

ENSAIOS SOBRE A MÚSICA DOS SÉCULOS XX E XXI

COMPOSIÇÃO, PERFORMANCE E PROJETOS COLABORATIVOS

Fabio Soren Presgrave
coordenador

Jean Joubert Freitas Mendes
Luciana Noda
organizadores



Catálogo da Publicação na Fonte. Bibliotecária Verônica Pinheiro da Silva CRB-15/692.

Ensaio sobre a música do século XX e XXI: composição, performance e projetos colaborativos [recurso eletrônico] / Coordenado por Fabio Soren Presgrave; Organizado por Jean Joubert Freitas Mendes e Luciana Noda. – Natal: EDUFRN, 2016.

1 PDF

ISBN: 978-85-425-0694-5

1. Música. 2. Composição. 3. Performance. 4. Projetos. I. Presgrave, Fabio Soren. II. Mendes, Jean Joubert Freitas. III. Noda, Luciana.

CDU 78 “19/20”
E56

ENSAIO SOBRE UMA EXPERIÊNCIA DE ESCRITA PARA VIOLONCELO

Silvio Ferraz

Em 1987, escrevi uma primeira peça para violoncelo, *O artista da fome: dança da primeira dor*, concerto para violoncelo e pequena orquestra.



Figura 1 – Primeiros desenhos do rascunho para a composição.
O artista da fome: dança da primeira dor (FERRAZ, 1987).

Embora, muito pouco tenha sobrado do modo como trabalhei o violoncelo naquela primeira peça, já estava ali a vontade de trabalhar as cordas do violoncelo como se fossem vozes separadas e que se sobrepunham por ressonância.

Cada uma tocando a mesma coisa, porém, deixando-se ressoar sobre a outra. Uma pequena passagem dessa peça demonstra um pouco essa busca, que caracteriza uma passagem cheia de saltos de posição para uma frase. Nesse sentido, se apenas as notas estivessem escritas, seria tida como repetição simples de um pequeno módulo protomelódico.

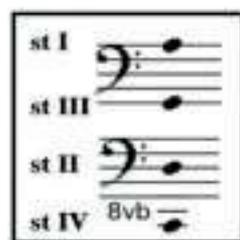


Figura 2 – Passagem do concerto para violoncelo.
O artista da fome: dança da primeira dor (FERRAZ, 1987).

Mas a ideia era um violoncelo que voasse como um corpo que dança, no contraponto inicial que a peça imaginava: uma peça para violoncelo e um trapezista. Outras ideias que talvez possam ser encontradas até hoje nas minhas composições também estavam lá nessa primeira. De fato, a primeira peça para violoncelo em situação de solista, mas não a primeira para cordas. Antes dela, já havia escrito um quarteto, um duo de cordas e outra para viola solo. E essas experiências, de certo modo, estão presentes na escrita e na sonoridade que ela propõe. Uma década depois, em 1999, esse mesmo violoncelo que dança reapareceu na escrita de outra obra para violoncelo solo: *Luna, mujer y toro*. Dedicada a Dimos Gouderoulis, nesta peça levei ao extremo a ideia de pensar as cordas em pares, como se fossem mundos ressonantes separados. A peça foi escrita em dois pentagramas, o inferior para as cordas IV e II e o superior para as cordas III e I. Também um jogo de saltos, de cordas puladas, alternância irreal entre arco e *pizzicato*, e uma solicitação insólita que fez com que a peça ficasse parada e tivesse até hoje só duas récitas realizadas por Gouderoulis:

soltar as cordas IV e II quase uma oitava deixando-as totalmente bambas. Embora uma passagem amedrontadora à primeira vista, depois de alguns ajustes e negociações – como o de não esperar que as partes tocadas com arco soassem plenas e com precisão de alturas –, ao ouvir a passagem pela primeira vez, notei que aquele era o momento mais interessante e vivo da peça. O que interessava não eram as notas propriamente ditas, mas o fluxo de energia que reúne ou afasta os ataques de cada nota, o fluxo de energia sonora, talvez mantendo apenas a clareza da pequena frase superior da Ia. corda (Fá-Fá-Ré-Fá-Dó#-Si-Fá-Ré-Dó#-Mi etc.).

scordatura



strings II and IV must be tuned almost an octave low. Notice that the pitch notation for those two strings are written as it would be a transposable instrument. So the written notes doesn't mean the sounding pitches.

Figura 3 – Nota de scordatura de *Luna, mujer y toro* (FERRAZ, 1999a), salientando que as notas escritas não devem ser pensadas com correspondentes ao que a peça deve soar.



Figura 4 – Passagem da peça solo para violoncelo. *Luna, mujer y toro* (FERRAZ, 1999a), que explora a escrita em duas linhas para pares alternados de cordas.

Na época que escrevi a peça, em 1999, Dimos Gouderoulis acabara de chegar ao Brasil e trazia com ele uma leitura ainda viva de *Nomos Alpha*, de Iannis Xenakis, e talvez tenha sido a

escuta dessa leitura realizada na sua casa que me levou a escrever com uma exigência que por vezes me parece ir além do instrumento, mas que a leitura de Goudaroulis mostrava que o limite ainda era mais adiante.

Das conversas com Goudaroulis nasceu uma segunda peça o *Lamento quase mudo* que em 2005 dediquei a ele e a Teresa Cristina Rodrigues (a Tecris). A peça mantinha o jogo de saltos, de um violoncelo dançante, mesmo que em um “lamento”, mas que duas linhas abaixo fazia os saltos dialogarem com o nascimento de outra sonoridade do violoncelo que acabou dominando minha escrita nas peças seguintes: o bordão da corda solta.



Figura 5 – Linhas 2 e 4 da segunda página do solo *Lamento quase mudo* (FERRAZ, 1999a), em que exploro a alternância do jogo instrumental entre arco, pizz., batido na caixa do instrumento, arco ordinário e *ponticello*.

Essa nota longa, diferentemente da dança anterior feita de saltos, inaugurava para mim uma dança mais lenta e entrecortada, sem perder totalmente os saltos. Claro que estou forjando uma continuidade de escrita, mas de fato talvez haja uma continuidade em diversos níveis, e um deles é o de escrever uma música que alegue um afeto de melancolia, de tristeza, mas sempre trabalhando com contrapontos entre algo mais arrastado e algo que salta, assim como na *Dança da primeira dor*, cuja ideia era saltar aparentemente parado na mesma protomelodia. Essa ideia tomei de Beethoven, da parte central da *Cavatina* do *Quarteto op. 130*,

uma melodia soluçante, angustiada, que o compositor reforça na própria escrita, ao subdividir uma semicolcheia de modo que até então parecia desnecessário. Nessa passagem de Beethoven, é interessante ver que, para chegar ainda mais perto do afeto que o compositor buscava, foi necessário sobrepor a melodia soluçante a uma base firme, cronométrica, como que desenhando a distância entre os dois lugares.



