



A abordagem das técnicas estendidas nas *Quatro Estações Portenhas* de Piazzolla: o regente como mediador do processo interpretativo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Leandro Fernandes de Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
oliveiramus@hotmail.com

André Luiz Muniz Oliveira
Universidade Federal do Rio Grande do Norte
almo962@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho é um relato de experiência de uma pesquisa que visa discutir os aspectos interpretativos valendo-se de possibilidades das técnicas estendidas no contexto da Camerata Jovem de Luís Gomes/RN. Nossa pesquisa utilizou, como ferramenta de coleta de dados, as *Quatro Estações Portenhas* de Astor Piazzolla. Apresentamos a proposta de introduzir elementos da música contemporânea objetivando promover o desenvolvimento das capacidades técnicas e interpretativas dos integrantes da Camerata Jovem.

Palavras chave: Técnicas estendidas. Música contemporânea. Camerata Jovem.

The Approach of the Extended Techniques in the *Four Stations Portenhas* by Piazzolla: the Conductor as Mediator of the Interpretative Process

Abstract: This work is an experience report of a research that aims to discuss the interpretative aspects using the possibilities of extended techniques in the context of the Camerata Jovem de Luís Gomes / RN. Our research used, as a data collection tool, *Four Stations Portenhas* by Astor Piazzolla. We present the proposal to introduce elements of contemporary music to promote the development of the technical and interpretative skills of the members of Camerata Jovem.

Keywords: Extended techniques. Contemporary music. Camerata jovem.

Este texto apresenta a experiência de introduzir os recursos técnicos e interpretativos das técnicas estendidas no contexto da Camerata Jovem de Luís Gomes/RN. O contexto social da Camerata Jovem inclui um trabalho de cunho social desenvolvido a partir do ano de 2013 e conta com a participação de jovens com idade entre 13 e 22 anos. Este projeto possui uma base técnica norteada pelos métodos tradicionais no ensino de cordas friccionadas escritas, em sua maioria, no século XIX. Para a nossa abordagem, utilizaremos a obra *As Quatro Estações Portenhas* de Astor Piazzolla (1921-1992). Nossa intenção é apontar as principais dificuldades encontradas no trabalho deste repertório em relação às técnicas estendidas, deste ponto buscamos explorar as possibilidades e variáveis oferecidas e, através do diálogo e pesquisa,

estabelecer um critério para a interpretação. Após o trabalho de articulação teórica e analítica da obra, estabelecemos o processo de construção interpretativa. Assim, elementos das técnicas estendidas foram abordados, bem como seus conceitos e aplicações e os possíveis resultados sonoros. A comunicação nos ensaios abriu espaços para a opinião dos jovens músicos na tentativa de estabelecer um processo em que suas experimentações e concepções de sonoridades pudessem ser aplicadas no processo de interpretação do repertório proposto.

A música contemporânea e seus desafios na execução e interpretação.

A música contemporânea demanda novas possibilidades técnicas, alta complexidade rítmica e grande diversidade de timbres. Os problemas de execução e interpretação se dão pelo fato da alta complexidade do conteúdo musical e, no caso do trabalho com jovens instrumentistas, a dificuldade se apresenta pela pouca oferta de referências que possam servir de norte interpretativo, pois, de acordo com Mojola (2000, p.32), *“a não exigência de outra interpretação como referência e, em muitas vezes, o não conhecimento da poética do compositor, introduzem dificuldades que não ocorrem na execução de obras do repertório tradicional”*. Ademais, a questão da dificuldade em relação à interpretação do repertório contemporâneo ascende de questões bem mais específicas e de ordem expressiva, a exemplo, pontuamos o desconforto que o interprete da música tradicional não costuma ter, ou seja, a falta de interesse por esse universo não o habilita a enfrentar e resolver os eventuais problemas que possam se apresentar no processo de interpretação de determinada obra.

Considera-se também, no contexto estudado, uma exigência a respeito da produção de repertório para a temporada de eventos e compromissos da Camerata Jovem, tudo tem que ser resolvido em poucos ensaios. Neste caso, há pouco tempo para se trabalhar repertórios de música contemporânea. Considerando a ideia de que há pouco espaço para interpretação e execução da música contemporânea, chegamos ao ponto e necessidade de atribuir maiores espaços para a produção deste repertório, trabalho que demanda uma abordagem mais detalhada e séria do ponto de vista interpretativo, pois como observa Mojola:

Sobre os problemas que envolvem extrair a interpretação unicamente do texto escrito, o sucesso dessa atividade depende das habilidades intelectuais e sensíveis do músico. O domínio da análise, a capacidade de leitura detalhada e inteligente de uma partitura e o conhecimento de aspectos da estética da

arte contemporânea são fundamentais nesse momento. Interpretes não acostumados a essa postura, interpretes que mesmo em obras notadas tocam “de ouvido”, ou seja, alterando sem qualquer objetivo definido o documento original, terão dificuldades nesse novo mundo. (MOJOLA, 2000, p. 33)

Nesse caso, a atividade do interprete deve recorrer ao estudo da literatura na intenção de entender a poética musical empregada pelo compositor, suas intenções e sua perspectiva das diversas etapas da composição. Esta ideia visa diminuir os prejuízos oriundos da pouca produção científica e escassez de publicações com abordagem da interpretação da música contemporânea em projetos de iniciação musical.

Problemática e contextualização

A inserção da música contemporânea no contexto da Camerata Jovem constitui verdadeiro desafio considerando o estranhamento que os jovens músicos, no geral, têm com as abordagens técnicas, rítmicas, melódicas e harmônicas das obras musicais do último século. Trabalhamos no intuito de criar situações e vivências de aprendizagem, elaborando um campo que possa contextualizar as nuances das composições musicais contemporâneas com a prática do grupo que será alvo da nossa pesquisa, pois como cita Lima:

A música contemporânea brasileira se tornou rica por sua diversidade estilística e pela miscigenação de raças e culturas. No entanto, o acesso do intérprete a esta música se torna difícil e restrito, ora pela escassez de edições, como também pela carência de informações que busquem fornecer elementos que auxiliem a interpretação e o desenvolvimento dos procedimentos de preparação e execução das obras, a partir de uma discussão analítica no âmbito das práticas interpretativas. (LIMA 2014, apud. AMARAL 2012, p.34).

Nossa intenção é de estabelecer critérios de abordagem prática e analítica para os jovens proporcionando que os mesmos ampliem suas capacidades interpretativas. De acordo com Padovani e Ferraz:

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão técnicas estendidas se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural. (PADOVANI e FERRAZ, 2011, p. 112)

Consideraremos a importância do estudo das técnicas estendidas como parte do processo que almeja o entendimento dos recursos composicionais, gestuais e expressivos que se apresentam nas obras dos compositores contemporâneos.

Técnicas estendidas

O termo “técnica estendida” remete ao uso de recursos pouco usuais da técnica tradicional de um instrumento. No âmbito da nossa pesquisa, os instrumentos de cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo acústico), consideramos que a técnica tradicional foi estabelecida até o final do século XIX. O final do século XIX constitui período de profundas mudanças no campo musical. A evolução dos instrumentos e a busca por novas possibilidades sonoras produziu uma série de ideias e ações que demandam novas formas e maneiras de se fazer música. Onofre e Alves pontuam que:

A trajetória percorrida pela música do final do século XIX e início do século XX orientou a esfera composicional a um novo paradigma a partir da ampliação do domínio sobre o artefato sonoro. A compreensão da organização do som em si, como base para novas linguagens, elevou o timbre ao nível de outros parâmetros, tais como altura, duração e intensidade. (ONOFRE e ALVES, 2011, p. 37)

Surge, principalmente no século XX, maior demanda na exploração dos instrumentos convencionais e busca mais extensiva por novas sonoridades. Neste caso, no contexto desta pesquisa, buscamos promover o estudo das técnicas estendidas utilizando o trabalho mediador do regente para resolver problemas de cunho interpretativo e expressivo na intenção de explorar a obra elencada e assim construir uma performance, na medida do possível, condizente com a estética da música contemporânea.

As técnicas estendidas em Piazzolla

Para esta pesquisa optamos por utilizar *As Quatro Estações Portenhas* de Astor Piazzolla (1921-1992). Com o título original “*Cuatro Estaciones Porteñas*”, esta obra foi escrita para conjunto de tango (violino, guitarra elétrica, piano, baixo e bandoneon) entre os anos de 1965 e 1970. Piazzolla escreveu as estações separadamente, uma vez que ele não pretendia escrevê-la em forma de suíte de quatro movimentos.

Esta versão das *Quatro Estações Portenhas* foi arranjada para quinteto de cordas (orquestra de câmara) pelo paraibano Arthur Barbosa (1965). O arranjador mantém as principais características da versão original e opta por desconsiderar a figura do solista em destaque, distribuindo os solos pelos chefes de naipe. A estrutura de suíte é a mesma: I – Primavera Portenha, II – Verão Portenho, III – Outono Portenho e IV – Inverno Portenho.

