



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

**ABORDAGENS DE ESTUDO E PERFORMANCE DA OBRA
RESPONSÓRIO AO VENTO PARA VIOLONCELO SOLO DE
SILVIO FERRAZ**

Autora: Kalyne Teles Valente

Orientador: Prof. Dr. Fabio Soren Presgrave

Coorientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz de Mello Filho



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

**ABORDAGENS DE ESTUDO E PERFORMANCE DA OBRA
RESPONSÓRIO AO VENTO PARA VIOLONCELO SOLO DE
SILVIO FERRAZ**

Autora: Kalyne Teles Valente

*Dissertação apresentada em 08 de
Dezembro de 2014, para obtenção do
grau de Mestre em Música pelo
Programa de Pós-Graduação em
Música da UFRN.*

NATAL- RN - 2014

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo incondicional apoio e incentivo aos meus estudos artísticos, musicais e acadêmicos, e a quem devo os alicerces básicos para alcançá-los, como amizade, honestidade e respeito ao próximo. Ao meu amado marido, Cristian Brandão pelo apoio diário, compreensão e companheirismo em todos os momentos do curso. Ao meu professor, amigo e orientador Prof. Dr. Fábio Soren Presgrave, pelos valiosíssimos anos de ensinamentos violoncelísticos, por despertar meu apreço pela música contemporânea e por ter me ensinado o sentido da palavra “resiliência”. Ao Prof. Dr. Silvio Ferraz (USP), pela valiosa orientação, preciosas conversas e pela confiança a mim depositada para a realização da estreia de *Segundo Responsório*. Ao Prof. Dr. Durval Cesetti (UFRN) pelos recitais e correpetições que foram grandes aulas de música de câmara. Ao Prof. Dr. André Muniz (UFRN) pelas orientações textuais acadêmicas ao longo dos cursos de Especialização e Mestrado da UFRN. A todos os professores do curso de Mestrado em Música da UFRN pelos ensinamentos de cada aula e que contribuíram para minha formação. Aos colegas de turma do curso de mestrado pelas maravilhosas parcerias musicais e companheirismo. Ao querido amigo Agamenon de Moraes pelas enriquecedoras conversas, pelos laboratórios compositor-intérprete e ajudas tecnológicas, acadêmicas e não acadêmicas. E, finalmente, a todos meus amigos violoncelistas e não violoncelistas que me ensinaram muito sobre amizade, generosidade, humildade e música.

RESUMO

Com uma produção bastante relevante voltada ao repertório do violoncelo, Silvio Ferraz compôs, em 2012, a peça *Segundo Responsório* para violoncelo solista e grupo de câmara que, em seguida originou o *Responsório ao Vento*, versão para violoncelo solo. A peça caracteriza-se pela ideia de continuidade constante do som que se transforma através de diferentes texturas, timbres, dinâmicas e gestos musicais fazendo uso de técnicas estendidas, incluindo grandes seções em *sul tasto* tocando em três cordas simultaneamente, trinados de harmônicos naturais, trinados com harmônicos naturais abafados, *col legno battuto*, diferentes tipos de *glissando* e sons simultâneos de notas harmônicas e não harmônicas contribuem para uma riqueza de sons e camadas que formam essas texturas. O presente artigo investiga a relação do compositor com o violoncelo e contextualiza o *Responsório ao Vento* dentro da produção de Silvio Ferraz para o instrumento, analisando as influências do compositor e abordando aspectos técnicos e interpretativos da peça a partir de experiências de palco.

ABSTRACT

Recognized for his relevant writing for the cello, Silvio Ferraz wrote , in 2012, *Segundo Responsório* for cello solo and chamber group which followed *Responsório ao Vento* , a version of the same piece for solo cello . The work is characterized by the idea of continuity of sound moving through different textures , timbres , dynamics and musical gestures. The composer uses extended techniques, such as large sections in *sul tasto* playing three strings simultaneously, trills of natural harmonics , muffled trills with natural harmonics , *col legno batuto* , different types of *glissando* and simultaneous sounds of harmonic and non harmonic notes corroborate to a wealth of sounds and layers that create different textures. This article investigates the relationship of the composer with the cello, and relates *Responsório ao Vento* to his other works and studies the influences of the composer addressing technical and interpretive aspects of the piece drawn from performance experiences.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO: SILVIO FERRAZ E O VIOLONCELO	5
2 ASPECTOS COMPOSICIONAIS E TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DE <i>RESPONSÓRIO AO VENTO</i>	9
2.1 Dedilhados	11
2.2 Glissandi	14
2.3 Cordas Triplas.....	16
2.4 Apojaturas	17
2.5 Complexidade Rítmica	18
2.6 Efeitos percussivos com o arco e com a mão esquerda.....	20
2.7 Bariolage	22
3 ENTREVISTA COM O COMPOSITOR	24
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	31
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	33
ANEXO A - PARTITURA COM DEDILHADOS E ARCADAS DA AUTORA DE <i>RESPONSÓRIO AO VENTO</i>	35

1 INTRODUÇÃO: SILVIO FERRAZ E O VIOLONCELO

Pode-se considerar Silvio Ferrazⁱ um dos compositores brasileiros com maior produção para o violoncelo na atualidade. Dentre peças para violoncelo solo, duos, concertos, música de câmara e combinações com live electronicsⁱⁱ, entre 1999 e 2013 Ferraz escreveu aproximadamente vinte obras que colocam o instrumento em posição de destaque, explorando suas possibilidades sonoras, timbrísticas e fazendo uso de recursos que levam o intérprete a buscar um estudo criativo, a fim de que possa executar as novas técnicas estendidas propostas. Somam-se a este número ainda três *Ricercares para cello solo* compostos no início de 2014.

A atração do compositor pelo violoncelo é atribuída às suas características próprias de som, timbre, tessitura (na qual ele compara com o clarinete, com uma extensão de quase cinco oitavas) e, especialmente, à riqueza espectral oriunda de sua variedade harmônica, característica marcante em suas composições. Tais qualidades são descritas pelo compositor da seguinte forma:

Dentre as cordas, o *cello* tem maior precisão que o contrabaixo e mais presença de som que uma viola. Os pizzicatos do violoncelo são mais ressonantes. Também tem um leque maior de posições para cordas duplas. Pela dimensão e espessura das cordas tem diversas das possibilidades de multifônicos e jogos de harmônicos que tem um contrabaixo. Ainda tem uma coisa incrível que é a transparência espectral que se consegue apenas modificando a pressão de arco. Isto sem contar que uma pequena pancada com os dedos no tampo produz um som de percussão médio-grave também espectralmente rico. (FERRAZ, 2014)

O repertório para violoncelo de diferentes épocas exerce forte influência sobre o compositor e podemos aqui destacar alguns desses nomes, que vão desde a música para viola da gamba (Sainte Colombe, por exemplo), passando por Bach, Brahms, Villa Lobos e Luciano Berio. Silvio Ferraz destaca também a capacidade que o violoncelo possui em remeter o ouvinte a sonoridades de elementos não musicais, como por exemplo, no caso de Ferraz, o som dos “carros de boi”, típicos da cultura do interior do Sudeste do Brasil, sua região natal, e que pode ser encontrada em algumas de suas composições (FERRAZ,2014). Exemplo disto é a peça *Linhas Soltas, Linhas de Passagem e Linhas Tortas* (2006) para violoncelo e piano.

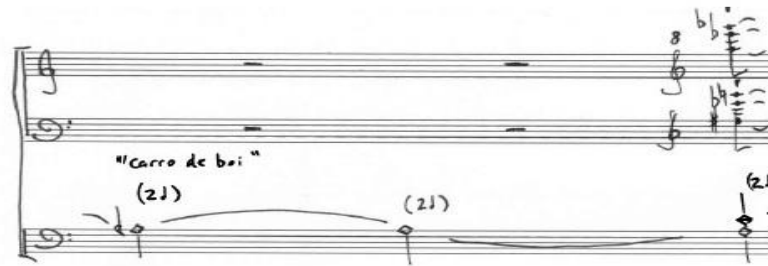


Figura 1: Trecho de *Linhas Soltas*

Outros compositores também fizeram uso desta prática composicional em suas obras. Villa Lobos, por exemplo, utilizou as cordas da orquestra para referenciar uma locomotiva em movimento em *O Trenzinho do Caipira* (sic), na *Bachiana Brasileira no.2*. No segundo movimento da *Sonata para Violoncelo e Piano op.119*, S. Prokofiev faz alusão a uma risada através de uma escala descendente de semitons na parte do violoncelo, atribuindo um caráter sarcástico a obra.