Figura 6 – Parte central da *Cavatina* do *Quarteto op. 130*, de Beethoven, destacando a linha “angustiada” do violino e o pulso cronométrico dos outros três instrumentos. Breitkopf und Hartel, Viena (1863).

Essa ideia reencontrei em Schubert, no *Quinteto de cordas em Dó maior, op. 163*. A mesma melodia soluçante entrecortada sobreposta, nesse caso, não a um tempo cronométrico, mas a um tempo liso pautado por um *pizzicato* de violoncelo que marca como que outro tempo. Uma sobreposição de tempos que acabou servindo para a escrita de uma peça mais recente (em 2015).



Figura 7 – Início do segundo movimento, *Adágio*, do *Quinteto de cordas*, op. 163, de Schubert, destacando a linha soluçada do violino, a temporalidade alargada do trio e o pulso quase irregular do segundo violoncelo. Breitkopf und Härtel, Viena (1890).

Desse modo, o *pizzicato* do violoncelo em *Lamento*, que eu havia usado para simular um tambor de crioula ouvido de longe e esticado no tempo, transformou-se nesse tambor estranho de Schubert. Essa referencialidade cruzada – Schubert, Beethoven, tambor de crioula – é o que também encontrei na nota longa, mas dessa vez um cruzamento mais desejado como tal: o som rangido das rodas de um carro de boi.

O som das rodas de um carro de boi já é um jogo cruzado em si. De um lado, o mugido do boi; de outro, o som do berrante, o arrastado do movimento da viagem de uma tropa por estradas de poeira; e por fim, o rangido que é funcional e que está relacionado ao azeite e à madeira para que o carro não pegue fogo. Não é apenas o som longo, o bordão que interessa, mas também sua mudança de timbre com o deslocamento do arco para realizar a melodia superior, que acontece na I^a corda, mas que tem umas notas só realizáveis na III^a. E ainda o deslocamento do *pizz* de mão direita, ora de corda solta ora sobre a própria corda do bordão.

As exigências técnicas do *Lamento* acabaram fazendo com que, para sua estreia e mesmo para a versão que acabou registrada em disco, toda a primeira página fosse alterada. A razão foi devido às pequenas *gruppetti* que escrevi imaginando-as

muito rápidas, mas sem saber explicar como elas poderiam ser realizadas. Nesse sentido, notava que a realização mais lenta tornava a primeira parte da peça pesada e morposa, com isso, encurtei a peça e retirei grande parte desses *gruppetti* rápidos.

A esse respeito, Sá, em 2014, ao retrabalhar a peça com o violoncelista André Micheletti fez com que, por um acaso, voltássemos à primeira versão da peça. De fato, tais passagens deveriam ser realizadas muito rápidas e articuladas, sempre mantendo uma corda como bordão, com arco muito curto e rápido. Para tanto, o instrumentista deve não tocar o tempo como livre dando a ouvir todas as notas, mas como obrigatoriamente rápido, sem necessária precisão e explodindo na nota que segue ao *gruppetto*. Ou seja, ao se pedir “as fast as possible” não se espera que se toque no tempo possível, mas no mais rápido quase além do possível.

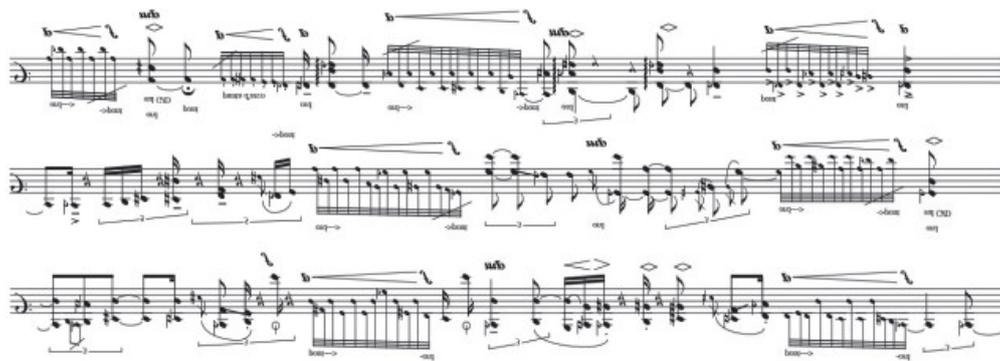


Figura 8 – Linhas da primeira página da primeira versão de *Lamento quase mudo*, com os muitos *gruppetti* de realização rápida (FERRAZ, 1999a).

Por fim, o *Lamento* acabou sendo um grande laboratório de referências cruzadas e que depois tratei na ideia de reescrita, sobre a qual eu mesmo escrevi alguns artigos, mas que teve grande desenvolvimento tanto em artigos quanto nas teses dos compositores Gustavo Penha, Francisco Zmekhol e Max Packer. Para mim, reescrita é um tratamento simples

de alguns elementos do passado ou mesmo do cotidiano, que podem parecer conhecidos a quem ouve, e que transformo de diversos modos, seja deixando irreconhecíveis (como os tambores em *Lamento*), seja altamente reconhecíveis, como a simples harmonização que realizei em outra peça para violoncelo, o concerto *Verônica Nadir*, de 2010. O que importa na reescrita é explorar o potencial timbrístico que fabule escutas de uma música ou de uma sonoridade qualquer: ouvir um som como se estivesse no fundo de um vale, ouvir um som como se estivesse em outra época, ouvir um som como se estivesse ressoando dentro de uma pequena caixa de metal, ouvir um som como se fosse um pássaro ouvindo etc. Na verdade, são fábulas sonoras, fábulas de escuta.

Essas fábulas, no entanto, têm uma ligação importante com a ideia de que está presente no som do carro de boi, a de um timbre dinâmico. O timbre dinâmico é talvez uma das principais relações da música com o som.

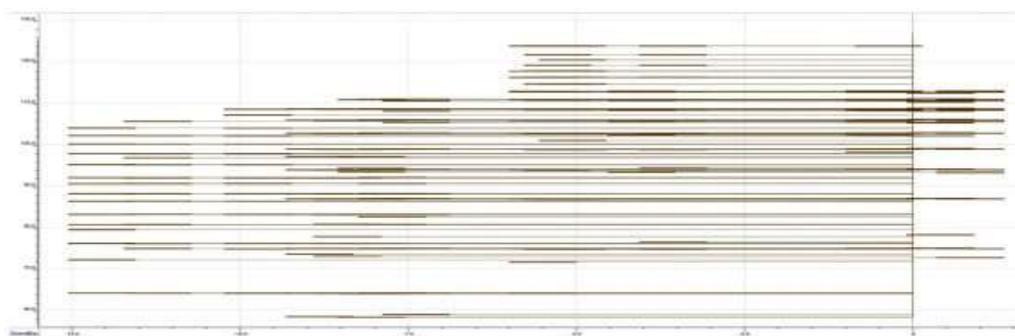


Figura 9 – Gráfico alturas / tempo extraído da análise espectral de um som de carro de boi mostrando o timbre dinâmico.
Obtido a partir do software PWGL.

