

“Animitas” e o desenvolvimento da performance na viola contemporânea

Cleverson Cremer

Universidade de Brasília

cleverson_viola@hotmail.com

Austeclínio Lopes de Farias

Universidade de Brasília

Kinolopes1@gmail.com

Resumo: Considerando que grande parte dos métodos técnicos de estudos para a viola que se tem acesso no Brasil não possuem foco no desenvolvimento de peças contemporâneas, abordamos nesse artigo a obra denominada “Animitas” como recurso no aperfeiçoamento dos pontos de contato do arco e no tremolo. Nosso objetivo é enfatizar que essa peça possui a capacidade de ser utilizada como estudo, colaborando positivamente para amenizar a deficiência de materiais técnicos que ainda enfrentamos atualmente. Como “Animitas” explora de forma abastada o controle do arco em regiões relativamente extensas da corda, pode contribuir para um controle preciso do performer no momento da execução técnica. A dificuldade do manuseio do arco é progressiva, desta forma, poderia implicar que uma peça pensada para a performance conquiste a capacidade de obter a condição de um estudo, com utilidade e potencial de desenvolvimento técnico. Através de análises e práticas minuciosas, chegamos à conclusão que “Animitas” possui grande riqueza exploratória em sonoridades que usualmente compositores contemporâneos manuseiam em suas composições.

Palavras-chave: Desenvolvimento Técnico; Música Contemporânea; Processo Musical; Performance; Viola

“Animitas” and the performance development on contemporary viola

Abstract: Considering that most of the technical methods of studies for the viola that are available in Brazil do not have a focus on the development of contemporary pieces, in this article we approach the composition called “Animitas” as a resource for improving the bow’s contact points and tremolo. Our goal is to emphasize that this piece has the ability to be used as a study, contributing positively to alleviate the lack of technical materials that we still face today. As “Animitas” explores richly the control of the bow in a relatively large extension of the string, it can contribute to a precise control of the performer at the moment of the technical execution. The difficulty of handling the bow is progressive, thus, it could imply that a part designed for performance conquers the ability to obtain the condition of a study, with usefulness and potential for technical development. Through detailed analysis and practices, we came to the conclusion that “Animitas” has a great exploratory richness in sounds that contemporary composers usually handle in their compositions.

Keywords: Technical Development; Contemporary Music; Musical Process; Performance; Viola

Introdução

Os livros de técnicas, disponíveis para o aprendizado da viola, quase em sua totalidade, foram concebidos para desenvolver musicalmente o intérprete no sentido da música tonal. Ponderando, então, que os métodos de estudos aplicados no transcorrer da aquisição da instrução instrumental enfocam na amplificação técnica e musical de peças que possuem como base o padrão de escrita que se estende até o período romântico, nos vimos em frente a um percalço, conscientes de que materiais musicais com alvos em técnicas atuais são essenciais para a boa execução da música.

A sonoridade incorporada por essas obras abusa de sons e ruídos que sistematicamente não são tradicionais para o instrumento e, por esse motivo, impraticados no trajeto acadêmico do violista. Sem embargo, na mesma medida em que a técnica antecede o aprendizado de um determinado repertório, os outros, em tese, manifestam a mesma indispensabilidade. Os exercícios requerem inclusão na rotina de estudos, porém, para que isso transcorra, o processo de formação reclama por modificação em pelo menos dois aspectos: a disponibilidade de materiais com foco na técnica específica; e a conscientização do professor frente à importância de estudar todos os estilos de música, e não unicamente perseverar em um cronograma onde já foi estabelecido quais são as peças relevantes.