Ao longo de sua carreira, Silvio Ferraz estudou diversos instrumentos como flauta, piano, tuba, trompa e percussão e teve contato com diversos instrumentistas e grupos de câmara com os quais pôde observar e experimentar gestos musicais que mais tarde foram trabalhados em suas composições. Em 2012 Ferraz deu início ao estudo do violoncelo, o que lhe permitiu adquirir um conhecimento mais minucioso dos recursos e das possibilidades de execução das técnicas estendidas. Segundo o compositor, ao mesmo tempo que, o conhecimento prático do instrumento lhe proporcionou uma ampliação desses recursos, também o limitou a escrever suas diferentes experimentações, uma vez que, através desta troca de papéis entre compositor/violoncelista, o mesmo conscientizou-se ainda mais da dificuldade e/ou impossibilidade de tais execuções (FERRAZ,2014)

Para ilustrarmos a diferença de escrita do compositor antes e depois do estudo do violoncelo podemos discorrer sobre duas peças de estilos diferentes. A forma de escrever anterior à prática do instrumento pode ser bem observada na obra *Luna, mujer y toro* (1999), que foi sua primeira peça composta para violoncelo solo. Um dos maiores desafios para o intérprete nesta peça inicia-se na forma como foi usada a técnica de scordaturaⁱⁱⁱ, as cordas ré e dó devem ser afinadas uma oitava abaixo, deixando-as quase livres de pressão. Além disso, extensões quase inalcançáveis de mão

esquerda são necessárias para executar certas passagens aliadas a quartos de tom e sons multifônicos^{iv}. Sonoramente, constitui uma peça deveras criativa e experimental, em contrapartida, caracteriza o que o compositor chama de uma “gestualidade mal calculada” pois mesmo antes de conhecer mais profundamente o violoncelo e, em geral, os instrumentos para os quais compôs, procurou sempre ter mente a fisicalidade do instrumento e o gestual do instrumentista (FERRAZ,2014).

The image shows a musical score for the piece "luna, mujer y toro". At the top left, there is a small diagram of a cello's fretboard with four positions labeled: (a) I, (a) III, (a) II, and (a) IV. The main score is for cello and double bass (Bvb). It starts with a tempo marking of "♩ = ca. 60" and a dynamic marking of "pppp". The music is in 5/4 time and features complex rhythmic patterns with many triplets and quintuplets. The piece is marked "con sord." (with mutes).

Figura 2: Início de *Luna ,mujer i toro*

Já o *Segundo Responsório* (2013) foi a primeira peça para violoncelo composta depois que o compositor iniciou seus estudos no instrumento. É bastante evidente nesta obra o conhecimento do compositor quanto ao mapa do espelho do instrumento, assim como a forma como a que ele faz uso das cordas duplas e extensões de mão esquerda. Perceptível também é o domínio ainda maior quanto ao uso dos harmônicos naturais combinados às “notas presas” e de efeitos que o compositor chama de “trilo tímbrico^v”, escritos de forma que o violoncelista não precise de grandes aberturas e nem grandes movimentos de mão esquerda. Diversos desses efeitos idiomáticos e até mesmo de passagens mais líricas presentes em suas peças também devem-se a sua prática de improviso (modal a atonal livre) durante seu estudo ao violoncelo (FERRAZ,2014).

De acordo com o compositor, sua relação com os instrumentistas para quem compôs algumas de suas obras inspiraram seu processo criativo de alguma forma. Para Ferraz (2014), a “técnica e o repertório que o instrumentista vive que acabam alimentando” suas peças. Dessa forma, grande parte de suas composições foram escritas para um instrumentista ou grupo específico, como é o caso de *Litania* (2011), composta

para o *Arditti String Quartet*^{vi}, *Itinerários de Passagem* (2008), para violoncelo e orquestra de cordas, a Fabio Presgrave e *Luna ,mujer y toro* (1999), para violoncelo solo (também em versão para violoncelo e *live electronics*), dedicada ao violoncelista Dimos Goudaroulis^{vii}.

Algumas de suas composições surgiram a partir de conversas sobre concepções de estilo e performance com os intérpretes e outras foram sofrendo alterações na escrita à medida que o compositor também mudava sua concepção sobre a obra. Exemplo disso é a peça *Lamento Quase Mudo* (2005) para violoncelo solo composta para a violoncelista Tereza Cristina Rodrigues^{viii} e que, mais tarde, após sua estreia, foi retrabalhada pelo compositor sofrendo diversas alterações até sua versão final, em 2006. Tem sido uma prática comum do compositor alterar muitas vezes as peças após as performances. No mesmo *Lamento Quase Mudo* em 2008, Ferraz alterou diversos trechos da seção central por achar que o efeito esperado poderia ter sido atingido de outras formas. Em concerto no ano de 2014, o violoncelista André Micheletti^{ix} retrabalhou com o compositor a versão anterior a de 2006, e recriou através de ajustes técnicos a versão original com o compositor. Escrever versões da mesma peça também é uma prática recorrente de Silvio Ferraz, ora por motivos de necessidade criativa, ora por viabilizar as performances com diferentes formações instrumentais conforme as circunstâncias. Silvio Ferraz trabalha em constante colaboração com os intérpretes de suas obras o que o diferencia de compositores que finalizam suas obras e não as modificam deixando de observar fatores particulares da performance das mesmas. Nesse sentido, para o compositor, a finalização da escrita é apenas um dos passos do processo de suas peças que estão em constante transformação.

Neste trabalho analisaremos aspectos técnicos e interpretativos da peça *Responsório ao Vento*, cujas estreias das versões para violoncelo e grupo de câmara e para violoncelo solo foram realizadas pela autora deste trabalho no ano de 2013, assim como também a versão para violoncelo e percussão, ocorrida em 2014, intitulada *Resposta à Nonada*. O compositor divide suas peças entre “Ritornelos” e “Responsórios”, sendo os Responsórios peças mais lentas e que podem remeter a ideias de religiosidade e caráter místico e os Ritornelos peças mais movidas.

2 ASPECTOS COMPOSICIONAIS E TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DE *RESPONSÓRIO AO VENTO*

A peça *Segundo Responsório* é uma das obras de Silvio Ferraz que possui múltiplas versões. Composta em 2012, sua primeira versão foi encomendada pela Fundação Nacional de Artes para a ocasião da XX Bienal de Música Brasileira Contemporânea sediada na cidade do Rio de Janeiro em outubro de 2013, para flauta em sol, clarinete baixo, piano e violoncelo solista, tendo sido, no mesmo ano, estreada pela autora deste trabalho. Em novembro de 2013 recebeu sua segunda versão, para violoncelo solo, sob o título *Responsório ao Vento* e em 2014 a versão para violoncelo e percussão, ou *Resposta à Nonada*. Ambas versões também estreadas pela autora na cidade de Natal, Rio Grande do Norte. *Responsório ao Vento* e *Resposta a Nonada* quase não diferem entre si quanto a parte do violoncelo, mas diferem em alguns aspectos da primeira versão para grupo de câmara. Assim como ocorrido em *Lamento Quase Mudo*, o compositor fez alterações de notas, retirou e acrescentou trechos. Uma dessas alterações, por exemplo, foi o acréscimo da técnica “arco battuto” e “tapping” encontrada nas duas últimas versões, e que por sua vez não possuem pizzicatos bartok, existentes na primeira, enquanto que *Resposta à Nonada* diferencia-se de *Responsório ao Vento* apenas no fato de mesma finalizar com batidas no tampo do violoncelo com os dedos, semelhante ao efeito utilizado por Luciano Berio em *Sequenza XIV*.

Ao dividir o conjunto de suas obras recentes em duas categorias distintas: os Responsórios e os Ritornelos, o compositor observa em sua prática duas temporalidades distintas na sua escrita. Enquanto os Ritornelos constituem peças mais movidas, com uso de tempos estriados^x, os Responsórios fazem parte daquelas “de som contínuo ou de ritmo contínuo e pulsante”, com sensação de grande continuidade e que remete ao ouvinte um caráter quase místico (FERRAZ,2014). Segundo o compositor, essa característica se deve à influência da música ritualística, dos mantras e de peças emblemáticas de compositores como Ligeti e Stockhausen, especialmente em suas obras *Atmospheres*, *Continuum*, e *Stimmung*, respectivamente, dentre outras influências. Em entrevista a autora, Ferraz compara esta música de “passagens planas” com a imagem do deserto, onde quase nada muda. E ainda:

“...é nestes desertos, em que nada muda, que qualquer mudança de timbre é notável para o ouvinte. Como se o som fosse sendo retorcido, amassado, esticado, esmagado como se faz com massa de modelar. Quando há muito movimento o ouvido vai pro movimento, quanto tudo está parado ele procura o que se mexe... e é aí que dá pra brincar com o timbre” (FERRAZ,2014)

São três os *Responsórios* de Silvio Ferraz: *Responsório: segundo carro de boi* (2009), *Segundo Responsório* (2012) e *Responsório de Domingo de Ramos* (2013). O primeiro foi originalmente escrito para violoncelo, piano e contínuo e, em 2013, ganhou uma segunda versão para violoncelo solo intitulado *Responsório: terceiro carro de boi*; o segundo possui três versões como já mencionado (e tem a versão para violoncelo solo como escopo deste trabalho); e, o terceiro, composto para violoncelo e orquestra.

