

## A noção de campo de forças da escuta em *The west wind* de Stefano Gervasoni: temporalidade entre música e poesia<sup>1</sup>

Leonardo Aldrovandi (UNICAMP, UNESP)

**Resumo:** A pequena peça *The west wind*, primeira do ciclo de peças *Godspell*, para meio-soprano e nove instrumentos, de Stefano Gervasoni, é descrita aqui por meio da noção de campo de forças da escuta, no qual objetos sensíveis agem uns sobre os outros proporcionando experiências espaço-temporais diversificadas. A idealização deste campo permite imaginar e estabelecer uma correlação de sentido entre vocalidade, significação textual, silêncio, movimento, tipos, distribuições e transformações timbrísticas numa textura musical específica. Esta correlação nos leva a considerar noções de tempo e espaço de um ponto de partida material. Os poemas do ciclo *Godspell* foram extraídos do livro *Breath*, do poeta americano Philip Levine e, como pretendemos descrever, formam a base expressiva da própria composição através de determinadas sensações.

**Palavras-chave:** Tempo. Campo de forças. Escuta. Gervasoni.

### **The notion of listening force-field in Stefano Gervasoni's *The west wind***

**Abstract:** *The west wind*, from the cycle *Godspell*, for mezzo-soprano and nine instruments, by Stefano Gervasoni, is described here through the notion of listening force-field, in which sensible objects act upon each other, providing different spatial and temporal experiences. Such notion enables us to set a sense correlation among vocal utterances, textual meaning, silence, movement, timbral characteristics, distributions and transformations in a particular musical texture, giving time and space notions a material starting point. The poetry from *Godspell* is extracted from the book *Breath*, by american poet Philip Levine. As we intend to demonstrate, they form the expressive core of the composition through certain sensations.

**Keywords:** Time. Force field. Listening. Gervasoni.

De que forma certas estratégias de distribuição de energia, vocalidade e timbre colaboram para determinadas sensações temporais em música? Este artigo apresenta a noção de campo de forças da escuta, com a qual procura-se compreender a forma como objetos sensíveis agem uns sobre os outros numa determinada textura ou situação musical, propiciando diferentes sensações espaciais e temporais a quem escuta. A peça analisada aqui sob este ponto de vista é *The west wind*, primeira do ciclo *Godspell*, do compositor italiano Stefano Gervasoni.

---

ALDROVANDI, Leonardo; A noção de campo de forças da escuta em *The west wind* de Stefano Gervasoni: temporalidade entre música e poesia. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, 3., 2013, São Paulo. *Anais*. São Paulo: ECA-USP, 2013.

<sup>1</sup> Gostaria de agradecer a Stefano Gervasoni pelo auxílio relativo a outros compositores italianos e pelo entusiasmo com o trabalho sobre sua peça. Apresentamos aqui uma versão reduzida em português.

A preferência por peças com voz solo e com uso de poemas feitos na segunda língua de certos poetas foi registrada numa entrevista de Gervasoni a Pierre Michel e também numa conferência proferida pelo compositor em Estrasburgo (Michel, 2005). Ela é constatável em trabalhos diferentes, como nas peças com poemas em francês de Ungaretti, Beckett ou Rilke. No caso de *Godspell* (2002), podemos falar de uma excessão, já que Philip Levine é poeta americano e escreve em inglês, sua língua principal.

Mais importante para as questões aqui discutidas é a declaração do compositor sobre seu interesse particular pelo espaço espiritual do poema, algo que ele procura expressar nas suas peças vocais. O livro *Breath*, de Philippe Levine, foi a fonte usada por Gervasoni em *Godspell*, ciclo de peças de 2002. O compositor reforça o universo sensorial um tanto elegíaco do livro: a infância do poeta em Detroit (a cidade dos motores), os ritmos vocais dos pastores evangélicos, a passagem do ar, a sensação de perda, o jazz em tom melancólico, entre outros. Os próprios poemas por si mesmos criam uma espécie de ambientação da memória e da existência rememorada. E o compositor diz: “uma poema pode ser lido ou falado, mas ainda melhor: ele pode ser lido deixando seu espaço espiritual e a sua memória ressoarem”(Michel, 2005).

Assim, a música, para o compositor, deve realçar e enriquecer a experiência poética. Este respeito pelo ambiente do poema tende a uma renúncia do tratamento da voz como instrumento sonoro a ser explorado. Isto é, a composição não está preocupada prioritariamente com a exploração sonológica, articulatória, com a palheta de timbres da voz. Quando existe uma exploração deste gênero, como na peça *Growing Season*, há sempre uma conexão direta com o que o poema diz, tornando-se uma dimensão dependente do poema ( por exemplo: “a life time passes in a blink of an eye”, Levine, 2004). Stefano vê o poema como um objeto já constituído, autônomo, o qual ele deve respeitar e ao qual deve responder de forma a fazer seu espaço espiritual ser amplificado com o auxílio da composição. Mas o que seria este espaço espiritual?

