

Uma análise musical da obra “La Lumière n'a pas de bras pour nous porter”, para piano solo, de Gérard Pesson

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Raísa Farias Silveira

Fundação da Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc – raisa.piano@gmail.com

Acácio Piedade

Fundação da Universidade do Estado de Santa Catarina – Udesc – acaciopiedade@gmail.com

Resumo: Este estudo propõe uma análise da obra *La lumière n'a pas de bras pour nous porter*, do compositor contemporâneo francês Gérard Pesson, para piano solo. Tomando a métrica, o movimento corporal do intérprete e a sonoridade da obra como parâmetros básicos, a análise levanta os gestos mais salientes de cada uma dessas três camadas na peça, que é bastante inovadora em termos técnicos. Na conclusão, os resultados destes níveis analíticos são cruzados no sentido de possibilitar uma visão geral da obra.

Palavras-chave: Análise musical, sonoridade, música contemporânea, piano.

A Musical Analysis Of The Piano Piece “La lumière n'a pas de bras pour nous porter”, by Gérard Pesson

Abstract: This study proposes an analysis of the solo piano piece *La lumière n'a pas de bras pour nous porter*, by the french contemporary composer Gérard Pesson. Considering metrics, body gesture and sonority as basic parameters, the analysis pinpoints the gestures which stand out more significantly in each of these three layers. In the conclusion, the results of these three analytical levels are crossed in order to enable a general view of the piece.

Keywords: Musical analysis, sonority, contemporary music, piano.

1. La Lumière n'a pas de bras pour nos porter

La Lumière n'a pas de bras pour nos porter é uma curta peça para piano solo (3:20), composta por Gérard Pesson em 1994 em homenagem a seu amigo Dominique Troncin, que faleceu neste ano. O título pode ser traduzido em português como “a luz não possui braços para nos carregar”, e é uma referência a um poema extraído do livro *Les Sandales de Paille* (“as sandálias de palha”), de Pierre-Albert Jourdan, que estava na cabeceira de Troncin na última visita que recebeu de Pesson antes de seu falecimento, sendo que, por coincidência, o compositor estava lendo o mesmo livro (PESSON, 2004, p.169).

O gesto primário desta obra consiste no movimento paralelo de ambos os braços em direção ascendente no teclado do piano. Em nota publicada no programa do concerto no qual a peça foi estreada (*apud* GRIFFITHS, 2011), Pesson chama este gesto primário de “ritmo obsessivo”, criado a partir da sonoridade sutil e percussiva das unhas sobre as teclas do piano.

Em linhas gerais, devido à técnica empregada, restrita ao uso de unhas das duas mãos sobre o teclado, nota-se a predominância de uma estética musical que prioriza a dimensão sonora em relação aos outros parâmetros¹, já que a peça explora sons não-convencionais do piano e emprega um *ostinato* rítmico. De acordo com o compositor, através dessa estética particular, a obra cria um retrato híbrido:

This little piece is a hybrid portrait: the sound is mine, but the character, not without paradox, is Dominique's: cheerful and mysterious, on the move and self-contained. (PESSON *apud* GRIFFITHS, 2011)²

De fato, esta curta aparição sonora traz um mundo sonoro muito sutil e difuso, misterioso e sugestivo. Poucas alturas soam, pois na maior parte o que se ouve é o sistemático raspar das unhas sobre as teclas brancas do piano.

Os desafios que se impõem para a análise desta obra são grandes: tomando uma obra de referência, como Lester (1989), vem a pergunta sobre qual modelo analítico empregar e, sobretudo, em quais parâmetros focar. Como alcançar o cerne desta obra tão furtiva?

Certamente, nesta estética o parâmetro “som” é operador primário (CASTANET, 2008), e assim pode-se colocar esta obra na tradição francesa de exploração dos timbres que se inicia em Debussy (GUIGUE, 2011) e perpassa toda a escola espectral (BESHARSE, 2009), desembocando nesta música de sons que vem sendo produzida recentemente. Para além da França, a obra pode ser incluída em uma das linhas atuais da música contemporânea européia, a qual Lachenmann chamou de “música concreta instrumental” (LACHENMANN, 2009).

