



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIALIZADA EM MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DORA UTERMOHL DE QUEIROZ

**TÉCNICAS ESTENDIDAS NA OBRA *TRAÇADO ÍNTIMO E HESITANTE* PARA  
VIOLONCELO SOLO DE BRUNO ANGELO E SUA UTILIZAÇÃO NA INICIAÇÃO  
AO VIOLONCELO**

NATAL-RN

2015



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
UNIDADE ACADÊMICA ESPECIALIZADA EM MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

DORA UTERMOHL DE QUEIROZ

**TÉCNICAS ESTENDIDAS NA OBRA *TRAÇADO ÍNTIMO E HESITANTE* PARA  
VIOLONCELO SOLO DE BRUNO ANGELO E SUA UTILIZAÇÃO NA INICIAÇÃO  
AO VIOLONCELO**

Dissertação apresentada em 12 de junho de 2015, para obtenção do grau de Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da UFRN. Linha de pesquisa: Processos e dimensões da produção artística. Orientador: Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave

NATAL-RN

2015



**Catálogo da Publicação na Fonte**  
**Biblioteca Setorial da Escola de Música**

- Q3t Queiroz, Dora Utermohl de.  
Técnicas estendidas na obra Traçado Íntimo e Hesitante para violoncelo solo de Bruno Angelo e sua utilização na iniciação ao violoncelo / Dora Utermohl de Queiroz. – Natal, 2015.  
48 f. : il.; 30 cm.
- Orientador: Fabio Soren Presgrave.
- Dissertação (mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.
1. Música para violoncelo - Dissertação. 2. Técnicas do violoncelo - Dissertação. 3. Violoncelo - instrução e estudo - Dissertação. I. Presgrave, Fabio Soren. II. Título.

RN/BS/EMUFRN

CDU 787.3

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço imensamente ao meu professor, orientador e autor mais “citado” quando estou dando aulas: Prof. Fabio. Seguirei sempre inspirada pelo seu trabalho como músico e pedagogo.

Agradeço ao compositor Bruno Angelo, por ter composto esta peça que iniciou meu trabalho com a música contemporânea e por ter colaborado imensamente com esta pesquisa.

Agradeço aos meus pais e irmãos pelo apoio, suporte e amor que sempre recebi. Finalmente, agradeço aos meus amigos violoncelistas e não violoncelistas de Natal, por me fazerem tão feliz nestes anos todos nesta cidade maravilhosa.

## RESUMO

Este trabalho aborda os desafios técnicos e interpretativos da obra *Traçado Íntimo e Hesitante* de Bruno Angelo, além da importância de envolver a música contemporânea e as técnicas estendidas na iniciação ao violoncelo, utilizando alguns materiais derivados da peça. O objetivo desta pesquisa é proporcionar aos violoncelistas sugestões para a solução dos problemas apresentados na peça e em obras que utilizem técnicas semelhantes, assim como incentivar a utilização de materiais sonoros da música contemporânea com alunos iniciantes.

Palavras-Chave: Violoncelo. *Traçado Íntimo e Hesitante*. Técnicas estendidas. Técnicas estendidas para iniciantes.

## ABSTRACT

This work sheds light on the technical challenges regarding the use of extended techniques at the piece “*Traçado Íntimo e Hesitante*” by Bruno Angelo and the use of some of these techniques in the cello initiation. The main goal of the research is to provide cellists interested in the performance of the piece with ideas to surpass the technical difficulties as well as to introduce new ideas of using sound materials of contemporary music in the beginner cello teaching.

Keywords: Violoncello. *Traçado Íntimo e Hesitante*. Extended techniques. Extended techniques to beginners.

## LISTA DE FIGURAS

### CAPÍTULO 1

Figura 1: Foto da estreia da obra.....	15
Figura 2: <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> , compasso 89- 94. ....	16
Figura 3: <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> , compasso 145-146.. ....	16
Figura 4: <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> , compasso 99- 117. ....	20
Figura 5: <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> , compassos 89- 91.....	21
Figura 6: Abertura da obra <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> .. ....	22
Figura 7: Notação da tambora na <i>Sonata para Violão</i> de Ginastera. ....	23
Figura 8: Compasso 100 da obra <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> .....	24
Figura 9: Compasso 100 da obra <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> .....	24
Figura 10: <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> compasso 105-106. ....	25
Figura 11: Notação da técnica <i>nail pizzicato</i> .....	25
Figura 12: Compasso 110 e 111 em <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> . ....	26
Figura 13: Acordes <i>nail pizzicato</i> com a seta para baixo .....26	26
Figura 14: Acordes <i>nail pizzicato</i> com a seta para cima. ....	26
Figura 15: Bula de <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> .....	27
Figura 16: <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> , compasso 2.....	27
Figura 17: <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> , compasso 21.....	28
Figura 18: Abertura da obra <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> . ....	29
Figura 19: Abertura de <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> . ....	29
Figura 20: Sugestão de Fallowfield de notação de multifônicos.....	29
Figura 21: <i>Buzz pizzicato</i> na bula de <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> .....	31
Figura 22: <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> , compasso 71-73. ....	31
Figura 23: Partitura do Estudo I.....	37
Figura 24: Início da <i>Sequenza XIV</i> de Luciano Berio .....38	38
Figura 25: <i>Batuto</i> na peça <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> , compasso 32.....	39
Figura 26: As duas formas de notação dos harmônicos naturais citadas por Patricia e Allen Strange. ....	40
Figura 27: Compasso 138 da obra <i>Traçado Íntimo Hesitante</i> .....	40



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
Capítulo 1: <i>TRAÇADO ÍNTIMO E HESITANTE</i> PARA VIOLONCELO SOLO, DE BRUNO ANGELO .....	13
1.1 Bruno Angelo .....	13
1.2 Videoinstalação.....	14
1.3 Sobre a obra.....	15
1.4. Técnicas estendidas: uma breve conceituação.....	17
1.5 Técnicas estendidas na obra <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> .....	18
1.5.1 Sistema de cores.....	20
1.5.2 Técnicas de mão direita.....	21
1.5.2.1 O arco na execução de harmônicos naturais de longa duração.....	21
1.5.2.2 <i>Tambora</i> .....	23
1.5.2.3 <i>Tambora com damp</i> .....	24
1.5.2.4 <i>Nail pizzicato</i> .....	25
1.5.2.5 Guia de execução.....	27
1.5.3 Técnicas de mão esquerda .....	27
1.5.3.1 Combinação entre harmônico natural e notas real .....	27
1.5.3.2 Multifônicos.....	28
1.5.3.3 <i>Pizzicato</i> de mão esquerda com <i>buzz pizzicato</i> .....	30
1.6 Progressos alcançados através do estudo da obra <i>Traçado Íntimo e Hesitante</i> .....	32
Capítulo 2: TÉCNICAS ESTENDIDAS NA INICIAÇÃO AO VIOLONCELO- RELATO DE EXPERIÊNCIA NO CURSO PRONATEC/LUÍS GOMES-RN .....	34
2.1 A composição de estudos.....	36
2.2 O <i>Estudo I</i> aplicado em sala de aula .....	37
2.3 Técnicas Estendidas Utilizadas em <i>Estudo I</i> .....	38
2.3.1 Percussão no tampo do violoncelo.....	38
2.3.2 <i>Col legno battuto</i> em harmônicos naturais .....	39
2.3.3 Harmônicos naturais .....	39
2.3.3.1 Uso de harmônicos naturais como referência para as mudanças de posição.....	40
2.4 Progressos alcançados através da abordagem das técnicas estendidas encontradas no <i>Estudo I</i> .....	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	44
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	46
APÊNDICE 1.....	50

## INTRODUÇÃO

Este trabalho é fruto do meu contato com a peça *Traçado Íntimo e Hesitante* (2010) para violoncelo solo, de Bruno Angelo (1985-), no período em que estava realizando o curso de Bacharelado em Música, com ênfase em violoncelo, na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

O estudo desta obra contribuiu de sobremaneira para o meu desenvolvimento como violoncelista, pois permitiu que eu me habituasse a desvendar os novos símbolos notacionais encontrados na música contemporânea; proporcionou meu primeiro contato direto com o compositor de uma obra objeto do meu estudo e obrigou-me a buscar na minha prática recursos para uma interpretação convincente, visto que não havia uma gravação disponível que pudesse servir como referência interpretativa.

Além das contribuições citadas acima, o estudo da peça possibilitou a abordagem aprofundada dos aspectos relacionados à expressão corporal e aos gestos que estavam diretamente conectados com as ideias musicais da peça, já que algumas das técnicas requeridas pelo compositor são verdadeiras “ações cênicas”. Assim, percebi que, tanto na peça *Traçado Íntimo e Hesitante* como em outras peças do repertório contemporâneo, é importante que o intérprete assuma o viés cênico da obra, pois, assumindo a carga de teatralidade que nasce com a obra musical, potencializa-se ainda mais o alcance daquilo que se tenta reproduzir musicalmente (OLIVEIRA, 2012).

Ao final do processo de estudo da obra *Traçado Íntimo e Hesitante*, tomei consciência de novas formas de tocar e de novos timbres possíveis e imprevisíveis que estavam relacionados ao extenso uso das técnicas estendidas, característica marcante também em outras obras da música atual, na qual as possibilidades sonoras do violoncelo são amplamente exploradas, embora de maneira nem sempre convencional. Sobre as explorações de timbres do violoncelo, encontrei em Penderecki (1933) uma visão que colaborou na minha compreensão da utilização de novas sonoridades na música escrita nos séculos XX e XXI. Em entrevista sobre a peça *Violoncello totale* (2011)<sup>1</sup>, Penderecki diz o porquê de sua preferência em compor peças solas para o violoncelo, referindo-se também à imprevisibilidade existente em algumas indicações dos compositores contemporâneos:

(...) porque o violoncelo é um instrumento universal. É muito mais universal que o violino. O corpo é maior e, portanto, permite um maior volume de sons. Também é vantajoso, pois podemos utilizar o corpo do violoncelo em

---

<sup>1</sup> *Violoncello totale* foi composta por Penderecki em 2011 encomendada pelos organizadores do 14º. Concurso Internacional Tchaikovsky. Penderecki também foi júri do concurso neste mesmo ano.

uma obra. Por exemplo, nas minhas primeiras composições, como o *Capriccio per Siegfried Palm* para violoncelo solo (1968), eu usei o que era chamado de violoncelo “total”. Compositores usam não só a abordagem padrão para o instrumento, mas também batidas, ruídos e usam diferentes partes do instrumento, que normalmente não são utilizadas. Minha prescrição da extração de sons absolutamente diferentes, por vezes, é aleatória. Muito neste caso depende da construção do instrumento, por exemplo, quando é exigido tocar no cavalete. Às vezes acontece de se produzir um som completamente inesperado. Essas coisas imprevistas são muito importantes, pois é esta qualidade muito imprevisível que deixa um campo de limites para o artista, ampliando o escopo do que é possível em sua interpretação (PENDERECKI, 2011)<sup>2</sup>.

Do estudo da obra *Traçado Íntimo e Hesitante* e do meu trabalho como professora de violoncelo, surgiu meu interesse em trabalhar técnicas estendidas com alunos iniciantes. Após ter abordado alguns recursos de técnicas estendidas em composições simples com minhas alunas do PRONATEC/Luís Gomes-RN<sup>3</sup>, decidi escrever também sobre esta experiência, pois o progresso que as alunas atingiram foi uma resposta positiva ao experimento. Desta forma, neste trabalho serão abordados conteúdos que surgiram através do estudo da obra *Traçado Íntimo e Hesitante* e que foram, posteriormente, utilizados no ensino de técnicas estendidas para iniciantes.

Para a realização desta pesquisa, dediquei-me inicialmente à pesquisa das técnicas estendidas encontradas na obra *Traçado Íntimo e Hesitante*. Para tanto, procurei estabelecer um diálogo com autores que abordam em seus trabalhos as técnicas estendidas para instrumentos de cordas friccionadas, como Ellen Fallowfield (2009) e Allen e Patricia Strange (2001), assim como autores que abordam técnicas estendidas em outros instrumentos, como Robert Lunn (2010). Na primeira parte desta pesquisa, a entrevista e os e-mails trocados com o compositor Bruno Angelo foram essenciais e contribuíram para sanar todas minhas dúvidas de âmbito técnico, musical e interpretativo relacionados à obra. Na segunda parte deste trabalho, os autores Valentina Daldegan e Maurício Dottori (2011) serviram de inspiração

---

<sup>2</sup> “(...) because the cello is a universal instrument. It is much more universal than the violin. Its body is larger and therefore allows for a bigger volume of sounds. It is also good that you can use the whole body of the cello in a work. For example, already in my early compositions, such as *Capriccio per Siegfried Palm*, I used what was called the “total” cello. Composers use not only the standard approach to the instrument, but also tapping, noises and using different parts of the instrument, which are normally not played. My prescribed extraction of absolutely different sounds is sometimes random. Much in this case depends on the construction of the instrument, for example when playing on the bridge is required. Sometimes it turns out that you get completely unexpected sounds. These unforeseen things are very important because it is this very unpredictable quality that leaves a field of boundaries for the artist, expanding the scope of possible in his interpretation.”