Nesse sentido, nossa pesquisa segue em apenas uma das direções ressaltadas acima: a dos materiais técnicos. Um dos gestos sonoros experimentados na música contemporânea é o tremolo, concomitantemente às alterações constantes de pontos de contato do arco. Como as transições são abundantes (sublinhando que o deslizar da crina entre os diferentes pontos da corda é feito de forma controlada), usualmente não possuímos a habilidade de fazê-las de forma precisa, se é que podemos usar esse vocábulo ao relacioná-lo à música. De qualquer maneira, acreditamos que a obra composta por Kino Lopes tenha potencial para aprimorar essa técnica, visto que se materializa sonoramente por meio da utilização de trêmulos (de múltiplas formas) e da exploração proeminente de pontos de contato do arco.

Nosso objetivo é evidenciar que além de uma peça performática, essa composição pode adquirir uma particularidade voltada ao estudo e aprimoramento das técnicas mencionadas anteriormente.

Abordagem da Peça "Animitas"

O espírito central de "Animitas", obra para viola solo, é explorar a imagem de conexões: como conectar a tradição musical com a exploração vigente no período atual; os afetos e movimentos de um repertório com os de outro; um mecanismo com outro; os ouvidos com os materiais. A dialética inerente no processo musical talvez seja em si um movimento que se alicerça no fomento às conexões, isto é, por meio dos materiais, das ideias, dos gestos, dos tempos, dos espaços. Daí a significação do verbo compor. Consequentemente, conectar, ou compor, implica a saturação do presente com elementos diferentes¹.

Então o entrave está na conexão de tais mundos: o mundo, difícil de selecionar um único nome, mas que podemos, segundo García Gallardo (2000), denominar de *common-practice*², processualidade comumente associada à análise Schenkeriana³, com, novamente complexo de representar através de uma única denominação, o mundo pós-tonal (Menezes, 2002) ou contemporâneo. Conectar através de quais técnicas, quais ideias? O propósito de explorar a extensão do braço da viola e os pontos de contato do arco na corda insinua tal imagem de transformações e transiências. Consequentemente, será através desses movimentos e suas sonoridades que se conectarão a viola barroca de Telemann, por meio do primeiro movimento do concerto para viola em G maior, com a Sequenza VI de Luciano Berio, o mediador de tal junção sendo a exploração dos caminhos do instrumento e o excuro por diferentes partes do seu corpo enquanto simultaneamente por diferentes repertórios, diferentes memórias. Ou seja, conforme o instrumento percorre seus diversos locais, ou suas diferentes regiões, ele transita do compositor do século XVIII ao compositor do século XX.

Esta peça se utiliza de uma técnica de arco que está, possivelmente, entre as maiores para a missão de conectar: o tremolo. E, justamente na composição que faremos a análise, seria um tanto opaco afirmar se as conexões e de *continuum* foram aplicadas no tremolo ou se foi a partir deste que se desenvolveu a peça⁴. Se estamos diante do problema de correlacionar, percorre-se a impulsão do tremolo enquanto agente conector.

O uso do tremolo

O tremolo possui a rica capacidade de, através da sua alta velocidade, construir a viola como um contínuo sonoro. Isso possibilita a pintura de uma gradualidade nebulosa entre as formas de tatear o instrumento, os materiais e seus sons, ou seja, um *continuum* no qual qualquer pequena alteração afeta e reorganiza a sua estrutura de forma complexa e ecológica. O tremolo - e a exploração de sua pressão, velocidade, ponto de contato, ângulo do arco, quantidade do arco usado - vai nos orientar na criação de profusos transientes que transportam dissemelhantes potências, direções e polos de atração.

