

Um olhar intertextual na performance da obra “Das ilusões que nunca nos enganam...”, para violoncelo e eletroacústica, de Felipe Ribeiro

Monan Bittencourt
UNESPAR – Escola de Música e Belas Artes do Paraná
monan.bittencourt@unespar.edu.br

Norton Dudeque
UFPR – De Artes
norton.dudeque@ufpr.br

Resumo: O presente artigo visa guiar o violoncelista na construção interpretativa da peça “Das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre” (2010) de Felipe Almeida Ribeiro, para violoncelo solo e *live-electronics*. A metodologia planejada aborda o processo composicional do compositor, com ênfase na escrita para o violoncelo, e busca oferecer sugestões práticas de execução com base nos processos analíticos intertextuais, técnico-interpretativos e nas experiências pessoais do autor no processo de preparação da obra. Ademais, analisamos documentações existentes – partitura, código da eletrônica, instruções no website do compositor, artigos de conteúdo afim etc. – além de obter a fundamentação teórica de bibliografias de autores como Fernando Pessoa, Luigi Nono, Gérard Grisey, Kaija Saariaho, Affonso R. de Sant’ Anna, José Henrique Padovani, Sílvio Ferraz, Norton Dudeque, Robert Suetholz, William Teixeira, Fábio Presgrave, entre outros. O objetivo principal deste trabalho é contribuir com estratégias para a performance de obras mistas, destacando as relações entre forma, material, relações intertextuais e processos criativos de interpretação. Dessa forma, podemos chegar a conclusões específicas com relação à interpretação e interação de sons acústicos e eletroacústicos nesta peça, as quais poderão servir de suporte a violoncelistas interessados em interpretá-la.

Palavras-chave: Felipe Ribeiro; das ilusões...; música eletroacústica mista; violoncelo; análise formal.

An intertextual look at the performance of the “Das Ilusões que Nunca nos enganam...”, for cello and electroacoustic, by Felipe Ribeiro

Abstract: This article aims to guide the cellist in the interpretative construction of the piece “Of the illusions that never deceive us when they always lie” (2010) by Felipe Almeida Ribeiro, for solo cello and live-electronics. The planned methodology addresses the composer's compositional process, with an emphasis on writing for the cello, and seeks to offer practical performance suggestions based on intertextual, technical-interpretive analytical processes and the author's personal experiences in the process of preparing the work. Furthermore, we analyzed existing documentation – score, electronics code, instructions on the composer's website, articles with similar content, etc. – in addition to obtaining the theoretical foundation obtained from bibliographies of authors such as Fernando Pessoa, Luigi Nono, Gérard Grisey, Kaija Saariaho, Affonso R. de Sant' Anna, José Henrique Padovani, Sílvio Ferraz, Norton Dudeque, Robert Suetholz, William Teixeira, Fábio Presgrave among others. The main objective of this work is to contribute with strategies for the performance of wrong works, highlighting the relationships between form, material, intertextual relationships and creative processes of interpretation. In this way, we can arrive at specific solutions regarding the interpretation and interaction of acoustic and electroacoustic sounds in this piece, such as which can support specific cellists in interpreting it.

Key words: Felipe Ribeiro; *das ilusões...*; mixed electroacoustic music; cello; formal analysis.

1. O pensamento composicional “Das ilusões...”

O compositor brasileiro Felipe Ribeiro realizou o seu pós-doutor na *Hochschule für Musik, Theater und Medien Hannover* (2019-2020), e tem focado a sua produção artística e escrita musical em conjuntos instrumentais acústicos, bem como, na música para computador, resultando em trabalhos com *Live-electronics*, acusmáticos e de música eletroacústica¹ mista². Na área acadêmica atua como professor de composição na Universidade Estadual do Paraná

(UNESPAR/EMBAP), foi vencedor de diversos prêmios³ e editais de fomento como *o Ibermúsicas* (2021), *o Prêmio Funarte de composição* (2023, 2019, 2016, 2012), *the Presidential Fellowship at SUNY Buffalo* (2008-2011), tendo suas composições interpretadas em salas de concerto ao longo da América Latina, América do Norte e Europa.

Dessa forma, a peça intitulada “Das ilusões que nunca nos enganam ao nos mentirem sempre” (2010), estreada nos Estados Unidos durante o seu doutorado, apresenta uma atmosfera etérea permeada por relações metafóricas entre música-texto com a poética de Fernando Pessoa, particularmente do “Livro do Desassossego” (1982). Ademais esta obra foi concebida em consonância com o pensamento de Luigi Nono, apresentando intertextualidade através de técnicas composicionais que “exploram o erro como uma necessidade”⁴. Nesta época, Ribeiro procurava parcerias com instrumentistas das cordas friccionadas para desenvolver aspectos singulares de suas ideias musicais, buscando uma escrita rica em sutilezas tímbricas provenientes das técnicas estendidas e das interações com a *live-electronics*.

