

FABIO SOREN PRESGRAVE

**ASPECTOS DA MÚSICA BRASILEIRA ATUAL:
VIOLONCELO**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Música do Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas - UNICAMP, para obtenção
do Título de Doutor em Música.**

Orientador: Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

CAMPINAS

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

P926a Presgrave, Fabio Soren.
Aspectos da Música Brasileira Atual: Violoncelo. / Fabio Soren Presgrave. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Violoncelo. 2. Música nova. 3. Interpretação. 4. Técnicas expandidas. I. Biaggi, Emerson Luiz de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “Aspects of Brazilian Modern Music related to the Violoncello.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Violoncello ; Contemporary music ; Interpretation ; Extended techniques.

Titulação: Doutor em Música.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi.

Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho.

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva.

Prof. Dr. Luiz Afonso Montanha.

Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato.

Prof. Dr. Rogerio Luiz Moraes Costa. (suplente)

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren. (suplente)

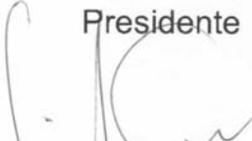
Data da defesa: 19-02-2009

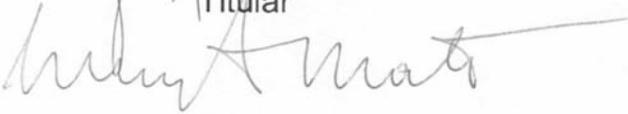
Programa de Pós-Graduação: Música.

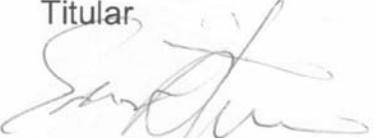
Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

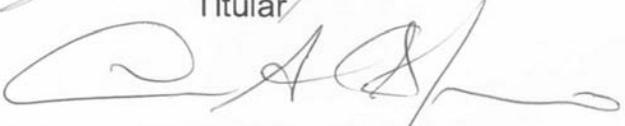
Defesa de Tese de Doutorado em Música, apresentada pelo Doutorando Fábio Soren Presgrave - RA 56554 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:


Prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi
Presidente


Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho
Titular


Prof. Dr. Luiz Britto Passos Amato
Titular


Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren
Titular


Prof. Dr. Luis Antonio Eugênio Afonso

*Dedico este trabalho à minha esposa Bia, pela
inspiração constante, à Isabela que nasceu junto com
esta pesquisa, e à Clara que vai chegar ao final dela.*

*Aos meus pais, Rute e Sergio, que sempre abdicaram
de luxo para apoiar meu crescimento acadêmico.*

*Ao meu sogro Antônio e à minha sogra Tereza (in
memoriam) que acompanharam este Doutorado desde
o seu princípio.*

Agradecimentos

Ao prof. Dr. Emerson Luiz de Biaggi, pelas idéias, paciência, boa vontade e por me mostrar que é possível conciliar a carreira acadêmica com uma vida de concertos, aulas e festivais.

Ao prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho por ter me apresentando a um mundo novo de sonoridades e conceitos que me fizeram vislumbrar novos caminhos para o violoncelo.

Ao meu querido mestre Joel Krosnick, que me deu as ferramentas necessárias para a profissão de violoncelista e professor.

Aos meus colegas Mark Kosower e Darrett Adkins que sempre foram vozes marcantes na minha experiência de violoncelista.

Aos meus colegas da UNICAMP: Alexandre, Ignácio, Rodrigo, Tadeu, Vanessa, por tanta música bonita.

“The composer makes plans, music laughs.”

Morton Feldman

RESUMO

Este trabalho teve por finalidade o estudo de peças recentes, escritas para violoncelo, por compositores brasileiros que utilizam técnicas expandidas, a fim de proporcionar um detalhamento dessas técnicas para facilitar o contato dos violoncelistas e compositores com a escrita contemporânea para violoncelo. Para isso foram analisados os motivos que afastam o violoncelista da performance dessas peças, com a apresentação de sugestões de exercícios para facilitar a execução dos diferentes aspectos da música nova. Como resultado, foram obtidos exercícios que pretendem preencher a lacuna que há no material de estudo de técnicas expandidas, novas composições para violoncelo - compiladas no apêndice - e entrevistas com renomados violoncelistas, intérpretes de música contemporânea.

Palavras-chave: violoncelo; música nova; interpretação; técnicas expandidas.

ABSTRACT

The goal of this work was the study of new pieces for violoncello written by Brazilian Composers that use expanded techniques, in order to detail these techniques to facilitate the work of cellists and composers. This research analysed the reasons that drive performers away from these pieces, and isolated different aspects of Contemporary Music performance with study suggestions. The results of this work were exercises that start to fill the absence of study material for extended techniques, new compositions - compiled in the appendix - and interviews with leading performers in the contemporary music field.

Key Words: violoncello; contemporary music; interpretation; extended techniques.

SUMÁRIO

1 – Introdução	1
1.1 – A escolha do repertório	12
1.2 – A escrita na música brasileira contemporânea para violoncelo	13
2 – Recortes de aspectos técnicos, utilizados em composições recentes para violoncelo	17
2.1 – Execução de quiálteras e associações rítmicas	17
2.2 – Intervalos não usuais na tradição romântica	21
2.3 – Quartos de tom	24
2.3.1- Função melódica	25
2.3.2 – Função harmônica	29
2.4 – Extensões atípicas da mão esquerda	30
2.5 – Pizzicatos	33
2.5.1 – Pizzicato percussivo	33
2.5.2 – Pizzicato de unha (Nail pizzicato)	35
2.5.3 - Pizzicato com glissando	35
2.5.4 – Pizzicato de mão esquerda	37
2.6 – Glissandos	39
2.7 - Timbres específicos	42
2.8. – Trinados	45
3 – Análise técnica de três peças	47
3.1 - “A Quem Interessar Possa...”- Vanessa Rodrigues	47
3.2 – “Latitudes Emaranhadas” – Rodrigo Cicchelli	59
3.2.1 – Análise dos aspectos técnicos	62
3.3 – “Lamento Quase Mudo”- Silvio Ferraz	82
3.3.1 - Análise dos aspectos técnicos	85
4 - Entrevistas	97
4.1 – Entrevista com Joel Krosnick	97
4.2 – Entrevista com Darrett Adkins	103
4.3 – Entrevista com Mark Kosower	107
5 – Conclusão	113
Referências	117
Anexos	121
I – Biografias	121
- Alexandre Ficagna	121
- Ignácio de Campos	121
- Leonardo Aldrovandi	122
- Rodrigo Cicchelli Velloso	122
- Rodrigo Lima	123

- Silvio Ferraz	123
- Tadeu Moraes Taffarello	125
- Vanessa Rodrigues	125
II – Partituras	126
- “A quem interessar Possa...” – V. Rodrigues	126
- “Registros” – J. V. Bota	128
- “Circuncello” – R. Lima	130
- “Cinco Mo(vi)mentos” – A. Ficagna	134
- “Lamento quase mudo” – S. Ferraz	142
- “Aspidosperma polyneuron” – T. Taffarello	145
- “Latitudes Emaranhadas” – R. Cicchelli	153
III – Entrevistas no original	168
- Joel Krosnick	168
- Darrett Adkins	175
- Mark Kosower	179

1 – Introdução

No limiar do Século XXI, o violoncelista vem se deparando com uma instigante questão: como fazer um instrumento nascido no Século XVI ter vida nos dias de hoje? As respostas têm se multiplicado de formas interessantes e surpreendentes.

Alguns têm direcionado o violoncelo para a inclusão social, podemos notar a utilização do instrumento como ferramenta de transformação em projetos como o Instituto Baccarelli e Pão de Açúcar, no Brasil, e em projetos como STEP¹ e MAP² nos Estados Unidos.

Outros artistas têm explorado as possibilidades do violoncelo em meios “populares”, nas mais variadas mídias, incluindo o cinema – exemplos podem ser vistos no disco “Fina Estampa”, de Caetano Veloso, onde Jacques Morelembaum cria uma nova sonoridade para o violoncelo popular e no filme “Naqoyqatsy” de Philip Glass, com Yo-Yo Ma, onde o violoncelo e o próprio filme se confundem. Uma outra vertente de violoncelistas busca, na chamada “Música Nova”, diferentes possibilidades para o instrumento. Neste trabalho iremos abordar este aspecto relevante para o violoncelista dos dias de hoje, que é a performance da Música Atual.

Estas são apenas algumas das novas possibilidades do uso do violoncelo para o Século XXI. Fato notável é que a Música está se transformando, seus meios, seu público e seus objetivos. Apesar das mudanças contínuas no cenário internacional, notamos que em nosso país o ensino se mostra engessado,

¹ Project Step: Projeto realizado em Boston, nos Estados Unidos, cujo público-alvo são crianças carentes da região metropolitana da cidade. Esse projeto é patrocinado e administrado pela Boston Symphony Orchestra, Boston University e New England Conservatory. Maiores informações em: www.projectstep.org.

² Music Advancement Program: Projeto realizado pela Juilliard School, que atende crianças carentes da cidade de Nova Iorque. Maiores informações em: www.juilliard.edu/musicadvancement/musicadvancement.html.

ignorando as mudanças que vêm ocorrendo no meio musical. O papel do violoncelista está em plena transformação, mas a maior parte das Escolas de Música e Universidades ainda se utilizam de uma estrutura de treinamento totalmente voltada ao passado, como se as revoluções recentes, na música e na sociedade, não houvessem acontecido.

Ao analisarmos o currículo das escolas brasileiras, vemos que grande parte dos alunos concluem um curso de Bacharelado sem terem ao menos lido uma peça escrita a partir de 1950. As vantagens de se estudar peças provenientes desse tipo de repertório seriam muitas, citamos algumas: 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 tasto³, ponticello⁴, pizzicato Bartok⁵), 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.

No cenário internacional é notável a influência que violoncelistas como Siegfried Palm⁶, Mstislav Rostropovich⁷, Joel Krosnick⁸ exerceram sobre os

³ “Sul Tasto” – significa tocar sobre o espelho.

⁴ “Sul Ponticello” – significa tocar muito próximo ao cavalete, com pouco contato do arco com a corda.

⁵ “Pizzicato Bartok” - forma de pizzicato realizada pinçando-se a corda simultaneamente com dois dedos, gerando um efeito percussivo.

⁶ 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.

⁷ Mstislav Rostropovich (1927-2007) – Violoncelista russo, considerado como um dos mais importantes intérpretes da história do violoncelo. Realizou primeiras audições e gravações de inúmeros compositores, entre eles: Dutilleux, Lutoslawsky, Pendercki, Hodinot, Schnittke, entre outros.

⁸ Joel Krosnick – (1941-) – Violoncelista norte-americano, chefe de departamento na Juilliard School of Music. Membro do “Juilliard String Quartet” desde 1974. Fundador do Grupo de Música Contemporânea da Columbia University, estreou peças de compositores como Carter, Sessions, Babbitt, Holliger, entre outros.

intérpretes atuais, quebrando limites técnicos e restrições impostas ao violoncelo.

Em uma reportagem sobre Siegfried Palm, publicada na revista “The Strad”, em outubro de 2005, há três citações inspiradoras desse violoncelista. A primeira: “I have never asked a composer to change anything,” e, logo após, “All musicians say: The technique won’t change too much because it is nearly impossible, and then it does change. I don’t know where technique will go next. Let’s see what is composed.” e por último: “Sometimes I recommend students to play contemporary music first and then go back to classical and romantic music, because my experience is that you will then play Brahms and Beethoven with more feeling and knowledge” (APTHORP, 2005)⁹.

As palavras de Palm provocam uma verdadeira reviravolta na forma de pensar da nova geração de violoncelistas. A primeira afirmação faz referência a um dos primeiros impulsos que o intérprete tem quando estuda uma peça nova, que é o de tentar “facilitar” certas passagens, quando deveria lembrar que em muitos casos novas sonoridades exigem novas técnicas, diferentes das posições encontradas nos livros de Dotzauer¹⁰. Este fato não impossibilita a permutação de idéias entre o intérprete e o compositor, mas exige do intérprete uma nova atitude, totalmente desvincilhada de conceitos técnicos padronizados. A segunda, demonstra qual deveria ser o impulso criativo do intérprete, a fim de não se acomodar com o que já existe: o músico deve ter a consciência de que novas formas de virtuosismo são criadas a todo momento, e que tentar criar novas versões sobre novas sonoridades é um dos trabalhos mais recompensadores e interessantes da arte da interpretação. A terceira afirmação, que aborda os

⁹ Tradução Nossa: “Nunca pedi a um compositor que mudasse o que foi escrito”, “Vários músicos falam que a técnica do instrumento não vai mudar, porque é praticamente impossível e então ela muda. Não sei qual técnica se seguirá, vamos ver o que se segue.”, Algumas vezes eu recomendo aos alunos tocarem música nova, e então voltar para o repertório Clássico e Romântico, pois na minha experiência é que, com isso, o aluno tocará Brahms e Beethoven com mais sentimento e compreensão.”

¹⁰ J.J.F.Dotzauer- Violoncelista alemão que viveu entre 1783-1860, autor de “*Violoncellschule*”, livro de quatro volumes contendo 113 estudos e caprichos para violoncelo muito utilizado na formação técnica básica dos violoncelistas.

programas formulados pelas escolas, expõe uma mentalidade completamente oposta à evolução do repertório que geralmente se aplica. É comum encontrarmos o seguinte roteiro nas escolas: aprender os Concertos de Boccherini, Haydn, Saint-Saens, Lalo, Dvorak e Schumann, nesta ordem. A proposta de Palm (vale notar que desta forma ele formou alguns dos grandes violoncelistas atuais como George Faust, primeiro violoncelista da Filarmônica de Berlim) é que poderíamos estudar “*Spins and Spells*”, de Saariaho¹¹ e depois o Concerto em Ré Maior de Haydn; o Concerto de Lutoslawsky e, depois, o Concerto Duplo de Brahms, e assim por diante.

Nas grandes escolas internacionais o repertório contemporâneo é lugar comum para os alunos. O motivo é simples: os instrumentistas, que participam de concursos internacionais, precisam ser hábeis intérpretes de peças novas. Como exemplo disto, transcrevemos aqui o repertório exigido no “Concurso Rostropovich”, de 2005:

Primeira Fase (máximo: 20 minutos) – Local: Conservatoire Supérieur de Paris - CNR

A – Johann Sebastian Bach: Prelúdio (obrigatório) e outro movimento de uma das Seis Suítes, sem repetição.

B – Uma das peças a seguir:

- Gilbert Amy: *Quasi scherzando** Ed. Universal

- Benjamin Britten: *Suite for cello opus 72* (IV. Canto terzo, V. Bordone, VI. Moto perpetuo e Canto quarto) Ed. Faber Music

- Benjamin Britten: *2nd Suite for cello opus 80* (I. Declamato, II. Fuga, III. Scherzo) Ed. Faber Music

- Benjamin Britten: *3rd Suite for cello opus 87* (VII. Recitativo, VIII. Moto perpetuo, IX. Passacaglia) Ed. Faber Music

- Rodion Shchedrin: *Russian Fragments** Ed. Sikorski

¹¹ Peça composta pela compositora finlandesa para o Concurso Rostropovich, em 1996.

- George Crumb: *Sonata for solo Violoncello* Ed. Peters
- Henri Dutilleux: *Trois Strophes sur le nom de SACHER* (First Strophe) Ed. Heugel-Leduc
- Paul Hindemith: *Cello Sonata op.25 n.º3* Ed. Schott
- György Ligeti: *Cello Sonata* Ed. Schott
- Witold Lutoslawski: *Sacher Variations for Cello solo* Ed. Chester
- Krzysztof Penderecki: *Per Slava** Ed. Schott
- Kaija Saariaho: *Spins and Spells** Ed. Chester Music
- Alfred Schnittke: *Improvisations for solo cello** Ed. Sikorski
- Marco Stroppa: *Ay there's a rub** for solo cello Ed. Ricordi
- Iannis Xenakis: *Kottos** Ed. Salabert

*peças encomendadas para edições passadas do Concurso Rostropovitch

Segunda Fase – Local: Amphithéâtre de l'Opéra Bastille

A – Uma das peças a seguir:

- Ludwig van Beethoven: *Sonata para Violoncelo e Piano op. 102 n.º1*
- Johannes Brahms: *Sonata para Violoncelo e Piano op. 38*
- Robert Schumann: *Fünf Stücke im Volkston op. 102 para Piano and Violoncello*

B – Uma das peças a seguir

- Serge Prokofiev: *Sonata para Violoncelo e Piano, opus 119* (2nd et 3rd movements)
- Claude Debussy: *Sonata para Violoncelo e piano, em Ré menor*
- Igor Stravinsky: *Suite italienne pour violoncelle et piano* (Introduzione, Serenata, Aria, Tarantella, Minuetto e finale). Transcrição de Pulcinella para Violoncello e Piano, arr. I.Stravinsky & G.Piatigorsky. Ed. Boosey & Hawkes

C – Franghiz Ali-Zadeh: peça para Violoncelo Solo, escrita para o Concurso (duração de sete a oito minutos) - encomendada por:

musique nouvelle en liberté. A partitura será enviada aos candidatos um mês antes do concurso.

D – David Popper: *Elfentanz*, opus 39

Fase Final – Local: Théâtre du Châtelet

ONE OF THE FOLLOWING

- Anton Dvorák: *Concerto for Cello and Orchestra opus 104*
- Robert Schumann: *Concerto for Cello and Orchestra op. 129*
- Dimitri Shostakovitch: *1st Concerto for Cello and Orchestra, op. 107*
- Serge Prokofiev: *Sinfonia Concertante for Cello and Orchestra op. 125*¹²

Podemos observar outro exemplo de exigência de repertório contemporâneo, no programa do “Concurso Lutoslawski” de 2007, realizado em Varsóvia:

Primeira Fase

1. Witold Lutosławski: Sacher Variation for violoncello solo (PWM/Chester)

2. Johann Sebastian Bach Allemande and Courante de uma das Seis Suítes para violoncelo solo BWV 1007-1012

3. Luigi Boccherini: Uma Sonata de livre escolha.

O Júri permite a versão das Sonatas de Boccherini com baixo contínuo.

4. Paweł Szymański: Gigue for cello solo

Peça encomendada para o Sexto Concurso Lutoslawski

Segunda Fase

1. Witold Lutosławski: Grave (PWM/Chester)

2. Uma das seguintes sonatas:

¹² Extraído com tradução nossa do sítio: www.civp.com/rostro/rostrorgb/rules2005.htm

- Samuel Barber: Sonata op. 6
- Ludwig van Beethoven: Sonata in A major op. 69
- Sonata in C major op. 102 No. 1
- Sonata in D major op. 102 No. 2
- Johannes Brahms: Sonata in E minor op. 38
- Sonata in F major op. 99
- Sonata in D major op. 78
- Benjamin Britten Sonata in C major op. 65
- Fryderyk Chopin: Sonata in G minor op. 65
- Claude Debussy Sonata D minor
- Sergei Prokofiev Sonata in C major op. 119
- Franz Schubert: Sonata in A minor "Arpeggione"
- Witold Szalonek: Sonata (PWM)
- Dmitri Schostakovich: Sonata in D minor op. 40
- Karol Szymanowski: Sonata in D minor op. 9

3. Uma peça de livre escolha para violoncelo solo ou com piano escrita depois de 1945.

Fase Final

1. Um dos concertos abaixo:

- Joseph Haydn: Concerto in D major Hob. VIIb:2
- Robert Schumann: Concerto in A minor op. 129
- Witold Lutosławski: Concerto for cello and orchestra¹³

Em um exemplo ainda mais recente podemos citar o programa “Sétimo Concurso Adam” a ser realizado na Nova Zelândia no primeiro semestre de 2009.

Primeira Fase:

- J.S.Bach Allemande, Courante and Gigue de uma das seguintes

¹³ Extraído com tradução nossa do sítio: www.lutoslawski-cello.art.pl/

Suites: BWV 1009, 1010, 1011, 1012

- F. Haydn – Primeiro Movimento com cadência do Concerto em Dó ou Ré

- Uma peça a escolher entre:

. Dutilleux - *3 Strophes sur le nom de Paul Sacher*

. Ligeti – Sonata for Solo Cello

. Xenakis– *Kottos* for Solo Cello

. Schnittke - *Improvisation* for Solo Cello

. Crumb - Sonata for Solo Cello

. Vasks – Book for cello

. Rostropovich – *Humoresque*

Segunda Fase:

- Beethoven - Sonata op 102 Nr 1 ou Sonata op 102 Nr 2

- Uma das seguintes Sonatas:

. Rachmaninoff

. Miaskovsky Nr 2

. Prokofieff

. Schnittke Nr 1

- Peça nova escrita pelo vencedor do Concurso para Jovens Compositores.

Terceira Fase:

- Um concerto a escolher entre:

. Elgar

. Dvorak

. Schumann

. Prokofieff

. Shostakovich nr 1¹⁴

O motivo para a exigência dessas peças nos concursos é simples: espera-se que o vencedor de um concurso internacional possa trabalhar de forma coerente e inteligente com compositores que escrevam nos mais diversos estilos.

No Brasil, a formação dos alunos com foco na Música Nova é quase nula. Este fato, por si só, já impede os candidatos brasileiros de participarem da maior parte dos concursos internacionais. Outro problema que ainda encontramos no Brasil é que a ausência de gravações e/ou performances das músicas recém-compostas leva o intérprete à necessidade de reconhecer e decodificar uma imensa variedade de signos utilizada pelos compositores atuais - atividade esta que se mostra impossível sem o conhecimento da teoria e da técnica da música contemporânea.

Como as escolas se mostram, em sua maior parte, indiferentes a esse tipo de música, a maioria dos alunos formados por estas instituições não são capazes de trabalhar com peças novas.

Em nenhuma época vivenciou-se uma variedade de estilos tão grande quanto a atual. Nos dias de hoje, o compositor, ao escrever uma peça para violoncelo, pode se utilizar de mecanismos diversos, difundidos por diferentes escolas de composição, como a Nova Complexidade¹⁵, a Nova Simplicidade¹⁶, o Espectralismo¹⁷, o Serialismo¹⁸, o Minimalismo¹⁹, a Música Eletrônica²⁰ dentre

¹⁴ Extraído com tradução nossa do sítio: <http://www.adamcello.co.nz/competitor-information>

¹⁵ Nova Complexidade – Termo que se tornou corrente nos anos 80, como uma forma de categorizar a música composta por Brian Ferneyhough, Michael Finnissy e alguns outros compositores a maioria deles ingleses. (www.oxfordmusiconline.com)

¹⁶ Nova Simplicidade – Movimento que floresceu no final dos anos setenta, concebido como uma reação aos processos formais e abstratos da *avant-garde* do pós-guerra. Entre seus representantes está o compositor alemão Wolfgang Rihm. (www.oxfordmusiconline.com)

¹⁷ Espectralismo: Termo usado para um certo tipo de música escrita na Europa a partir dos anos 70, que usa as propriedades acústicas do som (espectro sonoro) como base do material composicional. O termo está

outras. Apesar dessas escolas de composição se dividirem em inúmeras correntes, alguns objetos musicais são recorrentes na grande maioria delas.

Devido à insatisfação de um grande número de compositores contemporâneos quanto à qualidade da performance de suas obras, surgiram estudos específicos para a execução de peças modernas, como os estudos para violoncelo de Isang Yun²¹ e de Bernd Alois Zimmermann²², que tratam de aspectos técnicos para a performance desse tipo de música.

Muito embora haja diferença no material desses dois estudos citados, os assuntos neles abordados apresentam diversas semelhanças em sua essência. Notamos, por exemplo, que ambos os trabalhos tratam de aspectos técnicos, como quartos de tom e seu funcionamento (expressivo ou timbrístico), quiálteras (calculadas ou escritas para criar o “tempo liso”²³), mudanças de timbre (tasto, normal, sul ponticello, pizzicatos percussivos) e o uso do glissando como efeito sonoro - e não como portamento de voz -, entre outros.

Alguns outros métodos foram escritos para tentar facilitar esta introdução do músico às necessidades da música nova, mas acabaram por se concentrar em fatores variáveis, que mudam rapidamente na música atual, como por exemplo a notação, reduzindo ,assim, sua utilidade, já que notação e técnicas

especialmente associado a compositores do grupo francês *L'itinéraire*. (www.oxfordmusiconline.com, em 20/01/2009)

¹⁸ Serialismo: Técnica composicional em que um ou mais aspectos da peça são pré-definidos. O “serialismo clássico” é sinônimo de “dodecafonismo”, e se refere apenas ao ordenamento das notas. No “serialismo integral”, outros elementos além das notas são pré-ordenados (ritmo, forma, dinâmicas, etc..).

¹⁹ Minimalismo: Palavra aplicada desde o início dos anos 70 a várias práticas de composição utilizadas desde o início dos anos 60 (quando eram geralmente conhecidas como “música sistemática” cujas características – harmonia estática, ritmos e repetição padronizados – buscavam reduzir radicalmente a gama de elementos compositivos. (www.oxfordmusiconline.com, em 20/01/2009)

²⁰ Música Eletrônica: Música produzida ou modificada por meios eletrônicos, de tal forma que algum tipo de mídia eletrônica seja necessária para ela poder ser ouvida. (www.oxfordmusiconline.com)

²¹ Isang Yun – 7 Etuden, Ed.: Bote e Bock.

²² Bernd Alois Zimmermann – Vier Kurze Studien (1970) Ed.: Breitkopf & Hartel Vc.

²³ Tempo Liso é a ausência de tempo forte ou de marcação de tempo, conceito abordado por Pierre Boulez no livro “A Música Hoje 2”, p.112, Ed. Perspectivas, São Paulo.

expandidas²⁴ variam grandemente de compositor para compositor e estão quase sempre bem definidas nas bulas²⁵.

O violoncelista Anssi Karttunen²⁶, reconhecido intérprete de música nova, comenta em um de seus textos as infinitas possibilidades de composição para o violoncelo. De acordo com Karttunen (1999, p.1):

“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.”²⁷

Apoiados nesta idéia, podemos dizer que existem também infinitas soluções técnicas para os novos desafios da escrita, e que apontá-los fora de contexto seria inútil. Ao invés disso, devemos ter um leque de possibilidades, trazidas do conhecimento musical, da criatividade técnica e do hábito de trabalhar com compositores.

²⁴ Técnicas Expandidas - Técnicas que utilizam procedimentos como percussão no tampo, pizzicatos percussivos, microtons entre outros. (<http://www.mti.dmu.ac.uk/~ahugill/manual/cello/extended.html>, em 20/03/2009)

²⁵ Bulas são “receitas” escritas em linguagem comum pelos compositores, de sorte a “traduzir” alguns dos símbolos utilizados em suas composições, viabilizando a adequada compreensão do texto para a realização da execução.

²⁶ Karttunen, Anssi – Violoncelista finlandês, discípulo de Tibor de Machula e Jacqueline Du Pré, que realizou primeiras audições de peças de compositores como: Magnus Lindberg, Kaija Saariaho, Rolf Wallin, Luca Francesconi and Tan Dun.

²⁷ Tradução nossa: “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.”

Apesar de todos os desafios que envolvem a performance de obras novas, acreditamos que o estudo destas peças pode levar ao surgimento de uma geração de violoncelistas com melhores ferramentas técnicas e musicais para todo o tipo de repertório e, além disso, que sejam aptos a trabalhar com compositores, possibilitando assim uma expansão do repertório para violoncelo.

1.1 - A escolha do repertório

O autor Guilherme Nascimento (p. 7, 2005) descreve o conceito de “música menor”, que seria um contraponto “...à música oficial, representada na segunda metade do século pela avant-garde institucionalizada.”

Os compositores da “música menor” brasileira estão em constante diálogo com músicos como Xenakis, Ligeti e Nono, pelo que podemos dizer que a origem de grande parte das peças escritas para violoncelo atualmente, no Brasil, tem suas raízes em peças como “Nomos Alpha”²⁸ de Xenakis e não no “Segundo Concerto” de Villa-Lobos para violoncelo e orquestra. Por este motivo utilizaremos durante o trabalho alguns exemplos provenientes de compositores europeus.

Os compositores da “música menor” possuem fortes ligações com o Oriente, utilizando quartos de tom, estruturas rítmicas complexas, efeitos percussivos e mudanças constantes na forma de tocar.

