

PERFORMANCE DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA NA TÉCNICA ESTENDIDA PIANO PIZZICATO

Autor

Guilherme Braga Veroneze Gomes
gveroneze@gmail.com

Orientador

Prof. Dr. Luiz Eduardo Castelões

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Submissão: 25/02/2017

Aprovação: 26/05/2017

RESUMO

O trabalho apresenta um breve histórico sobre a técnica estendida piano pizzicato e o estudo de arranjos de obras da música popular brasileira para esta técnica. As dificuldades e as soluções encontradas são discutidas com base na performance e em dados teóricos, com o objetivo de registrar informações para futuras pesquisas. O artigo é o resultado final da pesquisa “Arranjo de música popular como estratégia composicional contemporânea” desenvolvida no “Grupo de Pesquisa em Composição Musical da UFJF – COMUS” no biênio 2014-2015 por meio de uma bolsa de iniciação científica concedida pelo CNPq.

PALAVRAS-CHAVE

Piano pizzicato. Performance. Música popular brasileira. Técnicas estendidas.

ABSTRACT

This article presents a historical brief about the extended technique piano pizzicato and the study of the arrangements of Brazilian popular music songs for this technique. The difficulties and the solutions found are discussed in relation to the performance and theoretical data, with the aim to register information for future research. The article is the outcome of the research “Popular music

arrangement as strategy contemporary of composition” developed in “Grupo de Pesquisa em Composição Musical da UFJF – COMUS” during the biennial 2014-2015 by means of Research Grant from CNPq.

KEYWORDS

Piano Pizzicato. Performance. Brazilian Popular Music. Extended Techniques.

1. BREVE HISTÓRICO

A técnica estendida piano pizzicato tem seus primeiros registros com o compositor e pianista norte-americano Henry Cowell (1897-1965) que começou a explorar o interior do piano, determinando que o intérprete pinçasse, raspasse ou golpeasse diretamente as cordas (GRIFFITHS, 2011: 105). Em 1923, compôs *Aeolian Harp*, uma peça para o que ele mesmo chamou de *string-piano* (piano de cordas), esse termo refere-se a um piano de cauda no qual as cordas são manipuladas diretamente com as mãos ou outros objetos. Em *Aeolian Harp* e nas músicas *The Banshee* (1925) e *Sinister Resonance* (1930), Cowell explora efeitos como o pinçamento de cordas individuais, o deslizamento de dedos e unhas nas cordas perpendicularmente, o glissando em um grupo de cordas enquanto um acorde é pressionado silenciosamente nas teclas, o abafamento das

cordas, a produção de harmônicos naturais e artificiais ao abafar a corda em posições estratégicas enquanto toca, dentre outros. (CASTELO BRANCO, 2006: 770) Na partitura da música *Aeolian Harp*, Cowell faz indicação de pizzicato nas notas que devem ser tocadas diretamente nas cordas:



Figura 1: Fragmento da partitura *Aeolian Harp* com indicações de pizzicato. (COWELL, 1930: 10)

Outro compositor norte-americano que explora o piano pizzicato é George Crumb. Em *Five Pieces for Piano* (1962), Crumb indica pizzicatos que se mesclam com notas tocadas ao teclado. A peça de número três é inteiramente tocada diretamente nas cordas, como se observa no fragmento extraído da partitura:

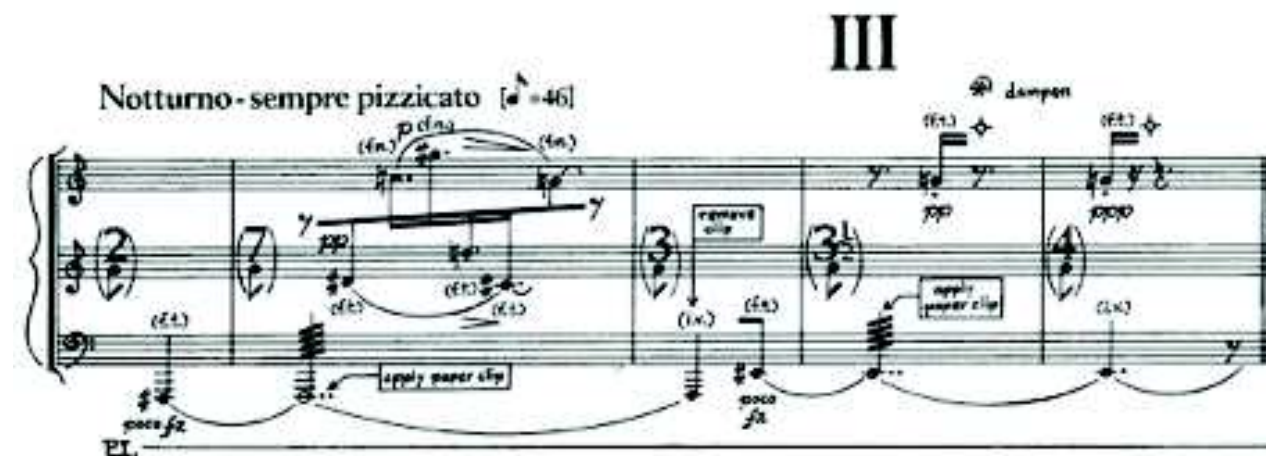


Figura 2: Fragmento da partitura de *Five Pieces for Piano*, de George Crumb. (CRUMB, 1973: 7)

2. A PESQUISA

A busca por formas não convencionais de tocar um instrumento musical é discutida pela professora Marta Castello Branco de acordo com a teoria de Vilém Flusser, que coloca o instrumento musical enquanto aparato, as possibilidades do mesmo enquanto programa e discorre sobre a manipulação do programa pelo intérprete (CASTELLO BRANCO, 2015: 46-47):

Em primeiro lugar, pode-se enganar o aparato em sua teimosia. Também se pode contrabandar intenções humanas para o programa, que não são previstas por ele. Em terceiro lugar, pode-se obrigar o aparato a criar o imprevisto, o improvável, algo realmente informativo (FLUSSER, 1994: 73).

Pode-se dividir esta pesquisa em duas fases: a primeira, cujo objetivo foi de aprender a tocar diretamente nas cordas e identificar as possibili-

dades e dificuldades para a performance em um “novo instrumento” ou, segundo a teoria de Flusser, explorar uma outra possibilidade que não a principal, mas que está dentro do programa previsto para o aparato piano; e a segunda, que dialoga com o tema do projeto no qual esta pesquisa está inserida: “Arranjo de música popular como estratégia composicional contemporânea”. Esta última fase foi constituída pelo estudo de arranjos de duas músicas do cancionário popular brasileiro feitos para a técnica, são elas *Luz do Sol*, de Caetano Veloso e *Ponta de Areia*, de Milton Nascimento.

O objetivo do trabalho foi o de verificar os resultados alcançados durante o estudo e performances de arranjos feitos especificamente para essa técnica. Destaca-se a relevância desta pesquisa, uma vez que o foco é tocar música popular brasileira em uma forma não tradicional de usar o instrumento musical. Ressalte-se ainda que, mesmo não se tratando de técnica inédita, não se verifica uma produção expressiva com esse fechamento específico no Brasil.

2.1 Primeira fase: contato inicial com a técnica piano pizzicato

Inicialmente foi proposto ao intérprete um contato inicial com o piano pizzicato sem repertório ou programa definido, apenas com quatro questões de ordem técnica a serem resolvidas de for

ma empírica: como identificar as notas musicais, uma vez que não se teria a referência do teclado; como manter o pedal direito pressionado durante todo o tempo do estudo, já que é preciso que os abafadores não estejam em contato com as cordas para uma maior emissão de som e maior ressonância; escolha de qual corda deveria ser tocada no caso das notas que são compostas por duas ou mais cordas – no piano estudado as notas compreendidas entre Lá 0 e Lá 1 são compostas por uma corda, entre Si \flat 1 e Si \flat 2 por duas cordas e entre Si 2 e Dó 8 por três; uso ou não de palhetas para friccionar as cordas, pois estas são feitas de metal e poderiam causar desconforto após certo tempo de estudo.

O suporte para o estudo foi um piano de cauda, marca Kawai, modelo RX-2, que se encontra no Instituto de Artes e Design (IAD), na UFJF. O contato com as cordas foi feito no espaço compreendido entre o início das mesmas - compreende-se o início aqui como as pontas das cordas próximas ao teclado - e os abafadores. Durante a primeira fase do estudo, a do contato inicial, encontrou-se as seguintes resoluções para as questões apresentadas acima: para identificar as notas foram feitas marcações com pedaços de fita adesiva colocados sobre os abafadores. Foram marcadas as notas Dó e Sol ao longo do piano; não foi constatado problema quanto às notas que são compostas por mais de uma corda; para manter

o pedal direito pressionado foi usado uma caixa com aproximadamente 12 quilos; a fricção das cordas foi feita com os próprios dedos.