Em seu pensamento composicional, sobretudo nesta obra, os parâmetros como o timbre, texturas e espectro harmônico assumem um papel fundamental. Portanto, cientes do forte impacto da música espectral na carreira do compositor (segundo relato pessoal do compositor em ensaios da obra), citamos Gérard Grisey que define essa poética como: um repensar do pensamento binário entre verticalidade (harmonia) e horizontalidade (melodia); refletir acerca da dicotomia tradicional entre consonância e dissonância; adotar uma perspectiva mais ecológica em relação à união entre timbre, ruído e intervalo musical (Grisey, 2000, p. 1-4).

Neste contexto espectralista, Ribeiro também se utiliza do conceito do eixo som / ruído introduzido por Saariaho. Este eixo, por sua vez, consiste na alternância de momentos de tensão e distensão, de maneira paralela ao conceito de dissonância e consonância, desenvolvendo uma íntima relação com a harmonia em sua composição. Sobre esta técnica composicional afirma Saariaho que:

...Em um sentido abstrato e atonal o eixo som/ruído pode ser substituído pelo conceito de consonância/dissonância. Uma textura áspera e ruidosa seria assim paralela à dissonância, ao passo que uma textura lisa e clara seria correspondente à consonância. É verdade que num sentido puramente físico o ruído é uma forma de dissonância impelida ao extremo... (Saariaho, 1987, p. 94, tradução dos autores).

Com efeito, a linguagem harmônica de “Das ilusões...” também se vale de tensões e distensões. De modo complementar, a possibilidade de uso de sons eletroacústicos, por meio de manipulações em tempo real de sons, apresenta a possibilidade de aumentar a gama de timbres e expressividades na peça (Padovani, Ferraz, 2011, p. 10).

Contudo, o estudo e preparação da obra reavivaram dilemas que muitos instrumentistas de formação erudita clássica inevitavelmente acabam enfrentando, por exemplo: como pensar a interpretação de uma peça com suporte tecnológico? Como compreender a sua estrutura formal, seu material de base e as suas relações intertextuais? Quais seriam os desafios técnicos de execução, associados ou não à eletroacústica? Portanto, este trabalho visa responder tais perguntas dentro da esfera desta peça, devido à sua expressividade, complexidade e a riqueza de elementos constituintes em seu discurso.

2. “Das ilusões que nunca nos enganam...”, intertextualidade e análise técnico-interpretativa

Reproduzimos assim, na espécie dolorosa, a fórmula aventureira dos argonautas: navegar é preciso, viver não é preciso. Sem ilusões, vivemos apenas do sonho, que é a ilusão de quem não pode ter ilusões (Pessoa, 2015, p. 429).

As relações intertextuais na literatura podem ser verificadas desde a antiguidade clássica. Inclusive, Aristóteles nos seus escritos sobre Poética, atribui a Hegemon de Thaso (séc. 5 a. C.) a origem da palavra paródia, que, por sua vez, passa a inverter ou subverter o sentido original do texto. No entanto, em concordância com Sant’Anna (2003), as relações intertextuais não acontecem apenas na literatura, desde que se adote uma visão semiológica da questão, pode-se percebê-las no campo da música, da dança, da pintura, do cinema.

Segundo Ribeiro a obra “Das ilusões...” surgiu com uma perspectiva texto-música muito importante, inspirando inclusive o seu título. Deste modo, em sua estruturação formal, contemplamos uma composição que possui frases com lirismo, motivos que dialogam com os seus ecos realizados pela eletroacústica. Por outro lado, temos seções apresentando intertextualidade com a estética spectralista, onde as relações temporais entre o material acústico e eletroacústico são difusas, como uma névoa, justamente para que a esfera do desenvolvimento da sonoridade, timbres e texturas fique em evidência.

Em termos interpretativos, o discurso musical da obra naturalmente se baseia em gestos, seja nas técnicas de arco ou de mão esquerda. A este respeito, declara o violoncelista William Teixeira (2017, p. 174) ao dissertar sobre a ação musical em geral, que o gesto fornece “a carne da música”. Esta obra evidencia estas premissas, pois a gestualidade expressiva irá caracterizar os aspectos formais e estruturais do seu discurso musical, culminado nas diferentes articulações, timbres e sonoridades. Muitas tentativas analíticas que buscavam aplicar as metodologias linguísticas à música fracassaram, de acordo com Lerdahl e Jackendoff (1996), porque tentaram uma tradução literal de aspectos da teoria linguística em termos musicais. Sendo que, independentemente da estética musical ou do período em questão, não há fenômenos musicais comparáveis, em termos de significado, ao campo semântico da linguagem.

