

Técnica Expandida para Violino e as *Variações Opcionais* de Guerra Peixe: reflexão sobre parâmetros para interpretação musical

Eliane Tokeshi
eliane.tokeshi@ufrgs.com.br

Resumo: A técnica tradicional de violino muitas vezes não compreende todos os meios necessários para a execução e interpretação de música contemporânea. Compositores têm constantemente explorado recursos que demandam domínio de novas técnicas. Essas exigências estão no âmbito do que se denomina técnica expandida. Trata-se de campo ainda carente de parâmetros para interpretação e execução consolidados. A aplicação dessa área da pesquisa em performance é delimitada, em estudo da autora, ao repertório para violino solo e violino na música de câmara, escrito por compositores brasileiros após 1950. A abordagem que adota é exemplificada por considerações acerca da obra *Variações Opcionais* de César Guerra Peixe.

Palavras-chave: violino, técnica expandida, música brasileira, música contemporânea, Guerra Peixe e interpretação musical.

Abstract: Very often traditional violin technique does not comprehend all the necessary elements for the best performance of contemporary music. Composers have constantly explored resources that require control of new techniques. These demands are within the scope of the so called extended techniques. This subject still lacks on established conventions. The author's research on performance is limited to the study of the repertoire for violin, including solo and chamber music works written by Brazilian composers before 1950. This study comments on musical examples from *Variações Opcionais* by Guerra Peixe.

Key-words: violin, extended technique, Brazilian music, contemporary music, Guerra Peixe and musical interpretation.

Introdução

A música da atualidade demanda busca por soluções de problemas impostos por uma linguagem que se encontra em constante processo de renovação. Se levarmos em conta o tipo de formação que se oferece em conservatórios e universidades, pode-se considerar como natural o desconforto que sentem muitos violinistas ao se defrontarem com grande parte da produção das últimas gerações de compositores. Ainda nos dias de hoje, a maior parte dos alunos tem o ensino do instrumento baseado na técnica tradicional, em que se emprega “métodos de estudos de técnica escritos no século XIX, os quais se baseiam em escalas diatônicas, acordes, arpejos e no uso idiomático de cordas adjacentes”¹. O desconhecimento de formas mais recentes de escrita acarreta a criação de dificuldades técnicas, que, posteriormente, dificultam a aproximação à música contemporânea, sua execução e interpretação. A percepção desse problema me instigou a iniciar uma pesquisa sobre o assunto “técnica expandida”. Mais especificamente, o material de estudo se delimitará ao repertório para violino solo e violino na música de câmara escrito após 1950 por compositores brasileiros. O objetivo do estudo é identificar os recursos de “técnica expandida”² utilizados nessas obras e dissertar sobre as possibilidades de execução e interpretação dos mesmos, considerando o contexto musical em que se encontram. Nesse artigo, apresento uma introdução ao tema, dissertando sobre a obra *Variações Opcionais* de César Guerra Peixe.

Técnica expandida e o violino

A expressão “técnica expandida”, empregada neste estudo, é tradução da expressão em inglês *extended technique* e abrange, em seu significado, os recursos técnicos que não fazem parte do que usualmente se denomina técnica tradicional do instrumento, isto é, o conjunto de recursos técnicos estabelecidos até o fim do século XIX. Técnica expandida para o violino inclui, entre outros, o recurso de se tocar com pouca pressão dos dedos da mão esquerda sobre a corda, de forma a não encostá-la no espelho, em lugares que não geram harmônicos naturais. Outro exemplo pode ser a inversão da posição das mãos com o emprego de ponto de contato do arco no espelho entre a mão esquerda e pestana. Recursos considerados tradicionais, como harmônicos, *pizzicato* e vibrato, quando tratados de forma não convencional, também são objetos de estudo de técnica expandida.

