

O cluster para piano na música brasileira dos séculos XX e XXI: formas de usar e escrever

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

Jonathan Taylor de Oliveira
EMAC/UFG – jontayoliveira@hotmail.com

Carlos H. C. R. Costa
EMAC/UFG – costacarlosh@yahoo.com.br

Resumo: Trabalhos encontrados sobre o cluster falam do seu uso no contexto de peças brasileiras específicas ou no contexto da música europeia e norte-americana. Este artigo identifica algumas formas como o cluster para piano tem sido usado na música brasileira dos séculos XX e XXI. Foi feita uma pesquisa bibliográfica relacionada ao cluster e à música brasileira desse período. Concluiu-se que uma notação comum do cluster ainda não está em uso e que ele tem sido utilizado de *ppppp* a *fff* como efeito percussivo, ferramenta de expressividade e elemento de contraste.

Palavras-chave: Cluster para piano. Música brasileira para piano. Notação do cluster.

The piano cluster in Brazilian music of the 20th and 21st centuries: ways to use and write

Abstract: Research papers about the cluster talk about its use in specific Brazilian musical pieces or in European and North-American music. This article identifies some of the ways in which the piano cluster has been used in Brazilian music of the 20th and 21st centuries. Literature and musical pieces related to the cluster and to 20th and 21st century Brazilian music were researched. It was concluded that a single notational system for the cluster is still not widely used and that the cluster is used from *ppppp* to *fff* as a percussive effect, expressive tool and contrasting element.

Keywords: Piano cluster. Brazilian music for the piano. Cluster notation.

1. Introdução

Este artigo visa identificar algumas das diversas maneiras como o cluster para piano tem sido utilizado na música brasileira nos séculos XX e XXI. Segundo Ishii (2005: 7), apesar de compositores como Berlioz e Wagner terem se preocupado com o timbre, esse elemento musical não estava, em geral, entre os elementos mais importantes da música do século XIX, tais como a melodia, harmonia, ritmo e forma. Já na música do século XX, as cores sonoras se tornaram um fator extremamente importante, levando vários compositores do século XX a explorar os instrumentos musicais, buscando encontrar novas sonoridades. Uma dessas novas sonoridades é o cluster.

Kurt Stone (1980: 57) diz que, um cluster é a combinação de três ou mais sons que estão próximos demais para formar um acorde no sentido tradicional. Não sendo possível tocar microtons em um piano afinado da maneira tradicional, o menor intervalo possível entre

as notas de um cluster é o de semitom. Sendo assim, Henry Cowell (apud VAES, 2009: 41) define clusters como sendo acordes formados por intervalos de segunda maior ou segunda menor. Kagel diz que clusters são sons que tem um intervalo mínimo de terça preenchido por segundas maiores, menores ou ambos (apud VAES, 2009: 55). Para Alex Ross (2008: 109), o cluster é um acorde em que três ou mais notas adjacentes são tocadas (no piano) com a palma da mão, punho ou antebraço.

Em conformidade com essas definições, chega-se aos três tipos básicos de cluster utilizados por Cowell, conforme mostra Ishii (2005: 20). São eles: clusters formados tocando teclas brancas e pretas ao mesmo tempo (cromático), tocando apenas teclas brancas (diatônico) e apenas teclas pretas (pentatônico). Esses três tipos básicos de cluster podem ser combinados e alterados de diversas maneiras, como será mostrado posteriormente.

Foram encontrados trabalhos que tratam do cluster no contexto de peças ou compositores específicos, como por exemplo, Luciane Cardassi (2011), que fala sobre o cluster no contexto da peça *Desassossego Latente* (2010), de Felipe Almeida Ribeiro e Pontes e Póvoas (2008, apud PONTES, 2010: 22), que falam da execução do cluster em peças de Leo Ornstein e Henry Cowell do ponto de vista ergonômico. Vaes (2009) faz um levantamento do uso de técnicas estendidas, dentre elas o cluster, desde a criação do piano, abordando peças de compositores europeus, norte-americanos e da Argentina (Maurício Kagel). Ishii (2005) faz um trabalho similar, tendo como foco a música norte-americana do século XX. Não foram encontrados trabalhos que falassem sobre o uso do cluster para piano em um contexto geral do repertório brasileiro para o instrumento.

A partir do que foi relatado acima, surge o seguinte questionamento: Como o cluster foi utilizado no repertório pianístico brasileiro nos séculos XX e XXI? Para responder a essa questão, foi realizada uma pesquisa bibliográfica relacionada às técnicas estendidas, ao cluster, e ao repertório para piano, que incluiu a busca por clusters em algumas peças de compositores brasileiros dos séculos XX e XXI.