Para este trabalho, escolhemos alguns compositores que trabalham com este tipo de material. Os compositores escolhidos foram: Ignácio de Campos, Rodrigo Cicchelli, Rodrigo Lima, Silvio Ferraz, Tadeu Taffarello, Vanessa Rodrigues e Willy Corrêa de Oliveira, que têm claras ligações com compositores como Saariaho, Xenakis, Berio. Por este motivo, no decorrer do trabalho

²⁸ Peça composta para Siegfried Palm, encomendada pela Rádio de Bremen.

citaremos exemplos de excertos das obras desses compositores brasileiros e excertos de compositores europeus, quando for o caso.

Em um primeiro momento, abordaremos assuntos relativos à notação. Depois isolaremos alguns aspectos específicos da execução da Música Nova, com exemplos de excertos de obras dos compositores brasileiros e europeus que se utilizam dos mesmos recursos técnicos. Por fim, faremos uma análise de estudo e performance das seguintes peças: “*A Quem Interessar Possa*”, de Vanessa Rodrigues, “*Latitudes Emaranhadas*”, de Rodrigo Cicchelli e “*Lamento Quase Mudo*”, de Silvio Ferraz.

Devido à falta de material sobre técnicas expandidas para violoncelo, realizaremos, no último capítulo, entrevistas com três renomados intérpretes de Música Contemporânea, a saber: Joel Krosnick (diretor do departamento de Violoncelo da Juilliard School), Mark Kosower (Solo Violoncelo da Orquestra de Bamberg) e Darrett Adkins (professor do Oberlin College).

1.2 - A escrita na música brasileira contemporânea para violoncelo

“What can be read from the score? Everything, except for what’s necessary.”²⁹ – Sergiu Celibidache.

A compreensão da escrita é um fator primordial na interpretação. Compreender o que os símbolos representam, ou ,ao menos, gerar uma versão sonora convincente, é o patamar de uma interpretação de qualidade.

Segundo Paul Zumthor (2005, p. 63) “A escrita se constitui numa língua segunda, os signos gráficos remetem, mais ou menos, indiretamente a palavras

²⁹ Tradução nossa: “O que pode ser lido da partitura? Tudo, exceto o que é necessário.”.

vivas.” Podemos falar o mesmo da escrita musical. Os símbolos remetem, mais ou menos, aos sons.

Algumas vezes, mesmo as complexas formas de escrita disponíveis atualmente se tornam insuficientes para a transmissão da idéia pictórica ou sonora do compositor. Quando isso acontece, o compositor pode utilizar outros métodos para se fazer compreender pelo intérprete, entre eles: o uso da linguagem descritiva ou a criação de um signo e sua descrição nas bulas.

Como exemplo da linguagem descritiva, podemos citar as “aclarações” feitas pelo compositor Willy Corrêa de Oliveira para a primeira de suas “*Três Peças para Violoncelo Solo*” (p.1, 2002). O compositor assim descreve a seqüência dramática da peça: “interpretar a nota sob o número de acordo com sua correspondente indicação (requisição): 1 – como um sole de inverno, 2 – como um sole de primavera, 3 – come la luna chiara fra le nuvole, 4 – come une stella solenne e soletta, 5 – come um desiderio intenso (quase um dolore) lieto” (sic).

O segundo método, a criação de um novo símbolo, foi o escolhido pelo compositor Ignácio de Campos na peça “*Supreme Fiction*”, na qual encontramos, por exemplo:

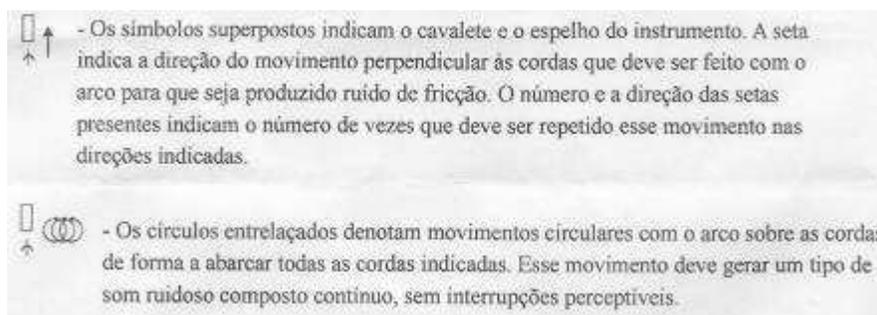


Figura 1 – Símbolos e seus significados na peça “Supreme Fiction”

Podemos afirmar que a música nova é ilimitada no que tange à forma

de sua escrita, o que torna insuficiente um estudo dogmático, pois os signos utilizados pelos compositores são permanentemente criados e passíveis de mutação.

2 – Recortes de aspectos técnicos, utilizados em composições recentes para violoncelo

2.1– Execução de quiálteras e associações rítmicas

A escolha das quiálteras na música atual é proveniente de processos composicionais distintos. Alguns compositores as escolhem para deixar o tempo cambaleante ou liso; outros chegam a elas através de cálculos (neste caso elas têm uma função estrutural). Há ainda aqueles que as escolhem pelo seu imanente impulso rítmico. Em qualquer um destes casos é necessário um enfoque novo, que não consta nos métodos tradicionais.

As transições de quiálteras de 5, 6 e 7 notas exigem uma atenção especial ao instrumentista, tanto no que toca às transições entre elas mesmas, quanto às mudanças delas para outros padrões rítmicos.

Na segunda das “*Três Peças para Violoncelo Solo*”, de Willy Corrêa de Oliveira, notamos que o intercâmbio entre quiálteras de 5 e 7 notas passando para uma pulsação de colcheias, parece ser o primeiro desafio a ser vencido pelo violoncelista.

Uma seqüência de exercícios progressivos pode ser de grande utilidade para a aquisição deste procedimento técnico. A progressão é simples: 1 – executar os ritmos designados com uma mesma nota, 2 – introduzir as mudanças de corda requeridas pela digitação, 3 – criar acentuações diferentes dentro das quiálteras (uma das dificuldades das quiálteras ímpares é saber em que direção o arco deve se encontrar, com as acentuações criam-se “bóias”, melhorando assim a coordenação), 4 – criar escalas que contenham o padrão rítmico da passagem. Exemplo (exercício proposto pelo autor):

Willy Corrêa de Oliveira - excerto

Passo 1 (dificuldade rítmica isolada)

Passo 2 (dificuldade rítmica + mudança de corda)

Passo 3 (Exemplo de acentuações difíceis)

Passo 4 (criação de escalas que contenham o padrão rítmico da passagem)

Figura 2 – Exercício de estudo para o excerto de Willy Corrêa

Encontramos um uso ainda mais complexo das quiálteras no “Segundo Quarteto de Cordas” (p. 3, 1968), de G. Ligeti, nos compassos 42 e 43. Neste caso, as quiálteras são executadas no mesmo arco, complicando ainda mais a execução, o que requer do violoncelista uma articulação ainda mais enérgica e precisa da mão esquerda.

Figura 3 – Excerto da parte violoncelo da partitura do Quarteto de Cordas de G. Ligeti (compassos 42 e 43)

Numa função bem distinta do uso das quiálteras vemos “*Lamento*

Quase Mudo” (p. 1, 2006), de Silvio Ferraz. As quiálteras nesta peça deixam o tempo cambaleante, sem uma pulsação definida, como ocorre na obra de Willy Corrêa de Oliveira.

Apesar da função de tornar o tempo cambaleante, alguma forma de estrutura rítmica deve ser estabelecida. Uma solução bastante eficiente é estabelecer o estudo em três etapas: 1 – praticar a passagem com a pulsação em colcheias, para que a polirritmia gerada (ex.: quiáltera de cinco semicolcheias sobre a pulsação de duas colcheias) possa ocasionar uma coerência da pulsação; 2 – praticar a passagem com apenas uma nota, isolando assim as dificuldades rítmicas; e 3 – juntar as dificuldades rítmicas à mudança constante de modos de tocar. Exemplo:

Silvio Ferraz - Lamento quase mudo - excerto

The image displays a musical score for a bassoon or similar instrument, featuring a complex rhythmic exercise. The score is divided into three main sections:

- Top Section:** Shows the original musical notation with various playing techniques indicated above the staff: *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), *pizz.* (pizzicato), and *pont.* (ponticello). A pulse line below the staff, labeled "pulsação", consists of vertical bars representing a steady beat. A five-measure phrase is bracketed with a "5" below it, indicating a quintuplet.
- Middle Section:** Titled "Passo 1 (estabelecimento do ritmo)", this section focuses on establishing the rhythm. It shows a single-note line with a five-measure phrase bracketed with a "5", mirroring the quintuplet in the original score.
- Bottom Section:** Titled "Passo 2 (ritmos + mudanças do modo de tocar)", this section combines the rhythmic patterns with the different playing techniques. It includes *pizz.*, *arco*, *pizz.*, and *pont.* markings, along with a five-measure phrase bracketed with a "5".

Figura 4 –Exercício de estudo de “Lamento quase mudo”.

Adquirindo-se a referência da pulsação, a liberdade imprescindível para a realização das frases deve ser tomada.

Outro aspecto particular é a importância das pausas. As pausas pertencem às quiáteras, e mesmo não sendo tocadas possuem um valor dramático essencial. Segundo Aldrovandi (2006, p. 3):

“O silêncio também tem seu papel espacializador. Ele não é articulatório nem preparador. Há uma força temporal que faz com que ele seja o sinal mais presente desta imensidão ambiental.”

O início de “*Lamento Quase Mudo*” deixa claro o valor essencial das pausas. Vejamos no exemplo abaixo:

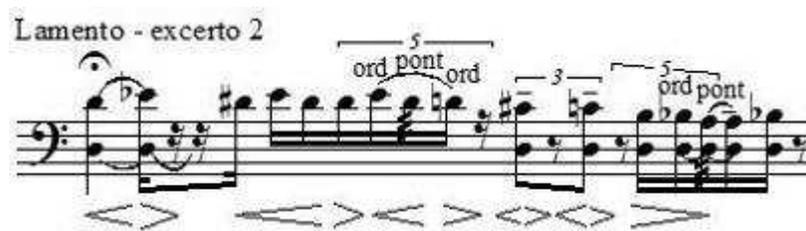


Figura 5 – Excerto de “Lamento quase mudo”, de Sílvio Ferraz

Para salientar a força e a atividade contida no silêncio, podemos novamente citar Paul Zumthor (2005, p. 63):

“A voz jaz no silêncio; às vezes sai dele, e é como um nascimento. Ela emerge de seu silêncio matricial. Ora, neste silêncio ela amarra os laços com uma porção de realidades que escapam à nossa atenção despertada; ela assume os

valores profundos que vão em seguida, em todas as suas atividades, dar cor àquilo que, por seu intermédio, é dito ou cantado.”

No decorrer do “*Lamento Quase Mudo*”, os silêncios despertam inúmeras possibilidades, fazem parte do próprio gesto musical e a sua duração vai determinar jogos de velocidades que irão criar diferentes formas de escuta. Apesar de a contagem correta ser necessária, a sensação da velocidade do silêncio no Lamento é improvisada, e contribui para a instabilidade rítmica da peça.

2.2 – Intervalos não usuais na tradição romântica

Os intervalos usados na música atual apresentam dois problemas básicos: um auditivo e outro de memória muscular. O auditivo reside no treinamento de percepção musical que o músico recebe, que quase nunca alcança a audição dos intervalos mais comuns da música moderna. O muscular resulta do fato de que estes intervalos não são normalmente inseridos no treinamento físico básico do violoncelista. Podemos observar que intervalos como terças, sextas e oitavas são exaustivamente estudados em todas as suas formas, mas raramente são trabalhados saltos como uma nona menor, ou que ultrapassem uma oitava.

Segundo Zukofsky (1992, p. 2):

“As regards left hand/arm problems something as basic as Geminiani’s suggestion of practising *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 cosiness that the habitual practising 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"³⁰.

A música atual possui intervalos que, segundo Zukofsky, vêm sendo negligenciados, como se as revoluções musicais do Século XX simplesmente não houvessem ocorrido. Enrico Mainardi, em seus "*21 Studien zur Technik des Violoncellospiels*"³¹, abordou inúmeros intervalos em que a formação geral dos violoncelistas é frágil, como segundas, sétima e nonas. Como exemplo desta tentativa de familiarizar o violoncelista com estes intervalos, transcrevemos aqui parte do seu sexto estudo (p. 7, 1976):

³⁰ Tradução nossa: "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 levado 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."

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



Figura 6 – Excerto do sexto estudo de Mainardi

A peça “*Circuncello*”, de Rodrigo Lima, está repleta de intervalos não usuais 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



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



Figura 7 – Excerto de “Circuncello”, de Rodrigo Lima

2.3 – Quartos de Tom

Os quartos de tom surgem como outro desafio para o intérprete moderno. Eles possuem duas funções claramente observáveis: uma melódica e

outra harmônica.

2.3.1 - *Função Melódica*

A função melódica é uma consequência natural do esgotamento do cromatismo. Para músicos habituados com a “afinação expressiva”, a audição melódica dos quarto de tom é simplesmente uma evolução natural. Sobre o conceito de afinação expressiva, proposto por Casals, observamos o comentário de Cherniavsky (1952, p. 1):

“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 apart”³²

³² Tradução nossa: “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.”

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:

“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)”³³.

Na peça “*Aspidosperma polyneuron*”, de Tadeu Taffarello (p. 1, 2006), encontramos esta forma de atração gravitacional e melódica.

³³ *Idem*: “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)”.

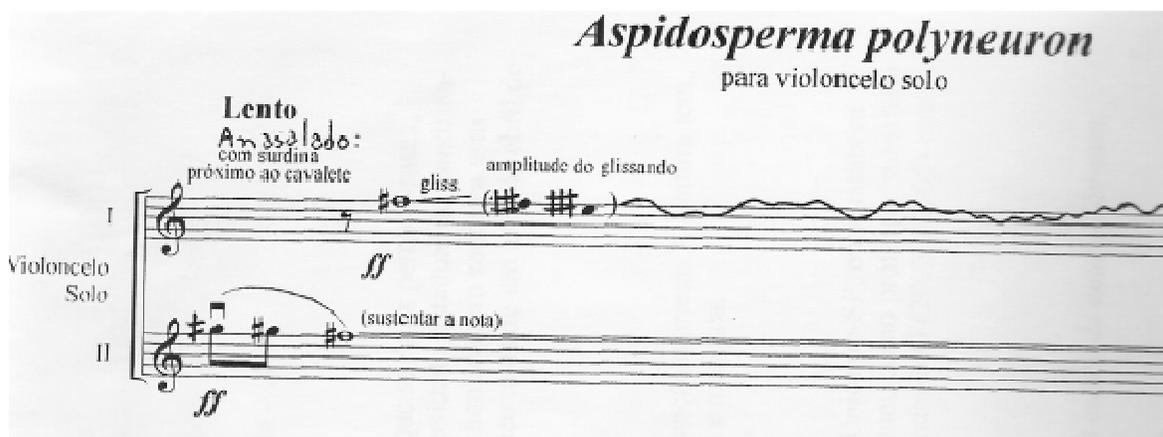


Figura 8 – Excerto de “Aspidosperma polyneuron”, de Tadeu Taffarello

No exemplo acima, o sol sustenido abaixado em um quarto de tom tem uma gravitação clara em direção ao sol sustenido. A melhor forma de se estudar essa difícil passagem é deixando clara esta atratividade. Desta maneira, a execução fica muito mais precisa e expressiva do que seria se medíssemos geograficamente o quarto de tom.

Uma outra face da função melódica é um processo composicional onde a peça ou passagem tem uma nota central e o compositor usa notas próximas a esta nota central incluindo os quartos de tom. Segundo o compositor Rodrigo Lima, a peça “*Circuncello*” deve seu título a este processo composicional. No início de “*Circuncello*”, a nota Lá é tida como o centro gravitacional sobre o qual são atraídas as diversas notas que a circulam, como si bemol, lá sustenido (quarto de tom acima), sol sustenido e lá bemol (quarto de tom abaixo).



Figura 9 – Excerto do início da peça “Circuncello”, de Rodrigo Lima

É importante notar que o quarto de tom é realizado pela memória muscular da mão esquerda, e não atingido através de glissandos, a não ser que isso seja especificado pelo compositor. Alguns exercícios alternando estas notas se mostram muito eficientes para a execução do trecho, como no exemplo a seguir:



Figura 10 – Exercício para afinação de quarto 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 Schiff³⁴ (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

³⁴ Heinrich Schiff – Violoncelista e maestro austríaco, conhecido por sua colaboração com compositores como Berio, Casken, Henze e Penderecki.

que se faça glissandos entre as notas:



Figura 11 – Excerto inicial de “Sacher Variation”, de Wiltold Lutoslawski

2.3.2 - Função Harmônica

Os quartos de tom usados com esta função precisam ser inseridos em um contexto de cor. Em “*Supreme Fiction*”, Ignácio de Campos se utiliza da seguinte “scordatura”³⁵: 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:

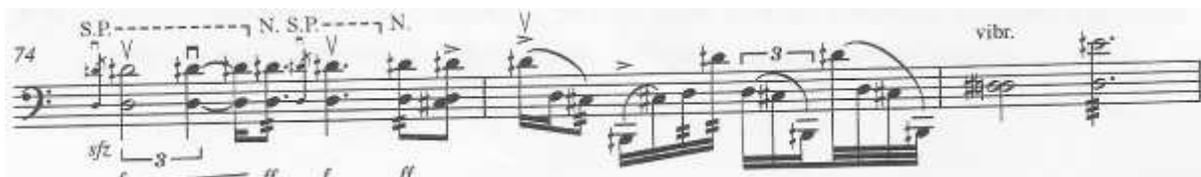


Figura 11 – Excerto da peça “Supreme Fiction”, de Ignácio de Campos

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, assim:

³⁵ Afinação das cordas diversa da usual.

para se alcançar as notas, mas principalmente para manter este dedo saudável, sem tensões excessivas.

Para o perfeito funcionamento das extensões é necessário que os dedos, a mão e o pulso mantenham exatamente o mesmo ângulo em relação ao espelho no momento em que o polegar for retirado de trás do braço do instrumento. Em outras palavras, ao se executar as extensões o ângulo formado com relação ao espelho pelo pulso deverá ser alterado o mínimo possível.

Na peça “*Circuncello*” (p. 1, 2006), de Rodrigo Lima, o eixo do segundo dedo deve permanecer totalmente inalterado com a subida do polegar ao espelho. O posicionamento dos dedos deve se dar com tal independência que nenhum deles encoste na corda vizinha.



Figura 13 – Excerto da peça “Circuncello”, de Rodrigo Lima, com observações técnicas para execução

Sugestões de exercícios:

Exercícios para a manutenção do eixo do pulso:

(1)



(2) Segurar uma nota, com diferentes movimentações do polegar, sem alteração de afinação ou de estabilidade do som



Figura 14 – Exercícios para a manutenção do eixo do pulso

Encontramos outro exemplo de extensão atípica na peça “*Linhas Tortas*” (p. 2, 2007), de Silvio Ferraz, quando temos que tocar um Mi com o polegar na quarta corda e um sol bemol na terceira corda.

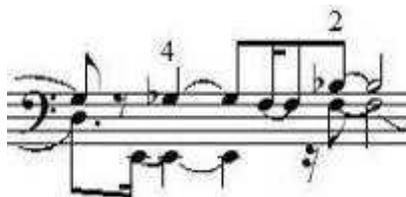


Figura 15 - Exemplo de extensão atípica na peça “Linhas Tortas”, de Silvio Ferraz

Para esta passagem complexa, sugerimos o seguinte exercício, para a fixação da memória muscular:



Figura 16 – Sugestão de exercício para a fixação da memória muscular de uma passagem da peça “Linhas Tortas”, de Silvio Ferraz

2.5 – Pizzicatos

Os pizzicatos passaram a ser utilizados de formas variadas na música escrita para violoncelo desde o início do Século XX. Estes pizzicatos podem aparecer de várias formas, entre elas: pizzicatos percussivos, pizzicatos de unha (nail pizzicato), pizzicatos com glissando e pizzicatos de mão esquerda.

2.5.1 - *Pizzicato Percussivo*

Este tipo de pizzicato é realizado levantando-se a corda simultaneamente com dois dedos da mão direita. Devido ao fato da corda bater no espelho, são gerados dois sons: o da nota produzida pela mão esquerda e o da batida da corda. Podemos afirmar que as dinâmicas destes pizzicatos são tão controláveis quanto as de um pizzicato normal, ou seja, não há necessidade de se tocar sempre forte quando houver um pizzicato percussivo.

No “*Lamento Quase Mudo*”, de Silvio Ferraz, os pizzicatos percussivos estão presentes em diversos momentos da peça, e eles devem ter intensidades variáveis, para contribuir com o contraponto criado entre as diferentes formas de tocar (pizzicato percussivo, arco, sul ponticello etc,...). Um exemplo disto está na página 5, onde no final da segunda linha a tensão dos pizzicatos percussivos vai

aumentando até a música “desembocar” no Ré corda solta.

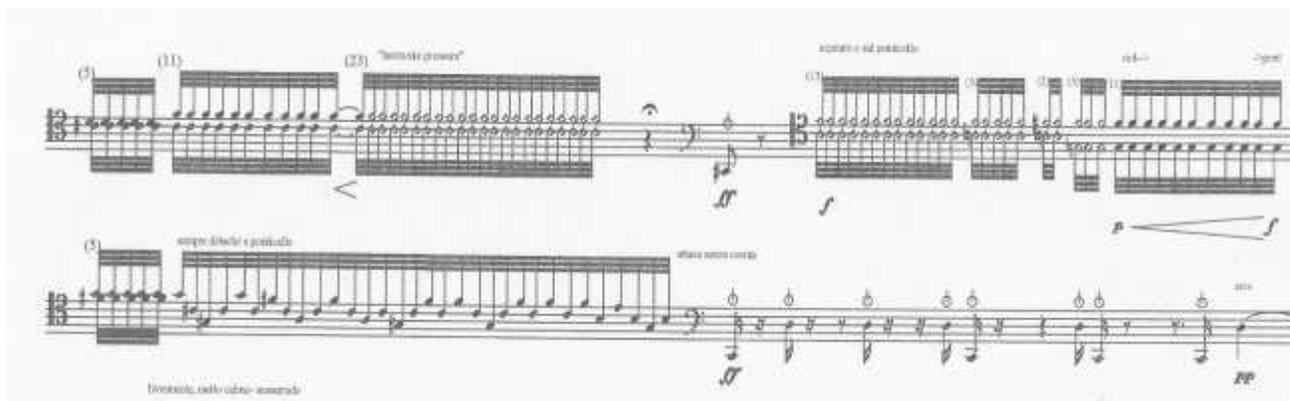


Figura 17 – Exemplo de pizzicato percussivo extraído do excerto da peça “Lamento Quase Mudo”, de Silvio Ferraz” (pg . 5)

Para uma boa execução da transição entre os pizzicatos percussivos e o Ré corda solta, devemos tocar o último Dó pizzicato com a mão esquerda, enquanto preparamos o arco para tocar o Ré corda solta.

Na “*Sequenza XIV*”, de Luciano Berio (p. 1, 2002), vemos o mesmo efeito sendo utilizado, quando o compositor pede um pizzicato percussivo realizado com a mão esquerda logo após uma passagem rápida da mão esquerda, para que o violoncelista não perca o tempo soltando o arco e preparando o pizzicato.

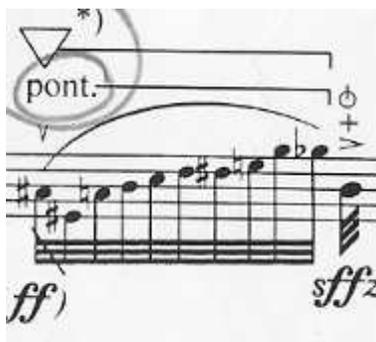


Figura 18 – Pizzicato percussivo, “Sequenza, XIV” de Luciano Berio

2.5.2 - Pizzicato de Unha (Nail Pizzicato)

Este tipo de pizzicato realizado apenas com a unha, retira grande partes dos harmônicos e gera um efeito mais seco e metálico. É geralmente usado em piano, pois tem pouca projeção. Vemos um exemplo deste tipo de pizzicato na peça para violoncelo e flauta “Carapicuíba” do compositor Leonardo Aldrovandi (p. 1, 2007):

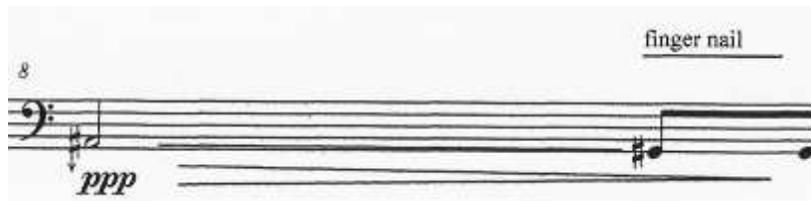


Figura 19 – Exemplo de pizzicato de unha extraído da peça “Carapicuíba”, de Leonardo Aldrovandi

Encontramos outro exemplo de pizzicato de unha em “Registros”, de João Vitor Bota (p. 2, 2008):



Figura 20 – Pizzicato de unha em “Registros”

2.5.3 - Pizzicato com glissando

Quando realizamos os pizzicatos com glissandos, a mão esquerda deve ter um contato mais profundo com o espelho do que o normal, para que haja

ressonância suficiente para a realização do glissando. A velocidade do glissando deve ser escolhida cuidadosamente. Quando demoramos na nota de partida do glissando temos uma menor intensidade sonora do mesmo, em contrapartida se deslizarmos o dedo assim que tocarmos a nota, o glissando sobressairá. Em alguns casos os compositores demonstram claramente a velocidade do glissando e o tempo de espera na primeira nota. Podemos notar isto na “*Sequenza XIV*”, de Luciano Berio:



Figura 21 – Exemplo de glissando extraído da peça “Sequenza XIV”, de Luciano Berio

Vemos também na peça “*Aspidosperma polyneuron*”, de Tadeu Taffarelo (p.7, 2006), a presença de pizzicatos com glissandos. Neste caso, conforme a dinâmica vai diminuindo, devemos aumentar a velocidade do glissando para que o mesmo seja audível.



Figura 22 – Exemplo de pizzicatos com glissandos extraídos da peça “Aspidosperma polyneuron”, de Tadeu Taffarelo

2.5.4 - Pizzicato de Mão Esquerda

Apesar dos pizzicatos de mão esquerda estarem presentes no repertório dos instrumentos de corda desde Paganini, o uso do mesmo foi muito restrito até o Século XX.

Na peça “A La Recherche du Apex” (p. 1, 1977), do compositor uruguaio Leon Biriotti, o efeito de troca rápida entre o pizzicato de mão esquerda nos remete ao efeito paganiniano.



Figura 23 – Exemplo extraído de excerto da peça “A La Recherche du Apex”, de Leon Biriotti

Podemos observar uma forma bem distinta de utilização dos pizzicatos de mão esquerda na parte inicial da “Sequeza XIV”, de L. Berio (2002). Dedicada ao violoncelista Roham de Saram (nascido no Sri Lanka), o início da peça imita o tambor “Kandyan”³⁶, o efeito criado por Berio une o pizzicato de mão esquerda a percussões de alturas definidas com a mão direita no tampo do instrumento.

Para uma execução eficiente, a mão esquerda deve permanecer muito flexível, para que os dedos possam atingir a corda com a destreza necessária para a realização das dinâmicas.

³⁶ Tambor “Kandyan” – Segundo Roham de Saram. Tradução nossa: “O tambor Kandyan é um dos principais instrumentos do Sri-Lanka, um país rico em instrumentos de percussão. As cerimônias a que estes instrumentos estão associados datam da época pré-budista.” Referência: <http://www.xeniaensemble.it/eng/projects/estovest05/concert05.html>.

scritta per Rohan de Saram

Sequenza XIV

per violoncello (2002)

accordatura, sempre

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

pizz. m.d. *ff*

pizz. *ff*

m.s.

m.d.

pp

$\rightarrow \times 7$

$\rightarrow \times 8$

The image shows a musical score for 'Sequenza XIV' for cello. It features two staves: the upper staff for the right hand (m.s.) and the lower staff for the left hand (m.d.). The piece is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as approximately 92 beats per minute, with the instruction 'mormorando e flessibile'. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). There are specific instructions for pizzicato: 'pizz. m.d.' (pizzicato right hand) and 'pizz. ff' (pizzicato left hand, fortissimo). The left hand part shows a sequence of notes with fingerings and some markings like '→ x 7' and '→ x 8'. There are also some performance markings like '+' and '0' above the notes.

