



Aspectos Interpretativos sobre as Técnicas Estendidas requisitadas na obra Two Takes de Edson Zampronha

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Fernanda Rosa Machado
UFRN – minanta.fe@gmail.com

Cleber da Silveira Campos
UFRN - cleberdasilveiracampos@gmail.com

Resumo: O presente artigo visa abordar os elementos da técnica estendida predominantes na peça *Two Takes* - pra violoncelo solo, do compositor Edson Zampronha. Para isso, verificam-se os diversos efeitos existentes na peça, criando para cada um deles diferentes propostas de estudo, visando assim facilitar a compreensão dos aspectos técnico-interpretativos nela existentes. Para tanto, interpolamos os conceitos dos autores MESSINA (2009) e WIEDERKER (1993), somados ao depoimento do compositor.

Palavras-chave: Edson Zampronha; Técnicas Estendidas; Violoncelo; Música Contemporânea.

Interpretative aspects about Performance with Extended Techniques on the Piece Two Takes, by Edson Zampronha

Abstract: This article presents the performance elements based on extended techniques on the piece *Two Takes* - for cello solo, by the composer Edson Zampronha. For this, we verify the various existing effects in the piece, creating for each a different proposed study to facilitate understanding of the technical and interpretative aspects that exist within it. For this, we have interpolated the concepts of MESSINA (2009) and WIEDERKER (1993), together with the interview of the composer.

Keywords: Edson Zampronha; Extended Techniques; Cello; Music Contemporary.

1. Introdução

O compositor Edson Zampronha escreveu a obra *Two Takes* (2008) para ser utilizada em uma peça de teatro denominada *Vox¹*, de Beatriz Carolina Gonçalves. Sua estreia foi realizada no Projeto “Dramáticas em Cena II – Ciclo de Leituras Dramáticas”- no Espaço dos Satyros 1, na cidade de São Paulo, Brasil, em novembro de 2008. Mais especificamente sobre a peça, trata-se de um Monólogo onde o violoncelo participa da cena representando um possível “outro personagem”. Através dos textos “Electra Volta à Semente” e “Cabeça de Medusa”, a autora referencia-se a duas importantes personagens femininas encontradas na mitologia grega, *Electra* e *Medusa*. Ambas se caracterizam por suas figuras fortes e com grande força dramática que está presente com muita expressividade em toda a obra.

2. Motivação Composicional



Zampronha nomeou a obra como *Two Takes*, buscando também uma representação desses personagens atribuindo os seguintes nomes aos movimentos: *Prelude*, *Electra (dividida em cinco segmentos)*, *Intermezzo*, *Medusa e Finale*. O compositor afirma que a obra foi primeiramente pensada com o propósito de música de concerto e executada pelo violoncelo solo, podendo ser assim inserida na peça de teatro, e não como música incidental. Segundo o compositor:

Quando compus a obra, parti do princípio que *Two Takes* deveria ser uma música de concerto. Este foi meu ponto de partida. No entanto, deveria ser uma música de concerto que pudesse ser utilizada em uma peça de teatro[...]. Há, assim, uma polifonia entre o teatro e a música que, mesmo se for fragmentada, funciona como uma unidade expressiva[...]. *Two Takes* é música de concerto que foi composta pensando que seria incorporada em uma peça de teatro. Não é música incidental. (ZAMPRONHA, Entrevista, 2014).

3. Retórica Composicional

A obra apresenta uma característica peculiar no que se refere à estrutura organizacional da peça. Segundo Zampronha, o *Prelude* (que geralmente se apresenta com caráter introdutório), neste caso exibe o tema principal, através de uma grande frase que dá origem aos seguintes movimentos da peça. Em *Electra*, as cinco partes que a subdividem são apresentadas como um conjunto de variações, estabelecendo uma conexão para o *Intermezzo*, este sendo o ápice da peça ou o clímax, como o próprio compositor o denomina. Logo após, surge *Medusa*, que funciona como um prolongamento do *Intermezzo* e que, segundo Zampronha, é chamado de anticlímax. Por último, o *Finale* aparece resolvendo e concluindo a peça. Esse processo é denominado *retórica*, fazendo com que o ouvinte, longo da peça, escute cada movimento de maneira invertida, percebendo assim a função de cada um deles.

