

Aspectos da técnica expandida do violoncelo na obra *Parciais em Pares* de Maurício de Bonis

Kalyne Teles Valente
EMUFRN - kalynevalente@gmail.com

Fabio Soren Presgrave
UFRN - fabiopresgrave@musica.ufrn.br

Resumo: O presente artigo discorre sobre a peça *Parciais em Pares*, de Maurício de Bonis. A pesquisa aborda aspectos da técnica expandida elencados a partir da experiência prática, de entrevistas com o compositor e do estudo de autores como Alexanian (1922), Urgel (2000) e Su (2003). O trabalho ressalta o estudo dos harmônicos naturais duplos, técnica expandida explorada pelo compositor e apresenta sugestões de estudo para a interpretação da obra.

Palavras-chave: Harmônicos naturais duplos, técnica expandida, violoncelo, Maurício De Bonis, *Parciais em Pares*.

Extended Techniques for the Violoncello in *Parciais em Pares* by Maurício de Bonis

Abstract: This article discusses the piece *Parciais em Pares* by Maurício De Bonis. The research focuses on the aspects of expanded techniques drawn from practical experience, interviews with the composer and studies of authors Alexanian (1922), Urgel (2000) and Su (2003). This work emphasizes the study of natural double harmonics, the extended technique explored by the composer, and presents suggested exercises for the interpretations of the piece.

Keywords: Double natural harmonics, extended technique, violoncello, Maurício De Bonis, *Parciais em Pares*.

1. Introdução

Maurício De Bonis, pianista, compositor e professor da Escola de Música do Estado de São Paulo e da Faculdade Mozarteum, escreveu a peça “*Parciais em Pares*” em 2010, como parte do projeto “Violoncelo XXI”. O compositor optou nesta peça por explorar as nuances timbrísticas dos harmônicos naturais duplos do violoncelo.

O título da peça faz referência ao uso de sons harmônicos tocados sempre em pares e simultaneamente, que o compositor denomina *bicordes*, elemento musical predominante em quase toda a obra. Segundo de Bonnis (2011), em entrevista à autora, a escolha do termo *parciais* tanto pode referir-se a especificidade do tipo de som produzido pelo violoncelo, quanto ao caráter harmônico- textural da peça.

No artigo *Performance de harmônicos naturais com técnica de nodos duplos aplicada ao violoncelo*, Cláudio Urgel Pires Cardoso define o som harmônico da seguinte forma:

Som harmônico: é um efeito especial produzido nos instrumentos musicais em que, através de técnicas especiais, alguns parciais são eliminados de um som. Quando

pressionados levemente os locais onde existem os nodos,forçamos a exclusão de alguns modos de vibração e fortalecemos outros, produzindo os sons harmônicos. (CARDOSO, 2000, p.86).

O autor discorre também sobre o harmônico natural, diferenciando do som harmônico produzido nos nodos da corda explicando que “O harmônico natural é um som harmônico produzido a partir de uma corda solta. Os harmônicos naturais são classificados pela ordem em que os parciais aparecem na série harmônica, i.e, segundo harmônico natural, terceiro harmônico natural, quarto harmônico natural, e assim por diante” (CARDOSO, 2000: p.87).

Encontramos outras peças no repertório contemporâneo do violoncelo em que os harmônicos são o principal material musical utilizado . Como exemplos podemos citar: *Spins and Spells*ⁱⁱ de Kaija Saariaho e *Sigfried* de Mauricio Kagel. Cada uma dessas peças usa diferentes aspectos da técnica expandida: na obra de Saariaho os harmônicos são apresentados em *scordatura*ⁱⁱⁱ, enquanto a de Kagel conjuga os harmônicos a sons produzidos vocalmente. De acordo com Uitti: “Kagel utilizou respiração pesada, murmúrios, gritos e gemidos nessa obra irônica, *Sigfried*, escrita toda em harmônicos” (UITTI, 2002:p.215)^{iv}. Já a peça de Mauricio De Bonis faz uso de harmônicos em cordas duplas implicando em um controle complexo da velocidade e ponto de contato do arco visando a otimização de uma qualidade sonora.

