



Apontamentos Técnico-Interpretativos em *For Cello* de Jocy de Oliveira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

Fernanda Rosa Machado

UFRN-minanta.fe@gmail.com

Cleber da Silveira Campos

UFRN-cleberdasilveiracampos@gmail.com

Resumo: Este artigo pretende discutir aspectos técnicos e interpretativos da obra *For Cello* (1994), composta por Jocy de Oliveira. Apresenta-se uma análise crítica da obra visando estratégias de estudos que envolvem desde a decodificação da partitura até a performance com meios eletrônicos e improvisação. A fundamentação teórica está baseada em Rahmeier (2014) e Andrade (2013), juntamente com entrevista realizada com o violoncelista Peter Schuback, intérprete da estreia da obra.

Palavras-chave: Música Eletroacústica Mista; Jocy de Oliveira; Violoncelo; Técnicas-Estendidas.

Appointments Technical-Interpretative in *For Cello* by Jocy de Oliveira

Abstracte: This paper's objective is to discuss a technical and interpretative approach of the composition *For Cello* (1994), by Jocy de Oliveira. Critical analysis of the work aimed at studies of strategies that involve from the decoding of the score to the performance are used to study writing process and improvisation with electronic sounds. The theoretical framework is based on Rahmeier (2014) and Andrade (2013) along with interviews with cellist Peter Schuback, the premiere interpreter.

Keywords: Electroacoustic Music; Jocy de Oliveira; Cello; Extended Technics.

1. Introdução

A obra *For Cello* (1994), para violoncelo e eletroacústica, composta por Jocy de Oliveira, teve sua estreia mundial na Bienal de Música Contemporânea Brasileira, no Rio de Janeiro, em 1995. Foi interpretada pelo violoncelista Peter Shuback cuja gravação consta no CD *Música Eletroacústica Brasileira*, lançado pela RioArte Digital na série música eletrônica brasileira - RJ.¹

Trata-se de uma obra cuja primeira parte é executada com violoncelo solo, onde são explorados diversos efeitos da técnica estendida para o instrumento. Na segunda parte, acrescentasse sons eletroacústicos pré-gravados e é solicitado ao intérprete estabelecer um diálogo com essas sonoridades através do uso da improvisação. Dessa forma, a compositora define e indica na partitura quais materiais e como estes devem ser utilizados durante o processo criativo do improviso.

A influência de compositores de vanguarda como Luciano Berio (1925-2003), Lucas Foss (1922-2009), John Cage (1912-1992), Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Olivier Messiaen (1908-1992) são perceptíveis nas obras de Jocy de Oliveira². Rahmeier (2014), em sua dissertação de mestrado intitulada *A Poética Interdisciplinar de Jocy de Oliveira*, menciona algumas das principais características do fazer artístico da compositora:

“Seu trabalho é como uma mandala, se compõem de estruturas indeterminadas, compostas de pequenos eventos ou células, em direção à renúncia da linearidade, buscando um equilíbrio entre o indeterminado, a notação determinada, e a improvisação controlada”. (RAHMEIER, 2014: pg. 99).

O autor salienta e enfatiza o equilíbrio entre o indeterminado, a notação determinada e a improvisação controlada, características estas diretamente relacionadas aos princípios composicionais existentes na obra *For Cello*, conforme apresenta-se na sessão subsequente deste trabalho. Nesta obra, entende-se como *indeterminação*³ o resultado da criação improvisatória através dos materiais descritos previamente pela compositora. Ou seja, o intérprete é influenciado pelos efeitos já definidos porém, a maneira como utilizará esses efeitos e o resultado de sua criação própria resultará no caráter *indeterminado* da obra.

2. Técnicas Estendidas, Scordatura⁴ e Indeterminação

Inicialmente, para firmar o conceito de técnica estendida neste texto, utiliza-se como referência principal os autores Padovani e Ferraz (2011) os quais, basicamente, definem o termo como sendo a utilização de qualquer tipo de técnica não usual, ou seja, uma determinada maneira de tocar um instrumento (ou utilizar a voz) que seja diferente dos padrões estabelecidos dentro de um contexto histórico, estético ou cultural.