De acordo com Ferraz (2014), a ideia de jogo entre solista e um grupo instrumental presente nos responsórios teve como referência os concertos barrocos, como os de Vivaldi. Mas é importante observar que o próprio termo “responsório” nos remete à ideia de religiosidade, uma vez que consiste num tipo de canto litúrgico. Esta ideia de religiosidade, de certa forma, também está presente em várias outras peças do compositor, como *Itinerário da Passagem: Veronica Nadir* (2008), para violoncelo e orquestra ou *Igreja Nsa. Sra do Rosário, Prados, MG* (1985), para trompa, trombone e contrabaixo. Para Ferraz (2014), este imaginário artístico musical é proveniente de seu contato desde a infância com um universo católico ritualístico das procissões que fazem parte dos costumes do interior de Minas Gerais e em São Paulo, e que o compositor, chama de “religiosidade quase pagã de um povo”, termo emprestado dos heterônimos de Fernando Pessoa Antônio Móra e citado em Livro das Sonoridades (FERRAZ,2005):

“Como diz Debussy em *Monsieur Croche antidilettante*, realçando na música um ponto em que “não há mais imitação direta, mas transposição sentimental daquilo que é ‘invisível’ na natureza”. De onde vem este efeito? Se vem do hábito de ouvirmos o mar, se vem do hábito de associarmos som e título, se vem da religiosidade quase pagã de um povo...Seja lá como for, existe uma grande distancia entre descrever em efeito, entre narrar o quase inenarrável da sensação que desencadeia uma escuta musical...” (FERRAZ, 2005.p.17)

A ideia de continuidade sonora constante com inserções de movimentos que surgem através da mudança de timbres, ora com harmônicos naturais^{xi} ora com trilos de harmônicos abafados, constituem uma das características principais da peça. No início da mesma verificamos o que o compositor denomina de “trilo tímbrico” consistindo na execução do harmônico natural dó com o quarto dedo na corda sol e abafando a mesma com os demais dedos. Nota-se que este “jogo de timbres” ocorre com ritmos precisos como quiálteras de cinco, seis e sete colcheias.



Figura 3: Notação dos trinados de harmônicos em quiálteras

2.1 Dedilhados

Na primeira parte da peça, Ferraz emprega simultaneamente notas presas e harmônicos naturais, o que demonstra um conhecimento preciso do mapa do espelho do instrumento. Conseqüentemente, a escrita não requer grandes mudanças ou extensões de posições e aberturas de mão. Apesar disso, torna-se necessário, em diversos momentos, buscar soluções estratégicas de dedilhados. Na seção destacada na figura abaixo, por exemplo, que corresponde aos primeiros compassos da peça, onde temos nota presa tocada simultaneamente com nota harmônica seguida de nota presa com “trilo tímbrico”, me pareceu interessante escolher um dedilhado que permita os outros dedos abafarem a corda sem correr o risco das notas falharem. A partir de nossas performances sugerimos o dedilhado indicado no exemplo a seguir.

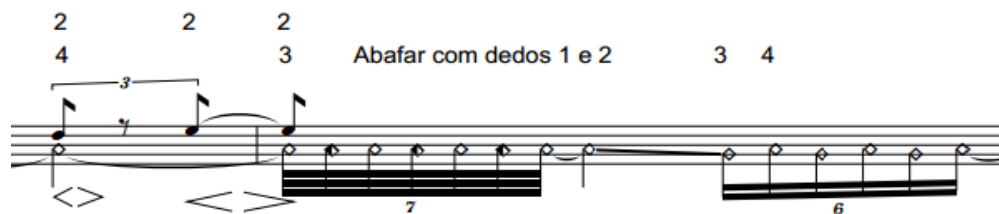


Figura 4: Sugestão de dedilhado para o “trilo tímbrico” do *Responsório ao Vento*

No dedilhado proposto acima, a nota “sol” com segundo dedo e substituição do quarto pelo terceiro dedo no “dó” harmônico natural permite que na sequência de trinado o violoncelista abafe a corda sol com o primeiro e segundo dedos, liberando a nota presa. Não há rigorosidade neste caso que a colcheia “sol” dure seu tempo integralmente, e sim que inicialmente ambas soem simultâneas e que, em seguida, o efeito do “trilo tímbrico” seja o mais audível possível (Ferraz,2013). Em geral, em torno de toda a peça a questão do efeito sonoro desencadeado pelas texturas resultantes das técnicas estendidas, e até mesmo da ideia de continuidade e elasticidade do mesmo, são mais determinantes que a rigorosidade rítmica escrita (Ferraz,2013). Desta forma, o dedilhado pode ser pensado de acordo com a intenção de valorizar um efeito, uma dissonância, ou uma passagem mais *cantabile*.

Outro exemplo disto surge no compasso 49 (Figura 5) no qual, visando otimizar a valorização da dissonância resultante do intervalo harmônico de segunda menor entre dó sustenido e ré natural, optamos por substituir o quarto dedo da nota ré, pelo polegar e executar o dó sustenido com o terceiro dedo na corda ré. Desta forma a abertura (extensão) da mão torna-se menor do que a da outra opção de dedilhado (nota ré na corda ré e dó sustenido na corda lá) tornando a execução mais confortável para “cantar” a passagem.



Figura 5: Dedilhado proposto para o compasso 49 de *Responsório ao Vento*

No compasso 50 o uso dos harmônicos naturais também simplifica a execução da passagem. A fim de que não haja necessidade de tocar harmonicamente o intervalo sol-lá em posição de capotasto, pode-se fazer uso dos harmônicos naturais nas cordas sol e ré conforme o dedilhado proposto na figura abaixo. Dessa forma toda a sequência permanece em posições próximas e mais confortáveis para a mão do violoncelista. Em *Segundo Responsório*, versão para quarteto, esta proposta já vem explícita na edição do compositor através do símbolo de harmônico (°) sobre as duas notas, porém o mesmo não surge na versão para violoncelo solo.



Figura 6: Escrita da passagem nas alturas reais.



Figura 7: Execução da passagem com harmônicos naturais. Posição real dos dedos nas cordas.

2.2 Glissandi

Também destaca-se o uso dos glissandos na peça . Ferraz faz uso de dois tipos diferentes, os quais denomina de *glissando reto* e *glissando com pequeno portamento* (Figura 8) . No primeiro, a duração do glissando entre as notas deve ser homogênea, de forma que o portamento tenha a mesma duração entre as duas notas, o que exige atenção do violoncelista quanto a diferença em executá-lo em posições mais agudas e em posições mais graves. Sobre este tipo de glissando o compositor afirma:

“O glissando reto ele é o mais chato de fazer... pois você tem de imaginar que no grave a mudança de posição é mais lenta (tem mais espaço entre uma nota e outra) e no agudo é mais rápida (menos espaço entre uma nota e outra)... ou seja, é como um glissando de voz em que a passagem entre cada nota tem sempre a mesma velocidade” (FERRAZ,2014)

O *glissando com pequeno portamento*, conforme o próprio desenho da escrita, tem um portamento mais lento na nota que se inicia e um súbito para a nota de chegada (FERRAZ,2014). Este tipo de glissando também é usado em outra obra sua, *Litania*, para quarteto de cordas.



Figura 8: Representação de *Glissando reto* e *glissando com pequeno portamento*.em *Segundo Responsório*

O compositor Iannis Xenakis fez importantes estudos sobre este recurso. Através de estudos matemáticos ele observou que diferentes velocidades são necessárias de acordo com a distancia entre uma nota e outra para alcançar a linearidade do glissando (Ferraz,2014).Na peça *Metastasis* (1953-54), por exemplo, ele representa através de gráfico o glissando das cordas (Figura 9). Esse gesto musical foi um dos primeiros a serem trabalhados em suas peças para cordas (Ferraz,2014) e uma mais

representativas que utilizam esse recurso é *Nomos Alpha* (1965-66) para violoncelo solo, dedicada a Siegfried Palm^{xii} (Figura 10).

The image shows a complex musical score for string glissandi in *Metastasis*. It features multiple staves for various instruments, including 12 first violins (V I), 8 cellos (VC), 12 second violins (V II), 6 double basses (CB), and 8 violas (A). The score is divided into measures 309, 340, 341, 342, 343, and 344. The notation includes a tempo marking of 5CM = ♩ = 50 M.M.M. and a dynamic marking of *mf*. The glissandi are represented by a series of lines and curves that indicate the movement of the strings over time. The score is labeled as Fig. I-2. String Glissandi, Bars 309-14 of *Metastasis*.

Figura 9: Glissandos em *Metastasis*, de Xenakis.

The image shows a musical score for a cello solo in *Nomos Alpha*. It features a single staff with a complex graphical notation for glissandi. The notation includes a tempo marking of *pizz = gliss.* and a dynamic marking of *mf*. The glissandi are represented by a series of lines and curves that indicate the movement of the cello over time. The score is labeled as *finc.*

Figura 10: Glissandos em *Nomos Alpha* para violoncelo solo.

Na música contemporânea este recurso de “deslizar o dedo sobre a corda” já recebeu diferentes formas de uso e notação. Ideias semelhantes do uso de desenho gráfico para representar a altura/velocidade do portamento encontrada em *Responsório ao Vento*, podem ser encontradas em *Freeman Etudes* para violino solo de John Cage que, segundo Strange (2001), nesta peça o compositor faz uso de um vocabulário de pequenas inflexões de alturas, ou “micro glissandos” (Figura 9). Em *Polymorphia*, para orquestra, Penderecki se utiliza do desenho gráfico para indicar uma variação de velocidade na nota. (STRANGE, 2001, p.107). (Figura 10).

