

A MENINA QUE VIROU CHUVA

COMENTÁRIOS PARA MÁRCIO STEUERNAGEL

I. NOTA DE PROGRAMA

A peça está segmentada em três partes e apresenta algumas histórias paralelas que podem constituir percursos simultâneos para a escuta. A peça caminha, por exemplo, de uma escrita tímbrica para uma escrita harmônico-melódica, passando por uma escrita textural na parte central. Um outro percurso se dá no âmbito da tessitura, com um deslocamento do registro agudo (la5 em uníssono na cordas) ao registro grave (cluster final nas cordas), passando por uma abertura mais balanceada da tessitura na parte central e por choques acentuados na terceira parte, enfatizados pelo contraste de dinâmica e de colorido orquestral. No que se refere à organização de camadas, a peça tem início com uma ideia monódica (conduzida pelas das cordas), passa por um agenciamento polifônico (com a sobreposição de comportamentos bastante distintos entre os *glissandi* das cordas e as ondulações dos sopros na região grave) e se encerra com uma textura essencialmente homofônica (com as cordas e os sopros amalgamados), onde alguns fragmentos melódicos são destacados nos sopros. No decorrer da peça o tam-tam aparece como personagem capaz de alargar o espectro sonoro da orquestra, contribuindo também para a transição entre as diferentes partes. Ainda que não tencione representações de outra ordem, a peça possui, de um ponto de vista bastante pessoal, uma dimensão extramusical que faz referência a estados emocionais associados à experiência da morte, se valendo, assim, de alguns elementos simbólicos trabalhados nesse mesmo contexto ao longo da história da música. A peça é dedicada à Heloísa Bonafé de Andrade, a menina que virou chuva.

II. CONTEÚDOS EXTRA-MUSICAIS (PROJETO POÉTICO)

A peça é dedicada à minha sobrinha, Heloísa, que vi nascer e morrer no dia 19/12 do ano passado. Ela viveu 40 minutos e morreu após 4 paradas cardíacas. É, portanto, uma homenagem, um pequeno "réquiem", ao qual me dediquei nos meses seguintes. Pensei em três "cenas" consecutivas ao longo da peça. A primeira cena carrega uma ideia de "perda", de morte. Seria todo o trecho inicial (cifra A), com sonoridade muito delicada, contida e introspectiva. As imagens poéticas nesse início seriam a de uma respiração miúda e difícil, de uma vida frágil, e especialmente, a ideia de um "vazio", de um buraco. A cifra B apresenta um momento mais enérgico e desequilibrado, e opera uma espécie de transição para a próxima cena. A segunda cena (cifras C a E) começa com a entrada de uma textura grave nos sopros e ali eu elaborei uma espécie de imagem do "luto". Algo como um canto de litania, uma sonoridade mais densa e pesada, que vai se acumulando e agravando. Isso aparece sobreposto aos *glissandi* das cordas que evocam, de alguma forma, a ideia de choro e de dor. A terceira cena (a partir de F) vem com os acordes finais e é pra mim o momento pós-luto, talvez uma fase de "resignação", "aceitação", um pouco mais sublime, porém ainda entrecortada por alguns choques e espasmos (a partir de G). Bem, não vou detalhar

muito mais do que isso pois, de certo, são apenas conteúdos extra-musicais que motivaram a construção da peça. Mas achei legal dizer alguma coisa sobre isso, ainda que superficialmente, pois esta ideia geral pode ajudar também na construção da interpretação da peça.

III. ELEMENTOS TÉCNICOS E SONOROS GERAIS

Cifra A

- O início da peça sobrevive do detalhamento de “efeitos” que acontecem sobre uma superfície “aerada” (relação figura/fundo). Esta superfície (fundo) é criada pelo Tamtam e pelas cordas. As cordas devem manter sonoridade *a.s.p* e *flautado*, com dinâmica muito contida (de *piano* a *mezzopiano*), para não perder o som de “ar”. É importante não perder o ponto de contato do arco bem em cima do cavalete e também manter o arco leve e rápido, para não “grunhir”. Trata-se de um grande som de ar que “nasce de dentro” do tam-tam. Os “efeitos” (figura: tutto l'arco, glissandi, tremolos) são como pequenos brilhos que gradualmente aparecem e desaparecem. Eles aparecem e voltam para trás (viram figura e retornam ao fundo). Eles aparecem sempre em *s.p.* e são destacados pela dinâmica que vai até *forte*, perdendo o som de “ar” e evidenciando melhor a nota A. Por isso, a diferença entre *a.s.p* e *s.p.* é essencial para o início da peça, bem como os contrastes de dinâmica.

