

Desdobramentos para violoncelo solo de Rogério Costa

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

Cristian de Paula Brandão
UFRN - brandaocello@gmail.com

Durval da Nobrega Cesetti
UFRN - durval.cesetti@gmail.com

Resumo: Este artigo aborda os aspectos técnicos da obra *Desdobramentos* (2009) do compositor Rogério Costa. A partir de entrevista com o compositor, pretende-se discorrer sobre a linguagem e elementos técnicos escolhidos pelo mesmo, assim como também discutir possibilidades de estudo e performance das técnicas estendidas utilizadas, fazendo uso de conceitos de autores como Fallowfield (2009), Uitti (2002), Alexanian (1922), Strange (2001) e Urgel (2000).

Palavras-chave: Rogério Costa. Técnicas estendidas do violoncelo. Música contemporânea

Desdobramentos for violoncello solo by Rogério Costa

Abstract: This article tackles the technical aspects of the piece *Desdobramentos* (“Unfoldings”) by composer Rogério Costa. Based on an interview with the composer, the article discusses the language and technical elements chosen by him, as well as the possibilities for the study and performance of the extended techniques found in the piece, using concepts of authors such as Fallowfield (2009), Uitti (2002), Alexanian (1922), Strange (2001) e Urgel (2000).

Keywords: Rogério Costa. Extended cello techniques. Contemporary music

1. Introdução

A peça *Desdobramentos* foi escrita em 2009 pelo compositor Rogério Costaⁱ e faz parte do conjunto de obras que constitui o álbum *Violoncelo XXI: Estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*ⁱⁱ. É um estudo que explora diversos aspectos das técnicas estendidas para o instrumento, fazendo uso de contrastes de timbres, dinâmicas e diferentes formas de tocar, além de requerer do violoncelista grande compreensão rítmica. De acordo com o compositor, a idéia poética relacionada à escolha do título é a seguinte:

É pensado a partir de um som que se desenrola, como algo que vai aos poucos desdobrando sua existência no tempo. Esta existência é uma história energética qu/e é consequência da ação de linhas de força sobrepostas e justapostas. As forças horizontais – gestuais “temáticas” – conduzem o fluxo sonoro em direção ao futuro enquanto as forças verticais – tímbricas, texturais – intensificam cada ponto deste fluxo... A dobra é o detalhe proveniente da energia escondida em cada gesto. (Costa, 2013)

Assim, é possível afirmar que *Desdobramentos* faz referência a nuances de timbres e sonoridades desenvolvidas a partir das técnicas estendidas utilizadas, as quais o compositor denomina *gestos*. Percebe-se, em termos e expressões como “história energética”, que o compositor utiliza linguagem subjetiva e vaga ao tentar descrever sua peça. Podemos, porém, compreender de sua descrição que *Desdobramentos* faz referência ao desenvolvimento de uma sonoridade através da obra: uma nota forte grave (geralmente o dó) seguida de trêmulo mais agudo, com ênfase em intervalos de 2^a, 7^a e 9^a, que se “desdobram”, no final, em uma 5^a justa, com nuances de timbres e as técnicas estendidas servindo de importantes pontuações intensificadoras do caráter da mesma.

Dentre as técnicas utilizadas por Costa, estão *sul ponticello* e posição normal do arco na corda, trêmulos, pizzicato de mão esquerda e pizzicato Bartók, glissandos, quiálteras, harmônicos (naturais, naturais duplos e artificiais). Estes elementos, por si só, não constituem técnicas estendidas, mas sim a forma como são combinados, resultando numa linguagem expressiva e não usual em épocas anteriores.

2. Aspectos Rítmicos

A complexidade rítmica da obra exige atenção por parte do intérprete. Aparecem quiálteras (tercinas, quintinas, sextinas e septinas), assim como deslocamentos de tempo decorrentes das ligaduras e tempos acéfalos. Costa, ao trabalhar com alguns tipos de fórmula de compasso, como 4/4, 5/4, 3/4, 6/4, 2/4 e 1/4, afirmou que visou facilitar a contagem de tempo por parte do intérprete.

