

O desafio de compor para violão e orquestra

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: COMPOSIÇÃO

Elodie Bouny

Universidade Federal do Rio de Janeiro-eloviolo@gmail.com

Resumo: Compor para violão solista e orquestra constitui um desafio para os compositores. O presente artigo esclarece as questões que constituem esse desafio. Por natureza, o violão é um instrumento que, dificilmente, consegue se sobressair à frente de uma orquestra, mas isso não impediu uma produção ampla para essa formação, sobretudo, depois da segunda metade do século XX. Este artigo apresenta algumas estratégias para facilitar a escrita para violão solista e orquestra, tendo como objetivos valorizar o timbre do violão e estabelecer um equilíbrio sonoro entre o solista e a orquestra.

Palavras-chave: Violão. Orquestra. Timbre. Composição.

The Challenge of Composing for Guitar and Orchestra

Abstract: Composing for guitar and orchestra is a challenge for composers and this article addresses these issues. By nature, the guitar is an instrument that can hardly stand out in front of an orchestra, but this did not prevent a broad production for this formation, especially after the second half of the twentieth century. This article presents strategies to facilitate writing for solo guitar and orchestra, with the purpose of evaluating the timbre of the guitar and establishing a sound balance between the soloist and the orchestra.

Keywords: Guitar. Orchestra. Timbre. Composition.

1.Introdução

Este artigo apresenta aspectos acerca da escrita para violão solista e orquestra, e apresenta, também, questões que esse tipo de escrita levanta sendo que, uma delas, consiste em lidar com o timbre intimista do violão e com a mistura desse timbre com o da orquestra. Existem mais de mil de concertos escritos para violão e mais de trezentos gravados. Porém, apesar dessa realidade, escrever para violão e orquestra não deixa de ser uma tarefa delicada, podendo-se dizer, ousada. O violão era, originalmente, designado para cumprir o papel de acompanhador, mas foi conquistando, aos poucos, seu lugar como instrumento solista, a partir do século XIX, com o surgimento de peças virtuosísticas e de estrutura formal mais complexas. Dionisio Aguado, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Fernando Carulli, Napoleon Coste, são alguns exemplos de compositores que começaram a estabelecer o novo repertório solista desse instrumento durante o século XIX. O primeiro concerto para violão solista e orquestra a ser tocado em público ocorreu em 1808 e foi composto por Mauro Giuliani¹.

¹ Mauro Sergio Giuseppe Pantaleo Giuliani (1781-1829) foi um violoncelista, violonista e compositor italiano (Nota da autora).

Desde então, vários compositores se interessaram por essa formação, resultando em um repertório crescente para violão e orquestra. Porém, a escrita para violão e orquestra, apresenta problemas, principalmente no que diz respeito ao equilíbrio e mistura dos timbres. Desta forma, a principal questão levantada neste artigo é: quais são as estratégias possíveis para valorizar o timbre do violão solista junto à orquestra?

Para tanto, este artigo está estruturado em dois itens distintos, além da presente introdução, sendo que o primeiro deles está reservado ao timbre do violão, e o segundo às estratégias de composição.

Vale deixar claro que quando cito o violão solista na formação de concerto considero, nesses casos, que o violão é amplificado. Hoje em dia, é difícil imaginar um violonista solista tocando na frente de uma orquestra sem amplificação, a não ser que essa escolha seja conceitual. No presente artigo, apresento alguns exemplos de escrita para violão e orquestra que são bem-sucedidos, principalmente a respeito das texturas orquestrais favoráveis à um bom equilíbrio entre solista e orquestra.

Finalizo o artigo tecendo considerações sobre os exemplos dados e as estratégias empregadas pelos compositores.

2.O timbre do violão

O timbre é um dos princípios básicos do som e está em toda parte; somos rodeados por timbres. Porém, é difícil atribuir ao timbre uma definição clara, abrangente e definitiva. Nesse sentido, Manoury (1991, p. 295. tradução da autora) afirma: “falar de timbre é como falar de gosto.”

As diferentes tentativas de apropriação do timbre, como componente musical, ao longo do século XX, entraram em conflito tanto no que diz respeito à sua natureza quanto à sua definição. Contudo, sabemos que hoje em dia, o timbre se impõe claramente como elemento fundamental da composição. E, por mais que se sabia sobre o timbre, mais o horizonte desse total entendimento fica distante.

Para introduzir essa análise sobre o timbre do violão, gostaria de lembrar um trecho de um depoimento, de Andrés Segovia, considerado, até hoje, o pai do violão. Esse depoimento foi concedido a Christopher Nupen autor de um documentário, de 1967, denominado *Andrés Segovia at Los Olivos*.