Figura 24 – Exemplo de pizzicato de mão esquerda extraído do excerto do início da peça “Sequenza XIV”, de Luciano Berio

Podemos identificar na peça “*Cinco Mo(vi)mentos para Violoncelo Solo*”, de Alexandre Ficagna (p. 9, 2007), uma utilização bem complexa do pizzicato de mão esquerda. Neste caso temos que tocar também cordas soltas em pizzicato com a mão direita, precisamos então achar dedilhados que juntem as duas mãos na mesma corda o mínimo possível. Exemplo:

IV - Presto mecânico

$\text{♩} = 144$

Senza arco sempre

Cordas soltas

Tappings

p sempre

simile

The image shows a musical score for 'IV - Presto mecânico' from 'Cinco Mo(vi)mentos para Violoncelo Solo' by Alexandre Ficagna. The piece is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The tempo is marked as 144 beats per minute. The instruction 'Senza arco sempre' (without bow always) is present. The score is divided into two parts: 'Cordas soltas' (open strings) and 'Tappings'. The 'Cordas soltas' part shows a sequence of notes with fingerings and dynamic markings like *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The 'Tappings' part shows a sequence of notes with fingerings and dynamic markings like *p* and *pp*. There are also some performance markings like '+' and '0' above the notes.

Figura 25 – Exemplo de utilização bem complexa do pizzicato de mão esquerda extraído da peça “Cinco Mo(vi)mentos para Violoncelo Solo”, de Alexandre Ficagna

2.6 – Glissandos

Os “glissandos” na música atual têm uma função bem distinta do portamento usado na tradição romântica, o qual imita gestos típicos do *bel canto*. Na Música Nova eles não funcionam com ponte entre as notas, mas sim, como eventos sonoros específicos, podendo gerar sons multifônicos, diferentes combinações de harmônicos, gestos musicais, entre outras possibilidades. Na música escrita desde o início do Século XX, quando o compositor indica o glissando, significa que o mesmo deve ser realizado logo no início da nota e não no final como na tradição romântica.

Na passagem abaixo da peça de “*Latitudes Emaranhadas*” (p. 7, 2002), de Rodrigo Cicchelli, durante os glissandos nos harmônicos artificiais, o terceiro dedo move em velocidades distintas indicadas pelo compositor, esta técnica gera inúmeros tipos de sons multifônicos.

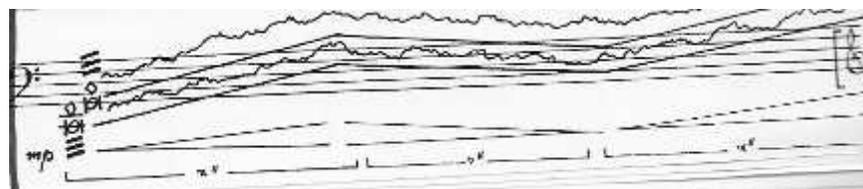


Figura 26 – Exemplo de glissando extraído da peça “*Latitudes Emaranhadas*”, de Rodrigo Cicchelli

Podemos notar um uso “gestual” do glissando na peça “*A Quem Interessar Possa...*” (p. 1, 2007), de Vanessa Rodrigues, assim:

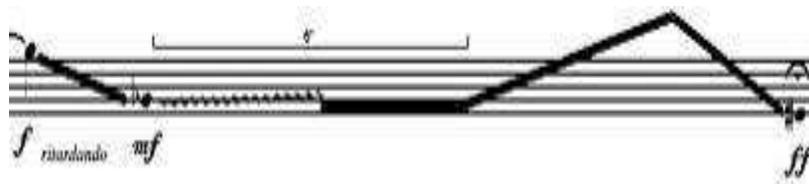


Figura 27 – Exemplo de glissando extraído de excerto da peça “*A quem interessar possa...*”, de Vanessa Rodrigues

Para que o gesto seja mostrado corretamente devemos coordenar a velocidade do arco com a velocidade do glissando, em outras palavras, utilizamos uma maior velocidade de arco quando a mão esquerda realizar o glissando mais rápido.

Em “*Aspidosperma Polyneuron*” (p. 1, 2006), de Tadeu Taffarello, o glissando gera diferentes harmônicos durante o seu movimento, criando uma cor específica no início da peça:

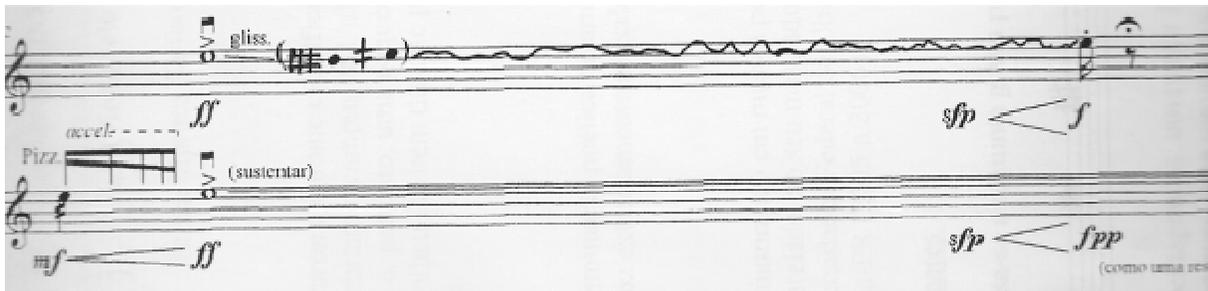


Figura 28 – Exemplo de glissando extraído do excerto da peça “Aspidosperma Polyneuron”, de Tadeu Taffarello

Notamos um uso semelhante do glissando, criando inúmeras combinações de harmônicos, na obra “*Linhas Soltas*” (p. 5, 2006), de Silvio Ferraz, para violoncelo e piano. Neste caso uma das vozes está sempre em movimento:

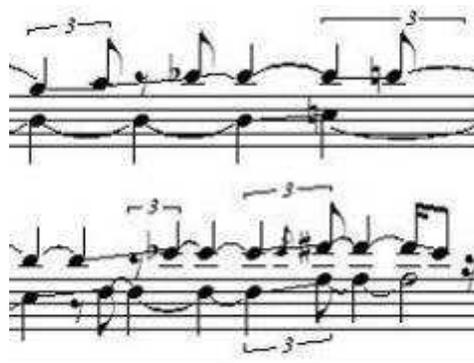


Figura 29 – Exemplos de glissando com ritmos diferentes extraído da peça “Linhas Soltas”, de Silvio Ferraz

Para treinar diferentes coordenações de glissandos, aberturas e contrações da mão esquerda presentes nesta passagem, propomos o seguinte exercício:

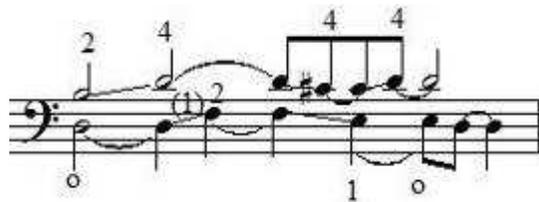


Figura 30 – Exercício com exemplo de coordenações diferentes de glissando

Em “*Spins and Spells*” (p. 2, 2007), Saariaho utiliza um artifício diferente: o glissando medido com figuras rítmicas em arcos separados. A corda solta é repetida durante a passagem, enquanto o glissando com medidas rítmicas ocorre na corda vizinha:



Figura 31 – Exemplo de glissando medido com figuras rítmicas em arcos separados extraído da peça “Spins and Spells”, de Saariaho

As possibilidades são tão extensas que poderíamos criar estudos específicos para cada peça, assim como o estudo escrito por Isang Yun para a peça “*Glissées*”. Neste estudo Yun aborda inúmeros tipos de glissando que são usados em sua peça, incluindo o glissando em conjunto com o uso de “col legno” no arco.



Figura 32 – Excerto do estudo de Isang Yun para a peça “Glissées”

Cabe ao intérprete distinguir as diferentes funções do glissando e o contexto de sua sonoridade, o que acaba por determinar gestos, velocidades de mão esquerda e diferentes formas de coordenação com a mão do arco.

2.7 – Timbres Específicos

A mudança rápida da forma de tocar é uma das dificuldades mais proeminentes na música nova. É fundamental que instruções como *sul tasto*, *sul ponticello*, *al ponticello*, *normal*, *pizzicato*, *pizzicato percussivo*, sejam realizados de forma clara e eficaz. Quando realizamos as constantes mudanças na forma de tocar, um auxílio visual (determinando cores específicas para cada forma de tocar) pode ser de grande ajuda para executar as transições corretamente. Como exemplo podemos citar esta passagem da peça “*Latitudes Emaranhadas*”, de Rodrigo Cicchelli (p. 4, 2002):



Figura 33 – Excerto da peça “Latitudes Emaranhadas”, de Rodrigo Cicchelli

Uma boa abordagem inicial a esta dificuldade é o estudo de escalas simples com trocas constantes de formas de tocar. Exemplo:



Figura 34 – Exemplo de estudo de escala com trocas constantes de formas de tocar

Algumas mudanças rápidas na forma de tocar requisitam soluções criativas por parte do intérprete, como na terceira das “*Três peças para Violoncelo Solo*” (p. 2, 2002), de Willy Correa de Oliveira. Para a execução eficaz da troca constante entre arco e pizzicato, sugerimos que o polegar execute o pizzicato, e que ele não volte para seu lugar usual. Se ele permanecer abaixo do talão não precisamos perder o tempo da preparação do arco.



Figura 35 – Exemplo de sugestão para execução da peça “Três peças para Violoncelo Solo”, de Willy Correa de Oliveira

Um outro tipo de recurso técnico surge quando não apenas a forma de tocar muda, mas o compositor requisita efeitos multifônicos. Os multifônicos são produzidos por uma pressão maior do arco na corda, e o efeito audível ao invés da nota pressionada são vários ruídos diferentes. A localização do arco (sul tasto,

ponticello ou normal), velocidade e quantidade de pressão geram multifônicos de diversos tipos. Os compositores geralmente deixam especificado de forma clara a execução dos multifônicos.

Exemplo1: A bula de “Latitudes Emaranhadas”, de Rodrigo Cicchelli, indica como devemos executar os multifônicos e abaixo temos uma parte da bula onde ele requisita os sons multifônicos:³⁷

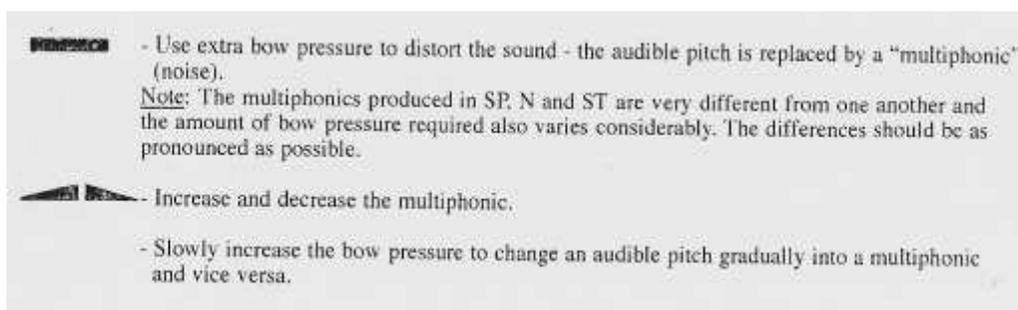


Figura 36 – Bula de “Latitudes Emaranhadas”, de Rodrigo Cicchelli

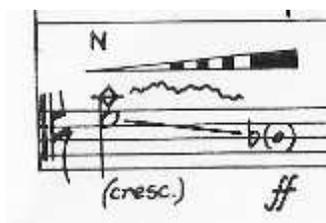


Figura 37 – Exemplo de transição entre a nota audível e sons multifônicos extraído da peça “Latitudes Emaranhadas”, de Rodrigo Cicchelli

No exemplo acima, Cicchelli requisita uma transição entre a nota audível e os multifônicos sendo que entre a nota audível e o multifônico final existem algumas gradações.

³⁷ Tradução nossa: “Usar uma maior pressão no arco para distorcer o som – a nota audível é substituída por “multifônicos” (ruídos). Observação: Os multifônicos produzidos em Sul Ponticello, Normal e Sul Tasto são muito diferentes um do outro e a quantidade de pressão no arco varia consideravelmente de um caso para o outro. As diferenças devem ser muito claras”. “Aumentar e diminuir a quantidade de multifônicos”. “Aumentar devagar a pressão do arco para mudar gradualmente de uma nota audível para um multifônico e vice-versa.”

No início de “*Charisma*” (p. 1, 1971), Xenakis pede que o arco realize um ranger de forma irregular muito próximo ao cavalete:

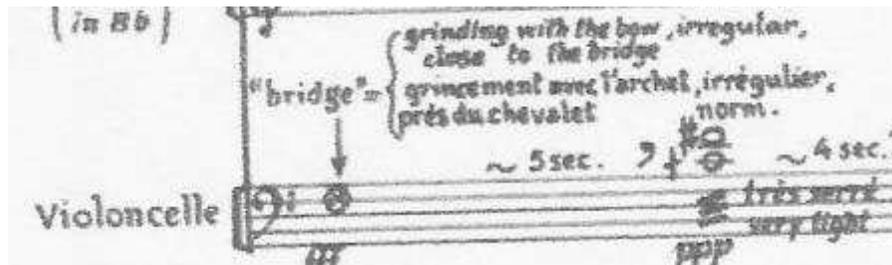


Figura 38 – Excerto da peça “Charisma”, de Xenakis

2.8 – Trinado

Assim como os glissandos, os trinados na música nova têm uma função diferente na música nova. Os trinados, que até o período romântico, serviam para embelezar ou enfatizar uma nota, agora são entidades individuais, efeitos sonoros independentes.

Como o trinado passa a ter uma função de efeito sonoro, raramente usamos na Música Nova aquela prática comum do barroco de começar mais lento e aumentar gradativamente a velocidade. Na música contemporânea, em geral, começamos o trinado já com a velocidade que ele vai ter até o final.

Os trinados podem ter várias combinações de recursos técnicos, vamos analisar algumas no exemplo abaixo:



Figura 39 – Excerto da peça “Aubade”, de Paavo Heinen

O compositor finlandês Paavo Heinen na sua peça “Aubade” (p. 11, 1990) para Violoncelo e Piano, pede trinados em cordas duplas, e escreve os valores rítmicos dos trinados, para que não haja confusão quanto a que notas trinar e quanto a duração das mesmas.

O trinado entre o Lá-Fá corda dupla e o Fá#-Lá corda dupla, exige grande destreza da mão esquerda, pois além do trinado, existe uma extensão entre o primeiro e segundo dedo, e durante a extensão não podemos alterar demais o ângulo do pulso, pois o terceiro dedo deve estar pronto para alcançar o Fá Sustenido. Para esta passagem propomos o seguinte exercício:



Figura 40 – Exercício para o trinado de corda dupla

3 – Análise técnica de três peças

3.1 – “A Quem Interessar Possa” – Vanessa Rodrigues

Esta obra apresenta um estilo extremamente fluente, em que o violoncelo se distancia de sua função tradicional como cantor e se torna um ator. A dicção sempre esteve presente no vocabulário dos grandes violoncelistas, podemos citar Casals (p. 65, 2000):

“Una nota acentuada destacará y mantendrá su valor no tanto por su especial intensidad como sobre todo por la sombra que la sucede. Estas observaciones tienen su paralelo em uma ley de la naturaleza: gritemos muy alto e observemos el diminuendo sin fin que sigue. La interpretación de la música no puede excluir esta realidad tan natural”³⁸.

Fato notório é que nos anos 1960, com a evolução das tecnologias de gravação, esse estilo com dicção cedeu espaço a um estilo que prezava pela conexão de todos os sons. Podemos notar nas gravações das Suítes de Bach feitas por Casals e Rostropovich a diferença desses estilos. No fim do Século XX surgem intérpretes como Anner Bylsma e Peter Wispelwey que valorizam ainda mais o estilo falado e não cantado.

A peça de Vanessa Rodrigues é uma busca constante de conexões de sonoridades diferentes, ela vai se transformando, gerando elementos que

³⁸ Tradução nossa: “Uma nota acentuada se destacará e manterá seu valor, pela sombra que a sucede e não pela sua intensidade (dinâmica). Esta observação tem um paralelo numa lei da natureza: quando gritamos com força, podemos observar um diminuendo sem fim que se segue. A interpretação da música não pode excluir esta realidade tão natural.”

parecem se encadear de outros, mas sem se utilizar de formas clássicas para tal. Uma associação (proposta pelo autor) que podemos fazer sobre encadeamento inevitável do discurso nos remete às palavras de Foucault (p. 1, 1999):

“...Em vez de tomar a palavra, gostaria de estar à sua mercê e de ser levado muito para lá de todo o começo possível. Preferiria dar-me conta de que, no momento de falar, uma voz sem nome me precedia desde há muito: bastar-me-ia assim deixá-la ir, prosseguir a frase, alojar-me, sem que ninguém se apercebesse, nos seus interstícios, como se ela me tivesse acenado, ao manter-se, um instante, em suspenso. Assim não haveria começo; e em vez de ser aquele de onde o discurso sai, estaria antes no acaso do seu curso, uma pequena lacuna, o ponto do seu possível desaparecimento.

Preferiria que atrás de mim houvesse (tendo há muito tomado a palavra, dizendo antecipadamente tudo o que eu vou dizer) uma voz que falasse assim: ‘Devo continuar. Eu não posso continuar. Devo continuar. Devo dizer palavras enquanto as houver. Devo dizê-las até que elas me encontrem. Até elas me dizerem — estranha dor, estranha falta. Devo continuar. Talvez isso já tenha acontecido. Talvez já me tenham dito. Talvez já me tenham levado até ao limiar da minha história, até à porta que se abre para a minha história. Espantar-me-ia que ela se abrisse’”.

Em “*A Quem Interessar Possa...*”, as sonoridades devem se desencadear das sonoridades precedentes, não por uma semelhança de motivos, mas pelos sons simplesmente se encaixarem uns nos outros. Tecnicamente isso significa um controle das velocidades de arco e vibrato combinadas com

articulações específicas do arco.

O início da peça gira em torno da nota Fá. A dramaticidade da primeira nota que sai do pianíssimo “sul tasto” até um fortíssimo, pode ser ajudada se pensarmos que o início do Fá longe de ser o início da peça, é na verdade uma ressonância de música já iniciada, como na citação anterior de Foucalt (p. 1,1999) – “Preferiria dar-me conta de que, no momento de falar, uma voz sem nome me precedia desde há muito.”



Figura 41 – Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

O crescendo cria uma grande diversidade de harmônicos e a compositora pede para que a reverberação da corda seja parada no ápice no crescendo. Sugerimos que a corda seja parada com a parte inferior do polegar direito.

A figura “ad libitum” que se segue, deve ser executada aproximadamente no meio do arco com uma articulação brilhante da mão esquerda. É sempre útil lembrarmos que quando tocamos dinâmicas mais suaves, a dicção (articulação) da mão esquerda deve ser ainda mais viva.



Figura 42 – Exemplo de crescendo extraído da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

Após os dois segundos de pausa, o “Fá” deve ser executado extremamente próximo ao cavalete e sem vibrato, para contrastar com o trêmulo pianíssimo que se segue.

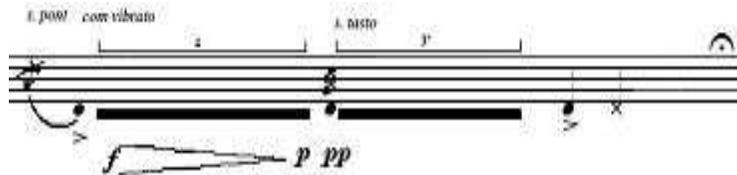


Figura 43 – Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

Na segunda linha, o pizzicato percussivo deve ser realizado puxando-se a corda Dó simultaneamente com o primeiro dedo e o polegar. O glissando logo em seguida deve ser feito na corda Dó, passando-se para a corda Sol próximo à quinta posição. Um grande contraste deve ser feito entre o “si bemol abaixado um quarto de tom” (corda Sol), executado fortíssimo e si “bequadro (corda Ré)” com o vibrato apropriado indicado. Nesta peça as diferenças de forma de tocar (abordadas no item 7 do capítulo 2) devem ser interpretadas literalmente, sem que se tente uniformizar o som, segundo a compositora (p. 3, 2008):

“..., o timbre tem um papel imprescindível pois é a característica peculiar do instrumento – no caso o violoncelo – e todas as possibilidades de variações deste mesmo som que trazem a uma obra solo uma possibilidade de manter-se atraente para a percepção, sem recorrer a formas clássicas de desenvolvimento temático.”

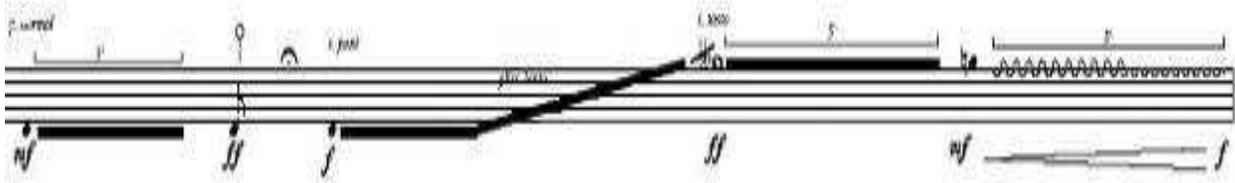


Figura 44 - Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

Na parte que se segue, o ataque do fortíssimo deve ser aliviado rapidamente criando uma sensação de reverberação no pianíssimo. No ataque do Lá, com o pizzicato percussivo, não é necessário apertar a corda até o final. Se essa nota for tocada e com a mão esquerda usando pressão de harmônico, o efeito percussivo sairá naturalmente.

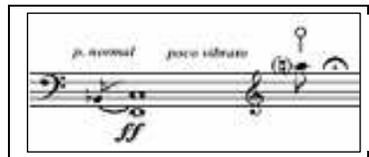


Figura 45 - Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

A transição do próximo “ad libitum” para o trêmulo deve ser feita com um cuidado especial. No “ad libitum” chegamos ao fortíssimo, golpe de arco realizado no meio do arco, com a utilização do cotovelo e chegamos num trêmulo na ponta e sul ponticello. A mão esquerda também merece uma especial atenção, o estabelecimento da memória muscular das aberturas de tom e semitom, são fundamentais para a passagem. Uma forma de se estudar este trecho é isolando as dificuldades das duas mãos.

velocidade do arco deve ser estabelecido na tercina. Uma velocidade descontrolada deixará o som sem a consistência necessária.



Figura 49 - Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

Como esta figura passa a ser o fio condutor até o final da peça, neste ponto é útil que se experimente tocar todas elas em seqüência.

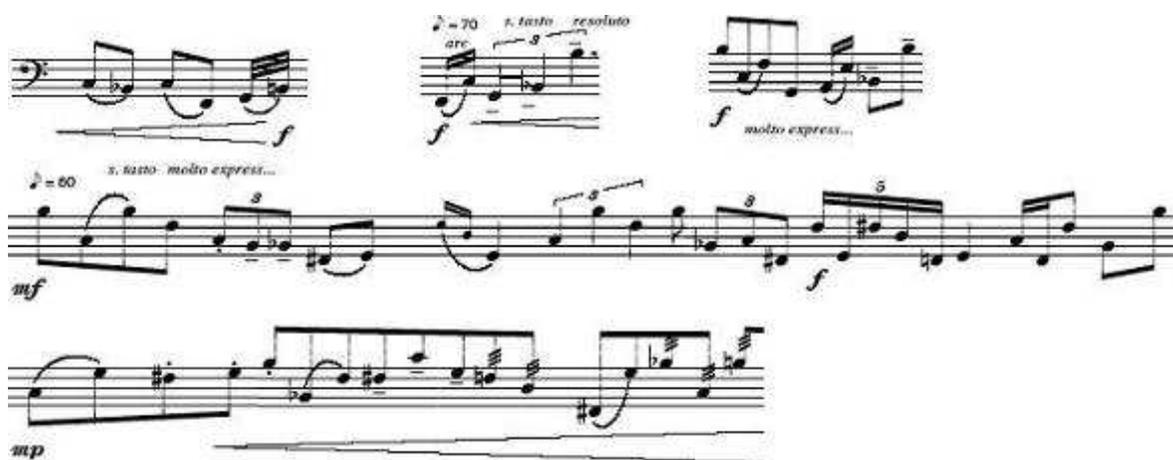


Figura 50 – Excertos da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

Fazendo este exercício notamos também que a cada aparição da figura, a intensidade dramática se intensifica.

No final da primeira página ocorre uma espécie de “bariolage”³⁹,

³⁹ “Bariolage”- Alternância rápida entre corda solta e corda dedilhada pela mão esquerda. (www.oxfordmusiconline.com)

primeiro no uníssono, depois com diferenças de tom e quarto de tom. Um exercício simples que ajuda na localização específica dos quartos de tom é o seguinte:

1) Estabelecimento da memória muscular - localização específica

2) Usando o dedilhado prático da passagem - sem glissando

3) Alternar lentamente entre o Sol corda solta e os sustenidos, bemóis e quartos de tom

Figura 51 – Exercício para localização específica dos quartos de tom

Após os exercícios devemos acrescentar o “accelerando” e criar uma sensação física clara do gesto musical.

p. normal

cresc... e accel poco a poco...

Figura 52 – Exemplo de accelerando com quartos de tom, extraído da peça “A quem interessar possa...”

Logo após o “bariolage”, vemos o retorno da figura declamada, desta vez com uma variação maior de articulações. Devemos aqui ter o cuidado de realizar as figuras ligadas sem nenhum tipo de portamento de arco, de criarmos

uma real diferença entre ponto e traço, com o objetivo de elucidar o discurso, assim como um ator trabalha sua dicção.



Figura 53 – Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

Na terceira linha da segunda página surge o gesto mais dramático da peça. Um “Sol” em pianíssimo que deve ter um crescendo executado em seis segundos, seguido de um glissando de três oitavas que deve alcanças um Lá em piano súbito. Nesta parte deve-se planejar o arco cuidadosamente, começando-se o Sol para cima, usando pouquíssimo arco em seu início para que após quatro segundos tenhamos arco suficiente para chegar ao fortíssimo, depois sustentar o glissando no arco para baixo e chegar no piano súbito na ponta do arco.



Figura 54 – Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

A figura que se segue remonta ao “ad libitum” inicial, só que desta vez seguido de um rallentando escrito. O efeito de diminuir o tempo fica ainda mais perceptível se encurtarmos o golpe de arco, ou seja, as últimas notas devem soar realmente “spiccato”, para aumentar a sua clareza.



Figura 55 – Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

Logo após o curto silêncio pedido pela compositora, através de uma fermata em forma triangular, notamos pizzicatos percussivos sobre as notas “Dó”, “Sol”, “Si bemol” e “Fá”. Vanessa Rodrigues marca uma respiração entre cada nota. A duração das respirações define o efeito dramático da passagem. As respirações não devem ser mecânicas, segundo a compositora, mas sim, variadas e improvisadas, mudando a sua dramaticidade de performance para performance.



Figura 56 – Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

Uma marcação interessante na nota Fá que se segue é a da amplitude do vibrato. No meio da nota, o vibrato desloca-se quase que uma quarta, devido a este fato devemos fazer o dedo efetivamente deslizar entre o Fá e Dó. Sugerimos que o “Fá” seja executado na corda Sol, com o quarto dedo, para que possamos deslizar-lo mais efetivamente, e também para que o “Fá suspenso aumentado de quarto de tom”, quando alcançado, tenha uma sonoridade mais aberta ao ser tocado na corda Ré, enfatizando assim o efeito do crescendo entre essas duas notas.

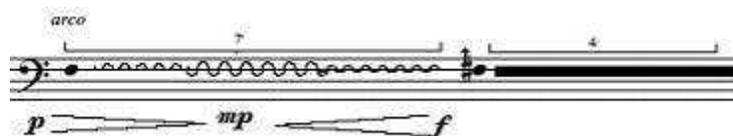


Figura 57 – Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

Um pouco mais à frente vemos o retorno da quiáltera de cinco, desta vez com colcheias e com uma articulação bem definida, duas ligaduras com uma nota curta no centro. Devemos observar que o arco execute propriamente o “legatto”, sem que haja “portato” para que o efeito da nota curta seja mais evidente. Em momentos com este tipo de articulação, e nos momentos de bariolage, Vanessa Rodrigues demonstra uma inspiração vinda da música barroca. Esta inspiração barroca se deve ao fato da compositora ter estudado violino, entrando assim em contato com peças como as “*Sonatas e Partitas*”, de J.S. Bach para Violino Solo, além das “*Suítes*” do mesmo compositor para violoncelo solo. Como exemplos desta comparação podemos demonstrar as seguintes passagens:



Figura 58 – Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues



Figura 59 – Excerto da Giga da Suíte nº 1, de J. S. Bach

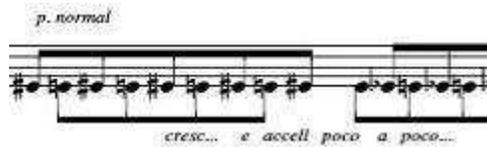


Figura 60 – Excerto da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues



Figura 61 – Excerto da Giga da Suíte nº 1, de J. S. Bach

Na primeira linha da última página notamos a última aparição da figuração declamada. Neste ponto observamos que todas as articulações que foram usadas durante a peça ocorrem num curto espaço de tempo (legatto, staccato, tenuto e trêmulo). Quando executamos a passagem com as indicações de articulação com a devida precisão, criamos o clímax final, à partir do qual a peça passa a se “desconstruir”.