Sugere-se, como etapas o estudo de solfejo rítmico determinando os tempos de cada c., visando otimizar a leitura ao instrumento para, posteriormente, fazer uso da expressividade sem alterar a peça ritmicamente, pois, segundo o compositor, os tempos podem ser flexíveis, mas não tanto. É interessante observar que o compositor usa figuras rítmicas em conjunção com modificações agógicas: por exemplo, o *stringendo* de c. 18 acontece a partir de uma de septina, enquanto que o *ritenuto* do c. 20 acontece sobre uma sextina. Assim, o intérprete pode enfatizar o caráter da flutuação agógica mais facilmente, pois a própria quantidade de notas já sugere o caráter.

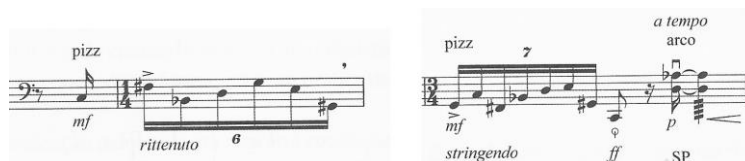


Figura 1: c. 18 e 20

Em *Violoncelo XXI*, Rodrigues, Aquino e Presgrave propõem um estudo rítmico que consiste em cinco etapas (Rodrigues, Aquino, Presgrave, 2012, p.17). São as seguintes: (1) diferenciar a quiáltera de cinco e as semicolcheias em arcos separados; (2) marcar com acentuações os pontos onde haverá troca de notas nas quiálteras; (3) executar o ritmo da passagem ainda em uma nota apenas; (4) repetir as células rítmicas criando-se memória de pulsação e movimento; (5) acrescentar ao estudo as formas de tocar indicadas pelo compositor, no caso, o *sul ponticello* súbito no terceiro tempo do c. e posição normal novamente a partir do *levare* para o quarto tempo. Sugere-se que o mesmo recurso seja aplicado nos c. posteriores como ferramenta metodológica ao problema rítmico.

Assim como em inúmeras peças que utilizam tal flexibilidade rítmica, o efeito final no ouvinte é sugerir a idéia de uma improvisação livre, com o intérprete, porém devendo seguir rigorosamente as indicações rítmicas do compositor para atingir tal impressão.

The image displays musical notation for a cello study. It consists of four numbered exercises (1-4) and a larger passage below. Exercise 1 shows a five-note quintuplet. Exercise 2 shows accents on the notes of the quintuplet. Exercise 3 shows the quintuplet on a single note. Exercise 4 shows the quintuplet repeated. The larger passage below shows the quintuplet with dynamics *mf*, *PN*, *SP*, *+*, and *pp*, and positions *V* and *PN*.

Figura 2: c. 11

3. Aspectos Timbrísticos

Como os compositores exploravam ampla gama de cores e extensa tessitura do violoncelo, limites técnicos (assistidos pela invenção de cordas de aço) gradualmente dissolveram-se para desvendar um expandido vocabulário de sons. (Uitti, 1999:p.211, tradução nossa)

Em “Desdobramentos”, Costa combina diversos timbres originados de diferentes formas de tocar. O *sul ponticello* e a posição normal do arco, por exemplo, são contrastados de forma recorrente – seja gradativamente, com uma representação de seta entre os sinais SP (*sul ponticello*) e PN (posição normal), ou sem as setas, significando uma mudança súbita da forma de tocar. A mudança do arco da região do *sul ponticello* (próximo ao cavalete) até a posição normal (entre espelho e cavalete) requer um planejamento do movimento do mesmo. Para a execução da passagem do *sul ponticello* até a posição normal, o intérprete deve partir com o arco da região mais próxima ao cavalete, onde o som é mais anasalado e a vibração da corda é menor, e aos poucos conduzi-lo para a região normal, onde a corda ganha mais amplitude. De acordo com Strange:

O ambiente nebuloso sugerido pelo *sul ponticello* é criado pelo limite estreito entre um campo leve e a produção de um timbre sem frequência. A variação depende do local onde o arco é colocado em relação ao cavalete, e como o mesmo é articulado. (Strange, 2001: p.3)

A variedade de dinâmica, ora súbita ora gradativa, produz uma sensação de movimento ainda maior aos “gestos” da peça. Nos três c. iniciais, por exemplo, Costa apresenta uma variedade de dinâmicas passando pelo *forte*, *mezzo-piano*, *mezzo-forte*, *pianíssimo*, *sfp*. Vale observar que ao final do terceiro c. o compositor utiliza o símbolo de decrescendo com um círculo, devendo o intérprete decrescer até o silêncio, sinal este que se repete nos c. 6 e 23.

The image shows a musical score for Violoncello, measures 1, 2, and 3. The tempo is marked as quarter note = 42. The score includes performance instructions such as 'arco sul A', 'pizz', and 'sul D'. Dynamics are indicated by 'f', 'mf', 'pp', 'mp', 'pp < sfp', and 'mp SP'. There are arrows indicating a transition from 'sul ponticello' (SP) to 'posição normal' (PN). A decrescendo symbol (a circle with a line) is shown at the end of measure 3.

Figura 3: c. 1,2 e 3

Os trêmulos recorrentes na peça surgem de duas formas: em uma nota fixa e em duas notas distintas. O efeito do trêmulo em notas distintas é peculiar por na prática, o violoncelista dever realizar um trinado na mão esquerda de duração definida.

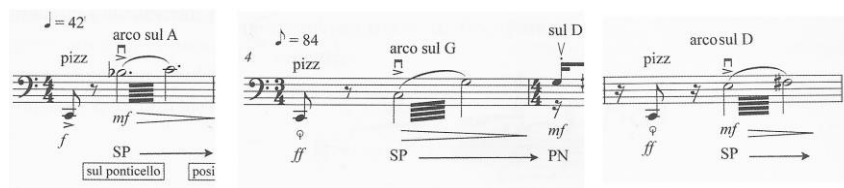


Figura 4: c. 1, 4 e 16

Outro ponto que se deve levar em consideração são as especificações das cordas sugeridas pelo compositor para chegar aos timbres desejados. Dessa forma, também é possível realizar as indicações de glissando em diversos pontos. “Se o dedo muda de posição depois de tocado, enquanto mantém a pressão, o efeito de ‘deslizar’ produz o glissando”. (Fallowfield, 2009: p.97)

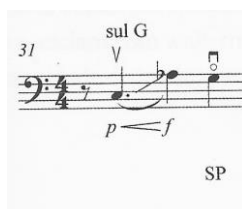


Figura 5: c. 31

4. Harmônicos

Também é importante ressaltar nesta peça o uso de harmônicos naturais e artificiais. Os harmônicos naturais consistem em encostar levemente o dedo nos nodos ⁱⁱⁱ da corda (diferentemente de quando buscamos a nota real, pressionando a corda até encostá-la no espelho do violoncelo). Urgel (2000) define os harmônicos naturais da seguinte forma:

Som harmônico produzido a partir de uma corda solta. Os harmônicos naturais são classificados pela ordem em que os parciais aparecem na série harmônica, i.e, segundo harmônico natural, terceiro harmônico natural, quarto harmônico natural, e assim por diante. (Urgel, 2000, p 87).

