

Aplicação das técnicas e princípios de produção do som no estudo do instrumentista e no duo viola e violoncelo

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE

Larissa Natália Ferreira de Mattos
Universidade Federal de Minas Gerais – larissacello@gmail.com

Carlos Aleixo dos Reis
Universidade Federal de Minas Gerais – carcenster@gmail.com

Resumo: Este artigo trata sobre o duo viola e violoncelo sob o viés da produção do som, especificamente sobre as técnicas concernentes à mão direita, e divulga uma lista com 25 peças dos séculos XX e XXI. São apresentadas variáveis interdependentes que modificadas afetam umas às outras, como aderência do arco na corda, o ponto de contato do arco entre o cavalete e o espelho e a velocidade do arco. Quando combinadas e exploradas, essas técnicas são capazes de valorizar características próprias de cada instrumento, possibilitar ao intérprete um maior domínio do som e timbres para melhor combiná-los no conjunto.

Palavras-chave: Produção de som. Duo viola e violoncelo. Timbre. Controle da sonoridade.

The Use of Techniques and Principles of Sound Production in the Practice and on the Viola and Cello Chamber Duo

Abstract: This article presents the duo viola and cello under the perspective of the production of sound, specifically on the techniques concerning the right hand, and shows a list with 25 pieces from the XX and XXI centuries. Interdependent variables are presented, and when modified, affect each other such as bow adherence on the string, the point of contact of the bow and the bow speed. When combined and exploited these techniques are able to appreciate the characteristics of each instrument, allow the interpreter a larger sound field and tone colors to better match in the ensemble.

Keywords: Sound production. Viola and cello duo. Tone colours. Sound control.

1. Introdução

Este artigo pretende discutir e apresentar o duo viola e violoncelo sob o viés da produção do som e trata especificamente sobre as técnicas que concernem à mão direita, apresentando reflexões e orientações de como deve ser o estudo do instrumentista para que se obtenha uma boa qualidade sonora em diversas situações em grupos de câmara e enquanto duo. São apresentadas variáveis interdependentes que modificadas afetam umas às outras, como aderência do arco na corda, o ponto de contato do arco entre o cavalete e o espelho e a velocidade do arco. Quando combinadas e exploradas, estas variáveis são capazes de valorizar características próprias de cada instrumento e possibilitar ao intérprete um maior domínio do som e timbres. “Produzir e modificar o som significa entender como o arco faz a corda vibrar e as variáveis afetam a corda vibrante” (REBELLO, 2011: 50). Para isso, é preciso

primeiramente ter controle total do arco, ou seja, ter a “habilidade de manipular cada uma dessas variáveis em qualquer ponto do arco” (REBELLO, 2011: 50).

O duo viola e violoncelo manteve-se desde o século XVII até o século XIX com um número restrito de obras, sendo *Obbligato Eyeglasses* WOp. 32 (1797) do compositor L. W. Beethoven uma das mais executadas pelos intérpretes até a atualidade. Entretanto, a partir do século XX, a valorização tímbrica e as experimentações com grupos instrumentais diversos fizeram com que o repertório para essa e outras formações menos comuns aumentasse significativamente. De acordo com a pesquisa de mestrado da autora deste trabalho – ainda em andamento – que tem como objetivo principal a organização, catalogação e difusão do repertório para essa formação camerística, foram encontradas até agora mais de 350 obras para o duo datadas dos séculos XX e XXI. Observa-se a importância de trazer à tona a existência dessas obras pouco conhecidas, e a catalogação ou listagem é uma das principais formas de fazê-lo. Por isso, será disponibilizada neste trabalho uma pequena lista, como amostra da pesquisa de mestrado, contendo 25 obras que refletem a necessidade da conscientização, reflexão e direcionamento do estudo individual do instrumentista no que concerne à produção do som. Essa lista poderá auxiliar na divulgação de parte desse repertório pouco conhecido e destacar tais obras onde a sonoridade e timbre são evidenciados e trabalhados pelos compositores.

Este artigo terá como base os autores Barnes (2005), Blum (1986), Dalton (1988), Faria (2012), Pleeth (1982), Rebello (2011) e Wilson (2015) que tratam sobre técnicas de mão direita e esquerda desses dois instrumentos separadamente, e sobre interpretação em grupos diversos. Através do estudo do conteúdo desta bibliografia, é possível aumentar a consciência da manipulação das técnicas para melhor combinar o som, não somente para o duo aqui referido, mas também em diferentes grupos de câmara em que os dois instrumentos estão presentes. Portanto, este artigo poderá ser utilizado como fonte de pesquisa para estudantes e profissionais da música que necessitam aprofundar em aspectos técnicos da viola e do violoncelo diretamente ligados à emissão sonora, assim como apresentar ao público parte do repertório original escrito para o duo.