Segundo o compositor, a escolha para explorar esse elemento da técnica do violoncelo baseia-se basicamente em três motivos:

- 1- possibilitar uma unidade no que diz respeito a um problema técnico bastante específico, que fosse pouco comum de ocorrer numa peça do início ao fim e ao mesmo tempo sem conter uma dificuldade técnica exacerbada.
- 2- explorar a sonoridade e manusear timbres, aproveitando-se da gama de cores e contrastes de tessitura características do violoncelo, informando consideravelmente sobre o potencial sonoro do mesmo.
- 3- unir o dado técnico com o timbrístico, aproveitando ao máximo as possibilidades harmônicas intrínsecas à natureza material do violoncelo, à afinação e ao alcance da mão para produzir os harmônicos simultaneamente. (BONIS, 2011)

2. Aspectos Técnicos

2.1. Mão Esquerda

A escrita da peça indica a posição do dedo que encostará levemente sobre a corda e a indicação da corda que será tocada (*Figura 1a*). Mesmo a altura da nota real não sendo mostrada graficamente, o violoncelista precisa ter o conhecimento das mesmas e, conseqüentemente, dos intervalos que formam os bicordes, sendo os mais freqüentes, os intervalos de segunda maior, quinta justa e sétima maior (*figura 1b*).

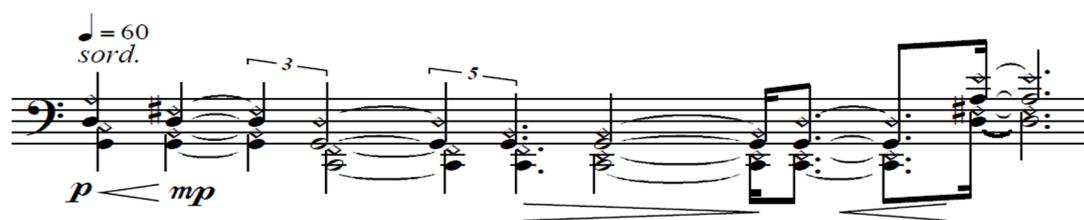


Figura 1a: Início de "Parciais em Pares"



Figura 1b: Alturas reais das notas produzidas

Recorrentemente, os dedos da mão esquerda se movimentarão no sentido que normalmente soaria ascendente e auditivamente serão percebidos sons descendentes e vice-versa. Isso ocorre devido a disposição dos harmônicos em cada corda. Cada uma das quatro cordas possui sete nodos onde localizam-se os harmônicos naturais. Diran Alexanian, em *Complete Cello Technique* (1922), faz um estudo aprofundado a respeito da localização dos harmônicos naturais. Na figura abaixo, podemos visualizar como se organizam os vinte e oito harmônicos naturais do violoncelo. A linha superior representa a altura real da nota, enquanto que a linha inferior representa a nota correspondente à posição do dedo na corda, demonstrando como a execução dos harmônicos é bem distinta da digitação usual.

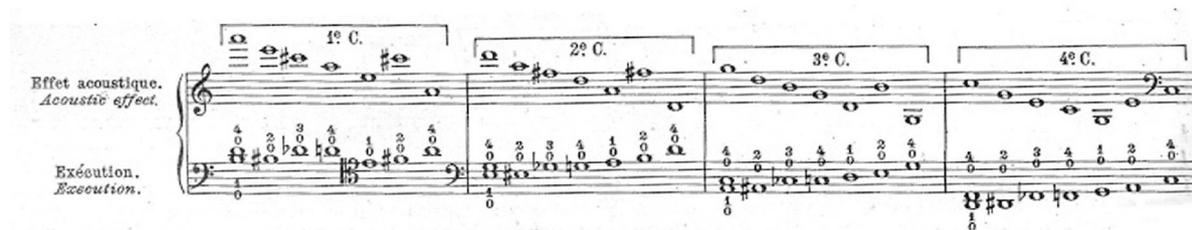


Figura 2: Localização dos harmônicos no espelho do violoncelo (ALEXANIAN, 1922: p.107)

Como é possível visualizar no esquema acima, além de várias notas seguirem direções de altura e de execução opostas, algumas delas possuem mais de uma forma de

serem tocadas. Em *Parciais em Pares*, o compositor, preocupando-se com o dado técnico, utilizou as possibilidades de execução dos harmônicos de forma que não houvesse mudança de posição de mão esquerda na maior parte dos trechos que correspondem aos harmônicos, oferecendo uma certa exigência de conhecimento geográfico do espelho.