Já o termo scordatura é utilizado para qualquer alteração de afinação em instrumentos de corda. É possível aprofundar o termo scordatura em Stefan (2012), onde inclui citações de demais autores que apontam o uso de scordatura e suas resultantes como aumento da tessitura do instrumento, exploração de novos timbres, de harmônicos, que proporciona novos recursos no instrumento. Nesta obra a alternância de afinação “tradicional” do violoncelo através do uso da scordatura é um dos aspectos que a compositora explora de forma magistral e não usual para os violoncelistas. Ao invés de soar como quintas justas na afinação tradicional, os intervalos são de duas

sextas maiores e uma quinta (que não soam como quinta justa, pois a nota grave é afinada $\frac{1}{4}$ tom abaixo). Como consequência, o intérprete precisa ler as notas na partitura e transpor para as alturas executadas. Esse fato dificulta o processo de decodificação da partitura (i.e. subitem 3.2). Assim, o instrumentista se vê fora de sua zona de conforto ao precisar aprender uma nova relação intervalar com seu instrumento, desde a escolha de dedilhados até as sonoridades resultantes.

Outro importante aspecto que a compositora apresenta em sua partitura são diversos tipos de escritura não usuais, ou seja, divergentes daqueles percebidos e correlacionados ao fazer musical tradicional, empiricamente utilizados pela maioria dos músicos. Estes novos elementos representam a relação entre a escrita e a indeterminação da execução de certas estruturas, ou seja, uma maleabilidade temporal das durações das sonoridades resultantes, pois não apresenta uma métrica cronológica⁵.

A escrita usada com instabilidade rítmica proporciona ao intérprete deixar-se levar à sua condução intuitiva do tempo sem padrões de contagens definidas. Esse processo de escrita funciona como uma “des-percepção” do tempo cronológico, através da utilização de figuras rítmicas indeterminadas e irregulares, cabendo ao intérprete defini-las no momento da performance. Essa característica está muito presente em obras do século XX, conforme o compositor Roberto Vitório:

“Essa nova percepção do tempo, que se abriu a partir do convívio com a imprevisibilidade e com a inconstância nos percursos das obras, permitiu uma convergência nos resultados visuais e sonoros das obras musicais (a partir da escrita), onde cada vez mais a noção de tempo, como indicadora de pulso, quase deixa de existir. As indicações, ainda quando em notação convencional, ou com resquícios da mesma, tendem a uma performance que permite uma flexibilidade tal, que o resultado sonoro, gira sempre em torno das possibilidades individuais de cada receptor, seja ele intérprete ou ouvinte, onde as variantes visuais impostas à escrita, se mostram em estreita sintonia com os resultados sonoros cada vez mais distanciados da noção de tempo cronométrico.”⁶ (VITÓRIO, 2015.)

Dessa forma, é possível que o intérprete defina a continuidade rítmica de acordo com sua sensibilidade e o seu tempo intuitivo, que reflete o caráter de indeterminação na obra. Abaixo alguns exemplos extraídos da partitura de *For Cello*:



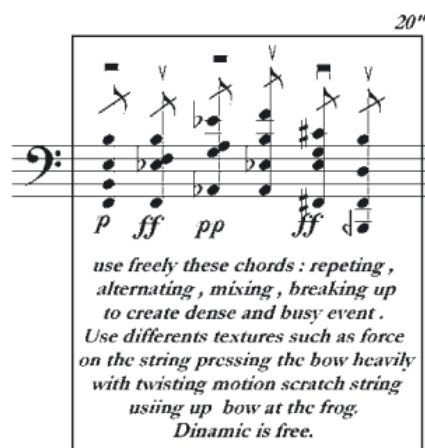
Fig.1: Exemplo extraído na partitura de *For Cello* de Jocy de Oliveira (1994).