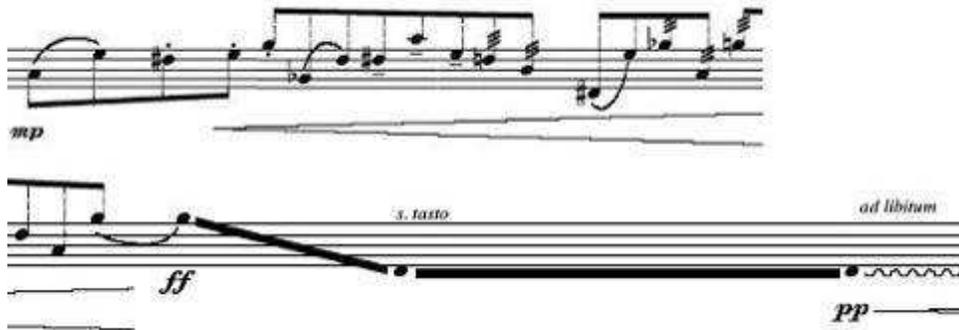


Figura 62 – Excertos da peça “A quem interessar possa...”, de Vanessa Rodrigues

“A Quem Interessar Possa...” é uma peça de inúmeras cores e gestos e que devido ao seu tempo intersticial e seus objetos musicais, transforma-se continuamente, de dia a dia, de performance a performance. Por ser uma peça

que está em constante transformação, tem uma qualidade intrínseca de sobrevivência devido às infinitas conexões possíveis.

3.2 – “*Latitudes Emaranhadas*”, de Rodrigo Cicchelli

“*Latitudes Emaranhadas*” é uma peça em que Cicchelli cria território sonoro bem característico. Um agenciamento de cores, articulações e intervalos recorrentes criam uma sonoridade específica. Um violoncelista ao abordar a obra, deveria se despir de todos os simbolismos que acompanham o instrumento (cantor) e encará-lo como uma usina de sonoridades. O conceito de “agenciamento” proposto pelo autor para abordar a peça de Cicchelli é descrito por Deleuze em *Mil Platôs* vol 1 (p. 11, 2006):

“Num livro, como em qualquer outra coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de desterritorialização e desestratificação. As velocidades comparadas do escoamento, conforme estas linhas, acarretam fenômenos de retardamento relativo, de viscosidade ou, ao contrário, de precipitação e ruptura. Tudo isto, as linhas e as velocidades mensuráveis, constitui um **agenciamento**. Um livro é um agenciamento e, como tal, inatribuível”.

A escolha da peça “*Latitudes Emaranhadas*” se deve a ela ser um tipo de performance muito diferente de “*A Quem Interessar Possa...*”. Na obra anterior verificamos que o violoncelo tinha um papel de “ator”, enquanto nesta, ele se transforma em outro organismo: “violoncelo-fita”. Na maior parte do tempo a produção de sons é feita pela articulação com os sons eletrônicos.

Nas “Latitudes” as diferenças de forma de tocar (sulponticello, tasto, normal etc...) são fundamentais, pois elas em conjunto com a fita formam as sonoridades específicas.

Além de desafios como a execução correta dos quartos de tom e harmônicos artificiais, um mais interessante surge numa peça como esta: formar o corpo “violoncelo-fita”. Quando tocamos música de câmara, as variações de tempo são todas fruto da ação e reação da performance, já com a fita, uma memória muscular e psicológica deve ser criada para que o encaixe funcione, e que dentro disso tenhamos a liberdade necessária. A criação desta memória se torna ainda mais importante no caso da apresentação pública, quando a adrenalina impõe seus efeitos sobre o corpo.

Grandes escolas e professores têm enfatizado a necessidade do uso do corpo todo, ou de grandes grupos musculares para a execução saudável do instrumento. Como exemplo, podemos citar o direcionamento da energia do arco, partindo das costelas até chegar diretamente na corda, como descrito por Joel Krosnick:

“In the Strad article I mention that somehow the energy has to originate from the ribcage and shoulder blade, route around the shoulders and through the elbow, go down the forearm and into the hand, and then become focused in the thumb, index, and middle fingers. Jens would refer to this by saying, ‘There's a rubber band connecting the whole thing, and don't break the rubber band.’ He saw the channel for the energy as being an energy pipeline of sorts, like a lined up conduit for transmitting the energy from the back, around the arm, and down to wherever it's needed. He talked about the energy flowing down

the arm precisely into the place that could meet the stick and have the hair directly under that point and the string under that.”⁴⁰

A memória muscular utilizada para a execução de uma peça com sons eletrônicos vai muito além do envolvimento do corpo todo, é necessário que se crie uma sensação inevitável do movimento, em outras palavras, a sensação motora deve ser acompanhada de uma sensação psicológica.

Para que esta habilidade seja criada é nossa sugestão que cinco passos sejam trabalhados cuidadosamente:

1 – Estudar com o metrônomo apenas a parte do violoncelo. Nesta etapa a pulsação da peça é desenvolvida.

2 – Ouvir a parte da fita e apenas imaginar a parte do violoncelo. Neste momento ocorrerá uma sedimentação da relação dos sons eletrônicos com os sons executados.

3 – Ao tentar as primeiras execuções da peça com a fita, deixar apenas a “luz” do metrônomo ligada. Algumas das figuras sonoras da fita distorcem a sensação da pulsação, a luz então serve como uma primeira referência.

4 – Tocar pequenas seções da peça. Neste momento tentamos tornar a fusão do tempo e do som orgânica, com isto a peça começa a fazer parte do corpo do intérprete e os gestos começam a ter uma identificação clara (pois todos os seus aspectos como velocidade de

⁴⁰Krosnick, J.. Tradução nossa: “No artigo da revista Strad, eu menciono que a energia deve ser originada das costelas, clavículas, transmitida pelo ombro até o cotovelo, descendo para o antebraço até a mão, para então se concentrar no polegar, dedo indicador, dedos centrais. Jens (Nygaard) se referia a este fato dizendo : “existe um elástico conectando todo o sistema, não quebre o elástico.” Ele via o canal da energia como sendo um condutor, como um fio condutor de energia que parte das costas, através do braço, e direcionado para o que for preciso. Ele falava da energia viajando pelo braço até chegar no ponto onde o arco encontra a corda, tendo a crina logo abaixo deste ponto, e a corda logo abaixo da crina.” Extraído do sítio www.cello.org.

arco, vibrato, direção do arco, colocação do quarto de tom estarão já automatizadas).

5 – Gravar (violoncelo solo) repetidas vezes a mesma seção e avaliar se as durações se mantêm na repetição da performance.

3.2.1 - Análise dos aspectos técnicos

No início da peça podemos observar dois crescendos seguidos de diminuendos, junto com a mudança de forma de tocar. No primeiro crescendo temos “sul tasto” até normal. Para ser bem executado o arco deve caminhar exageradamente em diagonal, direcionado para o cavalete.



Figura 63 – Excerto inicial de “Latitudes Emaranhadas”, de Rodrigo Cicchelli

Logo após o segundo diminuendo o polegar da mão esquerda deve ser colocado bem próximo à pestana, para a execução do “Dó harmônico elevado em um quarto de tom”. Este glissando no harmônico (com o polegar) é acompanhado por uma movimentação rápida do quarto dedo, gerando assim sons multifônicos. Ao atingirmos o Dó sustenido temos uma indicação que regula a pressão do arco, mais uma vez criamos multifônicos só que desta vez é a mão direita quem o faz, com uma pressão maior no arco. Depois da pausa o “col legno” deve ser executado com um golpe preciso que resulte em aproximadamente sete rebotes na corda.

Em seguida do rebote do arco temos novamente os sons multifônicos

executados com a mão esquerda, desta vez com um movimento conjunto no arco, que anda em direção ao cavalete para a execução do sul ponticello. Ao alcançarmos o "Si", devemos realizar o vibrato na intensidade descrita pelo compositor. Uma boa forma de construir tecnicamente esta passagem é a seguinte:

Propostas pelo autor

1) Isolar as formas de tocar (arco)



2) Exercício para o multifônico do arco (neste ponto observamos as variações de sons multifônicos de acordo com a pressão do arco)



3) Exercício para a oscilação rápida do terceiro dedo, só encostando o mesmo na corda



Figura 64 – Exercícios para execução de sons multifônicos

Na próxima passagem o modo de tocar requisitado pelo compositor é ESP (Extremamente Sul Ponticello). Para a realização deste efeito o arco precisa ser conduzido muito próximo ao cavalete, e o crescendo deve ser feito com a velocidade do arco e não com pressão da mão direita. Devemos ter uma localização clara do "Si bequadro aumentado de quarto de tom" e do "Lá sustenido aumentado de quarto de tom". O dedilhado deve ser escolhido de forma que não seja ouvido nenhum glissando (ex: 2-3-4-1-2 ou 1-2-3-extensão-1-2):



Figura 65 – Excerto da peça “Latitudes Emaranhadas”, de Rodrigo Cicchelli

Na segunda linha temos um fato técnico bem interessante, dois glissandos simultâneos, que ocorrem em velocidades e direções diferentes. O glissando da voz superior ocorre lentamente e deve ser iniciado com o dedo em cima da pestana. Já o glissando da voz inferior se move mais rapidamente. É necessário isolar as vozes sem o trêmulo, para que as velocidades dos glissandos sejam estabelecidas.

- 1) Estudar as vozes separadamente para que as velocidades dos glissandos fiquem estabelecidas
- 2) Estabelecer a sensação de mover as duas velocidades simultaneamente

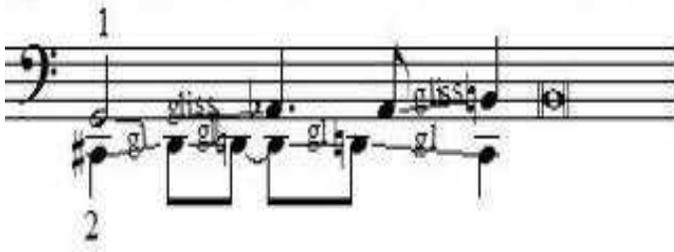


Figura 66 – Sugestão de estudo para o glissando da peça “Latitudes Emaranhadas”, de Rodrigo Cicchelli

Ao sentirmos que as velocidades foram estabelecidas podemos adicionar o trêmulo, que irá aumentar de velocidade com o diminuendo, para que o efeito se mantenha (em outras palavras, um trêmulo lento não traz resultados no pianíssimo).



Figura 67 – Excerto da peça “Latitudes Emaranhadas”, de Rodrigo Cicchelli

Aos quarenta e dois segundos temos uma nova entrada, o glissando deve começar exatamente no segundo tempo da nota, é importante lembrar que de forma geral devemos começar o glissando exatamente onde ele foi indicado (de acordo com as instruções da bula).

No pizzicato, o glissando deve ser realizado assim que a nota for tocada, para que o portamento descendente seja audível. Em seguida, o ESP (Especialmente Sul Ponticello) deve ser executado com maior velocidade de arco do que o “ponticello”, para que o contraste seja feito e os acentos sejam efetuados corretamente.

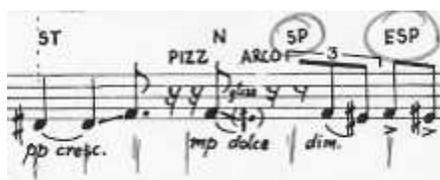


Figura 68 – Excerto da peça “Latitudes Emaranhadas”, de Rodrigo Cicchelli

Na terceira linha durante os trêmulos com trinado, sugerimos que a mão esquerda aborde o espelho de forma oblíqua, como fazemos para tocar quintas usando dois dedos, pois será necessário segurar uma nota com um dedo em uma corda e realizar o trinado com outro dedo em outra corda.



Figura 69 – Sugestão de execução de trêmulos da peça “Latitudes Emaranhadas”, de Rodrigo Cicchelli

Entre a marcação de tempo de um minuto e dezenove segundos (1´19´´) e dois minutos (2´00´´) a única nota tocada é o Sol, apresentado nas mais distintas formas de tocar: pizzicato, pizzicato percussivo, glissandos, trêmulos, mudanças rápidas na forma de tocar e multifônicos. No início da segunda página, o compositor pede por um glissando oscilando ao redor do Sol tocado na Corda Dó e no tocado na corda Sol. Para conseguirmos alcançar as duas notas ao mesmo tempo, o polegar deve ser colocado bem próximo à pestana para que ele possa mexer em conjunto com o terceiro dedo. Podemos isolar as dificuldades desta figura da seguinte forma:

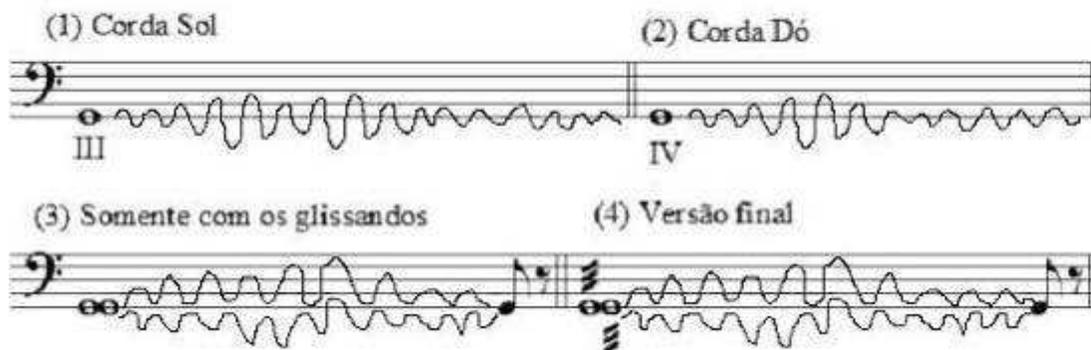


Figura 70 – Sugestão da metodologia de estudo para a execução dos glissandos

Podemos notar que um dos desafios de “*Latitudes Emaranhadas*” na técnica de mão esquerda são as constantes aberturas e contrações do polegar em relação ao terceiro dedo. Na técnica tradicional do violoncelo o polegar em geral

move em bloco com o terceiro dedo.

Aos três minutos e três segundos (3'03'') surge um efeito interessante onde o violoncelo realiza um glissando, acompanhado de trêmulo e crescendo, que parte do Sol e vai até o Si bemol. O portamento começa assim que tocamos o Sol, e as notas indicadas são referências, sendo assim, não devemos parar nestas notas.

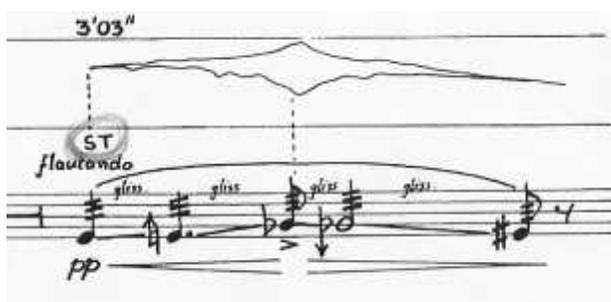


Figura 71 – Excerto de “Latitude Emaranhadas”

Na segunda linha da terceira página temos um claro exemplo que mostra a importância da acuidade do modo de tocar. Nesta passagem devemos executar o “sul ponticello” e o “sul tasto” sem nenhum tipo de transição, dando a impressão de que a sonoridade das semicolcheias se desfez no “sul tasto”, e no ritmo das tercinas.

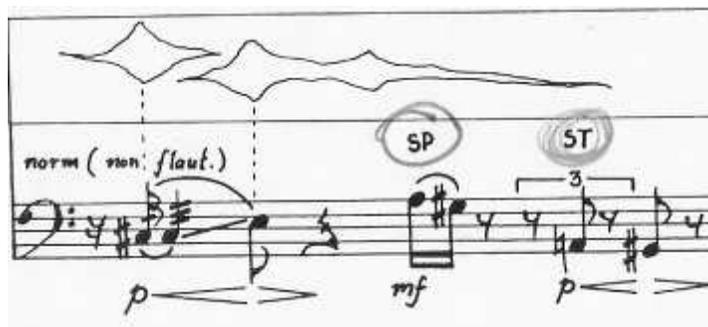


Figura 72 – Formas de tocar em “Latitudes Emaranhadas”.

Na seção que começa aos três minutos e vinte segundos (3'20''), o corpo violoncelo-fita se transforma, na parte anterior da peça o violoncelo e a fita formavam um objeto sonoro único, gerando efeitos, enquanto nesta seção começa a acontecer um diálogo entre a parte do violoncelo e os sons eletrônicos. Os finais dos glissandos começam a coincidir com eventos específicos da fita, ou então certas notas emitidas pela fita impulsionam a passagem seguinte do violoncelo. Neste momento, então, uma verdadeira música de câmara começa a acontecer entre o violoncelo e os sons eletrônicos.

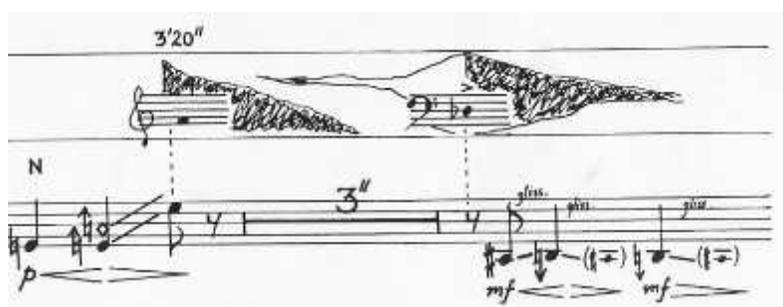


Figura 73 – Violoncelo e sons eletrônicos



Figura 74 – Diálogos com sons eletrônicos

Além dos impulsos notamos na passagem uma seção de “col legno” em quiáltera de sete. Para uma execução brilhante destas quiálteras sugerimos dois impulsos do arco.

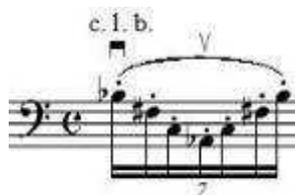


Figura 75 – Arcadas em col legno.

Como comentamos no item 2.5 (ver pizzicatos com glissandos) a velocidade e o momento de partida do glissando determinam quanto o mesmo será audível. Na linha acima, sugerimos que o pizzicato com glissando que vai do Dó sustenido até o Mi bemol seja realizado na terceira corda, com a partida do glissando imediata e com a profundidade correta para que o mesmo seja audível.

Na última linha da terceira página notamos uma passagem que possui aberturas e contrações constantes entre o primeiro e terceiro dedos. Em seções anteriores vimos esse mesmo evento técnico acontecer, mas entre o polegar e o terceiro dedo. Um outro desafio desta passagem é que temos mudanças constantes da forma de tocar.

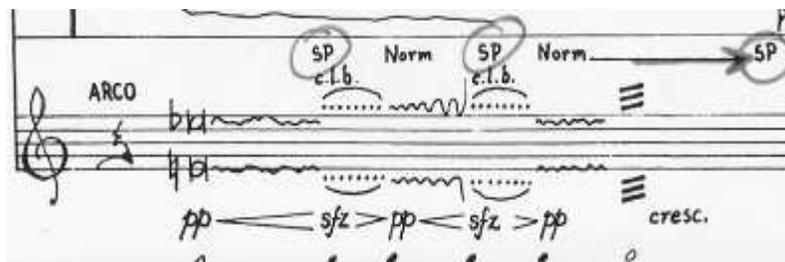


Figura 76 – Aberturas e contrações do primeiro e terceiro dedos

Propomos o seguinte exercício para isolar as dificuldades:



Figura 77 – Exercícios de contração e extensão.

Na seção que se sucede temos menos “diálogos” com os sons eletrônicos e mais efeitos de interação do violoncelo com a fita. Notamos que: do início da quarta página até o meio da segunda linha da mesma, temos constantes glissandos, realizados de diversas maneiras (diferentes formas de tocar, trêmulos, movimentações irregulares entre o terceiro dedo e o polegar).

A execução contínua dos glissandos acarreta uma abertura constante do cotovelo esquerdo, este procedimento técnico requer uma atenção especial, pois estamos acostumados a tocar passagens que misturam articulação de mão esquerda e glissando, e esta passagem não possui nenhuma articulação, apenas os portamentos e segundo o compositor, as notas de chegada não devem ser claramente definidas.

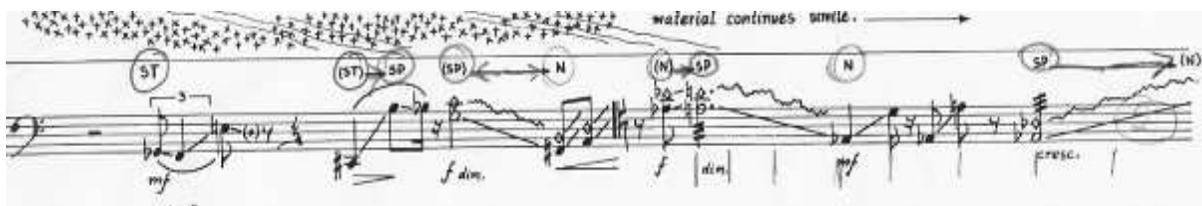


Figura 78 – Glissandos

Após o final dos glissandos temos uma das passagens mais complexas para a mão esquerda. Esta parte contém uma troca constante entre quartos de tom, longos saltos com a mão esquerda e diferentes formas de tocar.



Figura 79 – Dedilhados

No exercício que propomos a seguir, destrinchamos as dificuldades da mão esquerda em três passos diferentes:



Figura 80 – Estudos mecânicos para a mão esquerda.

Os arpejos que aparecem na terceira linha da quarta página pedem por uma posição constante da mão esquerda (ausência de mudanças de posição), para que possamos executar com mais clareza as formas de tocar e para que a afinação seja mais precisa. Junto com a sugestão de dedilhados, indicamos,

também, uma forma mais precisa de arcada para a execução do col legno.

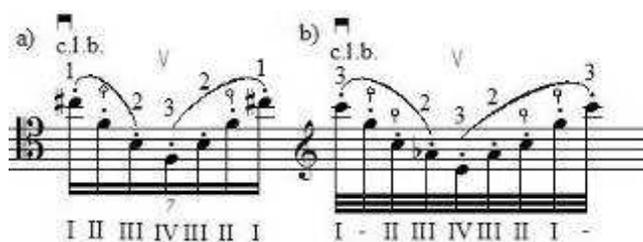


Figura 81 – Dedilhados e arcadas para o col legno

Na página 5, após os cinco minutos e trinta segundos (5´30´´), existe uma seção de preparação para a cadência, em que a música gravita entre o Mi natural, o Mi bemol e o Ré sustenido. Nesta passagem o Ré sustenido e o Mi bemol são entidades individuais, com afinações específicas, sensações físicas e auditivas diferentes. Zukofsky (p. 4, 1992) discute o uso das enarmonias na obra de Morton Feldman, que podemos aplicar a esta seção de “*Latitudes Emaranhadas*”:

“...Feldman utilised a system where, for example, an e-flat is played sharper than a d-sharp, or to generalise, for any enharmonic pair, the higher pitch label always implies the higher pitch. In short, Feldman returned us to a world where double sharps and double flats have real and individual physical, musical and emotional meaning, as opposed to equal microtones, which simply present finer slices of equal temperament.”⁴¹

Esta passagem tem uma sensação de improviso, como se a música

⁴¹ Tradução nossa: “...Feldman utilizava-se de um sistema onde, por exemplo, um Mi bemol é mais alto que um Ré sustenido, ou generalizando, para cada par enarmônico, a nota mais alta da escala implica numa afinação mais alta. Resumindo, Feldman nos trouxe de volta a um mundo em que dobrados bemóis e dobrados sustenidos têm um significado físico, musical e emocional, oposto aos microtons iguais, que simplesmente representam fatias mais finas do temperamento igual.”

fosse se desfazendo para entrar na cadência. As pausas devem ter uma sensação de impulso, como se existisse um diálogo entre as pausas e as notas executadas. A importância das pausas aqui é a mesma do que na peça de Vanessa Rodrigues, eles que geram o efeito “suspenso”.

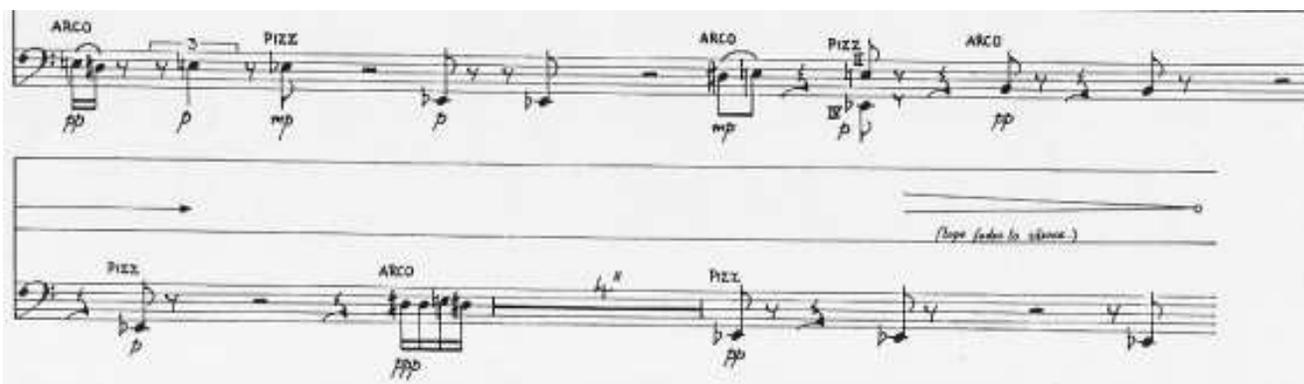


Figura 82 – Efeito “suspenso”

Os seis minutos e trinta segundos (6´30´´), da peça, marcam o início da cadência. Esta parte de “Latitudes” é o centro da peça, podemos considerar que a peça se constrói até a cadência, pois os objetos musicais são introduzidos pouco a pouco até alcançá-la, e que, depois dela, a música vai se desfazendo lentamente até “evaporar-se”.

Ao chegarmos a esta parte central, os sons eletrônicos são interrompidos. Nesta seção os objetos musicais se intercalam rapidamente, muito diferentes de partes anteriores como o momento antes da cadência em que o tempo era praticamente estático.

Para que o efeito do “sul tasto” em forte e com acento no primeiro Fá suspenso seja realizado, sugerimos que seja utilizada uma velocidade de arco maior do que o habitual. O trinado que se segue deve ser realizado com extrema agilidade no primeiro dedo (Ré bemol), especialmente quando ainda estivermos em piano, para que ele seja bem audível. O sul “ponticello” no Dó corda solta, que

se segue, deve ser feito com extrema agilidade no arco, quase que utilizando toda a sua extensão, para a realização do Fortepiano (Fp), desta forma estaremos também numa região favorável (ponta do arco) para a execução do Ré bemol em trêmulo, que vai do normal ao “sul tasto” e retorna ao normal. A figura que se segue é a quiáltera de sete notas que apareceu anteriormente (ex.: Figuras 73 e 80), só que desta vez ela é invertida.

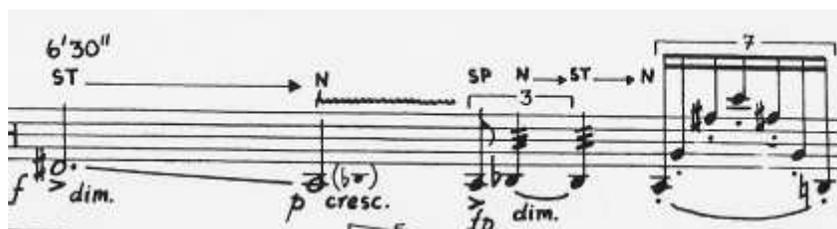


Figura 83 – Excerto da cadência de “Latitudes Emaranhadas”

Mais uma vez os silêncios irão determinar o efeito suspenso ou dramático da passagem. Logo após a quiáltera de sete em piano, Cicchelli marca 4 segundos de pausa e, em seguida, um fragmento da figura reaparece, só que em Forte. Esses quatro segundos não devem ser cronometrados, mas devem realizar de maneira eficaz o efeito suspenso, como se o tempo parasse e a respiração cessasse durante estes quatro segundos.

