

## “Estratégias de estudo, performance e a relação intérprete-compositor na peça [cello] de Tomás Cabado”

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance musical

**Juan Ignacio Ferreras<sup>1</sup>**

UFRN / PPG MÚSICA

Mestrado

juanignaciocello@gmail.com

**Resumo.** O principal objetivo deste trabalho é descrever as principais dificuldades da peça “[cello]”, -ainda inédita-, do compositor Tomás Cabado, em termos de desafios técnicos e interpretativos, e apresentar as formas que encontrei para resolvê-los. Este texto também procura explicar a forma como a relação entre compositor e intérprete/pesquisador, e as trocas entre os dois durante a preparação da obra, podem ter uma influência positiva e significativa. A metodologia utilizada inclui intercâmbios com o compositor, e a preparação de um diário de estudo, que dá conta dos desafios a serem resolvidos e das soluções encontradas durante este período de estudo. O trabalho realizado com esta peça resulta em uma colaboração virtuosa entre compositor e intérprete/pesquisador, em assuntos mais relacionados à técnica e interpretação, à trocas para a peça mesma, para entender e executar o que o compositor deseja, tão rigorosamente quanto possível.

**Palavras-chave.** Música contemporânea, Pesquisa em performance, Colaboração musical, violoncelo.

**Title. Study Strategies, Performance and the Performer-composer Relationship in the Piece [cello] by Tomás Cabado**

**Abstract.** The main purposed of this paper is to describe the main difficulties of the piece “[cello]”, -still unpublished-, by the composer Tomás Cabado, in terms of technical and interpretative challenges, and to present the ways I found to solve them. This text also seeks to explain how the relationship between composer and performer/researcher, and the exchanges between the two during the preparation of the work, can have a positive and significant influence. The methodology used includes exchanges with the composer, and the preparation of a study diary, which gives an account of the challenges to be solved and the solutions found during this period of study. The work done with this piece results in a virtuoso collaboration between composer and interpreter/researcher, in matters more related to technique and interpretation, to exchanges for the piece itself, to understand and perform what the composer wants, as rigorously as possible.

**Keywords.** Contemporary music, Performance research, Musical collaboration, Cello.

## Introdução

---

<sup>1</sup> Orientador: Fabio Soren Presgrave. Agência de fomento: CAPES

A peça que constitui o objeto de estudo desta apresentação é “[cello]”, para violoncelo solo, do compositor argentino contemporâneo Tomás Cabado, e foi composta em 2021. É ainda inédita, pois foi feita para o autor deste trabalho. No processo de estudo e interpretação da peça sou orientado por duas perguntas: quais são os principais desafios técnicos e interpretativos que o violoncelista se enfrenta em sua interpretação; e como pode resolvê-los?

O principal objetivo deste trabalho é descrever as principais dificuldades desta peça, em termos de desafios técnicos e interpretativos, e apresentar as formas que encontrei para resolvê-los. Por outro lado, este texto também procura explicar a forma como a relação entre compositor e intérprete, e as trocas entre eles durante a preparação da obra, podem ter uma influência positiva e significativa em ambos.

Neste sentido, considero necessário destacar a influência do artigo “A colaboração compositor-intérprete para a composição e a interpretação de O Caldeirão dos esquecidos, de Danilo Guanais” (2019), de Mariana de Moraes Holschuh, Rucker Bezerra de Queiroz e Luciana Noda, no qual há um trabalho semelhante entre compositor e intérprete, primeiro para terminar a composição, compreendendo e aproveitando as questões idiomáticas do violino, e segundo na busca de uma interpretação mais completa e complexa da peça, estabelecendo assim um círculo virtuoso nesta relação entre os dois agentes.

Inicialmente, é necessário descrever o âmbito em que pode ser enquadrada esta peça, que foi composta dentro da estética que geralmente é denominada de “música contemporânea”.<sup>2</sup> Esse conceito é muito amplo e engloba um grande número de diferentes tendências e orientações.

Para além da atonalidade, uma característica muito peculiar da música contemporânea é a exploração dos timbres. Graças ao desenvolvimento das chamadas “técnicas estendidas” para os diversos instrumentos, têm se conseguido ampliar muito a paleta de cores e ampliar as possibilidades sonoras dos instrumentos.

Neste sentido, o compositor mexicano Mario Lavista (2017) argumenta sobre as novas possibilidades e capacidades dos intérpretes “virtuosos”:

(...) O novo virtuosismo é aquele que contempla toda uma série de estudos e busca recursos e possibilidades de cunho técnico e expressivo que estão ausentes da tradição instrumental clássica. Não se trata, de forma alguma, de mudar a natureza dos instrumentos ou de destruí-los; basta ouvir com atenção para descobrir neles uma diversidade surpreendente de vozes e mundos sonoros incomuns. Desta forma, participamos e contribuimos para essa lenta e digna transformação que os instrumentos e a sua técnica têm sofrido ao longo dos séculos. E são o compositor e o intérprete que contribuem para isso, tentando compreender a natureza complexa dessas alterações, daquelas inovações cuja razão de ser reside, em grande medida, no conflito que surge entre a ideia musical e a técnica de execução. (Santillán Varela *et al.*, 2017, tradução minha<sup>3</sup>)

---

<sup>2</sup> Para uma visão geral do conceito de música contemporânea na América Latina e, particularmente, na Argentina, recomendamos a leitura de Grela (2013).