2. A importância da conscientização das técnicas de produção de som para o equilíbrio sonoro e combinação tímbrica no duo viola e violoncelo.

O célebre violista William Primrose, sobre a produção de som na viola, destaca que pelo fato do instrumento ser maior e mais grave do que o violino, seu corpo e suas cordas vibram com maior intensidade, sendo necessário que a crina do arco tenha mais contato com

as cordas, e não mais pressão, com a sensação de que o arco está dentro da corda todo o tempo, independentemente da dinâmica (DALTON, 1988: 108. MENUHIN; PRIMROSE, 1976: 175). Isso especialmente nas cordas mais graves, Sol e Dó, para que assim sua textura grave e seu timbre rouco sejam enfatizados, da mesma forma que a intensidade pesada das cordas mais agudas, Ré e Lá, descritas por Berlioz, e o caráter melancólico de sua sonoridade. (FARIA, 2012: 36).

Primrose acrescenta que a prática próxima ao cavalete deve ser com o arco dolorosamente lento e com um peso considerável, quase a ponto de arranhar o som, aprendendo-se a sensação de aderência entre a crina do arco e a corda (DALTON, 1988: 109). O violista Jeffrey Irvini também afirma que tocar próximo ao cavalete ajuda a projetar o som, tornando-o mais audível e presente (BARNES, 2005: 117).

Ao comparar as técnicas de arco do violino e da viola, Primrose pondera que os violistas estão constantemente lidando com problema de sonoridade e trato, são mais restritos em seus métodos e forçados a ter maior cuidado nas questões de produção sonora (MENUHIN; PRIMROSE, 1976: 175), pois ao contrário do violino, a viola possui uma resposta sonora mais lenta. Portanto, estudar próximo ao cavalete ajudaria tanto a superar esse problema como aumentaria a projeção sonora, potencializando assim aspectos inerentes ao timbre da viola.

O domínio dessas técnicas de arco na viola e a atenção em observar o ponto de contato próximo ao cavalete, independente da dinâmica, traria vantagens para o duo abordado neste artigo, pois seria mais confortável atingir um equilíbrio sonoro com o violoncelo que naturalmente possui maior capacidade de projeção sonora do que a viola.

Alguns violistas possuem um som claro e bonito, o que é perfeito para os solos de Bach ou em algumas audições de orquestra, porém, não terão alguma chance de serem ouvidos quando tocarem com um pianista ou em quartetos de corda. Eles possuem tanto medo de arranhar o som que não usam a viola em um lugar perto de seu limite em situações em que isso é necessário. [...] Em aulas com piano é preciso treinar os alunos para que toquem perto do cavalete com mais peso sobre a corda. (BARNES, 2005: 117)

Assim como os violistas, nós violoncelistas devemos estar constantemente atentos aos aspectos de produção sonora discutidos neste artigo. O violoncelo segue basicamente os dois mesmos princípios apontados por Primrose sobre a produção do som, porém, por se tratar de um instrumento com registro mais grave que a viola, naturalmente é necessário um maior e contínuo peso do braço sobre o arco fazendo com que a corda vibre completamente. Além disso, para obter um som consistente e rico em harmônicos é necessário que o estudo de arco

do violoncelista também seja concentrado próximo ao cavalete, independente da dinâmica. “A exceção para a regra geral de estudar no cavalete é para os arcos rápidos, como o *staccato* e o controlado *spiccato*. Golpes de arco de curta duração precisam projetar outra cor e timbre, e nem sempre isso é possível se tocar muito perto do cavalete” (WILSON, 2015: 44).

Tocar com o arco sobre esta parte da corda fornece as condições ideais para projeção, independentemente da dinâmica. Esta é uma mudança de paradigma para muitos intérpretes que estão acostumados com acústicas de sala de estudo, onde não é necessária muita projeção. Não é possível tocar perto do cavalete o tempo todo - às vezes em um determinado golpe de arco, seria impossível de ouvir claramente um núcleo da altura fundamental da nota -, mas, em geral, a maioria dos violoncelistas melhoraria muito a sua sonoridade movendo o arco ligeiramente mais próximo ao cavalete (WILSON, 2015: 45).