2.2 Mão Direita

As qualidades timbrísticas e texturais dos sons harmônicos no violoncelo são muitas e, por esta razão, para se alcançar uma execução proficiente, é necessária a conscientização de alguns cuidados técnicos que devem ser tomados em relação à mecânica da mão direita. Segundo Su (2003: p.37): “A execução dos harmônicos não é fácil. Ela requer uma sensibilidade da mão direita do violoncelista para ajustar a pressão e velocidade do arco que são requeridas para uma linha musical específica.”^v

Há também na peça a ocorrência de *bicordes* no qual a nota inferior é uma *nota presa* (figura 3a) ou *corda solta* (figura 3b) e a superior é um harmônico natural. Para os dois problemas técnicos é indicado o estudo isolado desses *bicordes*, buscando uma qualidade de som clara, onde seja possível ouvir as duas notas de forma equilibrada durante toda sua duração. Para a execução é necessário um controle preciso da pressão aplicada nos dedos da mão esquerda.

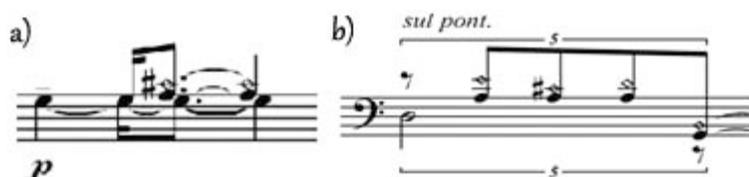


Figura 3: a) Sol preso na corda ré e dó sustenido harmônico na corda lá; b) Pedal de ré corda solta e mi, dó sustenido, lá e si harmônicos.

Outro problema técnico que necessita de atenção está na execução da mudança do arco entre dois movimentos de cordas duplas que nada mais é do que a execução contínua dos *bicordes* (figura 5).



Figura 5: Exemplo de uma sequência de harmônicos duplos nas cordas Sol-Ré, Dó-Sol, Sol-Ré, Dó-Sol.

Uma vez tendo sido estudados isoladamente, recomenda-se a realização de um estudo de passagem de um *bicorde* para outro. No movimento de passagem entre as cordas não deve haver excesso de velocidade do arco. Considerando a importância da crina tocar as duas “novas” cordas ao mesmo tempo para obter a homogeneidade sonora, é indicado o estudo lento do movimento de mudança. Dessa forma, haverá tempo de perceber a altura necessária do braço e o grau de controle dos dedos no arco criando-se assim uma memória muscular do movimento.

2.3. Aspectos rítmicos

Em *Parciais em Pares*, o compositor optou por não fazer uso de barras de compasso, além de indicar o pulso da semínima, que varia sete vezes em seu decorrer entre 60, 75, 55 e 40 batidas por minuto. Dentro dessas diversas pulsações notamos a utilização de ritmos complexos que eliminam a sensação de tempo forte e fraco. Por essas razões podemos afirmar que a peça está em um tempo liso. Para tal, após destrinchar ritmicamente as dificuldades, é importante que um centro rítmico estável não seja forçado. De acordo com Deleuze, “(...) Boulez diz que num espaço-tempo liso, ocupa-se sem contar, ao passo que num espaço de tempo estriado conta-se a fim de ocupar”. (Deleuze, 2000: p.183) De acordo com o Maurício de Bonis (2011): “(...) que o sentido de cada gesto e cada frase (em sua mobilidade interna) seja mais determinante que a pulsação metronômica, indicada apenas como referência aproximada”. A intenção do compositor não é que seja levada a rigor a pulsação estabelecida e sim, que haja expressão de contraste entre as frases. É possível compreendermos ainda esse contraste nas linhas melódicas da seção intermediária, que se intercala com os *bicordes* de harmônicos e notas naturais (*figura 6*).