Transientes produzem mais transientes. Não só itinerários mediados pelo tremolo, mas este, diferentemente de um contínuo feito por uma longa arcada constante, pode também se transformar em algo outro através da mudança de velocidade do ataque do arco. Isto possibilita também encontrar linhas que mediam o tremolo na sua mutação para outras técnicas: *ghost notes*, harmônicos, flautandos, *sul ponticello*, trinado vertical, circular *bowing*, bariolage, arpejos, etc. Trata-se de uma ferramenta extremamente sensível que comporta mudanças de dinâmica, textura, altura, acentos, ritmos, velocidades, entre outras. O tremolo nos permite criar uma figura polimórfica que aciona essas dimensões na sua virtualidade, podendo conectar todas essas forças. Essa técnica se torna, nesta peça, o membro que sustenta diversas metamorfoses, e nesse sentido, o tremolo se confunde com o silêncio e até pode se transmutar neste via o sinal stockhausiano "<o>".⁵ Este "indo para a dinâmica zero" cria uma continuidade entre o plano que é o tremolo com o plano que é o silêncio. Tal ação e os sons que surgem do seu peregrinar ao longo do corpo do instrumento acionam os caminhos e desvios que produzem o embrião dos materiais que irão engessar a arquitetura da peça. Em última instância, a estruturação ocorre no íntimo do sistema do som-tremolo, aflorando a partir da primeira sonoridade da composição.

Análise formal de "Animitas"

A obra é dividida em cinco seções, que denominaremos, para maior clareza, como seções A, B, C, D e E. O tremolo é a técnica que incita os sons em "Animitas". A sonoridade inicial parte dele, no início da seção A, na sua forma "pura": apenas a sua "aura", sua sombra. Isso se articula através do tremolo posicionado logo em cima da ponte, com a mão esquerda descansando na região mais aguda da corda, limítrofe ao arco. Esta aura, se amalgamando com o silêncio, explora cada corda, que lhe impulsiona, aos poucos, em direção a mais movimentos que percorrem lentamente pelo espelho do instrumento, tautócrono aos pontos de contato experimentados pelo arco controlado na mão direita.

Na seção B esta exploração chega finalmente, através de um *ritardando*, na transformação do próprio tremolo em um harmônico, e de "dentro dele" surge novamente o tremolo, mas agora de forma mais fluída,

caminhando pelos pontos de contato do arco e pelo pescoço da viola, explorando seus harmônicos. Estamos agora dentro de um *continuum* (composto de harmônicos, glissandos, e arcadas que percorrem o caminho *tasto-ponticello-tasto*) mais exposto e aberto em relação a "aura" que introduz a peça. Deste novo som surge, de forma fantasmagórica, o começo do tema de Telemann, como se a viola estivesse aos poucos relembrando como ressoar a melodia barroca. O instrumento vai aos poucos (ao mesmo tempo em que rememora o tema do concerto) encontrando e se esbarrando em novos sons, novas técnicas (isso pode ser verificado no final do sexto e do sétimo sistema).

Segue-se a seção C, onde novamente o *continuum* se desmancha por intervenção da dilatação do tremolo, mas desta vez resultando em uma série de ataques gradualmente mais fortes em direção a um radical *overpressure*, que, gradualmente, chega pela primeira vez, de forma encorpada, à sonoridade "clássica" da viola para citar o momento culminante da melodia de Telemann. O acorde final deste trecho engata em um retorno ao *continuum*, porém, agora expandido por arcadas em forma de arpejos que se transformam primeiro em harmônicos e em seguida caminham à figura do início da peça, percorrendo a linha do *arpeggio* para o tremolo, em uma única corda.

Agora, na seção D, após retornar a figura inicial (que desta vez vai saltar rapidamente entre as cordas), ela caminhará de volta à linha anterior em direção aos *arpeggios*, novamente no campo harmônicos/*glissandi/tasto-ponticello-tasto*, ou seja, peregrinando pelo corpo do instrumento, mas, nesta ocasião, ascendendo à superfície do *continuum* deixam o aspecto de citações melódicas para, gradualmente, assumirem o formato de acordes que se distanciam das "cores" do concerto barroco, em SOL maior.