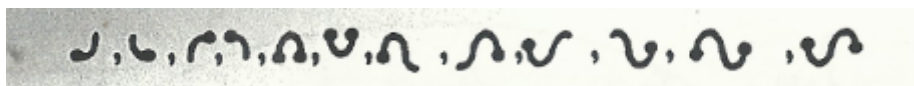


Figura 9: Inflexões do glissando em *Freeman Etude* de Cage

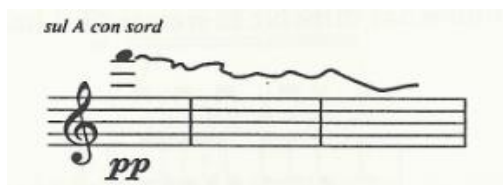


Figura 10: Notação Gráfica do glissando em *Polymorphia*, de Penderecki

2.3 Cordas Triplas

Outro elemento de técnica estendida que destaca-se na parte central da peça é o uso de três cordas tocadas simultaneamente. Para tal, o compositor indica na partitura que o arco nas mesmas deve ser tocado “muito em *sul tasto*^{xiii}”, quase próximo a mão esquerda em posições agudas no espelho do violoncelo. Ferraz (2014) compara a sonoridade desta passagem com a da técnica “boca chiusa”, onde torna-se importante ter a sensação de distancia do som. Tocar efetivamente sobre o espelho torna-se um requisito indispensável para o violoncelista, uma vez que a ângulo entre as cordas nesta região é menor, permitindo tocar as mesmas de forma audível. Por se tratar de uma longa passagem e de não ser uma região da corda tão habitual ao violoncelista, a indicação do compositor sobre “tocar quase muito perto da mão esquerda” pode ser tratada como uma eficiente estratégia se pensar na sensação física de que elas estas estão realmente próximas e que assim devem ser mantidas.

Nesta passagem verificamos uma série de elementos característicos dos Responsórios do compositor. Segundo Ferraz, “... quando há muito movimento o ouvido vai pro movimento, quando tudo está parado ele procura o que se mexe... e é aí que dá pra brincar com o timbre” (FERRAZ,2014), descrevendo assim a sensação sonora de três cordas ressoando ao mesmo tempo onde duas encontram-se paradas, como pedais, e uma atrai o ouvinte pelo movimento melódico da corda intermediária, na

maior parte do tempo em intervalos muito próximos. Estes intervalos, em sua maioria, movem-se através de pequenos portamentos e glissandos, podendo nos remeter à ideia de aboio, canto de caráter lamentoso comum nos interiores da Região Nordeste, Centro-Oeste e Sudeste, em especial, de Minas Gerais, e que exerce forte influência em suas composições. Mas também pode nos remeter a ideia de ritual, da música dos mantras, com longos pedais:

“Para muitos da minha geração houve um momento em que o caminho para reestabelecer contato com o público seria o do ritual. E a música ritual tem forte esta questão da continuidade. Do som contínuo ou do ritmo contínuo e pulsante. E os exemplos de continuidade são muitos. Na música experimental foi forte para mim a obra *Stimmung* de Stockhausen, *Atmospheres* e *Continuum* de Ligeti, as obras pulsantes como *Music for 18* de Steve Reich, e ainda tem por trás de tudo isto os solos de Jimmie Hendrix em *Little Wing*...” (FERRAZ,2014)



Figura 11: Trecho de três cordas simultâneas em *sul tasto*

2.4 Apojaturas

Neste contexto onde o som é contínuo e pulsante, o movimento das apojaturas desempenha um papel importante no destaque do movimento. De forma geral, as apojaturas na música do século XX tendem a serem tocadas o mais rápido possível (VIOLONCELO XXI) e, em passagens de paisagens planas, como é o caso de *Responsório ao Vento*, elas acabam por criar um contraste com o ritmo lento da peça. Ferraz afirma que mantém esta relação com a notação da apojatura e isso naturalmente “acaba tirando a precisão do tempo tornando as frases mais vivas e com pequenas irregularidades” mas que apesar disso, também afirma que sempre manteve-se maleável com as decisões do intérprete (FERRAZ,2014).

Um outro aspecto a se ressaltar com relação às apojaturas na escrita de Silvio Ferraz é sua relação com a música de Messiaen e com a transcrição de cantos de pássaros. Esta ideia de execução rápida das apojaturas, especialmente naquelas de uma, duas ou três notas vem da influência do *Style Oiseaux*, ou “estilo pássaro”^{xiv}. Segundo Ferraz:

“Quanto às apojaturas de uma só nota, as emprego sempre por conta do “estilo pássaro” (style oiseaux, cunhado por Olivier Messiaen). Nos anos 1980 fiz diversas notações de cantos de pássaros e usei muitos destes cantos em peças minhas. Então muitas vezes apojaturas com uma, duas ou mesmo três notas, são para serem realizadas bem rápido deixando ouvir apenas o intervalo entre a última nota do grupetto e a nota de chegada”. (FERRAZ,2014)

2.5 Complexidade Rítmica

Apesar de fazer parte do estilo de peças menos movidas do compositor, *Responsório ao Vento* também traz consigo certa complexidade rítmica. Destacam-se, em grande parte de suas peças, o uso de quiálteras e tempos deslocados que tiram a sensação de pulso marcado, proporcionando tempos irregulares concomitantemente a mudanças de andamento. Em uma das partes mais movidas da peça, por exemplo, ele utiliza uma série de quiálteras de fusas e semicolcheias com indicações numéricas que determinam proporções, como 6:4, 9:8, 22:16, 20:16, 30: 32, etc. No trecho abaixo verificamos, por exemplo, que as indicações 14:12, 18: 16 e 22:16 significam, respectivamente, tocar 14 semicolcheias no espaço equivalente a 12, em seguida, 18 semicolcheias no espaço equivalente a 16 e, finalmente, 22 no espaço equivalente a 18 (figura 12). Na prática, para o compositor e para o intérprete, mais importante do que executar a passagem com precisão matemática é compreender que a semicolcheia deve se tocada um pouco mais rápida do que seu padrão métrico do compasso quaternário. Nota-se que na segunda e terceira quiáltera do exemplo abaixo a quantidade de semicolcheias varia dentro da mesma proporção métrica, que no caso é 16, mas diferem na quantidade de notas a serem tocadas, 18 e 22, respectivamente, o que significa que deve haver uma diferença clara entre as duas, devendo a segunda ser executada proporcionalmente mais rápida que a primeira.

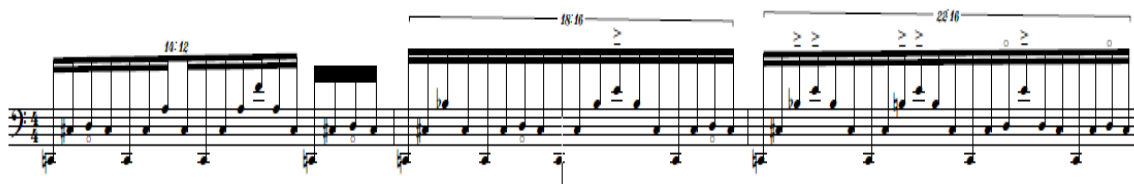


Figura 12: Trecho de quiálteras

Nas sessões menos movidas o uso das ligaduras que conectam as quiálteras entre si e, a outros ritmos, também eliminam a sensação de pulso . Sobre isto Ferraz afirma:

“Emprego as quiálteras no sentido simples de criar uma mudança de andamento súbita entre frases e deixar assim o metro da peça cambaleante. Isto acontece sobretudo quando ligo o último *beat* de uma figura em tempo ordinário (quatro colcheias em um compasso 2/4) com o primeiro de uma quiáltera (uma quintina no compasso seguinte também em 2/4). Isto faz retirar o pé do chão, é como se o tempo perdesse o pé, mas ao mesmo tempo parecesse regular” (FERRAZ,2014)

Segundo o compositor, o ritmo e tempo da peça devem ser obedecidos, porém, por gerarem um tempo liso^{xv}, dão ao intérprete possibilidade de brincar com o ritmo “cambaleante” (FERRAZ, 2014. De fato, minha experiência ao realizar a peça vai de encontro ao projeto do compositor: parece-me de fato necessário que a interpretação da peça atenha-se menos à precisão das prolações indicadas que à elaboração de uma agógica e uma respiração temporal própria. Para tal, o método de estudo utilizado para uma melhor compreensão rítmica da peça foi marcar na partitura os tempos de cada compasso (Figura 13). Este método foi de fundamental importância especialmente para a performance de *Segundo Responsório* e *Resposta a Nonada*, versões de câmara, uma vez a atenção em encaixar todas vozes dentro desta rítmica complexa deve ser cuidadosa.



Figura 13: Estratégia de estudo: marcação de cada tempo dos compassos.

2.6 Efeitos percussivos com o arco e com a mão esquerda

Em *Responsório ao Vento*, Ferraz utiliza efeitos percussivos com o arco e com a mão esquerda. Estes mesmos trechos se mantêm inalterados em *Resposta à Nonada* mas diferem em *Segundo Responsório*, a primeira versão, que utiliza pizzicatos bártok na parte do violoncelo. Segundo Ferraz, o motivo da mudança se deve ao fato de que na versão solo, e mesmo no duo com a percussão, o violoncelo ganha mais agilidade com o “arco batutto” e com o “tapping”, enquanto que a versão para quarteto, naturalmente o pizzicato bártok ganha esta qualidade pelo fato dos quatro instrumentos (violoncelo, piano, flauta e clarone) o fazerem ao mesmo tempo (Ferraz,2014).