“Uma das maiores dificuldades que a música contemporânea proporciona em sua execução é concernente à variedade de recursos de timbre e dinâmica”³. Estes aspectos do som, obviamente, sempre foram explorados na música, mas a partir do século XX, “passam a ser considerados como expressão musical válida ou até fonte inspiradora, antes mesmo de contextualizados em música”⁴. Aparecem especificados de forma mais detalhada na partitura musical e mais densamente explorados. O violino, apesar de ser um instrumento convencional, fortemente ligado a tradições, teve suas possibilidades técnicas experimentadas por vários compositores, que acabaram por revelar, assim, recursos tímbricos e de dinâmica até então pouco explorados. Essa nova gama de meios passou a ser ampla e frequentemente usada, a ponto de se tornar uma idiosincrasia da música contemporânea. O enriquecimento ocorrido no idioma do instrumento resultou em novas dificuldades técnicas, principalmente no que se refere à técnica de arco, conseqüência da constante solicitação por mudança de sonoridade presente nas partituras.

O sistema de notação musical dá margem a variedade de leituras, principalmente no que tange a dinâmica e timbre. A notação de um compositor, por mais clara que seja, sempre possibilitará diversas interpretações de um mesmo trecho musical, tanto sob o aspecto técnico quanto interpretativo. Outra dificuldade comum associada à performance em música contemporânea surge quando compositores criam novas formas de notação, nem sempre acompanhadas de bulas explicativas. Diante dessas situações, o violinista é impelido a participar, de certa forma, do processo criativo da obra, sendo obrigado a tomar decisões baseadas em critérios pessoais de coerência. Considerando, portanto, que o sistema de notação não é objetivo o suficiente, este estudo pretende analisar alternativas de interpretação de uma mesma da partitura musical.

O estabelecimento de uma tradição musical é um processo em que são

criadas certas convenções para a música de períodos anteriores da história, sobre as quais muitos intérpretes se baseiam (apesar de estes parâmetros serem questionados e revisados devido à constante pesquisa histórica). A música contemporânea, por estar em processo dinâmico de transformação, não apresenta ainda convenções consolidadas. O aumento das possibilidades de interpretação de um mesmo fenômeno torna a abordagem da música contemporânea mais complexa e carente de investigação sob a perspectiva do intérprete.

Na música brasileira encontram-se vários exemplos de compositores, como Guerra Peixe, Almeida Prado, Ernst Mahle, Silvio Ferraz, Harry Crowl, entre muitos outros, que, ao buscar novas sonoridades, contribuíram para a ampliação e enriquecimento da escrita para instrumento de cordas. O que se segue é um exemplo da abordagem que tenho empregado ao realizar o levantamento de ocorrências da utilização de técnica expandida no repertório delimitado acima.

Variações Opcionais de Guerra Peixe e a técnica expandida para violino

A obra de Guerra Peixe *Variações Opcionais*, para violino e piano⁵, composta em 1977, compreende uma série de oito variações. Encontra-se o emprego de recursos de técnica expandida para o violino nas variações V, VI e VIII.

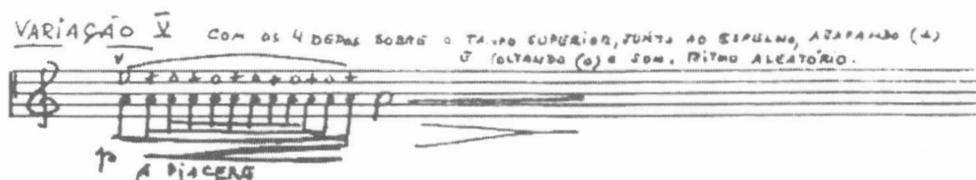
Logo na Variação I já se encontram aspectos típicos de linguagem da música contemporânea. A partir da escrita dessa variação, pode-se notar claramente a importância dada a diferenças de timbre. O compositor opta por mesclar a corda solta mi do violino com a nota mi presa com os dedos (Ex. 1). A nota mi tocada com a corda solta gera um som mais aberto enquanto a nota presa produz um timbre mais escuro, além de, naturalmente, menos intenso em dinâmica. Neste trecho, o violinista deve realizar as sugestões de Guerra Peixe, mostrando as alternâncias de timbre, caso contrário a indicação de uso de duas cordas não existiria. Esse efeito, porém, deve ser executado da forma mais discreta possível, pois o compositor indica *piano*, além de deixar o violino desacompanhado durante o início da variação, para que o efeito possa se fazer notar de forma sutil.

VARIAÇÃO I
p
CA. J = 88
Poco Rit.

Exemplo 1: Variação I, compassos 1 a 3.