Do ponto de vista técnico e interpretativo, a obra exige algumas habilidades que necessitam que o/a violoncelista encontre sua própria maneira para execução, onde a compositora mistura técnicas estendidas com elementos de indeterminação. Podemos citar como exemplo alguns trechos em que aparecem grupos de notas com indicações para o executante criar qualquer sequência baseado nas notas escritas, executando-as o mais rápido possível, permitindo assim tamanha liberdade para o instrumentista “compor” sua maneira própria de execução. Segue exemplo:



Fig. 2: Trecho exemplificando a liberdade de criação interpretativa, conforme a explanação: “repetir qualquer sequência”.

Semelhante ao exemplo acima, percebe-se a utilização de demais materiais pré-definidos que solicitam a criação do instrumentista. O trecho a seguir alterna efeitos da técnica expandida com improvisação. A partir das orientações da partitura, entende-se que tecnicamente o som deve soar como “ruídos” com ritmos curtos e rápidos e grandes contrastes de intensidade (dinâmica), causando um efeito agitado e intenso, conforme indicações no exemplo abaixo:



The image shows a musical staff with a sequence of notes and rests. Above the staff, the word "20''" is written. Below the staff, dynamic markings are listed: *p*, *ff*, *pp*, and *ff*. Below the staff, there is a box containing the following text: "use freely these chords : repeting , alternating , mixing , breaking up to create dense and busy event . Use differents textures such as force on the string pressing the bow heavily with twisting motion scratch string using up bow at the frog. Dinamic is free."

Fig. 3: Representação da mescla entre indeterminação e improvisação de acordo com as especificações da compositora;

O trecho acima requer a criação de um improviso com duração de vinte segundos (conforme especificado na partitura) utilizando tais elementos descritos. Isso

exige que o intérprete construa previamente as sonoridades a partir do material dado, ou seja, seu mapeamento para o momento do improviso. Ao buscar possíveis dedilhados para a execução de tais acordes (na disposição estrutural em que eles se encontram) e relacionando-os à afinação alterada do violoncelo, nota-se demasiada dificuldade técnica de execução, tornando-os praticamente impossíveis (neste contexto), pois se faz necessário realizar mudanças de posições dentro de um mesmo acorde, o que romperia o efeito de continuidade sonora que o trecho exige.

O violoncelista precisa criar a sua maneira individual de tocar esses acordes fragmentando-os, ou seja, mantendo os intervalos que compõem o acorde porém misturando-os, alternando-os, invertendo, (conforme indicação na imagem anterior) assim podendo escolher dedilhados confortáveis que possibilite que o resultado sonoro esperado aconteça. Em entrevista realizada com o violoncelista Peter Schuback, ele afirma que: “o intérprete precisa estar atento e entender o que o compositor quer para tentar realizar. A obra possui segredos ou coisas escondidas que são importantes perceber”. (SCHUBACK, 2015).

3. Estratégias Técnicas e Interpretativas

Nesta sessão, serão apresentadas as estratégias (e/ou exercícios) técnicos utilizados para a extração das sonoridades (e/ou efeitos sonoros) advindos das técnicas estendidas solicitadas pela compositora, em trechos determinados e indeterminados. Entende-se aqui como elementos determinados a matéria prima sonora (ou os materiais) fornecidos previamente na partitura pela compositora seguido da liberdade de criação (seja através da indeterminação e/ou da improvisação) em busca das sonoridades almejadas.

3.1 Afinação:

A afinação do instrumento é uma das questões nessa peça que proporciona um certo desconforto para o violoncelista, principalmente em oposição aqueles acostumados com a afinação tradicional em quintas justas. Para à execução de uma boa afinação, a técnica da mão esquerda no violoncelo é construída a partir das relações entre a memorização de dedilhados com a posição desta mão em cada região do espelho do instrumento. Isso possibilita ao celista mapear as notas com diferentes alturas,

proporcionando ainda uma maior fluência de leitura à “primeira vista” mesmo com alternância de claves, por exemplo.