De fato, [o violão] é como uma orquestra que olhamos com binóculos ao contrário. O que quero dizer é que todos os instrumentos da orquestra estão dentro do violão, mas com menos potencia sonora. Ele tem diferentes cores e timbres, e por isso é necessário desenvolver essas qualidades do instrumento (SEGOVIA, *apud* NUPEN,

1967, s.p. Tradução desta autora).

Na maioria dos métodos de orquestração, podemos achar uma tabela que descreve o timbre dos instrumentos segundo a tessitura em que eles se encontram; não se vê nada parecido para violão. Diante disso é que proponho descrever os timbres do violão segundo as tessituras e digitações normalmente usadas.

A fig. 1 a seguir ilustra o resultado dessa minha descrição.

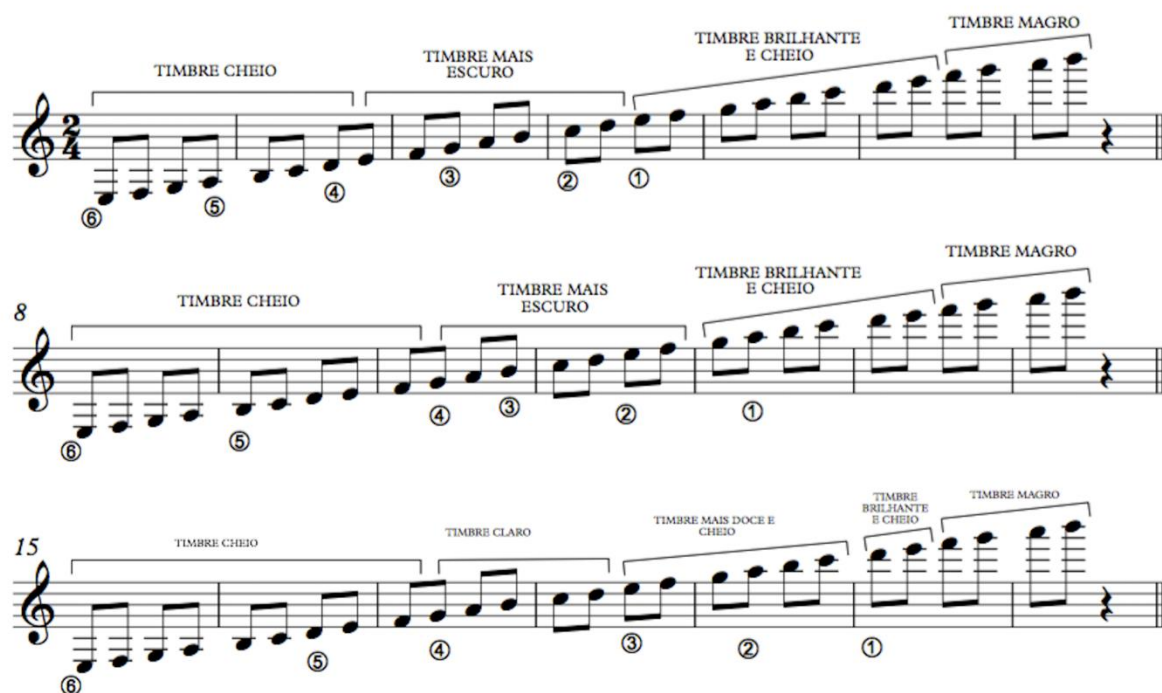


Figura 1: Descrição do timbre do violão-elaborado pela autora (2017).

Ressalta-se, contudo, que essa descrição não pode ser considerada uma referência perfeita, porque nela o papel da mão direita é totalmente deixado de lado.

Sabe-se que na produção do som o papel da mão direita é de suma importância, pois é responsável por pulsar a corda. A maneira de fazer a corda vibrar pode mudar muito e o ato de pulsar da corda depende de vários fatores tais como: qualidade das unhas, formato das unhas, ponto onde a corda é pulsada, ângulo de ataque da unha, dentre outros.

A afirmação de Traube (2004), transcrita a seguir, reforça essa minha ideia:

Os principais parâmetros que afetam o envelope espectral são a escolha das cordas, a posição do ataque da corda, e a direção na qual a corda deixa o dedo/unha que a acionou. Além de usar cordas diferenciadas, o método mais efetivo para variar o timbre de uma nota é mudar o ponto de ataque da corda (TRAUBE, 2004, p. 20).

Dependendo do ponto onde a corda é pulsada, por exemplo, podemos obter timbres bem diferentes: perto do cavalete o som é *ponticello* e tem uma característica metálica e nasal; entre a boca e o cavalete o som é bem projetado e tem um caráter muito brilhante; na altura da boca do violão, é considerado o ponto neutro de ataque; é um som cheio e brilhante com excelente projeção. Ainda temos o som *sul tasto*, que ocorre quando a corda é pulsada entre as casas XIV e XIX, e que tem uma característica doce.