Nesta direção, os parâmetros utilizados na presente análise foram considerados como constituintes de camadas analíticas superpostas a serem discutidas separadamente, mas que estão em operação simultânea na performance². Os três aspectos considerados como pontos de partida foram: movimento corporal do intérprete, métrica, e sonoridade da obra. No primeiro aspecto, a análise está colada à performance, pois somente a execução da obra poderá revelar ao intérprete a dinâmica gestual. No segundo, a partitura serve de âncora básica, pois ~~os~~ através dos indicativos de fórmula de compasso, barras de compasso, acentuação, etc. No terceiro, a audição desponta como ferramenta fundamental: trata-se de ouvir a obra e analisá-la enquanto fenômeno sônico, livre de representação gráfica e mesmo da gestualidade interpretativa. O parâmetro aqui é a sonoridade, o som pelo som ele mesmo.

Nestes três campos, a segmentação buscou destacar as unidades mínimas e sua concatenação por repetição ou variação. Estas unidades não constituem “motivos” no sentido estrutural tradicional: essas *gestalts* são mais claramente compreensíveis como unidades de

expressão, nelas convergem uma energia dinâmica que excede seu papel estrutural e envolve a dimensão do corpo e do movimento³. Portanto, ao invés de motivo principal, denominamos de “gesto primário” o movimento que permanece de maneira predominante ao longo de toda a peça, como uma espécie de pano de fundo a partir do qual as outras ocorrências musicais vão despontando e se reportando. Este gesto primário tem forte representação física e sonora e transcende as divisões utilizadas como parâmetro para esta análise, pois é representativo em todas estas. Eis o gesto primário (Figura 1):



Fig. 1 – Gesto primário.

Este gesto de um compasso consiste no uso das unhas de ambas as mãos deslizando em contato com as teclas do piano, sem ativar os martelos, em movimentos paralelos e simétricos. O primeiro tempo é marcado pela batida das unhas dos cinco dedos de ambas as mãos em forma de cluster nas teclas brancas entre dó e sol, com a distância de uma oitava entre elas. O pedal de sustentação está ativo nas cordas indicadas, o que vai causar uma ressonância importante ao longo da peça. Segue-se um glissando entre as notas dó e lá, do segundo ao terceiro tempo, ainda utilizando exclusivamente o som percussivo das unhas sobre as teclas brancas. A repetição acaba por conferir um caráter de mecanicidade ao gesto, conectada tanto ao aspecto físico quanto à sonoridade obtida a partir da repetição obsessiva do ritmo. Considerando o aspecto métrico, ouve-se a marcação do primeiro e segundo tempos, sendo o terceiro somente a finalização do glissando. A repetição desta sonoridade torna-se uma referência auditiva a partir da qual as outras são reconhecidas como interações com esta. A seguir vamos trazer as análises destes três níveis um a um. Cada sub-item apresenta os gestos de acordo da respectiva camada considerada com base para a realização desta análise.

1.1 Movimentos corporais do intérprete

Este aspecto surge sob a ótica do intérprete da obra, considerando os movimentos necessários para a execução das figurações. Os critérios envolvem simultaneamente o cinético e o visual da perspectiva do pianista intérprete. Desta forma, é possível encontrar momentos nos quais movimentos consideravelmente variados são necessários, no entanto cujos resultados sonoros não são tão importantes. Foram considerados aqui quatro gestos.

O gesto nº 1 (Fig. 2) consiste em três movimentos: um ataque ao cluster no primeiro tempo e dois glissandos entre as notas dó e lá, no segundo e terceiro tempos do compasso. O som resulta do contato das unhas com o teclado, ainda sem acionamento dos martelos.



Fig. 2 – Gesto nº1

O gesto nº 2 (Fig. 3) apresenta cinco movimentos rápidos de punho em movimento ascendente de ré a lá. Há aumento da densidade rítmica, e é o gesto que utiliza movimentos mais rápidos até este trecho da obra. Representa uma mudança consideravelmente brusca pois interrompe a fluidez dos movimentos oriundos do gesto primário e a relação longo-curto instituída pelo ataque ao cluster de cinco teclas e os glissandos.

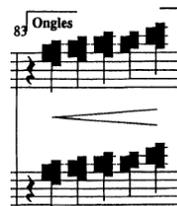


Fig. 3 – Gesto nº2

Entre o primeiro compasso e o quadragésimo, no qual está localizado o gesto nº 2, encontram-se diversas variações do gesto primário, no entanto estas não apresentam grandes variações gestuais para o intérprete. Já o gesto nº3 (Fig. 4) consiste em 3 movimentos. No primeiro tempo, o cluster percutido nas teclas de dó a sol. O segundo tempo apresenta um intervalo harmônico entre as notas lá e dó, que são seguidos pelo terceiro tempo no qual ambos os braços movimentam-se em direção ao centro do teclado formando glissandos em movimento contrário. Representa para o intérprete uma mudança considerável, pois é uma mudança de direção em relação ao movimento paralelo utilizado até então.