Em *For Cello*, a afinação alterada exige que o músico adquira uma nova memorização da técnica de posição da mão esquerda juntamente com diferentes combinações de dedilhados. Em função disso, a leitura das notas na partitura precisa ser decifrada, relacionando a altura da nota em que está escrita na clave de fá com o dedilhado alternativo que faz soar a transposição em cada corda.



Fig. 4 a): Bula indicando a afinação para a peça; 4 b): Exemplo da afinação original em quintas justas;

O exemplo da figura 4 (a) mostra a afinação para a peça. Obviamente executando as cordas soltas no violoncelo que devem soar essa altura indicada. Na figura 4 (b) está o exemplo da afinação original afinada em quintas justas no violoncelo, soando as cordas soltas.



Fig. 5: Exemplo de dedilhado na afinação em quintas justas.



Fig. 6: Exemplo de dedilhado com afinação original.

Neste caso, o exemplo da figura 5 mostra uma possibilidade de dedilhado simulando a afinação em quintas justas. Seria executado na corda *la* com o 1° e 2° dedo na primeira posição, na sequência o 1°, 3° e 4° dedo na terceira posição e por último na sexta posição o 1° e 2° dedo. A figura 6 mostra a execução com o dedilhado conforme a

afinação original da peça. Iniciando com corda solta que está afinada em *si* e logo com o 1º e 3º dedo na meia posição, seguindo com o 1º e 2º dedo na terceira posição e por último o 1º e 2º dedo na quinta posição. Esse sistema deve ser decodificado em toda a peça.

3.2 Alterando a afinação da IV corda em ¼ tom durante a performance

Para realizar o efeito que torna a modifica altura da nota *sib* ¼ tom, a compositora solicita que altere afinação da corda grave com o movimento na cravelha em alguns momentos durante a performance. Porém esta ação causa um descontrole do movimento da cravelha que pode prejudicar o mecanismo de contato com a corda e esse fato prejudicaria muito a continuidade interpretativa e de performance da obra. Para isso, sugere-se apenas pressionar o primeiro dedo na corda, encostando-o junto à pestana do instrumento. Esse movimento causa o mesmo efeito solicitado e garante o controle das partes físicas e mecânicas do instrumento:



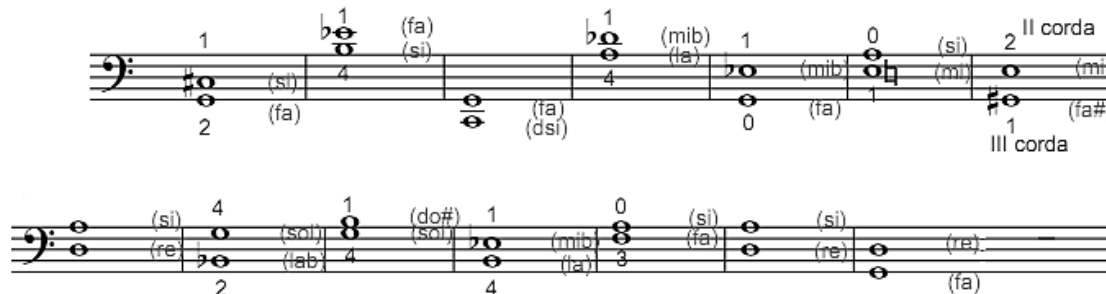
Fig. 7: Exemplo do efeito de desafinar a nota *sib* ¼ tom abaixo.

3.3 Criando os Elementos Sonoros para a Improvisação

Uma das possibilidades encontradas durante o processo criativo para este trecho foi escrever as possibilidades de combinações de dedilhados que funcionassem com os ritmos articulados, de curtas durações rítmicas e ágeis, conforme solicitado na partitura.

Uma boa alternativa foi escrever separadamente esse trecho para que, a partir dessa idéia de combinações de dedilhados, fosse possível pré-selecionar as sonoridades e digitações a serem utilizadas durante a improvisação. No exemplo abaixo (vide figura 8), estão escritos os intervalos de notas com o dedilhado, sem ritmo e sem dinâmicas, servindo apenas como um guia para criação do improviso.