- As fermatas são como uma breve respiração (não passam de um tempo de silêncio).

Cifra B

- No início da cifra B o arco passa finalmente de *flautado* para *ordinario*. Porém, aqui ainda é importante manter o *s.p.*, com uma sonoridade áspera (agora sim mais “grunhida”!). O arco na posição normal entra apenas em c.32 (com a entrada dos sopros) e é somente a partir dali que teremos uma sonoridade mais “pura” nas cordas.

- Nessa seção o Tamtam abandona a posição de fundo e ganha destaque como figura.

- Entre c.26 e c.30, as cordas não devem fazer “subdivisis”, alternando músicos para executar as notas presas e as cordas soltas. Todos devem tocar notas duplas (exceto os contrabaixos que têm notas simples).

- É importante não esmorecer nos acentos (^) durante todo o trecho. Exagerar.

Cifras C, D, E

- Aqui trata-se de uma polifonia entre duas massas (cordas e sopros). É importante buscar equilíbrio de volume entre elas. Os sopros estão todos na região grave e isso traz uma sonoridade bastante escura. Portanto, seria bom segurar o volume das cordas para não encobrir demais a massa dos sopros.

- A massa dos sopros não é homogênea. Aqui é muito importante a valorização das dinâmicas individuais de cada sopro. É justamente a defasagem de cresc/decresc (no trompete e nos trombones auxiliada pelo movimento da sordina wahwah) que existe entre os instrumentos que faz esta massa sonora ondular e ganhar vida.

- Os acelerandos e as marcas de metrônomo podem ser pensados de maneira mais fluida. Se você preferir fazer um *accelerando* único e contínuo, não há problemas. O importante é que seja um *accelerando* gradual para não “atropelar” a massa dos sopros.

- Em c.50, se as cordas preferirem fazer arco livre (rápido e alternado) para favorecer *crescendo a forte*, não há problemas.

Cifra F

- Nas cordas, buscar sonoridade mais escura (*sordina* e de fato *senza vib.*).

- Os sopros precisam "cantar", para se destacarem das cordas. Não são todas as linhas, somente aquelas que contém o cresc/decresc. São pequenos fragmentos melódicos, de uma ou duas notas. Isto precisa vir para o primeiro plano (com o auxílio da dinâmica que está escrita) e depois voltar para trás. O resultado é uma melodia entrecortada e bem colorida pois ela vai mudando de timbre (passando por diferentes instrumentos).

- Nas cordas (entre c.58 e 64), atentar para o fato de que há níveis independentes de dinâmica entre os naipes (isso irá valorizar as interpolações harmônicas).

Cifra G

- Buscar muito contraste súbito de dinâmica. Esta é a seção mais agressiva da peça, cheia de choques.

- Nas cordas, respeitar o *poco vibrato* nos fortes.

- Aqui é um pouco difícil mas os metais precisam ter bastante precisão rítmica nos ataques pois estão muitos expostos e precisam timbrar juntos. Também precisam ter atenção nos crescendos súbitos que acontecem no fim das notas longas. O crescendo precisa ser contido e estourar sempre na cabeça do próximo compasso.

- O Tamtam tem indicação (*secco*) de abafar após ser percutido. Porém, dependendo da baqueta e do equilíbrio de volume da orquestra, pode ser bom deixar soar e não abafar. Aqui em SP o percussionista fez com um bastão de madeira e optamos por *l.v. sempre*.

Cifra H

- Valorizar a terminação em *flautado*.