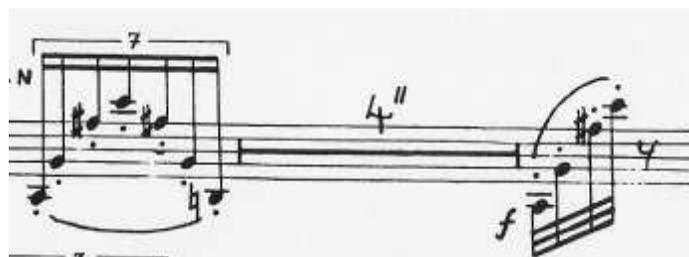


Figura 84 – Excerto 2 da cadência

A volta do trinado traz uma indicação de impulso rítmico. A pausa de colcheia antes do trinado indica que devemos sentir o Dó de forma sincopada, com uma respiração bem clara na colcheia.



Figura 85 – Trinado com corda solta

Na mesma linha, depois da figura em “Jeté”⁴², existe um harmônico realizado do segundo dedo na corda Lá, onde com pressão normal a nota resultante seria um Dó. Este harmônico é de difícil execução, pois a nota que deve soar é um Sol 5, e geralmente nesta posição qualquer deslize dos dedos gera um Mi 2. Em “*Spins and Spells*” (p. 2, 1997), Saariaho se utiliza desta mesma região intrincada do violoncelo:

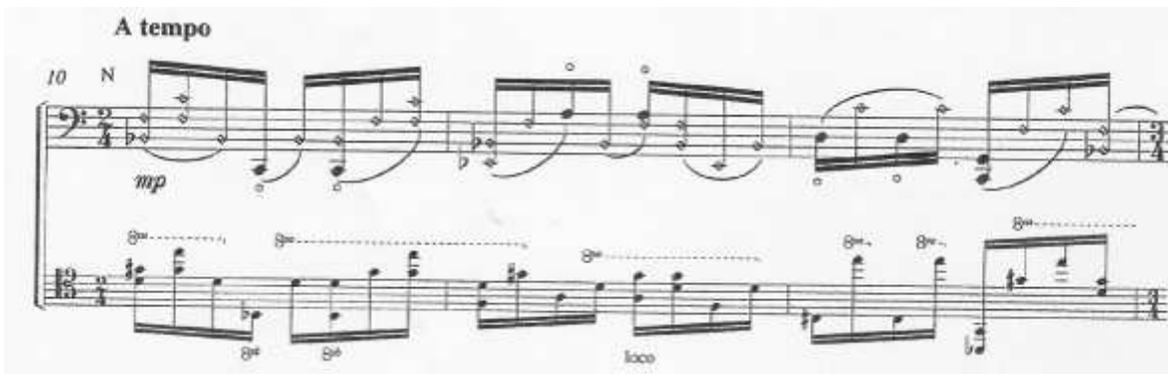


Figura 86 – Harmônicos em “Spins and Spells”

Da mesma forma, Cicchelli:

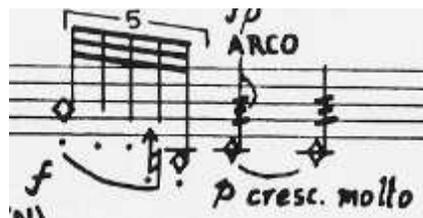


Figura 87 – Harmônicos em “Latitudes Emaranhadas”.

⁴²Jeté – Um golpe de arco que pula ou faz um ricochet na corda. (www.oxfordmusiconline.com)

Na terceira linha da cadência, vemos a figura mais rapsódica de toda a peça. Devemos ter uma clara articulação na mão esquerda e manter o arco o mais legato possível durante as mudanças irregulares de arcada (a seqüência de notas ligadas é 7+4+3+2+4). Os acentos do final da quiáltera de onze devem ser executados com grande inflexão.



Figura 88 – Passagem da cadência

A seguir, vemos um verdadeiro resumo das diversas dificuldades apresentadas durante a peça, em um curtíssimo espaço de tempo: trinado com pressão de harmônico, trêmulo, pizzicato de mão esquerda, mudanças na forma de tocar e harmônicos em quarto de tom.



Figura 89 – Pizzicatos de mão esquerda

Em mais uma aparição de objetos musicais utilizados no início da peça, temos uma passagem em harmônicos. O Sol corda solta (com o símbolo '+' que indica pizzicato de mão esquerda), deve ser executado segundo o compositor apenas encostando-se na corda, sem pinçá-la, resultando num som realmente pianíssimo.



Figura 90 - Harmônicos e pizzicatos de mão esquerda

Na passagem seguinte notamos uma série de harmônicos na posição de quarto de tom. Para uma localização correta dessas notas sugerimos que estudemos as mesmas em pressão normal de mão esquerda, para depois nos ocuparmos da polirritmia e do col legno battuto. Uma seqüência possível de estudo desta passagem é a seguinte:

(1) Estabelecimento da afinação dos quartos de tom:

♩ = 50

(2) Estabelecimento do ritmo com a pulsação na colcheia para maior compreensão das polirritmias (ainda sem pressão de harmônico).

(3) Ainda com pressão normal na mão esquerda adicionar as arcadas indicadas em col legno batuto.

Figura 91 - Estudos para harmônicos em col legno

Após este estudo realizamos passagem como escrita por Cicchelli:

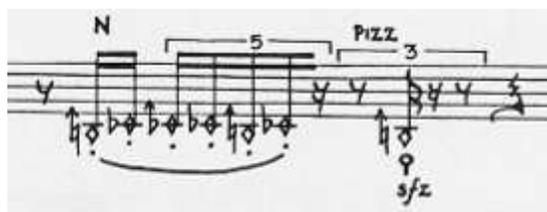


Figura 92 – Harmônicos e multifônicos em col legno

Ao final da cadência o compositor utiliza um recurso que será recorrente na segunda parte da peça: notas que mantêm a sua posição, mas que alternam entre pressão normal e pressão de harmônico. É importante notar que a pressão intermediária (durante as transições de harmônico para pressão normal e vice-versa) produz sons multifônicos.

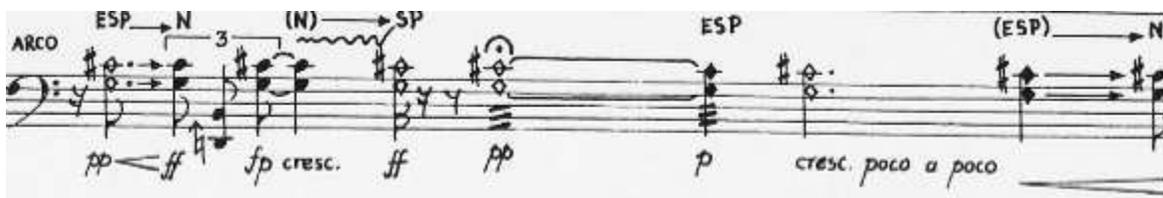


Figura 93 – Pressões irregulares

Na segunda parte da peça a música começa a se desfazer, os sons se tornam cada vez mais liquefeitos, até de certa forma se evaporar no final. Os “perceptos” são inevitáveis nesta segunda seção de “Latitudes Emaranhadas”. Para esclarecermos o conceito de “perceptos” recorremos a Nascimento (p. 23, 2005): “Perceptos são percepções que vão além das percepções: a tatilidade de um quadro, a cor de uma melodia, o paladar de uma fotografia”. Nesta segunda parte da peça, no momento que os sons ficam cada vez mais agudos, com gestos ascendentes e com figuras de uma densidade menor nos sons eletrônicos, a sensação da falta de gravidade, da mudança de estado físico (evaporação) é rapidamente sentida.

Na seção anterior à cadência era possível notar objetos musicais mais

estáveis, estas mesmas figuras retornam, como em um ritornello Deleuziano se desterritorializando, fazendo com que a cadência se constitua numa “linha de fuga” para um novo “em-casa”.

Uma técnica de complicada execução aparece logo no início da segunda seção, onde o compositor requisita por um “col legno” realizado com grande agilidade. Para que consigamos executar a passagem com eficiência sugerimos que o arco permaneça o mais próximo possível à corda.



Figura 94 – Execução rápida em col legno

Aos quarenta e um segundos (0'41'') se inicia um trecho em que realizamos rápidos crescendos em conjunto com os sons eletrônicos. É interessante reparar que assim que chegamos ao ponto alto do crescendo o compositor troca a pressão normal da mão esquerda para a pressão de harmônico, gerando assim uma ausência de gravidade, como se um objeto fosse lançado em direção ao chão e que no momento de seu choque com a superfície a gravidade desaparecesse.



Figura 95 – Glissandos em conjunto com sons eletrônicos

Encontramos a última passagem com sonoridade sólida a um minuto e dez segundos (1'10''), o som logo se desfaz nos harmônicos e glissandos que serão os componentes principais da peça até o seu final.

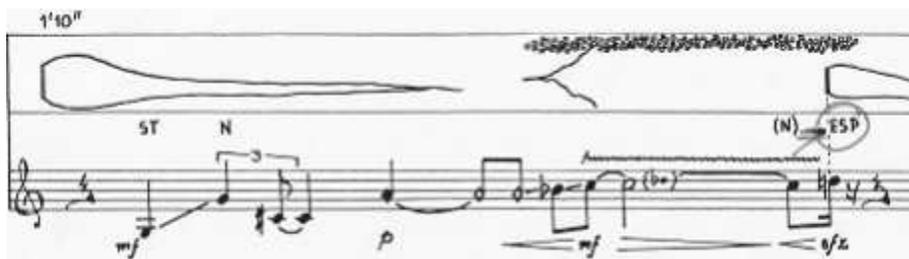


Figura 96 – Excerto de “Latitudes Emaranhadas”

No final da página oito encontramos um trinado em pressão de harmônico. Para uma boa realização deste efeito devemos levantar com agilidade os dedos, sem deixá-los muito perto da corda, para que as notas resultantes sejam as designadas pelo compositor.

Notas escritas:

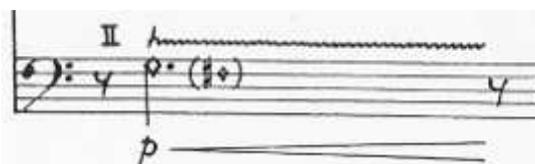


Figura 97 – Trinado em harmônicos

Som real:

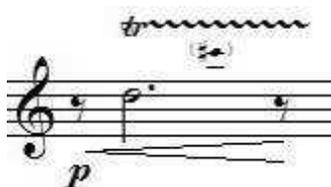


Figura 98 – Som real do trinado

Os dois minutos e vinte e cinco segundos (2'25'') marcam o início dos harmônicos artificiais que vão dominar a obra até o final. Este harmônico apareceu pela primeira vez na segunda página da primeira seção, ressurgue aqui transformado, sendo que as desterritorializações deste som serão o principal objeto sonoro deste ponto em seguida.

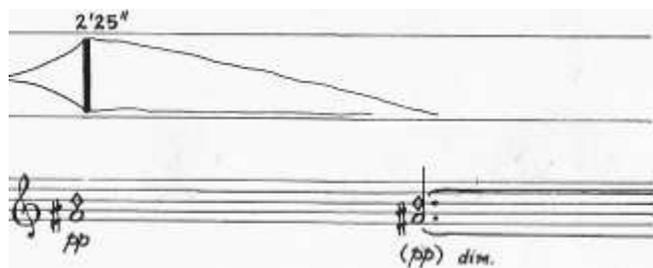


Figura 99 – Harmônico artificial

Nas três últimas páginas existem inúmeros gestos realizados pelos harmônicos artificiais em glissando. Como os harmônicos artificiais neste caso requerem um intervalo de quarta justa entre o polegar e o terceiro dedo, é de grande importância que estudemos estas passagens em oitavas, para um correto estabelecimento dos harmônicos. Na passagem abaixo podemos exemplificar o seguinte procedimento:

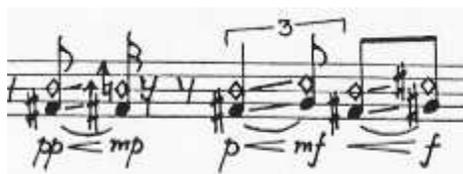


Figura 100 – Harmônicos artificiais em quarto de tom

(1) Referência das quartas



(2) Referência das oitavas



Figura 101 – Exercício para os harmônicos artificiais

“*Latitudes Emaranhadas*” é uma das poucas peças do repertório brasileiro para violoncelo e sons eletrônicos. Sua riqueza em quartos de tom, formas de tocar, multifônicos, faz com que ela seja obra de referência para violoncelistas em formação ou profissionais no que tange às técnicas extendidas.

3.3 – Lamento Quase Mudo – Silvio Ferraz

Lamento Quase Mudo é uma peça atemporal: ela cria laços entre o atual e o barroco, gerando conexões com o futuro de formas inesperadas. Os pontos de pedal, suspensões, e segundas descendentes dão um ar de “antiguidade” à peça, com todas as imagens e sonoridades que esses elementos podem arrastar. Assim como Silvio Ferraz manuseia esses objetos musicais que geram diversos perceptos, Ferreira Gullar se utiliza de palavras que fazem conexões com sensações (visuais, gustativas) em seu poema *Muitas Vozes*:

“... se dizes pêra,
Acende-se um clarão
Um rastilho
De tardes e açucares...”

Em contraponto a estes 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 antigos e novos formam um território que 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 (p. 63, 2001) fala sobre como os significados preestabelecidos tornam a escuta morta:

“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.”⁴³

A peça se constrói para o final, ou seja, o material germinal da obra é o final, com as suas suspensões e ponto de pedal.

⁴³ Tradução nossa: “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.”

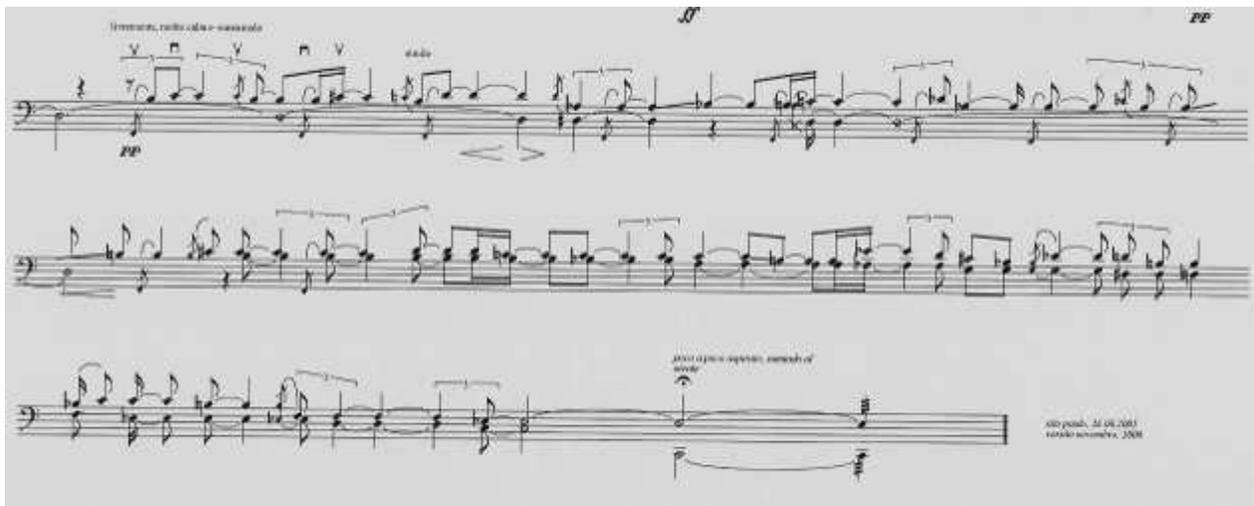


Figura 102 – Seção final de “Lamento Quase Mudo”

As seções anteriores são variações, não no sentido clássico, de inversão, aumento e diminuição ou modulação, mas segundo Ferraz (p. 66, 2002) variações “Fazendo com que o gesto sofra deformação proveniente de outros gestos que se choquem com ele.” Durante a peça, para os efeitos práticos da performance, podemos notar três materiais básicos que se intercalam e colidem entre si, 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 forma:

1 – a linha cantada, que é permeada de segundas, que pode vir ou não com um ponto de pedal, por exemplo:



Figura 103 – Linha

2 – a figura rápida, que no início parece ser uma forma de “eingang”⁴⁴ (mais uma figura derivada do barroco) e que posteriormente irá se transformar em um eixo da peça.



Figura 104 – 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.



Figura 105 – Pizzicatos percussivos

3.3.1 - Análise dos aspectos técnicos

No início da peça notamos uma oitava em que o compositor marca uma linha sinuosa que significa um trêmulo entre as duas notas. Sugerimos que o trêmulo seja realizado a partir do cotovelo, com uma leve ondulação do mesmo, desta forma fazendo com que a flexibilidade do pulso consiste num reflexo do movimento de ondulação da parte superior do braço. Para realizarmos o efeito do

⁴⁴ Eingang - Curta passagem improvisatória que leva à entrada de um material temático. (www.oxfordmusiconline.com)

crescendo que começa de um “mezzo piano”, iniciamos a nota no meio do arco com uma velocidade reduzida, para que obtenhamos espaço suficiente para o crescendo.



Figura 106 – Crescendo e decrescendo inicial

Na figura seguinte devemos sentir o espaço entre os semitons, cada um deles tem uma intensidade diferente, conforme sugestão do compositor. Os dedos anular e mínimo da mão direita têm aqui uma função de controlar as ressonâncias entre os semitons, e devem controlar o ponto de balanço do arco, pois qualquer controle excessivo do indicador pode gerar uma quebra nas ressonâncias.

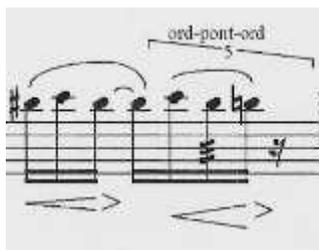


Figura 107 – Figura cromática

Na mesma linha notamos a aparição das primeiras “apojeturas”, elas aparecerão constantemente durante a peça, e sua intensidade e duração serão determinadas pelas suas relações intervalares (relações puras e não hierárquicas) e pela direção do gesto. Tomando esta idéia por base podemos, no caso abaixo, realizar a primeira (Lá bemol) mais lenta e a segunda (Fá sustenido) mais rápida e intensa, coincidindo com o gesto mais fugaz da segunda parte.



Figura 108 – Apojaturas

Na segunda linha 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 109 – Passagem de “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 aspirada seguida da figura cantada e do pizzicato como elemento de corte.



Figura 110 – Figuras intercaladas 1



Figura 111 – Figuras intercaladas 2

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 nosso fio condutor, e para que suas transformações sejam melhor compreendidas quando juntarmos com as outras partes.



Figura 112 – Fio condutor da passagem cantada

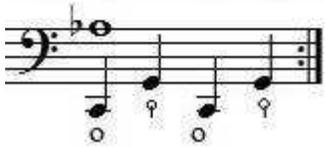
A próxima figura cantada possui um interessante caso de extensão atípica entre o terceiro dedo e o polegar, pois devemos tocar o Lá bemol com o terceiro dedo na terceira corda e o Sol com o polegar na quarta corda. Sugerimos

a seguinte seqüência de exercícios:

1) Oitavas 2) Manter polegar e escorregar 3º dedo



3) Localização do polegar



4) executar a passagem



Figura 113 – Passagem com extensões atípicas

No primeiro compasso da segunda página o compositor escreve um glissando que envolve troca de dedilhado durante o mesmo. No momento em que o primeiro dedo se aproxima do Ré bequadro ele deve ser substituído pelo terceiro dedo, sem dar a impressão de interrupção do portamento.



Figura 114 – Troca de dedos durante o portamento

Na parte seguinte temos a seção em que as formas de tocar se alternam com grande freqüência, o que gera um novo tipo de virtuosismo para o

intérprete, que é conseguir alternar entre batidas no tampo e formas de tocar com a maior precisão possível.



Figura 115 – Mudanças rápidas na forma de tocar

Segundo o compositor, as batidas no tampo do instrumento devem ter alturas diferentes – mas de maneira diversa da “*Sequenza XIV*”, de L. Berio, onde as alturas são pré-estabelecidas – elas devem ser variáveis, pois se relacionam com suas figuras vizinhas e são modificadas por elas.

Ainda na segunda página temos a seção com a indicação *doloso*. Nesta parte 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.

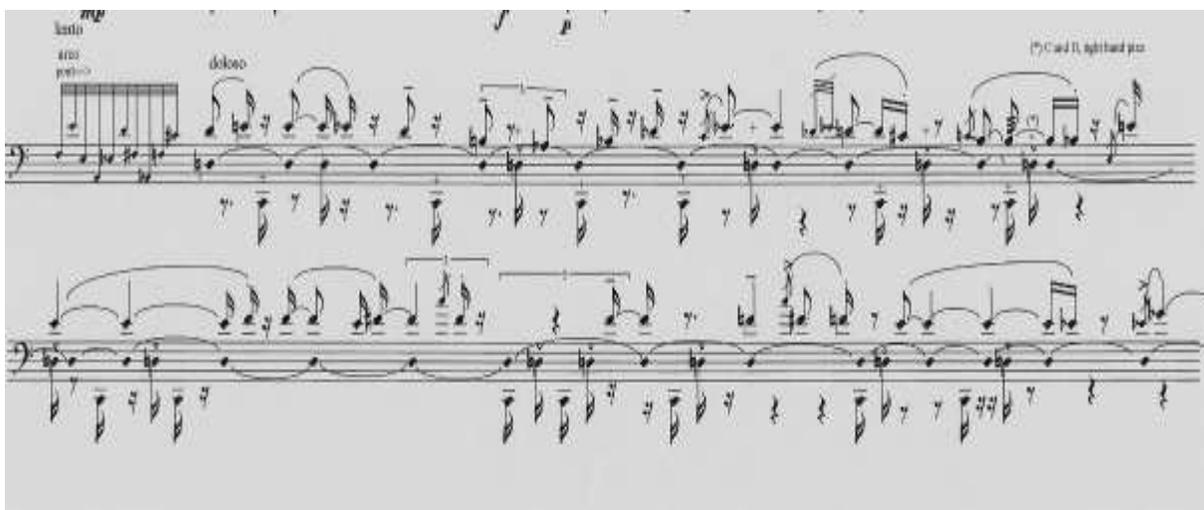


Figura 116 – Excerto com linha melodia, pizzicatos de mão esquerda e ponto de pedal.

Sugerimos para uma melhor compreensão da passagem que isolemos 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 117 – Linha isolada

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



Figura 118 – Linha isolada respeitando as pausas e dedilhados

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 119 – Estabelecimento da pulsação

Na terceira página temos uma seção 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 120 - Cordas Duplas

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, devemos ter em mente 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 121 – Exercícios para cordas duplas

Para auxiliar a movimentação do polegar com o terceiro dedo preso, devemos usá-lo de forma enérgica e precisa, com um suporte bem estabelecido do cotovelo esquerdo, além de termos uma consciência dos semitons como ocorreria em qualquer dedilhado. Para essa movimentação correta do polegar aplicamos a seguinte seqüência:

1 – digitação normal versus movimentação do polegar:



Figura 122 – digitação normal versus movimentação do polegar

2 – afinação da corda dupla realizada com o terceiro dedo:

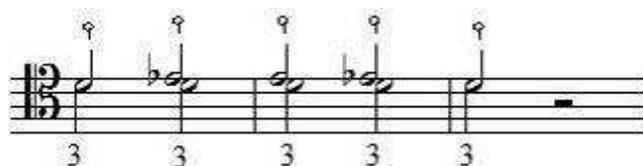


Figura 123 – Afinação das cordas duplas

Após consolidarmos os aspectos relativos à mão esquerda, devemos resolver a seguinte dificuldade: as fusas surgem com agrupamentos diferentes, e

é muito importante criar uma memória muscular para essas mudanças de agrupamento, uma sensação verdadeiramente rítmica dos dois braços, pois a contagem se torna quase impossível quando executamos a passagem a tempo.

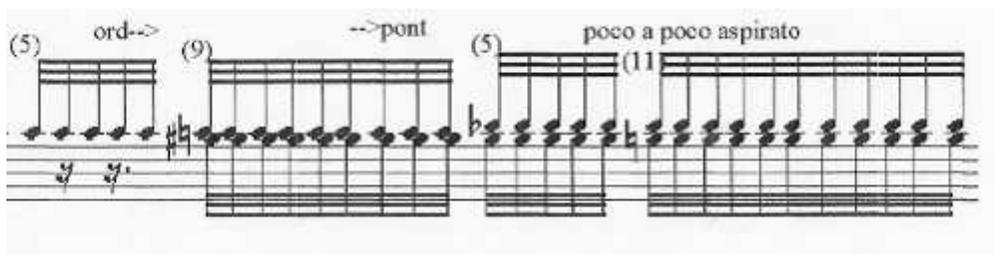


Figura 124 – Agrupamentos de fusas

Na seção final da peça encontramos um ponto de pedal no Ré corda solta junto com uma melodia na corda Lá. Esta melodia é entrecortada por apojeturas. Uma destas apojeturas é um Fá na IV corda. O gesto da mudança rápida da corda Dó para a corda Lá, além das ressonâncias gera uma impressão visual durante a performance. Para conseguirmos realizar a apojetura sem quebrar o ponto de pedal, devemos antecipar o movimento do cotovelo em direção à corda Lá assim que tocamos o Fá.

Para uma melhor compreensão das partes envolvidas neste trecho, sugerimos o estudo da melodia da corda Lá, sem o ponto de pedal e as apojeturas.



Figura 125 – Figura melódica

Quando analisamos a parte melódica desta forma notamos também algumas qualidades intrínsecas da figura. Podemos ver um Si que sobe primeiro

a um Dó bequadro, seguido de um Dó sustenido e finalmente por um Ré (que forma uma oitava com o pedal), tudo isso intercalado com uma repetição do Si. A mudança dos ritmos faz com que as notas repetidas tenham sensações diferentes a cada volta.

Num segundo momento é interessante tocarmos a figuração melódica com as apojeturas para termos a sensação de como elas transformam a melodia.



Figura 126 – Linha melódica com apojeturas

Neste momento podemos realizar um interessante exercício tocando o ponto de pedal e imaginando a linha melódica com as apojeturas. Ao realizarmos esta proposta notamos que o ponto de pedal apesar de sua aparente inércia está em constante diálogo com os outros planos da passagem.

Este exercício auxilia também na compreensão de que nesta seção final existem muitas vozes que não estão escritas, assim como na Fuga da Suíte V, de J.S. Bach, onde muitas partes são imaginadas e não tocadas. Os choques entre os gestos durante a peça geraram eixos diferentes e quando tocamos este final, lampejos de eixos anteriores devem estar presentes em nossa imaginação. Longe da tranqüilidade aparente, existem pizzicatos percussivos, mudanças na forma de tocar e a Tempestade de Vivaldi acontecendo nos bastidores do teatro, atormentando essa idílica paisagem barroca.

4 – Entrevistas⁴⁵

4.1 – Entrevista com Joel Krosnick⁴⁶

Como foi o seu contato inicial com a performance de peças novas?

J.K. – Meu contato inicial com a música nova aconteceu por mero acaso, eu entrei para o “Columbia College” em Nova Iorque no ano que se iniciou o programa de PhD em Composição. Quando eu requisitei uma data para um recital, meu orientador Jack Beeson⁴⁷ (um compositor de ópera) me disse que se eu convencesse algum dos novos alunos do curso de Doutorado em Composição a escrever uma peça, eu teria a minha data de recital. Fui ao Departamento de Composição e falei com alguns dos alunos, um deles se prontificou a escrever uma peça se eu tocasse com ele e com outro colega peças muito antigas e novas. Este foi meu primeiro contato com Charles Wuorinen, e quanto ao pedido dele o resultado foi o meu primeiro grupo sério de música de câmara, um Trio com Flauta, Piano e Violoncelo, sendo que o outro membro era o flautista/compositor Harvey Sollberger. Inúmeros tipos de experimentações, ensaios, performances, parcerias com compositores, peças novas e concertos se originaram deste contato inicial. A música antiga a que Wuorinen se referiu no início eram peças dos Séculos XIII, XIV e XV, de compositores italianos, franceses e alemães, que também escreviam peças “atonais”.