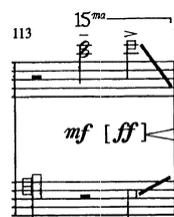


Fig. 4 – Gesto nº 3

O gesto nº4 consiste em dois compassos de pausa. Para o intérprete representa uma ruptura com o movimento até então constante, o silêncio do ritmo obsessivo.

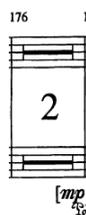


Fig. 5 – Gesto nº 4

Os gestos aqui apresentados foram escolhidos exclusivamente a partir dos movimentos considerados necessários para execução da peça.

1.2 Métrica

Este aspecto foi analisado utilizando-se a gravação em conjunto com a leitura da partitura. Foram considerados os gestos a partir do ponto de vista da marcação métrica dos tempos e deslocamentos de acentuação percebidos auditivamente. O gesto primário apresentado anteriormente consiste na marcação dos dois primeiros tempos do compasso, enquanto o terceiro constitui o término do glissando. Todos os demais compassos que apresentam esta mesma marcação métrica foram considerados como variações do gesto primário, e não gestos independentes. Todos os gestos aqui apresentados tem a duração de apenas um compasso.

Considerando-se então a marcação dos tempos como parâmetro, nota-se uma primeira variação no compasso 40, onde os três tempos são marcados por ataques às teclas. O primeiro tempo é marcado pelo toque com as unhas no cluster dó a sol, e os segundo e terceiro tempos como começo dos glissandos. Esta figura métrica coincide com o gesto nº1 do tópico anterior, representado na Figura 2.

A segunda figura métrica (Fig. 6) pode ser encontrada no compasso 59, no qual não há marcação do primeiro tempo. A ausência de marcação do primeiro tempo, elemento até então presente em todos os compassos, é percebido como um engasgue ou como se houvesse um atraso por parte do intérprete.

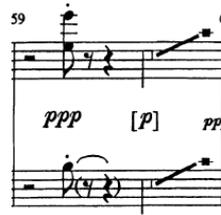


Fig. 6 – Figura métrica nº2

A figura métrica nº 3 encontra-se no compasso 83, no qual há um adensamento rítmico com a execução de uma sequência de clusters partindo da nota ré até a nota lá, em movimento ascendente paralelo com ambas as mãos. A figura rítmica forma também um ritmo acéfalo, pois há uma pausa na cabeça do primeiro tempo. Esta figura também foi considerada representativa enquanto gesto físico, e foi apresentada no tópico anterior, na figura 3.

A quarta figura métrica (Fig. 7) é composta por dois glissandos em movimento contrário, localizados no primeiro tempo do compasso 127. O glissando é tocado também com as unhas. O segundo tempo é marcado pela chegada à nota Dó 5 em ambas as mãos. O terceiro é marcado pelo uso do pedal, que deve ser pressionado de forma audível, cuja representação sonora dá a sensação de deslocamento da acentuação para o terceiro tempo do compasso.



Fig. 7 – Figura métrica nº 4.

1.3 Aspectos sonoros

Os aspectos sonoros aqui apontados como mais salientes foram escolhidos exclusivamente a partir da audição da interpretação de Alfonso Alberti. Foram realizadas 10 audições em sequência, durante as quais todos os eventos considerados salientes foram marcados através da minutagem presente no audio analisado. A partir do cruzamento entre os apontamentos, chegou-se ao que chamamos de eventos sonoros, os momentos mais representativos da dimensão da sonoridade.

As primeiras notas audíveis encontram-se no compasso 23, e representam o primeiro evento sonoro que se sobressai ao gesto primário. Neste compasso são tocadas as primeiras notas com acionamento dos martelos. Ouve-se o som de algumas das notas do

cluster presente no primeiro tempo do compasso, anteriormente tocado somente com o som das unhas sobre as teclas.

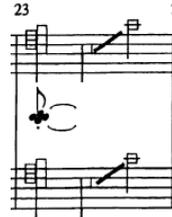


Fig. 8 – Evento sonoro nº1

A marcação rítmica dos três tempos dos compassos 40 e 41 destacam-se do gesto rítmico primário também auditivamente. Este evento sonoro já havia sido destacado nas demais camadas, e encontra-se representado na Figura nº2.