<sup>3</sup> O curso “Músico de Orquestra” em Luís Gomes/RN teve início no segundo semestre de 2014. As aulas aconteceram na Fundação Francisca Fernandes Claudino (Funffec) que, em parceria com a Escola de Música da UFRN, disponibilizou toda sua estrutura física e também colocou à disposição dos alunos os instrumentos musicais.

para a abordagem de técnicas estendidas com iniciantes. Em relação à utilização de harmônicos naturais como referência para as mudanças de posição, a principal referência utilizada foi o trabalho da autora Andrea Menucci (2013). Autores como Ana Maria Orduz (2011) e Fabio Presgrave (2009) auxiliaram nas reflexões relacionadas à importância do estudo do repertório contemporâneo no começo dos estudos musicais.

Desta forma, o objetivo desta pesquisa é proporcionar aos violoncelistas sugestões para a solução dos problemas técnicos e musicais apresentados na obra *Traçado Íntimo e Hesitante* e em obras que utilizem técnicas semelhantes, assim como incentivar pesquisas que procurem trabalhar com materiais sonoros da música contemporânea na iniciação ao violoncelo.

Assim, este trabalho é dividido em duas partes. A primeira parte apresenta a obra *Traçado Íntimo e Hesitante* e algumas das técnicas estendidas utilizadas na obra. A segunda parte discute a utilização de técnicas estendidas na iniciação ao violoncelo. Faz parte desta segunda parte o relato de experiência envolvendo a turma de violoncelos do PRONATEC Luís Gomes-RN.

## Capítulo 1

### **TRAÇADO ÍNTIMO E HESITANTE PARA VIOLONCELO SOLO, DE BRUNO ANGELO**

#### **1.1 Bruno Angelo**

Bruno Angelo (Pelotas/RS, 1985) é doutor em composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e professor do curso de licenciatura em música na Universidade Federal do Pampa (UNIPAMPA). Além disso, é também pianista e tem trabalhado na concepção e organização de muitos eventos que promovem a música produzida atualmente no Brasil. O compositor mantém um *site* onde é possível encontrar gravações, partituras e vídeos de suas obras, artigos científicos e pequenos textos de sua autoria. Nele, o compositor define-se como alguém “muito receptivo a propostas alternativas de criação e trabalho com música contemporânea, principalmente aquelas que buscam aprimorar o formato dos concertos da chamada ‘música erudita’, cujos protocolos já não condizem com a minha vida” (ANGELO, 2011).

Bruno Angelo diz-se muito influenciado pela obra de György Ligeti (1923-2006). Na obra *Traçado Íntimo e Hesitante*, Angelo utilizou como referência a *Sonata para Viola Solo* (1991-1994) deste compositor. Bruno Angelo foi inspirado pela utilização dos harmônicos naturais e dos movimentos ascendentes encontrados no primeiro movimento desta sonata, que também são uma característica marcante na peça *Traçado Íntimo e Hesitante*. Fatores relacionados à profusão de gestos e velocidades da obra *Spins and Spells* (2002), de Kaija Saariaho (1952-), também serviram como inspiração para Bruno Angelo na composição da obra *Traçado Íntimo e Hesitante* (ANGELO, 2014). Mesmo utilizando as obras citadas acima como referência, Bruno Angelo não acredita que *Traçado Íntimo e Hesitante* se encaixe em alguma linha composicional específica:

Creio que as diferenças de contexto social e artístico são demasiado grandes para que se possa fazer esse tipo de relação. As influências observadas são mais interpretações livres de minha parte, feitas sobre essas e outras composições, do que propriamente vinculações a estilos ou estéticas desses compositores. Essas interpretações surgiram de necessidades criativas pessoais, ou seja, diretamente relacionadas ao meu processo composicional (ANGELO, 2014).

Bruno Angelo possui obras escritas para inúmeras formações instrumentais, além de obras solo. Em suas composições, percebe-se um caráter inovador, não só pelas ideias

musicais mas também pela interação com multimeios, fator encontrado em algumas de suas obras, como na obra *Sarau* (2008), escrita para narrador, tuba, piano e *live electronics*, e também na obra *Traçado Íntimo e Hesitante*, que em sua estreia contou com uma videoinstalação.

## 1.2 Videoinstalação

Uma videoinstalação fez parte da primeira performance da obra *Traçado Íntimo e Hesitante*, em 2011, no Festival Música em Facetas, realizado em Porto Alegre (RS). A videoinstalação é uma das formas de expressão mais complexas da arte contemporânea (CANTONI, 2004, p.1) e foi amplamente utilizada pelo movimento denominado *Fluxus*, surgido na Alemanha nos anos 60. John Cage (1912-1992) foi um dos artistas ligados a este movimento, que ainda contava com nomes como Nam June Paik (1932-2006) e Wolff Wostell (1932-1998), dois artistas pioneiros da videoarte. Os artistas que faziam parte do movimento *Fluxus* “(...) exploraram novas maneiras de apresentar os filmes (acompanhados por músicas colocadas no lugar da projeção ou então amplificando sons da rua) (...)” (PARFAIT, 2001 apud GOBATTO, 2000, p. 61). Os trabalhos do grupo “valorizavam a criação coletiva e integravam diferentes linguagens como música, cinema e dança; manifestavam-se principalmente através de performances, *happenings*, instalações, entre outros suportes inovadores para a época” (SOUZA, 2010, p. 1).

A videoinstalação utilizada na estreia da obra *Traçado Íntimo e Hesitante* consistia em *webcams*, transmitindo ao vivo as mãos da violoncelista em um enquadramento bem próximo ao braço do violoncelo. As imagens das *webcams* tentaram buscar um ambiente de intimidade e proximidade, “pois a relação íntima instrumentista/instrumento foi sempre uma inspiração nesta peça” (ANGELO, 2014). Com o propósito de “evocar ideias subjacentes ao título da obra” (ANGELO, 2014), o cineasta e compositor Abel Roland<sup>4</sup> (1983-) criou uma seleção de imagens de caminhos e labirintos que durante a *performance* foram reproduzidas em um telão no palco.

A videoinstalação não foi pensada durante o processo de composição. Ela surgiu posteriormente, a partir de um trabalho colaborativo entre o compositor Bruno Angelo e Abel Roland. Bruno Angelo, ao ser questionado sobre o fato de a videoinstalação contribuir para o entendimento do discurso musical, disse: “O vídeo não explica o que a peça é, mas insinua ao

---

<sup>4</sup> Abel Roland é compositor e cineasta brasileiro, nascido em Porto Alegre/RS. Possui formação em Composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Cinema pela Pontifícia Universidade Católica de Porto Alegre. Atualmente é doutorando em Cinema na Universitat Pompeu Fabra.

espectador/ouvinte ideias imprevistas e que de outra forma não existiriam, isto é, o vídeo atravessa a peça e a faz outra música. O ‘discurso musical’, afinal de contas, será construído pelo apreciador” (ANGELO, 2014).



Figura 1: Foto da estreia da obra *Traçado Íntimo e Hesitante* no “Festival Música em Facetas” em Porto Alegre, 2011. Na foto, a autora desta pesquisa como intérprete e o compositor e cineasta Abel Roland.

### 1.3 Sobre a obra

A obra *Traçado Íntimo e Hesitante* foi escrita em 2010. Bruno Angelo a escreveu com a finalidade de participar do Concurso Jovem Compositor, Prêmio Frederic Mompou<sup>5</sup>, cuja edição de 2011 solicitava peças de 12 minutos ou mais para violoncelo solo (ANGELO, 2014).

Em seus 12 minutos de duração, a peça apresenta-se como um desafio para o intérprete, pois além do grande número de técnicas estendidas, as transições entre uma técnica e outra são muito rápidas, assim como as variações de timbres e dinâmicas:

Em virtude do acentuado grau de expressividade, manifesto em suas alterações rápidas e constantes de ritmo, intensidades e técnicas de execução, *Traçado Íntimo e Hesitante* é uma peça que perambula. A profusão de transformações dos elementos musicais – na qual eles se tornam de difícil definição e cristalização –, aliada à não reiteração formal, são características musicais evocadas pelas palavras “hesitante” e “traçado” no título da obra (ANGELO, 2014).

---

<sup>5</sup> O Concurso Jovens Compositores Prêmio Frederic Mompou ocorre todos os anos e é promovido pela Joventuts Musicals de Barcelona.

A ampla utilização técnicas estendidas e a narrativa composicional criada pelo compositor tem o propósito de transmitir “(...) a ideia poética de um violoncelo que se abre diante do espectador do começo ao fim da peça, como num florescimento de novos sons e gestos (...)” (ANGELO, 2014).

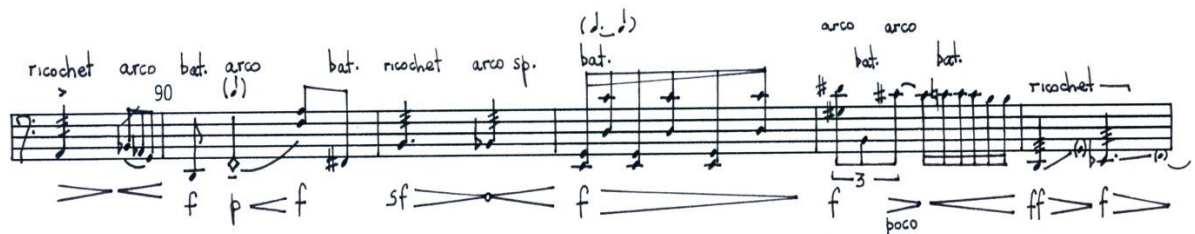


Figura 2: *Traçado Íntimo e Hesitante*, compasso 89- 94. Passagem que mostra a utilização de variações rápidas de uma técnica estendida para outra, neste caso utilizando as técnicas *ricochet*, *batutto* e *arco sul ponticello*. A passagem apresenta variações amplas de dinâmica, do piano ao forte.

No final da peça o compositor completa a composição com a frase “Hug your instrument” (“Abraçe seu instrumento”). Sobre este gesto final, Bruno Angelo afirma:

De certa maneira, no abraço a peça continua se expandindo, no sentido em que o instrumentista nela adentra, não mais como seu executante, mas como seu componente. (...) Neste caso, a narrativa aqui proposta é a de um universo que se abre do começo ao fim de *Traçado Íntimo e Hesitante*, concedendo ao seu final uma característica ambivalente: o abraço é tanto seu encerramento como também sua continuação e sua abertura mais vertiginosa, já que não é mais sonora e não está restrita à peça em si (ANGELO, 2014).

Esse gesto físico cria um sentido de intimidade entre o violoncelista e seu instrumento, conceito que permeia a peça do início ao fim e é, como exposto anteriormente, intensificado através da videoinstalação.

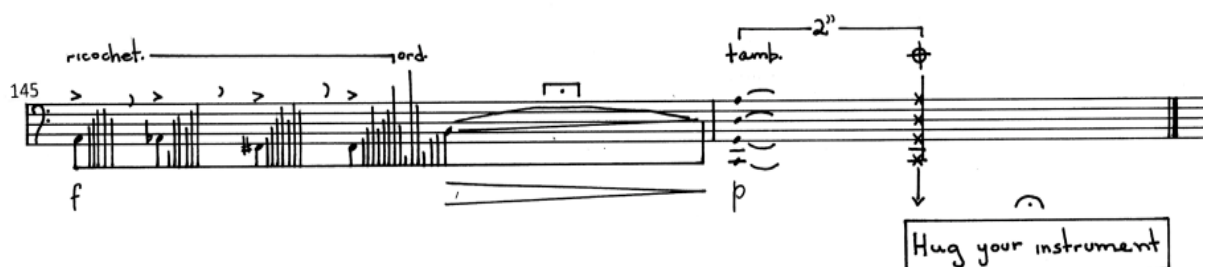


Figura 3: *Traçado Íntimo e Hesitante*, compasso 145-146. Final da peça e o gesto final: “Hug your instrument”.