A escrita de alturas simulando a afinação em quintas justas facilita a compreensão de leitura que já está automatizada mentalmente pelo violoncelista. As notas que estão realmente soando são as escritas por extenso ao lado e entre parênteses.



The image shows two staves of music in bass clef. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains several notes with fingerings (1, 2, 4) and pitch bends (b). Some notes are circled and labeled with their actual sounding pitch in parentheses: (si), (fa), (mib), (mi), (fa#), (re), (re), (re), (fa). The second staff continues the notation with similar fingerings and pitch bends, also including circled notes with their sounding pitches: (si), (re), (fab), (sol), (do#), (sol), (mib), (fa), (si), (fa), (re), (re), (fa).

Fig. 8: Sugestão de combinações para improviso.

4. Performance com Suporte Fixo Pré-gravado

Existe ao final da obra uma bula indicativa para tocar com os sons eletroacústicos. A ideia é que as sonoridades advindas dos materiais descritos na bula (e que estão circulados na partitura), sejam utilizados durante a improvisação. De acordo com as orientações técnicas e interpretativas, o violoncelista deve criar sua própria maneira de utilização desses materiais e definir os efeitos com relação aos sons pré-gravados.

É importante para o intérprete ouvir previamente os sons pré-gravados e “memorizá-los”, de maneira que ele entenda o caráter de cada sonoridade eletroacústica e, a partir desse ponto, possa criar livremente um diálogo coeso entre as sonoridades do instrumentos e as pré-gravadas. Dessa forma, o intérprete cria seu substrato sonoro para interagir com os sons eletroacústicos. Segundo Andrade, no artigo intitulado *La música eletroacústica mixta: el intérprete y los desafios de la praxis musical contemporânea*, a autora acrescenta:

“Na grafia da parte instrumental, aspectos tais como articulação, a afinação, as dinâmicas, as durações, a sincronia e o uso de técnicas extendidas para a produção de novas sonoridades instrumentais, devem ser compreendidas e interpretadas conforme o contexto sonoro demarcado pelo material eletroacústico, a partir do significado o qual adquire.” (ANDRADE, 2013: pg.56).

Não existe uma guia escrita na partitura que oriente o intérprete das sonoridades pré-gravadas. Por isso, é importante que o próprio intérprete defina seus pontos de apoio com o áudio, objetivando assim uma espécie de controle de sua

interpretação durante a performance e para que a partir de suas decisões interpretativas haja uma relação de interação entre os dois instrumentos.

É necessário ter cuidado com os fatores de sincronismo e a latência com o tape e de ajuste do timbre do violoncelo com os sons eletroacústicos. Para a equalização, a compositora não indica a necessidade de microfonar o violoncelo porém essa possibilidade deve ser avaliada de acordo com as condições acústicas do ambiente da execução. Caso haja necessidade de amplificar o violoncelo, é importante que o intérprete tenha um conhecimento básico de microfonação e ajuste de latência entre as sonoridades do instrumento e do suporte fixo pré-gravado. Outro aspecto se dá no aprendizado da manipulação do timbre do instrumento, ou seja, o intérprete deve aprender antecipadamente a tocar seu instrumento com o devido timbre ajustado e todas as nuances implícitas a esta mudança. Podemos citar como exemplo um determinado fator que influenciará diretamente na técnica de execução. Mais especificamente, sobre golpes de arco utilizados são relacionados a um determinado ponto de contato do arco, intensidades e velocidades conforme o efeito requerido. Segundo Andrade:

“O uso de microfones impoem um manejo distinto da técnica instrumental. As articulações, dinâmicas, durações, ataques, manejo de técnicas extendidas, sincronia, projeção e ajuste do som, ao qual um intérprete ordinariamente estaria acostumado no espaço acústico de sala de concerto, se vêem radicalmente modificadas quando o instrumento é amplificado, especialmente se existem graus de latência na projeção dos auto-falantes.” (ANDRADE, 2013: pg.57).