<sup>3</sup> El nuevo virtuosismo es aquel que contempla toda una serie de estudios y búsquedas de recursos y posibilidades de orden técnico y expresivo ausentes de la tradición clásica instrumental. No se trata, de ninguna manera, de cambiar la naturaleza de los instrumentos o de destruirlos; simplemente hay que escucharlos con atención para descubrir en ellos una sorprendente diversidad de voces e inusitados mundos sonoros. De esta forma, participamos y contribuimos a esa lenta y digna transformación que los instrumentos y su técnica han experimentado a través de los siglos. Y son el compositor y el intérprete los que contribuyen a ella tratando de comprender la naturaleza

O autor opta por sublinhar como estas profundas mudanças na técnica dos instrumentos tradicionais os transformaram em uma fonte sonora de recursos inimagináveis. No caso do violoncelo, isso é muito perceptível, pois anteriormente se executavam as notas, no máximo com o uso do *pizzicato*. A utilização de harmônicos naturais e artificiais e multifônicos ampliou muitas possibilidades com o arco, assim como os diversos tipos de *sul ponticello* e *col legno*.

O estudo e a interpretação desta peça permitirá observar quais desses recursos são utilizados e de que forma as técnicas estendidas são postas em jogo e, além disso, procurará também indagar sobre questões relativas à composição, e à relação entre o intérprete e o compositor.

## Metodología

A metodologia utilizada inclui intercâmbios com o compositor (o primeiro pessoalmente, e os seguintes via correio eletrônico), e a preparação de um diário de estudo pelo intérprete e autor deste trabalho, que dá conta dos desafios a serem resolvidos e das soluções encontradas durante este período de estudo<sup>4</sup>. Particularmente neste repertório - devido em parte à criação de novos quadros de referência, como mencionado acima - este intercâmbio entre compositor e intérprete é vital. É neste sentido que Domenici (2010) afirma que, na música contemporânea, ao encontrar novas tradições de atuação, a colaboração permite ao intérprete compreender o compositor.

O campo em que este trabalho está inscrito é o da *Pesquisa em performance*, e em relação a isto, no seu texto “A metodologia de pesquisa em performance musical e sua corporificação no violoncelo”, William Teixeira (2021) retoma a Pace (2020) e Crispin (2015) quem, baseados no escrito pelo Frayling (1993), apresentam três maneiras diferentes de relacionar a pesquisa e a prática: Prática como pesquisa, Pesquisa conduzida pela prática e Prática baseada em pesquisa.

Na primeira, a *prática como pesquisa*, a pesquisa acontece através da prática, no ato artístico em si. Como exemplo desta relação, podemos encontrar o processo de composição ou preparação de uma performance, com todos os problemas que existem nestes processos. Em segundo lugar, na *pesquisa orientada para a prática*, o próprio fato da pesquisa acontece em se praticar, no sentido de que a pesquisa acontece dentro do campo produzindo questões de desempenho. Em terceiro e último lugar, tem a *prática baseada na pesquisa*, e ela compreende a maneira pela qual a pesquisa é feita para a prática. Neste caso, a pesquisa precede a prática, funcionando como uma preparação.

No caso deste trabalho em particular, a proposta oscila entre a prática como pesquisa e a pesquisa conduzida pela prática. A razão disso é que, em princípio, entendemos o intérprete como um pesquisador, de modo que o encontro com a partitura e com o compositor, com tudo o que isso implica, oriente o desenvolvimento da pesquisa e da performance, ambos processos avançando ao mesmo tempo. Sobre esta concepção do artista como pesquisador, Pace (2020) afirma que, a partir de sua própria perspectiva, ao aprender e executar repertórios novos e antigos, ele foi forçado a acompanhar esta prática com perguntas para as quais tem que encontrar respostas, “estudando estruturas composicionais, estilos, gêneros, alusões e todas as formas de mediação que os acompanham” (15), para então tomar decisões sobre quais impactos colocar em primeiro plano, e quais deixar para trás, sempre priorizando o que acaba sendo significativo para os ouvintes. É neste sentido que, neste trabalho, as questões que surgem da pesquisa e da prática interpretativa da peça em questão são de interesse.

---

compleja de esas alteraciones, de esas innovaciones cuya razón de ser reside, en gran medida, en el conflicto que surge entre la idea musical y la técnica de ejecución”. (Santillán Varela et al., 2017)

<sup>4</sup> Por razões de espaço e de praticidade, o diário de estudo completo não é apresentado aqui, mas sim um resumo das informações mais relevantes.

Portanto, este trabalho apresenta, em primeiro lugar, as relações, conexões e contatos entre o intérprete e o compositor e sua música, pois considero que este contexto também faz parte da relação entre os dois agentes, e ajuda a enriquecê-la. Em seguida, aponto os principais dados coletados do diário de estudo, juntamente com algumas trocas com o compositor. Relato as modificações feitas na partitura, correções que foram, em geral, sugestões do próprio intérprete. Posteriormente, são apresentados os principais desafios técnicos e interpretativos da peça, bem como as diferentes soluções que eu, como pesquisador e intérprete, encontrei para chegar a uma versão de acordo com as intenções do compositor.