#### 1.4. Técnicas estendidas: uma breve conceituação

Segundo Ferraz e Padovani, “técnica estendida” é um termo referente à técnica da performance instrumental que começou a ser bastante utilizado depois da metade do século XX e designa os “modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico” (FERRAZ; PADOVANI, 2011, p. 1).

Estes dois autores ressaltam ainda que as técnicas estendidas referem-se a maneiras de tocar *não usuais* dentro de um contexto histórico. Ou seja, na história da música, técnicas que atualmente são consideradas tradicionais já foram consideradas “estendidas”. Entram aí, por exemplo, o *pizzicato* e o *tremolo*, que aparecem na obra *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, escrita em 1624 por Monteverdi. Nesta obra, Monteverdi “pede às cordas (*viola da braccio*) que ataquem repetidamente e com rispidez a mesma nota, dando origem à primeira indicação de *tremolo* que se tem notícia na literatura” (FERRAZ; PADOVANI, 2011, p. 2). Além de Monteverdi, os autores ainda citam o compositor Tobias Hume, que em 1605 utiliza, em sua peça *Harke, Harke*, o *pizzicato* e o *legno battuto*. Tais técnicas são indicadas textualmente na tablatura: “(...) ‘toque nove letras com seus dedos’, especificando o número de notas que deveriam ser executadas com *pizzicato*, e ‘percutir isso com o lado de traz do arco’, especificando o *legno battuto*” (FERRAZ; PADOVANI, 2011, p. 3).

Muitas das técnicas que hoje são consideradas como técnicas estendidas surgiram no século XIX e algumas delas foram inspiradas no virtuosismo de violoncelistas do século XX, como cita Messina:

(...) o uso dos harmônicos artificiais, *pizzicato* de mão esquerda e harmônicos duplos chegou como um complemento ao virtuoso romântico. Muitas destas técnicas foram introduzidas em meados do século 20, quando os compositores começaram a sentir-se cada vez mais liberados das expectativas e a diversidade composicional explodiu; em particular, o virtuosismo dos violoncelistas Mstislav Rostropovich e Siegfried Palm inspirou toda uma geração de compositores a escrever para o instrumento de maneiras nunca antes vistas (MESSINA, 2009, p. 4)<sup>6</sup>.

Atualmente os instrumentistas estão familiarizados com os símbolos e a execução de técnicas como o *pizzicato*, o *tremolo* e o *legno battuto*. Porém os compositores, ao

---

<sup>6</sup> “(...) the use of artificial harmonics, left-hand pizzicato and double-harmonics arrived as accoutrement to the romantic virtuosos. Many more of these techniques were introduced in the mid-20th century, when composers began to feel increasingly liberated from expectations and compositional diversity exploded; in particular, the virtuosity of cellists Mstislav Rostropovich and Siegfried Palm inspired a whole generation of composers to write for the instrument in ways never before seen.”

utilizarem técnicas novas em suas peças, necessitam especificar em uma bula o tipo de sonoridade que querem extrair e/ou a forma com que deve ser executada tal técnica.

O primeiro desafio na execução de obras contemporâneas está relacionado aos novos símbolos notacionais que são utilizados no repertório deste período. A leitura e a compreensão destes símbolos configuram-se como a principal dificuldade do estudante. Sobre isso, é interessante relatar neste momento minha primeira impressão ao receber a partitura de *Traçado Íntimo e Hesitante*. À primeira vista, pensei que aquilo seria impossível de tocar. Houve bastante receio em estudar aquela peça, que tinha sido impressa em uma folha de tamanho superior ao normal (42cmx30cm) e apresentava inúmeros símbolos notacionais com os quais eu não tinha familiaridade.

O violoncelista Jean-Guihen Queyras conta da seguinte forma seu primeiro contato, quando ainda era um estudante, com partituras de obras contemporâneas: “Eu adorava isso, olhar para uma partitura sem ter ideia do que iria sair”<sup>7</sup> (QUEYRAS, 2008). O primeiro pensamento, ao nos depararmos com uma partitura repleta de símbolos que desconhecemos, é exatamente este: não conseguimos prever com precisão de que forma soará aquilo que está escrito. Porém, depois que desvendamos alguns dos símbolos notacionais com a ajuda da bula criada pelo compositor e iniciamos o trabalho de descobrir como executar as técnicas estendidas exigidas, começamos a criar nossas ideias musicais sobre a peça. Assim, o estudo de peças da música atual nos permite experimentar sons fora dos parâmetros do repertório tradicional.

### 1.5 Técnicas estendidas na obra *Traçado Íntimo e Hesitante*

Os recursos de técnicas estendidas utilizados por Bruno Angelo na obra são: *sul ponticello*, *sul tasto*, *batuto*, *ricochet*, *col legno batuto*, *pizzicato percussivo*, *nail pizzicato*<sup>8</sup>, *pizzicato* de mão esquerda, *tambora*, *tambora com damp*, *overpressure*<sup>9</sup>, combinação entre harmônico natural e nota real, harmônicos naturais e artificiais, *fingering without bowing*<sup>10</sup>, *glissando* em harmônicos naturais, multifônicos e *pizzicato* de mão esquerda com *buzz pizzicato*. Algumas das técnicas estendidas da peça foram inspiradas em técnicas que aparecem na literatura de outros instrumentos. Como exemplo, pode-se citar a *tambora*, que é uma técnica predominantemente violonística.

<sup>7</sup> “I loved it, looking at a score and having no idea what was going to come out.”

<sup>8</sup> *Pizzicato* de unha.

<sup>9</sup> Pressão excessiva no arco.

<sup>10</sup> Digitação sem o uso do arco.

Para a escolha das técnicas estendidas, Bruno Angelo utilizou manuais de instrumentação, partituras e gravações. Na escolha dos harmônicos artificiais e naturais, ele utilizou um violão afinado em quintas (mesma afinação do violoncelo), para que pudesse assim “testar questões de afinação e viabilidade de execução” (ANGELO, 2014). Depois de concluir a peça, Bruno Angelo consultou a violoncelista Marta Brietzke para saber sobre a efetividade das rápidas combinações entre as técnicas empregadas (ANGELO, 2014).

As técnicas estendidas encontradas na obra *Traçado Íntimo e Hesitante* estão divididas em técnicas de mão direita e técnicas de mão esquerda. Com relação à mão direita, existem três técnicas que são executadas sem a utilização do arco. São elas: *tambora*, *tambora e damp*, e *nail pizzicato*. Estas técnicas encontram-se entre os compassos 99 e 114. Nesta passagem, o arco é deixado de lado e inicia-se um momento da peça caracterizado pelo uso exclusivo de ambas as mãos do violoncelista sobre as cordas do violoncelo. Esta seção possui uma característica percussiva bem marcante, “configurando-se como uma nova expansão da realidade musical da peça” (ANGELO, 2014) e pode ser vista na figura 4. Os recursos de técnicas estendidas de mão esquerda abordados serão: combinação entre harmônico natural e nota real, multifônicos e *pizzicato* de mão esquerda com *buzz pizzicato*.

The image shows a handwritten musical score for cello, spanning measures 99 to 114. The score is written on three systems of five-line staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (f, p, mf, mp, cresc.). The score is heavily annotated with handwritten notes and symbols in blue and red ink. Key annotations include:

- Measure 99:** Starts with a circled plus sign (+) and the instruction "(fingering without bowing)".
- Measures 100-101:** Features "tambora" and "pizz." markings. A circled plus sign (+) is present above the staff.
- Measure 102:** Includes a circled plus sign (+) and the instruction "(d.) pizz.". A circled plus sign (+) is also present above the staff.
- Measure 103:** Contains a circled plus sign (+) and the instruction "(fingernail)".
- Measures 104-105:** Includes "tambora" and "pizz." markings. A circled plus sign (+) is present above the staff.
- Measure 106:** Features a circled plus sign (+) and the instruction "vibr.". A circled plus sign (+) is also present above the staff.
- Measure 107:** Starts with a circled plus sign (+) and the instruction "cresc.". A circled plus sign (+) is present above the staff.
- Measures 108-109:** Includes "pizz." and "p sub." markings. A circled plus sign (+) is present above the staff.
- Measures 110-111:** Features "pizz." markings. A circled plus sign (+) is present above the staff.
- Measure 112:** Includes a circled plus sign (+) and the instruction "vibr.". A circled plus sign (+) is also present above the staff.
- Measures 113-114:** Includes "pizz." markings. A circled plus sign (+) is present above the staff.

Figura 4: *Traçado Íntimo e Hesitante*, compasso 99- 117. Passagem onde o arco é deixado de lado. Utilizando o sistema de cores<sup>11</sup> temos: *tambora* marcados dentro de um retângulo azul, *tambora com damp* marcados dentro de um retângulo azul claro, *pizzicato* percussivo marcado dentro de um círculo preto, *nail pizzicato* dentro de um círculo rosa, *pizzicato* de mão esquerda dentro de um círculo marrom e *pizzicatos* sobre uma linha verde.

### 1.5.1 Sistema de cores

Devido à quantidade de recursos de técnicas estendidas utilizados na obra e que foram apresentados no início desta seção, abordaremos a possibilidade da utilização de um “sistema de cores” que ajudará na identificação visual de cada uma das técnicas estendidas na partitura. As mudanças constantes na forma de tocar constituem um dos grandes desafios da peça. Quando o violoncelista depara-se com uma obra onde existem mudanças rápidas entre técnicas, uma abordagem de estudo possível é: primeiramente isolar cada elemento de técnica estendida; depois, trabalhar as passagens que possuem alternâncias rápidas de uma técnica para outra.

Um recurso que pode ser usado para melhorar a visualização na partitura dos símbolos referentes a cada uma das técnicas estendidas é criar um sistema de cores para a identificação de cada uma delas, conforme sugerido no livro “Violoncelo XXI: estudos para aprender e apreciar a linguagem da música contemporânea” (SILVA; AQUINO; PRESGRAVE, 2012). Neste trabalho, os autores citam a obra *Parisonatina dodecafônica* (1964), dedicada ao violoncelista Aldo Parisot, em cuja partitura o próprio compositor, Donald Martino, atribui uma cor para cada tipo de técnica estendida aí empregada.

<sup>11</sup> O sistema de cores será abordado no próximo tópico.

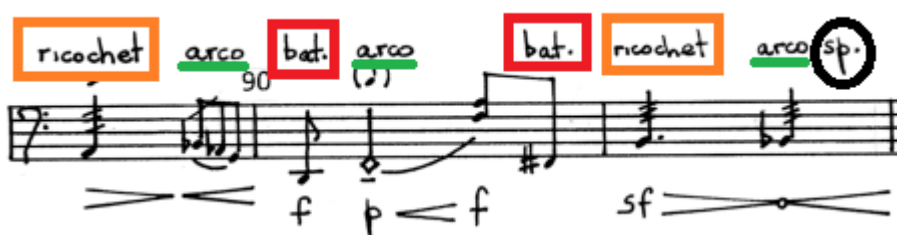


Figura 5: *Traçado Íntimo e Hesitante* compassos 89- 91. Sistema de cores para identificação das técnicas estendidas. Pode-se ver o *ricochet* marcado com laranja, *batuto* com vermelho, arco ordinário com um traço verde abaixo e *sul ponticello* dentro de um círculo preto.

## 1.5.2 Técnicas de mão direita

### 1.5.2.1 O arco na execução de harmônicos naturais de longa duração

Na abertura da peça, o compositor utiliza harmônicos naturais (figura 6, primeiro sistema) e harmônicos naturais simultâneos (em cordas duplas) que devem ser sustentados por dez segundos. Os harmônicos são muito sensíveis às mudanças de pressão e velocidade do arco. Assim, a qualidade na produção dos harmônicos está diretamente ligada ao controle do arco. Bruno Angelo, ao compor a peça, estava ciente da dificuldade técnica encontrada na execução destes harmônicos. Ele afirma que as oscilações sonoras ocorrentes na execução podem ser concebidas como “(...) um reforço do conteúdo semântico atrelado à peça através da palavra ‘hesitante’” (ANGELO, 2014):

A utilização exclusiva de harmônicos, bem como o âmbito de intensidades reduzido entre *niente* e *mezzopiano*, empresta a esta abertura certa imprevisibilidade sonora, na qual a definição de nota e timbre é mais maleável que o normal, de acordo com a utilização do arco e a posição da mão esquerda sobre as cordas do instrumento. A conjugação entre estabilidade e crescendo do arco na primeira nota por dez segundos, por exemplo, é uma dificuldade técnica considerável, sendo normais pequenas oscilações mais ou menos perceptíveis (ANGELO, 2014).