Se na tradição clássica-romântica os instrumentos foram cada vez mais se tornando de timbre homogêneo e estático para que a escuta das alturas fosse cada vez mais clara, outras tradições têm outra relação com o som e não abriram mão do timbre

dinâmico. Grosso modo, é o caso da interpretação historicamente informada que permitiu a alguns instrumentistas explorar a variação e a heterogeneidade do timbre de seus instrumentos; seja para simular o jogo de vogais de uma música cantada, seja mesmo por conta de limitações do próprio instrumento – como é o caso das trompas lisas que, para realizar uma escala, têm de se valer de três timbres diferentes, quais sejam: o timbre aberto, o coberto e o “bouché”. Essa mesma riqueza de sonoridade, que de certo modo podemos atribuir à escuta que compositores do Ocidente fizeram da música do Oriente e das releituras realizadas pelos instrumentistas nos anos 1970, também está presente na música tradicional. Do mesmo modo que o carro de boi tem seu timbre dinâmico, os tocadores de rabeca, os cantadores de aboios, os berrantes, a viola brasileira, todos trazem essa inconstância e modulação de timbre.

Continuando nas referências do *Lamento*, lancei mão dessa “música historicamente informada”, ou “deformada”, como é o caso das realizações de músicos como Fabio Biondi e Giovanni Antonini, respectivamente com seus grupos Europa Galante e Il Giardino Harmonico. E foi ouvindo esses grupos, o modo como um e outro realizam Vivaldi, que me apropriei da escrita da tempestade do “Verão” das *Quatro Estações* de Antonio Vivaldi. Mas exagerando ainda mais o som raspado das cordas e a estridência das dissonâncias. E foi também com essas escutas em mente que imaginei uma nova anamorfose sonora para violoncelo, dessa vez, tendo como interlocutor o violoncelista Fabio Presgrave, o concerto para violoncelo e cordas *Verônica Nadir*.

Verônica Nadir (FERRAZ, 2010b) foi composta a partir de um conjunto de peças atribuídas ao compositor do barroco mineiro Manoel Dias e Oliveira, os Motetos de Passos e o Canto e Verônica. A ideia foi a de trabalhar um tempo bastante

lento, esticando as peças de referência e fazendo com que as harmonias de uma escorregassem sobre a de outra. Mas foi uma escrita para cordas de timbre dinâmico e heterogêneo que mais interessou. A peça foi encomendada por Presgrave para ser tocada por uma orquestra de jovens de São Braz do Suaçuí, no Campo das Vertentes, Minas Gerais. E sendo para orquestra jovem, a ideia foi introduzir esses músicos em uma prática instrumental cheia de pequenas nuances, em que num acorde, quase sempre cada naipe está trabalhando seu instrumento buscando um timbre diferente, sobrepondo assim sons harmônicos, a sons normais, outros com arco *sul ponticello*, trêmulo, arco rápido, e por vezes um *pizzicato*. Praticamente toda nota longa é trabalhada de modo que se pratique passar lentamente do som de arco ordinário ao *sul tasto* ou ao *sul ponticello*. Tudo isso é realizado sobre uma matriz que é comum aos jovens músicos de São Braz, uma vez que estão acostumados a cantar ou a ouvir a música de Manoel Dias de Oliveira na Semana Santa.

Com o crescente envolvimento na escrita de peças para violoncelo, em 2010, escrevi a *Partita I* para violoncelo solo, que ficaria sem estreia até 2015. Nessa peça, experimentei sair das notas longas de sons de carro de boi e das alternâncias rápidas de modos de jogo empregadas desde minha primeira peça para o instrumento. O que busquei foi então escrever pensando ainda em cada corda como um mundo, reforçando esse aspecto com *scordatura* em $\frac{1}{4}$ de tom para uma das cordas. Nessa direção, passagens rápidas construídas sobre uma corda contrapõem-se ao bordão da outra corda, sempre em uma sensação de desafinação que acaba tendo influência direta sobre o resultado timbrístico do instrumento, como se o timbre estivesse relacionado não apenas aos modos de jogo mas também a mudanças no sistema de ressonância do instrumento.

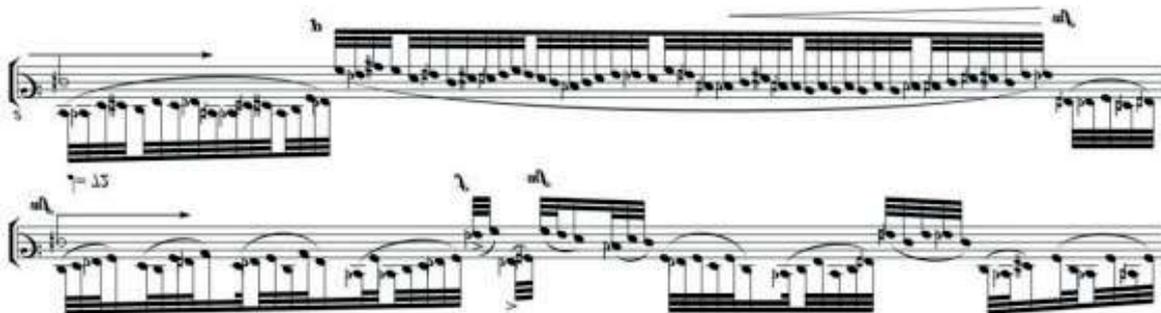


Figura 10 – Primeiras duas linhas de *Partita I* (FERRAZ, 2010a) para violoncelo solo, a corda Ré em bordão com scordatura de $\frac{1}{4}$ de tom abaixo.

De fato, em 2010, comecei a escrever um artigo sobre técnica estendida procurando pensar a cadeia toda e a transdução de energia mecânica que vai do movimento do braço, do plectro ou arco, dos pontos de apoio do arco sobre a corda, do modo de transmissão da energia para a caixa de ressonância, da estrutura de ressonância composta por caixa e cordas, até finalmente o resultado sonoro. Essa cadeia tomei de empréstimo da síntese por modelagem física baseada sobre o modelo massa-mola: uma massa é deslocada e ela põe em oscilação uma mola (Quadro 1).