### **Contatos e conexões anteriores com o compositor Tomás Cabado**

Conheci a música de Tomás Cabado<sup>5</sup> em 2019, graças ao grupo *Música Experimental de Cámara*, nesse grupo ele tocava violão<sup>6</sup>. Além de suas próprias peças, eles interpretaram música de compositores como Antoine Beuger, Jurg Frey e arranjos de corais de J.S.Bach, entre outros.

Um ano mais tarde, eu fiz uma oficina ministrada por Cabado, chamada “A música não é uma língua”. Nela, ele compartilhou diferentes materiais, geralmente de raízes filosóficas, sobre música, semiótica, cinema, literatura, destacando a música como asemântica, ou seja, sem um sinal lingüístico, sendo incapaz de comunicar idéias em termos de linguagem por si só.<sup>7</sup>

No final de 2020, obtive um subsídio da Cidade de Buenos Aires que me permitiu registrar três peças contemporâneas para violoncelo solo: “Cuaderno de viaje” (1989), de Mario Lavista, “Sounds sing themselves” (2017/2018), de Jurg Frey, e “Lejos de aquel lugar” (2018), de Ana González Gamboa.<sup>8</sup>

Com Lavista, que faleceria em outubro de 2021, não pude entrar em contato, ao contrário dos outros dois compositores. Escrevi ao compositor suíço Jurg Frey por correio eletrônico, através do selo que publica sua música, para lhe perguntar como acessar algumas peças para violoncelo solo. Ele gentilmente me enviou os arquivos. Então pude trabalhar intensamente com eles durante o período de quarentena. Trocamos vídeos e áudios, ele fez algumas sugestões, e eu acabei gravando uma versão de seu trabalho. Mais tarde, ele me enviou uma nova peça, que ainda é inédita. Por outro lado, tive uma troca semelhante com a compositora Ana González Gamboa, para trabalhar sobre a sua peça.

Depois deste histórico, no início de 2021, apresentei um novo projeto, para encomendar três obras para violoncelo solo de jovens compositores argentinos. Embora eu não tenha recebido a bolsa, muito generosamente, em julho daquele mesmo ano, Tomás Cabado me enviou, para minha surpresa, seu trabalho dedicado a mim, simplesmente chamado de “[cello]”.

### **Diário de estudo da peça “[cello]”**

Em geral, para esta apresentação do diário de campo, escolho um tom informal, próximo de como primeiro entendo as dificuldades e desafios, sendo o mais honesto possível com minhas primeiras reações ao trabalho. Por outro lado, observo como algumas perguntas para uma futura entrevista com o compositor emergem diretamente da prática da peça.

---

<sup>5</sup> Para acessar sua biografia completa, vídeos, textos e partituras, entre outros materiais, recomendamos o acesso a: <https://tomascabado.com/>. Data de acesso, 14/06/2022.

<sup>6</sup> Se pode acessar alguns dos trabalhos que eles realizaram no link a seguir: <https://soundcloud.com/musicaexperimentaldecamera>. Data de acesso, 14/06/2022.

<sup>7</sup> Para conhecer mais sobre as idéias deste compositor a este respeito, recomendamos Cabado (2020).

<sup>8</sup> Fragmentos destas três peças estão disponíveis em meu site e em meu canal no YouTube: [www.juaniferreras.com](http://www.juaniferreras.com) e [www.youtube.com/juaniferreras](https://www.youtube.com/juaniferreras). Data de acesso, 14/06/2022.

Em dezembro de 2021, reunimo-nos com Cabado em sua casa numa sexta-feira à tarde. Falamos sobre a música de Jurg Frey, Para saber mais sobre a música de Frey, nas próprias palavras de Cabado, sugerimos a leitura de Cabado (s/d).<sup>9</sup> e ele compartilhou comigo uma anedota sobre um violoncelista a quem propôs tocar algumas peças do compositor suíço. O violoncelista respondeu que eles eram realmente "muito difíceis, *é música para virtuosos*". Trocamos algumas reflexões sobre o assunto, tendo em mente que alguns meses antes eu tinha gravado uma peça de Frey, que requer uma enorme precisão na afinação, percorre toda o espelho do violoncelo. Em algumas obras escritas para dois instrumentos, o desafio é duplo, já que há tantos intervalos de 4ª, 5ª e uníssono.

Começamos a falar sobre seu trabalho, e ele me diz que às vezes ele busca uma direção mais mecânica do que orgânica, sem *diminuendos* ou *crescendos*, mas mais estática na dinâmica. Na peça que gravei de Frey, havia um fragmento em que eram tocados 17 *pizzicatos* lentos em *pianíssimo*, repetindo-se a nota. Nos últimos, eu fiz um ligeiro diminuendo e *rallentando*, o que foi celebrado pelo compositor. Diante desta situação, na escrita do segundo movimento da sua peça, Cabado me pediu para ser mais mecânico, e não alterar nem a velocidade nem a dinâmica.

O terceiro movimento, o mais rápido dos cinco, requer muita perícia para a mão direita, pois tem mudanças inoportunas entre arco e *pizzicato*: sugiro *pizzicato* com a mão esquerda, e ele concorda.