Os autores Patricia e Allen Strange discutem o arco na execução dos harmônicos em composições contemporâneas. Segundo eles, o uso dos harmônicos revela uma variedade de técnicas que são um pouco diferentes das encontradas nos métodos tradicionais: “O intérprete pode variar os golpes de arco de três formas: mudando a pressão do arco, a

velocidade e o ponto de contato. Cada um gera o harmônico com um timbre diferente”<sup>12</sup> (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 126).

Quando se fala na produção de harmônicos simultâneos, a dificuldade encontra-se em achar um equilíbrio entre as três “variantes” do arco (peso, ponto de contato e velocidade) para que os harmônicos soem homogêneos e sem demasiadas falhas. Segundo Fallowfield, “(...) a velocidade ideal do arco, pressão e ponto de contato que servem para um harmônico podem não servir para o outro”<sup>13</sup> (FALLOWFIELD, 2009, p.144). Isto acontece porque os harmônicos estão localizados em cordas diferentes e cada corda exige um ponto de contato e velocidade próprio, “(...) já que há uma diferença de calibre entre cada uma das quatro cordas do violoncelo” (SILVA, AQUINO, PRESGRAVE, 2012, p. 23).

Figura 6: Abertura da obra *Traçado Íntimo e Hesitante*<sup>14</sup>. O harmônico natural (1º sistema), harmônicos simultâneos (2º sistema) e multifônicos (3º sistema)<sup>15</sup> possuem duração de 10 segundos.

Assim, a alternância entre harmônicos e harmônicos simultâneos (encontrados na abertura da peça, conforme se pode ver na figura 6), mantidos por dez segundos em dinâmica *pianissimo*, requerem do violoncelista uma consciência detalhada do ponto de contato ideal, velocidade e peso do arco em cada uma das cordas para execução de cada uma das técnicas.

<sup>12</sup> “The performer can vary the bow stroke three ways: by changing the bow pressure, bow speed, or placement. Each gives the harmonic a different timbre.”

<sup>13</sup> “(...) ‘ideal’ bow speed, pressure and contact point of one might not suit another.”

<sup>14</sup> Na “(...) abertura da peça não foram designados números de compasso por se tratar de uma notação musical gráfica e semiproporcional” (ANGELO, 2014).

<sup>15</sup> Os multifônicos serão abordados mais a frente no tópico “técnicas de mão esquerda”.

### 1.5.2.2 *Tambora*

A *tambora* é um efeito percussivo extraído do repertório violonístico do século XX. Segundo Robert Lunn: “A *tambora* para o violão envolve o *performer* batendo no instrumento, perto do cavalete, com a porção de carne do polegar ou dos dedos da mão direita. O som resultante é parecido com o do tímpano”<sup>16</sup> (LUNN, 2010, p. 34). Existem várias formas de notação para a *tambora*. Lunn cita a *Sonata para violão* (1976) de Alberto Ginastera (1916-1983) como um exemplo da ampla utilização da *tambora*. Nesta peça, a *tambora* é executada usando diferentes partes da mão direita (polegar, punho fechado e palma da mão). Para cada parte específica da mão, o compositor utiliza uma notação diferente (LUNN, 2010, p. 35). As figuras utilizadas por Ginastera na *Sonata para violão* podem ser vistas na figura abaixo.



Figura 7: Notação da *tambora* na *Sonata para violão* de Ginastera. Primeiro símbolo: *tambora* executada com o punho fechado. Segundo símbolo: *tambora* executada com o polegar. Terceiro símbolo: *tambora* executada com a palma da mão.

Como todas as cordas do violão possuem a mesma altura, é anatomicamente possível bater com o polegar nas seis cordas ao mesmo tempo. Já no violoncelo, como cada corda possui uma altura diferente, não é possível bater com o polegar simultaneamente nas quatro cordas. Assim, quando a *tambora* vier marcada em tétrades<sup>17</sup>, ela terá que ser executada com a palma da mão ou com quatro dedos da mão direita (indicador, médio, anular e mínimo). Como na obra *Traçado Íntimo e Hesitante* a ideia do compositor é “(...) que as notas com o efeito *tambora* ressoem mais” (ANGELO, 2014), é preferível executar estes acordes com os quatro dedos da mão direita (indicador, médio, anular e mínimo), pois esta parte da mão proporciona uma ressonância maior das cordas, enquanto que a execução com a palma da mão oferece uma sonoridade mais abafada. As tríades<sup>18</sup> e duas notas simultâneas

<sup>16</sup> “The *tambora* for the guitar involves the performer hitting the guitar, close to the bridge, with the flesh portion of the right hand thumb or fingers. The resulting sound is similar to that of a timpani.”

<sup>17</sup> Acorde com quatro notas.

<sup>18</sup> Acorde com três notas.

com *tambora* podem ser executados com o polegar, parte da mão que também proporciona uma boa ressonância das cordas. Dessa forma, na obra *Traçado Íntimo e Hesitante* a *tambora* será executada como representado na figura abaixo.

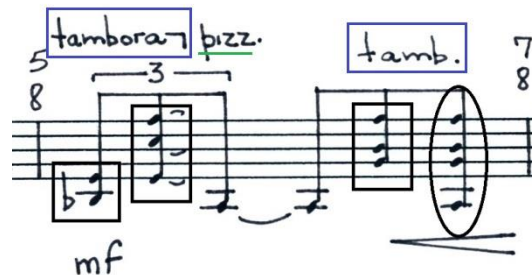


Figura 8: Compasso 100 da obra *Traçado Íntimo e Hesitante*. Duas notas simultâneas e as tríades (dentro do quadrado) serão executadas batendo com o polegar perto do cavalete. As tétrades (dentro do círculo) serão executadas batendo com o indicador, médio, anular e mínimo da mão direita.

### 1.5.2.3 *Tambora com damp*

O símbolo *damp* sobre uma nota significa que o som desta nota deve ser abafado logo depois de tocado. Helmut Lachenmann (1935-), por exemplo, em sua obra *Mouvement* (1982-1984), descreve o *damp* da seguinte maneira: “Símbolo ‘mudo’: cuidadosamente colocar a mão esquerda sobre as quatro cordas de modo que impeça a vibração”<sup>19</sup>. Na *tambora com damp*, o efeito desejado também é abafado, mas há ainda a adição do som percussivo marcado na partitura através das notas sem alturas definidas. Esta é a marcação de Bruno Angelo para *tambora com damp* (figura 9).

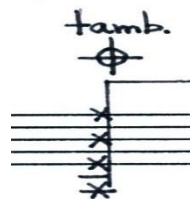


Figura 9: Compasso 100 da obra *Traçado Íntimo e Hesitante*. Exemplo de *tambora com damp* encontrado na passagem (compasso 99-113) onde o arco é deixado de lado.

Como na obra *Traçado Íntimo e Hesitante* a técnica *tambora com damp* vem sempre marcada em quatro notas sem altura definida e o efeito desejado é abafado, a execução deve ser feita com a palma da mão direita. Esta parte da mão proporciona um efeito abafado mais eficiente do que outras partes da mão direita. A escolha de executar a *tambora*

<sup>19</sup> “Mute Symbol. Gently lay the left hand on all four strings so that they are prevented from vibrating.”





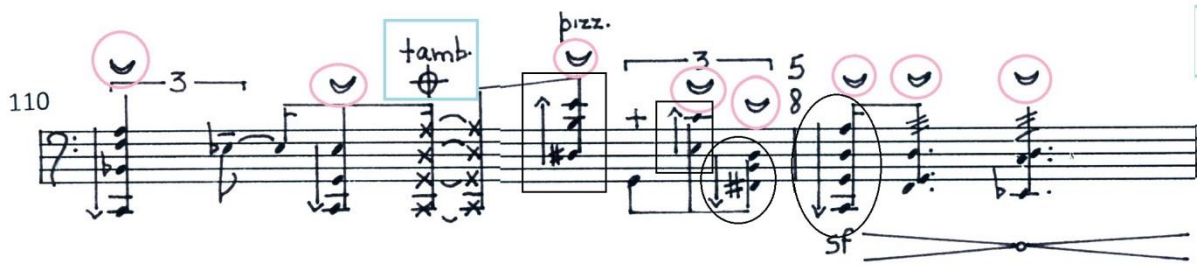


Figura 12: Compasso 110 e 111 em *Traçado Íntimo e Hesitante*. *Nail pizzicato* em acordes e duas notas simultâneas: os *pizzicatos* marcados com círculos são arpejados da nota mais aguda para a mais grave; os marcados com quadrado são arpejados da nota mais grave para mais aguda.

A execução com *nail pizzicato* das tríades, tétrades ou duas notas simultâneas com a seta para baixo é apenas possível se feita com a unha do polegar. Já as tríades, tétrades ou duas notas simultâneas com a seta para cima devem ser executadas com o indicador. Essa forma de execução evita torções da mão direita. O movimento resultante, alternando um acorde com a seta para cima para outro com a seta para baixo, é representado nas figuras abaixo.



Figura 13: Acordes *nail pizzicato* com a seta para baixo: execução com o polegar.

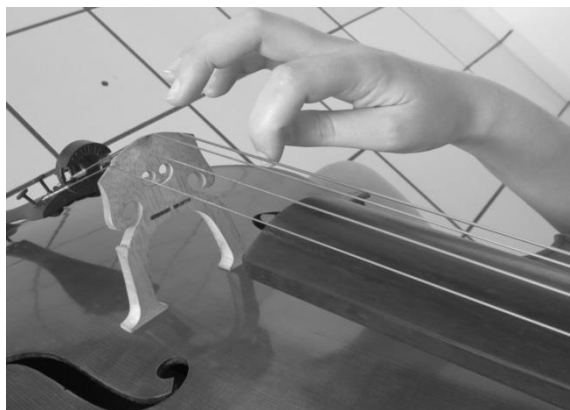


Figura 14: Acordes *nail pizzicato* com a seta para cima: execução com o indicador.

O trêmulo com *nail pizzicato* indicado no compasso 111 (figura 11) é executado alternando rapidamente o movimento do polegar e do indicador indicados nas figuras 12 e 13.

### 1.5.2.5 Guia de execução para a passagem sem o uso do arco

Tabela 1: Técnicas estendidas sem o uso do arco e parte da mão direita que executa a técnica.

Técnica Estendida	Parte da mão utilizada na execução
<i>Tambora</i> em duas notas simultâneas e em tríades	Polegar
<i>Tambora</i> em tétrades	Dedos indicador, médio, anular e mínimo.
<i>Tambora</i> com <i>damp</i>	Palma da mão
<i>Nail pizzicato</i> começando de cima para baixo	Unha do polegar
<i>Nail pizzicato</i> começando de baixo para cima	Unha do indicador

### 1.5.3 Técnicas de mão esquerda

#### 1.5.3.1 Combinação entre harmônico natural e nota real

Na bula da obra *Traçado Íntimo e Hesitante*, o compositor Bruno Angelo escreve:



Combination between natural harmonic and ordinary note, played on different strings.

Figura 15: Bula de *Traçado Íntimo e Hesitante*: “Combinação entre harmônico natural e nota real, tocados em diferentes cordas”.

A notação dessa técnica deve vir necessariamente com a indicação relativa às cordas em que cada nota deve ser executada. Caso essa informação não conste na partitura, o intérprete confundirá o harmônico natural com harmônicos artificiais. Por exemplo, se na figura 15 não houvesse a indicação das cordas, o intérprete poderia confundir com um harmônico artificial de quinta.

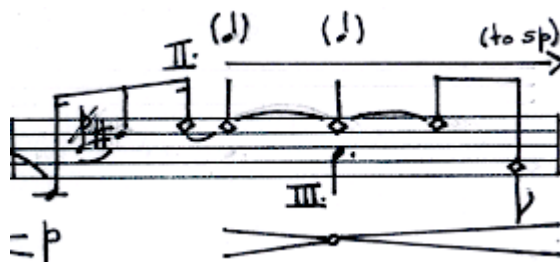


Figura 16: *Traçado Íntimo e Hesitante*, compasso 2. O compositor marca um harmônico natural na II corda, e no terceiro compasso, uma nota real.

Existe uma semelhança entre a execução da combinação entre harmônico natural e nota real e a execução dos harmônicos artificiais, pois nos dois casos um dos dedos toca a corda sem pressão e o outro dedo toca a corda com pressão. Porém, na execução da combinação entre harmônico natural e nota real, isso acontecerá em cordas duplas.