Como podemos notar, capturar o espaço espiritual de um poema e ampliá-lo com o auxílio da composição parece algo difícil até mesmo de se falar a respeito. Não é algo que pode ser deduzido através de um confronto entre dados sonoros e bons modelos analíticos ou literários. A expressividade da obra parece aderir a um fundamento mais metafísico, uma dimensão da sensação que não seria de fácil compartilhamento objetivo. Ela opera no que está entre significação e interação entre objetos sensíveis específicos. Daí propormos aqui a ideia de *campo de forças da escuta*: quando falamos em campo de forças, nosso foco não está nem na transparência do significado nem na opacidade da força, mas na experiência da singularidade e do sentido gerados pela ação de objetos uns sobre outros numa dada textura sonora. A metáfora do campo de forças da escuta fornece aqui uma forma global de tratar das relações infundáveis entre silêncio, sentido, espaço espiritual do poema, movimento e comportamento de timbre numa determinada situação textural, fornecendo uma base material para experiências e sensações temporais e espaciais. Para que isto fique

mais palpável, descreveremos aqui apenas a análise da primeira peça do ciclo, *The west wind*.

### **Campo de forças da escuta em *The west wind***

Devemos levar em conta certos momentos nos quais este campo de forças entre objetos sensíveis gera experiências espaço-temporais particulares que se refletem na experiência da forma da peça como um todo. A primeira peça do ciclo, *The west wind*, traz uma referência ao conhecido tema do vento desde a poesia antiga (como o tema de Zéfiro, por exemplo):

When the winter wind  
Moves through the ash trees  
I hear the past calling  
In the pale voices  
of the air. The alder,  
older, harbors a few leaves  
from last fall, black, curled  
a silent chorus for all those  
we've left behind. Suddenly,  
at my back I feel  
a new wind come on  
chilling, relentless,  
with all the power  
of loss, the meaning  
unmistakable.<sup>2</sup>

A composição segue a estrutura de significação do poema. Uma primeira seção mais ventosa (flauta, voz e pequenos ruídos), uma segunda harmonicamente sólida (com a referência cantada do amieiro) e o retorno da seção ventosa, agora distendida e transformada (um novo vento).

---

<sup>2</sup> Quando o vento de inverno/ se move através dos freixos/Escuto o passado chamar nas vozes pálidas do ar/ O amieiro/mais velho, abriga algumas folhas/do último outono, pretas, retorcidas/um coro silencioso para aqueles/que deixamos para trás. De repente/nas minhas costas, sinto/um novo vento/congelante, implacável,/com todo poder da perda/seu significado/inequívoco.

A primeira seção se inicia com um contraste entre uma figura direcional cromática rumo ao agudo e a sensação de uma espacialidade global e aberta. Isto é, enquanto a voz e a flauta se entrelaçam num jogo de preenchimento contínuo direcionado ao agudo, o violoncelo serve como referência de um horizonte distante, com seu delicado harmônico fixo. Assim que a figura direcional some, a sensação espacial de um grande vazio é bem aparente, como se chegássemos à beira de um abismo. O efeito em cone de convergência para um só registro num ponto agudo intensifica a sensação de direcionalidade, e assim que a figura some neste ponto, um vazio mais silencioso promove a sensação de ampla espacialidade, gerando uma mudança no sentido do tempo. Esta espécie de condução linear até um certo ponto e o seu desaparecimento repentino agem sobre os objetos restantes e vindouros de forma a reforçar o efeito de amplitude espacial criado pela sua ausência. É como a sensação do alpinista ao chegar ao topo de uma montanha. A temporalidade do caminho se desfaz na espacialidade da paisagem alcançada. A própria sensação de silêncio ou vazio pode ter níveis variados de acordo com este jogo de forças entre objetos sensíveis mais ou menos direcionais, mais ou menos circulares, com mais ou menos energia e determinadas características timbrísticas.

*1 - The West Wind*

Tempo I ♩ = 69

The musical score for '1 - The West Wind' is presented in a standard orchestral format. It includes parts for Flauto, Clarinetto contrabbasso in Sib, Percussioni (2 Piatto in specie grandi), Celesta, Mezzosoprano (with lyrics 'When the win-ter wind'), Violini I and II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The score features various dynamic markings such as ppp, pp, poco crescendo, and poco allent., along with performance instructions like 'Lento del tutto' and 'come canto d'ari'.