O termo *battuto*, que também vem do termo italiano *battere*, ou bater, se refere ao arco saltado na corda, também muito desenvolvido de forma a produzir diferentes sonoridades na música do século XX. De acordo com Strange:

“Em termos tradicionais, o arco saltado significa um salto controlado (spicatto, staccato, jetté, saltando). Na literatura mais atual a técnica pode se referir a um salto mais cuidadosamente controlado - por indicação de um número específico de saltos, por exemplo, ou indeterminado”. (STRANGE, 2001,p.33)

Esse salto controlado do arco, que também podemos comparar ao golpe de *ricochet*, pode surgir na literatura também em diferentes dinâmicas. Na peça o compositor indica textualmente que a notação utilizada significa “um forte arco *battuto*

(com rebote)”, devendo o violoncelista saltar com a madeira do arco usando o rebote do golpe inicial e ainda enfatiza a dinâmica em fortíssimo com a expressão “violento”. Na minha experiência com a peça, esta expressão, associada ao *arco battuto*, intuitivamente foi interpretada como *col legno battuto*, por se tratar de uma dinâmica forte num gesto percussivo do arco/crina contra a corda, criando um maior contraste com o contexto anterior e posterior à passagem. Finalmente enfatizamos aqui a importância da interação entre intérprete e compositor, por ter sido um trecho no qual Ferraz, durante seu processo de composição, optou por escrever apenas *arco battuto* para “evitar embates com intérpretes mais conservadores” (Ferraz,2014), uma vez que, a execução desta técnica, aliada à uma dinâmica forte, requer um golpe agressivo da vareta contra a corda do violoncelo, o que nem todo músico está disposto a realizar a menos que tenha um arco/instrumento apropriado, razão pela qual fiz uso de um tipo de arco específico para a execução desta peça (fibra de carbono). Com a intenção de garantir maior fidelidade à escrita, tomei uma liberdade que “reflete a própria partitura”(Ferraz,2014)

A expressão “col legno, literalmente, significa “com a madeira”, ou seja, tocar com a madeira do arco. Este é um recurso sonoro que já vem sendo utilizado desde épocas anteriores no repertório dos instrumentos de cordas friccionadas e que teve sua amplitude de possibilidades de uso e combinações desenvolvidas principalmente no século XX. Em *Harke Harke* do compositor renascentista Tobias Hume, para viola da gamba, por exemplo, textualmente há a seguinte indicação na partitura: “percutir isso com o lado de traz do arco”, o que já seria o “col legno battuto” (Ferraz,2011, p.14) . De acordo com Strange:

“Há várias formas de tocar *col legno* (...). Esta ação pode ser aplicada em qualquer parte do instrumento: *col legno sub ponticello*, *col legno sul ponticello*, *col legno* posição normal, *col legno sul tasto*, *col legno* no corpo do instrumento. Há duas maneiras básicas em que a vareta do arco pode gerar som no violino. A primeira é golpear (*col legno battuto*) e a segunda é usar um golpe legato, mantendo a vareta em contato com o instrumento durante todo o curso (*col legno trato*)” (STRANGE,2001,p.35)

A outra técnica utilizada por Ferraz neste mesmo trecho, associada ao “arco battuto”, é a de percutir com os dedos da mão esquerda sobre a corda, fazendo uso de um “X” na “cabeça de nota” percutida (Figura 14). Conhecida como “tapping” ou “Fingerschlag^{xvi}” (Messina,p.25) ,essa técnica pode produzir dois tipos de sonoridades, uma, resultante da articulação do dedo sobre o espelho e outra, da reverberação da nota.

Luciano Berio também utiliza esse recurso em *Sequenza XIV* em longas seqüências de semicolcheias porém com diferente notação.



Figura 14: Sequência de “arco battuto” e “tapping” em Responsório ao Vento

2.7 Bariolage

Tendo o compositor tido influências determinantes do estilo e repertório barroco pra violoncelo e viola da gamba ,como Sainte Colombe, Bach e Vivaldi, (Ferraz,2014), é possível identificarmos algumas técnicas que nos remetem à sonoridades desse período em *Responsório ao Vento*. Uma delas é a “bariolage” que, segundo Strange (2001), é uma técnica que “explora os vários timbres de uma mesma nota em diferentes cordas” (Strange, 2001,p. 32).

Podemos encontra-la por exemplo no Prelúdio da Suite VI para violoncelo solo de Johan Sebastian Bach (Figura 15). Esta técnica é aplicada na música contemporânea explorando diversos timbres e possibilidades de combinações. Em *Notturmo* para quarteto de cordas de Mauricio Kagel, por exemplo, é combinada “bariolage” com articulações e ritmos diferentes em cada instrumento criando uma complexa textura de timbres com a polirritmia gerada (Strange,2011,p. 32). Em *Responsório ao Vento* uma das situações em que o compositor faz uso desta técnica é explorando as diferentes sonoridades da nota ré com variações de quiálteras (Figura 16). Assim como também utiliza na sessão final da peça para diferenciar a sonoridade da nota lá repetidas em uma longa seqüência de arpejos (Figura 17).



Figura 15: “Bariolage” no Prelúdio da Suíte VI para violoncelo solo de J.S.Bach

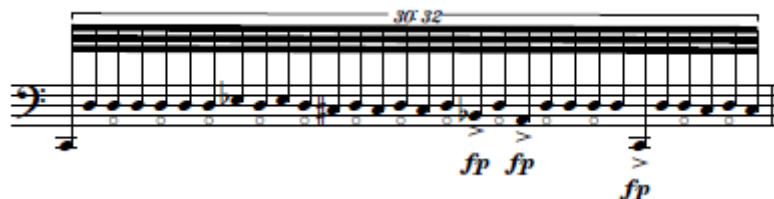


Figura 16: “Bariolage” em *Responsório ao Vento*

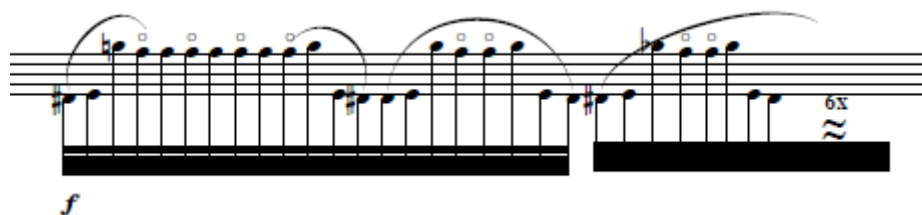


Figura 17: “Bariolage” na sessão final

A sessão final da peça é caracterizada por uma sucessão de padrões diferentes de arpejos notados com o número aproximado de vezes que devem ser repetidos (Figura 18). Aqui verificamos influência da música de Bach, especialmente dos arpejos do Prelúdio da Suite III para violoncelo solo (Figura 19) mantendo uma semelhança dos padrões arpejados, rápidos, ligados e com uma sensação da nota grave ressoando como um pedal.



Figura 18: Arpejos em *Responsório ao Vento*



Figura 19: Arpejos no Prelúdio da Suite III, em Dó Maior, BWV 1009 para violoncelo solo de J.S.Bach

3 ENTREVISTA COM O COMPOSITOR

Kalyne Valente: A maioria de suas peças para violoncelo foram dedicadas a algum intérprete específico. Houve alguma influência ou inspiração desses violoncelistas no seu processo criativo?

Silvio Ferraz: A maioria de minhas peças, desde quando comecei a compor, ainda na faculdade, são destinadas a um instrumentista, cantor ou grupo de instrumentistas. E isto tem uma presença no que escrevo, pois é a técnica e o repertório que o instrumentista vive que acabam alimentando minhas peças. Não que eu sempre tenha feito assim, mas fui afinando este modo de me relacionar com os instrumentistas, pensando que um destes instrumentistas foi eu mesmo, quando escrevi *A flor e o cristal* e *Rosário* (a primeira para trompa e piano e a segunda para trompa, trombone e contrabaixo). Quando escrevi a primeira peça para violoncelo solo, *Luna mujer y toro*, o escrevi pensando em um ensaio de *Window into the Pond* que eu tinha realizado com Dimos Gouderoulis. Antes de compor especificamente para o Dimos eu ouvi seu CD *Introvisation*, e com isto conheci o universo sonoro de Dimos, seu trânsito entre o barroco, o popular e o experimental dos anos 1990. *Lamento quase mudo* nasceu de um reencontro com com Dimos quando comecei a trabalhar na Unicamp. Nasceu de uma conversa sobre cello barroco, sobre Sainte Colombe, Gabrieli, Marcelo. As peças que vieram a seguir não tem mais esta conversa direta. Mas sempre que escrevo tenho um nome próprio para o instrumento, e violoncelo passou a ser Dimos, Fabio, Teresa

Cristina, Kalyne Valente, Sandra Tornice e agora tenho mais um nome, o de William Teixeira.

Afora esta relação, este tipo de conversa com um músicos instrumentista que cada peça é para mim, tem também a presença dos instrumentistas na realização. Algumas peças, como o *Lamento*, mudaram muito depois da estreia. *Lamento* teve estreia realizada pela Teresa Cristina em uma turnê que fizemos pelo nordeste. Durante esta turnê fui retrabalhando a peça, cortando passagens, mudando notas, colocando coisas novas. Tanto que até 2006 ainda estava trabalhando em versões. Já o *Tríptico das Linhas* não mudou em nada nunca. E o mesmo pode ser dito de peças mais recentes. Mas talvez em *Lamento* eu estivesse mesmo descobrindo o violoncelo solo.