Esta obra apresenta importância para nosso objeto de estudo pois utiliza ampla variedade de técnicas estendidas e, desta forma, promove a exploração de recursos que podem finalizar em novas sonoridades. Num primeiro momento foi realizada uma atividade de apreciação em que os integrantes da Camerata já puderam tomar contato com o estilo de interpretação. Já na fase de escuta muitos se perguntavam em como fazer alguns “*sons estranhos, mas bem interessantes*” (diário de campo, pag. 2). Alguns já até propunham soluções, demonstrando notável interesse com as “novas” possibilidades sonoras nunca antes exploradas pelo grupo. Após a fase de apreciação, o contato com a partitura se deu com o intuito de identificar as frases e períodos. Posteriormente, para delimitar as ações, o regente/pesquisador identificou e catalogou as técnicas estendidas presentes nos quatro movimentos da obra. As técnicas estendidas identificadas num plano geral foram: *tastiera*, *tambor*, *efeito “chicharra”* (cigarra), *látigo e perro*.

Tastiera

A *tastiera* consiste num recurso de mão direita que, segundo Pimentel (2009, pag. 15), foi amplamente utilizado por Piazzolla em suas performances. Este recurso é aplicado no corpo acústico do instrumento com o objetivo de produzir um efeito percussivo. Neste arranjo, a *tastiera* se apresenta nas sessões dos violoncelos e contrabaixos. O arranjador não especifica, nas anotações da partitura, em qual parte do corpo do instrumento esta técnica deve ser aplicada. Quando o regente provocou os músicos da Camerata Jovem logo surgiram sugestões: “*vamos fazer na parte de traz do baixo, o som é mais grave e fica parecido com um bombo de bateria. Eu acho legal*”. (diário de campo, p. 6). Na partitura dos violoncelos foi sugerido pelo regente, como forma de testar a absorção do conceito da *tastiera*, que a aplicação da técnica fosse feita percutindo as cordas soltas, o objetivo foi produzir uma sonoridade contrastante com o contrabaixo, mas no mesmo ritmo: “*...se ficar batendo nas cordas soltas vai ficar*

produzindo os sons que não batem com a tonalidade, e depois não vai ser a tastiera por causa da batida que tem que ser no tempo do instrumento”(diário de campo, p. 8). Adiante ficou decidido que a percussão da *tastiera* seria feita na parte frontal do violoncelo, com o uso da mão esquerda.

É oportuno pontuar que as primeiras abordagens das técnicas estendidas deste estudo enfrentaram resistência por parte dos integrantes da Camerata Jovem. No início do processo alguns músicos demonstraram certa desconfiança de como abordar os recursos que lhes foram apresentados. Esse problema já é discutido por Daldegan:

O aprendizado das técnicas estendidas, justamente com a exposição do repertório contemporâneo e especialmente a execução de peças que explorem este material sonoro pode vir a quebrar um ciclo vicioso com relação à música contemporânea “não conheço, não toco, não gosto” que afeta e prejudica inclusive músicos profissionais, que muitas vezes são também professores de instrumento. (DALDEGAN, 2009, p. 4).

Tambor

Ainda de acordo com Pimentel (2014, Pag. 6) o *tambor* é um recurso de técnica estendida muito utilizado nas obras de Piazzolla. Este efeito consiste em percutir a corda buscando o som de uma caixa clara, para isso abafam-se a corda com a ponta da unha e ataca-se a corda com a mão direita aplicando um pizzicato de elevada intensidade. Encontramos a abordagem desta técnica especialmente no *Outono Portenho*.

Os integrantes da Camerata jovem tiveram certa dificuldade em assimilar a técnica necessária para a realização do *tambor*. Considerando que os instrumentos da orquestra tem pouca qualidade, as cordas não produzem o efeito adequado e esperado. Outra dificuldade é o nível técnico de alguns integrantes da orquestra, estes não conseguiram dominar a técnica do *tambor*, mas entenderam o objetivo quanto ao som pretendido. Sendo assim, o efeito foi aplicado apenas por instrumentistas mais experientes do grupo.

Efeito chicharra (cigarra)

Piazzolla considerou a poética de representar musicalmente as mudanças climáticas das estações. O efeito *chicharra* foi amplamente utilizado em sua obra e é uma técnica estendida característica do Tango Argentino. Pimentel (2014, Pag. 6)

explica que o efeito é produzido quando passa-se a crina da região do talão do arco na porção de cordas que ficam atrás do cavalete, assim é produzido um som de “lixa” que se assemelha ao canto da cigarra, esta técnica estendida produz um som que faz referencia ao canto da cigarra na primavera.