Então, para que possamos nos aproximar dessas relações intertextuais, o eixo triádico adaptado por Dudeque (2022, apud Sant’Anna 2003) no seu livro “*Heitor Villa-Lobos’s Bachianas Brasileiras – Intertextuality and Stylization*” se torna bastante útil, pois apresenta o processo de estilização como o principal responsável por nos aproximar ou afastar do texto original.

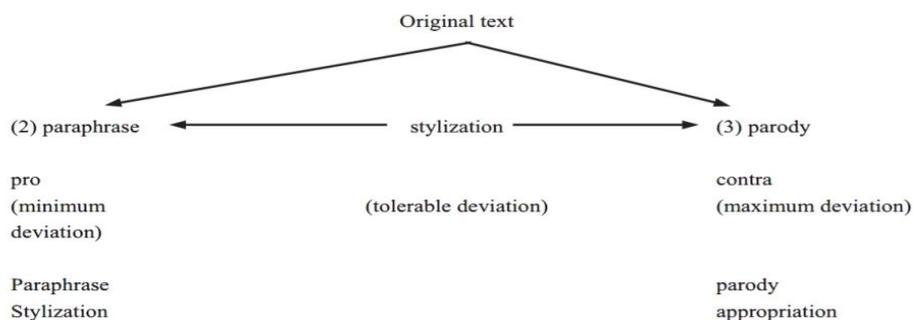


Figure 0.1 Summary of intertextuality relationships
Source: Adapted from Sant’Anna (2003).

Ex. 1: Relações intertextuais – modelo triádico de Sant’Anna (2003) adaptado por Dudeque (2022, p.8).

Como pudemos notar, no modelo triádico, os polos são de um lado a *paráfrase*, que faz uma citação da ideia geral da obra, e no extremo oposto a *paródia*, representando uma

inversão do texto original. Enquanto a *estilização* pode ser entendida como o procedimento que media estes dois polos, conforme o seu grau de intensidade e atuação, podendo estar mais próxima do texto original ou do texto subvertido.

Deste modo, o processo de estilização na música de Ribeiro, seja pelas técnicas composicionais empregadas ou mesmo pelo próprio título da composição, nos aproxima de suas influências estéticas e também do texto poético, ainda que o campo semântico obviamente permaneça apenas na linguagem. Dessa forma, além de possíveis relações metafóricas desta música com a poesia de Pessoa, temos elementos intertextuais de paráfrase entre esta obra e o pensamento composicional de Luigi Nono, bem como, da estética spectralista. Tendo em vista a etimologia do termo *paraphrasis* que significa em latim continuidade ou repetição em termos diferentes de uma sentença.

Partindo desse princípio, ao traçarmos um campo de intersecção entre as relações texto-música, por exemplo, na frase inicial (Ex. 2) temos um motivo em harmônicos naturais, de emissão delicada, frágil, quase como um sussurro. Sob o ponto de vista técnico-interpretativo no violoncelo, sabemos que os harmônicos não são notas “reais”, notas pressionadas pelos dedos (quase não possuem peso em sua execução), são como espectros, “ilusões” que nos remetem a uma série harmônica onipresente de uma nota “real”. De maneira metafórica, o compositor correlaciona o elemento técnico musical dos harmônicos com a poesia de Pessoa, “sem ilusões, vivemos apenas do sonho”, criando esta atmosfera onírica presente na peça.

pgm#1 ♩ ca. 90 / 120
Delay in = 90
mp, flautato, 1/2 pressed, sempre legato
Violoncello
10 8 Harmônico de F# soando C#
(Gliss. microtons em Molto sul ponticello - Harmônicos e sons inesperados, caráter experimental)
1 a 7ªM - relação Intervalar resultante
Harmônico de G soando D
mp f
mp flautato 1/2 pressed Harmônico de F soando A
57 8 (Harmônicos e sons inesperados, caráter experimental)
a 5ªJ - relação intervalar resultante
Harmônico de G soando D
mp f

Ex. 2: Das ilusões..., Ribeiro (2010) - Desenvolvimento motivico dos harmônicos. Comp. 1-2; 57-58. Site do compositor.