A violoncelista Miranda Wilson também pontua que quando o cellista preocupa-se em produzir um som de núcleo consistente, ao tocar no ponto de contato mais próximo do cavalete, evitando emitir um som artificial e cheio de ar, torna-se muito mais fácil de afinar e de se misturar com os outros instrumentos do quarteto de cordas (2015: 34). Esse princípio também é válido para a viola. Nas palavras dela:

o violista deve combinar a velocidade lenta do arco com o ponto de contacto perto do cavalete, como o violoncelista. A harmonização da sonoridade é vital para a boa afinação do som do grupo. Isto pode ser difícil no início, mas torna-se muito mais fácil com o tempo, como testemunhado pela característica misturada da qualidade de som dos grandes conjuntos de câmara e orquestras (2015: 34).

Diante disso, podemos afirmar que a necessidade de estudar próximo ao cavalete para “timbrar”¹, afinar e ter várias possibilidades de cores é um aspecto comum entre os instrumentistas de cordas friccionadas. Praticando nessa região, o instrumentista expande as possibilidades de projeção sonora do instrumento e, conseqüentemente, aumenta a qualidade sonora em qualquer dinâmica e nas diversas áreas do ponto de contato da corda desde o cavalete até o espelho (*sul tasto*), alargando também o leque de timbres à sua disposição.

Para ter sucesso ao tocar próximo ao cavalete, é necessário entender alguns pontos relativos à resistência do arco sobre a corda. Em uma aula de instrumento de corda para um aluno iniciante é imprescindível esclarecer que para a corda vibrar com qualidade é necessário mais peso do braço e menor velocidade de arco quando posicionado perto do cavalete, independente da dinâmica. Com o arco próximo ao espelho deve-se se combinar mais velocidade de arco e menor quantidade de peso do braço, pois muito peso do braço perto do espelho impossibilitaria a corda de vibrar homogêaneamente afetando assim a qualidade de som. “Em geral, a corda vibrará melhor se o arco movimentar mais lentamente com mais peso

do braço próximo ao cavalete, mais rapidamente com menos peso do braço próximo ao espelho” (REBELLO, 2011: 50). Além disso, é necessário esclarecer que o aumento do peso do arco sobre a corda deve ser gerado pelo efeito natural da gravidade e do peso do braço, e não pela pressão muscular para baixo. É comum os violoncelistas iniciantes pressionarem o arco sobre a corda levantando demasiadamente o cotovelo e às vezes o ombro para fazer uma alavanca, excedendo o limite de força permitido para vibrar a corda livremente, tendo como resultado um som áspero e preso.

Existe ainda outro fator relativo ao ponto de contato que é indispensável esclarecer aos iniciantes. Os dedos da mão esquerda do instrumentista modificam constantemente o comprimento da corda, sendo necessário que o arco os acompanhe concomitantemente, ou seja, quanto mais encurtada a corda mais próximo ao cavalete deve ser posicionado o ponto de contato do arco, apesar de existirem exceções a essa regra geral.

Para conseguir modificar o timbre é fundamental internalizar e automatizar essa técnica de movimentação do arco no ponto de contato. Muitas vezes esses princípios básicos para conquistar uma boa qualidade sonora não são completamente organizados na mente e no corpo nem mesmo de instrumentistas avançados (BARNES, 2005: 118). Portanto, é essencial tomar consciência e refletir sobre eles, procurando entender: a) o peso do arco no talão, meio e ponta separadamente; b) racionalizar a quantidade necessária de peso do braço e dos dedos para cada parte do arco; c) compreender o que é necessário no corpo para deixar o peso natural do braço; d) ter a posição da mão direita natural e sem tensão, independente da escola usada; e) entender onde se deve posicionar o arco entre o cavalete e o espelho para cada situação, entre outros. “Compreender e controlar o peso do braço, a ~~o ponto de contato~~ **o ponto de contato** é essencial para criar um grande número de cores e qualidade de som” (REBELLO, 2011: 51).

Além disso, o intérprete precisar estar sempre atento para outros aspectos inerentes à música, como *timing*², fraseado, organização rítmica e acentuações de notas específicas que não estão grafadas na partitura e entender a sua função em cada momento, para assim definir que tipo de sonoridade emitir, quais técnicas usar e que tipo de atitude manter em relação ao caráter e estilo da obra. O que diz o violoncelista David Soyer sobre a função do violoncelista e o que se pode observar dentro do quarteto de cordas, pode ser facilmente transportado para intérpretes de duos de viola e violoncelo.