Conforme mencionado, a autora ainda ressalta a questão da comodidade de uma acústica de sala de concerto em que o violoncelista supostamente está acostumado com uma concepção sonora pré-determinada do violoncelo acústico sem microfonação. Esse cuidado deve ser adotado previamente para não causar desconforto durante a performance.

5. Considerações Finais

Do ponto de vista interpretativo, a obra torna-se desafiadora devido à sua complexidade técnica, pelos elementos que transitam entre o “determinado” e o “indeterminado”, e pelo processo de decodificação da notação e escrita da partitura.

Neste texto, foram abordados alguns aspectos não usuais na prática do violoncelo que alternam entre o caráter de escrita, novas sonoridades advindas das

técnicas estendidas e dos elementos indeterminados que surgem desde a interpretação das estruturas pré-definidas até a criação de uma improvisação “dirigida”.

Para um instrumentista acostumado ao repertório “tradicional” e principalmente com a escrita tonal, que em muitas vezes torna-se possível executar uma leitura à “primeira vista” com certa fluência musical, e que demais dificuldades rítmicas poderiam ser resolvidas com o simples uso de um metrônomo por exemplo. Em comparação à uma obra como *For Cello* onde envolve habilidades de criação, de improvisação e de afinação com scordatura, uma leitura à primeira vista fluente não seria possível. Além dessas questões ainda não habituais para alguns instrumentistas, o estudo de obras como esta trazem novas desenvolvimentos de performance, como movimentos de coordenação técnicas distintas, capacidade improvisatória, nova percepção e liberdades criativas. O músico deve buscar suas percepções próprias, aproveitar os momentos de envolvimento criativo e valer-se da exclusividade interpretativa.

6. Referências:

- BRUNO, R. ALDROVANI, L. Indeterminação e Improvisação na Música Brasileira Contemporânea. SP, 2001.
- DE ANDRADE, Iracema. La música eletroacústica mista: el intérprete y los desafíos de la praxis musical contemporánea. Revista Vórtex, Curitiba, n.02, pg. 49-64, 2013.
- DE OLIVEIRA, Jocy. *For Cello*. Jocy de Oliveira, 1994.
- PADOVANI, J. H; FERRAZ, S. Proto-História, Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance. Revista Musica Hodie, Goiás, vol.2, n. 02, pg.11-13, 2011.
- RAHMEIER, L. A Poética interdisciplinar de Jocy de Oliveira. São Paulo, 2014. 141 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura).Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo,2014.
- SCHUBACK, Peter. Entrevista de Fernanda Rosa Machado em 31.03.15. Natal. Realizada Online;
- VITÓRIO, R. Timbre e Espaço-Tempo Musical. Disponível em: <<http://www.robertovitorio.com.br/artigo/arquivos/timbre-e-espaco-tempo-musical/>> Acesso em: 09.04.15

¹ Disponível em: <http://www.jocydeoliveira.com/jocy_workslist_pt.pdf>
<<http://ressources.ircam.fr/en/record/default:UNIMARC:31214>>

² RAHMEIER, L.; 2014. A Poética Interdisciplinar de Jocy de Oliveira.

³ RUVIARO, B.; ALDROVANI, L.; 2001: pg.25). Segundo o autor é possível definir três tipos de indeterminação em uma obra, dentre estes o que se encaixa na obra *For Cello*: “a liberdade de escolha dada ao intérprete dentre um conjunto de opções formais estipulado pelo autor;”(pg.25).

⁴ SCHWEMER; WOODFULL-HARRIS 2000, pg.40; “Scordatura is the term used for any alteration to the standardized tuning of a string instrument”.

⁵ Ver tempo cronométrico em (VITÓRIO 2015).

⁶ Disponível em: <http://www.robertovitorio.com.br/artigo/arquivos/timbre-e-espaco-tempo-musical/> acesso em: 09.04.2015