Quadro 1 – Cadeia de transdução na produção sonora em um instrumento de cordas.¹

excitador	velocidade	ponto de contato	pressão	superfície de contato	corpo excitado	transmissão	região excitada da corda
arco	arco rápido	ponta do arco	<i>over-pressure</i>	<i>tutte crine</i>	corda	cavalete ord.	AST
plectro	arco lento	ao talão	flautado	<i>una crina</i>	cavalete		ST
unha	arco ordinário	meio do arco	ordinário	$\frac{1}{4}$ <i>crine</i>	corpo do instrumento		ord.
dedo		arco todo		arco ord.	espigão		SP
pinçada				arco 45°	rabicho		ASP
					etc.		
					surdinas	cavalete com intervenção	atrás do cavalete
					cordas preparadas		

¹ Outras alterações podem ser pensadas para o que seria a estrutura de ressonância do instrumento, sem necessariamente alterar a caixa, mas, por exemplo, colocando mais cordas ou cordas de ressonância (como na viola d'amore) ou mesmo alterando-o.

Em 2011, com José Henrique Padovani (PADOVANI-FERRAZ, 2011), escrevi um artigo sobre a questão das técnicas estendidas, mas ainda sem incorporar a ideia da cadeia de produção. Padovani então me apresentou um grande ciclo de peças de Tobias Hume para viola da gamba. Nas peças, Hume explora usos diferenciados do instrumento e demonstra o aberto e amplo leque de possibilidades dos instrumentos de maior estatura, como seria o violoncelo, o contrabaixo, e nos sopros instrumentos como clarone e flauta baixo. Com grande caixa de ressonância, esses instrumentos tornam audíveis pequenos modos de ataque como *pizzicati* com cordas alteradas, cruzamento de cordas, batidos de arco, uso de *tap-technique*² na mão esquerda. É desse modo que o transito no ponto de contato do arco, indo do *tasto* ao *ponticello*, resulta em varreduras bastante claras da séria harmônica. Buscando ampliar e trabalhar tais técnicas, senti, então, a necessidade de começar a estudar violoncelo de modo a conseguir controlar arco, sonoridade, escalas, produções de harmônicos e todo um quadro de extensão técnica.

Minha primeira proposta foi a de mapear passo a passo as aulas de violoncelo, tendo por professora a violoncelista Sandra Tornice; e para cada passo imaginar alguma série de exercícios. Entre os exercícios, aquele da anamorfose sonora, trabalhando obras do repertório com diferentes pressões e velocidades de arco. A partir dessa experiência, comecei a escrever uma série que resultou no ciclo de *Ricercari*, peças em que reescrevo alguns dos *Ricercari* para violoncelo solo, de Domênico Gabrieli.

² A *tap-technique* tem como referência neste estudo a obra para violão do compositor Arthur Kampela, que se vale constantemente de golpes nas cordas e no corpo do instrumento, alternando de maneira bastante “ergonômica” os modos de jogo instrumental. Essa técnica recebeu recentemente dois estudos expostos nas teses de doutorado de Daniel Murray e de Sarah Hornsby, ambas defendidas na UNICAMP.

Outras peças resultaram desse jogo de transformar a prática, como em *Sarabanda Largo* (2012), que escrevi para Presgrave a partir da *Sarabande da Suite IV* de Bach.

Desse ciclo de reescrita, a mais simples de escrever foi o primeiro dos *Ricercari*, mas demandando maior acuidade técnica. A peça foi dedicada a Sandra Tornice, que foi responsável pela estreia e por diversas reapresentações da peça.



Figura 11 – Primeiros compassos do *Ricercar Primo*, de Gabrieli, e do *Ricercar Primo per “orchestra” di suoni di violoncello* (GABRIELI, 1689; FERRAZ, 2013-2015).

No primeiro *Ricercar Primo*, simplesmente recopiei a partitura de Gabrieli pedindo que as notas fossem tocadas com som abafado. Para abafar o som, eu me vali da técnica de ter sempre as notas tocadas pelo 2º ou 3º dedo em pressão de harmônico, deixando os outros dois para abafar o som (também com pouca pressão), o que resulta em um jogo constante de mudança de posições. O que era uma peça quase que totalmente realizável em primeira posição passou a exigir da primeira à sétima posição em alguns momentos.

O *Ricercar Terzo* foi dedicado à violoncelista Kalyne Valente, responsável não só pela estreia dessa peça como de outras de maior envergadura como *Responsório do Vento*, encomenda da Bienal de Música Brasileira Contemporânea de 2013 e pelo *Resposta a Nonada* para violoncelo e percussão. A peça nasceu da leitura de uma passagem escalar ascendente presente no segundo *Ricercar* de Gabrieli, porém, se no modelo a realização é ordinária, como quem realiza uma escala rápida, na reescrita, pedi que os movimentos fossem realizados com “tap” forte dos dedos da mão esquerda, sempre saltando da corda como quem toca um instrumento de percussão ou piano, com a mão esquerda mantendo arco muito leve, ora trêmulo ora “flautando” sobre o *ponticello*. Importante sempre lembrar que se tradicionalmente o *flautato* ficou sendo associado à realização com arco leve e *sul tasto*, a partir dos quartetos de Luigi Nono, a indicação de *flautato* passou a dizer respeito apenas à pressão e à velocidade do arco, não mais ao seu posicionamento na corda, de onde vem o *flaut. sul pont.* que resolvi explorar neste estudo, como reescrita da peça de Gabrieli.

The image shows a musical score for the cello part of two pieces by Gabrieli. The top part of the score consists of two staves of music. The bottom part is a single staff with a tempo marking of $\text{♩} = 120$ and a key signature of one flat. The score includes various dynamics such as *p*, *mf*, *f*, and *ff*, and performance instructions like *arco flautato sul pont.* and *ord. flaut. (pont.)*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple notes and rests.

Figura 12 – Passagem do *Ricercar Secondo*, de Gabrieli, e do *Ricercar Terzo per “orchestra” di suoni di violoncello* (GABRIELI, 1689; FERRAZ, 2013-2015).

Seguindo o pequeno ciclo de reescritas de Gabrieli, no *Ricercar Secondo* explorei a ideia do *Ricercar 5º* de Gabrieli de salto de cordas compondo uma polifonia latente separada pelo fato de uma corda continuar ressoando quando se ataca outra e também pelo timbre característico de cada corda.

Olhando-se as duas partituras não é difícil notar os elementos retomados e reescritos; a ideia de cordas saltadas e de polifonia latente, no entanto, era como se fossem escutadas ao longe ou estivessem deformadas por um pequeno rádio de pilha como resultado da realização *flaut. sul ponticello*. Também me aproveitei da segunda parte da peça de Gabrieli, uma sequência de escalas que fogem lentamente à tonalidade do Dó inicial da peça. Dois modos de ressonância do violoncelo são contrapostos nessa peça: o das cordas plenas, em primeira posição, que são atacadas por golpes breves e deixados soando; e o das escalas que lentamente

desfazem essa ressonância com escalas que cada vez menos empregam as cordas soltas e a ressonância “natural” do instrumento como a escala de Si Maior, a partir da qual, num ciclo de quintas descendentes (Si-Mi-Lá-Ré-Sol-Dó) ele volta à estrutura mais ressonante do instrumento e de sua corda mais grave.

