

DANIEL DE LIMA

**Progressão dos Conjuntos em *Paisaje Cubano Con Campanas*,
de Leo Brouwer**

Tema: Práticas Interpretativas ao Violão

**Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap
de 1 a 6 de outubro de 2007**

Progressão dos Conjuntos em Paisaje Cubano Con Campanas, de Leo Brouwer¹

Daniel de Lima²

Resumo: Neste trabalho analisamos a progressão e transformação dos conjuntos em *Paisaje Cubano Con Campanas*, e seu papel na estrutura da obra. Também é analisada a progressão dos conjuntos dentro de cada seção, assim como a forma como acontece a transição de um conjunto para outro. A análise é introduzida por uma breve contextualização histórica.

Palavras-chave: Brouwer. Paisagem. Minimalismo. Teoria dos Conjuntos.

“A estrutura é um elemento fundamental em minha obra”.
Leo Brouwer

Paisajes Cubanos

Foi para o *Encuentro Internacional de Guitarra de Castre* que Leo Brouwer compôs uma obra para orquestra de violões, que mais tarde se converteria na primeira de uma série intitulada *Paisaje Cubano*.³

Trata-se de uma série de obras que utiliza, de uma ou outra forma, a técnica minimalista de composição. A primeira obra chama-se *Paisaje Cubano con Lluvia* (1984) e foi escrita para quarteto de violões; *Paisaje Cubano Con Rumba* (1985), é escrita originalmente para quinteto de flautas doces, e com posterior versão para quarteto de violões; *Paisaje Cubano Con Campanas* (1986), para violão solo; *Paisaje Cubano Con Ritual* (1987) para clarinete baixo e percussão, e *Paisaje Cubano Con Tristeza* (1996), mais uma vez para violão solo.⁴ Recentemente, em 2007, Brouwer compôs *Paisaje Cubano Con Fiesta*, para violão solo, que será peça de confronto da VII edição do concurso italiano *Suoni Nuovi Interpreti*, que acontecerá em março de 2008.⁵

Paisaje Cubano Con Campanas

¹ Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 1 a 6 de outubro de 2007.

² **Daniel de Lima.** Graduado pelo Curso Superior de Instrumento da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Embap), na classe do Prof. Orlando Fraga.

³ HERNÁNDEZ, Isabelle. *Leo Brouwer*. Havana: Editora Musical de Cuba, 2000, p.248.

⁴ HERNÁNDEZ, Isabelle. *Leo Brouwer*. Havana: Editora Musical de Cuba, 2000.

⁵ www.suoninuovi.it

Essa obra foi uma encomenda da cidade holandesa de Rotterdam pela Fundação Gaudeamus, que é uma das mais importantes de música contemporânea do mundo. Brouwer diz que a obra:

“Tem relação com os carrilhões holandeses [...] Eu os ouvi desde as primeiras vezes que estive em Amsterdã há muitos anos atrás, mas não são de um lugar em particular”.⁶

Esses carrilhões são bastante comuns nos países baixos.⁷

A música minimalista dos anos 60 e 70, chamada por CerVO de minimalismo “clássico”, refere-se às obras que utilizam de forma radical processos de repetição, e possuem características como estrutura formal contínua, textura rítmica homogênea, paleta harmônica simples, ausência de linhas melódicas e processos de padrões rítmicos. Essas obras têm uma estética impessoal e não visam expressar sentimentos subjetivos.⁸ Em *Paisaje Cubano Con Campanas* estão presentes algumas características desse minimalismo, como ausência de linhas melódicas e processos de padrões rítmicos, mas também outras características estranhas a essa estética, como a quantidade de seções, utilização de diversos tipos de conjuntos que vão de diatônicos a cromáticos, e uma introdução com ritmo livre.