Para o nosso trabalho de abordagem de técnicas estendidas, o efeito *chichara* foi o que mais manifestou estranhamento e resistência por parte dos integrantes da camerata. O som, a início, não agradava a ponto de provocar aborrecimentos. Depois da contextualização e conceituação desta técnica estendida, os alunos passaram a ter a preocupação de representar a sonoridade exigida e, dessa forma, caracterizar a interpretação dentro da estética do Tango. O estranhamento com determinadas técnicas estendidas é uma reação que ocorre dentro da normalidade quando se trata de instrumentistas que praticam repertórios tradicionais, Topetti e Tokshi (2005, p. 321) pontuam que “*o tratamento não convencional do material sonoro por vezes exige o domínio de reflexos e combinações de movimentos ainda não incorporados à técnica do instrumentista*”. Dessa forma entendemos que o processo de estudo e aplicação das técnicas estendidas passam pela ampliação das capacidades técnicas dos jovens músicos da Camerata Jovem.

Látigo e Perro.

Segundo Link (2011, P. 90) o violinista Suarez Paz (1941), integrante do “Quintet Ensemble”, grupo pertencente ao chamado “Nuevo Tango”, deu vida, através da parceria com Piazzolla, a duas variações para o glissando. O primeiro gesto é o *látigo*, este consiste em realizar um glissando descendente de uma maneira rápida e com golpe curto de arco descendente numa determinada nota na corda Mi do violino. O *perro* (latido) é a segunda variação do glissando aplicada por Suarez Paz. Para conseguir este efeito o instrumentista aplica a técnica do *látigo*, mas a direção do glissando é ascendente. O *perro*, ao contrário do *látigo*, tem o ataque do arco realizado de forma mais livre. Na *Primavera Portenha*, o *perro* aparece para execução em todos os naipes do quinteto de cordas. Este efeito, segundo Link (2011, p. 91), não possui uma imagem de som clara e sua execução fica a critério do intérprete. Já o *látigo* possui direção definida grafada pelo compositor ou arranjador.

A Camerata absorveu muito bem a ideia dessas duas técnicas estendidas. Os glissandos são elementos técnicos que atraem a atenção dos jovens instrumentistas de

cordas, eles se divertem com a aplicação destes recursos. Essa liberdade implicou numa necessidade de estabelecer, objetivamente, uma forma de execução do *látigo* e do *perro*. O efeito sonoro alcançado teve uma considerável aceitação entre os músicos. No trecho da *Primavera Portenha* é possível aplicar estas técnicas estendidas de forma simultânea entre os naipes.

Considerações finais.

O regente construiu seu processo de interpretação dialogando com os músicos sobre as possibilidades sonoras oferecidas pelas técnicas estendidas catalogadas. A elucidação, abordagem e exploração das técnicas estendidas buscaram promover, nos jovens, uma nova concepção do fazer musical, fazendo-os considerar a importância das novas tendências técnicas e como elas se apresentam no contexto das correntes interpretativas da música contemporânea. Após a execução da obra, através de recital apresentado em dezembro de 2016, notamos um significativo avanço da técnica da Camerata Jovem. O crescimento do grupo também é visível quanto à postura reflexiva e analítica sobre os melhores caminhos na busca das sonoridades. A exemplo deste espaço dinâmico, citamos a sugestão de um violinista para aproveitar um ritmo na sessão dos violoncelos para aplicação do *tambor*: “*deixe eu fazer tambor usando o ritmo dos cellos, vai ficar um som que vai trazer mais presença ao trecho da frase*” (diário de campo, p. 10).

Referências

- COPETTI, Rafaela; TOKESHI, Eliane. Técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira. *Revista da Anppom, Décimo Quinto Congresso*. P. 318-326 – 2005.
- DALDEGAN, Valentina; DOTTORI, Maurício. *Técnicas Estendidas e Música Contemporânea no Ensino de Instrumento para Crianças Iniciantes. Música Hodie* - Vol. 11 - Nº 2 – 2011.
- LINK, Kacey Quin. *Culturally Identifying the performance practices of Astor Piazzolla's Second Quinteto*. 2009, 92 f, Dissertação de Mestrado, University of Miami, Scholarly Repository, Miami, 2009.
- MOJOLA, Celso. A interpretação da música contemporânea. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, V. 2, n. 1, maio de 2000. P. 32 – 35.
- ONOFRE, Maria Leopoldina; ALVES, José Orlando. As técnicas estendidas e as configurações sonoras em L'Opera per flauto de Salvatore Sciarrino. *Revista Música Hodie*, Goiás, vol. 11, n. 2, P. 37 – 58 - 2011.
- PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. *Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance*. *Revista Música Hodie*, v. 11, n.2 – 2011.