Este motivo em harmônicos, por sua vez, é reiterado e modificado em sua relação intervalar (7ªM e 5ªJ) e rítmica a partir do compasso de número 57, com harmônicos de delicada emissão. No entanto, no compasso de número 2 e 58, o motivo aparece com glissandos em microtons que acabam gerando harmônicos e sons inesperados (soando quase como erros, caráter experimental) junto do *molto sul ponticello* no arco. Dessa forma estes harmônicos naturais e os sons aleatórios parafraseiam as técnicas composicionais de Nono, caracterizando-se como um importante elemento intertextual, além se unirem à eletroacústica, geram ecos, múltiplas vozes numa espécie de cânon a 4 ou 5 vozes, com transposições sucessivas e timbres diferenciados.

Portanto, inspirado pelos esquemas de estudos de Presgrave (2008) e Jensen (2018), sendo este trecho tecnicamente desafiador devido a sua frágil emissão sonora, compartilhamos uma estratégia (Ex. 3) de estudos com 3 passos: 1- a memória auditiva e

motora fina; 2- a técnica específica de trocas de posições; 3- a gestualidade (energia) envolvida nas mesmas, para realizar com êxito o início dessa frase.

1 - Memória Auditiva (notas de referência apoiadas) - Memória motora fina (cinestésica/tátil)

(Nota de referência na posição) 1 3 4 (Nota de referência) 0 1 2 3 (Nota de referência) 1 3

4ª Posição Capotasto - Posição do Ré Posição do Fá

2 - Troca de posição - Movimento do braço esquerdo como um Arco - Estabelecimento de Posições auxiliares

Troca de posição - Movimentação em Arco Troca de posição - Movimentação em Arco

4ª Posição Capotasto - Posição do Ré Posição do Fá



5ª J / 3 tons e 1 semitom
Gesto/Energia

3ª m / 1 tom e 1 semitom
Gesto/Energia

3 - Gestualidade/Energia nestas trocas de posições - (Mensurada em tons e semitons - intervalos)

Motivo inicial - Harmônicos naturais

msp. flautato, 1/2 pressed, sempre legato
Ilc. Ic.
c. 1
p mf
gliss.

Ex. 3: Das ilusões..., Ribeiro (2010) – Estratégia estudos – Harmônicos. Comp. 1. Autoral e Site do compositor.

Primeiramente, em termos cognitivos devemos ter a percepção de que a memória motora fina é construída por meio da memória auditiva, então podemos utilizar notas auxiliares apoiadas como um exercício para disciplinar o movimento através da audição. O segundo ponto se refere especificamente à troca de posição, ao estabelecer, junto do relaxamento do peso do braço esquerdo, uma movimentação em arco (*rainbow*), para maior fluência das trocas. O último passo, ainda que todos aconteçam quase que simultaneamente,

seria focar no gesto/energia necessária para realizar cada troca de posição, tendo como medida os intervalos musicais (tons e semitons).

“Mas a ilusão não dura muito, tanto porque não dura como porque a noite vem. E a cor das flores, a sombra das árvores, ...tudo se esbate e encolhe” (Pessoa, 2015, p. 111). A próxima seção, que se inicia no compasso 34, contém um material de base ainda mais focado no desenvolvimento do timbre e da sonoridade, apresentando relações intertextuais com a estética espectralista. De maneira que esta seção não possui uma métrica bem definida em realidade, pois o foco está justamente na interação das técnicas estendidas com os *pads* específicos de programação da *live-electronics* e seu resultado sonoro.

Por exemplo, a figura 4 apresenta um material de base textural, com parafraseando uma técnica composicional típica da estética espectralista, onde os ritmos são construídos segundo um processo de duração e não propriamente seguindo uma pulsação. A própria notação da peça rica em técnicas estendidas, como a *Tailpiece clef*, *Bowing on and behing the bridge*, *Seagull*, *Over-pressing*, nos sugerem esta conexão intertextual. Pois Ribeiro nos esclareceu que a duração da figuração rítmica, ainda que presente, deve estar em função das flutuações de timbre e de sonoridade, de forma a não seguir uma pulsação continua ou exatamente o tempo das figuras rítmicas indicadas. Esta ênfase na duração em detrimento da pulsação é um aspecto típico da música espectral, tal como explicita Cornicello (2000, p. 69) em sua análise da obra *Désintégrations* de Tristan Murail:

As taxas de transformações tímbricas trazem a inteira esfera do ritmo e do tempo em foco, ... há muitas passagens que o pulso não está ativado na superfície, ou as unidades rítmicas (tempos e ritmos de superfície) são organizados para negar um senso forte de pulso. Este tipo de organização rítmica poderia ser classificada como duracional, pois as proporções temporais entre os eventos são organizadas independentemente de um pulso (Cornicello, 2000, p. 69, tradução dos autores).