No compasso 54 (Fig. 9), o primeiro acorde com dinâmica fortíssimo e articulação *staccatissimo* constitui um evento sonoro saliente que é seguido pelo evento localizado no compasso 59, no qual ouve-se um deslocamento do acento métrico causado por um salto agudo-grave. Este salto causa a percepção de que o ponto de chegada são as notas da região média do piano, percebidas como graves devido à altura das notas tocadas anteriormente (Fig. 10).



Fig. 9 – Evento sonoro nº 2, acorde em fortíssimo.

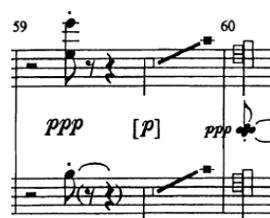


Fig. 10 – Evento sonoro nº 3, deslocamento de acentuação em direção agudo-grave.

Apesar de não haver efetivamente um deslocamento métrico, essa percepção dá-se em parte devido à pausa no primeiro tempo do compasso 59, que causa a impressão de atraso, como se o compasso houvesse sido deslocado em um tempo.

No compasso 74 há um glissando com notas reais.



Fig. 11 – Evento sonoro nº 4, glissando com notas reais na mão direita.

Chega-se novamente à figura do compasso 83, que será repetida no compasso 170, cujo adensamento rítmico compõe uma das figuras mais representativas da peça, em todas as camadas consideradas para análise (apresentada anteriormente na Figura 3).

A nota mais grave da peça surge no final do compasso 97, formando um evento sonoro que se estende até o primeiro tempo do compasso 99, no qual o pedal é tocado com intenção de que seja ouvido o som do próprio movimento do pedal (Fig. 12). Há um sinal de *marcato* que indica que o pedal deverá ser tocado de forma abrupta, com ataque forte e rápido.

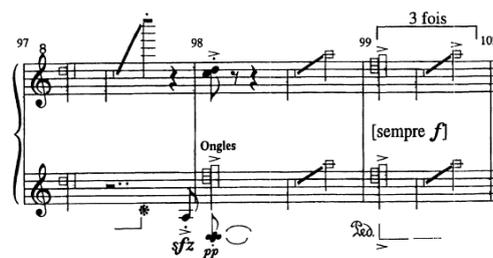


Fig. 12 – Evento sonoro nº 5, pedal com ruído.

Ouve-se novamente um deslocamento da acentuação métrica repetidamente entre os compassos 123 e 127. Aqui o ruído do pedal acentua o terceiro tempo, quando o intérprete solta o pedal rapidamente para pressioná-lo novamente no primeiro tempo do compasso seguinte. As pausas presentes no terceiro tempo fazem com que o ruído do pedal seja ouvido com maior intensidade.

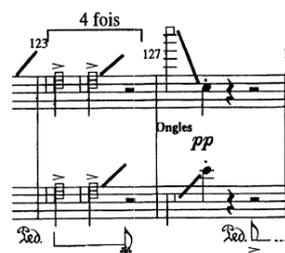


Fig. 13 – Evento sonoro nº 6, deslocamento na acentuação.

Novamente a presença de um acorde em fortíssimo, desta vez com ressonância do pedal é tocado no compasso 135.



Fig. 14 – Evento sonoro nº 7, acorde em fortíssimo.

Um acorde em *fff*, no compasso 172, distingue-se do pano de fundo e torna-se ainda mais perceptivo devido às notas em pianíssimo do compasso anterior.


 Fig. 15 – Evento sonoro nº 8, acorde em *fff* após de notas tocadas em *pp* no compasso 171.

Os compassos 176 e 177 contém uma longa pausa, a única da peça inteira, e enfatiza a percepção de uma coda nos compassos que a seguem (apresentado anteriormente na Figura 5).

Nestes compassos, mais especificamente a partir do compasso 195, há uma sequência do movimento V→I representado através das notas Sol → Dó, por fim reafirmando a existência de uma “tonalidade flutuante” de Dó Maior, reforçando o sentido de finalização da peça.

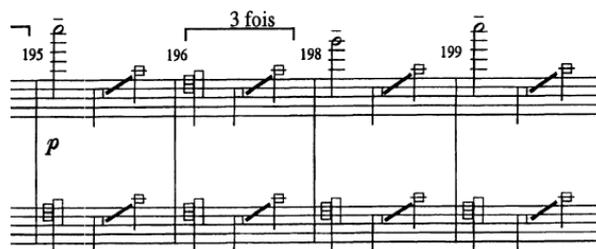


Fig. 16 – Evento sonoro nº 9, parte da coda na qual há uso das notas Sol e Dó.