No penúltimo movimento, as ligaduras acabam sendo, do meu ponto de vista, muito longas, por isso fizemos algumas modificações também nesse sentido. Além disso, em uma conversa posterior, foi sugerido pelo compositor que fosse utilizada a surdina no violoncelo.

No último movimento, ele esclarece que os harmônicos resultantes devem ser todos F#, o que eu não havia entendido. Sobre este movimento, no que diz respeito às questões técnicas, assinalo-lhe que os harmônicos artificiais (de quarta ou terça) não podem ser tocados com *pizzicato*, pois o som resultante praticamente não tem tonicidade. Sugiro que sejam tocados como naturais, pois o som resultante permanece o mesmo. Ele concorda.

No final, ele mesmo, ao rever as peças, percebe que havia esquecido de anotar algumas pausas e momentos de silêncio, e assim finalizamos a revisão das partituras, neste primeiro encontro.

### **Mudanças na partitura**

É importante destacar algumas vantagens da relação performer-compositor, enfatizando que quando há um diálogo fluido, ambos os agentes se beneficiam.

Neste caso particular, quando confrontado com a primeira partitura apresentada pelo compositor, algumas questões foram encontradas para serem resolvidas. Em alguns casos, as sugestões sobre aspectos idiomáticos do instrumento, que incluíam *pizzicatos* sobre o harmônico artificial de quarta (que dificilmente soam com o resultado esperado pelo compositor), também incluíam certas decisões sobre ligaduras, que em alguns casos podiam até ser realizadas, mas que, em geral, dificultavam a interpretação da obra.

É interessante notar que, neste caso particular, o compositor conhece muito bem o instrumento, mas mesmo levando isto em conta, o relacionamento e a troca com o intérprete acaba melhorando seus conhecimentos.

Durante os primeiros dias de março de 2022, enviei a Cabado as modificações que tínhamos feito na partitura, para que ele pudesse fazer uma nova versão, incorporando estas modificações ao trabalho. No primeiro movimento, a única indicação era silenciar a corda Dó quando a mesma nota era tocada na corda Sol. Esta proposta do compositor foi feita a fim de respeitar o máximo possível o silêncio que se seguiu a essas notas. No segundo movimento,

---

<sup>9</sup> Para saber mais sobre a música de Frey, nas próprias palavras de Cabado, sugerimos a leitura de Cabado (s/d).

faltava apenas um silêncio, que o próprio compositor havia esquecido de escrever em minha parte, mas que estava em seu original.

Figura 1. Trecho de II, com uma correção feita pelo compositor

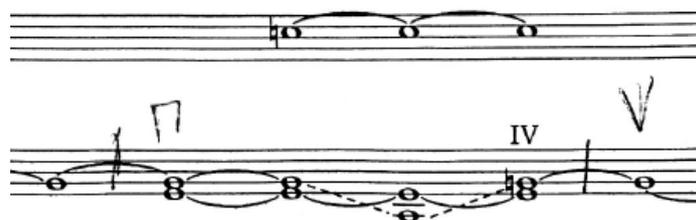


Fonte: [cello], de Tomás Cabado

Por sua vez, no terceiro movimento, surgiu uma das modificações mais significativas, que resolvemos naquela primeira reunião. Escrito em um tempo relativamente ágil (semínima=100), houveram mudanças muito rápidas entre o arco e a mão direita *pizzicato* para tocar uma corda dupla. Minha sugestão foi fazer o mesmo *pizzicato* com a mão esquerda e assim poder tocar a nota anterior, com o arco, por toda a sua duração. A sugestão foi aceita pelo compositor, após escutar como soaria.

No movimento seguinte, a única mudança que ele faz na escrita responde a minha própria sugestão interpretativa, que está relacionada à possibilidade de estar um pouco mais confortável com arcos não tão longos e, desta forma, poder dar alguma direção às frases.

Figura 2. Trecho de IV, com correções feitas junto ao compositor



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

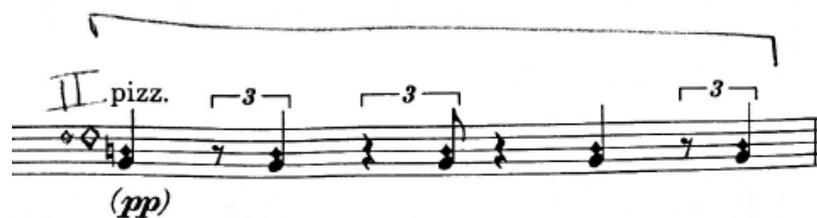
Finalmente, o quinto e último movimento também passou por modificações significativas, seguindo algumas sugestões da minha parte. A intenção inicial de Cabado, e o que foi escrito na primeira versão da partitura, eram harmônicos artificiais de quarta a serem tocadas com *pizzicato*. Infelizmente, não aconteceu um resultado com boa sonoridade, apenas o pulsar da mão direita sobre a corda, quase com um som mudo e percussivo. Portanto, todos os harmônicos-*pizzicatos* que foram escritos desta forma foram substituídos por outro harmônico natural que proporcionara o mesmo resultado (F#, a nota na qual o movimento é escrito em sua totalidade).