The image shows two musical examples. The first example, labeled 'Delay in = 80', features a staff with a 4/4 time signature and dynamic markings of *mf*, *f*, *ff*, and *f*. It includes a 'noise' section and a 'voice' section. The second example, labeled 'seagull / mp', shows a 5/4 time signature with a 4/4 section in a dashed box. It includes dynamic markings of *mf* and *mp*, and is annotated with 'gliss' and 'mf'.

Ex. 4: Das ilusões..., Ribeiro (2010) – Exemplos de técnicas estendidas – *Tailpiece clef* e *Seagull*. Comp. 34; 53-54. Site do compositor.

Sob o aspecto técnico-interpretativo, iremos oferecer algumas observações de como as principais técnicas estendidas podem ser executadas nesta peça. Começamos pela técnica de mão esquerda *seagull* que é realizada em uma forma fixa na posição do capotasto, envolvendo os dedos polegar e anelar (o 3º dedo) ao longo de todo o braço do instrumento, de forma a produzir apenas o mesmo harmônico de forma reiterada, intercalando com momentos de glissandos e/ou até mesmo de silêncio. Segundo Suetholz (2011, p. 34) a postura da mão esquerda no braço do violoncelo, pode alterar significativamente a sonoridade dos dedilhados. Na execução desta técnica *seagull*, preferimos a posição inclinada garantindo maior equilíbrio da mão na posição do polegar e ressonância, a exemplo da posição que os violinistas costumam assumir para tocar ao longo do braço do instrumento. A segunda técnica que abordaremos intitulada *Tailpiece clef* é uma das mais interessantes, a mesma nos designa a tocar em cima do cavalete (de material plástico ou de resina), objetivando um som rico em harmônicos, provenientes da ressonância da caixa do instrumento. Para que o efeito venha a

acontecer temos que trabalhar com grande pressão de arco ou na parte superior ou inferior do estandarte gerando múltiplos harmônicos mais graves ou mais agudos, respectivamente.

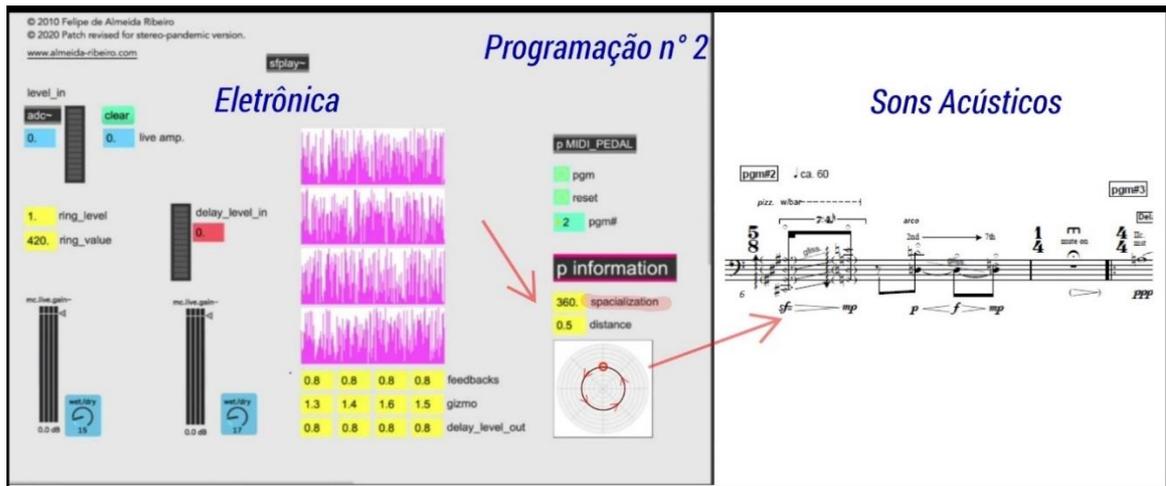
Contudo, Ribeiro nos brinda com esta bela composição que dialoga musicalmente com a poesia de Pessoa, somados aos elementos de paráfrase com técnicas composicionais da estética espectralista e do pensamento de Nono, norteando a compreensão do seu discurso musical. Afinal, este último advogava que os “erros” (experimentações) são essenciais para que algo novo surja, ou seja, não são ilusões, são necessários para que não se perpetue a tautologia. Enquanto que o poeta, declarava: “o cansaço de todas as ilusões e de tudo que há nas ilusões, ...a inutilidade de as ter, o antecansaço de ter que as ter para perdê-las...” (Pessoa, 2015, p. 111), ...“só aos poetas e aos filósofos compete a visão prática do mundo, porque só a esses é dado não ter ilusões. Ver claro é não agir.” (Ibidem, p. 389).