Fig. 1 - Início de *The west wind*.

Nesta primeira parte, mesmo com o surgimento posterior de objetos localizados mais agitados, como a figura da viola e do violino (*a poco crine* e  $\frac{1}{2}$  *legno*), a sensação de um espaço transcendente aos sons permanece. A baixa densidade e a dinâmica reduzida combinadas parecem permitir que o sentido de um espaço-tempo transcendental se estabilize; a sensação dos sons como ruídos ambientais esparsos dentro de um certo

ambiente aberto que os contém. São as formas irregulares de distribuição, agitação e qualidade timbrística dos objetos sensíveis esparsos e delimitados que permitem uma variedade de sensações à escuta e que, conseqüentemente, fazem a experiência do próprio tempo fluir. O que o compositor chama de “poder evocador do objeto” parece depender do que chamamos aqui de campo de forças. Isto é, a capacidade do objeto de interagir de forma significativa com outros objetos de uma textura pelo que ele mesmo contém como historicidade própria e implícita, de forma simples, diferenciada e econômica. O fato das figuras serem pouco sustentadas aliado à ausência de sons graves mais contínuos também contribui para esta sensação de um espaço aberto e imprevisível, uma espécie de espaço de murmúrios ambientais onde certa dose de quietude é uma presença contínua envolvendo as sonoridades.

Isto tudo se associa ao referido espaço espiritual do próprio poema, ampliando-o: “Quanto o vento de inverno se move através dos freixos, escuto o passado chamar nas vozes pálidas do ar” (Levine, 2004); uma evocação do vento e da profundidade temporal do espaço externo. O vento, como sabemos, pode ser sentido de forma muito especial em lugares razoavelmente silenciosos: a sensação única que ele nos dá de um silêncio tátil, podendo nos dirigir à experiência espiritual se nós mesmos permanecermos calados. Seu som parece ganhar importância na medida em que sua energia e densidade crescem, movendo objetos no seu caminho. Nas figuras momentâneas e circulares da viola e do violino, os materiais sonoros parecem curvar-se em torno de si mesmos. Podemos senti-los como se fossem objetos que não produzem som por si mesmos mas que são postos em movimento oscilatório por uma força externa, inaparente, como o vento costuma fazer.

A voz, nesta primeira seção da peça, é usada de forma econômica: em *soffiato*, de forma a compartilhar a sensação “respiratória” e ventosa com a flauta. Esta integração também se desenvolve através do comportamento dos pequenos glissandos que ambas produzem. Na primeira seção da peça, a associação destas duas fontes sonoras com o vento, o ar e a respiração é clara, figuração que o poema pode nos fazer sentir com muita intensidade: a presença do espírito, do espiritual como sopro de vida, a efemeridade do imaterial, ao ponto de poder alcançar o sentido/possibilidade de “quase nada” ou a abolição de qualquer tempo qualificado como o tempo “real” (passado, presente, futuro).

Assim que os *whistle tones* da flauta se tornam mais longos e presentes, intensificando a sensação ventosa, a seção inicial é concluída. A segunda seção de *The west wind* apresenta um caráter totalmente diferente, com uma estrutura harmônica fixada, toque e canto *ordinario*. A qualidade ventosa sai de cena no momento em que o texto do poema se refere a algo mais sólido, uma árvore, e os sons expressam esta qualidade (“O amieiro, mais velho, abriga algumas folhas do último outono...”).

O acorde que estrutura a segunda seção é o seguinte:

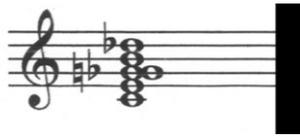


Fig. 2 – Acorde que fundamenta a segunda seção de *The west Wind*.

Ele é distribuído e repetido de maneira engenhosa através das cordas. Ao invés de ser encadeado com outros acordes, ele é único, mas “embaçado” temporalmente e timbricamente. No que consiste este embaçamento? Os instrumentos não só têm diferentes entradas temporalmente bem próximas e irregulares como fazem uma rotação com intervalos de quintas diferentes deste acorde, produzindo sutis mudanças timbrísticas a cada repetição, com pequenos desvios em glissando. Uma espécie de caleidoscópio para um só acorde, novamente fazendo da distribuição aliada entre timbre e energia uma experiência microtemporal sofisticada. Mas a sensação de um fundamento harmônico sólido, mesmo com este processo de “embaçamento” temporal, vem também da sonoridade ruidosa mais grave e sintética formada com o violoncelo, o contrabaixo e a clarineta contrabaixo, esta sim bem regular.