Não seguindo mais o padrão da música modal-tonal, dos ciclos de quintas, busquei um mesmo efeito empregando passagens em tons inteiros que compõem séries harmônicas oriundas das notas Mi bemol e Dó sustenido. Essa ideia que aparece por muito pouco tempo na reescrita que realizei, na verdade, acabou ocupando um espaço maior, sendo o ponto de partida e acabou até mesmo permeando a composição de uma outra peça, a *Partita 3*, para violoncelo solo. A ideia sonora é de uma linha que atravessa do agudo ao grave, com a definição das alturas nublada pelo som mais ruidoso do sul *ponticello flautato*.

The image shows a musical score for two pieces by Gabrieli. The first two staves are for 'Ricercar 5.º' and the remaining eight staves are for 'Ricercar Secondo'. The notation is complex, featuring various rhythmic patterns, accidentals, and dynamic markings. Key markings include 'flautando sul pont.', 'orit.', and 'legato possibile'. The score is written in a style typical of early Baroque lute tablature transcriptions.

Figura 13 – Primeiras e últimas linhas do *Ricercar Quinto* e do *Ricercar Secondo*, de Gabrieli observando-se o gesto de polifonia latente com salto de cordas e a passagem escalar que transformei a partir da distribuição sob molde de série harmônica deformada (GABRIELI, 1689; FERRAZ, 2013-2015).

De um modo geral, o que exploro nas reescritas é um percurso de transformação das figuras escritas (o universo da partitura e das relações abstratas que ela compreende) em gestos e por fim em fluxos de energia, nos quais, o que está em jogo é a tendência de fluxo. Compreendo assim alguns modos de fluxos:

1. estacionários
2. direcionais (agudo>grave/ grave>agudo)
3. rápidos (por meio de saltos intervalares) ou lentos (por uso escalar das notas)

4. densos com maior o menor índice de atividade (trêmulos, arco rápido/lento, arco todo, pouco arco, alternância de modos de jogo tipo pizz-arco etc.)
5. direcionamento timbrístico (da altura definida ao ruído ou vice-versa)

Tal modo de compor realiza uma leitura histórica da prática instrumental e o ato composicional, nesse caso, tem grande vínculo com a própria prática do instrumento, sua história, suas funções, suas coleções de gestos, o percurso de suas sonoridades. Um percurso que vai da “imitação” da voz, passa pela clareza da nota para, por fim, abraçar a noção de gesto e de sonoridade.

Como testemunho dessa relação com o som da voz e suas variáveis na fala e no canto, temos diversos tratados e manuais como os deixados por Johann Scheibe no seu *Tratado sobre a época e origem da música* de 1754. Já para os que dizem respeito à clareza dos objetos musicais abstratos (melodias, estruturas rítmicas, harmônicas), fundados na nota musical e sua crescente complexidade, o testemunho está na demanda clássico-romântica por uma maior clareza na emissão e na homogeneização de timbre. As referências são aqueles tratados e métodos mais tradicionais de orquestração e instrumentação. Para a clareza do pensamento harmônico, era necessária uma homogeneização do timbre e um equilíbrio maior da relação de amplitude entre os instrumentos, como ainda estão em manuais de composição recentes como o de Samuel Adler.

No século XX, as duas outras dimensões ganharam presença e força, a sonoridade e o gesto. A sonoridade veio com Debussy e quem a tratou mais claramente foi Maurice Dumesnil

em seu *How to play and teach Debussy*³. Onde antes se via um acorde, Dumesnil propõe uma verdadeira máquina de nuances sonoras com exercícios por meio dos quais o pianista deve se exercitar redistribuindo diferentemente o peso das notas de modo a realçar uma delas.



Figura 14 – 5º exercício proposto do Maurice Dumesnil em *How to play and teach Debussy* (DUMESNIL, 1932).

Mas foi na segunda metade do século XX que as técnicas instrumentais foram estendidas de modo que cada instrumento passou a ser um verdadeiro sintetizador de sonoridades distantes daquelas próprias do classicismo e do romantismo. As técnicas estendidas na mão de compositores como Luciano Berio, Helmuth Lachenmann, Salvatore Sciarrino, Brian Ferneyhough ampliaram não apenas o leque de sonoridades como ainda o de gestos instrumentais e tais gestos passaram a ter no processo composicional a importância que antes pertencia às notas.

Tais modos distintos de se conceber o instrumento são, na verdade, um lugar de choque entre a proposta de muitas músicas atuais e as práticas instrumentais herdadas do classicismo e do romantismo. Ficam de um lado aqueles instrumentistas que são familiarizados com a nova música e que, muitas vezes, também têm uma forte prática de música do barroco; e de outro, aqueles que têm seu lastro no clássico romântico. De um lado, instrumentistas que se lançam na exploração de sonoridade,

3 Artigo disponível em: <http://www.stevepur.com/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html>, acesso em: 24 set. 2016, a partir de original publicado por Schroeder and Gunther, Inc. New York, 1932.

com mudanças súbitas de tempo, uso extremo e veloz das dinâmicas; de outro lado, aqueles que buscam a homogeneidade do timbre e para os quais toda mudança é realizada com *dégradé* característico e uso de um âmbito de dinâmica menos amplo. Um hábito de realização se sobrepõe ao outro e nem sempre basta escrever um gesto que, para o compositor, é claramente gestual, é preciso escrever e dizer para que o instrumentista deixe de lado a clareza e a delicadeza.

Esta é a questão que pauta muitos de meus encontros com instrumentistas na realização das peças que escrevo e sobretudo no que eu diria: “como encontrar um som ‘bonito e de ressonância plena’ naquilo que pede um uso aparentemente não pleno da sonoridade clássica do instrumento?”.

Em 2013, Kalyne Valente fez a estreia de *Responsório do vento*, para violoncelo e ensemble. No ano seguinte, fez outras estreias, entre elas a de *Resposta a Nonada* (FERRAZ, 2013b), para violoncelo e instrumentos de percussão de altura não definida. As duas peças são praticamente a mesma, no entanto, em cada uma a sonoridade do instrumento tem de ser trabalhada de modo distinto. Em *Nonada*, muitas das passagens realizadas em solo em *Responsório* são agora dobradas pela percussão de dois tam-tans (*chau gongs*) e um conjunto de gongos tailandeses e chineses (tipo *opera gongs*) e as notas do violoncelo são ora concebidas como fazendo parte das componentes espectrais da percussão, ora como que tendo seu espectro deformado pelo da percussão.

Nessas peças, trabalhei o uso de cordas triplas (*triple-stop*) que já havia tentado em *Luna, mujer y toro*. Minha primeira tentativa foi um tanto quanto frustrada, embora confiando no fato de que cada acorde seria realizado por duas cordas afinadas entremeadas por uma praticamente solta não me dei conta de que para ter as

três notas soando deveria já prever o ponto de contato do arco e que esse ponto de contato seria *molto sul tasto* e não *sul ponticello*.