3. Atualizando a eletrônica “Das ilusões...”

Ao analisar a eletrônica desta peça de 2010, percebemos que boa parte dos *plugins*, inclusive o programa que o compositor idealizou todo o processamento em tempo real, foram atualizados ou até descontinuados, então naturalmente tivemos que lidar com a obsolescência programada dos meios tecnológicos. Portanto, um dos primeiros obstáculos para realizar uma nova performance da obra residiu no processo de reconcepção dos parâmetros da eletroacústica nas recentes versões do *software Max MSP*.

Entretanto, no site oficial de Felipe Ribeiro, temos informações atualizadas desde 2020 sobre as 20 programações diferentes da eletrônica pensados nesta obra. Basicamente, a eletroacústica em tempo real funciona utilizando parâmetros de *delay*, filtros de frequências, modulações por anel, *freeze spectral*, *harmonizer* ao longo da obra. Na composição de cada *pad*, a espacialização dos sons via *ambisonics* (no contexto quadrifônico), tem um papel fundamental garantindo uma rotação de 360 graus dos sons no ambiente, colaborando no processo estrutural da peça como um todo e proporcionando uma experiência singular ao público.

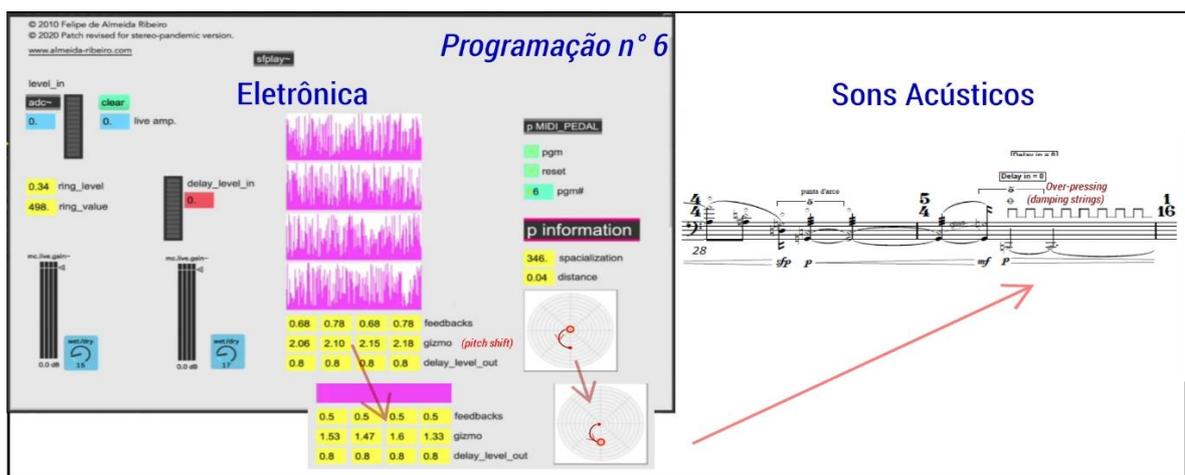
Dessa maneira, segundo Almeida (2010, pg. 39), as relações temporais entre os sons acústicos e eletroacústicos podem ser estabelecidas, de forma geral na música mista, seguindo 3 modelos: *relações temporais difusas*, *coordenadas* e *sincrônicas*. Por exemplo, a figura a seguir (Ex. 5) demonstra um momento de *coordenação temporal* entre os sons acústicos do violoncelo e a eletrônica em tempo real, onde o *pad* número 2 é disparado exatamente no mesmo instante que o pizzicato do violoncelo, no compasso 6. Esta programação da *Live-electronics*, por sua vez, designa que o som captado do instrumento percorra de forma circular o ambiente, em aproximadamente 0,5 segundos (500 milissegundos), segundo uma espacialização com o sistema quadrifônico.



Ex. 5: Das ilusões..., Ribeiro (2010) – Programação número 2 da eletrônica – espacialização dos sons acústicos. Comp. 6-7. Site do compositor.