Como o seu trabalho com compositores como Carter e Shapey influenciou sua visão interpretativa de outros tipos de repertório?

⁴⁵ Todas as entrevistas foram realizadas e traduzidas pelo autor – originais no anexo III.

⁴⁶ Chefe do departamento de violoncelo da “Juilliard School of Music” e membro do “Juilliard Quartet”.

⁴⁷ Jack Beeson (1921-): compositor americano discípulo de B. Bartok, foi professor de compositores como C. Wuorinen, B. Sheng e J. Tower. (www.boosey.com)

J.K. – Nas primeiras vezes que toquei obras de Wuorinen, Shapey, Wolpe, Babbitt, Davidowsky e Carter, eu tinha 19 anos e foi a primeira vez até então que eu tive que tocar peças que eu não havia escutado antes. Inicialmente eu estava confuso nas minhas decisões sobre “como esta música funciona”, pois não tinha audições anteriores como apoio. No momento em que descobri como aprender as notas, ritmos, outras dificuldades técnicas e comecei a usar meus instintos musicais, comecei a sentir a liberdade de descobrir “como esta música funciona” em peças de Brahms, Bach, Dvorak etc. Foram necessários muitos anos para que eu desenvolvesse o equipamento mental, musical e intuitivo para descobrir como interpretar os diversos estilos que eu toco (e ainda é, depois de todos esses anos, uma contínua descoberta), mas ter que aprender peças novas sem gravações ou contato prévio foi o primeiro passo desta jornada.

Você acha que os alunos nas Universidades estão interessados na performance de Música Contemporânea?

J.K. – Sim. Os meus alunos estão em sua grande maioria abertos a aprender peças instigantes, que eles não tenham ouvido antes. O processo de aprender uma obra para a qual você não tem referência de gravação (o que descrevi anteriormente) é um processo intrincado, mesmo para os músicos mais brilhantes, mas a maioria deles tem uma atitude aberta às novas explorações. A Juilliard mudou muito nos últimos 10-15 anos; existe muita música atual sendo tocada, de todas as correntes e qualidades (para isso devemos dar crédito ao Dr. Joel Sachs, que quaisquer que sejam suas qualidades como maestro e pianista, criou um movimento considerável de Música Nova, baseado no seu entusiasmo e ambição).

Numa entrevista a Revista “Strad”, Sigfried Palm disse que ele em geral faz com que seus alunos aprendam Música Contemporânea primeiro para depois retornar ao repertório tradicional, pois na opinião dele desta

forma eles tocariam melhor as peças de eras passadas. Você concorda com este ponto de vista?

J.K. – Diferentemente de Palm, eu não faço um procedimento padrão com os alunos neste sentido. Eu tento sempre misturar todos os estilos. É certo que os estilos recentes trazem a coragem, liberdade de convicção e o tipo de imaginação que é difícil de termos quando tocamos uma das Suítes de Bach, para a qual temos centenas de excelentes gravações. Então é importante ter a música contemporânea junto com os outros estilos e não numa ordem progressiva, seja ela qual for.

Sua técnica de mão esquerda é baseada em flexibilidade, alinhamento e memória muscular, como funciona o processo de construção da memória muscular para os quartos de tom? Você estuda escalas em quarto de tom, ou relaciona elas a sonoridades específicas da peça?

J.K. – Não, eu não estudo escalas em quartos de tom, mas trabalho intensivamente com eles quando estou imerso em peças como a “*Sonata Solo*” ou a “*Intercomunicazione*”, de Bernd Alois Zimmermann, ou outras peças de compositores ainda mais recentes. Existe uma memória muscular e uma forma da mão conectada à memória auditiva a serem levadas em consideração com os quartos de tom. Na realidade não é diferente de qualquer tipo de afinação, pois temos que combinar memória muscular com habilidades auditivas.

Como você aborda uma peça como a “Sequenza XIV”, de Berio, com fatores técnicos complicados como percussão no tampo em alturas diferentes coordenados com pizzicatos de mão esquerda?

J.K. – Se elementos técnicos como: percutir no tampo com diferentes alturas, tocar no estandarte, usar “col legno” na corda ou madeira no instrumento

forem uma parte real da estrutura da peça, eles se tornam uma seqüência memorável de eventos que geram algum tipo de forma. Como exemplo, podemos citar a percussão em trêmulo na “*Sequenza XIV*”, de Berio, que é uma sonoridade geradora de uma forte impressão e que quando retorna no final da peça marca o outro “book-end”⁴⁸ estrutural da obra. No “*Segundo Concerto para Violoncelo e Orquestra*”, de Donald Martino, quando os efeitos percutidos retornam, eles marcam uma lembrança do tipo do impulso gestual que não era ouvido desde o primeiro movimento: o aparecimento destes sons no final unifica a peça. O mesmo acontece no “*Capriccio Per Sigfried Palm*” de Penderecki onde as sonoridades “não-usuais” são parte da estrutura da composição. O “col legno” na primeira “*Strophe*”, de Dutilleux, é usada de forma similar, eles são “militares, como uma caixa clara” segundo a partitura. Notamos um fenômeno musical muito menos interessante quando efeitos são usados pelo simples fato que eles existem. Eu já toquei algumas peças onde estes “efeitos” são usados apenas como “efeitos”.

Em uma entrevista recente pra o sítio “www.sequenza21.com” você disse que o “Juilliard Quartet” teve que encontrar o som certo para o “Quinteto para Clarinete e Cordas” de Elliot Carter. Como é este “som certo” na peça de Carter? Ele se relaciona de alguma forma com peça como “Figment” ou com os quartetos do mesmo compositor?

J.K. – As últimas obras de música de câmara de Carter como o “*Quinteto com Piano*”, o “*Quinto Quarteto de Cordas*” e, especialmente, o “*Quinteto para Clarinete e Cordas*” são peças muito leves em sua textura, quase luminescente em suas cores. Mesmo com a escrita brilhante do “*Quinteto para Clarinete*”, nós tivemos que encontrar uma forma leve e sem esforço de executar a peça. O “*Figment #1*” é uma peça em sua própria categoria, na noite de estréia do “*Quinteto para Clarinete*”, em abril de 2008, cada um de nós tocou uma peça solo

⁴⁸ A tradução literal de “Book-end” é: suporte de livros.

de Carter como a segunda parte do programa, no meio de duas performances do Quinteto. Fizemos também, uma análise/performance do Quinteto com Carter narrando e com o grupo tocando, antes da performance final do Quinteto. O “*Figment*” é uma peça de uma estrutura notável, uma peça grande, mas que leva apenas seis minutos para ouvir e tocar. Algumas das texturas em uma das “músicas” são de staccatos brilhantes, enquanto outras “músicas” são seções líricas, cantadas usando o contexto de várias oitavas. Estas duas “músicas” se revezam no domínio da peça, interrompendo uma a outra. Temos também algumas elaboradas “Fanfarras” (como a primeira passagem do início, ou a anterior à recapitulação) que anunciam eventos e que rimam umas com as outras durante toda a peça. “*Figment*” tem um grande alcance expressivo.

Outro ponto interessante desta entrevista foi quando você afirmou que “o que o compositor diz muda a nossa forma de pensar, mesmo quando a partitura está clara. O intérprete não deve se ater ao que está escrito na página.” É interessante notar que mesmo com o alto desenvolvimento da escrita, ainda existem coisas que não podem ser escritas. Você poderia comentar sobre este assunto?

J.K. – Ralph Shapey costumava a se referir ao seu ofício de compositor como “botar pontos pretos no papel branco.” Quando eu perguntei a ele, durante os anos 1980, por que ele não escrevia mais marcações de dinâmica, ele me respondeu que: “Eu não posso escrever tudo, você tem que usar seu cérebro, instintos ou o que for que você possuir para entender o que está acontecendo musicalmente e emocionalmente. Se eu tivesse que escrever, você não entenderia.” Esta é uma questão aplicável à história de música ocidental desde o Século XIII. Durante a época de Haydn e Mozart, a maior parte da música deles era escrita com o pressuposto de um entendimento comum da linguagem musical envolvida. Por exemplo, existem poucas marcações de dinâmicas nos quartetos de Haydn, não porque os intérpretes não as usavam, mas porque ele estava

escrevendo para pessoas que o conheciam e que conheciam a maior parte de suas peças. No final da sua vida, quando começou a escrever para músicos londrinos que não conhecia, passou a ser bem mais específico na sua notação. Beethoven foi o primeiro compositor a ter a consciência de que ele estava escrevendo para o futuro, para quando ele estivesse morto há muito tempo, então ele tentou (até mesmo colocando marcações metronômicas em algumas de suas obras) se explicar detalhadamente para os “intérpretes do futuro”. Carter toma um enorme cuidado em escrever na partitura exatamente o que ele ouve em cada peça. Ele muda constantemente as dinâmicas e articulações em cada edição das suas peças. Dito isto, são somente pontos pretos, palavras, marcações de tempo etc. no papel branco. No fim, as notas escritas são apenas meios de nos levar “para dentro da sala” do compositor, sendo que a organização desses sinais gráficos nos levam a entrar na “batida do coração” da peça. Nós devemos tomar as tonalidades, marcações de compasso, notas, harmonias, seguir em frente e “re-criar” a criação do compositor.

Você tem algum sistema visual para peças que mudam constantemente as formas de tocar?

J.K. – Donald Martino tem um sistema colorido de códigos para a sua “*Parisonatina al’Dodecafonia*” que cria um delineamento muito mais simples das formas de tocar. De outra forma a clareza das diferentes solicitações de arcos, pizzicatos etc. se tornam claras conforme elas se tornam uma parte orgânica de peça que nós recriamos. Todos estes detalhes se tornam parte do “contar” da peça, assim com as notas. Na realidade não temos tempo de ler todas todas as notas uma a uma enquanto tocamos, quanto mais sul ponticellos, sul tastos, col legnos. Nós aprendemos as formas de tocar e elas se tornam parte da obra, inseparável da mesma.

Você poderia nomear algumas peças escritas desde o ano 2000

que são realmente excepcionais?

J.K. – O “*Duo*”, de Richard Wernick para violoncelo e piano e também o “*Duo Duplo*” de Wernick para dois violoncelos e dois pianos, são duas peças notáveis escritas desde o ano 2000. Este mesmo compositor escreveu duas “*Suítes para Violoncelo Solo*” que são verdadeiramente admiráveis, sendo a segunda muito mais complexa tecnicamente. Considero extraordinários o “*Solo*”, “*Duo*” e “*Trio para Violoncelo Solo*” (com faixas pré-gravadas) de Ralph Shapey, Posso citar também a “*More Melismata*” de Milton Babbitt, que pretendo estudar junto com a “*Segunda Suíte*” de Wernick, para tocá-las num recital no “Mannes College of Music”, o qual acontecerá em junho de 2009, em Nova Iorque.

4.2 – Entrevista com Darrett Adkins⁴⁹

Como foi a sua introdução à performance da Música Nova?

D.A. – Quando eu era adolescente, dois dos meus melhores amigos eram compositores. Eu não tinha uma pré-disposição a gostar de música dissonante (que criança tem?), mas lentamente eles quebraram a minha resistência pela exposição contínua às peças que eles estavam interessados. Eu morava na Costa Oeste dos Estados Unidos, o minimalismo estava com grande força na época, e os quatro jovens membros do quarteto Kronos, tocavam quatro programas diferentes em Seattle por temporada, aos quais assistíamos religiosamente. Neste contexto eu ouvia Música Contemporânea sem nenhum tipo de resistência, pois o som do Quarteto de Cordas era muito importante para mim. Quando iniciei meus estudos no conservatório local eu já era um entusiasta da Música Nova, e desde aquela época, ela tem sido uma constante na minha vida.

⁴⁹ Professor da Juilliard School e do Oberlin Conservatory

Como o seu trabalho com compositores como Berio e Wallin influenciou a sua interpretação de outros tipos de repertório?

D.A. – A idéia que compositores vivos lutam constantemente para serem compreendidos através da notação, deu-me um senso de propósito para interpretar compositores do passado. Meu primeiro encontro com Berio se deu em Oberlin no final dos anos 1980, ele em conjunto com tantos outros compositores, ajudou-me a enxergar o processo de notação como algo inexato, mas de uma tentativa profunda de tentar comunicar uma “verdade musical”. O papel do intérprete como tradutor destas verdades, revigora os processos de decodificação de compositores do passado com a mesma atitude aberta, investigativa.

Como você chama a atenção dos seus alunos para obras recentes para violoncelo?

D.A. – Na verdade eu raramente tenho que mencionar as obras novas de violoncelo. A maioria dos meus alunos está tão atualizada quanto, ou ainda mais do que eu! Muitas vezes me vejo dizendo aos alunos para estudarem as Sonatas de Boccherini, porque eles estão interessados exclusivamente na Música Nova.

Numa entrevista à Revista “Strad”, Sigfried Palm disse que ele em geral faz com que seus alunos aprendam Música Contemporânea primeiro para depois retornar ao repertório tradicional, pois na opinião dele desta forma eles tocariam melhor as peças de eras passadas. Você concorda com este ponto de vista?

D.A. – Esta é uma noção interessante e que pode funcionar bem. Em um romance de Saramago, existe um personagem que é professor de História, e este personagem defendia que a única indagação interessante no estudo da

história é se começamos do início e trabalhamos para frente ou se começamos do final e trabalhamos para trás. De um ponto de vista prático eu acho que é possível trabalhar em todos os pontos de vista ao mesmo tempo, com períodos ocasionais de exclusividade - ou focos exaustivos em determinados projetos.

Você tem algum estudo específico de técnicas expandidas? Você acha que livros de estudo abordando materiais da Música Contemporânea seriam úteis, ou seriam muito vagos devido à constante mudança de técnicas de peças para peça?

D.A. – Eu não tenho nenhum exercício específico para técnicas expandidas. Eu me encontro numa posição de ter que explicar como certas técnicas expandidas funcionam em grande detalhe para meus alunos, e eu acho isso muito desafiador e também muito útil para mim, conforme vou descrevendo estes processos. Durante a minha carreira venho desenvolvendo uma satisfação pessoal em descobrir como os processos técnicos das peças novas funcionam, e eu tento fazer com que meus alunos tenham a mesma experiência!

Há alguns anos você realizou uma bela gravação da Sequena XIV, de Berio. Como você abordou inicialmente uma peça como esta com dificuldades como batidas no tempo com Alturas definidas e passagens exaustivas de pizzicato de mão esquerda?

D.A. – A princípio eu conversei com todos que estavam trabalhando a peça no momento! Fred Sherry⁵⁰ teve algumas idéias que ajudaram e Joel Krosnick fez uma sugestão que simplificou algo que eu estava achando impossível e desde então sou eternamente grato a ele por este comentário. Eu liguei para

⁵⁰ Professor da “Juillird School of Music”, reconhecido pelo seu trabalho com compositores como Berio, Takemitsu, Babbit e Carter.

Jean-Guihen Queyras⁵¹ para ver se ele tinha alguma informação nova, e ele estava à procura de Rohan de Saram que estava sem comunicação na época. Em sua maior parte, a interpretação de uma peça como esta, se baseia em tentativas, somadas de associações livres. Quando a notação é recém-criada, sem uma bula muito clara, temos que realizar jogos de adivinhações. Eu sei que minha forma de tocar a “*Sequenza*” é diferente da de Saram a quem a peça foi dedicada, mas esta forma é a que eu acredito que funcione para a peça. Na minha opinião, Berio ficaria satisfeito de ver que a notação dele pode se tornar viva sem a influência direta de um intérprete a quem a peça foi dedicada.

Em uma entrevista recente Joel Krosnick disse que: “o que um compositor diz influencia com vê a peça, mesmo quando a partitura está clara. O intérprete não deve se ater ao que está na página”. É interessante notar que mesmo com o alto desenvolvimento da escrita, ainda existem coisas que não podem ser escritas. Você poderia comentar sobre este assunto?

D.A. – Como falei antes, a notação é a tentativa de transmitir alguma verdade musical, assim como a língua falada é uma tentativa de formular idéias e emoções puras – que são vivenciadas antes da linguagem – em palavras. Quando traduzimos de uma língua para outra temos grandes desafios quanto às sutilezas dos significados. A notação musical é muito menos rica que a mais simples linguagem falada, desta forma existe uma grande quantidade de “informação” que é implícita. Os anos de treinamento musical e a experiência profissional servem para aprofundar a nossa intuição sobre os aspectos implícitos da notação. As grandes performances as quais eu tive a oportunidade de assistir foram aquelas que expandiram a minha idéia de possibilidades dentro de uma partitura, ao invés daquelas que me mostraram como a partitura deveria ser lida! Eu acredito que

⁵¹ Professor da Stuttgart Musikhochschule, foi por muitos anos o violoncelista do Ensemble Intercontemporain.

estou sempre procurando por formas de abrir caminhos em uma peça, de aumentar as minhas possibilidades e de acolher na minha forma de pensar um sutil e complicado senso de significados momentâneos.

Você tem algum sistema visual para peças que mudam constantemente as formas de tocar?

D.A. – Não uso nada específico, só muito estudo cauteloso.

Você tocou e gravou o Quarteto 2, de Morton Feldman? Como foi o processo de ensaios para uma peça de movimento único que dura mais de seis horas? Como foi a reação do público?

D.A. – Nós ensaiamos a peça em blocos. Nós traçávamos uma estratégia sobre quantas páginas iríamos trabalhar em um ensaio e como iríamos resolver os seus desafios. Como a peça foi composta página por página este processo funcionou bem. Posteriormente, começamos a tocar grandes seções – do tipo, 45 minutos começando da página 35. Chegamos depois a um ponto em que tocávamos 2 ou 3 horas, mas nunca a peça toda. Nas vezes em que tocamos o Quarteto tive uma sensação de que todos que estavam na platéia estavam conscientes de que algo especial estava acontecendo e algo que pode nunca mais se repetir, eu me sinto extremamente grato por ter tido esta oportunidade.

4.3 – Entrevista com Mark Kosower⁵²

Você foi agraciado com o prêmio de melhor intérprete da peça “Ay, there is a Rub” do compositor italiano Marco Stroppa, durante o “Sétimo Concurso Rostropovich”. Você pode nos descrever seu processo de

⁵² Solo Violoncelo da Orquestra Sinfônica de Bamberg

preparação para esta peça? Quais os desafios que você enfrentou na época?

M.K. –Eu recebi a partitura um mês antes do concurso, assim como os outros candidatos. Isso era e continua sendo um procedimento comum nos concursos internacionais. Apesar disso, por diversos motivos, só comecei a estudar a peça de Stroppa nove dias antes do concurso. Em primeiro lugar, eu me casei no mês que antecedeu ao concurso, e estava realizando a mudança da minha esposa de Indiana para Nova York. Em segundo lugar, os ataques terroristas de 11 de setembro, que aconteceram algumas semanas antes do concurso, interromperam a vida normal de todos os que estavam em Nova York na época. E em último lugar, minha esposa e eu tocamos um recital de grande importância no “Lincoln Center” dez dias antes do concurso, com um programa completamente diferente. Por estes motivos tive muito pouco tempo. Nesses nove dias eu gastei a maior parte do meu tempo trabalhando a peça de Stroppa. O maior desafio da peça era descobrir todos os harmônicos artificiais requeridos pelo compositor e como conectá-los de forma prática no violoncelo.

Muitos dos harmônicos eram complicadíssimos, em regiões “mudas” do instrumento. Vencidas as dificuldades dos harmônicos, o desafio da identificação da estrutura geral e a descoberta de relações entre os objetos musicais ocupou a maior parte da minha preparação.

Siegfried Palm disse numa entrevista à Revista “Strad”, que ele costumava fazer os alunos dele aprender peças contemporâneas primeiro e depois voltava os mesmos ao repertório tradicional, porque desta forma eles tocavam com mais propriedade peças dos Séculos XVIII e XIX, você concorda com este ponto de vista? Você diria que sua formação no violoncelo foi ‘tradicional’, ou você sempre estudou peças que não pertenciam ao repertório “standard”? Como que o seu trabalho com peças de compositores como Ginastera e Stroppa influenciou sua visão de outros

tipos de repertório?

M.K. – Eu concordo com Palm quando ele diz que é muito importante aprender música contemporânea ou, numa escala ainda maior, peças raras, com poucas gravações e performances, de todos os períodos históricos, porque isso realmente nos força a pensar sobre música, sobre como analisar uma partitura e a desenvolver o nosso universo sonoro. A Música Contemporânea com frequência é a que nos faz pensar mais, pois ela requisita sons e técnicas atípicas. De um ponto de vista puramente instrumental, tocar certos tipos de peças novas nem sempre são benéficas ao repertório tradicional. Movimentos não-ortodoxos sem a liberação da tensão pode ser prejudicial à sutileza e à elegância que a música de períodos anteriores requerem. Minha formação foi bem tradicional, meu interesse em música contemporânea começou a crescer durante meu bacharelado na Universidade de Indiana e foi desenvolvido em grau muito maior durante meus anos de estudo do curso de Mestrado na Juilliard School.

Você se utiliza de exercícios específicos para técnicas expandidas? Você acha que livros de estudos sobre técnicas expandidas seriam úteis ou não devido à constante mudança das técnicas expandidas de uma peça para outra?

M.K. – Acredito que, ao abordarmos uma peça nova, o mais eficiente é usarmos as ferramentas da tradição violoncelística, com a mesma exigência de conhecimento e compreensão que utilizamos em todos os tipos de repertório. Livros de estudo podem ser úteis ou prejudiciais para qualquer período histórico, dependendo de como são utilizados.

Como você estuda quartos de tom? No seu estudo individual você tem formas de estudá-los separadamente ou sua abordagem é sempre no contexto da peça?

M.K. – Em geral meu trabalho com os quartos de tom está dentro dos conceitos expressivos e de efeitos da peça.

Numa entrevista recente, o violoncelista Joel Krosnick disse que: “o que o compositor fala sobre a peça, muda o que você pensa sobre ela, mesmo quando as notas impressas são extremamente claras. Não podemos nos ater ao que está escrito”. Você pode comentar sobre este assunto relacionado à leitura de obras novas?

M.K. – Concordo plenamente com esta afirmação. É impossível interpretar em alto nível, sem uma compreensão do compositor, estilo e sem ter idéias musicais que transcendem a partitura. É óbvio que devemos tentar seguir de forma rigorosa o que está escrito, mas se o violoncelista não estiver equipado com conhecimento, ferramentas técnicas e com criatividade, ele não está habilitado a fazer música em alto nível.

Você tem algum sistema visual para auxiliá-lo em peças que mudam constantemente a forma de tocar (sul tasto, al ponticello, sul ponticello etc.)?

M.K. – Não. Para mim, tudo se relaciona auditivamente, com isto quero dizer que a minha percepção determina onde meu arco deve se direcionar e com qual intensidade. Posso afirmar que este processo só funciona quando realmente fazemos o nosso “dever de casa”.

Você poderia nomear algumas peças escritas após a segunda metade do Século XX que são realmente excepcionais?

M.K. – .Ginastera Puneña No. 2

- .Ginastera Cello Sonata (1979)
- .Dutilleux 3 Strophes sur le nom de SACHER
- .Schnittke Cello Sonata No. 1

5 - Conclusão

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. 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.

Nascimento (p. 68, 2005) assim descreve a constante mutação da música contemporânea:

“A música contemporânea cria e destrói ritornelos. Nada permanece na música, tudo está em constante movimento, em constante mutação (...). O ofício do compositor é desenhar um ritornelo para logo sair dele, achar um ponto de fuga, uma linha que o faça ser expelido para fora do território, para então repetir o processo.”

O contato da nova geração de violoncelistas com os novos recursos técnicos e expressivos é de fundamental importância. O simples contato com as peças que vêm sendo escritas é que vai gerar interesse e novas descobertas. É preciso que olhemos com o devido respeito a tradição musical, mas sem subestimar a importância das novas peças que estão, neste exato momento, transformando o violoncelo e dando vida ao nosso instrumento no Século XXI.

Para estimular o contato dos violoncelistas com peças contemporâneas é necessário que as mesmas sejam incluídas nos cursos de graduação, e que nós, professores, demonstremos aos alunos que o músico precisa trabalhar em harmonia com o tempo em que ele vive.

Nossa proposta é que os alunos tenham no mínimo um ano de seu curso de bacharelado exclusivamente dedicado à música escrita a partir de 1970 (começando por peças como os Concertos de Dutilleux e Lutoslawski, passando pelas peças encomendadas por Rostropovich e dedicadas à memória de Paul Sacher - peças essas escritas por compositores como Hans Werner Henze, Heinz Holliger e Pierre Boulez - e por fim as peças que estão sendo escritas por compositores como Brian Ferneyhough, Kaija Saariaho e por compositores brasileiros atuantes como os citados neste trabalho).

Durante este ano sugerido de pesquisas do repertório contemporâneo, é preciso incentivar os alunos a trabalharem com os compositores de suas respectivas universidades, criando laboratórios de composição e performance, que enriquecerão as ferramentas técnicas e o repertório para o violoncelo.

Para que os alunos tenham o hábito de explorar a música nova, nós - professores e intérpretes - devemos ter um intenso comprometimento com esse tipo de repertório, incluindo-o constantemente em nosso repertório de concerto e criando sempre novas associações com compositores.

As mudanças recentes no cenário musical brasileiro precisam ser devidamente acompanhadas pelas Universidades. A situação em nosso país começa a ficar mais parecida com a dos grandes centros musicais, onde os intérpretes precisam tocar com a mesma sensibilidade músicas tradicionais e novas (p.ex.: a “Sonata em Ré Maior” de Beethoven e “Transpotio ad infinitum” de Husa).

A criação de um grupo de música nova no “Vigésimo Festival de Campos do Jordão” - evento que sempre teve um viés tradicional-nacionalista - é uma prova que as novas gerações de violoncelistas no Brasil precisarão ter um perfil diferente, mais ligado ao tempo presente.

Referências⁵³

- ALDROVANDI, L. Charisma: Um outro espaço feito de sons. **Música Hodie**. Vol. 6, no. 2, p. 3, 2006.
- APTHORP, S. The Art of the Impossible. **The Strad Magazine**, Outubro, 2005, p. 46.
- BLUM, D. **Casals Y El Arte de la Interpretación**. Barcelona: Idea Books, p. 65, 2000.
- CHERNIAVSKY, D. – Casals's Teaching of the Cello. **Musical Times**, Londres, p. 1, setembro, 1952.
- DELEUZE, G. **Mil Platôs Vol. 1**. Rio de Janeiro: Editora Três, páginas 11 e 12, 2006.
- FERRAZ, S.. Ritornelo: composição passo a passo. **Opus 10**. Campinas: ANPPOM, página 66.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Editora Loyola, 1999.
- GERKE, K. **Celibidache!** Chicago: Facets, p. 61, p. 63, 2001.
- GULLAR, F. **Muitas vozes**. Disponível em <http://www.astormentas.com/poema.aspx?id=9505&tp=&titulo=Muitas%20Vozes>, acessado em 12 de janeiro de 2009.
- JOEL Krosnick. Faculty list. Disponível em: <http://www.juilliard.edu>, acessado em 12 de janeiro de 2009.
- Kartunnen, A. _Reflections on the relation between interpreter, composer and audience. **Finnish Music Quarterly**. Fev. 1999.
- MSTSLAV Rostropovich. **The New York Times**. New York, 27 abr., 2007. Disponível em:< <http://www.nytimes.com>>. Acesso em 20 out. 2008.
- NASCIMENTO, G. **A avant-garde e as manifestações menores na música contemporânea**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2005.
- O'HARA, F. **Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton**

⁵³ Baseadas na norma NBR 6023, de 2002, da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT)

Feldman. Nova Iorque, Exact Change, 2004.

RODRIGUES, V. **Composição de “A quem interessar possa...” – Relacionando pensamentos musicais.** In: Possibilidades de escuta na música do século xx - Pensamento, estética e poética na obra de Roberto Victorio. Tese. Unicamp. São Paulo, 2008.

SIGFRIED Palm. **The Guardian.** Londres, 21 jun. 2005. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk>>. Acesso em 20 out. 2008

TORTELIER, P. **How I Play, How I Teach.** Londres: Chester Music, p. 36, 1975.

ZUKOFSKY, P. Aspects of contemporary technique. In: STOWELL, R. (Ed.). **The Cambridge companion to the violin.** Cambridge: Cambridge University Press p. 143, 1999.

ZUMTHOR, P. **Escritura e Nomadismo.** Traduzido por Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005, p. 63.

