

ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DE “LAMENTO QUASE MUDO” DE SILVIO FERRAZ¹

Fabio Soren Presgrave

UFRN - fabiopresgrave@musica.ufrn.br

Resumo: Esta pesquisa analisa procedimentos técnicos e interpretativos fundamentais à performance do “Lamento Quase Mudo” de Silvio Ferraz. O objetivo do trabalho foi a criação de exercícios específicos para violoncelistas interessados na performance da peça. Como procedimento metodológico foram estudados autores que tratam da performance da Música Nova ao violoncelo como PALM (2005) e KARTUNNEN (1999); em um segundo momento foi realizada uma análise da obra visando aspectos interpretativos e técnicos. A conclusão afirma que o sucesso da performance de uma peça nova depende da compreensão dos aspectos composicionais bem e também de uma atitude criativa do intérprete criando novos conceitos técnicos para o instrumento.

Palavras-chave: violoncelo, interpretação da música contemporânea, Silvio Ferraz, idiomatismo.

1. Introdução

Lamento Quase Mudo é uma peça atemporal: ela cria laços entre o tempo atual e o passado, gerando conexões com o futuro de formas inesperadas. A obra, escrita em 2002, foi dedicada à violoncelista Teresa Cristina, especialista em performance com violoncelo barroco. Devido a esse fato notamos na peça pontos de pedal, suspensões e segundas descendentes que remetem à Música Barroca. Em contraponto a esses elementos barrocos, o compositor apresenta técnicas da música nova como percussão no tampo do violoncelo, polirritmias e variações constantes na forma de tocar. Em conjunto, os materiais da Música Barroca e da Música Contemporânea formam um território que Silvio Ferraz denominou de *Lamento quase mudo*, que devido aos seus elementos instáveis se recria continuamente a escuta, a cada performance.

A troca constante de materiais faz com que o intelecto não possa se manifestar a tempo de arruinar as possíveis conexões, fazendo conexões com formas esperadas. Celibidache fala sobre como os significados pré-estabelecidos tornam a escuta morta:

“O que é de natureza lógica na música? Nada. O que é lógico sob a percepção da cor vermelha? Nada. O que é lógico sobre o balanço de um dó maior, sobre a instabilidade da sétima, sobre a instabilidade da dissonância que precisa ser preparada, resolvida... Você percebe que o intelecto alterou o nosso contato espontâneo imediato com a sua natureza humana.” (*apud* GERKE, 2001:61)²

Por exigir diversos tipos de técnicas não usuais a peça proporciona ao intérprete um interessante desafio. É necessário, para uma convincente interpretação, criar recursos técnicos, que com certeza não são encontrados nos livros de técnica tradicional do violoncelo, que geram uma nova forma de virtuosismo. Segundo Kartunnen:

“Devem existir centenas de livros sobre escrever para o violoncelo, mas tudo é uma questão de contexto. Ninguém é capaz de listar todas as possibilidades – ou impossibilidades – de combinar procedimentos composicionais. O intérprete é chamado a descobrir novas formas de tocar a partir do impossível. Neste momento o papel do intérprete é crucial, o momento de tentar novas maneiras de abordagem do instrumento.” (KARTUNNEN, 1999:3)³

Um dos primeiros reflexos dos violoncelistas ao se deparar com uma peça com o “Lamento Quase Mudo” é o de tentar readaptar partes da música para técnicas mais tradicionais, ou querer rearranjar partes da peça para que se tornem mais convenientes à performance tradicional. O violoncelista alemão Sigfried Palm (*apud* APTHORP, 2005:46), era enfático ao dizer: “nunca pedi a um compositor que mudasse nada”²⁴, ou seja, descobrir novas formas de tocar é um dos mais interessantes aspectos da interpretação de uma peça nova.

2. Processo composicional do “Lamento Quase Mudo”

Para uma melhor compreensão dos aspectos técnicos da peça, julgamos útil uma análise cujos enfoques sejam os principais requerimentos sonoros do compositor e as possíveis soluções técnicas.

A obra se constrói de trás para frente, ou seja, o material germinal da obra é o seu final. As seções anteriores são variações, não no sentido clássico, de inversão, aumento e diminuição ou modulação, mas segundo Ferraz variações “Fazendo com que o gesto sofra deformação proveniente de outros gestos que se choquem com ele.”²⁵

Usando essa idéia de Silvio Ferraz como ponto de partida para a análise da peça, podemos inferir três materiais técnicos básicos que se intercalam e colidem, criando diferentes eixos, sendo que a cada aparição eles são transformados, devido ao contato com os outros eixos, podemos descrever esses materiais básicos da seguinte maneira:

1 – a linha cantada, formada por figuras rítmicas mais lentas que as figuras seguintes, permeada de segundas menores, pode vir ou não com um ponto de pedal, e está sempre na voz superior, por exemplo:



Exemplo 1: Linha cantada.