A Estrutura em *Paisaje Cubano Con Campanas*

Brouwer inicia a obra com o conjunto diatônico de *mi* dórico que, com supressões de notas e contrações intervalares, gradativamente se transforma em um subconjunto da escala cromática (seção **B**). Depois de ficar um tempo considerável trabalhando apenas com essa pequena célula, ele aumenta o número de notas e expande os intervalos até retornar ao *mi* dórico. A peça começa com uma introdução livre, e segue três seções com processos de repetições minimalistas. Os timbres de cada seção são bastante contrastantes, sendo que a seção **A** utiliza o som natural do instrumento, a seção **B** é tocada com *tapping*,⁹ e a seção **C** com harmônicos naturais. As transições de um conjunto para outro, são articuladas através de notas pivôs.

⁶ WISTUBA-ALVAREZ, Vladimir. Lluvia, Rumba, Campanas y Otros Temas. *Revista de Música Latino Americana*, Vol. 10, No. 1, Spring - Summer, 1989, p. 135-147.

⁷ BLOM, Eric. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 5ª edição, volume II. New York: St Martin's Press Inc, 1955, p.68-71.

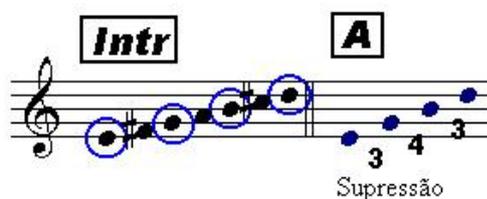
⁸ CERVO, Dimitri. *Minimalismo e sua influência na música contemporânea brasileira*. Santa Maria: Editora ufms, 2005.

⁹ *Tapping* é a técnica na qual as notas são percutidas na escala do instrumento tanto com os dedos da mão esquerda quanto da direita, freqüentemente usada em guitarra. Em apresentações ao vivo isso é também um atrativo visual.



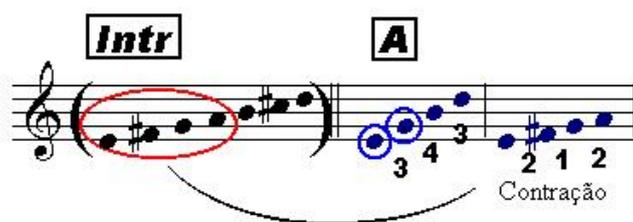
Ex. 1 - A obra começa em mi dórico, que depois de suprimir notas e contrair intervalos chega ao grupo mi, fá, fá#, sol. Adiciona notas e expande os intervalos até retornar a mi dórico.

Da escala de *mi* dórico da introdução são suprimidas três notas, formando assim um subconjunto de quatro notas que compõem a primeira parte da seção **A**. Esse subconjunto é simétrico, tendo intervalos de 3, 4 e 3 semitons. (as notas circuladas em azul são as que passam para o próximo conjunto).



Ex. 2 - O segundo conjunto é um subconjunto simétrico de *mi* dórico.

Do primeiro para o segundo conjunto da seção **A** o número de notas é mantido. O que acontece então é uma contração intervalar do conjunto, que agora usa intervalos de 2, 1 e 2 semitons ao invés de 3, 4 e 3. Novamente é simétrico. Este também é um subconjunto de *mi* dórico. São mantidas duas notas do conjunto anterior.



Ex. 3 - O terceiro conjunto, que também é um subconjunto de *mi* dórico, é o conjunto anterior contraído.

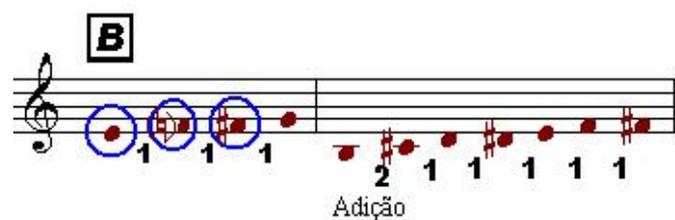
O ápice estrutural desta música pode ser visto na primeira parte da seção **B**, e isso pode ser notado também na superfície. Quanto à estrutura, acontece a maior contração intervalar possível entre essas quatro notas. Por outro lado, é o ponto da obra que tem a maior amplitude melódica, sendo que tanto a nota mais grave quanto a mais aguda da música estão presentes. O timbre é explorado de forma inusitada sendo toda esta seção

tocada com *tapping*. A articulação de todas as notas, *staccato*, difere de todo o restante da música. Três notas são mantidas do conjunto anterior.



