

DEMANDAS TÉCNICAS PARA A MÃO ESQUERDA DO VIOLONCELISTA NA MÚSICA DOS SÉCULOS XX E XXI

Fabio Soren Presgrave (UFRN)
fabiopresgrave@musica.ufrn.br

Resumo: O presente trabalho discorre sobre alguns dos novos desafios impostos à técnica da mão esquerda do violoncelista, pelo repertório contemporâneo. O objetivo da pesquisa foi a criação de exercícios que abordem essas dificuldades. A metodologia consistiu no estudo de dedilhados propostos por violoncelistas como Heinrich Schiff, além de textos sobre técnica de Tortelier, Cherniavsky e Zukofsky.

Palavras-chave: Violoncelo na Música Contemporânea, Técnica do Violoncelo.

Technical Demands on Cellist's left hand technique by the Repertoire of the XX and XXI Centuries

Abstract: This research deals with some of the challenges presented to cellist's left hand technique by the contemporary repertoire. The goal of the work was the creation of specific exercises to address those difficulties. The methodological procedures consisted on the study of fingerings proposed by cellists such as Heinrich Schiff, and the analysis of texts about technique by authors such as Tortelier, Cherniavsky and Zukofsky.

Keywords: Violoncello, Contemporary Music, Performance.

1. Introdução

A música dos Séculos XX e XXI requer novas habilidades para a mão esquerda do violoncelista. Dentre as mudanças técnicas podemos ressaltar aquelas impostas pelo uso de intervalos menores que o de semitom, que não fazem parte das formas de digitação automatizadas pelo treinamento tradicional. Além disso, o uso constante de intervalos como segundas, sétimas e nonas, requer um diferente balanceamento da mão esquerda.

A nova forma de pensar o espelho do violoncelo descende dos séculos de tradição. As formas de estabelecimento da memória muscular são ainda mais importantes na Música Nova, pois a confiabilidade da sensação física é geralmente maior do que a do ouvido não acostumado a certas relações intervalares. Nesse trabalho elencamos duas das novas exigências da Música Atual: a execução dos quartos de tom e as formas de orientação para os intervalos não usuais à Música anterior ao Século XX.

2. Intervalos não usuais na tradição musical anterior ao Século XX

Os intervalos usados na música atual apresentam dois problemas básicos para o violoncelista: um auditivo e outro de memória muscular. O auditivo se deve ao treinamento de percepção musical que em geral os músicos recebem. Nesse processo quase nunca alcançamos a audição dos intervalos mais comuns da música moderna. O muscular resulta do fato que esses intervalos não são normalmente inseridos no treinamento técnico básico do violoncelista. Podemos observar que intervalos como terças, sextas e oitavas são exaustivamente estudados nos métodos tradicionais em todas as suas formas e combinações possíveis no espelho do violoncelo, mas raramente são trabalhados saltos como sétimas e nonas.

Segundo o violinista Paul Zukofsky (1992, p. 2), a preocupação com o conhecimento de todos os intervalos já fora exposta há mais de dois séculos:

“No que tange aos problemas da mão e do braço esquerdo, algo básico como a sugestão de Geminiani de estudar todos os intervalos dentro da oitava ainda não foi levada a sério após 239 anos! O estudo de todos os intervalos dentro da oitava é benéfico não só para o ouvido, mas também para ‘balancear’ a mão, pois fisicamente a inversão de uma oitava (primeiro dedo na corda grave e quarto na nota aguda) é a inversão de uma segunda, o inverso físico de uma terça é uma sétima e de uma sexta é uma quarta. Não podemos esperar que estejamos confortáveis com a afinação e os referenciais intervalares da música atual, quando não temos condições auditivas e físicas que anos de estudo de terças, sextas e oitavas fizeram com a música diatônica. Incorporar todos os intervalos em nossa rotina diária de estudo, seria um grande passo adiante para podermos melhor servir a música atual.”¹

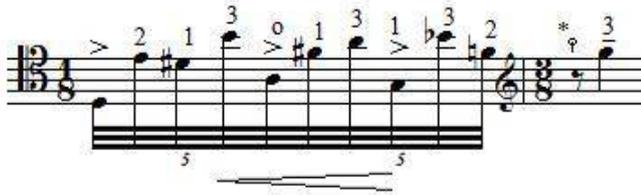
Enrico Mainardi em seus “21 Studien zur Technik des Violoncellospiels”² abordou inúmeros intervalos em que a formação geral dos violoncelistas é frágil como segundas, sétima e nonas. Como exemplo da tentativa de familiarizar o violoncelista com esses intervalos, transcrevemos aqui parte do seu sexto estudo (p. 7, 1976):



Exemplo 1 – Excerto do sexto estudo de Mainardi

Como exemplo de uma peça do Século XXI que utiliza os intervalos requeridos ao intérprete moderno, podemos citar a obra “Circuncello”, de Rodrigo Lima. Ela contém diversos intervalos não contemplados no treinamento básico do violoncelista. Demonstraremos aqui um exemplo de um salto de nona e a sua solidificação com base na referência das oitavas, ou seja, com o polegar como orientador do salto:

Rodrigo Lima - Circuncello - Excerto



* (1) Localização das oitavas como forma de organização



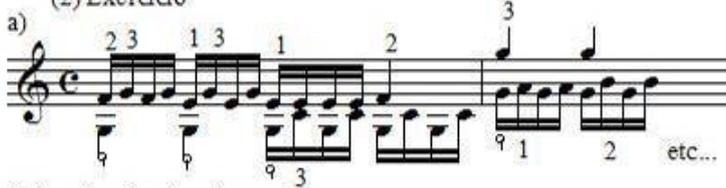
→ O Fá é o segundo dedo na oitava do sol

II



→ O Sol é o terceiro dedo na oitava do sol

(2) Exercício



b) localização do polegar



c) velocidade da mudança - sentido o ritmo internamente no braço esquerdo, com a adequação do cotovelo que no "Fá" deve mover em direção da mudança



Exemplo 2– Exercício para “Circuncello”, de Rodrigo Lima

3. Quartos de Tom

Os quartos de tom podem possuir uma função melódica. Esse fato se deve ao esgotamento do cromatismo, e à influência da música oriental na Música Atual. Para violoncelistas habituados à “afinação expressiva”, a audição melódica dos quartos de tom é uma evolução natural dessa técnica. Sobre o conceito de afinação expressiva proposto por Casals, observamos o comentário de Cherniavsky (1952, p. 1):

“Casals fala da “justesse expressive”, ou ‘afinação expressiva’, o que ele define como uma forma muito mais natural e articulada do que a que é normalmente empregada. Como ele nota, a afinação regular tem sido muito influenciada pela afinação temperada dos instrumentos de teclado, de tal forma que as notas têm sido consideradas quase que entidades independentes de posições fixas ao invés de diferentes passos de uma linha orgânica. Esses passos, ao invés de serem determinados mecanicamente, ou pelo compromisso artificial da afinação temperada, deveriam responder de forma sensível às implicações melódicas e às progressões harmônicas nas quais estão baseadas. Progressões estas que tendem a atrair algumas notas e separar outras.”²³

O violoncelista francês Paul Tortelier, no seu livro “How I Play, How I Teach” (p. 36, 1975) também comenta sobre os usos dos semitons na afinação expressiva:

“Sabemos que afinação absoluta não existe. O que importa é que um equilíbrio satisfatório seja encontrado na relatividade e atratividade dos sons. A melhor forma de obter isto é ser capaz de distinguir claramente as pequenas diferenças determinantes dos três diferentes tipos de semitom, que caracterizam os intervalos. 1 – O semitom diatônico, entre a sensível e a tônica, que será descrito como VS (muito pequeno), 2 – o outro semitom diatônico, que será descrito como S (pequeno), 3 – o semitom cromático que será descrito como L (grande).”⁴

Uma forma de utilização da função melódica dos quartos de tom pode ser encontrada na peça “Circuncello” de Rodrigo Lima. Nela o autor usa um processo composicional onde a peça que consiste em uma nota central circundada a notas próximas a ela, incluindo os quartos de tom. O nome da peça se deve a esse processo composicional. No início de “Circuncello”, a nota Lá é o centro gravitacional sobre o qual são atraídas as diversas notas que a circulam, como Si bemol, lá sustenido (acrescido de quarto de tom), Sol sustenido e Lá bemol (abaixado em quarto de tom).

Exemplo 3 – Excerto da peça “Circuncello”, de Rodrigo Lima

É importante notar que os quartos de tom devem ser executados pela memória muscular da mão esquerda, e não atingidos através de glissandos, a não ser que isso seja especificado pelo compositor. Para tal propomos os exercícios abaixo, em que a distância do primeiro para o quarto dedo deve ser uma segunda maior e não uma terça menor como na posição tradicional:

Exemplo 4– Exercício para a afinação dos quartos de tom

Podemos notar este mesmo tipo de procedimento na peça “Sacher Variations”, de Witold Lutoslawsky (p. 1, 1980). Ao observarmos o dedilhado proposto pelo editor Heinrich Schiff⁵ (dedo 1 no si bemol abaixado de quarto de tom, dedo 2 no Si bemol, dedo 3 no si bemol acrescido de um quarto de tom) nós vemos que os quartos de tom precisam ter uma “forma” da mão muito clara, sem que se faça glissandos entre as notas:

SACHER VARIATION
for solo cello
Witold Lutoslawski (1975)
Edited by Heinrich Schiff