A execução desta técnica estendida apresenta-se como uma das maiores dificuldades encontradas na obra *Traçado Íntimo e Hesitante*, pois normalmente trabalha-se com dois tipos de pressão separadamente: pressão de nota real e pressão de harmônico. A passagem abaixo (figura 17), por exemplo, trabalha na duração de apenas dois tempos com pressões diferentes na mão esquerda: 1) pestana; 2) primeiro dedo com pressão, terceiro sem pressão; 3) pressão nos dois dedos; 4) terceiro com pressão, quarto dedo sem pressão.



Figura 17: *Traçado Íntimo e Hesitante*, compasso 21. Passagem com diferentes tipos de pressão nos dedos da mão esquerda.

Sugere-se como estudo para passagens como esta praticar apenas a mão esquerda sem o arco, até que fique registrado na memória muscular qual dedo que deve utilizar ou não pressão.

### 1.5.3.2 Multifônicos

Logo nos primeiros compassos da peça, encontramos duas notas simultâneas anotadas como harmônicos. Estes harmônicos não são naturais; ao encostar o dedo em forma de pestana tocando as duas cordas soarão vários harmônicos simultâneos em cada uma das cordas – ou seja, soarão multifônicos (figura 18).

Figura 18: Abertura da obra *Traçado Íntimo e Hesitante*. Multifônicos: na primeira linha o C# com duração de 6 segundos, e na segunda linha o C# e G# executados simultaneamente com duração de 10 segundos.

Segundo Fallowfield, a mistura de dois harmônicos ou mais é possível quando tocamos levemente o dedo entre dois harmônicos localizados próximos um ao outro (FALLOWFIELD, 2010, p.108). Os dois multifônicos simultâneos indicados no segundo sistema da figura 18 estão localizados entre os seguintes harmônicos naturais:

Figura 19: Harmônicos naturais próximos aos multifônicos da abertura de *Traçado Íntimo e Hesitante*.

Fallowfield sugere que os multifônicos venham anotados com um losango (como nos harmônicos) indicando a posição da mão esquerda, acompanhados da letra “M” para facilitar a leitura. Ela também sugere anotar a altura dos harmônicos em uma pauta separada (FALLOWFIELD, 2010).

Figura 20: Sugestão de Fallowfield de notação de multifônicos.

Os multifônicos são muito sensíveis à mudança de pressão da mão esquerda, além da pressão, velocidade e ponto de contato do arco. Mudando estas variantes, pode-se partir de um harmônico para outro, mesmo estando com o dedo da mão esquerda no mesmo lugar.

Na obra *Traçado Íntimo e Hesitante*, os multifônicos da figura 18 devem durar 10 segundos. Esses harmônicos, por apresentarem uma longa duração, configuram-se como um desafio ainda maior para o intérprete, pois qualquer alteração de pressão, tanto da mão esquerda quanto da direita, pode alterar a altura dos harmônicos.

Bruno Angelo, ao indicar estes multifônicos, estava ciente do grau de imprevisibilidade sonora que eles poderiam apresentar. O compositor afirma que

(...) trata-se de uma indicação aproximada para a produção do sétimo harmônico, mas que pode resultar em harmônicos mais agudos ou mesmo em ruído do arco passando sobre a corda, sem nenhuma altura claramente definida. Tal imprevisibilidade é a seguir acentuada na indicação gráfica do gesto seguinte, no qual a posição dos harmônicos é deixada a cargo do instrumentista, estando estipulado somente um perfil de registro a ser seguido (ANGELO, 2014).

Na execução dos multifônicos, é necessário que o intérprete consiga lidar com esta imprevisibilidade colocada por Bruno Angelo. Porém, com a prática, pode-se chegar a um equilíbrio de cada uma das variantes citadas anteriormente.

### 1.5.3.3 *Pizzicato* de mão esquerda com *buzz pizzicato*

Segundo Fallowfield, o *pizzicato* de mão esquerda é usado para facilitar mudanças rápidas entre puxar a corda com os dedos e usar o arco (FALLOWFIELD, 2009, p. 65).

Patricia e Allen Strange definem o *buzz pizzicato* da seguinte forma: “(...) assim que a corda começa a vibrar, o intérprete toca levemente a corda com o dedo ou a unha da mão direita, esporadicamente interrompendo a vibração da corda”<sup>20</sup> (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 63).

O autor Ertuğrul Sevsay explica 3 formas de execução do *buzz pizzicato*:

Existem 3 tipos de *buzz pizzicato*: na variante 1 e 2 toca-se na corda depois de puxá-la, na variante 3 toca-se na corda antes.

1. A corda vibra contra a unha do dedo da mão direita que puxou a corda.
2. Um *pizzicato* normal é tocado e a corda que está vibrando é tocada levemente com a ponta do dedo da mão esquerda.
3. A unha da mão esquerda toca a corda que está sendo puxada. Resultado: um som de *pizzicato* normal seguido por um zumbido (variante 1 e 2) ou um som de *pizzicato* misturado com um zumbido (variante 3) (SEVSAY, 2013).<sup>21</sup>

<sup>20</sup> “As soon as the string begins to vibrate, the performer lightly touches it with the right-hand finger or fingernail, sporadically interrupting the vibrations of the string.”

<sup>21</sup> “There are three types. In variants 1 and 2, the string is touched after being plucked; in variant 3; beforehand.

A utilização do *buzz pizzicato* na obra *Traçado Íntimo e Hesitante* possui características próprias. Na bula, o compositor explica a técnica da seguinte forma:

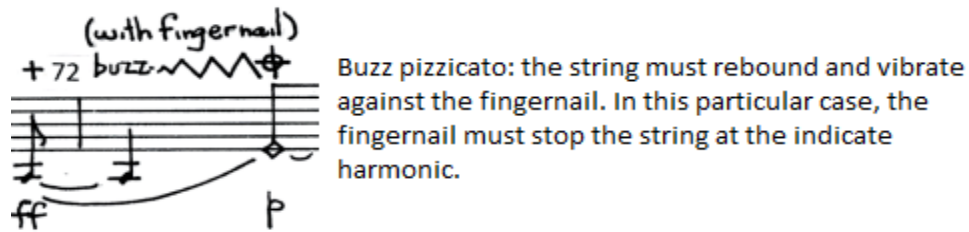


Figura 21: *Buzz pizzicato* na bula de *Traçado Íntimo e Hesitante*: “*Buzz pizzicato*: a corda deve ressoar e vibrar contra a unha. Neste caso particular, a unha deve parar a corda no harmônico indicado”.

Como podemos verificar, Bruno Angelo não indica com qual mão o *buzz pizzicato* deve ser executado. Opta-se pelo uso da mão esquerda na execução do *buzz pizzicato* pelo fato de as notas seguintes ao uso desta técnica serem executadas com o arco. Dessa maneira, elimina-se o tempo que normalmente os instrumentistas de corda perdem entre a execução do *pizzicato* e a retomada do arco na corda.

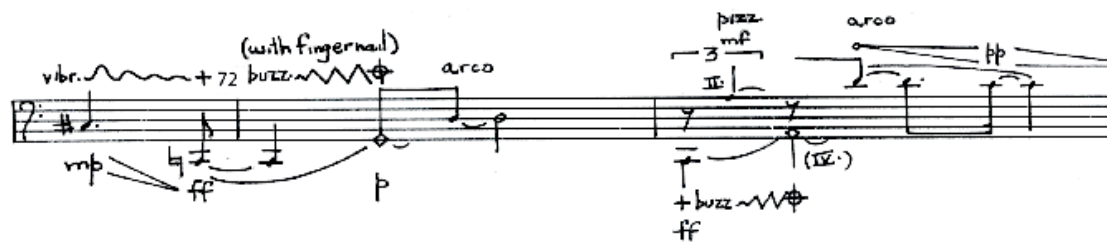


Figura 22: *Traçado Íntimo e Hesitante*, compasso 71-73. Dois casos de *pizzicato* de mão esquerda com *buzz pizzicato* seguidos de arco.

1. The most common: The resonating string is allowed to strike against the nail of the right-hand finger that plucked it.
2. A normal pizzicato is played and the resonating string is touched lightly with the pad of a finger of the left hand.
3. A fingernail of the hand touches the string that is to be plucked. Result: a normal pizzicato sound followed by a buzz or hum (variants 1 e 2) or a pizzicato sound with this buzz (variant 3).”

A execução do *buzz pizzicato* na obra *Traçado Íntimo e Hesitante* se dá da seguinte forma: após o *pizzicato* de mão esquerda, posiciona-se o indicador da mão esquerda entre as cordas sol e dó, deixando a corda dó vibrar contra a unha na altura do harmônico indicado pelo compositor. A sonoridade obtida é o som do *pizzicato* normal seguido por um zumbido que logo é interrompido, pois a vibração da corda não dura muito tempo após encostarmos a unha.

### 1.6 Progressos alcançados através do estudo da obra *Traçado Íntimo e Hesitante*

É comum ao discurso de músicos que se dedicam à performance da música contemporânea a defesa de que o estudo de peças contemporâneas contribui também para a execução de peças do repertório tradicional e para o desenvolvimento da técnica geral do instrumento. Podemos citar como o exemplo o violoncelista Siegfried Palm (1927-2005)<sup>22</sup>, que afirma:

É inacreditável como sua visão da música do passado muda quando você toca muita música do século XX. Música contemporânea força você a pensar mais analiticamente, o que lhe ajuda a entender os períodos Barroco, Clássico e Romântico (PALM, 1998)<sup>23</sup>.

Além de Palm, Presgrave, em sua tese “Aspectos da música atual: violoncelo,” elenca cinco progressos que podem ser atingidos após o estudo de peças do repertório contemporâneo:

1 – O músico que sabe tocar e ouvir quartos de tom tem sua sensibilidade aguçada para a afinação; 2 – Aquele que lê e executa bem ritmos complexos dificilmente cometerá falhas básicas de leitura, constatadas em todo meio profissional brasileiro como: confundir ritmos pontuados com tercinas; 3 – Observar os pedidos mais específicos dos compositores quanto à forma de tocar (ex: *sul tasto*, *ponticello*, *pizzicato* Bartók), amplia a exigência auditiva em todo tipo de repertório; 4 – O simples contato com peças excelentes que vêm sendo escritas, que muitas vezes são desconhecidas pela maior parte dos intérpretes, fazendo assim com que o aluno trabalhe em fase com o tempo atual (PRESGRAVE, 2009, p. 2).

<sup>22</sup> Siegfried Palm (1927-2005): violoncelista alemão, reconhecido por suas interpretações de peças consideradas anteriormente impossíveis de compositores como Xenakis, Penderecki, Zillig, Ligeti, entre outros. Foi diretor da Deutsche Oper e da Escola Superior de Música de Colônia.

<sup>23</sup> “It’s unbelievable how your view of earlier music shifts when you play a lot of 20th Century music. Contemporary music forces you to think more analytically, which helps you understand Baroque, Classical, and Romantic music.”



Desta forma, elencaremos alguns benefícios técnicos e musicais que podem ser atingidos através do estudo da obra *Traçado Íntimo e Hesitante*:

- 1) Na obra é exigido do violoncelista um grande controle do arco para execução dos harmônicos em cordas duplas, assim como para a produção dos sons específicos referentes à execução dos vários tipos de técnicas estendidas encontradas na obra. Estas exigências contribuem para o desenvolvimento da técnica de arco do violoncelista.
- 2) A utilização de uma técnica estendida retirada da literatura de outro instrumento como a *tambora*, bem como a execução do *nail pizzicato* de forma distinta da encontrada em outras obras, exige que o violoncelista experimente no violoncelo novas possibilidades de execução, para que essas técnicas possam ser adaptadas para o instrumento.
- 3) A combinação entre harmônico natural e pressão normal exige que o violoncelista tenha uma ideia bem clara da pressão que deve ser utilizada em cada dedo da mão esquerda utilizado na execução. Essa nova percepção das inúmeras possibilidades de pressão da mão esquerda contribui também na execução do repertório tradicional, pois nota-se, a partir do estudo desta técnica, que é possível criar diferentes sonoridades mudando a pressão da mão esquerda e não somente da mão direita.
- 4) A utilização do *buzz pizzicato* na obra *Traçado Íntimo e Hesitante* de forma distinta da encontrada em outras peças exigiu que fossem estudadas novas formas de aplicar a técnica. Esse processo de estudo, que envolve novas descobertas sonoras, é de extrema importância para o desenvolvimento da criatividade do músico.