Figura 3. Trecho de V, com correções junto ao compositor



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

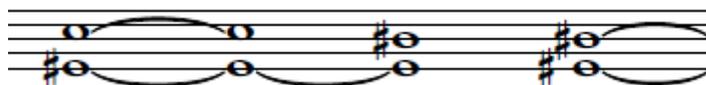
Figura 4. Trecho de V, com correções junto ao compositor



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

Após enviar estas correções pelo correio eletrônico, recebi, do compositor, o trabalho com as modificações já incorporadas, estabelecendo assim, após esta primeira troca, a versão definitiva da peça. Devido a restrições de espaço neste trabalho, exemplifico a seguir apenas algumas delas.

Figura 5. Trecho de II, corrigido pelo compositor na segunda versão da partitura



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

Figura 6. Trecho de II, corrigido pelo compositor na segunda versão da partitura



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

Figura 7. Trecho de V, corrigido pelo compositor na segunda versão da partitura



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

### Dificuldades e desafios técnicos

Quando inicio o estudo da peça, fevereiro do 2022, encontro no primeiro movimento alguns elementos relativamente complexos: o tempo lento (a marcação indicada pelo compositor é de semibreve=35), figuras longas, dificuldade de controle do arco tendo em conta longas ligações no arco, equilíbrio do som entre notas "naturais" e harmônicos, e harmônicos sobre cordas duplas.

Figura 8. Trecho de I.



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

De maneira geral, podemos dizer que há uma dificuldade particular que atinge grande parte da produção do compositor Cabado, e que envolve a relação entre dinâmica, tempo, som e vibrato.<sup>10</sup> Nesta peça, por exemplo, o compositor indica *senza* vibrato, e as dinâmicas, geralmente, estão mais próximas do piano do que de forte. Esta ausência do vibrato e a dinâmica mais suave<sup>11</sup> requerem muita precisão no controle do arco e afinação perfeita. Isto é, sem dúvidas, é um grande desafio, pois percebo uma sensação de grande exposição, e também requer um controle muito bom do arco, pois se desenvolve de forma muito sutil.

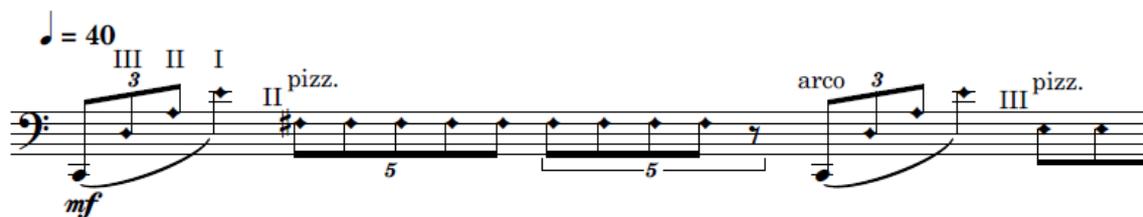
Também em relação ao controle do arco, as transições entre as cordas duplas de harmônicos e quando esses acordos duplos incluem notas tradicionalmente tocadas devem ser feitas com muito cuidado, para que a corda que é pressionada sobre o harmônico não soe significativamente mais alta.

No segundo movimento, em função do tempo lento, o desafio está nas figuras irregulares, principalmente nos quintuplos de semínima. Por outro lado, projetar o som de algumas notas a serem tocadas com o *pizzicato* da mão direita também aparece como um desafio técnico a ser resolvido.

Figura 8. Trecho de II.

<sup>10</sup> Mapa da dinâmica nos cinco movimentos: I. mp - p - ppp / II. mf - pp / III. p - f / IV. p / V. mp - pp. Mapa de indicações de tempo nos cinco movimentos: I. Semibreve 35 / II. Semínima 40 / III. Semínima 100 / IV. Semibreve 25 / V. Semínima 80. Os acrônimos I, II, III, IV e V correspondem aos cinco movimentos deste trabalho. Respeito a maneira pela qual o compositor escolhe o nome deles.

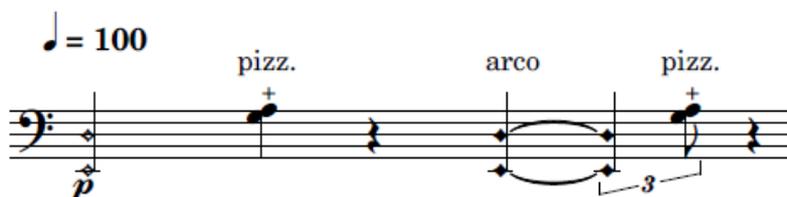
<sup>11</sup> Encontro uma relação entre o tipo de som pretendido por Cabado e aquele que Jurg Frey também está procurando: dinâmica suave, *senza* vibrato, uma forte presença de silêncio.



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

No terceiro movimento, a principal dificuldade reside na marcação rítmica indicada pelo compositor. Essa marcação consiste em semínima=100, além da rápida transição entre o arco e o *pizzicato*, que como dito anteriormente, acabou sendo alterado para *pizzicato* de mão esquerda. Essa técnica é um pouco mais complexa, mas permite aderir mais estritamente às figuras rítmicas, enquanto o som resultante mantém o caráter do resto da peça.