Para uma produção eficaz dos harmônicos o intérprete deverá manter o arco numa região mais próxima ao cavalete e o dedo precisamente posicionado sobre o nodo; do contrário, o harmônico não será produzido. Segundo Alexanian (1922):

Quando o dedo "tocado" não é o local exato onde ele deveria ser, ou quando o arco, encontrando-se em um dos pontos de seccionamento da corda, impede a sua subdivisão em oito partes de vibração de igual duração, a ausência do resultado esperado leva comumente ao termo "a nota não saiu". (Alexanian, 1922, p.107)

Os harmônicos duplos contidos na obra consistem na produção de harmônicos naturais simultâneos em cordas diferentes, i.e, o violoncelista, além de precisar tocar exatamente nos dois nodos (um em cada corda), também precisa manter um equilíbrio entre pressão, velocidade e ponto de contato nas cordas duplas para que haja homogeneidade na produção do som. Vale ressaltar que, nos c. 10 e 19, o compositor sinaliza *sul ponticello* abaixo dos harmônicos duplos, produzindo assim mais parciais. Para a realização dessa sonoridade o arco deve manter-se sobre o cavalete.

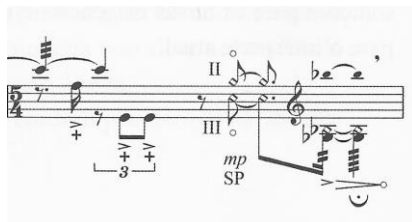


Figura 6: c. 3

Ainda no terceiro c. surge um harmônico artificial que é o outro tipo de harmônico que utilizado na peça. O harmônico artificial é o harmônico produzido a partir da pestana artificial (Urgel, 2000). No caso, o compositor utiliza harmônicos artificiais de terça, devendo o violoncelista “prender” a nota inferior com o polegar e tocar levemente sobre a corda a nota superior (em losango) com o dedo médio ou anelar, produzindo a nota duas oitavas acima.

Sugere-se que o intérprete, ao estudar esses c., pratique isoladamente cada tipo de harmônico (natural e artificial). Quando houver indicação de arco *sul ponticello* é importante praticá-los primeiramente em posição de arco normal para que haja conscientização da mecânica de mão esquerda e, posteriormente, praticar a passagem original.

5. Pizzicatos

No decorrer da obra surgem pizzicatos, pizzicatos bartók e pizzicatos de mão esquerda. Os desafios técnicos intrínsecos aos mesmos estão no fato de estarem combinados a notas que devem ser produzidas com arco, assim como também de passagens que antecedem e sucedem os pizzicatos.

Tradicionalmente, a mão esquerda do executante é usada para controlar a altura e suas várias nuances, com o arco ou a mão direita definindo as cordas em movimento. A mão esquerda pode também funcionar como o "ativador". A mais evidente dessas técnicas é o pizzicato de mão esquerda. (Strange, 2001: p.67)

Nos cinco trechos onde surgem pizzicatos de mão esquerda, por exemplo, os mesmos devem ser tocados juntamente com um trêmulo no arco. Tais passagens exigem do violoncelista um controle de arco para que não haja esbarro nas outras cordas, uma vez que a mão esquerda estará sobre duas notas, uma nota presa e a outra em pizzicato.

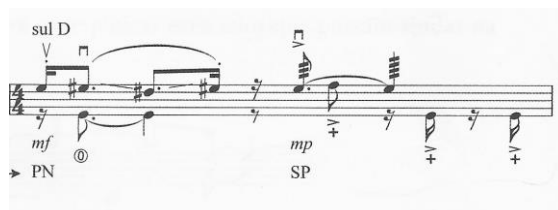


Figura 7: a nota presa encontra-se na corda Ré simultaneamente ao pizzicato que ocorre nas cordas Lá e Sol.

Para uma melhor compreensão dos movimentos que cada mão exercerá ao executar essa passagem, é importante trabalhar a ação das mãos isoladamente da complexidade rítmica. Sendo assim, propõe-se que o intérprete toque de forma *ad libitum* a nota com o dedo indicador, com o arco tanto em trêmulo e posteriormente sem trêmulo, alternando o pizzicato nas cordas lá e sol com o dedo médio.

Os outros dois trechos onde surge o pizzicato de mão esquerda diferenciam-se dos demais por não alternarem o pizzicato entre duas cordas diferentes. No c. 11, o pizzicato surge na corda dó enquanto o trêmulo com a nota presa ocorre simultaneamente na corda lá, não ocorrendo grande complexidade técnica. No c. 13, existe um diferencial que é a existência de um harmônico natural no meio da passagem.