Figura 15 – Compassos finais de *Luna, mujer y toro* com escrita de cordas triplas, com I^a e a III^a cordas intercaladas pela II^a corda (FERRAZ, 1999b).

Só resolvi o problema depois de já estar estudando o instrumento há um tempo e um dia me propor a tocar a passagem de *Luna*. Foi então que me dei conta de que não só era possível a corda tripla, podendo ser realizada com dinâmica quase *ppp*, sem soltar a corda intermediária, como também essa realização trazia uma sonoridade outra que se aproximava daquilo que havia primeiramente imaginado para *Lamento* quase *mudo*, o som surdo do instrumento. Um som que lembra um canto sufocado.



Figura 16 – Passagem de *Resposta a nonada* (FERRAZ, 2013b), com uso de cordas triplas na parte de violoncelo, com bordão de II^a e IV^a corda e melodia realizada na região aguda da III^a corda a ponto de permitir angulo para excitar as três cordas sem necessitar trabalhar em dinâmica mais forte para pressionar mais as cordas.

Sobre o canto sufocado do *Nonada e Responsório*, o compositor José Augusto Mannis observou que chamaria de “violoncelo subaquático”. A melodia realizada na corda intermediária pede que o arco seja empregado praticamente no que seria a 10^a posição do instrumento, e deve andar junto com a melodia para que não se perca o contato com a corda central, já que cada nota modifica a inclinação da corda e o ponto de contato.

Constituindo o que é como que uma paleta de modos de jogo instrumental ao violoncelo, distingo dois grupos de gestos e sonoridades. De um lado, aqueles que relacionam o instrumento com sua história; de outro, aqueles que relacionam o instrumento com outros instrumentos. É assim que uma gestualidade que vise a uma polifonia latente com cordas saltadas sempre irá invocar Gabrieli; já a polifonia latente, realizada com base no desenho de arpejos, remete às *Suites* de Bach, do mesmo modo que passagens lentas em cordas duplas remetem aos mais diversos lamentos e sarabandas, de *Monsieur de Sainte Colombe* a Bach, e as passagens rápidas e fortes com cordas duplas nos remete ao *Concerto* de Dvorak. Da música dos últimos 20 anos talvez seja a de Kaija Saariaho a mais é lembrada quanto ao uso de trêmulos de harmônicos em cordas vizinhas em *Sept papillons*, o efeito de *tape rewind* em *Reigen seliger Geister*, de Helmuth Lachenmann, e Luciano Berio, nos diversos gestos construídos em sua *Sequenza XIV*.

Num movimento de retroalimentação, em 2013, comecei a trabalhar em um artigo sobre a *Sequenza XIV* em colaboração com o violoncelista William Teixeira, que tinha como tema de seu mestrado a última *Sequenza de Berio e Mantram* de Scelsi. Berio sempre falou que suas *Sequenze* tinham entre seus temas a questão da polifonia latente e, desse modo, parecia que o caminho de análise estava dado. Construímos, então, a interpretação

a partir da passagem melódica, de notas longas, com a ideia de alternar cordas para deixá-las ressoando e com isso construir o jogo polifônico. Deixamos de lado o início, já que ali ficava mais difícil encontrar a polifonia. Ouvindo o modo como o violoncelista indiano Roham de Saram simulava tambores Kandyan com seu violoncelo, Berio inverteu a lógica e a partir da sobreposição de dois sons articulados compôs um terceiro. “Sintetizou” o som de um tambor kandyan usando uma modelagem física: de um lado, o ataque do dedo na pele do tambor, que no violoncelo foi trabalhado com o ataque da polpa dos dedos na caixa do instrumento; de outro, a ressonância da pele e do corpo do tambor, realizado por um “tap” glissado de dedo sobre uma das cordas graves do violoncelo. Ou seja, usar um recurso polifônico para gerar um só som⁴. O artigo não tratou apenas da construção da performance com base nas sonoridades mas também do modo composicional por recursividade adotado por Berio em diversas de suas peças.

Nessa perspectiva, construí e venho construindo esse arsenal de sonoridade e agora o “violoncelo subaquático”. Escrevi então, ainda em 2013, um concerto para violoncelo que teve estreia de Fabio Presgrave e foi retomado pelo jovem violoncelista William Teixeira. No concerto, intitulado *Responsório de Domingo de Ramos*, tentei ir além do som das cordas triplas *alto sul tasto* e passei a explorar sonoridades mais percutidas no instrumento buscando algum modo que resultasse próximo ao *pizz bartok*, mas permitindo maior velocidade de realização.

Trabalhando o concerto em duas oportunidades, pude repensar diversos dos gestos empregados na peça. Com William Teixeira, procurei me aproximar de uma leitura em que as notas

4 FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William “Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV”. In: MENEZES, F. Luciano Berio: legado e atualidade. São Paulo: EdUnesp, 2016.

estivessem menos presentes, ficando mais presentes os gestos, o fluxo instantâneo de tendência clara, com bastante presença do ruído de ataque e marcando as distâncias entre timbre, dinâmica, tempo. As passagens rápidas eram realmente rápidas, vertiginosas, em contraste aos grandes planos, quase parados. O mesmo procedimento para a dinâmica, buscando não só um amplo leque de amplitude entre *ppp* e *fff* mas também a variável timbrística advinda dessas distâncias. Essa ideia veio de minha escrita para sopros na qual exploro junto com um espaço de alturas bastante aberto, com uso de grandes saltos rápidos, a diferença de difusão do som para cada região do instrumento.

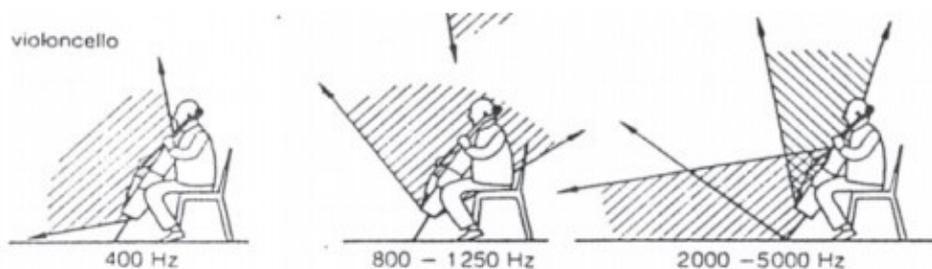


Figura 17 – Figura demonstrando as diferentes radiações sonoras do violoncelo. Dickreiter, Michael – Tonmeister technology. Viena: Temer Edit. (1986).