...o cello deve preencher a dupla função de *base* e *baixo*. No papel de *base*, o violoncelista precisa garantir a fundação do conjunto. Deve haver suficiente senso de presença e substância do som para fornecer um ponto de estabilidade. No papel

de *baixo*, o violoncelista deve dar vida à estrutura harmônica. Sensibilidade ao movimento harmônico terá influência crucial no *timing* e na colocação das notas, nos degraus de ênfase, e nas escolhas de afinação. (BLUM, 1986: 106)

Por serem instrumentos médio-graves, viola e violoncelo suprem as funções de base, baixo (função harmônica) e de função melódica, dividindo-as entre si com equilíbrio, e, por serem ambos solistas, são livremente expressivos em suas peculiaridades de som. Porém, é de igual importância estar sempre atento ao conjunto e se necessário for, readequar suas decisões interpretativas em prol do todo. “Ao tocar com outros instrumentos podemos aprender muito sobre o nosso próprio instrumento e desenvolver um maior controle de cores e texturas, de vibrato e afinação”. (PLEETH, 1982: 119). Absorver conscientemente o maior número informações sonoras e reagir ao *timing* de um ensaio e/ou performance de música de câmara demanda muita atenção, perspicácia e domínio técnico. “A consciência da importância das cores e texturas ao tocar em um conjunto musical cria no instrumentista uma tremenda agilidade mental e emocional, e ao que se segue, a concomitante agilidade na manipulação do som do próprio instrumento” (PLEETH, 1982: 118).

A constante preocupação técnica dos instrumentistas de corda, sobretudo o crescente interesse e estudos acadêmicos sobre a viola no século XX, são fatores que favoreceram o interesse por parte dos compositores e naturalmente o desenvolvimento da escrita para o duo viola e violoncelo nesse século. Por serem instrumentos da mesma família e com a mesma afinação, com diferença de uma oitava, as características tímbricas entre viola e violoncelo são peculiares e vultosas. “Combinados, violas e violoncelos produzem uma ressonância rica e completa, juntamente com um notável aumento na presença e poder.” (MILLER, 2014: 11). Devido a essa semelhança de afinação, as relações tímbricas são ainda maiores do que se fossem pensadas para outros duos de cordas, como por exemplo, violoncelo e violino ou violino e viola. Essa vantagem possibilita maior diversidade composicional no que se refere ao timbre, sendo possível escrever passagens nas mesmas oitavas com mais intensidade do que em outros duos de cordas, com melodias em alturas mais próximas umas das outras, além de continuidade de linhas melódicas na mesma tessitura e sobreposição de vozes, causando certas ilusões tímbricas. Pode-se observar que a exploração dessas técnicas composicionais que podem evidenciar a qualidade e a similitude sonora do duo são práticas predominantes na maioria das obras encontradas até agora e, portanto, a necessidade de uma completa conscientização e domínio das técnicas de produção de som são indispensáveis para a construção de uma interpretação consistente.

3. Lista de 25 obras do repertório dos séculos XX e XXI para viola e violoncelo.

- *Two pieces for viola and cello (1918)* – Rebecca Clarke (1886-1979)
- *And Life Like Froth Doth Throb for viola and cello (1997)* – Eric Moe (n.1954)
- *Elegia per Ty per viola e violoncello (1958)* – Giacinto Scelsi (1905-1988)
- *Seven Etudes à Due for viola and cello (1973)* – Don Freund (n.1947)
- *Duo simples... mas não tanto (1976)* - Nestor de Hollanda Cavalcanti (n.1949)
- *Partita – im alten Stil (1984)* – Noam Sheriff (n.1935)
- *Kol Nidrei Prelude for viola and cello (1986)* – Steven L. Rosenhaus (n.1952)
- *Entre deux (1991)* – Jordi Cervellò (n.1935)
- *Quodlibet for viola and cello (1991)* – Stefano Scodanibio (1956-2012)
- *Englyn Forms for viola and cello (1994)* – Mark Winges (n.1951)
- *Partita Brevis 2 (1994)* – Kjell Mork Karlsen (n.1947)
- *Music to go (1995)* – Betsy Jolas (n.1926)
- *Scenes from Sedona for viola and violoncello (1996)* – James Lentini (n.1958)
- *And Life Like Froth Doth Throb for viola and cello (1997)* - Eric Moe (n.1954)
- *Suite for viola and violoncello (1999)* – Mert Karabey (n.1976)
- *After Hölderlin's 'Hälfte des Lebens' for viola and cello (2001)* - Michael Hersch (n.1971)
- *Contrasts for viola and cello (2001)* – Robert Cobert (n.1924)
- *Rivolto verso terra – rivolto verso il mare (2001)* – Vassena Nadir (n.1970)
- *Smoldering kiss for viola and cello (2002)* – Jorge Zahab (n.1957)
- *Wanderung for viola and cello (2002)* – Marina Schmotova (n.1959)
- *Cinq souvenirs involontaires pour alto et violoncelle (2004)* Alexandros Markeas (n.1965)
- *Chant III for viola and cello (2005)* – Jakov Jakoulov (n.1958)
- *My heart stopped a thousand beats for viola and cello (2008)* – Jonathan Nangle (n.1981)
- *Preludio e Corale per viola e violoncello (2010)* – Diego Conti (n.1958)
- *Duo para viola e violoncelo (2015)* – Camilo Bornstein (n.1989)