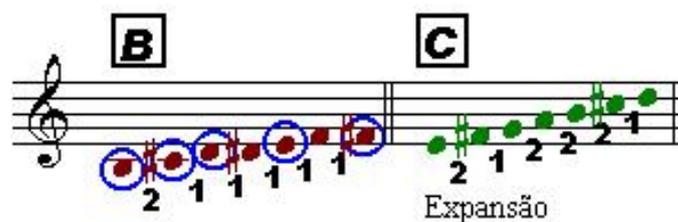
Ex. 4 - Na seção B há a maior compressão desse conjunto de quatro notas, mas com maior amplitude melódica de toda a obra.

Na segunda parte da seção B começa o retorno ao *mi* dórico. O conjunto mantém a característica cromática, mas agora há adição de notas. As três primeiras notas do primeiro conjunto de B são as três últimas do segundo.



Ex. 5 - Aumenta agora o número de notas.

Na seção C a quantidade de notas é mantida e os intervalos são expandidos, formando assim o *mi* dórico. As cinco notas que os conjuntos compartilham, são as mesmas que formam a “melodia”.



Ex. 6 – Chegamos novamente ao *mi* dórico.

Uma Introdução Contrastante

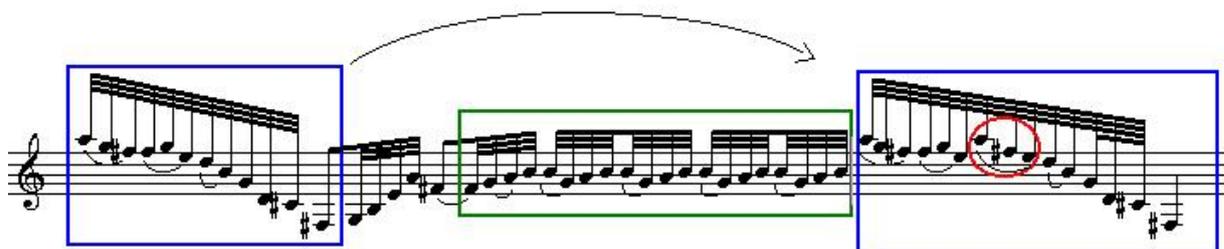
Na introdução Brouwer cita várias obras suas como *Canticum*, *Études Simples n°14* (ambas para violão solo), *Cuarteto de Cuerdas n°2* e *Canciones Remotas* (para orquestra de cordas). A música começa com a sexta corda afinada em *fá* e posteriormente há uma *scordatura* para *mi*. Podemos dividir a introdução em dois

segmentos: antes, e depois da *scordatura*. O primeiro segmento começa com uma cadência $V^{o7} - I$ em *mi* frígio. O intervalo de 4ª justa no baixo enfatiza a cadência. A apojetura se faz presente em todas as notas dos dois acordes. A primeira nota *fá* (em vermelho) é uma longa apojetura que soa durante todo o primeiro segmento da introdução e só vai resolver no *mi* no momento da *scordatura*. É importante destacar que Brouwer usa um timbre para as apojeturas das fusas (som natural) e outro para a apojetura das semibreves (harmônicos). Todas as apojeturas, com exceção da terceira são descendentes e todas com exceção da quarta são por semitom. Como veremos a seguir, Brouwer evita na primeira parte da introdução a nota *fá#* (*solb*), que seria a apojetura da terceira nota do primeiro acorde, caso fosse descendente.