Nada é o que parece ser, levando o ouvinte que se fixa na forma, a escutar as funções formais de maneira invertida, criando assim uma tensão formal e uma forma de expressividade específica que nos leva a crer que estamos escutando uma introdução e logo depois acabamos vendo que não é o caso: a introdução (o *Prelúdio*) é o assunto, e o que parece ser o assunto porque tem a forma de variações (*Electra*) é na verdade uma transição, e o que parece ser transição (*Intermezzo*) é na verdade o clímax, e assim por diante. Dei o nome de retórica a isto, e o resultado é surpreendente, e o resultado na escuta é fascinante! (ZAMPRONHA, Entrevista, 2014).

4. Sistema Composicional

Segundo o compositor, a obra é composta através de um conjunto de notas fixas. Ao somar todas as notas da obra, mantendo suas posições e sem realizar qualquer tipo de transposição, se encontrará este conjunto. No primeiro movimento da obra (*Prelude*), pode-se

observar de maneira clara essa junção de notas, através das frases, e ao longo dos movimentos onde essas notas reaparecem, porém enarmônicas e com diferentes disposições (i.e figura 01).



Figura 1: Exemplo do conjunto de notas fixas utilizadas na obra

5. Técnica Estendidas

O compositor deixa especificado, através da bula, alguns dos elementos da técnica estendida para violoncelo que irá utilizar durante toda a obra, sendo: *Pizzicato Bártok*, *Ricochet*, *Vibrato Estendido*, *Glissandos* e *Scratch Tone* (*pressão excessiva no arco*). Existem ainda outros efeitos aplicados na obra mas que o compositor não indica ou especifica na bula, sendo: *Trêmulo*, *Sul Ponticello*, *Harmônicos*, *Trinados* e *alguns grupos de notas com ritmos instáveis*. Neste artigo, serão abordados somente os efeitos da técnica estendida, referidos na bula pelo compositor. Tais efeitos são inseridos a partir do segundo movimento denominado *Electra* e em suas respectivas subdivisões. O *Pizzicato Bártok* é aplicado inicialmente em *Electra I*. Segundo Messina:

[...] essa técnica deve ser realizada puxando a corda num ângulo-vertical, ou segurando a corda com o polegar e o dedo indicador puxando para cima e soltando. A tensão da corda faz com que a pressão violentamente da ponta do dedo no momento da liberação resulte num efeito chocante e muito percussivo. (MESSINA, 2009, pag.22).²



Figura 2: Pizzicato Bartók (MESSINA, 2009).

Outro efeito técnico explorado é o golpe de arco denominado *Ricochet*. O compositor mostra esse efeito na bula e se refere à ele indicando *Play Bouncing the Bow*, que significa *Tocar Batendo o Arco*. Segundo Messina:

Ricochet, ocasionalmente chamado *jeté*, indica que o arco deve ser impulsionado, ou seja, jogado em direção à corda e esse movimento resulta no *rebote* que traz o arco

na direção contrária uma ou várias vezes, dependendo do impulso de origem. [...] A velocidade e o número resultante de articulações também podem ser controladas, embora variem de acordo com a figura rítmica especificada. (MESSINA, 2009, pag. 16).³



Figura 3: Técnica Expandida denominada Ricochet utilizada na obra (ZAMPRONHA, 2008).

O compositor explora em *Electra IV* o *Vibrato Estendido*. Esse efeito exige demasiada habilidade e requer independência dos movimentos entre a mão esquerda e direita. O vibrato precisa ser executado com amplitude, agilidade, leveza e precisão rítmica, já que ele está delimitado a uma figura rítmica preestabelecida. Em contraposição, para que as notas soem com a determinada projeção e ainda de acordo com a dinâmica definida, o arco deve ser administrado com pouca velocidade, tendo como ponto de contato a região próxima ao cavalete. Conforme Wiederker:

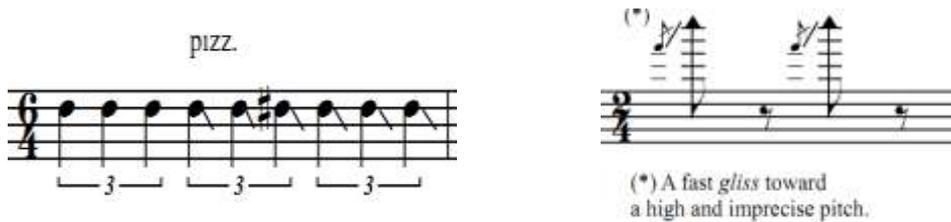
[...] o som deve ser sustentado, ampliando o vibrato gradualmente em direção para cima e terminando sem vibrato. [...] a oscilação do som é mais ou menos ampla conforme for requerido, seja por vibrato lento ou por deslocamento ligeiro do dedo ao redor da nota a ser tocada, variando entre $\frac{1}{4}$ de tom ou mais. [...] deve-se controlar as oscilações necessárias deslocando o dedo com regularidade conforme a indicação. (WIEDERKER, 1993, pag. 5-8).⁴



Figura 4: Técnica Estendida denominada por *Vibrato Estendido* (ZAMPRONHA, 2008).