Se direcionando nesta sequência de expansão harmônica, na última seção o tremolo hiper-agudo (tremolo "aura") irá, pela última vez, se dilatar. Conforme se estende, seus ataques novamente se tornam mais fortes em direção a um *overpressure*⁶, enquanto a mão esquerda desliza no espelho da viola rumo ao último acorde (o acorde inicial da "Sequenza VI", de Berio). O percurso harmônico anterior trata-se de uma transformação de uma tríade perfeita para o primeiro acorde da "Sequenza", sendo que o *overpressure* irá se metamorfosear em um tremolo sobre as quatro cordas para, posteriormente, decrescer no sentido a um último retorno a figura inicial. Para encerrar, o movimento musical perpassa do corpo da viola para o corpo do intérprete, onde este deve mencionar rapidamente as consoantes "t - k - t - k".

A peça como estudo

Como mencionamos em algumas partes nesse artigo, "Animitas" explora quase integralmente o tremolo. Por esse motivo, serviria como estudo complexo focado nessa técnica, pois exige do performer o controle em variadas situações, tanto de mão esquerda quanto de direita.

Inicialmente o intérprete se esbarrará na leitura. Como grande parte das composições elaboradas no período contemporâneo, a grafia tradicional não é um recurso possível para expressar o som, visto que a sua estruturação se articula através de complexos não contemplados unicamente por um sistema de notação que se constrói a partir de alturas e ritmos como no seu uso "tradicional". Isso advém, dentre uma pluralidade de fatores, que não cabem no escopo da corrente pesquisa, de uma crescente e contínua reconfiguração da forma e da escrita musical⁷. Notavelmente, as mudanças provocadas a partir do final do século XIX insere a sociedade em um ambiente extremamente ruidoso (reflexo da revolução industrial⁸) e o "material musical" foi ganhando progressiva importância enquanto fator medular na construção musical⁹. Essa convivência despertou em uma ampla gama de compositores o interesse de incorporar o ruído em suas elaborações, requerendo, por essa atitude, modificações no paradigma composicional da modernidade, já que, segundo Dufort (2003), a composição começara a restituir elementos intrínsecos e instáveis do mundo sonoro (sejam com transitórios de ataques, perfis dinâmicos em perpétua evolução, sons multifônicos, etc) caminhando na direção da desregulação e desordem.

Com o novo panorama sonoro, Serrão (2018) assevera que os recursos timbrísticos convergem tanto para a diversidade de componentes sonoros quanto para o questionamento sobre as morfologias instrumentais rígidas. Surge então a terminologia "técnicas estendidas", possibilitando sonoridades que extrapolam o meio tradicional de se tocar um instrumento.

Desta forma, o fazer musical se conflui para algumas complexidades técnicas que, conforme Tokeshi (2003, p. 52), "dificultam a aproximação à música contemporânea, sua execução e interpretação", e uma dessas dificuldades está no fato da composição se utilizar de símbolos não tradicionais. Não seria diferente na composição que nos propomos a apresentar como estudo. À primeira vista, um músico que não possui contato com obras contemporâneas pode se sentir desorientado, porém, basta um pouco de empenho para ultrapassar essa barreira inicial que surge logo no momento da decifração dos signos musicais.

Após a leitura comedida das legendas (explicações que surgem no decorrer da obra) e o entendimento do que se requer em cada trecho, a execução flui, sem grandes dificuldades. Por exemplo, no início da obra, como pode ser conferido na figura 1, o músico tradicional pode se horrorizar com a quantidade de informações a serem constatadas, porém, nada tão complexo.

Figura 1: Primeira sonoridade de “Animitas”, partindo praticamente do silêncio.

Basicamente, se pede para tocar extremo *sul ponticello*, na corda LÁ, com o dedo da mão esquerda em uma região muito aguda (quase resvalando no arco). Temos o sinal do tremolo e a dinâmica para agregar à execução do instrumento. Ou seja, a interpretação possui mais entraves em compreender a sonoridade do que, basicamente, a produção sonora.