A Variação V utiliza um recurso diferente e, para este, Guerra Peixe cria uma nova forma de notação. Pede ao violinista que consiga o efeito desejado “com os dedos sobre o tampo superior, junto ao espelho abafando (+) e soltando (o) o som” (Ex. 2). O resultado sonoro são sutis oscilações de timbre no som, como se a surdina estivesse sendo tirada e colocada rapidamente no violino. Após experiências e

consulta com os Professores Drs. Fredi Gerling e Antônio Carlos Borges Cunha, chegou-se à conclusão de que os dedos sobre o tampo superior ao lado da corda mi geram mais mudança de timbre. Deve-se evitar que os dedos “batam” no tampo, evitando um som percussivo não solicitado. O melhor efeito se obtém da seguinte forma: depois de colocar as pontas dos dedos sobre o tampo, abafa-se o som, deitando-os e pressionando a madeira. Ocorre uma intensificação do efeito quando o movimento é realizado com vigor. Inevitavelmente o corpo do violino se movimenta para cima e para baixo; a alteração da pressão do arco sobre as cordas resulta em um som com pequenas oscilações na dinâmica (coloquialmente denominado como “barrigas” no som). Notou-se também que o ponto de contato do arco nas cordas pode ajudar na produção de nuances de timbre. O uso de um ponto de contato entre espelho e cavalete contribui mais para a realização do efeito, ao contrário de pontos nos quais se obtém os efeitos *sul ponticello* e *sul tasto*, onde, especificamente nesse caso, o resultado sonoro é mais pobre em harmônicos. Como observado acima, na Variação I já havia sido utilizada a alternância de timbre como material expressivo. Pode-se concluir que o efeito desejado na Variação V seja o mesmo, resultado de preocupação do compositor em proporcionar maior unidade musical à obra.



Exemplo 2: Variação V, início.

Na Variação VI o compositor indica “*pizzicato* com o arco encostado nas cordas” (Ex. 3). Provavelmente o efeito almejado era a obtenção de ruído em adição ao som do *pizzicato*, similar ao de corda trastejando. Após vários experimentos, pôde-se optar por uma maneira de tocar que, creio, corresponde ao efeito desejado pelo compositor. A madeira do arco encostada na corda durante o *pizzicato* gera um pequeno ruído. No entanto, a crina um pouco mais frouxa, quando encostada nas cordas, gera um efeito mais interessante, ao produzir um som com pequenos ruídos; os fios da crina vibram e trastejam na corda do violino, se assemelhando ao som de uma corda muito velha e desfiada. A *fermata* sobre a pausa no final da variação anterior proporciona um bom momento para afrouxar levemente a crina do arco. O solo de piano no início da próxima variação tem duração suficiente para que o violinista consiga esticar a crina novamente. Notou-se que o posicionamento da crina na corda prejudica a afinação, uma vez que o comprimento da corda é alterado. Já que Guerra Peixe foi bastante específico ao notar as alturas, imaginou-se que esse resultado era indesejado. A solução encontrada foi posicionar a crina em cima do cavalete (no ponto em que se obtém o efeito de *sul ponticello*), de modo que cada parte da crina ficasse em lados diferentes do cavalete. Assim, a afinação quase não é alterada, além de se conseguir mais facilmente manter o arco imóvel,

devido à possibilidade de se pressionar bastante a crina contra a madeira do cavalete, sem o inconveniente do arco, por causa de movimentos involuntários, gerar sons não indicados na partitura. Para a realização do *pizzicato*, pode-se segurar o arco com polegar e indicador na baqueta, posicionando o talão na parte de baixo do punho. O talão fará pressão no sentido do punho devido ao peso da ponta do arco, o que garantirá maior firmeza para tocar. Dessa forma, os outros dedos ficam livres para puxar as cordas. É interessante notar que quanto maior a distância entre o ponto de contato da crina e o ponto em que o dedo belisca a corda, mais diferenciado torna-se o efeito, pois o *pizzicato* é realizado em uma região menos tensa da corda, provocando mais oscilações no som; o resultado, neste caso, se assemelha à sonoridade do instrumento japonês *koto*.

VARIÇÃO VI

ca. $\text{♩} = 80$

Pizz. COM O ARCO ENCOITADO NAS CORDAS

p.

ca. $\text{♩} = 80$

Exemplo 3: Variação VI, compassos 1 e 2.