Os *glissandos descendentes* aparecem também em *Electra IV*, determinados por quiálteras, iniciando com arco e finalizando com ataque do *pizzicato*. No mesmo compasso, a fórmula de compasso é alterada para 6/4. Esse fato exige concentração para dar sequência ao tempo determinado e realizar assim o efeito de maneira precisa sem atrasar o tempo. Os *glissandos ascendentes* são executados no último movimento da obra denominado por *Finale*, e possuem extensão maior que de uma oitava, exigindo rapidez, clareza e flexibilidade no movimento da mão esquerda. Conforme Wiederker:

Um glissando longo é um difícil efeito. A direção do dedo deve ser constante e direcionada à parte inferior do braço, empurrando ao subir e arrastando ao descer. [...] Para um glissando ser regular ao longo de várias oitavas, deve-se fazer um acento para mover o dedo mais rapidamente na primeira oitava – onde a propagação das notas é maior – que ao longo das sucessivas oitavas. O inverso aplica-se para a descida. [...] O movimento do glissando deve soar uniforme, a mão esquerda deve desacelerar à medida que sobe e acelerar à medida que desce (WIEDERKER, 1993, págs.11-13).⁵



Figuras 5 e 6: Glissandos Descendentes e Ascendentes utilizados na obra.

No *Intermezzo*, surge um novo efeito na peça denominado *Scratch Tone*, que significa aplicar pressão excessiva no arco. Esse efeito aparece com a dinâmica indicada *ff* (*fortíssimo*). Para Messina:

Essa técnica é defendida por Kaija Saariaho⁶. É realizada usando o arco com peso e pressionando perto do talão, resultando numa sonoridade com um ruído simultaneamente brilhante e escuro. Essa técnica distorce o som originado pela nota real. Devido à quantidade de esforço físico e controle necessário para conseguir este efeito, é difícil sustentá-lo por um longo período de tempo. É melhor utilizado em passagens curtas e mais confortável se realizá-lo em um único arco. (MESSINA 2009, pag. 19).⁷



Figura 7: Técnica Estendida denominada de *Scratch Tone* utilizada na obra.

6. Movimentos e Subdivisões: Principais Aspectos Interpretativos

Nesta seção pretende-se apresentar cada um dos movimentos da obra, abordando os elementos técnicos-interpretativos e relacionando-os as técnicas estendidas, conforme solicitado pelo compositor.

6.1 Prelude

Trata-se do primeiro movimento da obra onde o compositor deixa muito claro as frases utilizadas. O intérprete deve estabelecer uma ligação direta entre a indicação “*Profundo e Molto Expressivo*” com o controle da sonoridade e do arco, procurando realizar um som o mais legato possível e direcionando as frases conforme a dinâmica especificada. Cada frase é conduzida sobre uma nota pedal, que através dos intervalos, revela as cores e o clima de cada seção.

Sobre a afinação, deve estar muito bem resolvida para que os intervalos sejam bem definidos e cada frase soe de acordo com seu devido caráter sonoro.

6.2 Electra e suas Subdivisões (I, II, III, IV E V)

De maneira geral, pode-se observar em comum nas subdivisões de *Electra* a alternância da fórmula de compasso assim como os ritmos complexos utilizados pelo autor, abrangendo *quialteras*, *síncopes* e *contratempos*. Do ponto de vista técnico-interpretativo, tal complexidade rítmica está aliada à diferentes efeitos utilizando técnicas estendidas, exigindo habilidades específicas e não “convencionais” do intérprete. Os diferentes golpes de arco e a diversidade de efeitos realizados pela alternância entre mão esquerda e direita exigem demasiada coordenação motora e habilidades específicas que ocorrem concomitantemente aos movimentos paralelos e distintos. Essa passagem pode ser evidenciada logo nos primeiros compassos de *Electra I*, onde o arco e a mão esquerda fazem movimentos distintos de acordo com as articulações entre *Pizzicato* *Bartok*, *Acentos* e *Ricochet*, conforme a figura abaixo:

Deciso (♩ = 72 *circa*)

(*) Bartok Pizz. (*) Play bouncing the bow.

Figura 8: Compassos Iniciais em *Electra I*.