The image shows a musical score for guitar, Example 7. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The top staff shows a melodic line with notes circled in blue and red. The bottom staff shows chordal accompaniment with notes circled in blue. The notes are connected by lines, indicating their movement between the two staves. The notes are labeled as E Frígio, Vº7, and i. The notes are circled in blue and red. The notes are circled in blue and red.

Ex.7 - Em azul as notas dos acordes. Em vermelho o fá que mais tarde resolverá no mi.

O segundo grupo de fusas é uma passagem cromática que tem 11 das notas dessa escala. A única nota que falta é o *fá#*, que é a nota que divide a escala cromática em duas partes iguais. Essa nota ausente está a um trítone de distância do *dó*, que nessa passagem é a nota mais grave. É notável o fato de que exatamente na metade desse trecho temos um trítone (*ré# - lá*), que é o único trítone de toda a passagem. Como no grupo anterior, a apojetura se faz bastante presente.



Ex. 10 - Destacado em vermelho as notas adicionadas ao grupo azul. Em verde uma figura com a mesma textura da seção A

A transição da introdução para a seção **A** se dá de forma gradativa. Ritmicamente a figuração é a mesma (fusas), e já há uma insistente repetição que começa em piano e cresce até chegar ao *fortíssimo* do início da próxima seção. A nota *si* é usada como pivô.



Ex. 11 – Em verde a nota pivô. A mesma figuração rítmica e a repetição da última célula da introdução suavizam a transição.

Seção A

Na seção **A** começam os processos repetitivos. A nota *si* é tocada em fusas por todo um compasso. No compasso seguinte, acontece a substituição de alguns *sis* por *rés*. Da mesma forma entram as notas *mi* e *sol*, completando assim o primeiro conjunto dessa seção. Depois a nota *sol* é suprimida, criando um arco. Esse desenho contrasta com a grande estrutura da obra, que começa com muitas notas, subtrai e depois as adiciona novamente. Esse tipo de técnica composicional pode ser vista em obras como *Continuum* de György Ligeti.

O mesmo acontece com o segundo conjunto (cc. 6 – 10)¹⁰, porém tendo a nota *mi* como centro e culminando numa apojatura em *pizzicato à la Bartók*, que é uma

¹⁰ Como a introdução é escrita sem barras de compasso, consideramos como sendo o compasso 1, o primeiro compasso da seção **A** (semínima = 66).

lembrança das apojeturas da introdução (c. 11). Como na introdução, é utilizado um timbre diferente para as apojeturas – *pizzicato à la Bartók*:

The image shows a musical score for Section A, consisting of 15 measures across three staves. The first staff contains measures 1 through 5, the second staff contains measures 6 through 10, and the third staff contains measures 11 through 15. Measures 11 and 15 are circled in red and labeled 'Apojetura'. Measure 10 is labeled 'Inv. Retrógrada'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. The notes are blue dots on a five-line staff.

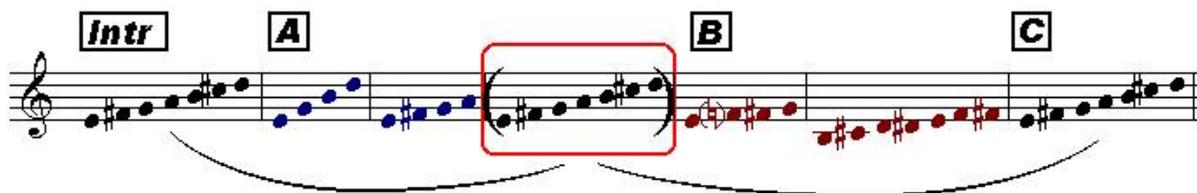
Ex. 12 - Progressão dos dois conjuntos que compõem a seção A

Tanto entre a primeira e a segunda, quanto entre a segunda e a terceira frases, existe a relação retrógrada de algum elemento: Mesmo com características intervalares distintas entre o primeiro e segundo conjuntos, o último compasso da primeira e da segunda frase tem os mesmos intervalos, porém na ordem inversa, (ver exemplo 12, cc. 5 e 10); na terceira frase são colocados em ordem invertida os três compassos centrais da segunda frase.