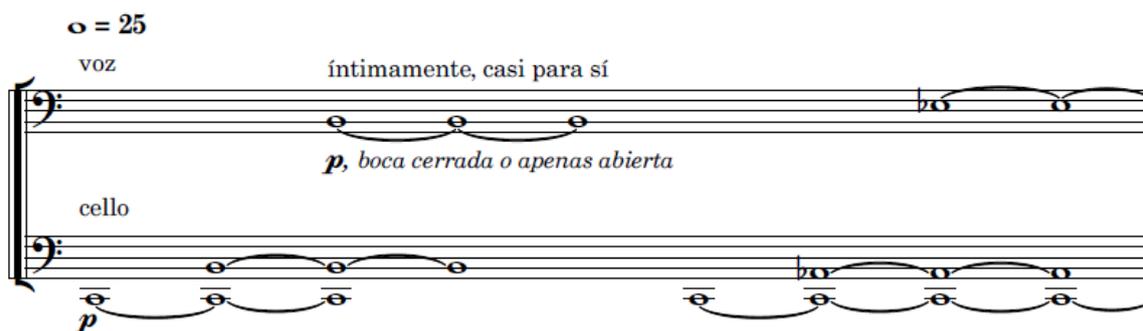
Figura 8. Trecho de III.



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

A particularidade do quarto movimento, e seu principal desafio, é que ele é escrito para violoncelo e voz, sobre a qual é indicado: “*intimamente, quase para si mesmo*”, e é notado “*p, boca fechada ou apenas aberta*”. Geralmente, são tocadas cordas duplas no violoncelo. A voz é adicionada, às vezes fazendo uma uníssono com uma das notas sendo tocadas pelo violoncelo, e em outros casos uma terceira nota, diferente das notas tocadas pelo violoncelo.

Figura 9. Trecho de IV



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

Finalmente, o quinto movimento apresenta, como dificuldade principal, o fato de que alguns harmônicos são obtidos através da afinação por microtons. A particularidade é que, neste curto movimento, ele é composto por harmônicos cujo resultado é sempre Fa#. Como acontece em algumas obras de arte visual, nas quais são utilizados diferentes tons da mesma cor, aqui há uma mudança gradual no som do Fa#, sendo o primeiro mais claro e sonoro, o segundo mais instável e às vezes ainda menos afinado, pois são harmônicas que podem ser cerca de um quarto

de tom mais baixo. Os procedimentos para chegar ao Fa# são variados: desde o obtido na corda Ré, passando pelo artificial (quarto) obtido na corda Sol, até dois que são executados na corda Dò, que sem dúvida são mais desafiadores.

## Possíveis soluções para desafios técnicos e interpretativos específicos da peça

### Respiração

Sobre este ponto em particular, destaco duas maneiras de apresentar a importância da respiração. Por um lado, para o estudo desta peça, e por sugestão do meu professor Fabio Presgrave, foi relevante trabalhar conscientemente a minha respiração. A lentidão de alguns movimentos, particularmente o primeiro e o quarto, permite que este tema seja trabalhado com atenção e delicadeza durante o estudo e performance.. A respiração como preparação, como um momento antes do tocar, é diferente da respiração ativa durante a interpretação do som.

Separar inalação e exalação tem sido um trabalho realizado principalmente para o primeiro movimento, com resultados diferentes. Geralmente, optei pelo momento da inalação antes de tocar o som, encontrando a dificuldade adicional de longos períodos de tempo nos quais, enquanto tocava algumas notas, tinha que inalar novamente, com muita atenção e de forma sutil, para que o som não fosse interrompido ou modificado por cautela.

E por outro lado, talvez de um jeito mais abstrato e filosófico, a respiração também desempenha um papel crucial nos silêncios. Numa conversa com o compositor, onde foi encaminhada para ele uma gravação da peça, em relação ao último movimento, Cabado escreveu o seguinte: "Esse é seu lugar de vazio, e é para lá que a intenção deve ir. Este vazio só é plenamente revelado nesta peça [fazendo referência ao V movimento], está implícito de antemão, se conseguirmos isso com os silêncios em todo o trabalho, seria maravilhoso".

Figura. Trecho do V



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

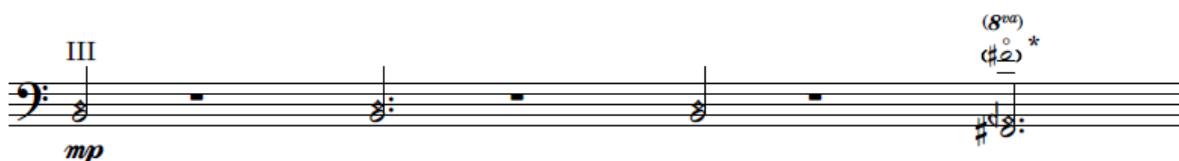
É, portanto, crucial a questão da respiração, não apenas no sentido físico por parte do artista, mas como uma forma de dar maior peso e entidade aos silêncios, aos espaços entre as notas, que tem nesta peça, um rol absolutamente protagônico.