Assim, o principal fator determinante neste movimento é a clareza da pulsação rítmica aliado a sonoridade específica resultante das técnicas não convencionais utilizadas pelo compositor.

6.3 Intermezzo e Medusa



Segundo o compositor, o *Intermezzo* representa o clímax da peça. Percebe-se um caráter diferencial relacionado aos movimentos anteriormente, principalmente na ideia rítmica. Aqui, a melodia apresentada no *Prelude* é reexposta porém com ritmos e articulações completamente diferentes. É nesse movimento que o ouvinte percebe a unificação dos materiais expostos anteriormente, atingindo o ápice da obra. Após o *Intermezzo*, aparece um movimento curto denominado por *Medusa*. Este breve movimento apresenta um novo caráter em relação aos anteriormente apresentados. Ao retomar os elementos melódicos da peça, o compositor estabelece um “clima” diferente, causando uma nova expectativa no ouvinte mas ainda estabelecendo-se claramente como uma extensão do *Intermezzo*, criando assim uma conexão pra o último movimento.

6.4 Finale

O último movimento conclui a peça com um caráter totalmente inovador. Trata-se de um movimento curto que finaliza a peça com um caráter intenso e que surpreende o ouvinte de maneira positiva. Através da indicação *Vivo e Molto Energico*, o compositor trabalha com novos recursos técnicos como o efeito de *glissando ascendente rápido* em direção ao agudo aliados novamente a exploração de ritmos complexos, com contratempos e articulações diversas. Exige assim novamente habilidades distintas e muita energia do intérprete.

7. Estratégias Técnicas para Performance

No primeiro movimento, é importante que o violoncelista pense em cada frase procurando direcioná-las de acordo com as articulações e dinâmicas indicadas. Primeiramente, deve-se estudar a melodia sem a nota pedal, buscando a sonoridade ideal. Nos momentos que as frases apresentam *p* (*piano*) e *mp* (*mezzo piano*), o ponto de contato do arco deve se concentrar na região próxima ao espelho, proporcionando assim uma sonoridade mais suave. Como um estudo posterior, pode-se inserir a nota pedal enfatizando a melodia.

Nos movimentos seguintes, torna-se necessário desenvolver um preciso controle de arco, principalmente pela dificuldade rítmica deste. É importante que o violoncelista esteja atento aos aspectos que envolvem velocidade de arco, direção, controle e ponto de contato. Além das dificuldades de realizar os efeitos em si, eles aparecem seguidos de dinâmicas variadas.

Dentre as soluções encontradas durante o processo de estudo, buscou-se praticar lentamente o solfejo rítmico de determinados trechos juntamente com o metrônomo, já entoando as frases com as respectivas dinâmicas. O objetivo principal desse solfejo refere-se não só ao estudo do ritmo específico mas também a inclusão de onomatopeias referentes as articulações de acentuação, ataques de arco, trêmulos, *pizzicato bartók*, *ricochet*, incluindo as dinâmicas e os fraseados corretos. Isso irá proporcionar maior clareza e definição dos resultados sonoros que o intérprete pretenderá ouvir em sua futura execução.

Outro aspecto refere-se à prática dos diferentes movimentos mecânicos e musculares isoladamente, sendo estes fundamentais para que seja criado um “mapa mental” direcionado, organizando previamente a subsequente performance da obra e proporcionando ainda certa agilidade e fluência na execução.

A pulsação rítmica deve estar muito clara e definida. A solução encontrada pela intérprete foi marcar os tempos fortes na partitura, executando somente as notas acentuadas isoladamente e já incluindo as dinâmicas solicitadas pelo compositor. As demais notas, neste primeiro momento, foram substituídas por pausas, mantendo o pulso mentalmente constante. Além do acento nas notas, buscou-se executar a dinâmica indicada conforme o exemplo abaixo:

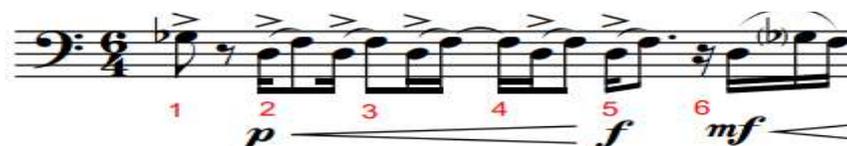


Figura 9: Exercício criado pela autora para aplicar no estudo deste determinado trecho.