A primeira meta do estudo inicial era como aprender a tocar no “novo” instrumento, ou seja, como acertar as notas desejadas com intensidade adequada. Os objetos de estudo foram, a princípio, improvisos livres em músicas escolhidas pelo próprio intérprete. Dessa primeira fase do estudo, as impressões que merecem destaque são: a necessidade de tocar em andamento lento para que haja tempo necessário da ressonância de uma nota não atrapalhar a próxima; a impossibilidade de tocar em andamento rápido devido à dificuldade técnica encontrada; as escalas penta tônica e Lídio bemol 7 soam “melhores” do que escalas diatônicas, isto talvez ocorra porque as notas da escala Lídio bemol 7¹ coincidem com as primeiras doze notas da série harmônica, excluindo-se as repetições, como se observa na figura abaixo:



Figura 3: Quadro da série harmônica, retirado de livro *The Acoustical foundations of music*. (BACKUS, 1977: 110)

A execução de uma única voz ou melodia com apenas uma das mãos é facilitadora do processo, enquanto que tocar uma linha melódica com duas mãos é útil apenas em alguns momentos de grandes saltos ou nos quais a melodia passa pelos ferros de sustentação da mecânica do piano (tema que será desenvolvido na segunda fase do estudo). O próprio ferro de sustentação é um obstáculo que gera problemas ao tocar determinadas melodias. No piano em que se está realizando o estudo, os ferros ficam entre as notas Si \flat 2-Si 2, Ré 5-Mi \flat 5 e Lá \flat 6-Lá 6.

2.2 Segunda fase: estudo e performance de música popular brasileira ao piano pizzicato

A segunda fase iniciou-se com o estudo do arranjo a duas vozes para piano pizzicato da música *Luz do Sol*, de Caetano Veloso e teve prosseguimento com o estudo de um arranjo para a música *Ponta de Areia*, de Milton Nascimento. Algumas técnicas coletadas durante a primeira fase, a do contato inicial, foram mantidas ou adaptadas para esta segunda. As performances dos dois arranjos foram gravadas e estão disponíveis no site *Sound Cloud*². A seguir vamos expor as considerações, dificuldades e resultados obtidos no estudo destes dois arranjos.

Para o estudo de *Luz do Sol*, o sistema de identificação das notas com marcação nos abafadores

foi adaptado com base nos resultados obtidos na primeira fase deste estudo chegando à seguinte codificação: etiqueta inteira para todas as notas tônicas, neste caso Mi_b , em toda a extensão que o arranjo demandava; etiqueta cortada pela metade para indicar as quintas, Si_b , e etiqueta cortada em um quarto para indicar as terças, Sol. O uso de palhetas firmes e uma em cada mão também foi adotado.

Merecem destaque as seguintes dificuldades encontradas neste momento do estudo: melodias que contém um semitom entre um ferro de sustentação do piano, presentes nos compassos 1, 11 e 37 a 39 na clave de sol geraram dificuldade devido ao movimento que deve ser feito com a mão para tocar o semitom no andamento previsto; acertar semitons em sequência como na mão direita nos compassos 29 a 31 e 37 a 39 foi outra dificuldade encontrada devido à proximidade entre os grupos de três cordas que cada nota, neste caso, é composta; tocar saltos melódicos iguais ou superiores a uma oitava presentes na mão esquerda dos compassos 30, 32, 33, 40 e 41 também dificultou a execução do arranjo. O andamento adotado foi o de 27 batidas por minuto (BPM). A seguir, algumas considerações e resoluções encontradas no estudo deste primeiro arranjo.

O uso de palhetas proporciona maior geração de som e o mesmo fica mais metálico do que quando é gerado tocando-se com os dedos. Seu uso



Figura 4: Abafadores marcados com o sistema adotado no estudo: etiqueta inteira para tônica, cortada pela metade para quinta e em um quarto para terça da escala diatônica do tom do arranjo.

é um recurso facilitador do estudo, pois permite maior precisão para acertar as notas na maioria dos casos com uma exceção: quando as notas a serem tocadas estão próximas do ferro de sustentação do piano, o uso das palhetas apresenta a dificuldade de que não há espaço suficiente para segurar a palheta com a mão posicionada da mesma forma como em notas distantes do ferro. Para solucionar tal problema foram adotadas duas maneiras de empunhar a palheta: uma com a palma da mão mais próxima das cordas, para momentos em que as notas a serem tocadas es-

tão longe dos ferros e outra com a palma da mão mais distante das cordas para quando as notas estão próximas (foto).



Figura 5: Duas formas diferentes de se segurar a palheta de acordo com a proximidade dos ferros de sustentação.