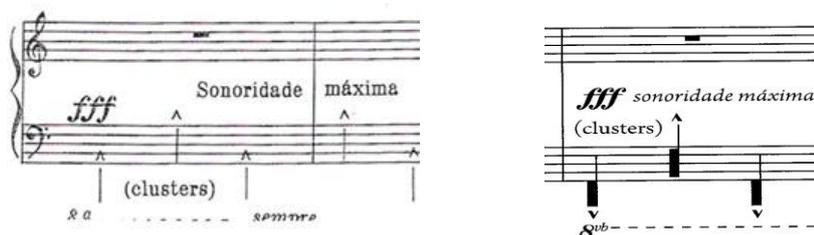
O uso de clusters não se resume apenas às peças e formas de notação que serão mostradas neste artigo. Antes, constitui uma vasta área de pesquisa, que necessita de bem mais espaço do que aquele de que se dispõe aqui.

2. Brasil, séculos XX e XXI

Segundo Cláudia Castelo Branco (2006: 771), a primeira vez que recursos não tradicionais são utilizados na música brasileira para piano é em *Terceiro Ciclo Nordestino op. 13* (1963), de Marlos Nobre, onde o compositor pede que o instrumentista bata na madeira do

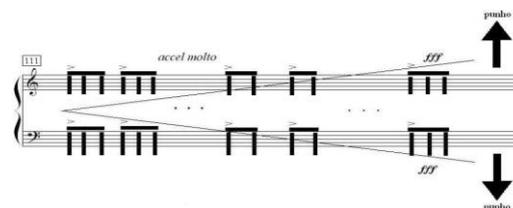
piano com a mão fechada. Marlos Nobre utiliza recursos não tradicionais novamente em 1966 na peça *Capoeira*. Nessa peça didática analisada por Costa (2002: 30-31), o cluster assume o papel da percussão da capoeira. O pianista toca com a palma da mão fechada ou com o punho, alternando entre clusters de teclas brancas e de teclas pretas. Costa diz que, no final da peça, os clusters fazem um efeito de *fade-out* em pianíssimo, permitindo que os harmônicos dos clusters sejam ouvidos. Outra peça analisada por Costa (ibid.: 29-30) é *Duas Peças Breves* (1969) de Brenno Blauth, onde são utilizados clusters cromáticos com extensão de três até dez notas, tocados com diferentes variedades de intensidade.

Na música para piano do Padre José Penalva, há pelo menos três peças em que o cluster é utilizado. A primeira é a *Sonata n. 1* (1970), onde o sinal *fff* é complementado pela instrução escrita de que os clusters devem ser tocados com sonoridade máxima pela mão esquerda enquanto a mão direita toca acordes com a indicação *cantando bem*. Na figura abaixo vemos a notação utilizada originalmente por Penalva, encontrada no trabalho de Alexandre Gonçalves (2008: 63), e a utilizada por Maurício Dottori (2011: 4) na edição da obra de Penalva, onde o editor segue a notação de cluster estabelecida pela Conferência Internacional de Notação Musical, realizada em 1974 na cidade de Ghent, Bélgica (ibid.: vii).



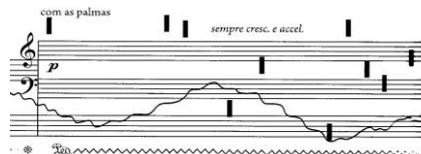
Exemplo 1: Sonata n. 1, 1o movimento, compasso 33. À esquerda a notação de Penalva e à direita a notação utilizada por Dottori na edição de 2011 da música solo de Penalva para piano e órgão.

Gonçalves (2009: 131) mostra que na *Sonata n. 3*, Penalva escreve na partitura que os clusters devem ser realizados com a palma da mão. No último cluster da peça o compositor indica que os punhos devem ser utilizados, o que facilita a execução do *fff*. As setas no último cluster indicam que ele deve ser tocado nas extremidades do piano.



Exemplo 2: Sonata n. 3, 3o movimento, compasso 111.

Em *Diálogo* (1973) os clusters, realizados com as palmas das mãos, são utilizados em um verdadeiro diálogo com trinados e batidas no corpo do piano. Percebe-se que, apesar de o cluster ter sido usado apenas em dinâmicas fortes nas sonatas I e III, em *Diálogo* o compositor utiliza clusters em intensidades *p* no 4o sistema, como mostrado no exemplo abaixo. Isso não impede que, logo após o exemplo dado, o compositor coloque um crescendo para *ff* seguido de instruções para que o instrumentista se solte alucinadamente como se fosse um percussionista.