K: Na sua opinião em que sua forma de compor mudou após ter começado a estudar o violoncelo? Conhecer o violoncelo de “dentro para fora” fez mudar sua concepção de escrita?

S: Esta coisa da relação entre tocar, conhecer um instrumento, e compor, é bastante complicada. Escrevi quase nada para trompa, aliás, só mesmo as duas peças que citei na resposta à tua primeira pergunta. O que noto é que mudam duas coisas: o universo de possibilidades se abre, mas se fecha o de experimentações loucas. Ou seja, depois de se conhecer um instrumento mais a fundo a gente se limita mais ao mesmo tempo em que conhece mais possibilidades e é mais cirúrgico na escrita. Uma peça como *Luna* não teria sido possível se eu tocasse cello na época. Já as possibilidades e gestos que estão no *Responsório* já nasceram do contato direto com o instrumento.

Mas mesmo sem estar tocando cello na época do *Lamento*, de *Luna*, de *O artista da Fome* (um concerto engavetado para cello e orquestra que escrevi em 1987), sempre tenho em mente a fisicalidade do instrumento quando estou escrevendo. Quando estudante, escrevi um duo, viola e violino, tudo que diz respeito a sonoridades (modos de jogo) na peça nasceu de eu brincando com o violino de meu irmão. Mesmo não sendo flautista ou clarinetista, meu primeiro instrumento foi uma sopranino que comecei a tocar com 6 anos. Depois o piano. Na faculdade comecei a estudar tuba, depois passei para a trompa. Tínhamos também aulas de grupo de percussão. E isto sem contar o contato com os colegas músicos nos ensaios de orquestra, de música de câmara e a possibilidade de brincar com um ou outro instrumento e de ter sempre na memória a

gestualidade de quem está tocando. Isto participa bastante da escrita, e por vezes algumas loucuras que escrevemos nascem de uma gestualidade mal calculada.

K: *Segundo Responsório* explora sonoridades que atribuem ao ouvinte uma sensação de misticismo, como os trinados de harmônicos e o uso de pedais. Este caráter, em vários momentos da peça, foram escritos de forma consciente?

S: Este misticismo que você fala talvez venha da sonoridade dos mantras, da música de monges. A grande continuidade. Para muitos da minha geração houve um momento em que o caminho para reestabelecer contato com o público seria o do ritual. E a música ritual tem forte esta questão da continuidade. Do som contínuo ou do ritmo contínuo e pulsante. E os exemplos de continuidade são muitos. Na música experimental foi forte para mim a obra *Stimmung* de Stockhausen, *Atmospheres* e *Continuum* de Ligeti, as obras pulsantes como *Music for 18* de Steve Reich, e ainda tem por trás de tudo isto os solos de Jimmie Hendrix em *Little Wing*... São imagens de uma época, fortes para quem tem a minha idade, como o filme *2001 Odisseia no Espaço*, em que é tocado *Requiem* e *Atmospheres* de Ligeti; ou as trilhas sonoras do grupo *Popol Vu* para os filmes de Werner Herzog, ou ainda a cena da explosão em *Zabriskie Point* de Antonioni... E é na continuidade, na música de deserto (como eu e meu colega violinista e guitarrista Edson Ezequiel costumávamos chamar estas passagens planas), é nestes desertos em que nada muda que qualquer mudança de timbre é notável para o ouvinte. Como se o som fosse sendo retorcido, amassado, esticado, esmagado como se faz com massa de modelar. Quando há muito movimento o ouvido vai para o movimento, quanto tudo está parado ele procura o que se mexe... e é aí que dá pra brincar com o timbre.

São muitas imagens nesta ideia. Em *Responsório*, como faço desde *Deserto* (para ensemble), a imagem que tenho é a de uma respiração lenta e quase regular.

Ou seja, minha música é bem consciente. O que não é consciente é de onde vem tudo isto e porque em uma determinada peça vem uma coisa e não outra. Aí sim eu não teria resposta para dar. Divido minhas peças entre os Responsórios e os Ritornelos. Junto com os Responsórios estão os lamentos (o *Tríptico das linhas* é um lamento), as ladainhas e *Litania* (o quarteto *Litania*). Já os Ritornelos são peças mais movidas. Nos responsórios estão mais os carros de boi, nos ritornelos os pássaros. E agora vi que tenho também as janelas, peças em que as duas ideias aparecem e ainda vêm reunidas

com momentos bastante caóticos, como no quarteto *Kairos* que escrevi no ano passado e na *Window into the Pond* de 1995.

PS: Sobre os Responsórios poderia te dizer também que o primeiro nasceu em uma peça para os 40 anos de Dimos. Uma peça que faz o jogo de responsório, como nos concertos de Vivaldi, entre o solista e um grupo instrumental.

K: Obras para violoncelo solo, violoncelo e orquestra e, de música de câmara, onde o violoncelo desempenha um papel de destaque são uma constante em seu acervo composicional, especialmente em 2013, ano em que, quase inteiramente, sua produção esteve voltada a este instrumento. O que tanto o atrai no violoncelo?

S: Realmente, 2013 tem muita coisa para violoncelo. Mas são mais é "muitos títulos" do que muita música. Ou seja, só uma peça, como o quarteto *Segundo Responsório*, gerou *Nonada* e ainda o *Responsório Solo*. Depois tem o pequeno ciclo de *Duetti*, que comecei em 2012 e é uma peça em andamento, tendo escrito algumas peças em 2013. Em 2013 escrevi também um pequeno ciclo para piano, que acabei agora em 2014 (a *Fantasia*), uma peça para trompete solo (mas é da virada entre 2012 e 2013 e que virou um duo com percussão em 2013), uma *Fantasia* para violino solo. Foi um ano em que escrevi muita música, isto é fato considerando-se que sempre escrevo pouco. Mas realmente, o contato diário com o violoncelo traz diversas ideias e como improviso muito quando estou estudando - sempre fiz assim ao piano, desde meus 10 anos de idade -, acabo registrando algumas improvisações, alguns gestos das improvisações e depois querendo expandi-los em peça. Tenho diversos gestos anotados que, um dia, estarão em algum concerto, perdidos nas partes de violoncelo de uma peça de câmara ou orquestra, ou em peças solistas.

O violoncelo é um instrumento mágico. Junto com o clarinete, tem uma das maiores tessituras dentre os instrumentos não teclados (o Schoenberg já tinha observado a riqueza do clarinete e seu potencial para grandes saltos, para grandes varreduras escalares, com quase 5 oitavas).

Outro compositor que escreveu sobre o violoncelo é Bernd Alois Zimmermann, que escreveu um texto intitulado *Über die neuerliche Bedeutung des Cellos in der neuen Musik* (Sobre a Nova Significação no Violoncelo na Música Nova).

Dentre as cordas o cello tem maior precisão que o contrabaixo e mais presença de som que uma viola. Os “pizz” do violoncelo é mais ressonante. Também tem um leque maior de posições para cordas duplas. Pela dimensão e espessura das cordas tem diversas das possibilidades de multifônicos e jogos de harmônicos que tem um contrabaixo. Ainda tem uma coisa incrível que é a transparência espectral que se consegue apenas modificando a pressão de arco. Isto sem contar que uma pequena pancada com os dedos no tampo produz um som de percussão médio-grave também espectralmente rico. Talvez, sintetizando, acho que me atrai no violoncelo sua riqueza e transparência espectral (a clareza e presença de seus harmônicos em todas as situações).

Mas tem sempre um outro aspecto. O repertório. E aí a coisa muda de dimensão. Primeiro o repertório da gamba (Sainte Colombe), depois Geminiani, Gabrieli, Vivaldi, Bach, Brahms, Villa-Lobos, Berio. E é neste aspecto que coloco também alguns sons que me perseguem desde que comecei a pensar música, dentre eles o som de carro de boi, que o violoncelo refaz de um modo que me interessa bastante composicionalmente

K: Em *Livro das Sonoridades*, você fala sobre do poder de atração que um efeito não sonoro tem sobre o compositor em torná-lo sonoro e de ‘narrar uma sensação que desencadeia uma escuta musical’, e que esse efeito pode vir de diferentes âmbitos, inclusive de ‘uma religiosidade quase pagã de um povo’. Seria o caso de *Responsório*, assim como em outras de suas obras que trazem, inclusive no título, uma idéia que remete à religiosidade, especialmente por você não ser uma pessoa religiosa?