Partituras:

ALDORVANDI, L. **Carapicuíba.** São Paulo: Manuscrito, 2007

BERIO, L. **SEQUENZA XIV per violoncello.** Londres: Universal Edition, 2002.

BIRIOTTI, L. **A La Recherche du Apex para Violoncelo Solo.** Montevideo: Manuscrito, 1977.

BOTA, J.V. **Registros.** São Paulo: Manuscrito, 2008.

CAMPOS, I. **Supreme Fiction.** São Paulo: Manuscrito, 2006.

CICCHELLI, R. **Latitudes Emaranhadas.** Londres: Manuscrito, 2002.

FERRAZ, S. **Lamento Quase Mudo.** São Paulo: Manuscrito, 2006.

Idem. **Linhas para Violoncelo e Piano.** São Paulo: Manuscrito, 2006.

FICAGNA, A. **Cinco Mo(vi)mentos para Violoncelo Solo.** São Paulo: Manuscrito, 2007.

HEINENNEN, P. **Deux Chansons op.31–Aubade.** Helsinque: Fazer Music, 1990.

LIGETI, G. **Streichquarttet No. 2.** Mainz: Schott Music, p. 3, 1968.

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

1980.

LIMA, R. **Circuncello**. São Paulo: Manuscrito, p. 1, 2006.

MAINARDI, E. **21 Studien zur Technik des Violoncellospiels**. Mainz: Schott Music, p. 7, 1976.

OLIVEIRA, W.C. **Três Peças para Violoncelo Solo**, São Paulo, Manuscrito, 2002.

RODRIGUES, V. **A Quem Interessar Possa...** Campinas: Manuscrito, 2007.

SAARIAHO, K. **Spins and Spells**. London: Chester Music, 1997.

TAFFARELLO, T. **Aspidosperma Polyneuron**, São Paulo: Manuscrito, 2006.

XENAKIS, I. **Charisma**. Paris: Edition Salbert, 1971.

Anexos

I – Biografias:

Alexandre Ficagna nasceu em 1983, no município de Realeza, no Paraná. Iniciou a graduação em Música/Licenciatura pela Universidade Estadual de Londrina em 2001, concluindo-a em 2005. Neste período, iniciou seus estudos de composição com Fábio Furlanete. Em 2004, recebeu o prêmio de Melhor Sonoplastia no XV FETECO, em Guarapuava, juntamente com Vicente Carlos Pereira Junior, pela peça "Paralisia - exercício cênico para atrizes claustrofóbicas", com direção do próprio Vicente. Neste mesmo ano, participou da Comissão Organizadora do II ENCU - Encontro Nacional de Compositores Universitários. Em 2006, iniciou o mestrado em Música/Processo Criativos pela Universidade Estadual de Campinas, sob orientação da Prof. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia, intitulado "Composição pelo Som: trabalho composicional e analítico de repertório instrumental por métodos de análise da música eletroacústica". Neste período, estudou o software Max/MSP com Ignacio de Campos. Tem participado de cursos com diversos compositores, dentre os quais Rodolfo Caesar, Roberto Victorio, Aylton Escobar, Silvio Ferraz, Marisa Rezende e Claude Ledoux. Concluiu o mestrado em 2008 e em 2009 irá iniciar o Doutorado em Processos Criativos, sob orientação do Prof. Dr. Silvio Ferraz.

Ignacio de Campos é compositor, contrabaixista e gambista, doutorando em composição eletroacústica sob a orientação de Denise Garcia pela Unicamp. Fez cursos de composição com Stockhausen na Alemanha, Philippe Manoury, Kaija Sahariaho e Salvatore Sciarrino na França dentro do curso de Informática Musical do IRCAM – Paris. No Brasil fez cursos com José Augusto Mannis e Rodolfo Caesar entre outros. Especializado em composição de música eletroacústica já teve suas obras apresentadas em diversos países. Em 2001

ganha o 1o prêmio do Concurso Funarte de Composição Contemporânea na categoria música eletroacústica além do prêmio do público por sua obra TEXTVM. Já realizou trabalhos com live-electronics junto ao Itaú Cultural, Instituto Tomie Ohtake e IRCAM. Além do live-electronics e da música eletroacústica dedica-se à interação da eletrônica com instrumentos e projetos que envolvam interatividade e instalação sonora. É professor de acústica musical e composição eletroacústica na Faculdade Santa Marcelina em São Paulo. (Extraído do sítio: <http://sussurro.musica.ufrj.br/abcde/c/camposignac/camposigna>)

Leonardo Aldrovandi nasceu em São Paulo. Graduiu-se em piano pela Unicamp e fez mestrado e doutorado pela PUC de São Paulo. Foi professor de filosofia da Fundação Mineira de Educação e Cultura em Belo Horizonte, onde também desenvolveu trabalho de música na favela da Pedreira. Atualmente é professor de música da Universidade Anhembi-Morumbi e faz pós-doutorado em composição pela Unicamp. Seu principal professor foi o compositor Silvio Ferraz. Na França, fez cursos com Brian Ferneyhough, Ivan Fedele e François Bernard-Mâche, além de pesquisa com François Nicolas. Foi membro do grupo catalão *******, sob a direção de Tiago Cunha, com o qual montou espetáculos em Barcelona e Lisboa, sendo uma das trilhas uma parceria com o poeta Arnaldo Antunes. Além de variados trabalhos com improvisação e trilhas, suas peças têm sido executadas por grupos brasileiros como Novas Tendências e a Sinfônica da Usp. Recentemente, montou com Ignacio de Campos e Patrícia Claro o espetáculo Teares da Memória Sonora, com apoio da Secretaria do Estado. Como pesquisador, publica artigos e resenhas para revistas nacionais e internacionais, como Cambridge University Press, Portuguese Studies Review e Film Philosophy.

Rodrigo Cicchelli Velloso nasceu no Rio de Janeiro em 1966. Formado em composição musical pelo Instituto Villa-Lobos da UNIRIO em 1990, foi também aluno de César Guerra-Peixe e Hans-Joachim Koellreutter. Entre 1991 e 1997 realizou o doutorado em composição musical na University of East Anglia

(Norwich, Inglaterra) como bolsista da CAPES sob a orientação de Denis Smalley, e participou do Coursus de composition et d'informatique musicale do IRCAM (Paris, França) como bolsista do governo francês, tendo freqüentado cursos com Tristan Murail, Jean-Claude Risset e Brian Ferneyhough, dentre outros. Concluindo seus estudos de pós-graduação na Europa em 1997, retornou ao Brasil e tornou-se professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) em 1998. Suas obras vêm sendo executadas e difundidas ao redor do mundo e sua produção vem sendo premiada em diversas ocasiões e eventos como o Concurso Villa-Lobos de Composição Musical (UFRJ, 1987), o Concorso Internazionale Luigi Russolo di Musica Elettroacustica (Fondazione Russolo-Pratella, 1993-94-95), a Tribune internationale de musique électroacoustique (IMC/UNESCO, 1994), os prêmios ALV'1999 e ALV'2001 (FUJB), dentre outros.

Rodrigo Lima é compositor Diplomado pelo Departamento de Música da Universidade de Brasília (UnB) e mestrando em composição no Instituto de Artes da UNICAMP. Composições de sua autoria têm sido apresentadas no Brasil, Alemanha, Espanha, Chile e Estados Unidos. Recebeu em 2006 o prêmio "Francisco Guerrero Martín" no 'XVII Premio Jóvenes Compositores em Madrid na Espanha e em 2005 o prêmio 'Camargo Guarnieri' promovido pela Orquestra Sinfônica da USP (OSUSP).

Silvio Ferraz nasceu em São Paulo. Estudou composição na Universidade de São Paulo com os principais representantes do movimento Música Nova em S.Paulo nos anos 70, Willy Correa de Oliveira e Gilberto Mendes. Posteriormente participou nos seminários de composição de Brian Ferneyhough, na Fundação Royaumont em Paris, e de Gerard Grisey e Jonathan Harvey no IRCAM.

Desde 1985 participa ativamente dos principais festivais brasileiros de

música contemporânea, sobretudo o Festival Música Nova e a Bienal de Música Brasileira Contemporânea, com algumas saídas para fora do Brasil ao participar do *Festival d'Automne à Paris* 1994 e do festival *Sonidos de las Americas*, Carnegie Hall-N.York, em 1996 com obras realizadas por grupos como The Nash Ensemble, The Smith Quartet, Ensemble Contrechamps, Iktus Ensemble, Grupo Novo Horizonte e Duo Diálogos.

Selecionado para representar o Brasil na IV Tribuna de Compositores da Unesco em Paris em 1997, primeiro colocado no “VI Concurso Ritmo e Som” do IA.UNESP em 1990 e no “Primeiro Concurso Nacional de Composição para Contrabaixo”, em 1991 e premiado “Iº Concurso Firestone de Música Criativa”, no Festival de Londrina” de 1992. Recebeu também o prêmio Vitae 2003 para a composição do ciclo *Livro das Sonoridades*.

Sua tese de doutorado está publicada sob o título *Música e Repetição: aspectos da questão da diferença na música contemporânea* (São Paulo: Educ/Fapesp, 1997), tendo posteriormente publicado *Livro das Sonoridades* (Rio: 7 letras, 2005) e organizado a coletânea de ensaios de compositores brasileiros *Notas.Atos.Gestos* ((Rio: 7 letras, 2007).

Pesquisador associado à Fapesp e CNPQ, desenvolve projetos ligados à criação e performance musical com auxílio de computador, com principal enfoque na criação de aplicativos para transformação de audio e automação de processos criativos em ambiente MAX/ MSP e escritura instrumental com emprego de técnicas estendidas de performance.

Professor e pesquisador do departamento de música do Instituto de Artes da UNICAMP, Silvio Ferraz coordenou de 1997 a 2004 o Centro de Linguagem Musical desenvolvendo junto com Fernando Iazzetta (ECA-USP), o instituto virtual MusArtS (musica articulata sciencia) interface para projetos de

aproximação entre criação musical, ciência e tecnologia com foco nas áreas de acústica de salas, composição e análise musical com auxílio de computador, interatividade e estudos de cognição musical (em 2003), e atualmente coordena o Núcleo de Integração e Difusão Cultura da UNICAMP.

Tadeu Moraes Taffarello é doutorando em Música/Fundamentos Teóricos (desde 2006) pela Universidade Estadual de Campinas - Unicamp, com orientação do prof. Dr. Sílvio Ferraz de Mello Filho, e é bolsista Fapesp. Participa do Grupo de Pesquisa em Criação Musical-Unicamp. Possui mestrado em Música/Fundamentos Teóricos (2004) e graduação em Música/Composição Musical (2001), ambos também pela Unicamp. Tem experiência na atividade docente, com atuações como professor colaborador pela Universidade Estadual de Londrina - UEL - PR (de 2005 a 2006) e como professor substituto pela Universidade Federal de Uberlândia - UFU - MG (de 2003 a 2005).

Vanessa Rodrigues é natural de Londrina, PR. Iniciou seus estudos composicionais ainda em Cuiabá, sob orientação de Roberto Victorio na Graduação de Licenciatura em Música da UFMT. Reside atualmente em Campinas - SP, onde cursa sob orientação de Sílvio Ferraz, Mestrado em Composição no Instituto de Artes da UNICAMP. Tem estudado também com Ignacio de Campos interfaces computacionais em composição. Participou da Segunda Bienal de Música Brasileira de Mato Grosso com "Dissoluções" um quinteto para dois violinos, sax barítono, cello e vibrafone, composto na ocasião de defesa de sua monografia em 2005.

II - Partituras

“A quem interessar Possa...” – Vanessa Rodrigues

A quem Interessar Possa... Solo para Violoncello

Lento

Vanessa Rodrigues

The musical score is written for Cello in 4/4 time, marked "Lento". It consists of several systems of music with various dynamics and performance instructions:

- System 1:** Starts with *s. tasto poco vibrato*, *pp*, and *ff*. It features two first endings.
- System 2:** Includes *ad libitum*, *mp*, *s. ponti com vibrato*, *f*, and *p*.
- System 3:** Features *s. tasto*, *3^o*, *p. normal*, *mf*, *ff*, *s. pont*, and *f*.
- System 4:** Includes *gliss. lento*, *s. tasto*, *5^o*, *ff*, *mf*, and *f*.
- System 5:** Features *p. normal*, *poco vibrato*, *ad libitum*, *s. pont*, *2^o*, and *p*.
- System 6:** Includes *prima corda*, *s. tasto poco vibrato*, *mf*, *ff*, *f*, *s. tasto*, *p*, *mf*, and *mp*.
- System 7:** Features *s. pont ad libitum*, *f*, *ff*, *p*, *pizz.*, *♩ = 70*, *arg.*, *s. tasto risoluto*, *3*, *mp*, *ff subito*, and *f molto express...*
- System 8:** Includes *mf*, *f ritardando*, and *mf*.
- System 9:** Features *ad libitum*, *ff*, *fp*, *p. normal*, and *cresc... e accel poco a poco...*

Todos os direitos reservados a Vanessa Rodrigues

Musical score for a string instrument, featuring various techniques and dynamics. The score is organized into ten systems of music.

System 1: Bass clef. Starts with a tremolo. Dynamics: *mf*. Tempo: $\text{♩} = 60$. Technique: *s. tasto molto express...*.

System 2: Bass clef. Dynamics: *f*. Technique: *s. pont*, *com vibrato*.

System 3: Treble clef. Dynamics: *p*, *mf*, *ff*, *f*. Technique: *s. pont*.

System 4: Bass clef. Dynamics: *p*, *mp*, *f*. Technique: *arco*, *ad libitum*.

System 5: Treble clef. Dynamics: *ff*. Technique: *s. tasto ad libitum*, *p. normal*.

System 6: Bass clef. Dynamics: *f*, *mp*, *f*, *mf*, *mf*, *ff*. Technique: *s. tasto*.

System 7: Bass clef. Dynamics: *p*, *mf*, *fp*, *mp*. Technique: *ad libitum*, *com vibrato*.

System 8: Bass clef. Dynamics: *ff*. Technique: *s. tasto*.

System 9: Bass clef. Dynamics: *pp*, *mf*, *f*. Technique: *ad libitum*.

Para Samuel Pereira Lopes

Registros

Para Violoncelo Solo

João Victor Bots
(rev. 2008)

First System: Tempo $\text{♩} = 60$. Dynamics: *pp*, *mf*, *ppp*, *sfz*, *p*, *f*. Articulations: *accell.*, *pizz.*, *arco*. Performance instructions: *non v.*, *v.*, *pv.*, *acc.*, *non v.*

Second System: Dynamics: *p*, *fp*, *p*, *p*, *f*, *pp*. Performance instructions: *non v.*, *acc.*, *pizz.*, *arco* (matre da piccola). Includes fingerings for *non rigori* and measures 6 and 5.

Third System: Tempo $\text{♩} = 120$, *sempre*. Dynamics: *mf*, *sfz*, *f*, *p*. Performance instructions: *ord.*, *detaché*, *p molto eguale*.

Fourth System: Dynamics: *f*, *p*, *f*, *f*, *mf*. Performance instructions: *apero*, *ord.*

Fifth System: Dynamics: *ff*, *p*, *pp*, *mf*, *pp sempre*, *f*. Performance instructions: *pizz.*, *arco* *pp* *molto apero*.

Sixth System: Tempo $\text{♩} = 60$. Dynamics: *pp*, *mf*, *p*, *pp*, *p*, *pp*, *ff*. Performance instructions: *(tocar com o ombro)*, *ord.*, *ord. secco*, *5"*. Includes fingerings for *non rigori*.

Seventh System: Dynamics: *f*, *p*, *f*, *pp*, *ff*, *mf*. Performance instructions: *metalico* *3"*, *doce*, *intenso*, *9"*, *sul D*, *sul G*, *sul C*, *ff_{sub}*. Includes fingerings for *non rigori*.

Repertório para Violoncelo Solo

Escolher aleatoriamente algumas estruturas deste quadro.
O intérprete pode conectá-las com ou sem uma pequena pausa entre elas.
A improvisação deve durar cerca de 15"

$\text{♩} = 120$
descida
mf *ff*
arco

$\text{♩} = 60$
pp *mf* *ppp* *pp* *ppp* *ppppp* *p*
ord *ord* *ord* *ord* *ord* *ord*
sul G *sul D* 6"

$\text{♩} = 120$
mf *p* *f* *p* *f* *p*
quasi spic. *detaché*

pizz. *col legno batt.* $\text{♩} = 60$ *arco ord.*
ff *p* *mf* *mf* *pp* *pp*

col legno batt. *arco ord. sul G* 13" *rall.*
f *f* *pp* *ff*

A tempo
sul A
p *ff*

Vivo,

brillante
P
ff
f
gliss.

morrendo, ...
pizz
arco
tasto
Calmo contemplativo, ♩ = 42
PP
p (*quasi guitarra*)

arco
P *molto espress.*
pizz
P (*pizz*)

gliss.
pizz
P *mf* *P*

**) dejar la cuerda ré sonar.*

saltato
pizz
mf *P* *mf* *P*
gliss. *f*
P (*quasi guitar*)

pizz **6** arco *rall...* *Accl poco ... a ... poco nervous* **5** **6**
P *mf* *fff* *sub P* *mf* *p* *f*
P *f* *mf* *ff* *fp < fff*
Maestoso, ♩ = 42 *f Contabdo* *P* *mf* *f* *sub P* *f* *pizz* *(quasi guitar)*
Molto Sostenuto, ♩ = 40 *arco* *f* *of <* *ff* *PP sub* *molto express.* *ff* *p sub*
Accel. ... *a tempo* *pizz* *arco* *pp* *mp* *p*
sul ponticello *sul tasto* *Recitativo ... sempre* *vibr.* *longa* *gliss* *gliss*
P *f* *P* *mf* *pp* *molto express.* *P* *mf* *p* *mf* *pp sub* *mf*

Circunello - 2006 Rodrigo Lima

Compinas - SP, outubro
2006, Brasil

Performing notes	
♯	quarter-tone up
♭	quarter-tone down
♩	pizz barok
○	sub. cresc. "as fast possible"

Alexandre Ficagna

2007

Cinco Mo(vi)mentos

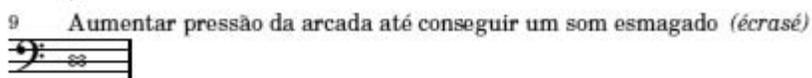
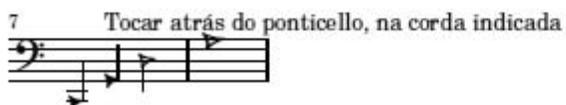
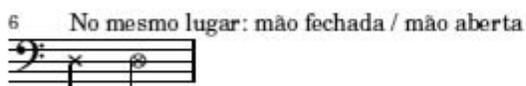
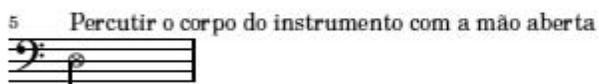
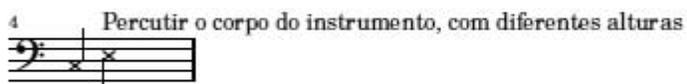
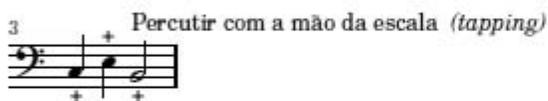
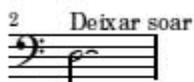
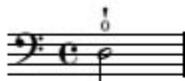
Cinq Mo(uve)ments

para Cello solo

(pour Cello seul)

Símbolos utilizados

Pizzicato à lá Bartók: sempre *ff*



Cinco mo(vi)mentos

para cello solo

à Liuka

I - Leve, fluido

Alexandre Ficagna

2007

$\text{♩} = 60$

harm. sul G
rapido
dal niente cresc. poco *p* *mp* *simile*

3 *normal* *rapido*

5 *normal* *lento* *s.pont* *ord. normal*

8 *lento* *s.pont* *atrás*

10 *sul G* *sul C* *sul G* *sfz*

13 *s. lasso* *sul A* *s.pont* *rapido* *sul D* *ord.* *f*

17 *normal* *lento*

$\text{♩} = 64$

mão do arco
pp *mp*

mão da escala
ff *mf*

pp

mf

II - Preciso e estático

$\text{♩} = 136$

Mão da escala

mf *simile*

mf

f *simile* *p* *PIZZ*

Mão do arco

p

II - Preciso e estático

Musical score for section II, "Preciso e estático", measures 13-19. The score is written for two staves. Measure 13 includes the instruction "mão fechada" (closed hand) and "simile" (similar). Dynamic markings include *mf* and *mp*. Measure 16 includes the instruction "dedos" (fingers) and "polegar" (thumb). The score features complex rhythmic patterns with many rests and slurs.

III - Grave e expressivo

Musical score for section III, "Grave e expressivo", measures 1-9. The tempo is marked $\text{♩} = 56$. The score is written for two staves. Measure 1 includes the instruction "ARCO ord." (arco order) and "Com Surdina" (with mute). Dynamic markings include *sfz* and *p*. Measure 2 includes the instruction "clb ric." (crescendo). Measure 3 includes "clb ric." and "clb ric.". Measure 7 includes "cresc. poco a poco". Measure 9 includes "s.pont. érasé" (ponticello, erasé) and "Sem Surdina" (without mute). The score features long, expressive lines with many slurs and dynamic markings.

IV - Presto mecânico

♩ = 144

Senza arco *sempre*

The musical score is divided into two parts: *Cordas soltas* (top staff) and *Tappings* (bottom staff). The *Cordas soltas* part begins with a *p* dynamic and *sempre* marking. The *Tappings* part starts with a *p* dynamic and includes a *simile* marking. The score is organized into systems, with measures 4, 8, 12, 16, and 20 marked at the beginning of their respective systems. A *cresc.* marking appears at the end of the 12-measure system. The final system (measures 20-24) features a *f* dynamic, a *subito* marking, and a *p sempre* marking at the end.

24

System 1: Measures 24-27. Treble and bass clefs. Includes dynamic markings *f* and *sfz*.

28

System 2: Measures 28-31. Treble and bass clefs.

32

System 3: Measures 32-35. Treble and bass clefs. Includes dynamic marking *cresc.*

36

System 4: Measures 36-39. Treble and bass clefs. Includes dynamic markings *f* and *p*.

40

System 5: Measures 40-43. Treble and bass clefs. Includes dynamic marking *f*.

44

System 6: Measures 44-47. Treble and bass clefs. Includes dynamic markings *sul A*, *poco a poco*, *harm.*, and *sfz*.

V - Bricolage

♩ = 96

PIZZ *sul A* *pp* *sempre harm.* *ARCO* *tr* *rapido* *tr* *mf*

8 *tr* *tr* *tr* *rit.* *lento*

15 *tr* *lento* *s.pont. ecrasé* *ff*

19 *ord.* *PIZZ* *ARCO* *sul G* *PIZZ* *ARCO* *sul C* *mf*

25 *harm. su C* *glissar até o traste* *ARCO* *fz* *f* *mf*

2

V - Bricolage

30 *mp* *p* *mf* *f*

35 *harm. 8va* *tr* *ecrasé* *fff*

The musical score is written on five systems of staves. The first system includes markings for *pizz*, *arco*, *pont*, *caino*, and *agil*. The second system continues with *pizz*, *arco*, *pont*, and *arco sul pont*. The third system features *molto lento*, *arco*, *pizz*, *nervoso*, *lento*, and *arco*. The fourth system includes *lento*, *arco*, *pizz*, and *doloso*. The fifth system concludes with *arco*. A footnote at the bottom right of the score reads: *(*) C and D, right hand pizz*. The score is rich with dynamic markings such as *p*, *f*, *mp*, and *pp*, and includes various articulation and phrasing symbols like slurs, accents, and breath marks.

Aspidosperma polyneuron

para violoncelo solo

Tadeu Moraes Taffarello – 2006

Do nome:

Aspidosperma polyneuron é o nome científico que se dá às perobas-rosas, lindas espécies que habitam o campus da Universidade Estadual de Londrina-PR. Essa composição é, portanto, uma pequena homenagem sonora a esta instituição que me acolheu tão bem durante pouco mais de um ano, de abril de 2005 a junho de 2006.

Da peça:

Esta peça é uma transmutação poética de uma canção chinesa. A cantora tem, nessa canção, uma voz extremamente anasalada e metálica.

Do compositor:

Tadeu Taffarello é doutorando em música pela Unicamp-SP, onde também concluiu o seu bacharelado e o seu mestrado. Atuou como professor substituto de música nas Universidades Federal de Uberlândia-MG (2003 a 2005) e na Estadual de Londrina-PR (2005 a 2006).

Notas talvez importantes:

1. Nessa peça, usa-se a seguinte grafia para a escala de quartos-de-tom:



2. Usa-se dois pentagramas: um para a Iª corda e outro para a IIª. Quando há mudanças de claves, essa regra não é mais válida.
3. Demais instruções são especificadas no momento em que elas aparecem no curso da peça.

Aspidosperma polyneuron

para violoncelo solo

Tadeu Moraes Taffarelli

Lento
Ampliado:
com sordina
próximo ao cavalete

amplitude do glissando

Violoncelo Solo

1
2

3
4

mf *sfz* *sfz*

sfz *f* *sfz*

sfz *fp* *sfz*

morrendo
(como uma ressonância)

5
6

sfz *sfz* *sfz* *sfz*

(inclinar o arco de tal forma que a sua madeira
esborre nas cordas, criando um som percussivo)

sfz *sfz* *sfz*

Tadeu Taffarelli - 2006

Aspidosperma polyneuron

3

(sustentado)

scm gliss.

fp

sfz
(ressonância)

fp

sfz

p

(percutir com as mãos sobre o corpo do instrumento)

pp

gliss. lento

sfz

p

(sustentado)

(tremulo de arco)

gliss. lento

fp

(sustentado)

sfz

gliss. rápido e aumentando em amplitude

fp

sfz

Aspidosperma polyneuron

The musical score consists of two staves. The upper staff is for the voice, and the lower staff is for guitar.

Vocal Staff:

- Starts with a wavy line representing a vocal melody.
- Dynamic markings: *mp* (mezzo-piano), *sfz* (sforzando), *ff* (fortissimo).
- Performance instructions: "col legno battuto" (struck with the wood of the bow), "gliss. muito lento" (glissando very slowly).
- Tempo/Character: "scm sardina" (scena sardina), "posição normal" (normal position), "rápido" (fast), "mais lento" (even slower), "muito rápido (tremulo de arco)" (very fast (tremolo of bow)), "muito lento" (very slow), "(suscitar)" (excite).
- Ends with a tremolo section marked "tremulo" and "rall." (rallentando), and "(scm sur)" (scena sur).

Guitar Staff:

- Marked "(corpo do instrumento)" (body of the instrument) and "accel." (accelerando).
- Dynamic marking: *p* (piano).
- Includes a section marked "(pausa curta)" (short pause).
- Techniques: "gliss." (glissando), "(gliss. repetitivos)" (repetitive glissando).
- Ends with a section marked "(pausa curta)" (short pause).

6
som anastaciao
com surdina
arco
proximo ao cavalete

19
rit.
Aspidosperma polyneura

20
rit.
Aspidosperma polyneura

21
rit.
Aspidosperma polyneura

rit.
Aspidosperma polyneura

rit.
Aspidosperma polyneura

rit.
Aspidosperma polyneura

(sem surdina)

Aspidosperma polyneuron
próximo ao cavalete
com surdina

7

22

sem surdina
Pizz. gliss. Pizz. gliss. Pizz. gliss. (sustentar)

mf *mf* *p* *mf*

gliss. (sustentar) gliss. (sustentar) gliss. (sustentar)

23

gliss. (sustentar) gliss. (sustentar) gliss. (sustentar)

24

mp gliss. (sem trêmulo) (sustentar)

gliss. (sustentar) gliss. (sustentar) gliss. (sustentar)

sfz *sfz* *sfz*

25

(cotope do instrumento) *p* (deixar soar) *p* (deixar soar)

Jundiaí, 21/09/2006

Latitudes Emaranhadas - Entangled Latitudes

General

The piece is to be played senza vibrato throughout.

The dynamics should be followed bearing in mind that the cello must be always audible, but it should nonetheless try to blend with tape sounds.

The graphic representation of the tape part is reduced to basic synchronisation points and other relevant information necessary for performance. It is not aimed at describing every event on the tape part.

The best set up for a live performance should use two pairs of air microphones, one positioned close to the instrument and another at a more distant point.

→ - Change very gradually from one sound or way of playing to another.