Para outro exemplo, poderíamos nos utilizar do quinto sistema (Figura 2). A quantidade exacerbada de traços e pontilhados procuram extrair da viola uma sonoridade com glissandos e alterações de pontos de contato, na corda SOL. No meio do trecho, quase se emerge uma melodia do concerto em Sol maior de Telemann, no entanto, tudo está emaranhado ao escorregar da mão esquerda sobre a corda e uma sonoridade próxima de se tornar transparente, em virtude do ponto de contato do arco e das notas possuírem pouca pressão no dedo. E claro, o tremolo dominando a passagem.

Figura 2: Glissandos na corda SOL, intercalando com alterações de pontos de contato do arco.

Como derradeiro exemplo neste artigo, podemos desfrutar da passagem inserida no início da segunda página, no primeiro pentagrama (Figura 3). Elaborando uma leitura concisa, da esquerda para a direita, as notas (representadas por um X) em dinâmica forte, e pospositiva em *mp*, indicam que o arco deve ser friccionado na tampa frontal da viola. As cordas carecem de um leve abafar com a mão esquerda, para suprimir qualquer som proveniente das mesmas.

Figura 3: Final do primeiro sistema da segunda página. Neste trecho a peça explora abundantemente o controle de pontos de contato do arco.

Um desses efeitos raspando na madeira do instrumento é tocado simultaneamente com o SI bemol. Logo raia um SOL bemol (com harmônico sobreposto de quarta justa) e um *pizzicato*, que aventamos executá-lo com a mão esquerda. A posteriori o mesmo SI bemol (na corda LÁ, que dantes era *pizzicato*) enceta um crescendo, em *sul ponticello*, com um símbolo ondular imediatamente acima, intentando nada mais do que um vibrato.

As últimas cinco notas, em *mp*, são díades que experimentam movimentações ligeiras do arco, oscilando entre pontos de contato próximos ao cavalete e extremo *sul tasto*. São deslocamentos grandes, onde a sonoridade praticamente não representa as notas grafadas, mas sim, a audição de um ruído airado.

Neste último exemplo basicamente não se explora o tremolo, no entanto, resolvemos utilizá-lo como exemplo justamente pela necessidade que esse trecho possui de controle dos pontos de contato. Como salientada múltiplas vezes nesse nosso estudo, a música contemporânea praticamente se desenvolve incorporando constantemente a busca por variadas sonoridades. Desta forma, a obra “Animitas” teria o condão de servir como um estudo avançado, tanto do tremolo quanto dos pontos de contato do arco.

Considerações finais

Como os livros técnicos da viola compreendem, em sua vultosa maioria, o foco no desenvolvimento musical de bases que convergem no sentido de músicas pré-contemporâneas, nos provocamos para a questão da preparação técnica que circunda as concepções musicais de obras que exploram o timbre. Nessa perspectiva, os estudos apenas de afinação, alguns golpes de arco e articulação de mão esquerda deixam a desejar quando se propõe a interpretar músicas desenvolvidas e baseadas no som.

No que tange a preparação técnica antecipadamente ao repertório, como realizamos o estudo de músicas tradicionais para o instrumento, recomendamos determinado contato prévio com variadas técnicas utilizadas em músicas mais modernas, trazemos para este artigo a obra “Animitas”, do compositor Kino Lopes, defendendo a sua aplicação como peça de estudo e com o desígnio de munir o intérprete tecnicamente para a execução de músicas novas.

Por este ângulo, tendo em mente a riqueza exploratória abarcada em “Animitas”, se o performer estudá-la ponderando todos os detalhes e estiver aberto a descobrir novas sonoridades, seguramente o executante se progredirá tecnicamente no caminho da música contemporânea. Tanto o tremolo quanto as alterações de pontos de contato do arco são recursos demasiadamente experimentados por compositores contemporâneos. Como o mercado ainda é escasso no que compete a propiciar materiais de estudos de peças que são da nossa era, concerne ao intérprete um pouco de criatividade no uso de obras disponíveis com outros propósitos (de performance e não de estudo), mas que podem favorecer no crescimento técnico e musical para a contemporaneidade.