O semitom presente nos compassos 1 e 11, citado acima, apresentou outra dificuldade, além do problema de falta de espaço para a mão. O ferro de sustentação impediu a visão da corda a ser tocada na primeira metade do primeiro tempo de ambos os compassos na clave de sol. Para resolver este trecho, além de ser adotada a posição da palma da mão mais elevada, foram adotadas outras duas medidas: a nota Mi \flat , presente na primeira metade do primeiro tempo do compasso foi tocada sem o uso da palheta e a segunda metade do primeiro tempo foi tocada com a mão esquerda, ao invés da direita.

Um recurso utilizado para acertar as cordas com maior precisão foi deixar a palheta repousar em cima da próxima que iria ser tocada. Isso gerou o problema de que se caso a nota a ser tocada já tenha aparecido na frase anterior e ainda estivesse ressoando, o fato de repousar a palheta sobre ela geraria um corte de seu som, interrompendo a ideia musical da frase. A forma final do recurso foi deixar a palheta em cima da próxima corda a ser tocada, mas sem que se encostasse à mesma, para que o som da corda continuasse ressoando caso tivesse sido tocada na frase anterior. A seguir, a partitura do arranjo:

Figura 6: Arranjo da música Luz do Sol para piano pizzicato. (CASTELÕES, 2014)

"Luz do Sol" (C. Veloso)
[para piano pizzicato] Arr.: Castelões (2014)

Lento $\text{♩} = 40$

2 "Luz do Sol" (C. Veloso)

(*) Até o som s'extinguir completamente...

O segundo arranjo estudado foi *Ponta de Areia*, de Milton Nascimento, que foi feito levando-se em consideração as informações coletadas durante o estudo e a posterior gravação/audição do arranjo da música *Luz do Sol*. Esse *feedback* de informações dado pelo intérprete ao arranjador serviu de guia para a composição desse segundo arranjo no que diz respeito às dificuldades encontradas no estudo do primeiro e à estética nele obtida com a técnica piano pizzicato. A seguir, algumas questões relativas à esta segunda performance.

A extensão de *Ponta de Areia* foi compreendida entre as notas Dó 1 e Fá# 5, o que corresponde às regiões grave e média do instrumento. Essa decisão foi tomada com base na audição do arranjo anterior que gerou uma predileção por estas sonoridades ao piano pizzicato. O uso de semitons passando pelo ferro de sustentação do piano - fato que gerou dificuldades no arranjo anterior - foi evitado. O andamento da música é lento e o arranjo é a duas vozes também como em *Luz do Sol*.

Aqui surgiram duas novidades em relação ao primeiro arranjo estudado: o aparecimento de notas duplas para serem tocadas por uma mão enquanto a outra mão toca outra voz, além de sinais de dinâmica ao longo da partitura. O método de marcação dos abafadores foi modificado pelo fato da música apresentar caráter bitonal, o

que impossibilitou a marcação diatônica usada na fase anterior. Foram usadas as mesmas etiquetas com os nomes das notas nelas escritos marcando as sete notas naturais ao longo de toda a extensão do arranjo.

Alguns recursos observados no estudo do arranjo de *Luz do Sol* foram mantidos como forma de melhorar a execução em *Ponta de Areia*. São eles: as duas formas de segurar a palheta - para momentos de maior ou menor proximidade com o ferro de sustentação - e o recurso de manter a palheta sobre a próxima nota a ser tocada, a fim de se garantir maior precisão. De forma geral, a experiência obtida com o estudo do primeiro arranjo possibilitou que o intérprete solucionasse os problemas comuns entre os dois arranjos. Desta forma, neste momento não é necessário tratar de questões já abordadas no estudo do primeiro arranjo.

Uma das novidades deste arranjo em relação ao primeiro estudado foi o aparecimento de notas duplas na mesma voz, o que demandou estudo específico e tentativas diferentes de tocar em busca de uma boa execução dos trechos. Durante o estudo, constataram-se duas formas possíveis de tocar, sem que o andamento e continuidade da peça fossem comprometidos: uma das formas são para intervalos inferiores a uma oitava. Neste caso toca-se uma das notas com a palheta e a outra com o dedo. Para garantir uma boa interpre-

tação foi necessário eleger qual nota teria função mais importante naquele momento, em função dos contextos harmônico e melódico; outra forma, que inicialmente foi necessária apenas para o intervalo presente na música de uma oitava, foi tocar as duas notas com os dedos. Esse recurso ainda apresentou outro fator de dificuldade que foi repousar a palheta sobre o corpo do piano para que as mãos ficassem livres.