4. Considerações Finais

Durante a experiência da autora desse trabalho como violoncelista do duo de viola e violoncelo *Duo Chordata* no estudo, ensaio, preparação da performance e execução em recital das obras *Partita Brevis 2 (1994)* de Kjell Mork Karlsen, *Sonata for viola and cello (1999)* de Mert Karabey, *And Life Like Froth Doth Throb for viola and cello (1997)* de Eric Moe, *Two pieces for viola and cello (1918)* de Rebecca Clarke, *Duo simples... mas não tanto*

(1976) de Nestor de Hollanda Cavalcanti e *Partita im alten Stil* (1984) de Noam Sheriff , pôde-se observar que quando as técnicas de mão direita descritas neste artigo estiverem automatizadas por ambos instrumentistas, combinadas a outras técnicas de mão esquerda, como vibrato, mudança de posição, pizzicato de mão direita e esquerda, articulação, entre outros, aumentam-se as possibilidades de obter uma sonoridade melhor equilibrada entre viola e violoncelo. Realizado o estudo individual e em grupo de forma consciente ao que se refere à sonoridade e timbre, estas combinações técnicas podem valorizar expressivamente a atmosfera timbrística característica desse duo, destacando ainda mais o que se percebe na escrita composicional; valorizando as inversões de tessitura, sobreposições de vozes, continuidade de linhas melódicas e o caráter das peças. Vale ressaltar que “se pensarmos em cores e texturas em termos do todo, então a nossa forma de desenvolver as nossas cores e texturas em um conjunto será dentro do contexto das qualidades inerentes aos instrumentos desse conjunto e em termos de qualidades únicas de som que pode resultar na conjunção desses instrumentos” (PLEETH, 1982: 118). Assim, o ideal é estar constantemente atento ao outro em profícua busca por timbres diferenciados em função do grupo e do momento, preocupando-se em alcançar uma sonoridade homogênea em relação ao todo.

Referências:

- BLUM, David. *The Art of Quartet Playing: The Guarneri Quartet in conversation with David Blum*. New York: Alfred Knopf, 1986.
- BARNES, Gregory. *Playing and Teaching the Viola: A Comprehensive Guide to the Central Clef Instrument and Its Music*. Fairfax: American String Teachers Association, 2005.
- DALTON, David. *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- FARIA, Cindy Folly. *Relações entre viola erudita e canto lírico: aproximações interpretativas históricas aplicadas ao repertório do instrumento*. Goiânia, 2012. 65f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, 2012.
- MENUHIN, Yehudi; PRIMROSE, William. *Violin and Viola*. New York: Schirmer Books, 1976.
- MILLER, R.J. *Contemporary Orchestration: A Practical Guide to Instruments, Ensembles, and Musicians*. New York: Routledge, 2014.
- PLEETH, William. *Yehudi Menuhin Music Guides: Cello*. Londres: Macdonald & Co, 1982.
- REBELLO, Ana Isabel Ferreira. *Semelhanças e disparidades no ensino e na execução da viola e do violino*. São Paulo, 2011. 138f. Dissertação (Mestrado em música). Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.
- WILSON, Miranda. *Cello Practice, Cello Performance*. Rowman & Littlefield, 2015.

¹ “Timbrar”: Palavra muito utilizada no meio musical brasileiro para se referir ao ato de tocar procurando se assemelhar ao timbre de outro instrumento ou voz.

² O processo ou a arte de regular ações ou observações em relação aos outros para produzir o melhor efeito para performance final.