IV. TAMTAM

A) Baqueta Superball

A peça está segmentada em três partes e apresenta algumas histórias paralelas que podem constituir percursos simultâneos para a escuta. A peça caminha, por exemplo, de uma escrita tímbrica para uma escrita harmônico-melódica, passando por uma escrita textural na parte central. Um outro percurso se dá no âmbito da tessitura, com um deslocamento do registro agudo (la5 em uníssono na cordas) ao registro grave (cluster final nas cordas), passando por uma abertura mais balanceada da tessitura na parte central e por choques acentuados na terceira parte, enfatizados pelo contraste de dinâmica e de colorido orquestral. No que se refere à organização de camadas, a peça tem início com uma ideia monódica (conduzida pelas das cordas), passa por um agenciamento polifônico (com a sobreposição de comportamentos bastante distintos entre os *glissandi* das cordas e as ondulações dos sopros na região grave) e se encerra com uma textura

essencialmente homofônica (com as cordas e os sopros amalgamados), onde alguns fragmentos melódicos são destacados nos sopros. No decorrer da peça o tam-tam aparece como personagem capaz de alargar o espectro sonoro da orquestra, contribuindo também para a transição entre as diferentes partes. Ainda que não tencione representações de outra ordem, a peça possui, de um ponto de vista bastante pessoal, uma dimensão extra-musical que faz referência a estados emocionais associados à experiência da morte, se valendo, assim, de alguns elementos simbólicos trabalhados nesse mesmo contexto ao longo da história da música. A peça é dedicada à Heloísa Bonafé de Andrade, a menina que virou chuva.

A baqueta superball aparece em dois momentos da peça: no início (c.1-19) e antes de F (c.47-56). No primeiro momento, é importante buscar harmônicos agudos (como um choro de criança), para fundir com as cordas que seguram uma nota A. Para tanto, uma baqueta com a cabeça bem pequena ajudará muito. No segundo momento, é importante buscar harmônicos graves, fundindo com o pedal que acontece sobre a nota Eb. Para os harmônicos graves, é preciso uma baqueta com cabeça grande. Sobre o uso da baqueta superball, uma boa referência pode ser este vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=bO2Hx-tu67U>. Em 2:33 (quando o percussionista usa a superball vermelha) há uma boa referência de som para o início da peça; e em 1:59 (superball azul), para o segundo momento.

B) Raspagem

Os efeitos de raspagem acontecem na superfície e na borda do Tamtam somente na seção B (c.26-32). Indiquei uma baqueta de metal (pode ser uma de triângulo, por exemplo) para o som ficar mais "ácido". Mas se o percussionista preferir, pode tentar realizar o efeito com uma baqueta de madeira bem dura. De fato, essa escolha depende da resposta sonora de cada Tamtam. Para a raspagem na lateral do Tamtam (que vem representada pelo símbolo de uma seta), a referência de som pode ser ouvida neste vídeo, em 0:52: https://www.youtube.com/watch?v=zjn0rMMgC_Q. A raspagem na superfície do Tamtam (que vem representada pelo símbolo de uma onda) tem um efeito sonoro similar. As duas são raspagens rápidas porém, a primeira (na lateral), trata-se de um movimento/impulso único, enquanto a segunda (na superfície) trata-se de uma raspagem contínua (e frenética).

C) Arco

No fim da peça, na seção H, solicitei um arco para o Tamtam. Em geral os percussionistas fazem com um arco de contrabaixo mas, aqui em SP, curiosamente, conseguimos um som melhor com um arco de violino. Aqui está uma bom referência de som de arco no Tamtam para essa peça (a partir de 2:25): <https://www.youtube.com/watch?v=OuFF16xDpP8>. É evidente que a "fundamental" escutada vai depender muito de Tamtam para Tamtam e, de minha parte, não há qualquer preferência. Aqui está uma outra referência de som bem diferente mas que preserva o mesmo tipo de "efeito" buscado (ver em 1:25): https://www.youtube.com/watch?v=zjn0rMMgC_Q. O percussionista deve manter um arco lento e contínuo (usar muito breu), e acelerar o movimento só no fim, evidenciando o crescendo e deixando a reverberação soar livremente.