S: Esta ideia de religiosidade quase pagã eu busquei em alguns dos heterônimos de Fernando Pessoa (sobretudo Antonio Mora, Ricardo Reis e Alberto Caeiro). Que seria este nosso jeito de ser cristão mas de um modo pagão, ritualístico, como acontece nas procissões de semana santa... em que em meio a imagens de madeira de Cristo e Nossa Senhora figuram romanos, membros da irmandade, reis e rainhas; misturando épocas, tradições, modos de ser. Esta coisa que acontece na procissão da vaidade do menino que vai fazer o papel de Cristo na cerimônia de descida da cruz, ou da menina que se enfeita toda para ser admirada enquanto representa e canta o O vos Omnes (o Canto de Verônica). Das senhoras que disputam qual delas é mais generosa com quitutes, com ornamentações das igrejas. Do povo que segue a procissão com um temor pagão a um

Deus que ali se torna uma espécie de Zeus, e que pode enviar raios, tempestades, causar terremotos como se fosse Netuno. E tudo isto nasceu em mim acompanhando as procissões na pequena cidade de Prados, em Minas Gerais, cantando no coral da cidade nas missas, sempre acompanhando as atividades musicais do Maestro Adhemar Campos Filho (regente da orquestra, coro e banda de Prados), que foi uma espécie de meu professor de estética da composição musical. Por isto esta religiosidade, que é a Cristã, mas tratada como se fosse um ritual pagão (...Sagração da Primavera...)

Então isto compõe digamos meu imaginário musical, artístico, vindo de uma riqueza - esta da igreja católica, que de certa forma é uma retomada travestida da Grécia antiga - que patrocinou o nascimento de 90% da arte do ocidente e que, no Brasil, tem em Minas Gerais uma profusão incrível.

K: Os Responsórios, mesmo constituindo suas peças menos movidas, possuem uma certa complexidade rítmica, caracterizada especialmente pelo uso de diversos tipos de quiálteras. Nessas peças, que também é o caso de *Responsório ao Vento*, qual o grau de rigurosidade que o intérprete deve ter com o ritmo?

S: Emprego as quiálteras no sentido simples de criar uma mudança de andamento súbita entre frases e deixar assim o metro da peça cambaleante. Isto acontece, sobretudo, quando ligo o último *beat* de uma figura em tempo ordinário (quatro colcheias em um compasso 2/4) com o primeiro de uma quiáltera (uma quintina no compasso seguinte também em 2/4). Isto faz retirar o pé do chão, é como se o tempo perdesse o pé, mas ao mesmo tempo parecesse regular. Também posso usar para pensar em tempos sobrepostos, quando escrevo polifonicamente é normal que um instrumento siga uma estrutura em cinco enquanto outro siga em três (tomei isto de Ligeti, como ele realiza na primeira das *Dez peças para quinteto de sopros*), e tendo dois ciclos de andamento diferente ainda fazer com que cada um tenha um ciclo de acentos diferenciado, também fazendo com que haja a impressão de uma regularidade irregular, como nos muros ou calçamentos feitos à mão em que parece haver uma regularidade mas tudo é irregular. Ou seja, a resposta é que este tempo tem de ser obedecido mas ele não está sempre gerando uma estrutura de tempo marcado, com o que ele pode ser meio cambaleante, bêbado.

K: Nessa peça você utiliza dois tipos de glissando, que você denomina, na bula da versão para quarteto, de “glissando reto” e “com pequeno portamento”. Na prática como seria exatamente esta diferença?

S: O glissando reto ele é o mais chato de fazer... pois você tem de imaginar que no grave a mudança de posição é mais lenta (tem mais espaço entre uma nota e outra) e no agudo, é mais rápida (menos espaço entre uma nota e outra)... ou seja, é como um glissando de voz em que a passagem entre cada nota tem sempre a mesma velocidade.

O glissando curto (uso diversos deles no meu quarteto de cordas, no *Litania*), este funciona como um portamento, sustenta-se mais tempo a nota de partida e de súbito “se glissa” para a nota de chegada (ou vice-versa, conforme o desenho). Xenakis inclusive observou a questão de velocidades necessárias para realizar um glissando conforme o intervalo entre as notas. E falou bastante na importância do glissando uniforme (aquele em que a velocidade do deslocamento muda para que a passagem seja uniforme entre uma nota e outra, evitando portamento)

K: Sobre a questão das apoiaturas, em minhas performances penso instintivamente em tocá-las rápidas e rítmicas (não no sentido rigoroso quando se tratam de grupos) mas no de efeito rítmico, de contraste que elas proporcionam, já a peça se move num ritmo lento e constante. Isso faz sentido? Qual seria o caráter das apoiaturas em sua peça?

S: Desde meados do século XX os compositores empregam a notação de apoiatura para grupos de notas que devem ser tocadas o mais rápido possível. Eu mantenho esta relação com a notação que, é claro, acaba tirando a precisão do tempo tornando as frases mais vivas e com pequenas irregularidades. Mas também sempre fui muito maleável ao interprete. No *Lamento Quase Mudo*, diversas das interpretações tem as apoiaturas realizadas quase que como um "rápido ma ad libitum". Recentemente trabalhei a peça com o André Micheletti e então pedi a ele que fôssemos estritos nas apoiaturas e grupettos..o resultado foi incrível, a peça ficou mais leve e com isto pude retomar a primeira versão (mais longa) da peça.

Quanto às apoiaturas de uma só nota, as emprego sempre por conta do "estilo pássaro" (*style oiseaux*, cunhado por Olivier Messiaen). Nos anos 1980 fiz diversas notações de cantos de pássaros e usei muitos destes cantos em peças minhas. Então muitas vezes

apojaturas com uma, duas ou mesmo três notas, são para serem realizadas bem rápido deixando ouvir apenas o intervalo entre a última nota do grupeto e a nota de chegada. Você tem razão quando fala do tempo relacionando apojaturas e passagens normais, é realmente a incrustação de um tempo mais rápido em um curso lento, é assim no *Lamento*.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O laboratório realizado entre compositor e instrumentista que originou este trabalho nos reiterou a importância da pesquisa para o campo da performance uma vez que, conhecer contextos, buscar origens, experimentar possibilidades de execução ou mesmo relacionar elementos musicais a sonoridades diversas podem ser determinantes para uma maior compreensão e entendimento por parte do intérprete sobre aquilo que o compositor buscou, consciente ou inconsciente, transcrever através de sua partitura. Em seu artigo *Proto-história , Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance*, Ferraz (2011,p.16) cita entrevista de Giovanni Antonini^{xvii} a François Delalande (2001), que afirma:

O que eu devo reiterar é que o emprego de diferentes sonoridades, de diferentes tipos de ataque, o som *al ponticello* (ao cavalete), o som *ala tastiera* (sobre o espelho), isso não é jamais um fim em si. Na realidade, isso responde sempre, digamos, a um desenho dramático (...). A música barroca é uma música que, mesmo quando não existe um programa explícito, responde sempre a um programa, a uma história, a um desenho dramático. Quão melhor se consegue ler esta história, mais a música torna-se rica. (...) É uma ideia sonora extremamente moderna. Não é a melodia langorosa dos violoncelos. Frequentemente ou não se faz essa parte ou então se a faz em *mezzo piano*. É o contraste. É dramático. (...) É inventivo. É uma sonoridade. Eu não sei: é atual. (DELALANDE *apud* PADOVANI-FERRAZ, 2011).

Dessa forma, ter o conhecimento de que o compositor sofreu algum tipo de influência da música barroca, por exemplo, em especial de uma das suítes de Bach ou mesmo do repertório para outro instrumento, como viola da gamba, pode mudar nossa concepção de sonoridade ao executar determinada passagem. Ou mesmo saber que sua concepção de apojatura foi buscada no canto dos pássaros, o que pode levar o intérprete a pensar como tal e buscar uma verossimilhança da sua articulação com o som de

origem do compositor. Tomar conhecimento de elementos sonoros que fizeram parte de algum momento de sua vida (como o som dos carros de boi, as procissões, o cânticos de aboio) e de compositores que exerceram alguma influência sobre sua obra, como Ligetti, Stockhausen, Steve Reich ou Luciano Berio, podem tornar o imaginário do instrumentista muito mais rico e criativo.

Tomando por base o raciocínio de Antonini, as técnicas estendidas na música contemporânea não precisam "ser um fim nelas mesmas" (Antonini, *apud* Padovani-Ferraz, 2011, p.16). É possível e, talvez necessário na maioria das vezes, que o intérprete atribua um caráter dramático às mesmas, muitas vezes já podendo estar presente na intenção do compositor. Em nossa pesquisa verificamos que em *Responsório ao Vento* vários desses caracteres são passíveis de observações e do quanto cada versão muda completamente a roupagem da peça, mesmo com pouquíssimas diferenças na parte do violoncelo. Para o intérprete e para o ouvinte, a sensação é como se *Segundo Responsório*, *Responsório ao Vento* e *Resposta a Nonada* constituíssem três peças distintas e é nesse ponto que verificamos a grande destreza do compositor.

Pontuamos também que, especificamente no caso desta peça, esta relação entre intérprete e compositor não foi somente o ponto de partida para este trabalho mas como também o ponto determinante de minha performance desde sua estreia, na XX Bienal de Música Contemporânea Brasileira. Tendo na ocasião quatro dias para a realização do estudo, compreensão da peça, deslocamento à cidade, ensaio e concerto, as trocas de informações com o compositor foram determinantes e de extrema importância para que tudo fosse possível num curto período de tempo. Desde então, a cada performance, entrevista, troca de e-mails e, principalmente, cada contato de ensaio com o compositor, enriqueceram e inovaram cada vez mais a compreensão de cada técnica estendida, do caráter de cada versão, de cada sonoridade e também da negociação entre aquilo que o compositor idealiza e o que é possível de ser feito pelo intérprete. Sendo assim, "as técnicas estendidas são um domínio aberto de conversa entre intérprete e compositor" (Ferraz,2014).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOULEZ, Pierre. A Música Hoje, vol.1. São Paulo: Editora Perspectiva. 2007.