Entre o primeiro e o segundo conjuntos da seção A, a nota *mi* faz o papel de pivô. A nota *ré#* que aparece nos compassos 11 e 15 não pertence ao conjunto. Ela pode ser vista como um “erro” proposital. O natural seria ter nesses dois compassos as notas *fá – mi*, que remeteriam literalmente à introdução. Se fosse assim, também teríamos a nota *mi* como pivô para a próxima seção. Porém, Brouwer deixa esse elemento ambíguo na obra.

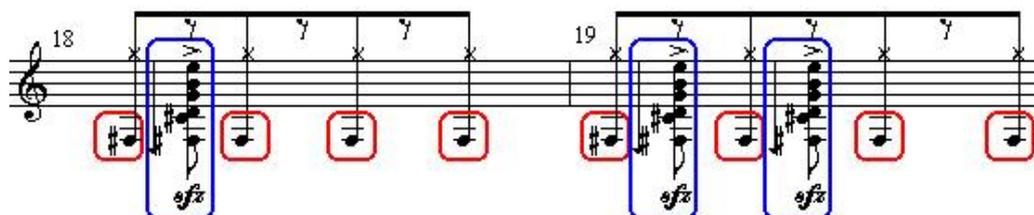
Ponte

Exatamente na metade da estrutura da música tem um compasso (ponte) que está relacionado com as partes extremas. É uma reminiscência da introdução, que já está presente nas apojeturas dos compassos 11 e 15, na seção A (ver ex.12).



Ex. 13 – O *mi* dórico reaparece exatamente na metade da música.

Enquanto o acorde da *ponte* ainda soa, começa a seção **C**. Esse acorde então é tocado em *sforzatto* nos compassos 18 e 19, marcando a fusão dos dois principais conjuntos da música: o *mi* dórico e o subconjunto da escala cromática (*mi, fá, fá#, sol*). Esse é o único ponto *fortíssimo* da música e pode ser visto como o ápice pontual da música.



Ex. 14 – Em azul o acorde que representa o *mi* dórico. Em vermelho a nota que serve como pivô entre os dois conjuntos, e que é a primeira do conjunto cromático a aparecer.

Seção B

O *mi* dórico, no qual notas foram suprimidas, e intervalos foram contraídos, e contraídos novamente, agora chega à contração máxima de uma célula de quatro notas. A forma como o conjunto diatônico da seção **A** se converte no conjunto cromático da seção **B** é muito sutil. Três notas são comuns aos dois conjuntos, e as três são usadas como pivôs. A nota que caracteriza o conjunto cromático (*fá*), é apenas a última a aparecer e só será vista a partir do compasso 25.

Assim como na seção **A**, o segundo conjunto da seção **B** adiciona notas e depois subtrai fazendo um arco. Já no primeiro conjunto só vemos a adição.

Quanto mais se aproxima o final do primeiro conjunto da seção **B** mais a semicolcheia se torna presente, nos dando a impressão de um acelerando, até chegarmos ao segundo conjunto da seção **B**. A nota *mi* funciona também como pivô tímbrico entre as seções **B** e **C**. O *pizzicato ordinário staccato* do compasso 41 é um timbre pivô entre o *tapping* e os harmônicos.

B

Ex. 15 – Progressão dos dois conjuntos que compõem a seção **B**.