Ao comparar a audição das duas formas citadas, optou-se por tocar todas as notas duplas presentes na partitura, independentemente do tamanho do intervalo, somente com os dedos, ou seja, da segunda forma. Essa decisão foi tomada com base no efeito estético gerado por esta forma já que o toque de notas duplas com os dedos colocou tais notas em outro plano dinâmico, conferindo profundidade à música nestes momentos. Abaixo, a partitura do arranjo de *Ponta de Areia*:

"Ponta de areia" (M. Nascimento) [para piano pizzicato]

Arr: Castelões (2014)

Lento $\text{♩} = 30$

The musical score is written for piano and consists of four systems of two staves each. The first system starts with a dynamic marking of *mp* and the instruction *Seo. sempre*. The second system includes a *loco* marking. The third system features a *f* dynamic marking and *loco* markings. The fourth system ends with a *p* dynamic marking and a final instruction: *(*) Até o som s'extinguir completamente...*

Figura 7: Arranjo da música Ponta de Areia para piano pizzicato. (CASTELÕES, 2014)

3. CONCLUSÃO

O aprendizado com as sessões de estudo, no contato inicial, forneceu ferramentas para a performance do primeiro arranjo e a experiência com este por sua vez permitiu que o intérprete estivesse apto a tocar um segundo arranjo aprimorado. Importante ressaltar a diferença na posição dos ferros de sustentação do sistema de cordas que pode existir entre pianos de marcas e modelos diferentes. Essa diferença pode demandar uma mudança no arranjo por meio do diálogo intérprete/arranjador ou a utilização das técnicas aqui sugeridas. São elas: 1) as duas formas diferentes de segurar a palheta, uma com o punho levantado para notas próximas dos ferros e outra com o punho abaixado, para notas mais distantes; 2) o recurso de posicionar a palheta em cima da próxima nota a ser tocada e 3) a troca de mãos para momentos em que o ferro de sustentação impede a visão de uma determinada nota.

As músicas estudadas apresentaram uma mudança estética em relação aos arranjos observados nas gravações disponíveis das mesmas em discos, CDs e outros adquirindo um caráter contemporâneo. Isto talvez se explique devido à sobreposição de harmônicos - que causa batimentos e até dissonâncias - e também ao timbre do piano pizzicato, pouco usual na música popular brasileira.

Ao se observar compositores que utilizaram a

técnica como *Cowell e Crumb*, notam-se outros recursos que não foram utilizados nesta pesquisa como a produção de harmônicos nas cordas, o uso do teclado apenas para liberar os abafadores de determinadas notas e uso de outros objetos como baquetas. Estas possibilidades podem também produzir outras sonoridades e poderiam também ser utilizadas com o repertório trabalhado na pesquisa.

Esperamos que as informações aqui registradas possam ser de utilidade para futuros estudos sobre a técnica piano pizzicato, além de contribuir para a maior difusão da mesma já que, como foi visto, diferentes repertórios podem ser adaptados à técnica desde que suas características sejam observadas.

¹ Escala Lídio bemol 7 no centro modal de Dó: Dó, Ré, Mi, Fá#, Sol, Lá e Si).

² Luz do Sol está disponível no link <<https://soundcloud.com/guilherme-veroneze/luz-do-sol-caetano-veloso-para-piano-pizzicato>>. Acesso em 04 abril 2016. Ponta de Areia está disponível no link <<https://soundcloud.com/guilherme-veroneze/ponta-de-areia-piano-pizzicato>>. Acesso em 04 abril 2016.

REFERÊNCIAS

BACKUS, John. The acoustical foundations of music. Second Edition. New York: W.W. Norton & Company, Inc.. 1977.

CASTELO BRANCO, Claudia. O Piano preparado e expandido no Brasil. In: XVI CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), (16.), 2006, Brasília. Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Disponível em <http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/ses-sao02/07COM_TeoComp_0204-094.pdf>. Acesso em: 03 abril 2016. 770-774.

CASTELÕES, Luiz Eduardo. Luz do Sol. Juiz de Fora: edição digital, 2014. Partitura manuscrita.

_____. Ponta de Areia. Juiz de Fora: edição digital, 2014. Partitura manuscrita.

CASTELLO BRANCO, Marta. O Instrumento Musical como Aparato. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2015.

COWELL, Henry. The Banshee. Los Angeles: W. A. Quincke & Company, 1930. Partitura.

_____. Aeolian Harp. Los Angeles: W. A. Quincke & Company, 1930. Partitura.

CRUMB, George. Five Pices for Piano. New York: Peters Corporation, 1973. Partitura.

FLUSSER, Vilém. Philosophie der Fotografie. Göttingen: European Photography, 1994.

GRIFFITHS, Paul. A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. 2ª Edição. Tradução Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.