Figura 6: Linha melódica da seção intermediária

Mesmo que a pulsação seja intencionalmente instável, a compreensão rítmica é imprescindível. Uma forma de compreendê-la eficientemente é começar identificando os padrões rítmicos. Como o compositor estabelece o pulso da semínima, pode ser de grande valia indicar na partitura a localização de cada pulso. Em seguida estudar subdividindo interiormente para a melhor compreensão das síncopas e contratempos. As quiáleras são motivos recorrentes. Elas aparecem de três formas: quiáleras de três semínimas, de cinco colcheias e de três colcheias. É importante que se faça a compreensão e diferenciação de suas subdivisões, sendo as duas primeiras equivalentes a duas semínimas e a terceira, equivalente a uma semínima (Figura 7).



Figura 7: I) Tercina de semínima, II) Quintina de colcheias, III) Tercina de colcheias

3. Considerações Finais

Embora o uso dos harmônicos naturais pelos compositores seja uma prática utilizada em épocas anteriores ao século XXI, a dos harmônicos naturais combinados a outros recursos, como scordatura, pizzicato de mão esquerda, sons vocais, glissando, ou mesmo combinados duplamente, que é o recurso em questão de *Parciais em Pares*, compreendem uma gama de possibilidades no manuseio de timbre, cores e texturas harmônicas que a técnica expandida proporciona ao violoncelista contemporâneo. O conhecimento do espelho do violoncelo que é adquirido após o estudo de uma peça como esta é de grande importância para a prática da leitura e estudo de harmônicos naturais, assim como ajuda consideravelmente no

estudo de obras que utilizam este recurso em maior grau de complexidade. Em uma peça como *Parciais em Pares*, o violoncelista é requerido a aprimorar sua técnica de arco, uma vez que ela exige um diferenciado controle e equilíbrio na velocidade, peso e ponto de contato, tanto na execução dos harmônicos duplos quanto nas partes melódicas. A peça, que é ritmicamente complexa, exige o domínio do conhecimento rítmico sem, no entanto, transparecê-lo estável e inflexível. E, finalmente, oferece grande variedade de sonoridades, dinâmica, contrastes de tessituras, de timbres e nuances que enriquecem ainda mais todos os benefícios técnicos e musicais adquiridos com seu estudo.

Referências

ALEXANIAN, Diran. *Complete cello technique: the classic treatise on cello theory and practice*. Courier Dover Publications, 1922.

CARDOSO, Cláudio U.P. Performance de harmônicos naturais com a técnica de nodo duplo aplicada ao violoncelo. V. 1. Belo Horizonte: *Per Musi*, 2000.

DE BONNIS, Mauricio. Entrevista a Kalyne Teles Valente em 24 e 30 de dezembro de 2011, São Paulo. E-mail.

SU, Elizabeth. *Innovative use of technique in Benjamin Britten's cello works: the inspiration of Mstislav Rostropovich*. Maryland, 2003. 68 p. Dissertation . University of Maryland, College Park.

UITTI, Frances M. In: Stowell, Robin. *The Cambridge Companion to the cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. Página 215.

ⁱProjeto organizado pela violoncelista e pesquisadora Teresa Cristina Rodrigues que encomendou a doze compositores consistindo em estudos introdutórios à música contemporânea, contemplando diferentes aspectos da técnica expandida do violoncelo.

ⁱⁱPeça composta para o Concurso Rostropovich 1997, realizado em Paris.

ⁱⁱⁱScordatura- Afinação das cordas diferente da usual.

^{iv}Texto Original: “(...) and Kagel featured heavy breathing, humming, screaming in his droll piece, *Sigfriedp*, written completely in harmonics.”

^vTexto original: “The execution of harmonics is certainly not easy. It requires sensitivity in the player’s right hand to adjust the bow speed and pressure that is required for a specific musical line” .