Existe, também, a possibilidade de se obter um som flautado e muito doce, porém, com pouca projeção, pulsando a corda na sua metade, na altura da casa XII.

É preciso levar em conta, também, a importância do uso das diferentes madeiras na construção do instrumento. As madeiras que são tradicionalmente usadas para a fabricação do tampo – parte vibrante mais importante do violão – são o *Spruce* e o *Red Cedar*.

Tradicionalmente, o *spruce* – o pinho – era mais utilizado para a construção do tampo. Trata-se de uma madeira flexível que oferece uma boa projeção do som, que costuma ser muito brilhante e claro. O pinho evolui com o tempo e, cabe ao violonista, amadurecer o violão para deixar o som mais cheio. O cedro entrou na construção do instrumento nos anos 60 do século XX e oferece um som quente menos cristalino e com uma projeção menos percussiva que o pinho. Ao contrário do pinho, o cedro não evoluiu muito ao longo do tempo.

2. Estratégias de composição para violão solista e orquestra

São várias as estratégias usadas pelos compositores; no presente artigo, apresento alguma delas. A primeira estratégia que apresento aqui, é a maneira de compor uma textura orquestral satisfatória para se contrapor ao violão solista. Em um primeiro momento, costuma-se pensar que o equilíbrio do solista com a orquestra é principalmente ligado a uma questão de volume, porém, a noção de textura também é muito importante e decisiva na presente questão.

A textura estratificada se refere a superposição de estratos, linhas, células, ou elementos musicais. Ela se contrapõe à textura fusional.

Erickson (1975) descreve um ressurgimento do interesse pelos compositores em tal textura estratificada:

Estamos vendo um ressurgimento de diferentes técnicas de escrita em camadas, vindas de nosso próprio passado histórico e um interesse notável por aqueles que foram invocados por outras culturas. A maioria da polifonia da música ocidental é estratificada, desde alguns dos mais antigos órgãos até os prelúdios de coro e outros *cantus firmus* de Bach. Ao longo de uma parte considerável da nossa história,

composições foram compostas por voz, uma camada após a outra. (ERICKSON, 1975, p.154. Tradução desta autora)

Erickson explica porque os timbres individuais dos instrumentos têm dificuldade em se misturar: “Timbres individuais são muito resistentes à fusão de maneira geral, e o compositor que tiver o desejo de criar uma mistura de timbres tem que ser muito criterioso ao tentar criar um novo som” (ERICKSON, 1975, p.26. Tradução desta autora)

A textura antifonal é uma estratégia preciosa no exercício de compor para violão e orquestra; Para explicitar melhor esta textura, o compositor Mathieu Bonilla a chama de *texture gruyère* em referência ao queijo esburacado e a descreve da seguinte forma, fazendo referência à sua própria peça *Entailles*:

É uma estratégia de escrita que usei nesta peça. Na verdade, mesmo que não pareça, o violão quase sempre toca só. Grosso modo, ele toca nos buracos quando os outros não tocam [...] e a ideia, o mais possível, é deixar o violão em resposta, principalmente quando a orquestra toca forte, ela está sempre aí como um eco, e isso faz que ela apareça. (BONILLA, 2018, s.p. Tradução desta autora)

Esta estratégia pode parecer óbvia à primeira vista, mas ela pode ser realizada de maneira muito sutil.

A seguir, eis um exemplo tirado da obra *Entailles* de Mathieu Bonilla:



The musical score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Horn (Hrb.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsn.), Cor Anglais (Cor), Trumpet (Ttp.), Trombone (Trb.), Percussion I (Perc. I), Percussion II (Perc. II), Celesta, Clarinet in Middle C (Cl. mid. II), Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings. A bracket labeled 'x3' spans the first four measures of the Flute part. A box labeled 'sound: sèche' is placed above the Trombone staff in the second measure. The percussion parts are marked with 'xylophone' and '(cymbals splash)'. The string parts include markings for 'pont.' (pizzicato) and 'arco' (arco).

Exemplo 2: Textura antifonal. *Entailles* de Mathieu Bonilla. P. 21

A textura contrastante vertical/horizontal costuma ter um resultado satisfatório no que diz ao equilíbrio entre solista e orquestra pois graças ao contraste de escrita cada parte, ele se destaca com nitidez.

São muitas texturas possíveis para obter um equilíbrio satisfatório entre o violão solista e a orquestra, apenas cito algumas aqui neste artigo, a título de exemplo.

Outra estratégia essencial durante o processo de composição e de orquestração é a escolha das tessituras, é aconselhado o estudo da instrumentação que permite ao compositor conhecer as tessituras mais favoráveis dos instrumentos.