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

CELLO MAP. Disponível em : <<http://www.cellomap.com/index/>> . Acessado em 12/11/2014

Dimos Goudaroulis e Teresa Cristina Rodrigues Silva. Currículos da Plataforma Lattes. Acesso em 16/11/2014.

FALLOWFIELD, Ellen. Cello Map: A Handbook of Cello Technique for Performers and Composers. Birmingham, 2009. 208p. Doutorado em Filosofia. The University of Birmingham

FERRAZ, Silvio (2004). Livro das sonoridades [notas dispersas sobre composição]. Rio: Ed. 7 letras.

FERRAZ, Silvio (1998). Música e Repetição: aspectos da diferença na música do séc. XX. São Paulo: EDUC/Fapesp.resumo

FERRAZ, Silvio. Entrevista a Kalyne Teles Valente em 05, 10 e 12 de Maio de 2014, São Paulo. E-mail.

MESSINA, Dylan. Where Will it End: or a guide to extended techniques for the violoncello. Monografia. Disponível em: <<http://www.oberlin.edu/library/friends/researchaward/messina.pdf>>. Acessado em: 13/11/2014

PADOVANI, José Henrique e FERRAZ, Silvio (2011). "Proto-história , Evolução e Situação Atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance" in: Música Hodie v. 11-2. Goiânia: UFGO.

PIERANGELI , Caio Tikaraishi. Live Electronics: Histórias, Técnicas e Estéticas. Monografia. Universidade Federal de Maringá, 2011.

POTTER, T. Sigfried Palm: Distinguished cellist and Champion of new music. *The Guardian*. Londres. 25 Jun 2005.

Quarteto Arditti. Disponível em:< http://www.musica.gulbenkian.pt/cgi-bin/wnp_db_dynamic_record.pl?dn=db_musica_bios_pt&sn=musica&orn=345>. Acesso em 15/11/2014.

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

STRANGE, Patricia e STRANGE, Allen. The contemporary violin: extended performance techniques/ Patricia Strange and Allen Strange. p.cm. – (The new instrumentation; 7). University of California Press, Ltd. London, England, 2001.

Partituras:

Responsório ao vento (2013) segundo responsório in version for violoncello solo, to kalyne valente [*partitura em pdf*]

Segundo reponsorio (2012) for violoncello, bass flute, bass clarinet and piano, comiisioned by Bienal Brasileira de Música Contemporânea [*ouvir*][*partitura em pdf*]

ANEXO A - PARTITURA COM DEDILHADOS DA AUTORA DE *RESPONSÓRIO AO VENTO*

ⁱ Compositor. Professor livre docente pelo departamento de música da UNICAMP. Atuou como professor de composição na Faculdades Santa Marcelina, entre 1991-2003, Unicamp, de 2003 a 2013 e atualmente é professor da Usp. Autor de Livro das Sonoridades e Música e Repetição. Foi Diretor da Escola de Música do Estado de São Paulo e do Festival Internacional de Inverno de Campos do Jordão. Suas obras tem sido regularmente apresentadas em concertos e festivais de música no Brasil e no Exterior.(FERRAZ,2011)

ⁱⁱ Vertente da música eletroacústica que caracteriza-se pelo uso de sons instrumentais ou eletrônicos mas que são produzidos durante a própria performance e não pré-gravados. Os sons são transformados ou gerados durante a própria performance e utiliza-se de diversos tipos de aparatos eletro-eletrônicos (Peirangeli,2011)

ⁱⁱⁱ “Scordatura refere-se a uma alteração do esquema de afinação convencional do violoncelo (ou seja, I-A, II-D, L-III, IV-C). Este processo permite realizar acordes que são impossíveis de serem tocados com a afinação normal, bem como alterar o timbre, ressonância, e a resposta do instrumento”. (Messina,p.28)

^{ivc} Sons Multifônicos ocorrem quando harmônicos com pontos nodais próximos situados em uma corda são encorajados a soar juntos, dependendo da posição da mão esquerda, da velocidade / pressão e ponto de contato do arco. Em outras palavras, o instrumentista encontra uma posição da mão esquerda, velocidade / pressão do arco e ponto de contato que é "aceitável" o suficiente para que vários harmônicos possam soar simultaneamente”. (Fallowfield, 2008)

^v Efeito gerado abafando os harmônicos naturais com os dedos. (Ferraz,2013)

^{vic} O Quarteto Arditti é reconhecido internacionalmente pelas suas interpretações espirituosas e tecnicamente refinadas de música contemporânea e do século XX. Desde a sua fundação, em 1974, várias centenas de quartetos para cordas e outras obras de câmara foram escritas para o agrupamento. Estas obras conferiram-lhe um lugar firme na história da música das últimas décadas” (Fundação Gulbenkian, 2014)

^{vii} Dimos Goudaroulis estudou violoncelo no "Novo Conservatório de Thessaloniki". Atuou diversas vezes como solista ou membro de orquestras na Grécia, Turquia, Bulgária, ex-Yougoslavia, Alemanha. Em 1988 obteve o diploma com menção "Excelência por Unanimidade" e o primeiro lugar no "Concurso Nacional de Instrumentos de Cordas" da Grécia. Recebeu bolsa do governo francês e estudou em Paris com Philippe Muller e posteriormente com Reine Flachot na "Ecole Normale de Musique", onde obteve o "Diplôme Supérieur d'Execution".Em maio de 1999, participou do "Rencontres Internationales d'Ensembles de Violoncelles" em Beauvais na França, onde apresentou 2 peças para violoncelo solo dos compositores brasileiros Sílvio Ferraz e Roberto Victorio em primeira audição mundial. Se apresentou também em novembro do mesmo ano com o Vox Brasiliensis no Petit Palais em Paris. (Informações retiradas do Currículo Lattes, acessado em 16/11/2014)

^{viii} Teresa Cristina Rodrigues Silva- Doutora em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Possui Licenciatura em Música pela Universidade de São Paulo (USP - 1986), Mestrado em Música pela Louisiana State University (LSU - 1992). Estudou violoncelo barroco no Conservatório Real de Haia na Holanda (Koninklijk Conservatorium Den Haag - 1993). Organizou e publicou o álbum Violoncelo XXI juntamente com doze compositores brasileiros e com os Profs. Dr. Fabio Presgrave e Dr. Felipe Avellar de Aquino, dedicado ao repertório para violoncelo do século XXI. Atua principalmente nas seguintes áreas: orquestra, ensino, música do século XVIII e música contemporânea. (Informações retiradas do Currículo Lattes, acessado em 16/11/2014)

^{ix} André Micheletti- Bacharel em violoncelo pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) e mestre em violoncelo e pedagogia do violoncelo pela Northwestern University, de Chicago, nos Estados Unidos. Participou de festivais de música nacionais e internacionais. Integrou a Columbus Indiana Philharmonic Orchestra (EUA) e a Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo, entre outras. Em 2009, foi vencedor do Concurso de Música da Espanha e América Latina, nos Estados Unidos. (Fonte: André Micheletti, 2014)

^x Termo proposta por Pierre Boulez em seu livro *Penser la Musique Aujoued'hui*, traduzido no Brasil por *A Música Hoje* : "o espaço das frequências pode sofrer duas espécies de cortes: uma, definida por um padrão, renovar-se-á regulamente, a outra, imprecisa, não determinada, mais exatamente, intervirá livre e irregularmente"(p.84)

^{xi} “Som harmônico produzido a partir de uma corda solta. Os harmônicos naturais são classificados pela ordem em que os parciais aparecem na série harmônica, i.e., segundo harmônico natural, terceiro harmônico natural, quarto harmônico natural, e assim por diante”. (Urgel, 2000,p.87)

^{xii} Sigfried Palm (1927-2005)- Violoncelista alemão , foi Professor e Diretor da Escola Superior de Colônia. Ficou conhecido por estrear obras consideradas impossíveis como o “Canto di Sperenza” de Bernd Alois Zimmerman, a “Sonata para Violoncelo e Orquestra” de Penderecki e o Concerto e Zillig. Dentre os compositores que escreveram obras para ele estão Becker, Benguerel, Blacher, Delas, Engelmann, Feldman, Fortner, Halffter, Kagel, Kelemen, Liebermann, Ligeti, Medek, Reimann, Rihm, Sinopoli and Yun. (Potter, 2005)

^{xiii} Técnica de tocar com a crina próxima ao espelho, em *sul tasto* o arco “para a vibração livre da corda, cancelando os harmônicos agudos” (Fallowfield, 2008, p.34)

^{xiv} “Style oiseaux” (Ferraz,2014)

^{xv} “O tempo amorfo é comparável à superfície lisa, o tempo *pulsado* à superfície estriada; eis por que, por analogia, denominarei as duas categorias assim definidas *tempo liso* e *tempo estriado*” (Boulez, p.88)

^{xvi} Aglutinação oriunda do alemão, “Finger” (dedo) e “Schlag” (bater, colidir). (Messina, p.25)

^{xvii} Flautista e diretor do grupo especializado em música barroca *Il Giardino Armonico*.(Ferraz,2011,p.14)