## Capítulo 2

### TÉCNICAS ESTENDIDAS NA INICIAÇÃO AO VIOLONCELO- RELATO DE EXPERIÊNCIA NO CURSO PRONATEC/LUÍS GOMES-RN

Os desafios que encontramos e os avanços adquiridos com o estudo e performance da obra *Traçado Íntimo e Hesitante* nos fizeram refletir sobre a importância de integrar o ensino de técnicas estendidas na iniciação ao violoncelo. Acreditamos que a inserção de recursos de técnicas estendidas pode introduzir ao aluno a linguagem contemporânea, estimulando-o e colocando-o aos poucos em contato com essa linguagem, pouco exposta aos alunos na fase inicial do aprendizado do instrumento. Sobre o importante papel de estimular a apreciação do repertório contemporâneo no início da aprendizagem musical, o compositor Zoltán Kodály (1882-1967) fala:

Devemos encorajar a intuição e a espontaneidade. Muitas vezes, uma única experiência musical na infância é o suficiente para despertar a apreciação ao longo da vida. Mas o provimento de tal experiência não deve ser deixado ao acaso - é uma questão para a escola. Temos que nos livrar da superstição pedagógica de que algum tipo de substituto diluído das artes é bom o suficiente como o material para o ensino. Ninguém é mais instintivamente suscetível à arte pura do que as crianças, porque as crianças a reconhecem em seus corações, em cada grande artista sobrevive uma criança. Na verdade, esta superstição deve ser revertida: apenas o melhor da arte é bom o suficiente para as crianças, qualquer outra coisa vai lhes fazer mal (KODÁLY apud ORDUZ, 2011, p. 6)<sup>24</sup>.

A iniciação ao violoncelo no Brasil ainda se baseia muito em materiais que foram escritos nos séculos XVIII e XIX. Mesmo os métodos modernos, escritos no século XX, não trabalham com materiais da música contemporânea na iniciação ao violoncelo. No entanto, em instrumentos como a flauta, pesquisas que envolvem música contemporânea na iniciação têm gerado resultados significativos. Como exemplo, podemos citar Daldegan e Dottori, que pesquisaram a utilização de técnicas estendidas na iniciação à flauta e observaram que os alunos mais adiantados têm maior dificuldade em produzir sons provenientes das técnicas estendidas do que os iniciantes. Muitas vezes, estes conseguem fazê-los brincando (literalmente). Os autores ainda ressaltam que as crianças são mais abertas a músicas que envolvem sonoridades diferentes, achando divertido explorar novas possibilidades sonoras (DALDEGAN; DOTTORI, 2011, p. 1).

---

<sup>24</sup> “We must encourage intuition and spontaneity. Often, a single musical experience in childhood is enough to awaken a lifelong appreciation. But the provision of such experience must not be left to chance – it is a matter for the school. We have to get rid of the pedagogic superstition that some sort of diluted substitute for arts is good enough as the material for teaching. No one is more instinctively susceptible to pure art than the child, for as young people recognize in their hearts, in every great artist there is a survival of the child. Indeed the superstition should be reversed: only the best art is good enough for children, anything else will do them harm.”

Uma aula de violoncelo para iniciantes que utiliza apenas peças escritas há mais de cem anos não cria uma conexão com o universo musical e o contexto histórico em que o aluno está inserido. Segundo Orduz:

Jovens músicos encontram-se frequentemente limitados a tocar peças compostas séculos antes de seu tempo. Quando estes jovens músicos tornam-se artistas e professores, a falta de conhecimento e de experiência tocando o repertório contemporâneo e a música fora da tradição clássica europeia deles será transferida para a próxima geração, perpetuando um ciclo pedagógico. A aquisição de compreensão e apreciação das novas linguagens musicais exige a exposição a elas (...) <sup>25</sup> (ORDUZ, 2011, p. 1).

Os métodos mais utilizados na iniciação ao violoncelo no Brasil foram compostos por violoncelistas virtuosos no início do séc. XIX, Entre eles estão: *Method for cello solo*, escrito em 1836 pelo violoncelista J. J. F. Dotzauer <sup>26</sup>, método esse que foi o “mais amplamente utilizado no Brasil na formação dos violoncelistas que atuam hoje em orquestras ou como professores” (REYS, 2011), e *21 Études*, escrito pelo violoncelista francês Jean-Louis Duport <sup>27</sup> em 1806. Outros métodos bastante utilizados na iniciação compostos no século XX foram listados no trabalho “Métodos na iniciação de crianças ao violoncelo: leituras e usos – um estudo na região Sul do País”: o método Suzuki, “(...) focado no repertório que as crianças aprendem de memória a partir da proposta do autor” (REYS, 2011, p. 48), utilizando apenas melodias folclóricas norte-americanas e europeias, e o método *Früher Anfang auf dem Cello* <sup>28</sup>, escrito por Egon Sassmanhaus, inicia o aluno através da grafia das cordas soltas e a colocação da mão esquerda na primeira posição (REYS, 2011, p. 40).

Esses métodos trabalham aspectos técnicos e musicais importantes e são essenciais para construção de uma técnica sólida. Porém, nenhum deles explora todas as potencialidades sonoras do violoncelo ou apresenta propostas de exercícios em que os alunos iniciantes possam experimentar diferentes sons em diferentes regiões do instrumento e/ou utilizando outras partes do arco, levando em conta o violoncelo como um todo. Segundo Brietzke e Villena:

---

<sup>25</sup> “Young musicians frequently find themselves limited to playing pieces composed centuries before their lifetime. When these young musicians become professional performers and teachers, their lack of knowledge and experience playing contemporary repertoire and music apart from the European classical tradition transfers to the next generation, perpetuating a pedagogical cycle. Acquiring an understanding of and appreciation for new musical languages requires exposure to them (...)”

<sup>26</sup> J. J. F. Dotzauer (1783-1860): um dos membros mais importantes da Escola de Violoncelo de Dresden. Foi aluno de J. L. Duport e de B. Romberg. Foi um dos primeiros violoncelistas a editar as 6 Suítes para Violoncelo Solo de J. S. Bach.

<sup>27</sup> J. L. Duport (1749-1819): nasceu em Paris e iniciou seus estudos com seu irmão mais velho Jean-Pierre Duport. Tornou-se professor no Conservatório de Paris em 1814.

<sup>28</sup> “Iniciando ao violoncelo na infância”.

O professor de violoncelo no Brasil, quando inserido em processos de musicalização, encontra em seu fazer algumas dificuldades que precisa contornar para criar condições propícias à aprendizagem. Precisa descobrir metodologias de ensino adequadas para alunos iniciantes, promover uma educação musical de qualidade e ao mesmo tempo transmitir os conhecimentos necessários para o desenvolvimento da técnica do instrumento. Neste sentido, a maior carência que o professor enfrenta é a falta de métodos didáticos modernos e de repertórios que estabeleçam vínculos com a musicalidade dos alunos, isto é, com suas vivências musicais anteriores a aula de violoncelo (BRIETZKE; VILLENA, 2014, p. 2).

Desta forma, o objetivo na segunda parte deste trabalho é relatar a experiência desenvolvida na composição e na execução de um estudo contendo técnicas estendidas por uma turma de iniciantes no violoncelo, de forma a encorajar outros professores a utilizarem, além da metodologia tradicional, estudos que utilizem materiais da música contemporânea.

## 2.1 A composição de estudos

Devido ao fato de o repertório contemporâneo escrito para violoncelo ser repleto de virtuosismos, dificuldades rítmicas e intervalares, não é possível abordá-lo com alunos iniciantes, pois estes ainda não possuem um nível técnico e musical suficientemente desenvolvido para executá-lo. A solução possível para esta problemática é a criação de pequenos estudos, nos quais são escolhidos e utilizados alguns materiais encontrados na música contemporânea, levando em conta o nível e as necessidades de cada aluno ou, no contexto do ensino coletivo, de cada turma.

Com base nas ideias de Daldegan e Dottori, compusemos um estudo e estudos preparatórios para execução deste<sup>29</sup> para as alunas da turma de violoncelo do projeto PRONATEC/Luís Gomes-RN<sup>30</sup>, onde ministramos aulas no segundo semestre de 2014. Este estudo é composto por quinze compassos, possuindo um desenho melódico muito simples, que segue quase sempre por grau conjunto. Para esta composição, foi levado em conta o fato de que os alunos iniciantes normalmente possuem dificuldades em trabalhar a fluência em músicas muito longas e com muitas frases distintas.

O *Estudo 1* utilizou três recursos de técnicas estendidas. Dois destes foram inspirados nas técnicas utilizadas na obra *Traçado Íntimo e Hesitante: col legno battuto* em harmônicos naturais e harmônicos naturais. O outro recurso utilizado foi a “percussão no

<sup>29</sup> Os estudos preparatórios encontram-se no Apêndice 1.

<sup>30</sup> A turma de violoncelo era formada por oito alunas na faixa etária de 13 a 23 anos. Quanto à vivência musical das alunas anterior ao PRONATEC, quatro delas iniciaram o estudo do violoncelo há um ano e meio e quatro há menos de um ano. Todas as alunas começaram a tocar violoncelo na Funfec, através de ensino coletivo heterogêneo utilizando o método Suzuki como principal método.

tampo”; sua escolha foi inspirada em obras relevantes do repertório violoncelístico do XX que utilizam esta técnica. O *Estudo I* ainda serviu como forma de introduzir dois assuntos que seriam conteúdos da aula de análise e estruturação musical<sup>31</sup>: o compasso composto e o modo menor.

O objetivo deste estudo não foi abordar técnicas composicionais utilizadas no repertório contemporâneo, mas a utilização de técnicas estendidas como recurso pedagógico.

## Estudo 1

Bater com a mão esquerda no tampo do violoncelo

V

V

I

col legno battuto

13

I

Figura 23: Partitura do *Estudo I*.

### 2.2 O *Estudo I* aplicado em sala de aula

As alunas receberam a peça com muito entusiasmo, principalmente ao saberem que a peça tinha sido composta especialmente para elas. Após nossa demonstração de algumas das técnicas estendidas utilizadas na obra, as alunas foram encorajadas a experimentarem a execução das técnicas em seus instrumentos.

Ao final de uma aula, as alunas tocaram o estudo em conjunto. A mudança de posição (da primeira para a quarta) foi introduzida através deste estudo às alunas. Ao final do mês, todos os conteúdos desejados tinham sido absorvidos (mudança da primeira para quarta

<sup>31</sup> As aulas de análise e estruturação musical do PRONATEC/Luís Gomes eram inseridas nas aulas de instrumento.

posição, três recursos de técnicas estendidas e o compasso composto) e o *Estudo 1* foi tocado em um recital de conclusão do semestre.

## 2.3 Técnicas estendidas utilizadas em *Estudo 1*

### 2.3.1 Percussão no tampo do violoncelo

A percussão no tampo do violoncelo é uma técnica frequentemente utilizada no repertório violoncelístico dos séculos XX e XXI. Podemos citar como exemplo a obra *Sequenza XIV* (2002), de Luciano Berio (1925-2003) que foi dedicada ao violoncelista Rohan de Saram<sup>32</sup>, na qual o compositor utiliza a percussão no tampo para imitar os tambores Kandyan do Sri-Lanka. As batidas percussivas nesta peça possuem alturas pré-estabelecidas (PRESGRAVE, 2009, p. 90).

*scritta per Rohan de Saram*

# Sequenza XIV

per violoncello (2002)

accordatura, sempre

$\text{♩} = 92 \text{ ca. mormorando e flessibile}$

m.s.

m.d.

\*)

Figura 24: Início da *Sequenza XIV* de Luciano Berio. Na linha de cima, *pizzicatos* percussivos com a mão esquerda; na linha de baixo, percussão com alturas definidas no tampo do violoncelo.

Pode-se produzir sons percussivos no violoncelo de formas variadas: com a ponta dos dedos batendo no tampo, como é o caso da *Sequenza XIV* de Berio; com a palma da mão batendo do lado do instrumento, como em *Lamento Quase Mudo* (2005), de Sílvio Ferraz (1959-); com a palma da mão direita batendo nas cordas do violoncelo, como na técnica *tambora* com *damp* na obra *Traçado Íntimo e Hesitante*; e executando efeitos percussivos com o arco (VINCENT, 2003, p. 6), como o *col legno battuto*<sup>33</sup> utilizado no *Estudo I*.