As dinâmicas e as articulações têm um papel primordial na boa realização de uma peça orquestral, seja ela um concerto para violão e orquestra ou não.

Por outro lado, o compositor precisa ficar atento: as dinâmicas não são uma compensação de uma escrita defeituosa. Na minha opinião, elas são parte integrantes da escrita e da composição e por isso devem ser pensadas desde a gênese da composição de uma obra.

A título de exemplo, pode se citar o segundo movimento do Concerto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo, no qual o violão tem papel de solista quase o tempo inteiro, e é relevante notar que quando o violão está em situação de solar a melodia principal, o resto da orquestra toca com a dinâmica *pianissimo* (pp) ou *pianississimo* (ppp).

Em todo concerto, têm vários momentos durante os quais a orquestra fica sem o solista.

No caso do concerto para violão e orquestra, me parece que esses momentos são particularmente importantes. Quando o solista está presente, a orquestra tem de tocar com cuidado, com cautela, justamente para conseguir o equilíbrio com o solista.

Então, quando o violão sai de cena, me parece importante valorizar o potencial da orquestra e aproveitar os recursos que ela pode dar para a peça nesses momentos durante os quais ela está liberada do solista.

Outra estratégia interessante é o uso de técnicas expandidas; algumas são usadas frequentemente, mas outras são mais inusitadas e mais inovadoras. No caso da escrita para violão e orquestra, me parece um recurso eficaz para o equilíbrio dos timbres já que graças às técnicas expandidas pode-se criar barulhos e sons de pouco volume sonoro e ainda com timbres inusitados.

O próprio violão tem recursos interessantes a serem considerados pelos compositores, tais como *rasgueados*, percussões no instrumento, *pizz Bartók*, entre outros.

Por fim, a amplificação é um recurso extremamente precioso para a formação pesquisada, lembrando que assim como mencionado acima no que diz às dinâmicas, essa recomendação

se aplica também à amplificação: ela é uma ajuda, um apoio, e de nenhuma maneira a compensação de uma escrita defeituosa.

Considerações finais

Apesar deste artigo ter sido baseado em uma pesquisa ainda em andamento, foi comprovado através de referenciais e exemplos que compor para violão e orquestra representa um real desafio devido ao timbre e potência sonora do violão limitadas, principalmente na situação de solista de orquestra.

Apesar de melhoras significativas no campo da luteria e dos encordoamentos, o violão ainda precisa ser amplificado para poder se equilibrar com a massa orquestral.

Através de exemplos tirados de peças escolhidas, listei algumas estratégias ligadas às texturas orquestrais, tessituras, dinâmicas, orquestra sem o solista, uso de técnicas expandida no violão e na orquestra.

Fica evidente que o compositor precisa ter um cuidado particular para cada um desses itens e precisa conhecer muito bem os recursos do violão assim como as possibilidades de cada instrumento da orquestra, pois o equilíbrio entre o violão e a orquestra é muito delicado e pode ser comprometido por causa de um erro de orquestração ou por falta de conhecimento de algum desses itens da parte do compositor.

Em caso algum o compositor pode pensar na amplificação nem mesmo nas dinâmicas como recursos que irão compensar uma escrita defeituosa, pois a amplificação é um recurso que vem para sublimar uma peça e as dinâmicas fazem parte integrante da composição desde o início da escrita da peça.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Renato da Silva. *Do intimismo a Grandiloquência*. Trajetória e estética do concerto para violão e orquestra: das raízes até a metade do século XX em torno de Segovia e Heitor Villa-Lobos. 2006. 167f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de São Paulo (USP). São Paulo, 2006.

BONILLA, Mathieu. Entrevista realizada pelo Skype dia 18 de janeiro de 2018. Entrevistadora: Élodie Bouny.

_____. *Entailles* para violão, orquestra de câmara e eletrônica. 2011. Arquivo pessoal de Mathieu Bonilla.

ERICKSON, Robert. *Sound structure in music*. University of California Press. Berkeley, Los Angeles, London. 1975.

RODRIGO, Joaquin. *Concierto de Aranjuez* for Guitar and Orchestra. [s.d.]. Ernst Eulenburg Ltd. London, 1957.

MANOURY, Philippe. *Les limites de la notion de "timbre"*. In: BARRIÈRE, Jean-Baptiste (org.). *Le timbre, métaphore pour la composition*. Paris: Christian Bourgois/IRCAM, 1991. p. 293-335.

NUPEN, Christopher. *Andrés Segovia at Los Olivos*. Documentário. 1967. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=1QV_56-9fIA>. Acesso em: 3 maio 2017.

TRAUBE, Caroline. *An interdisciplinary study of the timbre of the classical guitar*. 2004. 218f. Tese. Music Technology Department of Theory Faculty of Music McGill University Montreal, Canada. 2004.