Considerações finais

O estudo de técnica expandida é de extrema importância para o desenvolvimento de um instrumentista, ao permitir a descoberta de uma série de dificuldades específicas do idioma violinístico, relativas a variações de timbre, dinâmica, ritmo e classe de intervalo. Sabe-se que uma das grandes dificuldades na execução de música contemporânea é decorrente da constante solicitação por variedade de padrões sonoros. Na busca por soluções, o violinista explora e questiona esses aspectos da técnica, tanto de mão esquerda quanto de mão direita. Chega-se, assim, a uma maior compreensão do instrumento, que poderá ser empregada em qualquer repertório. O estudo de técnica expandida dá suporte, portanto, para o desenvolvimento da técnica violinística em geral, além da técnica específica para música contemporânea. Espero com esse estudo instigar outros violinistas, assim como instrumentistas da área de cordas e compositores em geral, a investigar e criar parâmetros para a interpretação de música com ocorrência de elementos de técnica expandida, a fim de valorizar e aumentar o vocabulário do violino.

Agradecimentos

Agradeço a Sônia Maria Vieira por disponibilizar as partituras e a Jane Guerra Peixe pelo apoio e autorização de reprodução da obra.

Notas

¹ Allsop, 1992, p.223.

² Tomando-se a definição de interpretação em música como “a atribuição de um significado a um texto de música (partitura) através da execução em um instrumento” (Guerchfeld, 20 fev. 2003), torna-se possível estabelecer a diferença entre execução e interpretação. Fica entendido, portanto, que execução se refere ao aspecto técnico da atividade instrumental e a interpretação, às contribuições pessoais do intérprete e o seu entendimento musical da obra.

³ Zukofsky, 1992, p. 143.

⁴ Strange, 2001, p.xii.

⁵ Obra original para violino e acordeão, transcrita pelo próprio compositor para violino e piano.

Referências Bibliográficas:

ALLSOP, Peter. The violin as ensemble instrument. In: STOWELL, Robin (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 210-223.

GUERCHFELD, Marcello. *Uniformidade e Diversidade em Interpretação Musical*. Disponível em: < <http://www.anppom.br/ufmg> > . Acesso em 20 fev. 2003.

STRANGE, Allen e STRANGE, Patrícia. *The Contemporary Violin: extended performance techniques*. Berkeley: University of California Press, 2001.

ZUKOFSKY, Paul. Aspects of Contemporary Technique: with comments about Cage, Feldman, Scelsi and Babbitt. In: STOWELL, Robin (Ed.). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 143-147.

Bibliografia Consultada:

ADESSA, Anthony Thomas. *Contemporary Violin Technique: its nature and difficulties*. 1981. Tese (doutorado em Música). Indiana University, Bloomington.

ANTUNES, Jorge. *Notação na Música Contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

DAVIES, Hugh. Instrumental modification and extended performance techniques. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Disponível em: < <http://www.grovemusic.com> > . Acesso em: 12 mar. 2003.

GERLING, Cristina Capparelli e Jusamara Souza. A Performance Como Objeto de

Investigação. In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 114-125.

JACKSON, Bárbara et al. *The A.S.T.A. Dictionary of Bowing Terms for String Instruments*, 3 ed. Fairfax: American String Teachers Association, 1987.

KIMURA, Mari. How to Produce Subharmonics on the Violin. In: *Journal of New Music Research*, v. 28, p. 178-84, 1999.

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Terminologia de uma nova estética da musica*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1990.

NEUWIRTH, Robert. From Sciarrino to Subharmonics. In: *Strings, set./out.*, p. 60-66, 1989.

NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NIELSON, Lewis. Technical, Interpretive and Aesthetics Issues in the Performance Practice of Contemporary Music. In: *Revista Per Musi*, v. 2, 2000. p. 50-88.

SARCH, Kenneth Lee. *The Twentieth Century Violin: a treatise on contemporary violin technique*. 1982. Tese (doutorado em Música). Boston University, Boston.

SILVA, André Cavazotti. As Sonatas Brasileiras para Violino e Piano: Classificação dos Elementos Técnicos-Violinísticos. In: ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13. *Anais...* Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 50-55.

Eliane Tokeshi concluiu os cursos de Mestrado e Doutorado em música pela Boston University e Northwestern University, EUA. É professora de Violino da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.