Referências

- Allsop, Peter. (1992). The violin as ensemble instrument. In: Stowell, Robin (Ed.). The Cambridge companion to the violin. Cambridge University Press, p. 210-223.
- Dufourt, Hugues. (1997). O artifício da escrita na música ocidental. Debates- Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, (1).
- Dufourt, Hugues. (2003) Les bases théoriques et philosophiques de la musique spectrale, Kairos, n°21, p. 227-282.
- García Gallardo, Cristóbal L. (2000, Junho). Schenkerian analysis and Popular Music. Trans. Revista Transcultural de Música [online], Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España. Num. 5. pp 13. [data da consulta 13 de julho de 2021]. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=82200503>
- Menezes Filho, Florivaldo. (2002) Apoteóse de Schoenberg. Atelie Editorial.
- Schafer, Raymond Murray. (1997) A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Unesp.
- Schenker, Heinrich. (1954) Harmony. Translated by Elisabeth Mann Borgese, edited by Oswald Jones. Chicago: University of Chicago Press.
- Serrão, Ricardo Henrique. (2018). Percussion studies de arthur kampela: contribuições pedagógicas à performance e à composição musicais. Revista da Tulha / Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto da Universidade de São Paulo. v. 4, n. 2, p. 138-159 (jul/dez 2018), Ribeirão Preto, SP: o Departamento, Semestral.
- Socha, E. (2009). Bergsonismo musical – O tempo em Bergson e a noção de forma aberta em Debussy. 170 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- Solomos, Makis. (1998) Le devenir du matériau musical au XXème siècle. Cahiers de philosophie du langage, p. 137-152.
- Solomos, Makis. (2013) De la musique au son. L'émergence du son dans la musique des XXe-XXIe siècles. Presses universitaire de Rennes.
- Tokeshi, Eliane. (2003) Técnica Expandida para violino e as variações opcionais de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical. Música Hodie, Goiânia, v. 3, n.1/2, p. 52-58.

¹“A música, como arte cuja organização se desdobra fundamentalmente no tempo, seria a expressão singular da multiplicidade da duração, pela solidariedade mútua de seus elementos e pela tensão que se estabelece entre a continuidade organizada de seu fluxo e a espacialização de sua forma”. (Socha, 2009, p. 19).

²“A teoria de Schenker visa explicar a coerência orgânica das “melhores” peças da chamada música tonal de ‘prática comum’. [...] Em suma, essa coerência é alcançada principalmente por meio do movimento tonal direcionado; onde a relação entre as harmonias dominantes e tônicas é o princípio básico; como sintetizado na estrutura fundamental” (García Gallardo, p. 3-4). (Tradução nossa). Texto original: Schenker’s theory aims to explain the organic coherence of the “best” pieces of the so-called “common- practice” tonal music. [...] In short, this coherence is mainly achieved through directed tonal motion; where the relationship between dominant and tonic harmonies is the basic principle; as synthesised in the fundamental structure.

³Ver, por exemplo, Schenker, *Harmony* (1954).

⁴Vale aqui a observação de Makis Solomos que, a centralidade da categoria de “material” na música do século XX está conectada à poética de “imersão material”, ou seja, está ligada a interação radical do material que movimenta em direção ao desdobramento infinito da cristalização do tempo musical. (Solomos, 1998).

⁵Por exemplo, ver a partitura da peça Tierkreis (1974–75), de Karlheinz Stockhausen.

⁶ Pressão excessiva do arco sobre a corda do instrumento, distorcendo completamente o som.

⁷ Ver, por exemplo, Dufourt: *O artifício da escrita na música ocidental*. (1997)

⁸ Para melhor compreensão do tema abordado: Schafer, Raymond Murray. *A afinação do mundo* (1997).

⁹ Podemos identificar uma mudança de paradigma da construção musical baseada na nota para uma baseada no som, como observa, por exemplo, Solomos (2013).