Esta figura acima, mostra um gráfico da espacialização, em concordância Lochhead no seu livro “*Reconceiving Structure in Contemporary Music*”, destaca a importância da representação gráfica, da topografia das camadas sonoras pensadas pela eletroacústica ou pelas demais técnicas composicionais. Tais representações gráficas de mapeamento⁵ são essências para a performance, compreensão e análise dos aspectos formais dentro da complexidade de elementos criativos da música contemporânea.

De modo complementar, as seções de caráter espectral apresentam *relações temporais difusas* entre os sons acústicos e eletroacústicos, permitindo maior flexibilidade e liberdade interpretativa, em busca do desenvolvimento dos timbres e texturas. Para alcançar tais efeitos, no *pad* número 6, por exemplo, a eletrônica em tempo real funciona com parâmetros de *delay*, *pitch shift*, filtros de frequência, além do movimento dinâmico na espacialização, gerando um processo de sobreposição de camadas. Na figura a seguir (Ex. 6), destacamos uma técnica estendida no violoncelo que está muito presente nas seções de desenvolvimento do timbre e da sonoridade, o *over-pressing*, atuando como uma espécie de dissonância dentro do citado eixo som / ruído.



Ex. 6: Das ilusões..., Ribeiro (2010) – Programação número 6 da eletrônica (atualizada em 2020) – espacialização dos sons acústicos, *pitch shift* e *over-pressing*. Comp. 28-29. Site do compositor.

Sob o prisma tímbrico, o *over-pressing* em associação a eletroacústica com o *pitch shift*, a *redução do delay*, somado ao movimento sonoro da espacialização, gera cores e

atmosferas impactantes, inclusive no aspecto gestual, pois a técnica requer grande quantidade de esforço físico (pressão) em sua execução (Messina, 2009).

Concluindo, a eletroacústica nesta composição funciona como uma grade orquestral, com 20 programações diferentes, várias vozes, nas quais as sonoridades do violoncelo vão sendo transpostas, modificadas e moldadas. Inclusive, a alternância dos parâmetros de utilização do *delay*, com um som mais seco ou realimentado (*dry* ou *wet*), acaba se caracterizando como um elemento de estruturação e contraste fundamental nas diferentes seções, esculpindo assim junto dos sons acústicos as atmosferas da obra.

4. Considerações finais

Do ponto de vista técnico-interpretativo, enfatizamos que a análise da peça “Das ilusões...” foi fundamental no processo de construção de sua performance. Pois veio a nos esclarecer várias das indagações iniciais: Como compreender as suas relações intertextuais, a sua estrutura formal e o seu material de base? Quais seriam os desafios técnicos de execução? Como pensar a interpretação desta peça com *live-electronics*?

Por exemplo, a análise se tornou viva e dinâmica, quando passamos e investigar as possíveis relações metafóricas texto-música entre a obra musical e poética de Pessoa, e as influências intertextuais com a música de Nono e de spectralistas, como Grisey, Murrail. Este processo passou ajudar a nortear a gestualidade e o desenvolvimento técnico-interpretativo da obra, visando os resultados sonoros condizentes com tais estéticas.

Com relação aos desafios técnicos, as estratégias de estudo para as trocas de posição com harmônicos apresentadas, podem vir a fomentar bases sólidas de execução técnica aos instrumentistas interessados. No que diz respeito às técnicas estendidas nas seções de caráter textural, foi muito relevante produzi-los sob a ótica de sua escrita idiomática para o violoncelo. Tendo em vista que estes efeitos idealizados por Ribeiro que soam de forma tão sutil e particular, e ainda foram tecnicamente assistidos em sua concepção pelo violoncelista Borkowski, conferindo grande precisão interpretativa ao seu material musical.

No que diz respeito ao seu material de base, pudemos verificar seções com material motivico, com frases e gestualidade, bem como seções contrastantes, focadas no desenvolvimento do timbre e de texturas com uma percepção de não pulsação. O uso da eletrônica, por sua vez, torna o violoncelo um meta-instrumento: ressaltando-lhe o brilho e a ressonância dos harmônicos naturais com o parâmetro do *delay* ou o ruído e a distorção de frequências do *overpressing* com o *harmonizer*, modulações em anel. Portanto, a eletroacústica atua como uma espécie de técnica estendida que visa expandir as possibilidades expressivas deste instrumento acústico.

Contudo, depois de realizar a reconcepção dos parâmetros da eletroacústica nas recentes versões do *software Max MSP*, uma nova performance passou a ser possível junto das 20 programações diferentes da *live-electronics*. Por fim, com relação a espacialização, ao realizar mais de uma apresentação da obra, ressaltamos a importância de o intérprete estar posicionado dentro do esquadro de difusão sonora do sistema quadrifônico. Pois caso o mesmo se encontre atrás das caixas em uma região de sombra sonora, terá dificuldade de interagir dinamicamente com a resposta da eletrônica em tempo real, fato que pode acarretar na redução da expressividade timbrica de sua performance.