Foi no intuito de experimentar mais o quadro de possibilidades do violoncelo que tenho trabalhado em um conjunto de peças para estudante. O foco das peças são as possibilidades técnicas, gestuais e sonoras do instrumento lado a lado com os aspectos específicos da notação musical contemporânea. Questões que muitas vezes podem parecer simples a um compositor nem sempre têm sua correspondência na leitura de alguém que não está habituado às novas partituras. Como já disse antes, o padrão clássico romântico é a base do instrumentista hoje e o ponto de partida para tudo que lê.

Muitas vezes uma notação tradicional, que exige uma leitura de tempo estrita, pode não conseguir o resultado que uma notação mais livre conseguiria. No 3º *Dueto*, trabalho esses aspectos propondo duas notações para a realização e estudo da peça: a notação estrita e a notação por segundos. Dois modos distintos de viver o tempo quase e apresentar assim a importante noção de tempo liso que atravessa a música do século XX.

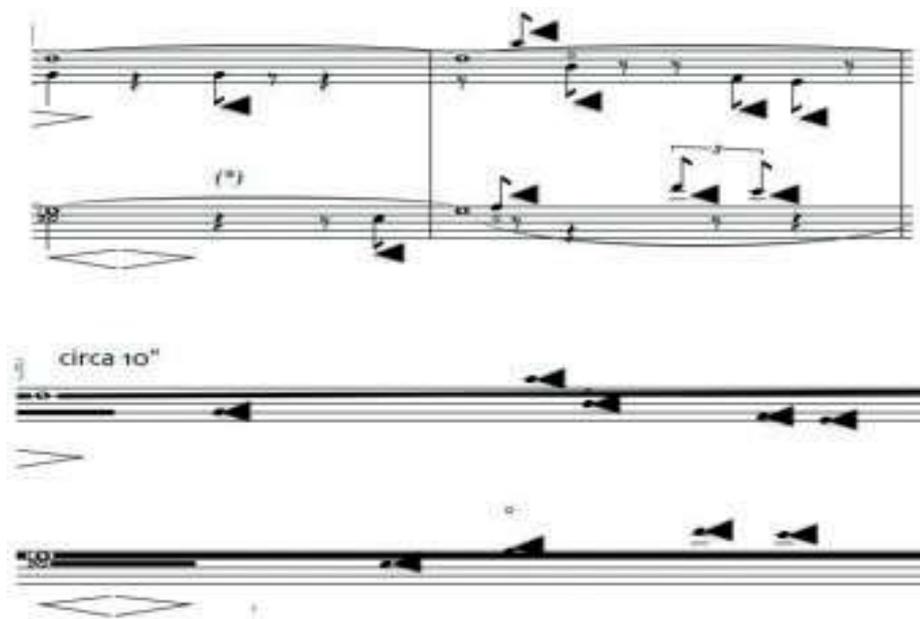


Figura 18 – Duas propostas de notação para a mesma passagem, a primeira medida em compassos e figuras; a segunda, em segundos (FERRAZ, 2012-2013).

Com os *Duetos* e trabalhando com alunos de violoncelo do curso da UFRN, observei que questões aparentemente resolvidas como o modo de se tocar uma apoiatura breve, de fato, não o são. A apoiatura herdada das tradições da música europeia é sempre modulada pelo andamento da peça, pela função harmônica e pela localização métrica no compasso em se localiza. Já a notação de apoiatura na música do século XX, desde o primeiro *tableau* de *A sagração da primavera e dos cantos de pássaros* retrabalhados por Olivier Messiaen já em seu *Quarteto para o*

fin do tempo, são de natureza totalmente distinta. É esse modo mais rápido, quase um soluço, também muito próximo da prática ornamental em música de culturas tradicionais que emprego em minhas peças e que usei para trabalhar o primeiro dos *Duetos* em que contraponho dois tempos: o tempo muito rápido das apojeturas e o tempo largo e estático das notas longas.



Figura 19 – Contraponto entre apojeturas em *style oiseaux* e notas longas em tempo liso irregular no início do 1º *Dueto* (FERRAZ, 2012-2013).

Ainda trabalhando esse terreno de notações que tem significados distintos entre a tradição clássico romântica e a da segunda metade do século XX, dois dos *Duetos* têm a notação do harmônico como temática. A notação tradicional de harmônico geralmente vem associada a posições fixas, ou seja, cada harmônico vem associado a uma nota que corresponde a um dos nós da corda. Porém, atualmente, essa notação muitas vezes é empregada apenas para designar pressão específica dos dedos sobre a corda, em uma escala que vai da pressão ordinária à pressão de harmônico, passando pela meia-pressão – esta empregada geralmente para a produção do som étouffé. O instrumentista também está acostumado ao fato de que não deve haver diferença de nuance entre um Ré3 ser realizado na IIª corda em harmônico ou pressão ordinária. No entanto, não é fato, e foi no sentido de realçar a diferença entre as notas tocadas em pressão harmônico e pressão ordinária com um dos *Duetos*.



Figura 20 – Uso dos harmônicos no 3º, 4º e 5º Duetos (FERRAZ, 2012-2013).

No 3º o jogo entre pressão de harmônico e pressão ordinária, e no 4º a alternância entre harmônico ordinário e harmônico abafado (*étouffé*) com uso dos dedos entre a nota tocada e a pestana. No 4º, o trilo tímbrico alternando som harmônico e abafado, som natural e harmônico, e ao final, o trêmulo medido construindo um *ritardando*.

A série de *Duetos* até o momento conta com cinco peças, mas é um *work-in-progress* no qual busco explorar modos de jogo da música contemporânea de maneira introdutória para jovens instrumentistas, como disse, trabalhando desde tais modos de jogos até questões de notação e de interpretação sempre nesse contraponto entre a leitura herdada da tradição clássica romântica e a leitura mais atual. Nesse sentido, outros compositores, como Lachenmann, optaram por não se valer mais da notação tradicional ou de mesclar tal notação com outra notação. No Prefácio de sua peça *Pression*, para violoncelo solo, Lachenmann realça que “exceto para lugares onde as notas estão notadas ao modo tradicional, a notação da peça não indica os sons, mas as ações de realização”. É nesse sentido que o que a leitura tradicional lê como sendo uma dissonância, desde o século XX aprendemos a ler como número de batimentos,

de fato desde *Nomos Alpha* de Xenakis, como usei de modo mais livre e com um sentido didático no 5º *Dueto*.

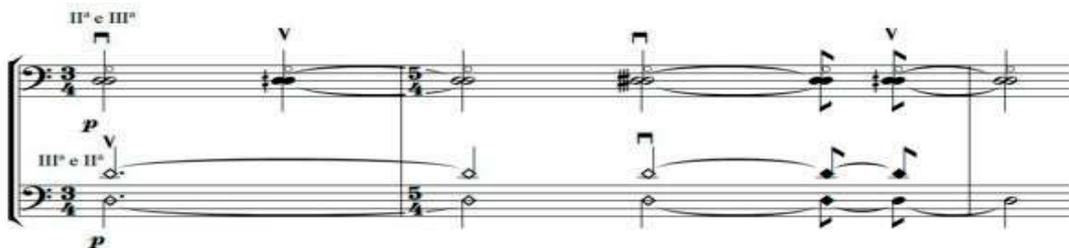


Figura 21 – Jogo de batimentos entre Ré corda solta e nuances de distância (quarto de tom até meio tom) no 5º *Dueto* (FERRAZ, 2012-2013).