## Harmônicos

Neste caso particular, no primeiro, segundo e terceiro movimentos, os harmônicos naturais aparecem com muita frequência nas quatro cordas. Para a interpretação destes, o trabalho é o que normalmente é feito: tentar tocar com o arco perto do cavalete, neste caso, com a dificuldade adicional de estar frequentemente em um ritmo muito lento, com valores longos. Atingir esta estabilidade no som, também, com consciência da respiração para não apressar o tempo e, tendo em mente que muitas vezes são passagens de cordas duplas, tentando controlar o arco corretamente.

Por outro lado, o último movimento da peça tem a dificuldade adicional de alguns harmônicos artificiais particularmente desafiadores, dos quais eu não tinha conhecimento até antes de iniciar o estudo deste trabalho. O harmônico de uma terça, sobre a corda Sol: o primeiro dedo pisa sobre a nota Si, o quarto dedo (uma terça menor afastada) repousa suavemente sobre o Ré, resultando na nota Fá#. O som acaba sendo tocado com relativa facilidade, mas como todos os harmônicos artificiais, é imprescindível ser muito preciso com a afinação.

Figura. Trecho de V



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

Em segundo lugar, na corda Dó, o primeiro dedo pressiona o Fa#, enquanto o terceiro ou quarto dedo repousa suavemente sobre um Lá perto de um quarto de tom abaixado. Neste caso, é um harmônico um pouco mais instável, exigindo uma distância diferente entre os dedos da mão esquerda. O resultado é novamente Fa#. Para estudar este harmônico, fui reduzindo gradualmente a distância entre o primeiro dedo e o quarto, que é o que pressiona: no início, era um perfeito terceiro menor, e depois descendo pouco a pouco até chegar ao Fa# resultante.<sup>12</sup>

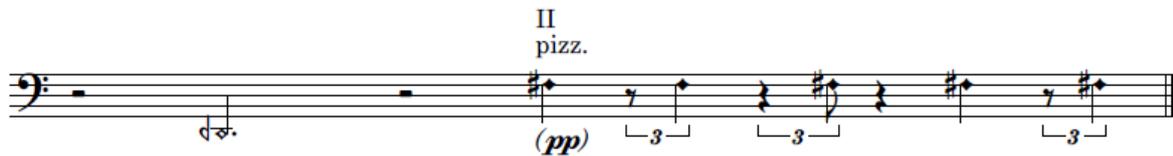
A respeito deste harmônico, e principalmente o próximo, é interessante trazer à tona o esclarecimento feito pelo próprio compositor na partitura: “Os quartos de tom devem indicar a posição aproximada do nó que produz a harmônica resultante. Este último, por sua vez, é sempre escrito como a nota de igual temperamento mais próxima do resultado real”.

Finalmente, estamos diante do harmônico mais desafiador da peça, que é escrito como um Ré de um quarto de tom baixo. Mais uma vez, o resultado deve ser próximo (desta vez, não muito preciso) de um Fa#. Aqui, é particularmente importante tocar com o arco perto do cavalete. Comecei com o primeiro dedo no Ré, descendo muito lentamente e cobrindo distâncias mínimas para que outros resultantes aparecessem pouco a pouco. Descobri que a quarta nota (dentro de uma faixa muito pequena) que resultou foi a mais próxima do Fa#, então tentei, durante o estudo da peça, acomodar rapidamente a mão àquelas quatro notas de distância do Ré original.

<sup>12</sup> Sobre este recurso -além de outros-, sugere-se a leitura de Presgrave (2014).

Vale notar que, mesmo assim, este harmônico é particularmente instável, pois nem sempre fui capaz de encontrar aquele nó em particular que fornece o Fá# resultante.

Figura. Trecho de V



Fonte: [cello], de Tomás Cabado

Quanto aos *pizzicatos* harmônicos, procuro tocar mais perto do cavalete, e apenas com as pontas das pontas dos dedos da mão esquerda, modificação sutil, mas com uma mudança muito clara no som para que o som resultante seja mais claro.

### Ritmo

Sem ser uma enorme dificuldade, a escrita de quintuplos a uma velocidade tão lenta, como no segundo movimento (quintuplos de semínimas, semínima=40), é desafiante e requer um estudo lento, mediante o solfejo, e auxiliado pelo metrônomo. A estratégia adotada, neste caso, é pensar em quintuplos de colcheias, e insistir em pares, ligando de a dois, a fim de garantir um rigor rítmico destes números que são desafiadores de interpretar, especialmente a uma velocidade tão lenta como é exigido nesta peça. No momento de abordar os quintuplos, também foi de ajuda antecipar na nota anterior, geralmente uma semínima, e subdividi-la, em silêncio, para chegar aos quintuplos com maior rigor.

### Voz

O quarto movimento, como escrevemos acima, apresenta o desafio adicional de ter que colocar a voz em jogo, cantando (seja de boca fechada ou pouco aberta, como o próprio compositor pede na partitura, "intimamente, quase para si mesmo"). Neste caso, como o violoncelo sempre aparece primeiro, a estratégia adotada foi pensar no intervalo entre as duas vozes (violoncelo e voz humana). Portanto, além de alguns unissons, por exemplo, se o violoncelo começa com o bico de Dó-Lab, eu aproveito aquele compasso até que a voz entra para pensar na nota que eu deveria cantar (neste caso um Eb), naquela perfeita 5ª nota de distância. Desta forma, pensando harmonicamente, consegui resolver este desafio técnico particularmente novo para mim, e relativamente pouco usado no repertório contemporâneo do violoncelo.

