Janeiro, Vol. 5, Agosto, 1998.

LUNSQUI, Alexandre. “*Instantânea*”. 2005.

RUVIARO, Bruno. “*Objeto Quase*”. 2007.