Bowing

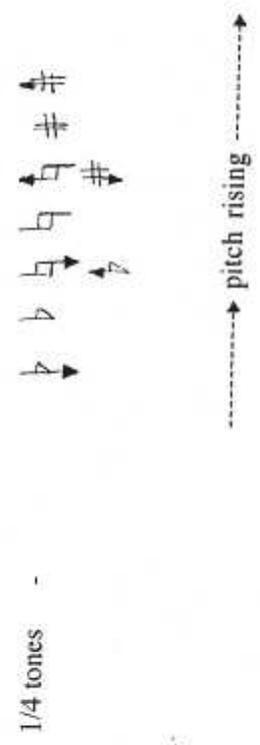
ESP - Estremamente ("extremely") sul ponticello.

ST - Sul tasto - the bow as far above the fingerboard as is feasible to produce an extremely "flautando" sound.

- N - Normal position of bow on string.
- clb - Col legno battuto.
-  - Use extra bow pressure to distort the sound - the audible pitch is replaced by a "multiphonic" (noise).
-  - Increase and decrease the multiphonic.
- Slowly increase the bow pressure to change an audible pitch gradually into a multiphonic and vice versa.

Note: The multiphonics produced in SP, N and ST are very different from one another and the amount of bow pressure required also varies considerably. The differences should be as pronounced as possible.

Microintervals



Left Hand Techniques

- Even, steady glissando starting at the beginning of the first note/value.

 - Artificial (stopped) harmonic.

 - Glissando on artificial harmonic in which the upper finger moves constantly back and forth to produce a rich variety of changing harmonics (instead of one, evenly changing pitch).

 - Change gradually from harmonic to stopped notes.

 - a) Natural (open) harmonic. The pitch indicates the position of the finger on the string;
b) The pitch indicated to be played as though it is natural harmonic (occurring during ESP/clb passages, where the special resonance thus produced is required).

 - Very slow, irregular oscillation of pitch becoming wider or narrower as indicated (but always slower than vibrato).

- L. H. Taps** - Tap the note with the fingertip on the pitch indicated to produce a very quiet resonance.
Note: Open G can be played by the reverse method of lifting the fingertip off the string (left or right hand can be used).

1. $\text{♩} = 60$
0'00"

Musical score for the first system, measures 1-4. The notation includes various performance markings: *ST*, *N*, *SP*, *ESP*, *p*, *ff*, *dim.*, *poco a poco*, and *sfz*. The music features complex rhythmic patterns and dynamic shifts.

Musical score for the second system, measures 5-8. It includes markings such as *ST*, *N*, *SP*, *ESP*, *pp cresc.*, *mp dolce dim.*, and a *6* measure rest. The notation shows a transition from piano to a more melodic, dolce section.

Musical score for the third system, measures 9-12. It features markings like *N*, *ST*, *ESP*, *p cresc.*, *mp cresc.*, *ff dim.*, and *p*. The music includes a section with a *6* measure rest and a *1'29"* time signature change.

Musical score for the fourth system, measures 13-16. It includes markings such as *N*, *ST*, *ESP*, *pp cresc.*, *mp cresc.*, *ff dim.*, *p*, *mf*, *f*, *dim.*, *poco a poco*, *sfz*, *ff*, and *dim.*. The notation shows a variety of dynamic levels and performance techniques.

The image shows a handwritten musical score for a string instrument, consisting of several systems of staves. The notation includes notes, rests, and various performance markings. The first system features a treble clef staff with notes and rests, marked with 'ARCO', '(N)', 'ST', 'PIZZ', and 'sfz'. The second system continues with similar notation, including 'p' and 'pp' dynamics. The third system has a bass clef staff with notes and rests, marked with 'ST', 'ARCO', 'PIZZ', 'f cresc. molto', and 'f sub. dim.'. The fourth system includes a treble clef staff with notes and rests, marked with 'ST', 'PIZZ', 'N', 'SP', 'p', and 'pp'. The fifth system has a bass clef staff with notes and rests, marked with 'N', 'PIZZ', 'N', 'SP', 'p', and 'f cresc.'. The sixth system features a treble clef staff with notes and rests, marked with 'N', 'PIZZ', 'N', 'SP', 'p', and 'f cresc.'. The score is annotated with various performance instructions and dynamics throughout.

3.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. At the top, a large, hand-drawn waveform spans the width of the page, with vertical dashed lines indicating specific time points: 3'05", 3'20", and 4'03 1/2".

The score includes the following elements:

- Staff 1 (Violin I):** Features a 3-measure rest, followed by a section marked "ESP" (Espressivo) with a dynamic of *p*. It then transitions to a section marked "ST" (Sforzando) with a dynamic of *pp* and the instruction "flautando".
- Staff 2 (Violin II):** Includes a 3-measure rest, a section marked "N" (Normal), and a section marked "ST" with a dynamic of *p*. A 3-measure rest is also present.
- Staff 3 (Viola):** Starts with a section marked "norm. (ma. flaut.)" and a dynamic of *p*, followed by a section marked "ST" with a dynamic of *mf*. It includes a 3-measure rest and a section marked "N" with a dynamic of *p*.
- Staff 4 (Cello/Double Bass):** Features a section marked "SP" (Sforzando) with a dynamic of *mf*, a section marked "N" with a dynamic of *p*, and a section marked "ESP" with a dynamic of *p*. It includes a 3-measure rest and a section marked "ARCO" with a dynamic of *mp*.

Additional performance instructions include "Pizz" (Pizzicato), "arco" (Arco), "mp dolce", "sfz" (Sforzando), and "cresc." (Crescendo). The score concludes with a dynamic of *p* and a final section marked "ST" with a dynamic of *pp*.

material continues simile. →

ST (ST) → SP (SP) → N (N) → SP (N) → (N)

mf f dim. mp f cresc.

4/25''

(continues)

N (N) → SP (continues)

ST 3 ff pp cresc. f mp dolce

4/42''

(continues)

ST → SP (continues)

N (c.l.b.) ESP (c.l.b.) p sfz

5/35''

(SP) → SP (SP) → ESP (c.l.b.) (b.a.) f

ST → SP (SP) → ESP (c.l.b.) (b.a.) f

pp mf cresc. f

5.

5'04" (continues) ST N

pp mf mp (a) mf cresc.

5'50 1/2" (continues)

ST

f dim. poco a poco. (sempre dim.)

PIZZ p

ARCO PIZZ ARCO PIZZ pp

ARCO PIZZ p mp

ARCO PIZZ pp

ARCO PIZZ pp

(type fades to silence.)

475 94684/82

The image displays a handwritten musical score for guitar, organized into several systems. Each system includes a standard musical staff with notes, rests, and dynamic markings, accompanied by a guitar-specific notation system (likely tablature) and a waveform visualization. The notation includes various techniques such as *arco*, *spiccato* (*sp*), *normal* (*n*), *col legno battuto* (*c.l.b.*), and *sempre* (*sfz*). Dynamics range from *pp* to *mf* and *p cresc. molto*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple stems or complex rhythmic patterns. The waveform plots show the amplitude of the notes over time, providing a visual representation of the sound's envelope. The overall layout is dense and detailed, characteristic of a composer's working draft.

1'10"

ST N V C.l.b.

ST *flautando* *mp*

(N) → ESP *sfz*

p

mf

etc.

(ST) NP → N

ESP ARCO PIZZ *p* *sfz* *sfz*

ESP ARCO PIZZ *p* *sfz* *sfz*

ESP c.l.b. *f*

1'40"

ARCO N → ESP

ST ARCO *p*

ESP *sfz* *mf*

ST ARCO *p*

II *ritardando* *p*

Volle subito.

4.

The image displays a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and performance instructions.

- Staff 1 (Violin I):** Starts with a *mf* dynamic. It features a section marked *SP* (Sostenuto) and another marked *pp* (pianissimo). A *ff* (fortissimo) dynamic is indicated at the end of the staff.
- Staff 2 (Violin II):** Includes a *3^u* (triple) marking and a *f cresc. molto* (forcefully crescendoing) instruction. It ends with a *(pp) dim.* (pianissimo, decrescendo) marking.
- Staff 3 (Viola):** Contains a *2^u 25^u* marking and a *pp* dynamic.
- Staff 4 (Cello/Double Bass):** Features a *5^u* marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic.

Throughout the score, there are numerous performance markings such as *N* (normal), *ST* (staccato), *mp* (mezzo-piano), *p* (piano), *pp*, *f*, and *mf*. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Handwritten musical score for a string instrument, featuring multiple staves with notes, rests, and performance markings. The score includes various dynamics such as *mf*, *mp*, *f*, and *p*, and performance techniques like *ST* (staccato), *ESP* (espressivo), *Pizz* (pizzicato), and *ARCO* (arco). The score is divided into sections with time signatures: 3'08", 3'25", and 4'06".

Key markings and dynamics include:

- ST* (staccato)
- ESP* (espressivo)
- Pizz* (pizzicato)
- ARCO* (arco)
- mf* (mezzo-forte)
- mp* (mezzo-piano)
- f* (forte)
- p* (piano)
- s/z* (sforzando)

Time signatures and section markers:

- 3'08"
- 3'25"
- 4'06"

The image shows a handwritten musical score for a string instrument, consisting of two systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

System 1:

- Staff 1: Contains a hatched area with a double bar line and the label "4'17''". Below it, a note is marked with "(ST)" and "p".
- Staff 2: Contains a hatched area with a double bar line and the label "4'17''". Below it, a note is marked with "N".
- Staff 3: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "s/z", "s/z", "mp".
- Staff 4: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "s/z", "s/z", "mp".

System 2:

- Staff 1: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "SP", "p", "pp", "ppp".
- Staff 2: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "SP", "p", "pp", "ppp".
- Staff 3: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "pp", "ppp".
- Staff 4: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "pp", "ppp".

System 3:

- Staff 1: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "pp", "ppp".
- Staff 2: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "pp", "ppp".
- Staff 3: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "pp", "ppp".
- Staff 4: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "pp", "ppp".

System 4:

- Staff 1: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "pp", "ppp".
- Staff 2: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "pp", "ppp".
- Staff 3: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "pp", "ppp".
- Staff 4: Contains a melodic line with notes, slurs, and dynamic markings: "p", "pp", "ppp".

Additional markings include "SILENCE", "ARCO", "ST", and "mp".

Handwritten musical score for a string quartet, numbered 12. The score is written on four staves. It includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mf, mp, f), articulation (accents, slurs), and performance instructions like '(ST)', '5 1/4', 'N', 'SP', 'sfz', and '8'' and '6'' markings. The score is divided into sections by vertical lines. The final section ends with a '6'' marking and a 'Total duration 14'30'' approx.' note.

III – Entrevistas no original

Interview – Joel Krosnick

What was your path into the performance of New Music?

J.K. - By mere luck, I entered Columbia College in New York during the very year when they had just put in a PhD. program in music composition. So, when I naively asked for a recital date in the Columbia music department, I was told by my advisor, Jack Beeson (a composer of operas), that if I convinced one of the newly enrolled Composer/Doctorate candidates to write a piece for me, I could have a recital date. When I went to the Composers lounge and started talking with the composers there, one of them told me that if I were willing to play some new and also Very Old music with a couple of them, he would write me a piece. That was my first contact with Charles Wuorinen; and the chamber music request led to my first really serious ensemble, a Flute, Cello, and Piano Trio, with Wuorinen and the Flutist/Composer, Harvey Sollberger. All kinds of rehearsals, performances, relationships with composers, new works, and more and more performance opportunities of "New" music followed. The old music turned out to be 13th, 14th, and 15th century Italian, French, and German music (which was also "Atonal").

How did your work with composers such as Carter and Shapey influenced your view of other kinds of repertoire?

J.K. - The Wuorinen, Shapey, Wolpe, Babbitt, Davidovsky, Carter, etc. music that I learned for the first time then (when I was 19/20 years old) was the first music I had ever learned that I had not already heard before. While I was at first puzzled as to how to decide "how does this piece go," without having already heard it played by someone else, when I figured out how to learn the notes,

rhythms, etc., and use my musical instincts, it started to free me to realize that I was also responsible myself for figuring out "how does this music go," with Brahms, Bach, Dvorak, etc. It took years for me to develop the mental, musical, and instinctive equipment to better figure out how to interpret all the different music that I played (and I am still figuring it out in each new/old work that I learn), but the learning of so much unfamiliar new music was the real start of the process.

Do you think that college students are generally interested in playing modern repertoire?

J.K. - Yes. The people I teach are mostly open to learning intriguing music that they have not heard before. The process of learning how to play music of which you have no cd (that I described a bit above) is still damned puzzling to even really brilliant players, but most people are eager for and open to the new explorations. Juilliard has changed that way in the last 10-15 years; there is a lot more music of our time, of all kinds and qualities being played there now. (And, one has to give Joel Sachs, whatever his qualities as a conductor, pianist, and musician, a lot of credit for creating much activity in this way, just with his enthusiasm and ambition.)

S. Palm said in an interview to the "Strad Magazine", the he would make his students learn contemporary music first and then go back to standard repertoire, because he thought that this way they played music from the past eras better, do you agree with his point of view?

J.K. - Unlike Siegfried Palm, I don't think that I would make a rule to "make" students learn new works before turning back to older more classical works. I would just try to include everything into the mix. Certainly the newer works bring into play a courage and freedom of conviction and imagination that it is hard to think of when you are playing a Bach Suite, of which there are at least

100 fine recordings. So, it is important to have them right there alongside every other musical style.

Your left hand technique is deeply rooted in flexibility, alignment and muscle memory, how do you build muscle memory for playing quarter tones? Do you practice quarter tone scales or do you relate them to specific sounds for the piece?

J.K. - No, I don't generally practice quarter tone scales, though I would work on them intensely, if I were immersed in the Bernd Alois Zimmermann "Solo Sonata" or his "Intercomunicazione", or other works by newer composers. There is of course a similar muscle memory and hand shape, connected with aural memory, to be discovered and built up with quarter-tones. It is no different than any other kind of intonation, which connects muscle memory with the ear.

How do you approach pieces like the Berio Sequenza, that involves all kinds of tapping, left hand pizzicatos?

J.K. - The tapping on different parts of the instrument, bowing the tail-piece, using col legno on the strings or wood of the instrument, etc., if they are a real part of the structure of the piece, are a real part of the memorable events of a work which give rise to the work's form. The tremulando tapping of the Berio Sequenza, for example, makes a unforgettable sound; and when that sound returns at the end of the piece, it marks the other structural "book-end" of the piece. When Donald Martino returns to tapping and striking the instrument at the end of his Cello Concerto, it marks the return to a type of musical, gestural impulse that one has not heard since the first movement; those sounds appearing at the end, then unify the form of the piece. The same is true with the various sounds in the Penderecki Capriccio Per Siegfried Palm; they are used structurally as part of the composition. The Col Legno in the first Dutilleux Strophe is similarly used; they

are a "military, snare-drum," second music. Tapping and other effects used for their own sake, because they can be done??? For me, a much less interesting musical phenomenon. I have played works in which these "effects" are used only as "effects." ????

In a recent interview, for the website www.sequenza21, you said that the Juilliard Quartet had to find the “right sound” for the Carter Clarinet Quintet. What is that “sound” like? Is it related in any way to pieces such as “Figment” of his Quartets?

J.K. - The last several chamber works of Carter, the Piano Quintet, the Fifth String Quartet, and especially the Clarinet Quintet, are much lighter in texture, almost luminescent in their colors. As brilliant as the Clarinet Quintet writing is, we had to find an effortless, quicksilver, lightness for this piece.

The Figment #1 is its own work; the night of the Clarinet Quintet premiere, last April, we each played a solo piece as the collective second element of the program, in between two performances of the Quintet. There was also a analysis/performance of the Quintet, with Carter narrating and us playing, opening the second half, just before we played the second Quintet performance. The Figment is a remarkable structural work, a large work, that takes only about 6 minutes to hear and perform. Some of the textures in one of the "musics" are brilliantly staccato, but another "music" is lyrically sustained singing in large multi-octave contexts. They take turns dominating the work by turn, and interrupting each other. And there are a few elaborate "Fanfares" (like the first fast passage at the beginning, or the one before the "recapitulation") which announce the events, and rhyme with each other over the whole work. The work has a very wide expressive range. It is, amazingly enough, almost ten years removed from the Clarinet Quintet, and it sounds it.

Another very interesting moment of the same interview was when you said that “what the composer says changes the way you think, even when the printed notes are clear. One cannot be ‘stuck’ with what is on the page.” It is very intriguing to notice that even with the high development of notation, there are things that cannot be put down on paper. It reminds me a lot of a passage from the book “*Écriture et nomadisme: entretiens et essais*” by mediaevalist Paul Zumthor, when he writes that “graphic signs (writing) remotely translates the meaning of the live word”. Could you comment on that issue?

J.K. - Shapey used to speak of his profession as that of "putting black dots on white paper." When I used to ask him, during the 1980's, why he didn't write more dynamic markings than he did, he would say: "I can't write everything down, you have to use your brains, instincts, or whatever you have to understand what is going on musically and emotionally. If I have to write it down for you, you wouldn't understand it anyway."

This is a question that is applicable to the entire history of western music, from the 13th century forward. During Haydn and Mozart's time, most of their music was written with shared understanding of the musical languages involved. For example, there are very few dynamics in most of Haydn's quartets, not because they didn't play any, but because he was writing only for people he knew and people who knew him and most of his other pieces. By the end of his life, Haydn started to write for London musicians, whom he didn't know, and he was more specific in the notation. Beethoven was the first composer to be aware that he was writing for the future times, when he would be long dead; so he tried (and to the extent of putting metronome marks in some works) to explain himself to the now unseen "performers of the future." And, Elliott Carter has taken great pains to get down on the page as close as he can come to an accurate description of what he is hearing in each of his works. He has changed many dynamics, articulations, etc. in each succeeding edition of many of his works.

But, that said, it is only black dots, words, tempo markings, etc. on white paper. In the end, they (and the words as "graphic signs" that you mention) are only means to get us "into the room" with the composer, as collective signs to help us get inside the "heart-beat" of the piece involved. We have to take all the key signatures, time signatures, notes, harmonies, tempi, motivic gestures and go forth and "Re-Create" the composer's creation.

Do you have any kind of visual system in the score for pieces that change constantly the use of the bow (sul tasto, al ponticello, sul ponticello etc)?

J.K. - Donald Martino has a splendid color-coded system for the Parisonatina (that one can get from Dantalian Press) which makes much easier the delineation of the various types of playing. Otherwise, the clarity of the various different strains of bowing, pizzicato, etc. clarify themselves as they become an organic part of the piece that you have recreated. All of these details become part of your "telling" of the work, just like the notes. In the end, you don't have time to actually read one-by-one the notes you are playing, any more than you can read all the sul pont.'s, sul tasto's, col legno's. You just learn them and they become part of the piece, inseparable from everything else.

Could you name a few pieces written for the cello since 2000 that you find truly remarkable?

J.K. - The Richard Wernick Duo for cello and piano, and also Wernick's Double Duo for two cellos and two pianos, are both intense and remarkable works since 2000. He has also written two Solo Suites that are really fine, the second much more advanced in its technical difficulty than the first. Ralph Shapey's Solo, Duo, Trio for Solo Cello playing with pre-recorded tracks of itself is really remarkable. And, Milton Babbitt's "More Melismata," from 2005 or 06 is really

fine. (I am hoping to learn it, along with the Wernick 2nd Suite, and play them on an all unaccompanied "contemporary" recital that I have been hired to give at a festival at Mannes College in NY, in June.)

Interview – Darrett Adkins

What was your path into the performance of New Music?

D.A. - When I was a teenager two of my best friends were becoming composers. I was not predisposed to like dissonant music (what children are?) but they slowly broke down my resistance by constant exposure to the music they were becoming interested in. I was on the West Coast, so minimalism was a big deal at the time, and the 4 young members of the Kronos quartet were playing 4 different programs each season in Seattle and we went religiously. That was where I hear contemporary music in a context that I couldn't refuse, because the sound of the string quartet was so important to me. By the time I entered conservatory, I was a confirmed New Music enthusiast, and I haven't looked back.

How did your work with pieces by composers such as Berio and Wallin influenced your view of other kinds of repertoire?

D.A. - The idea that living composers are struggling to be understood through notation has given me a sense of purpose in interpreting older composers. I met Berio as a student in Oberlin in the late 1980s, and he, along with so many composers since, helped us all to see the process of notation as an inexact but deeply meaningful attempt to communicate musical truth. Our duty as translators of that truth invigorates the process of attempting to decode an older composers notation with the same open, investigative attitude.

How do you get your students attention to recently written cello works?

D.A. - I actually rarely need to mention it. The majority of my students are almost as current, if not more so than I am! Sometimes I find myself reminding

students to learn a Boccherini sonata because they are too exclusively interested in new music!

S. Palm said in an interview to the “Strad Magazine”, the he would make his students learn contemporary music first and then go back to standard repertoire, because he thought that this way they played music from the past eras better, do you agree with his point of view?

D.A. - It's a very interesting notion, that might work well. A character in a Saramago novel is a History Teacher, and he claimed that the only interesting questing in the study of history was whether to start at the beginning and work forward or to start at the present and work backward. From a practical point of view, I think it is possible to work on music of all periods simultaneously, with occasional periods of exclusivity—or exhaustive focus on a given project.

Do you have any specific exercises for extended techniques, and also, do you think that etude books with extended techniques would be helpful, or would they be pointless, since the extended techniques vary so much from one piece to another?

D.A. - I don't have any specific exercises for extended techniques. I do however find myself needing to describe in great detail how I do certain things to students and I find that both very challenging and very helpful to me as I work out these difficulties. At the same time, I have derived a kind of personal sense of satisfaction from figuring these things out, and I try to let my students have that same experience!

A few years ago you made a beautiful recording of the Berio Sequenza. How do you initially approach a piece like with difficulties such as different kinds of tapping and long lasting passages of left hand pizzicatos?

D.A. - I asked everyone I could find! Fred Sherry had some helpful ideas, Joel Krosnick made one suggestion that simplified something I had found impossible and I'm forever grateful. I called Jean-Guihen Queyras in Germany to see if he'd heard anything—and he had been trying to track down Rohan who was out of touch at the time. Mostly though it's a process of trial and error, coupled with a great deal of head-scratching and free association. Notation that is newly created, without a clear index, is a bit of a guessing game. I know that I play the piece somewhat differently from the dedicatee, which I choose to believe is good for the piece. I like to think that Berio would be pleased to know that his notation can live on without any single virtuoso's direct influence.

In a recent interview Joel Krosnick said that: “what the composer says changes the way you think, even when the printed notes are clear. One cannot be ‘stuck’ with what is on the page.” It is very intriguing to notice that even with the high development of notation, there are things that still cannot be put down on paper. It reminds me a lot a passage from the book “*Écriture et nomadisme: entretiens et essais*” by mediaevalist Paul Zumthor, when he writes that “graphic signs (writing) remotely translates the meaning of the live word”. Could you comment on that issue?

D.A. - Like I said earlier, notation is an attempt to indicate some musical truth. Just as spoken language is an attempt to formulate pure ideas and emotions, which are experienced before language, into words. The act of translation from one language to another invites tremendous problems and opportunities for both misunderstandings and deeper subtleties of meaning. Musical notation is far less rich than even the simplest spoken language, and so there remains a great deal of musical “information” that is implied, at best. The years of musical training and professional experience that one lives through (if lucky enough!) only serve to deepen our intuitions about what the notation might

imply. The greatest performances that I have heard have been the ones that somehow expanded my sense of the possibilities within a score, rather than the ones that showed me in a definitive sense exactly how the piece should to. I guess I am searching for ways to open up the piece, to broaden the sense of possibility, to invite a subtle and complicated sense of meaning.

Do you have any kind of visual system in the score for pieces that change constantly the use of the bow (sul tasto, al ponticello, sul ponticello etc)?

D.A. - Nothing specific — just a lot of careful practice.

You have played and recorded Feldman's Second Quartet? How do you rehearse and perform a one movement piece that takes over six hours? How is the public's reaction?

D.A. - We rehearsed the piece in chunks. We would propose that a given rehearsal would cover a certain number of pages of the score and then develop strategies for executing those pages. Since the piece is composed page-by-page, it worked well that way. We then progressed to playing large continuous sections—say 45 minutes starting from page 35 so see how far we got. We eventually got up to playing sections of as much as 2 or 3 hours, but never the whole piece. Each time I played the piece I had the sense that everybody there was aware that they were at something very special that might not ever happen again—and I'm deeply grateful for having had that opportunity.

Interview – Mark Kosower

You won a Special Prize during the Seventh Rotropovich Competition, for your performance of Stroppa's "Ay, There is a Rub". Could you tell us how you prepared that piece? What kinds of challenges did you face?

M.K. - I received the music for Marco Stroppa's "Ay, there's the rub" one month before the competition as did the other contestants. This was and still is a fairly standard procedure with international competitions. However, I only began learning the Stroppa nine days before the competition for a variety of reasons. First of all I got married the month before the competition and was overwhelmed with helping my wife move from Indiana to New York and also moving myself within New York City. Secondly, the terrorist attacks of 9/11 happened a few weeks before the competition which disrupted everyone's lives. And lastly my wife and I had an important recital at Lincoln Center which we performed ten days before the competition that consisted of completely different repertoire. So I ended up being very short on time. For these nine days I spent most of my time working very intensely on the Stroppa. The major challenges I found with this piece was figuring out all of the false harmonics and how to connect them practically on the cello. Also the various techniques involving harmonics required a lot of practice with the instrument as some harmonics did not speak so easily and certain techniques were challenging to execute on a high level. Finally, identifying the overall structure and content were challenging as you had to be able to play the work well enough to be able to identify relationships between the various materials.

S. Palm said in an interview to the "Strad Magazine", that he would make his students learn contemporary music first and then go back to standard repertoire, because he thought that this way they played music from the past eras better, do you agree with his point of view? Would you

say that your “cello upbringing” was formal? Or did you always play pieces which were not main stream repertoire? How did your work with pieces by composers such as Ginastera and Stroppa influenced your view of other kinds of repertoire?

M.K. - I agree with Mr. Palm that it is very important to learn contemporary music or, on a broader scale, music that you haven't heard before from all time periods, because it forces you to truly think about the music, be able to analyze a score, and to develop your own sound world and sense of style for the music. Contemporary music is often the most thought provoking since one often finds unusual sound effects and techniques that are asked for. Thus musical structures often end up being achieved in different ways or through different means. However, from an instrumental standpoint, the playing of certain types of contemporary music are not always physically beneficial to the playing of the standard repertoire. Unorthodox motions without the release of tension can be harmful to the finesse and elegance the classics often require. Yes, my upbringing was formal, but my interests towards contemporary music began to excel during my college years at Indiana University and then to a much greater degree one I went to Juilliard.

Do you have any specific exercises for extended techniques, and also, do you think that etude books with extended techniques would be helpful, or would they be pointless, since the extended techniques vary so much from one piece to another?

M.K. - Let me expand upon my answer to the last two questions here. I believe it is most beneficial to intellectually approach the classics with the knowledge, understanding, and thought processes that contemporary music requires, and I believe that it is most beneficial to instrumentally approach contemporary music with the knowledge and tools required by the classics.

Concerning exercises all exercises can be either helpful or harmful depending on the ways in which they are employed.

How do you practice quarter tones? Do you work on them separately or always in the context of a piece?

M.K. - I generally work on quarter tones in the context of a piece since quarter tones generally end up serving as an expressive device.

In a recent interview Joel Krosnick said that: “what the composer says changes the way you think, even when the printed notes are clear. One cannot be ‘stuck’ with what is on the page.” It is very intriguing to notice that even with the high development of notation, there are things that still cannot be put down on paper. It reminds me a lot a passage from the book “*Écriture et nomadisme: entretiens et essais*” by mediaevalist Paul Zumthor, when he writes that “graphic signs (writing) remotely translates the meaning of the live word”. Could you comment on that issue?

M.K. - I couldn't agree more. One cannot really make music on a high level without understanding the composer, the musical style, and having musical ideas that transcend the page. Of course it is important to follow what is written on the page, but unless you have the knowledge, tools, and imagination to properly interpret the composer's intentions one is not really equipped to make music.

Do you have any kind of visual system in the score for pieces that change constantly the use of the bow (sul tasto, al ponticello, sul ponticello etc)?

M.K. - Not really. For me everything eventually becomes aurally related, meaning that the strength of how I hear the music will direct me where I need to go combined with muscle memory. All of this provided I've done my homework of course!

Could you name a few contemporary cello pieces that you find truly remarkable?

*M.K. - .Ginastera Puneña No. 2
.Ginastera Cello Sonata (1979)
.Dutilleux 3 Strophes sur le nom de SACHER
.Schnittke Cello Sonata No. 1*