### Considerações finais

O trabalho realizado com esta peça resulta em uma colaboração virtuosa entre compositor e intérprete/pesquisador. Mesmo um compositor experiente como Cabado, com seu amplo conhecimento do violoncelo, acaba fazendo alterações na partitura após uma troca com o intérprete. Mesmo em assuntos mais relacionados à técnica e interpretação, as trocas são significativas para o compositor e, claro, para a peça mesma, em função das modificações realizadas.

Do lado do intérprete, por outro lado, é uma grande vantagem ter acesso às opiniões e intenções do compositor antes de executar uma peça, para entender e executar o que o compositor deseja, tão rigorosamente quanto possível. Além disso, as decisões sobre questões interpretativas são claramente baseadas no fato de que o próprio compositor subscreve essas decisões. Vale a pena, portanto, ressaltar a importância de trabalharmos juntos, sempre que possível, em peças contemporâneas.

A metodologia utilizada, ou seja, o trabalho colaborativo mediante intercâmbios e diálogos, a preparação de um diário de estudo pelo intérprete/pesquisador e a concepção de exercícios para resolver alguns desafios específicos, mostrou-se adequada, uma vez que se conseguiu uma interpretação que responde às intenções do compositor, sobre uma partitura que sofreu alterações na busca dessas mesmas intenções, e também respondendo aos comentários do intérprete.

Espera-se, portanto, que este trabalho sirva como um incentivo para fortalecer o repertório sulamericano contemporâneo, para fornecer algumas soluções possíveis para aqueles que enfrentam desafios semelhantes e para valorizar trocas fluídas e respeitadas entre compositores e intérpretes.

## Referências

CABADO, T. (2020). Música y realidad: hasta el concepto de música absoluta. Revista 4'33''. IX (19), pp. 152-161.

CABADO, Tomás. Lo que hay de permeable en un sonido, lo que hay de afirmativo en un silencio. La música de Jurg Frey. Diplomatura Superior en Música Contemporánea. Disponível em: <https://sites.google.com/view/dsmc/publicaciones-contenidos/lo-que-hay-de-permeable-en-un-sonido-tomas-cabado?authuser=0>. Acesso em: 22/05/2022.

CRISPIN, Darla. Artistic Research and Music Scholarship: Musings and Models from a Continental European Perspective. In: DOĞANTAN-DACK, Mine. Artistic Practice as Research in Music: Theory, Criticism, Practice. Londres: Ashgate, 2015.

DOMENICI, Catarina L. O Intérprete em colaboração com o compositor: uma pesquisa autoetnográfica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓSGRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. Anais (...) Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2010, p. 1142-1147.

FRAYLING, Christopher. Research in Art and Design. Royal College of Art Research Papers. 1/1, 1993-4.

GRELA H., Dante G., La música contemporánea en la universidad. Revista do Conservatório de Música da UFPel, Pelotas, Pelotas, No. 6, 2013, p. 15 - 42.

HOLSCHUH, Mariana de Moraes; QUEIROZ, Rucker Bezerra de; NODA, Luciana. A colaboração compositor-intérprete para a composição e a interpretação de O Caldeirão dos esquecidos, de Danilo Guanais. Opus, v. 26 n. 1, p. 1-28, jan./abr. 2020. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2606>. Acesso em: 22/05/2022.

ORTIZ DE ZÁRATE, Juan. El análisis en la música contemporánea [en línea]. Documento inédito. Facultad de Artes y Ciencias Musicales (s.f.). Disponível em <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/greenstone/cgi-bin/library.cgi?a=d&c=contribuciones&d=analisis-musica-contemporanea-ortiz>>. Acesso em: 10 sep. 2021.

ROYO ABENIA, Alberto. El Análisis como Herramienta en la Interpretación de la Música Atonal para Guitarra. Revista Electr. de LEEME (Lista Europea Electrónica de Música en la Educación), n. 17, 2006. Disponível em < <http://musica.rediris.es>>. Acesso em: 10 sep. 2021.



SANTILLÁN VARELA, Luis Antonio, CORTÉS CERVANTES, Raúl y HERNÁNDEZ MONTEERRUBIO, Mauricio. “Mario Lavista: pensamiento composicional”. *Magotz* Vol.5, n. 10, 2017. Disponível em <<https://www.uaeh.edu.mx/scige/boletin/ida/n10/e9.html>>. Acesso em: 12 sep. 2021.

PACE, Ian; LOUVEIRA, Vitória Liz P.; TEIXEIRA, William. Composição e performance podem ser, e frequentemente têm sido, pesquisa. *Revista Vórtex*, v. 8, n. 1, 2020(a)

PRESGRAVE, F. S. Demandas Técnicas para a Mão Esquerda do Violoncelista na Música Contemporânea Brasileira. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.14 - n.2, 2014, p. 8-20

TEIXEIRA, Willian “A metodologia de pesquisa em performance musical e sua corporificação no violoncelo”. pp 181-235, em *Violoncelo: um compêndio brasileiro* / organizador: William Teixeira; [traduções: William Teixeira e Vitória Louveira]. -- Campo Grande, MS : Ed. UFMS, 2021.