Exemplo 5 – Excerto inicial de “Sacher Variation”, de Witold Lutoslawski

Os quartos de tom podem ser utilizados também com uma função harmônica. Um exemplo dessa utilização está na peça “Supreme Fiction” de Ignácio de Campos. O compositor se utiliza da seguinte “scordatura”⁶: Lá quarto de tom acima, Ré, Sol Sustenido e Si Quarto de som acima. Não se trata de uma atração melódica, mas sim, da criação de um novo espectro de harmonias e reverberações no violoncelo. Como exemplo, podemos citar a seguinte passagem:

Exemplo 6 – Excerto da peça “Supreme Fiction”, de Ignácio de Campos

Uma forma de abordar o estudo desta peça é utilizar cordas duplas, provenientes dos acordes escritos por Ignácio de Campos, para que seja gerada uma memória auditiva e muscular desta combinação não usual de sons, como no exercício abaixo:

Ignácio de Campos - Supreme Fiction

Exercícios com cordas duplas

Obs: Devido à scordatura, o ré# e o dó# têm a mesma localização geográfica do ré e dó na afinação tradicional

intercalar os saltos

Após estes intervalos criem uma memória muscular e auditiva, treinar variações de timbres

etc...

Exemplo 7 – Exercícios para execução da peça “Supreme Fiction”, de Ignácio Campos

4. Considerações finais

A música dos Séculos XX e XXI requer do violoncelista um conhecimento ainda mais complexo da “geografia” do espelho do instrumento. Os grandes saltos, a audição e o reconhecimento físico de intervalos, incluindo as divisões menores que o semitom, que não estão presentes no treinamento tradicional do violoncelo, consistem em desafios da técnica de mão esquerda atual. Os desdobramentos são importantíssimos, pois um violoncelista capaz de executar esses intervalos complexos tem a sua percepção aguçada e capacidade física da mão esquerda desenvolvida.

As novas complexidades técnicas têm as suas soluções em procedimentos já estabelecidos por gerações de violoncelistas, as novas técnicas nesse sentido são expansões da técnica tradicional do instrumento.

Notas

1 Texto Original: “As regards left hand/arm problems something as basic as Geminiani’s suggestion of practicing *all* the intervals within the octave has still not been taken seriously after only 239 years! The practice of all the intervals is not only beneficial as regards training the ear, but also serves to ‘balance’ the hand, in that the physical inverse of an octave (first finger on lower string, fourth finger on upper string) is a second (first finger on upper string, fourth finger on lower); the physical inverse of a third is a seventh; and that of a sixth is a fourth. We can hardly expect to feel comfortable with the pitch and intervallic concerns of today’s music when we have neither the aural nor physical coziness that the habitual practicing of traditional interval scales (thirds, sixths, octaves and tenths) provides for diatonic music. Incorporating all the other intervals in our daily practice routine would be an enormous step forward in our ability to be of service to today’s music”.

2 21 Studien zur Technik des Violoncellospiels – Mainardi, E. Ed: Schott, 1976.

3 Texto Original: “Casals speaks of “*la justesse expressive*”, or ‘expressive intonation’ by which he means a far more natural and articulate than that which is usually employed. As he points out, ordinary intonation has become much too influenced by the equal temperament of keyboard instruments, and in such a way that notes have come to be regarded as almost independent entities of fixed positions rather than as variable stages in an unfolding organic line. Now the stages, instead of being determined mechanically or by the artificial compromise of equal temperament, should respond sensitively to their melodic implications and to the harmonic progressions on which they are based – progressions that tend to draw certain notes together and drive other.”

4 Texto Original: “We all know that an absolute intonation does not exist. What matters is that satisfactory equilibrium be found in the relativity and the attractiveness of sounds. The best way to attain this is to be able to distinguish as clearly as possible the minute determining differences between the three kinds of semitones, which characterise the intervals. 1-The diatonic semitone, between the leading note and the tonic, the smallest of the three, which will be annotated by VS (very small), 2- The other diatonic semitone, which will be annotated by S (small), 3- The chromatic semitone which will be annotated by L (large)”.

5 Heinrich Schiff – Violoncelista e maestro austríaco, conhecido por sua colaboração com compositores como Berio, Casken, Henze e Penderecki.

6 Ajuste das cordas diversa da usual.

Referências

CAMPOS, Ignácio de. *Supreme Fiction*. São Paulo: Manuscrito, 2006.

CHERNIAVSKY, David. Casals’s Teaching of the Cello. *Musical Times*, Londres, página 1, Setembro, 1952.

LIMA, Rodrigo. *Circuncello*. São Paulo: Manuscrito, 2006.

LUTOSLAWSKY, Witold. *Sacher Variation for Solo Cello*. London: Chester Music, 1980.

TORTELIER, Paul. *How I Play, How I Teach*. Londres: Chester Music, 1975.

MAINARDI, Enrico. *21 Studien zur Technik des Violoncellospiels*. Mainz: Schott Music, 1976.

ZUKOFSKY, Paul. Aspects of contemporary technique. In: STOWELL, R. (Ed.). *The Cambridge companion to the violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.