2 – a figura rápida, que no início parece ser uma forma de “ingang”²⁶ (mais uma figura derivada do barroco) e que posteriormente irá se transformar em um eixo da peça.



Exemplo 2: Eingang.

3 – os pizzicatos percussivos, batidas no tampo, e mudanças na forma de tocar que no princípio da peça aparecem como elementos de ruptura e que depois criam um contraponto entre eles mesmos.



Exemplo 3: Pizzicatos Percussivos.

As combinações possíveis desses três materiais técnicos criam os diferentes eixos da peça, sendo que no início os choques se dão espaçadamente e com o passar da peça os intervalos de tempo entre os choques diminuem até a peça constituir um centro instável na figura rápida, que se desterritorializa e leva ao final que é a parte principal da peça, com um ponto de pedal continuo e a figura cantada modificada.

3. Análise de dificuldades técnicas e interpretativas com sugestões de exercícios

Logo na segunda linha da peça inicia-se uma troca constante das formas de tocar, entre pizzicatos percussivos, trêmulos e as “suspensões barrocas”. Apesar do “Dó” em pizzicato percussivo aparecer com a mesma dinâmica, devemos criar intensidades variáveis de acordo com as figuras rítmicas que os antecedem e sucedem. Sugerimos que os trêmulos em pianíssimo sejam executados com um grande contato dos dedos da mão direita para que eles tenham um efeito de instrumento de percussão (como uma caixa clara). O compositor indica quando os trêmulos começam imediatamente e quando eles devem começar após a execução da nota (como por exemplo no “Si” após a percussão no tampo). A troca entre os pizzicatos percussivos, trêmulos e suspensões devem ser feitas da forma mais precisa possível, criando assim uma sensação rítmica, não de pulsação, mas de duração das figuras.

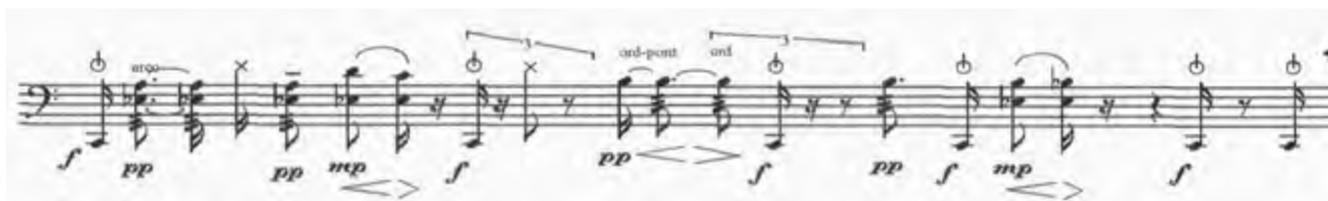


Figura 4 – Trocas das formas de tocar (modes de jeu) em Lamento Quase mudo.

No “*poco piu mosso*” que se segue começamos a ver as três figuras se intercalarem com uma maior velocidade, ou seja, a figura rápida seguida do pizzicato como elemento de corte e da figura cantada.



Figura 5 – Aumento na velocidade das trocas das formas de tocar no Lamento Quase Mudo.

A sensação que temos nesta passagem é que a figura cantada sofre choques constantes com as outras figuras, que resultam em mutações dela. É interessante tocarmos algumas vezes a figura cantada em seqüência para que ela seja o fio condutor, e para que suas transformações sejam melhor compreendidas quando juntarmos com as outras partes.



Figura 6 – Passagem cantada como fio condutor, excluindo outras figurações

Outro interessante exemplo de técnica não tradicional encontra-se na próxima figuração cantada. Podemos notar um caso de extensão atípica entre o terceiro dedo e o polegar, pois devemos tocar o Lá bemol com o terceiro dedo na terceira corda e o Sol com o polegar na quarta corda. Sugerimos para a passagem a seqüência de exercícios proposta na figura abaixo:



Figura 7 – Primeiro exercício, abordando as extensões atípicas.

Na seção em que Ferraz marca *doloso*, o violoncelo atua em três planos diferentes, um que realiza o pedal, outro que toca uma figuração melódica e um terceiro que transmite impulsos rítmicos através dos pizzicatos de mão esquerda.



Figura 8 – seção *doloso*.

Sugerimos os seguintes exercícios para uma melhor compreensão da passagem que isolamos alguns aspectos:

1 – Para que o ouvido possa seguir a figuração melódica, isolamos a linha de cima, e tocamos com um dedilhado que usaríamos caso as outras vozes não existissem e eliminamos as apojeturas e a maior parte das pausas.



Figura 8 – Primeiro passo do segundo exercício.

2 – Uma vez estabelecida a melodia, adicionamos as apojeturas e os dedilhados que serão usados quando tocarmos as três partes juntas.



Figura 9 – Segundo passo do segundo exercício.

3 – Estabelecer uma sensação de impulso rítmico entre os pizzicatos de mão esquerda e a melodia, tocando as duas partes em pizzicato e anotando-as da seguinte forma:



Figura 10 – Terceiro passo do segundo exercício.