Figura 22 – Proposta de Xenakis em *Nomos Alpha*, salientando número de batimentos que deve ser resultante a cada novo intervalo. Iannis Xenakis, *Nomos Alpha*, Copyright 1967 by Boosey & Howkes Music Publishers Ltd.

Para terminar volto um pouco no tempo e na linha de minha produção para falar de três peças curtas, o *Tríptico das Linhas*, de 2006. Embora esteja na partitura que o violoncelo deve soar metálico, o resultado é bem outro, visto que o violoncelo soa como uma borracha que é retorcida a todo momento. Essa sensação nasce do uso constante das cordas duplas, sempre uma deslizando sobre a outra, e quase sempre tratadas com *glissandi*. A peça talvez apresente de uma só vez quase todos os elementos que exploro nas outras peças, nos *Duetos* sobretudo. A principal imagem da peça é a dos *glissandi* defasados entre as cordas e as mãos se encaminhando em movimento de centopeia, como que modelando as cordas em movimentos de contração e expansão. O que acontece é que o *glissando* em uma das cordas é como que observado pelo *glissando* na outra, como as laterais

de uma peça de borracha ou de um molde de massa sendo torcido e retorcido, procurando sua forma final. Retomei essa ideia dos *glissandi* defasados na escrita do primeiro dos *Duetos*, aqui com um sentido mais pedagógico já prevendo a amplitude do movimento e o uso do polegar no apoio de uma das notas, com a mão em movimento mais claro de abrir e fechar.



Figura 23 – *Glissandi* defasados no 1º *Dueto* (FERRAZ, 2012-2013).

A forma final do *Tríptico das linhas* é nada mais do que uma harmonia de colorido tonal, calcada em acordes de sexta, com protorresoluções modais. É em torno desses eixos quase modais, quase tonais, que giram as notas deslizantes, em grandes ou pequenos *glissandi*. Quando compus *Linhas* ainda não estava estudando violoncelo, mas talvez seja necessário estudar essas peças para cruzar o som deslizante com as cordas triplas, e também com uso de alternância de pressão de dedos, e construir uma outra sonoridade.

Comecei este texto com um desenho que usei para pensar *O artista da fome* e paro então na sexta página de *Linha Torta* (terceira peça do *Tríptico das Linhas*), com o piano que deve soar como um sino e um violoncelo que desliza sob o sino. O objetivo foi o de não só apresentar uma experiência pessoal com a escrita para violoncelo mas ainda de trazer alguns elementos da escrita instrumental na música mais recente e seus aspectos de leitura e performance.

The image displays a handwritten musical score for Viola, consisting of three systems of staves. The first system includes a treble clef staff with notes and rests, a bass clef staff with notes and rests, and a lower bass clef staff with complex rhythmic patterns and fingerings. Annotations include "clocher" above the first treble staff, "ppp" below the first bass staff, and "pont." and "ond." above the lower bass staff. The second system continues the notation with similar clefs and notes. The third system shows further development of the rhythmic patterns in the lower bass staff. A circled number "6" is located in the top right corner of the page.

Figura 24 –Passagem de *Linha Torta*, terceira peça de *Triptico das linhas* (FERRAZ, 2006).

Referências

BEETHOVEN, L.V. (1825). **Quartett, op. 130**. 1 partitura. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1863.

DICKREITER, Michael. **Tonmeister technology**. Viena: Temer Edit, 1986.

DUMESNIL, Maurice. **How to play and teach Debussy**. Nova York: Schroeder and Gunther, 1932. Disponível em: <http://www.stevepur.com/music/debussy_piano/dumesnil/dumesnil.html>. Acesso em: 21 ago. 2016.

FERRAZ, Silvio. **O artista da fome**: dança da primeira dor, para violoncelo e orquestra. 1 partitura. 1987.

FERRAZ, Silvio. **Lamento quase mudo**: para violoncelo solo. 1 partitura. 1999a.

FERRAZ, Silvio. **Luna, mujer y toro**: para violoncelo solo. 1 partitura. 1999b.

FERRAZ, Silvio. **Tríptico das Linhas**: para piano e violoncelo. 1 partitura. 2006.

FERRAZ, Silvio. **Partita I**: para violoncelo solo. 1 partitura. 2010a.

FERRAZ, Silvio. **Verônica Nadir**: para violoncelo e orquestra de cordas. 1 partitura. 2010b.

FERRAZ, Silvio. **Sarabanda Largo**: para violoncelo solo.
1 partitura. 2012.

FERRAZ, Silvio. **3 Duetos**: para dois violoncelos.
1 partitura. 2012-2013.

FERRAZ, Silvio. **Responsório de Domingo de Ramos**:
para violoncelo e orquestra. 1 partitura. 2013a.

FERRAZ, Silvio. **Resposta a nonada**: para violoncelo e percussão.
1 partitura. 2013b.

FERRAZ, Silvio. **3 Ricercari**: para violoncelo solo. 1 partitura.
2013-2015.

FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William. Técnica estendida e escrita
polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV. In: MENEZES, F.
Luciano Berio: legado e atualidade. São Paulo: EdUnesp, 2016.

GABRIELI, Domênico (1689). **Ricercari per violoncello solo**.
Canone a due violoncelli. Sonate per violoncello e basso continuo.
Riproduzione dei manoscritti. Prefazione e apparato critico di
Marc Vanscheeuwijck. [Bibl. Estense, Modena, Mus. G.79 & Mus.
F.416.1-2]. 1 partitura. Sala Bolognese: Arnaldo Forni Editore, 2004.

HORNSBY, Sarah. **The exploded flute of Arthur Kampela:** an interpretative guide to Elastics II and Happy Days. Instituto de Artes, UNICAMP, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/zeus/auth.php?back=http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000963153&go=x&code=x&unit=x>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

MURRAY, Daniel. **Técnicas estendidas para violão:** hibridização e parametrização de maneiras de tocar. 2013. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, UNICAMP, 2013. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/zeus/auth.php?back=http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000921693&go=x&code=x&unit=x>>. Acesso em: 21 ago. 2016.

PADOVANI, J.H.; FERRAZ, S. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. Goiânia, **Música Hodie**, v. 11, n. 2, 2011.

SCHUBERT, Franz (1890). **Quintett für Streichinstrumente, op.163.** 1 parttura. Leipzig: Breitkopf und Härtel, c.a. 1925.