Para executar o *Vibrato Estendido*, é necessário adquirir independência nos movimentos entre a mão esquerda e direita. Como estratégia de estudo, buscou-se separar movimento do vibrato executando-o apenas com uma das mãos (mão esquerda), exagerando na amplitude e na agilidade do movimento, ou seja, executando o vibrato com uma distância de intervalos de oscilação maior do que o determinado na obra. No que se refere à mão direita, buscou-se delimitar a “quantidade” de arco, ou seja, marcar um limite de espaço na madeira do arco próximo ao talão, conseguindo assim realizar o efeito com fluência. Destaca-se ainda a pouca velocidade utilizada na execução do arco, obtendo assim um bom vibrato com grande projeção sonora.



8. Considerações Finais

Este artigo tem como proposta oferecer possíveis ferramentas interpretativas para o violoncelista, relacionado às técnicas expandidas solicitadas em *Two Takes*, de Edson Zampronha (2008). Tal obra apresenta características técnicas-interpretativas “não convencionais” de execução, principalmente no que se refere a utilização das técnicas estendidas e complexidades rítmicas. O contraste dos movimentos entre si causam um caráter muito expressivo e que deve ser ressaltado pelo intérprete no pensamento ambíguo a representatividade da peça de teatro para a qual foi escrita. Desta forma, pretende-se com este artigo apresentar uma possível fonte de pesquisa para outros intérpretes os quais pretendem executar obras contemporâneas que utilizem técnicas estendidas como matéria prima composicional. Pretende-se ainda contribuir para a difusão do repertório violoncelístico atual. “A obra é essencialmente um universo expressivo que permite ao intérprete criar um contato imediato com o público através de uma expressividade nova e ao mesmo tempo perfeitamente inteligível” (ZAMPRONHA, 2014).

Referências Bibliográficas:

- MESSINA, Dylan. Where Will it End: or a guide to extended techniques for the violoncello. Monografia. Disponível em: <<http://www.oberlin.edu/library/friends/researchaward/messina.pdf>>. Acesso em: 26.03.2014.
- WALDEN, Valerie. One Hundred Years of Violoncello. A History of Technique and Performance Practice, 1740- 1840. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- WIEDERKER, Jacques. The Contemporary Cello. L'oiseau d'or, France, 1993.
- ZAMPRONHA, Edson. Entrevista de Fernanda Rosa Machado em 24.02.2014. Realizada por E-mail.
- ZAMPRONHA, Edson. Two Takes for solo cello. Partitura, 2008. Disponível em: <http://www.zampronha.com/PaginaBR_Pub_Partituras.html> Acesso em: 29.08.2013.

¹ Trecho da obra disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=c6fZcpb7IOw> (acesso em 09/06/2014);

² Texto original: Either by plucking in the normal fashion, but with a vertically-augmented angle, or by holding the string between the thumb and first finger, pulling it straight up, and releasing it. The string's tension causes it to snap violently against the fingerboard upon release creating a jarring and very percussive effect.

³ Texto original: Ricochet, occasionally called Jeté, indicates that the bow is to be propelled toward the string and allowed to rebound either once, or multiple times. The speed and number of resulting articulation can also be controlled, though specification in these parameters should be judicious.

⁴ Texto original: Sustained sound gradually widening into a vibrato and ending without vibrato.[...] Sometimes a more or less broad oscillation of the sound is required, either by means of a very slow vibrato, or by means of a



slight displacement of the finger around the note being played (of the order of $\frac{1}{4}$ tone or more)[...] In the same way one must control the requisite oscillations by shifting (or sliding) the fingers with strict regularity and at the indicated rate.

⁵ Texto original: A long glissando is difficult to effect. The pressure of the finger in play must be constant an the finger directed towards the lower part of the fingerboard, pushing when going up and dragging when going down. For a glissando to be regular over several octaves one should make sure during the ascent to mais the finger more rapidly over the first octave (where the spread of the notes is greater) than over the succeeding octaves (the spread becoming less pronounced). The converse applies for a descent. The gliss comprise a movemet that should be uniform to the ear; the left hand should be slow down as it rises and speed up as ir descends.

⁶ Kaija Saariaho (1952), compositora finlandesa.

⁷ Texto original: This technique, championed by Kaija Saariaho, is realized by using heave bow pressure near the bridge, resulting in a noisy, grinding tone that sounds simultaneously bright and dark. Also this technique completely distorts pitch rendering it almost unidentifiable as the written pitch. Due to the amount of physical effort and control needed to achieve this effect, it is difficult to sustain for very long periods of time. It is best utilized in medium-length passages, and is more comfortable if taken under a single bow.