4 – Tocamos a passagem mantendo a linha melódica, sem que os pizzicatos de mão esquerda e o ponto de pedal atrapalhem o seu fluxo natural.

Uma seção de intrincada leitura é a que o compositor marca *molto rápido, sempre comme un tremolo* e ainda faz outra observação: Vivaldi's "Tempestade". Vivaldi's 'Tempestade' traz consigo várias alusões, o brilho das cordas graves do violino com notas repetidas, o vento, a sensação da tempestade ao invés de uma "descrição" dela. Apesar da referência à Tempestade de Vivaldi a passagem deve ser, segundo o compositor, tocada em *aspirato*, com um som longínquo, mas como se fosse um forte ouvido de longe e não um piano pálido. Esta seção apresenta uma série de complicações para a mão esquerda. Uma forma interessante de estudar esta passagem é escrever os intervalos por extenso, para que consigamos enxergar o formato da mão para cada uma das cordas duplas:

Figura 11 – Intervalos da passagem em *aspirato*

Ao tocarmos os intervalos desta forma notamos duas dificuldades principais durante a passagem: 1 – a execução das segundas maiores e 2 – a movimentação do polegar com o terceiro dedo preso. Para abordar a complexidade de tocar a segunda maior, é importante lembrar que a abertura da mão é exatamente igual ao da uma oitava, só que neste caso os dedos estão com as cordas trocadas. Baseados nesta idéia propomos o seguinte exercício:



Figura 12 – Terceiro Exercício proposto

3- Ao termos a memória muscular da mão esquerda automatizada devemos sentir a tensão causada por cada intervalo determinar quais intervalos devem ser valorizados e ter vibrato para uma maior ressonância

4. Considerações finais

A música atual se mostra repleta de desafios provenientes de uma gramática distinta da tradição dos Séculos XVIII e XIX. Novas formas de tocar constituem um território movediço, já que as novas composições não possuem um protocolo de execução firmado. Em “Lamento Quase Mudo” encontramos elementos que se referem à Música Barroca, mas esses elementos são transformados por materiais da Música Contemporânea, logo mesmo as figurações como suspensões, ponto de pedal não recaem necessariamente no protocolo interpretativo da Música de Época. No entanto, esta ausência de protocolo gera possibilidades infinitas de exploração, de novos agenciamentos, de descobertas contínuas de possibilidades do violoncelo.

A interpretação de peças recém-escritas deve estar em constante transformação, sendo as próprias peças um norte indicativo de seus caminhos - ainda que não saibamos *a priori* aonde este caminho irá levar. A música contemporânea exige do intérprete uma constante capacidade criativa: é responsabilidade do intérprete criar e recriar universos sonoros.

A liberdade de interpretação de uma peça sem protocolo definido proporciona, é um verdadeiro presente para a criatividade musical e técnica dos violoncelistas. Morton Feldman (*apud* VASSILAKIS, 2010: 1) assim define a composição musical: “O compositor faz planos e a música sorri”, podemos definir da mesma a criação da interpretação de uma peça nova em que as atitudes técnicas e interpretativas podem ser planejadas, mas nunca engessadas.

Notas

- ¹ Versão revisada e atualizada de parte de Tese defendida para obtenção de título de Doutor pelo autor.
- ² Texto original: “What is of logical nature in music? Nothing. What is logical about the perception of the color red? Nothing. What is logical about the balance of a C major, about the instability of the seventh, about the instability of dissonance that needs to be prepared, resolved...You see the intellect has altered our immediate spontaneous contact with its pure human nature.”
- ³ Texto original: “There may be a hundred books about writing for the cello, but everything is a question of context. Nobody will ever be able to list all the possible - or impossible - ways of combining things. The performer steps in to sort out the innovative from the impossible. This is the moment when the role of the performer is crucial, the moment of trying out new ways of approaching an instrument.”
- ⁴ Texto Original: “I have never asked a composer to change anything.”
- ⁵ Silvio Ferraz, “Ritornelo: composição passo a passo”, *Opus 10*, Campinas: ANPPOM (2002), 66.
- ⁶ Eingang - Curta passagem improvisatória que leva à entrada de um material temático. (www.oxfordmusiconline.com, consultado em 02/02/2010)

Referências bibliográficas

- APTHORP, Shirley, “The Art of the Impossible”, *The Strad Magazine*, Londres, p. 65-67, Outubro, 2005.
- FERRAZ, Silvio. “Ritornelo: composição passo a passo”, *Opus 10*, Campinas, ANPPOM, p. 63-72, 2002.
- GERKE, Karl. *Celibidache!*. Chicago: Facets, 2001.
- KARTUNNEN, Anssi., “Reflections on the relation between interpreter, composer and audience”, *Finnish Music Quarterly II*, Fevereiro, p. 2-10, 1999.
- VASSILAKIS, Nico. “MORTON F”, <http://www.cnvill.net/mfvassilakis.htm>, acessado em 02/02/2010.