Notas

¹ O termo “música eletroacústica” evoluiu desde o final dos anos 50’s e foi adotado com um sentido inclusivo e geral na medida em que as atividades da Música Concreta e da Música Eletrônica tiveram um rápido e fértil entrecruzamento estético e tecnológico, o qual continuou através dos anos 60’s e

70's. Atualmente é utilizado para designar o tipo de música em que a tecnologia eletrônica, hoje em dia fundamentalmente baseada em computadores, é usada para acessar, gerar, explorar e configurar materiais sonoros, e na qual os alto falantes são o meio principal de transmissão (Emmerson e Smalley, 2001, p. 1).

² A música eletroacústica mista combina a execução ao vivo de intérpretes instrumentais e/ou vocais com materiais sonoros gerados através da tecnologia eletrônica (Ibidem, p. 1).

³ Para uma lista detalhada, vide: <https://www.almeidaribeiro.com/>

⁴ Refere-se ao texto de Luigi Nono (1983), onde o autor trata das questões da espacialização, da eletrônica na música e dos erros de percurso que quebram os padrões, que transgridem, trazendo o frescor do novo e da experimentação, ao invés da repetição desnecessária, tautológica, apresentada pelo conservadorismo (Nono, 2014, p. 156).

⁵ ...mapeamentos musicais diversos têm feito parte das práticas musicais de criação, performance e crítica, servindo a variados propósitos. Aqui, entendo o mapeamento musical como um meio, parafraseando Wood, não de reproduzir o som, mas de representar aos ouvintes o mundo musical que o mapeamento incorpora (Lochhead, 2016, p. 95, tradução dos autores).

Referências

- Almeida, I. M. A. (2010). *El Concepto de Convergencia Temporal Aplicado a la Interpretación de obras Electroacústicas Mixtas para Violonchelo*. (Tese de doutorado). Universidad Nacional Autonoma de México, México.
- Cornicello, A. (2000). *Timbral Organization in Tristan Murail's Désintégrations and Rituals*. (Tese de doutorado). Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences of Brandeis University, Waltham, Massachusetts, Estados Unidos.
- Dudeque, N. (2022). *Heitor Villa-Lobos's Bachianas Brasileiras: Intertextuality and Stylization*. New York: Taylor & Francis.
- Emmerson, S.; Smalley, D. (2001). Electro-acoustic Music. In: Sadie, Stanley; Tyrrel, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (p. 59 – 67). 2.ed. Londres: Macmillan.
- Grisey, G. (2000). Did You Say Spectral? *Contemporary Music Review*, 19, Part 3, p. 1-3.
- Jensen, H. J.; Chung, M. R (2018). *CelloMind - Intonation and Technique*. Ilinóis: Ovation Press.
- Lerdahl, F.; Jackendoff, R. (1996). *A Generative Theory of Tonal Music*. Cambridge: Mit press.
- Lochhead, J. I. (2016). *Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis*. New York: Routledge.
- Messina, D. (2009). *Where will it END? - Or A guide to extended techniques for the Violoncello*. Ohio: Oberlin College Library.
- Nono, L. (2015). *Escritos e entrevistas*. Porto: Editora Casa da Música.
- Padovani J. H., Ferraz, S. (2011). *Proto-História, evolução e situação atual das Técnicas Estendidas na Criação Musical e na Performance*. *Música Hodie*, v. 11, n. 2.
- Pessoa, F. (2019). *Livro do desassossego* (Ebook, 2 ed.). São Paulo: Principis.
- Presgrave, F. S. (2008). *Aspectos da Música Brasileira Atual: Violoncelo*. (Tese de Doutorado). Universidade de Campinas, UNICAMP, Campinas, São Paulo, Brasil.
- Saariaho, K. (1987). Timbre and Harmony: Interpolations of Timbral Structures. *Contemporary Music Review*, vol. pp. 93-133. Harwood Academic Publishers GmbH. United Kingdom.
- Sant'Anna, A. R. (2003). *Paródia, Paráfrase e cia*. São Paulo: Editora Ática.
- Suetholz, R. J. (2011). *A pedagogia do violoncelo e aspectos de técnicas de reeducação corporal*. (Tese de Doutorado). Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil.
- Teixeira, W. S. (2017). *Por uma performance retórica da música contemporânea*. (Tese de Doutorado). Escola de Comunicações e Artes/ Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, Brasil.