<sup>32</sup> Rohan de Saram (1939-): nasceu na Inglaterra, filho de pais cingaleses. Estudou com Gaspar Cassado, John Barbirolli e Pablo Casals. É mundialmente reconhecido pelas suas interpretações de peças contemporâneas. (Disponível em: <http://www.rohandesaram.co.uk/main.asp?varFunction=Biography>)

<sup>33</sup> “(...) bater a corda com a madeira do arco partindo de cima da corda” (STRANGE, 2001, p.104; tradução nossa).

### 2.3.2 *Col legno battuto* em harmônicos naturais

Como foi citado anteriormente, Ferraz e Padovani explicam que esta é uma técnica que já era utilizada no repertório anterior ao do século XX (FERRAZ; PADOVANI, 2011). Na obra *Traçado Íntimo e Hesitante*, o *col legno battuto* não é utilizado muitas vezes; o que mais aparece é uma variação desta técnica chamada apenas de *batuto*, que neste caso é executada com a crina do arco e não com a madeira.

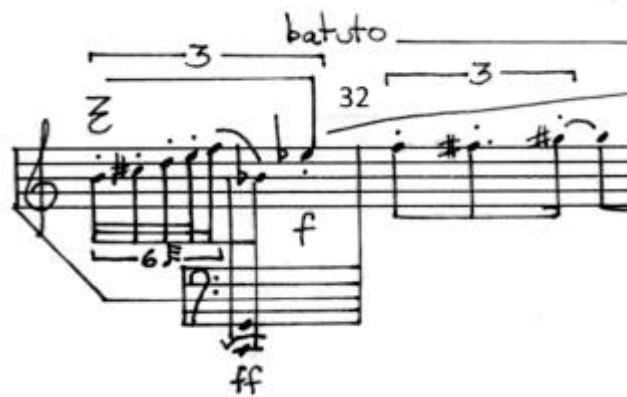


Figura 25: *Batuto* na peça *Traçado Íntimo e Hesitante*, compasso 32.

O *col legno battuto* no *Estudo I* é executado em harmônicos naturais, o que resulta em uma sonoridade diferente da executada em notas reais.

### 2.3.3 Harmônicos naturais

Os harmônicos naturais já eram utilizados antes mesmo do período clássico. L'Abbé le Fils (1727-1803), compositor e violinista francês do século XVIII, compôs um minueto para violino inteiramente em harmônicos (tanto naturais quanto artificiais). Porém, neste período os harmônicos eram considerados mais um efeito do que propriamente uma técnica nova (STOWEL, 2001, p.67). Os harmônicos naturais e artificiais são amplamente utilizados no repertório escrito nos séculos XX e XXI, pois os compositores destes séculos buscaram explorar ao máximo novas texturas e timbres dos instrumentos. Muitas pesquisas em torno do repertório contemporâneo para cordas abordam seus usos e notações, como é o

caso dos autores Allen e Patricia Strange, que citam as duas formas de notação dos harmônicos naturais:

Há várias convenções para notação dos harmônicos naturais. Um sistema é simplesmente indicar a altura do som desejado com um pequeno círculo, o que significa que é para ser tocado como um harmônico em uma corda solta. A outra convenção é indicar a corda (I, II, III, IV, ou sul E etc.) e, em seguida, anotar onde o dedo da mão esquerda deve ser colocado (STRANGE; STRANGE, 2001, p. 116).

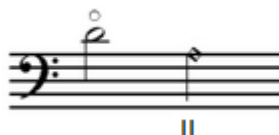


Figura 26: As duas formas de notação dos harmônicos naturais citadas por Patricia e Allen Strange.

Os harmônicos naturais são frequentemente utilizados na obra *Traçado Íntimo e Hesitante*. Bruno Angelo afirma que a escolha de utilizar muitos harmônicos naturais na obra foi inspirada no primeiro movimento da *Sonata para viola solo*, do compositor György Ligeti (1923-2006).

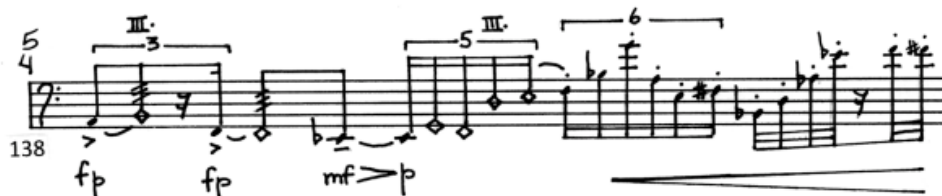


Figura 27: Compasso 138 da obra *Traçado Íntimo e Hesitante*: exemplo de utilização de harmônicos naturais na peça.

### 2.3.3.1 Uso de harmônicos naturais como referência para as mudanças de posição

Os métodos utilizados no Brasil demoram muito tempo para abordar a mudança de posição. Muitos professores acreditam que este conteúdo é muito avançado para os alunos iniciantes. O método Suzuki, por exemplo, inicia com a mudança de posição no segundo volume, apresentando as posições em ordem: primeira posição, segunda posição, terceira posição etc. (SUZUKI, 2001). Os métodos escritos por Dotzauer também tratam deste conteúdo avançando uma posição por vez.

Através de nossa experiência, e também dando aulas de instrumento, percebemos que esta metodologia cria uma ideia de que o espelho do violoncelo como um todo é um território perigoso e que não pode ser explorado. Como estes métodos vão avançando de



posição por posição, cria-se uma ideia de que o aluno só pode avançar para a quarta posição depois de ter aprendido a segunda ou a terceira posições, ou que é permitido tocar com o polegar depois de ter passado pelas sete posições anteriores. Seguindo estes métodos, os alunos acabam passando muito tempo em cada posição isoladamente, demorando algumas vezes anos para começarem a estudar as posições do polegar e, quando iniciam nestas posições, muitos sentem dificuldades e desconforto.

No método “Fun in thumb position”, o autor H. J. Jensen (1998) sugere que a posição do polegar seja introduzida já no início do aprendizado do violoncelo. Na introdução do método, ele diz que, “(...) quando introduzidas cedo para jovens violoncelistas, as posições altas podem tornar-se uma parte muito natural e confortável do fazer musical no violoncelo”<sup>34</sup> (JENSEN, 1998, p. 7).

Temos exemplos de violoncelistas que relatam seu contato com a posição do polegar na iniciação ao instrumento, como é o caso do Aldo Parisot<sup>35</sup>, que foi orientado pelo seu padrasto e primeiro professor, Tomazzo Babini<sup>36</sup>, a iniciar no estudo do polegar logo no começo de seus estudos no violoncelo, tendo que tocar várias peças transpostas para as posições do polegar antes de passar para as posições do espelho (AKAHOSHI, 2014).

Nesta mesma direção, Menucci, em sua dissertação “O teclado contínuo do violoncelo: uma abordagem para iniciação ao instrumento”, aponta as dificuldades da iniciação com a primeira posição do violoncelo:

Muitos acham que a primeira posição é a mais difícil de ser aprendida, pois é a que requer maior afastamento entre os dedos e a sua localização é vaga, devido à ausência de referência para o primeiro dedo. Mesmo assim, esta é a metodologia mais empregada. Alguns professores preferem iniciar o estudo das posições pela quarta posição, que não apresenta as dificuldades anteriores (MENUCCI, 2013, p. 32).

Os métodos que iniciam com a primeira posição normalmente sugerem a utilização de fitas para marcar o posicionamento dos dedos. O fato de a primeira posição encontrar-se perto da cabeça do violoncelista gera a tendência de o aluno torcer o tronco e a cabeça para visualizar a mão esquerda. Esta prática de olhar para mão, além de ser extremamente prejudicial para o corpo do aluno, é prejudicial para a execução do instrumento,

<sup>34</sup> “When introduced early to the young cellists, the higher registers can become a very natural and comfortable part of their cello playing.”

<sup>35</sup> Aldo Parisot (1921-): nasceu em Natal, iniciando seus estudos de violoncelo com seu padrasto Tomazzo Babini aos sete anos. Parisot é um renomado professor, exercendo funções nas seguintes universidades: Peabody Conservatory, Mannes College of Music, Juilliard School, e New England Conservatory, possuindo ainda a posição de professor efetivo na Universidade de Yale desde 1958. (Disponível em: <http://www.aldoparisot.com/>)

<sup>36</sup> Tomazzo Babini: italiano radicado em Natal casou-se com a mãe de Aldo Parisot. Tomazzo foi um famoso professor e uma figura pivô no mundo da música no Brasil do século XX. (Disponível em: <http://www.jsonline.com/entertainment/arts/playing-cello-a-family-tradition-for-soloist-susan-babini-b99278063z1-260944721.html>)

pois o aluno, ao realizar essa torção, perde o alinhamento da coluna, levando o cotovelo esquerdo muito para trás, o que faz com que os dedos da mão esquerda não fiquem bem posicionados na primeira posição. Com base nesta ideia, acreditamos que as fitas que marcam as posições devem ser usadas apenas na primeira posição, até que o aluno estabeleça uma boa afinação, e devem ser retiradas posteriormente. Sugerimos que a afinação, mesmo com alunos iniciantes, seja trabalhada através do canto; todos os exercícios podem ser cantados antes para depois serem tocados, e em alguns exercícios pode-se cantar e tocar ao mesmo tempo.

Pelo fato de o repertório da orquestra do PRONATEC/Luís Gomes-RN ser todo em cima da primeira posição e das extensões da primeira posição, nós não pudemos iniciar as alunas no violoncelo apenas com a posição do polegar ou na quarta posição. Porém, escolhemos ensinar primeiramente a mudança da primeira para quarta posição, por esta última ser uma posição em que os dedos da mão esquerda possuem uma abertura mais parecida com a abertura natural da mão, como afirmado anteriormente por Menucci. Além disso, utilizamos como referência para a mudança de posição os harmônicos naturais, ideia esta preconizada na dissertação de Menucci e utilizada também no método “Colour Strings Method”. Este método de violino para crianças foi criado pelos irmãos húngaros Géza (1943-) e Csaba Szilvay (1941-). O método introduz as mudanças de posição mais cedo, também utilizando harmônicos naturais. Encontramos outra justificativa para o uso dos harmônicos naturais em um estudo sobre este método:

A leve pressão utilizada na mão esquerda em harmônicos prepara a mão para tocar as notas reais de uma forma mais confortável. Dedos relaxados permitem que o polegar suporte a mão esquerda e também previnem a aplicação de excesso de pressão. Este tipo de posição relaxada e natural da mão é a base para todas as técnicas de mão esquerda (SZILVAY, 2008, apud VOIMA, 2009, p. 17)<sup>37</sup>.

## **2.4 Progressos alcançados através da abordagem das técnicas estendidas encontradas no *Estudo I***

Através da experiência com o uso de técnicas estendidas para iniciantes, observamos que a rápida absorção dos conteúdos abordados no *Estudo I*, assim como a motivação das alunas diante das novas possibilidades sonoras do instrumento, demonstrou que as técnicas estendidas formam um conteúdo que pode e deve ser trabalhado com alunos iniciantes. Com esta pesquisa, também conseguimos notar que é possível ensinar a mudança

---

<sup>37</sup> “The soft finger pressure used in harmonics prepares the left hand to play stopped notes in the most comfortable way. Relaxed playing fingers enable the thumb to support the left hand but also prevent it from applying any excess counter pressure. This kind of natural and relaxed hand position and movement is the basis for all left hand technique.”

de posição a alunos iniciantes de forma facilitada com a ajuda dos harmônicos naturais. O uso dos harmônicos, além de ajudar na localização espacial da quarta posição (situada no espelho do violoncelo), ajuda os alunos a perceberem as várias “dosagens” de pressão que podem ser utilizadas pela mão esquerda.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o início do século XX, os violoncelistas vêm sendo motivados a desenvolver suas técnicas e habilidades de leitura para acompanhar as novas linguagens utilizadas pelos compositores. É importante que pesquisas em torno disso sejam feitas com a finalidade de esclarecer e facilitar a execução dessas novas obras, levando em conta que a cada nova composição surgem novas formas de tocar.

É essencial que os professores de música incentivem o contato de seus alunos com o repertório contemporâneo, reconhecendo que um dos papéis do instrumentista é levar a música contemporânea para as futuras gerações. Caso os instrumentistas do passado não tivessem tocado peças dos compositores vivos de sua época, não teríamos o desenvolvimento da técnica nos instrumentos e nem a produção de repertório que encontramos hoje (KROSNICK, 2005). É o que Joel Krosnick<sup>38</sup> argumenta:

Imagine se aquele clarinetista não tivesse mostrado interesse em Brahms. Não só não teríamos as peças para clarinete de Brahms como poderíamos não ter outras grandes obras que se seguiram e que provavelmente foram inspiradas por Brahms. Eu não quero nem tentar imaginar o que seria da nossa literatura para quarteto de cordas se Beethoven não tivesse um quarteto para o qual escrever. É nosso *dever* tocar música contemporânea<sup>39</sup> (KROSNICK, 2005; grifo do autor).