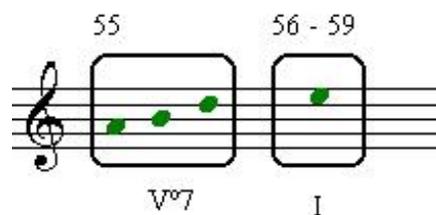
Seção C

Na seção **C** finalmente retornamos ao *mi* dórico. Agora a transição do conjunto cromático para o diatônico é suavizada pelo uso de uma “melodia pivô” que está presente na seção **B** e é reaproveitada na seção **C**. A quantidade de notas não segue aqui um arco tão perfeito como na seção **A**, mas ele ainda pode ser visto.

C

Ex. 16 – Progressão do conjunto *mi* dórico na seção **C**.

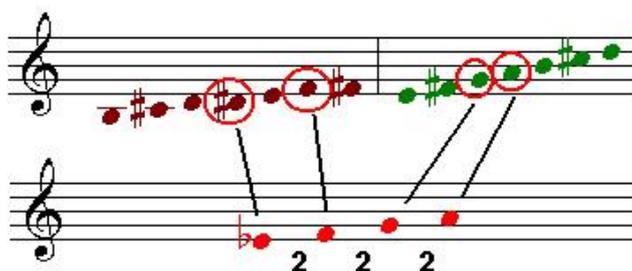
No compasso 55-56 temos a cadência $V^7 - I$, que é o primeiro elemento apresentado na música, e reafirma o retorno ao ponto de partida. Porém, no início da música essa cadência ocorre em *mi* frígio, que possui a nota *fá*. Como no fim da música estamos em *mi* dórico, e o *fá* é suspenso, Brouwer suprime o *fá*, que é a 5ª do acorde, deixando novamente impressão de ambigüidade.



Ex. 17 – Cadência que reafirma o retorno ao ponto de partida.

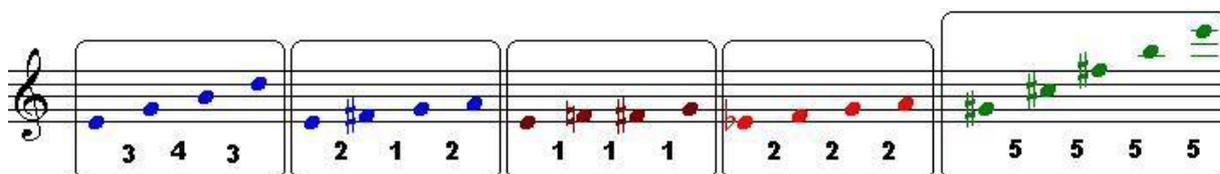
Conjuntos Simétricos

Quando a música parece estar acabando, Brouwer insere mais um conjunto simétrico, desta vez com cinco notas, e com cinco semitons entre elas (ver ex. 16, c. 52). O segundo conjunto da seção **B** e o conjunto da seção **C** têm cinco notas em comum (as que formam a “melodia”). Ou seja, cada conjunto possui duas notas que o outro não tem. Se juntarmos as duas notas diferentes de cada conjunto, teremos mais um conjunto simétrico.



Ex. 18 – Conjunto simétrico com intervalos de dois semitons

Como podemos ver, a progressão desses conjuntos simétricos reafirma a estrutura da obra: o conjunto é contraído, contraído novamente, e então ele é expandido e mais uma vez expandido.



Ex. 19 - Progressão dos conjuntos simétricos.

Conclusão

A estrutura desta obra se dá através da progressão e transformação contínua de um único conjunto, que é contraído e depois expandido. Esse mesmo modelo pode ser visto nos conjuntos simétricos presentes na obra. Um desenho contrastante é encontrado nas seções A, B e C, onde acontece primeiro a adição de notas, depois a subtração.

Essa análise nos possibilita fazer algumas considerações sobre a interpretação da obra:

1) Sendo que os conjuntos progridem de forma contínua por toda a obra, concluímos que não deveria haver *rallentandos*, respirações, ou qualquer outro tipo de cisão entre as seções.