Exemplo 3: Diálogo, 4o sistema.

Pegando emprestadas algumas peças da música de câmara com piano, é possível ver que Estércio Marquez Cunha é outro compositor brasileiro que tem feito uso de clusters no piano. No início da seção “A” de sua *Música para piano e violino n. 2* (1971), há um acorde de cluster que combina um cluster de teclas brancas na mão esquerda com um de teclas pretas na mão direita, resultando em um cluster cromático. O acorde da mão esquerda poderia ser realizado apenas com os dedos, tocando mais de uma nota com cada dedo, mas tal execução seria desconfortável tanto para a mão esquerda quanto para a mão direita. Uma execução mais confortável é tocar os acordes com as palmas das mãos.



Exemplo 4: Música para piano e violino n. 2, seção A.

No movimento lento de *Música para violino e piano n. 3* (2000), Cunha utiliza um cluster realizado diretamente nas cordas do piano. Esse cluster é identificado por meio de uma tabela de efeitos no final da página. Nesse cluster o compositor utiliza o mesmo símbolo tanto no primeiro cluster, com duração de semínima, quanto no segundo, que tem duração de mínima.



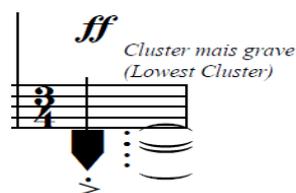
Exemplo 5: À esquerda, Música para violino e piano n. 3, compasso 7. À direita, a explicação do símbolo. A explicação está na lista de símbolos no final da página em que o cluster se encontra.

Em *Jonas* (2002), de Pauxy Gentil-Nunes, encontramos o cluster tocado geralmente nas regiões agudas e graves do piano e escrito como um quadrado ou retângulo preto e branco sobre as notas a serem tocadas. Entre parênteses ao lado do cluster, o compositor especifica quais notas devem ser tocadas. O compositor dá instruções na partitura de que o cluster deve sempre ser tocado com o punho fechado (GENTIL-NUNES, 2002: 2). Apesar de o cluster ser utilizado na maior parte das vezes com sinal de *sffz*, ele aparece no compasso 20 com um sinal de *mf*.



Exemplo 6: Jonas, compasso 4.

Liduíno Pitombeira utiliza as duas extremidades do piano para tocar clusters em *Pó* Op. 141 (2008). Na primeira página da peça aparece um cluster utilizado em *ff* e depois um em *mp*. Da segunda página da peça em diante, o cluster é usado apenas em *ff*, em meio a trechos de dinâmicas de *mp*. Esse contraste em dinâmica faz com que os clusters causem certa surpresa ao ouvinte. O sinal abaixo, usado para clusters na mão esquerda, aparece posteriormente nos compassos 57, 59, 206 e 208 também na mão direita, com a ponta do sinal para cima, deixando implícito o uso das notas mais agudas do piano. O compositor não especifica na partitura se os clusters devem ser tocados com as palmas das mãos ou com os punhos.



Exemplo 7: Pó, compasso 15, mão esquerda.

Os últimos exemplos de utilização de clusters que serão mostrados neste artigo se encontram em *Gefäss des Geistes* (2011) de Flô Menezes, estreada em Zurique, Suíça, em Novembro de 2012. No compasso 17 o compositor escreve 21 clusters alternados entre mão direita e esquerda em movimento ascendente, com dinâmica que começa em *ppppp* e termina em *ff*. Os clusters, notados em retângulos pretos sobre as notas a serem tocadas, inicialmente tem um âmbito de uma oitava. O âmbito dos clusters vai diminuindo até chegar na nota Sol 6 no final do movimento ascendente, como mostrado no exemplo 8 abaixo. No exemplo 9 vê-se

que nos compassos 100-102 Menezes escreve as notas das extremidades dos clusters em semicolcheias, ligando-as com barras pretas e escrevendo que o instrumentista deve tocar os clusters aproximadamente nos âmbitos indicados. No mesmo exemplo é possível ver que, logo depois, o compositor utiliza apenas as barras pretas para indicar aproximadamente a região do piano onde os clusters devem ser tocados. Essa notação do cluster utilizando apenas barras verticais se assemelha àquela utilizada por Penalva em *Diálogo* (exemplo 3), mostrado acima.