Figura 8 c. 13

Neste trecho, o violoncelista deve atentar-se ao planejamento do braço quanto à distância que este deve percorrer para alcançar o harmônico natural na corda sol com precisão, assim como também planejar o movimento do arco entre cordas alternadas. Sugere-se primeiramente estudar a passagem da nota ré com o primeiro dedo na corda lá para o ré harmônico na corda sol com terceiro dedo, observando também o percurso do arco sem esbarrar na corda ré.

Os pizzicatos bartók são feitos de forma perpendicular ao instrumento com grande intensidade. De acordo com Fallowfield:

Pizzicato Bartók é mais difícil de produzir em cordas de comprimentos pequenos, a qual é menos facilmente manobrada. Os pesos diferentes das quatro cordas podem causar ligeiras alterações na qualidade do som desde a corda lá até a corda dó. (Fallowfield, 2009: p.159).

Como os pizzicatos bartók contidos em *Desdobramentos* aparecem na corda dó do violoncelo, os mesmos não exigem uma grande dificuldade para sua execução pelo fato de serem produzidos a partir de uma corda solta, ou seja, facilmente manobrada. O intérprete deverá puxar a corda com o polegar e o indicador produzindo o efeito percussivo sobre o espelho.

6. Considerações finais

Este artigo propôs oferecer uma continuação da ideia levantada pelo álbum *Violoncelo XXI*. Ao selecionar uma obra deste compêndio, abordando seus aspectos técnicos, o artigo visa servir como uma ferramenta metodológica, incentivando futuros violoncelistas que estejam interessados em executá-la. “*Desdobramentos*” apresenta complexidades de diferentes naturezas, porém o intérprete, ao seguir a recomendação do compositor de focar-se nos *gestos* da obra, pode atingir uma experiência nova e enriquecedora, tanto para si mesmo como para a platéia. Dessa forma, as técnicas não parecerão ter sido utilizadas sem finalidade, apenas para exercitar as capacidades do

violoncelista, e passarão a ser modos únicos e eficazes de comunicar o rico caráter da peça de forma convincente.

Referências

ALEXANIAN, Diran. *Complete cello technique: the classic treatise on cello theory and practice*. Courier Dover Publications, 1922.

CARDOSO, Cláudio U.P. Performance de harmônicos naturais com a técnica de nodo duplo aplicada ao violoncelo. V. 1. Belo Horizonte: *Per Musi*, 2000.

COSTA, Rogério. Entrevista a Cristian de Paula Brandão em 09,10,18 e 20 de março de 2013, São Paulo. E-mail.

FALLOWFIELD, Ellen. *Cello Map: a handbook of cello technique for performers and composers*. Birmingham, 2009. Tese de Doutorado. The University of Birmingham. Disponível em: <<http://etheses.bham.ac.uk/960/>>. Acessado em: 23 março 2013.

SILVA, Tereza Cristina Rodrigues, AQUINO, Felipe Avellar de Aquino e PRESGRAVE, Fábio Soren. *Violoncelo XXI: Estudos para aprender a tocar e apreciar a linguagem da música contemporânea*. São Paulo: Urbana, 2012.

STRANGE, Patricia and STRANGE, Allen, *The Contemporary Violin: Extended Performance Techniques* (Berkeley: University of California Press, 2001).

UITTI, Frances-Marie. The Frontiers of Technique. In: STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

ⁱRogério Costa é professor, pesquisador e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

ⁱⁱÁlbum organizado por Tereza Cristina Rodrigues, Fábio Soren Presgrave e Felipe Avellar Aquino que consiste na compilação comentada de 12 peças para violoncelo, encomendas a compositores brasileiros, que utilizam a linguagem da música dos séculos XX e XXI

ⁱⁱⁱ Pontos de repouso no movimento vibratório de uma corda. Estes pontos são utilizados para tocar os sons harmônicos. (Urgel, 2000: p.87)