2) Como a mudança de um conjunto para outro nunca é súbita, mas sempre suavizada pelo uso de notas pivôs, assim também os *pianíssimos* e os *fortíssimos* devem ser preparados por *decrecendos* e *crescendos*. Podemos verificar, por exemplo, que falta no compasso 14 uma indicação de *crescendo* para preparar o *fortíssimo*.

3) Assim como o arco de cada seção contrasta com o arco da estrutura da música, também a progressão contínua dos conjuntos contrasta com a mudança de caráter rítmico entre a introdução e as seções **A**, **B** e **C**. Sendo assim, para enfatizar esse contraste uma alternativa seria tocar a introdução muito livre e gestual, e as seções subsequentes rítmicas e *a tempo*.

No gráfico do exemplo 1 omitimos tanto o *mi* frígio do início da música quanto o *mi* dórico que reaparece na metade por considerarmos que essas passagens eram demasiadas breves, sendo mais uma reminiscência de um conjunto ou passagem do que o próprio conjunto. A principal função estrutural do *mi* frígio presente no início da música, é a cadência que há naquela passagem e que volta no final para enfatiza o retorno ao conjunto diatônico de *mi* dórico.

Tanto a música tonal quanto a atonal compartilham alguns elementos retóricos que são expressos de maneiras diferentes por técnicas distintas. O esquema de conjuntos “diatônico – cromático – diatônico” presente em *Paisaje Cubano Con Campanas* pode ser encarado como uma analogia do que em música tonal chamaríamos de **I – V – I**, ou seja, repouso – tensão – repouso.

Esta é provavelmente a primeira obra do repertório violonístico que constrói uma seção inteira apenas usando o *tapping*. A superfície da música não revela o que acontece na estrutura dos conjuntos. É uma obra com forma fechada, ao contrário das obras do minimalismo “clássico”. A quantidade de seções, a introdução com ritmo livre e o título

que se refere a um elemento extra musical também diferem daquele minimalismo. Mas a ausência de melodia e os processos de repetição são claramente uma influência do minimalismo americano. Trata-se de uma obra pós-minimalista.¹¹

¹¹ CERVO, Dimitri. **Minimalismo e Pós-Minimalismo: Distinções Necessárias**. *Debates – Caderno do Programa de Pós Graduação em Música – Centro de Letras e Artes Unirio*. . Rio de Janeiro. Agosto de 2007, nº 9, pg 35-50. **(Editora Unirio)**.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

CERVO, Dimitri. *Minimalismo e sua influência na música contemporânea brasileira*. Santa Maria: Editora UFMS, 2005.

BLOM, Eric. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. 5ª edição, volume II. New York: St Martin's Press Inc, 1955, p.68-71.

HERNÁNDEZ, Isabelle. *Leo Brouwer*. Havana: Editora Musical de Cuba, 2000.

STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to Post-Tonal Theory*. Nova Jersey: Prentice Hall, 1990.

Partituras

BROUWER, Leo. *Paisaje Cubano Com Campanas*. Milan: Editora Ricordi, 1986.

Revistas

CERVO, Dimitri. Minimalismo e Pós-Minimalismo: Distinções Necessárias. *Debates – Caderno do Programa de Pós Graduação em Música – Centro de Letras e Artes Unirio*. Rio de Janeiro. Agosto de 2007, nº 9, pp. 35-50.

DAUSEND, Michael. *Structure is a Fundamental Element of my Work*. *Guitar Review*. Summer 1990, p. 10 - 16.

PINCIROLI, Roberto. Leo Brouwer's Works for Guitar, part III. *Guitar Review*. Fall, 1989, p. 30 -31.

WISTUBA-ALVAREZ, Vladimir. Lluvia, Rumba, Campanas y Otros Temas. *Revista de Música Latino Americana*, Vol. 10, No. 1, Spring - Summer, 1989, p. 135-147.

Sites

www.suoninuovi.it – acessado em 17 de novembro de 2007