* 21 clusters: alternare tra le due mani; ambito dei primi clusters = ottava; restringere l'ambito poco a poco fino a una sola nota (G6).

Exemplo 8: Gefäss des Geistes, compasso 17.

* Gli ambiti sono indicati in modo approssimativo.

Exemplo 9: Gefäss des Geistes, compassos 100-105.

3. Considerações Finais

Nas peças citadas acima é possível perceber que o uso do cluster na música brasileira serviu para ampliar a paleta de possibilidades tímbricas e ferramentas composicionais disponíveis aos compositores brasileiros. Essa ampliação se deu não negando as técnicas mais tradicionais de tocar piano (estabelecidas ao longo dos séculos XVIII e XIX), e sim combinando o cluster com tais técnicas. Como resultado, o cluster tem sido utilizado como acompanhamento de melodias tocadas com técnicas tradicionais, em diálogo com outras técnicas não tradicionais e em meio a contextos suaves para gerar efeitos percussivos, contrastes ou um clima etéreo. Para realizar esses efeitos, os compositores tem utilizado o cluster ao longo de toda a extensão do teclado, tocando também diretamente nas cordas do

instrumento, com intensidades que vão de *ppppp* a *sonoridade máxima* tocados com as mãos ou os punhos.

É possível perceber também que na maior parte das vezes, o cluster vem acompanhado de instruções sobre onde tocar os clusters e a técnica a ser usada. Esse fator, juntamente com a grande variedade de sinais encontrados para representar o cluster, mostra que, apesar de a notação de música do século XX ter sido amplamente discutida na Conferência Internacional de Notação Musical de 1974, não há ainda um consenso sobre a melhor forma de escrever as diversas variedades de cluster para piano de forma que estas sejam prontamente reconhecidas e compreendidas pelo intérprete sem uma explicação escrita na partitura.

Referências

BLAUTH, Brenno. *Duas Peças Breves*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1969.

CARDASSI, Luciane. O piano do desassossego: técnicas estendidas na música de Felipe Almeida Ribeiro. *Música Hodie*, Goiânia, vol. 11, n. 2, p. 59-78, 2011.

CASTELO BRANCO, Cláudia. O Piano Preparado e Expandido no Brasil. In: Anais do Congresso da ANPPOM, 16, 2006, Brasília. 770-774.

COSTA, Carlos H.C.R. *Pedagogical goals addressed in published intermediate piano repertoire composed by Brazilians from 1950 to 1990: a selected annotated bibliography*. Athens, 2002. 99 f. Tese (Doutorado em Artes Musicais). The University of Georgia.

CUNHA, Estércio Marquez. *Música para piano e violino n. 2* (1971). Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010.

_____. *Música para violino e piano n. 3* (2000). Goiânia: Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010.

DOTTORI, Maurício (Ed.). *José Penalva: música solo para piano e órgão*. Curitiba: Antigoa Typographia, 2011.

GENTIL-NUNES, Pauxy. *Jonas*. Atlanta: Edição do compositor, 2002.

GONÇALVES, Alexandre. *As 3 Sonatas para Piano de José Penalva: uma abordagem analítico-interpretativa*. Florianópolis, 2009. 140f. Dissertação (Mestrado em Música – Piano). Universidade do Estado de Santa Catarina.

ISHII, Reiko. *The development of extended piano techniques in twentieth-century American music*. Tallahassee, 2005. 114f. Tese (Doutorado em Música). The Florida State University College of Music.

MENEZES, Flô. *Gefäss des Geistes*. Edição do compositor, 2011.

NOBRE, Marlos. *Capoeira* (1966). São Paulo: Irmãos Vitale, 1971.

PENALVA, Joséde Almeida. *Sonata n. 1* (1970). Curitiba: Antigoa Typographia, 2011.

_____. *Diálogo* (1973). Curitiba: Antigoa Typographia, 2011.

PITOMBEIRA, Liduino. *Pó Op. 141*. Edição do compositor, 2008.

PONTES, Vânia Eger. *Técnicas Expandidas: um estudo de relações entre comportamento postural e desempenho pianístico sob o ponto de vista da ergonomia*. Florianópolis, 2010. 123f. Dissertação (Mestrado em Música – Piano). Universidade do Estado de Santa Catarina.

ROSS, Alex. *The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*. New York: Picador, 2008.

STONE, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century: a practical guidebook*. New York: W. W. Norton & Company, 1980.

VAES, Luk. *Extended piano techniques: in theory, history and performance practice*. Ghent, 2009. 1081f. Tese (Doutorado em Artes). Orpheus Institute and Leiden University.