A abordagem de materiais sonoros retirados da música contemporânea contribui para um desenvolvimento musical mais rápido nos alunos iniciantes, pois os aproxima desde o começo a alguns elementos complexos que compõem este tipo de repertório. Como argumenta Roberto Victorio sobre a metodologia utilizada com os percussionistas:

Repare que os percussionistas desenvolvem-se mais rápido, não é porque é percussão, mas porque os métodos deles são atuais. Não tem método de percussão do século XVIII, por exemplo. Violoncelo, violino, flauta etc., todos estudam métodos anteriores à Revolução Francesa. No caso da percussão, são todos métodos do século XX. O iniciante já começa alternando compassos e como resultado os percussionistas leem qualquer coisa, porque já é pensado no século XX (VICTORIO apud LUCION, 2015).

Existe um pensamento comum que diz que os alunos iniciantes não entendem ou não apreciam o repertório contemporâneo. Porém, o que notamos com esta pesquisa é que

---

<sup>38</sup> Joel Krosnick (1941-): violoncelista norte-americano, membro docente da Juilliard School of Music e violoncelista do Juilliard String Quartet desde 1974, presidente do Departamento de Violoncelos desta mesma instituição desde 1994.

<sup>39</sup> “Imagine if that clarinet player hadn't show an interest in Brahms. Not only would we not have Brahms' pieces with clarinet, we might not have other great works that followed that were likely inspired by Brahms. I don't even want to try to imagine what our quartet literature would be like if Beethoven didn't have a quartet to write for. It is our *duty* to play contemporary music.”

eles, na verdade, são mais abertos a este tipo de repertório do que os alunos de nível avançado ou intermediário, que normalmente não foram na iniciação expostos a este tipo de estilo musical.

Acreditamos que o uso das técnicas estendidas nas aulas de iniciação é uma forma de introduzir o repertório contemporâneo para o aluno que está começando seus estudos musicais, sendo essencial que o aluno conheça este repertório, para que assim possa desenvolver o gosto pelas novas linguagens. O mesmo aplica-se aos alunos de graduação pois, uma vez que o professor escolhe o repertório do aluno sem incluir peças do repertório contemporâneo no programa, eles entendem que seu professor não valoriza este tipo de repertório.

Finalmente, é de essencial importância que os professores de violoncelo incentivem e trabalhem o repertório contemporâneo para que assim os alunos compreendam e busquem um caminho artístico que valoriza as novas ideias, encorajando-os a conhecer as obras dos compositores atuais podendo trabalhar em parceria com eles.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### Bibliografia citada

AKAHOSHI, Ole. Palestra sobre Aldo Parisot. In: MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL, 4., 2014, Natal.

ANGELO, Bruno. **Biografia**. Disponível em: <<https://epopeiafantastica.wordpress.com/about/>>. 2011. Acesso em: 28 mar. 2015.

\_\_\_\_\_. **Entrevista**. Entrevistadora: Dora Utermohl de Queiroz. Entrevista concedida a Dora Utermohl de Queiroz via e-mail. Mensagem recebida por <doraqueirozcello@gmail.com> em 26 fev. 2014.

BRIETZKE, Marta; VILLENA, Marcelo. Integração de conhecimentos de professor de violoncelos e compositor para elaboração de repertórios didáticos. In: MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL, 4., 2014, Natal. **Anais da IV Mostra de Violoncelos de Natal**. Natal: UFRN, 2014, p. 33-34. Disponível em: <<https://mostradevioloncelos2014.files.wordpress.com/2014/10/anais-mostra-de-violoncelos.pdf>>. Acesso em: 06 jul. 2015.

CANTONI, Rejane. **Videoinstalação?** Conheça melhor esta linguagem (que já foi para o espaço). Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/educacao/download/video\\_instalacao.pdf](http://www.itaucultural.org.br/educacao/download/video_instalacao.pdf)>. Acesso em: 20 abr. 2015.

DALDEGAN, Valentina; DOTORI Maurício, Técnicas estendidas e música contemporânea no ensino de instrumento para crianças iniciantes. **Música Hodie**, v. 11, n. 2, 2011. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/21815>>. Acesso em: 19 mar. 2015.

FALLOWFIELD, Ellen. **Cello map: a handbook of cello technique for performers and composers**. Tese de doutorado (Departamento de Música) – University of Birmingham, Birmingham, 2009. Disponível em: <<http://etheses.bham.ac.uk/960/>>. Acesso em: 9 mar. 2014.

GOBATTO, Marcelo Roberto. **Cronovideografias: temporalidades da imagem videográfica e da videoinstalação**. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/4661/000503161.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 25 abr. 2015.

JENSEN, Hans Jørgen. **Fun in thumb position**. Ann Arbor (MI): Shar, 1988.

KROSNICK, Joel. Conversation with Joel Krosnik. **Internet Cello Society**, 26 mar. 2005. Entrevistador: Tim Janof. Entrevista concedida a Internet Cello Society. Disponível em: <<http://www.cello.org/Newsletter/Articles/krosnick/krosnick.htm>>. Acesso em 20 mar. 2015.

LUCION, Thiago. **A escrita de Roberto Victorio nas peças Aztlán e Chronos III para violoncelo solo**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

LUNN, Robert Allan, **Extended techniques for the classical guitar**: a guide for composers. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Música) – The Ohio State University, Columbus (OH), 2010. Disponível em:

<[http://www.robertlunncomposer.com/Extended\\_Techniques\\_for\\_the\\_Guitar.pdf](http://www.robertlunncomposer.com/Extended_Techniques_for_the_Guitar.pdf)>. Acesso em: 10 mar. 2014.

MENUCCI, Andrea Bocchi. **O teclado contínuo do violoncelo**: uma abordagem para iniciação ao instrumento. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

MESSINA, Dylan. **Where will it end?** Or a guide to extended techniques for the violoncello. Disponível em: <<http://www.oberlin.edu/library/friends/research.awards/messina.pdf>>.

Acesso em: 16 mar. 2015. (Vencedor do Research Award do Oberlin College em 2009)

OLIVEIRA, Lenine Vasconcelos. O músico em cena. Teatralidade da performance musical. **Cadernos Virtuais da Pesquisa em Artes Cênicas**, v.1, n.1, 2012, p. 1-4. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/3038/2458>> . Acesso 19 mar. 2015.

ORDUZ, Ana María. **Integrating contemporary world music into our teaching**: discussion on the pedagogical value and performance practice of seven commissioned pieces by four Colombian composers. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes Musicais). Universidade de Iowa, Iowa City, 2011. Disponível em:

<<http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2435&context=etd>>. Acesso em: 06 jul. 2015.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Sílvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. **Música Hodie**, v. 11, n. 2, 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/21752/12804>>. Acesso em: out. 2014.

PALM, Siegfried. Conversation with Siegfried Palm. **Internet Cello Society**, 1998. Entrevistador: Tim Janof. Entrevista concedida à Internet Cello Society. Disponível em: <<http://www.cello.org/newsletter/articles/palm.htm>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

PENDERECKI. Krzysztof. Krzysztof Penderecki: “Great music is always music of meaning”. **Remusik**, 22 set. 2011. Entrevistadora: Galina Zhukova. Entrevista concedida a Remusik. Disponível em: <<http://www.remusik.org/en/journal/interviews/3-110907/>>. Acesso em: 22 mar. 2015.

PRESGRAVE, Fabio Soren. **Aspectos da música brasileira atual**: violoncelo. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

QUEYRAS, Jean-Guihen. Jean-Guihen Queyas: how to make the cello speak. **The Telegraph**, 19 jun. 2008. Entrevistador: Geoffrey Norris. Entrevista concedida ao jornal The Telegraph. Disponível em: <<http://www.telegraph.co.uk/culture/music/3554642/Jean-Guihen-Queyras-how-to-make-the-cello-speak.html>>. Acesso em: 6 abr. 2015.

REYS, Maria Cristiane Deltregia. **Métodos na iniciação de crianças ao violoncelo**: leituras e usos – um estudo na região Sul do País. Dissertação de mestrado (Programa de Pós-Graduação em Educação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2011.

SEVSAY, Ertuğrul. **The Cambridge Guide to Orchestration**. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press, 2013.

SILVA, Teresa Cristina Rodrigues; AQUINO, Felipe Avellar; PRESGRAVE, Fábio Soren (orgs.). **Violoncelo XXI**: estudos para aprender e apreciar a linguagem da música contemporânea. São Paulo: Urbana, 2012.

SOUZA, Isley Martins. A videoarte na vida de Nam June Paik. **Revista Tucunduba**, Belém (PA), v. 1, n. 1, 2010, p. 70-75. Disponível em: <<http://www.revistaelectronica.ufpa.br/index.php/tucunduba/article/view/16>>. Acesso em: 06 jul. 2015.

STRANGE, Patricia; STRANGE, Allen. **The contemporary violin**: extended performance techniques. Berkeley: University of California Press, 2001.

SUZUKI, Shinichi. **Suzuki cello school**. Miami: Warner Bros., 1991. (Volume 1)

VINCENT, Michael. **Contemporary violin techniques**: the timbral revolution. Disponível em: <[http://www.remusik.org/PDF/VIOLIN\\_\\_contemporary%20violin%20tech.pdf](http://www.remusik.org/PDF/VIOLIN__contemporary%20violin%20tech.pdf)>. Acesso em: 20 mar. 2015. (Documento produzido em 17 de dezembro de 2003)

VOIMA, Norma. **Child-friendly approach to instrumental education**: the colourstring violin school. Monografia de graduação (Departamento de Música) – Lahti University of Applied Sciences, Lahti, 2009. Disponível em: <[http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/7246/Voima\\_Noora.pdf?sequence=1](http://www.theseus.fi/bitstream/handle/10024/7246/Voima_Noora.pdf?sequence=1)>. Acesso em out. 2014.

### Obras consultadas

ABEL, Roland. **Biografia**. Disponível em: <<http://www.abelroland.com/>>. Acesso em: 28 mar. 2015.

DOTZAUER, Justus J. F.; STUTCH, Nathan (orgs.). **Method for cello solo**. New York: International Music Company, [ca. (Volume I)

EOSZE, László. **Zoltán Kodály**: his life and work. London: Collet's Holdings, 1962.

OLSON, L. C. **The pedagogy of contemporary flute**. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Artes Musicais) – University of Illinois, Urbana-Champaign, 1998.

QUEIROZ, Dora Utermohl de; PRESGRAVE, Fábio Soren. Técnicas de mão direita na obra *Traçado íntimo e Hesitante* para violoncelo solo de Bruno Angelo. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. **Anais da Anppom**. São Paulo: ANPPOM, 2014, p. 1-8. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/Anppom2014/trabalhosEscritos2014/paper/view/2784/892>>. Acesso em: 06 jul. 2015.

\_\_\_\_\_, Dora Utermohl de. Técnicas estendidas de mão esquerda na obra *Traçado Íntimo e Hesitante* para violoncelo solo de Bruno Angelo. In: MOSTRA DE VIOLONCELOS DE NATAL, 4., 2014, Natal. **Anais da IV Mostra de Violoncelos de Natal**. Natal: UFRN, 2014, p. 27-28. Disponível em: <<https://mostradevioloncelos2014.files.wordpress.com/2014/10/anais-mostra-de-violoncelos.pdf>>. Acesso em: 06 jul. 2015.

SASSMANNSHAUS, Egon. **Früher Anfang auf dem Cello**. Kassel: Bärenreiter, 2008.



STARR, Eric. **Pizzicato techniques**. Disponível em: <<http://www.netplaces.com/music-composition/writing-for-strings/pizzicato-techniques.htm>>. Acesso em: 27 de mar. de 2014.

STOWELL, Robin. **The early violin and viola: a practical guide**. Cambridge: Cambridge University Press. 2001.

SZILVAY, Géza. **Violin ABC**. Tampere: Tammer-Paino Oy, 2005. (Livro A)

WOOD, Paul. **Arte conceitual**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

## APÊNDICE 1

## Exercícios preparatórios

1) 2)

3) 4) 5)

6)

7) col legno battuto

9

17

24