Mais tarde, o mesmo acorde passa por uma transformação tímbrica tal, a ponto de ser irreconhecível pela escuta: ele passa pelos instrumentos em quintas, mas agora em *ponticello* com trilo duplo. A sensação que podemos ter é algo como a de uma trituração do que foi sólido, como folhas secas de outono sendo amassadas. Este processo serve como transição temporal global para o retorno do material ventoso e mais etéreo do início da peça, em acordo com o texto final do poema (“...sinto um novo vento frio, implacável, com todo poder da perda, o significado, inequívoco.” Levine, 2004).

Fig 3 - O acorde é aqui espaçado e “granulado” como meio de transição.

Assim, a terceira e última seção traz de volta o material ventoso do início, a figura do caminho tortuoso (cromático) rumo ao agudo e o mesmo jogo textural. Poderíamos até mesmo falar de um esquema global ABA'. Mas o que na primeira seção é sentido como fragmentário, articulado e anguloso, agora aparece como fluxo mais contínuo e sinuoso. A temporalidade é estendida através não apenas do próprio tempo mensurável, mas também pelas características de movimento, forma e agitação menos pontuais dos objetos. A irregularidade agora se expressa em sonoridades mais constantes (como o violino com harmônicos mais livres). Isto também gera uma sensação temporal mais global diferenciada. Por que? A ideia de tornar o que foi fragmentário e mais articulado no início mais fluido e constante no final da peça gera uma fluidez ou um escoamento temporal na experiência da própria forma. De maneira geral, o jogo ou campo de forças entre objetos recorrentes com comportamentos de movimento e características timbrísticas variáveis é o que constitui a própria experiência de fluência do tempo musical em *Godspell* como um todo. A memória transformada enriquece a escuta e faz a experiência do tempo fluir com mais intensidade.

### **Temporalidade e campo de forças da escuta**

Uma experiência temporal baseada nesta ideia do campo de forças da escuta significa que o tempo que sentimos é determinado pela interação entre objetos dispostos pelo compositor de tal forma que seu “poder evocador” seja bem aproveitado, ou seja, que haja um jogo de forças atuando entre estes objetos baseado na historicidade cultural de cada um. Diferentes processos podem ser percebidos. Como descrevemos acima, uma figura direcional localizada, com sua própria temporalidade, pode intensificar uma outra temporalidade mais ampla por causa de suas próprias características. Ou então, uma estrutura fixa, como o acorde observado, pode se desintegrar materialmente de forma quase irreconhecível, formando um jogo de forças não aparentes sobre a memória que auxilia a sensação de transição formal na peça. Quando falamos, portanto, em relação de força, remetemo-nos ao que o compositor chama de “poder evocador do objeto”. A evocação nada mais seria do que tudo o que o objeto carrega culturalmente e como signo, mas de forma implícita, não evidente. Ela expressa uma historicidade oculta e momentânea do objeto que podemos sentir, geralmente de forma inconsciente. Gervasoni chega à conclusão de que um objeto simples pode ter um poder evocador muito maior do que um complexo, pois não é a quantidade de informação o que determina este poder. Através da análise e da escuta, pudemos constatar uma relação singular e pouco mensurável (relação de força) que um objeto estabelece com outro objeto de forma implícita, no campo da potencialidade múltipla de suas significações, gerando riqueza e fluidez para a experiência do tempo e do espaço na escuta local e global da forma. A capacidade de evocação pode ser sentida de forma ainda mais rica ao se levar em conta o “espaço espiritual do poema” e porque não o seu próprio tempo espiritual sensível, mas dificilmente definível.

**Referências:**

GERVASONI, S. *The paradoxes of simplicity*. < [www.stefanogervasoni.net](http://www.stefanogervasoni.net) >, acesso em 2005.  
*Godspell*. Milão: Suvini Zerboni. 2002.

LEVINE, P, *Breath*. Nova Iorque: Borzoi Books, 2004.

MICHEL P.,. *Due poesie a due voci. Musiques vocales en Italie depuis 1945*, Paris: Millenaire, 2005.

---

**Leonardo Aldrovandi** fez dois pós-doutorados em música (Unicamp e Unesp), doutorado em Comunicação e Semiótica e graduação em música pela Unicamp. Foi professor de filosofia na Fundação Mineira de Educação e Cultura, de música na Universidade Anhembi-Morumbi e deu cursos livres sobre música e literatura em Instituições e projetos sociais variados, além da pós-graduação da Unicamp e da Unesp.  
leoaldrovandi@yahoo.com.br