1.3 Conclusão: *La Lumière* em camadas

Observou-se que há alguns eventos que são igualmente representativos nas três camadas, podendo estes apontarem para uma possível constituição formal da peça. Embora o compasso 40 represente mudanças nas três camadas, acredita-se que o mesmo não seja um elemento estrutural, e sim apenas uma variação do gesto primário. Esta hipótese se apóia na idéia de que os demais eventos presentes nas três camadas são consideravelmente mais representativos. Outro motivo é que logo após o compasso 40, retorna-se à repetição do gesto primário. Person declara que há uma “harmonia flutuante” em Dó Maior⁵, percebida especialmente pelo uso exclusivo das teclas brancas. A primeira parte da peça apresenta o uso de alturas no âmbito de dó a sol, sendo que as notas lá e si são apresentadas somente após o

evento do compasso 83. Em linhas gerais, a maior movimentação rítmica e melódica ocorre entre os compassos 83 e 140, sugerindo a presença de uma segunda seção entre estes compassos, embora não haja um rompimento real com o restante da sonoridade da peça, apenas um aumento no número de eventos. Após a repetição do evento do compasso 83 no compasso 170, e a pausa de 2 compassos marcada também nas três camadas, pode-se considerar a presença de algo semelhante a uma coda. Há rarefação da textura, e a relação $V \rightarrow I$ é apresentada repetidas vezes pelas notas Sol e Dó.

Apesar de trazermos aqui algumas propostas para apreensão da forma e compreensão da morfologia desta obra, sua audição aponta para a intenção de linearidade através do uso do gesto primário como fio condutor durante toda a peça. A obra é claramente criada como um processo onde o que realmente importa é a dinâmica (no sentido energético) e a sonoridade. Esta última é um fator bastante inovador, pelo uso das unhas, que produzem sons muito sutis e de baixa amplitude, discretos como o som produzido pelo caminhar com sandálias de palha. Desta forma, esperamos ter contribuído para a compreensão analítica geral desta obra ímpar. Nosso objetivo era de recompor esta peça em um quadro único no sentido de possibilitar uma visão geral, ainda que apenas uma análise nunca possa portar tudo o que remete e transmite uma obra tão significativa como essa.

Referências:

- BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.
- BESHARSE, Kari E. *The Role of Texture in French Spectral Music*. D.M.A. Dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009.
- CASTANET, Pierre-Albert. *Quand le sonore cherche noise – Pour une philosophie du bruit*. Paris, Michel de Maule, 2008.
- GRIFFITHS, Paul. *Modern music and after: directions since 1945*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1995.
- GRIFFITHS, Paul. “Program Notes”, 2011, disponível em <http://www.mondayeveningconcerts.org/notes/011011.html>, consultado em 01/07/2013
- GRITTEN, Anthony e KING, Elaine (eds.). *Music and Gesture*. Hampshire, England: Ashgate Publishing, 2006.
- GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: a herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- LACHENMANN, Helmut. *Écrits et Entretiens*. Genebra: Éditions Contrechamps, 2009.
- LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W. W. Norton, 1989.
- PESSON, Gérard. *Cran d’Arrêt du beau temps: Journal 1991-1998*. Paris: Van Dieren, 2004.
- PESSON, Gérard. *La lumière n’a pas de bras pour nous porter*. Paris: Henry Lemoine, 1995. Partitura.
- DISPOSITIONS FURTIVES: “Wenn wir alle nur ein bisschen stiller wären...”. Gérard Pesson (Compositor). Alfonso Alberti (Intérprete, piano). Milão: Col legno, 2009. CD.

Notas

- 1 Alinha-se assim a uma estética da música contemporânea que pode ser chamada de estética da sonoridade (GUIGUE, 2011)



2 A proposta surgiu a partir do contato com a partitura e várias audições da interpretação do pianista Alfonso Alberti (PESSON, 2008 – referencia discográfica). Como uma diretriz analítica, foram realizadas audições acompanhadas ou não pela partitura, de acordo com aspecto em foco para análise.

3 Toda a teorização sobre o conceito de gesto na música traz aportes mais convincentes para esta análise (GRITTEN e KING, 2006).

4 “Esta pequena peça é um retrato híbrido: a sonoridade é minha, mas o caráter, paradoxalmente, é do Dominique: alegre e misterioso, em movimento e contido em si”. (Livre tradução dos autores)

5 Pesson *apud* GRIFFITHS, 2011.