

O vibrato no violoncelo: um estudo sistemático aplicado à performance

Vibrato on the cello: a systematic study applied to performance

Henrique Lucena¹

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul
henrique@hotmail.com

William Teixeira²

Universidade Federal do Mato Grosso do Sul
teixeiradasilva.william@gmail.com

Submetido em 14/07/2022
Aprovado em 16/09/2022

Resumo

Este trabalho consiste em uma pesquisa sobre o vibrato, partindo do questionamento sobre sua utilização em termos mecânicos e estilísticos. Objetiva-se assim o conhecimento sistemático e aplicado à performance do violoncelo nos importantes períodos da história do repertório do instrumento. Por meio de artigos e outras menções esparsas presentes em métodos musicais, foi realizado um levantamento de observações por pesquisadores e violoncelistas direcionando a uma abordagem aplicada a peças representativas dos períodos em pauta, a saber, dos compositores J. S. Bach, J. Haydn, H. Villa-Lobos e Luciano Berio. Para tanto, foi necessária a revisão de literatura e uma autoavaliação da forma do uso do vibrato para que fosse possível adotar diferentes tipos de vibrato em diferentes contextos musicais.

Palavras-chave: Vibrato. Violoncelo. Práticas Interpretativas. Estudos em Performance.

Abstract

This paper reports a research on the nature of the vibrato, starting from questioning its use in mechanical and stylistic terms. Thus, the objective is to formulate a systematic knowledge applied to performance in important periods of music history. Through articles and other mentions present in musical methods, a survey of observations by authors and cellists was carried out, directing an approach applied to relevant pieces of the periods in question, written by composer such as J. S. Bach, J. Haydn, H. Villa-Lobos and Luciano Berio. Therefore, it was necessary to review the literature and self-assess the use of vibrato in order to be able to adopt different types of vibrato in different musical contexts.

Keywords: Vibrato. Cello Performance. Performing Practice. Performance Studies.

1 Professor de violoncelo e acadêmico do curso de Licenciatura em Música UFMS. Foi membro da Orquestra Sinfônica Municipal de Campo Grande MS e atualmente é chefe de naipe da camerata de cordas da UFMS.

2 William Teixeira é Professor Adjunto no Curso de Música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (desde 2016) e Pesquisador Visitante (Fulbright Junior Faculty 2022/2023) da Harvard University. Bacharel em música com habilitação em violoncelo pela UNESP (2012), Mestre em música pela UNICAMP (2014) e Doutor em música pela USP (2017), com estágios de pesquisa na Paul Sacher Stiftung (Suíça) e na Akademie der Künste, Berlim (Alemanha). Realiza Pós-Doutorado em Filosofia na PUC-RS com pesquisa sobre filosofia analítica da arte. É Docente Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens da UFMS, na Área de Concentração em Estudos Interartes.

Introdução

Um dos assuntos mais discutidos entre instrumentistas de cordas friccionadas é, sem dúvida, o *vibrato*. Durante o século XVIII e até o final do século XIX, a noção de *vibrato* foi se modificando consideravelmente e também sendo alterada de acordo com gostos individuais, até chegar a uma prática aparentemente comum em meados do século XX. Segundo o grande violoncelista e professor Justus Friedrich Dotzauer (1783-1860), os italianos eram privilegiados nesse aspecto, e circulava entre os músicos que o violinista Francesco Gemignani era um pioneiro do século XVIII quando o assunto era o *vibrato*, já identificando que as variáveis da amplitude e da velocidade estavam implicadas no efeito do *vibrato* (WALDEN, 1999, p.191). Entre os violoncelistas do século XIX, o uso *vibrato* passava a ser mais difundido, mas ainda é possível notar, na significativa visão de Bernhard Romberg (1767-1841), que o uso intenso e exagerado do *vibrato* era evitado por alguns. Já Dotzauer e Friedrich August Kummer (1797-1879) afirmam que o acréscimo do *vibrato* nas notas longas e sustentadas era muito bem-vindo. O *vibrato* também poderia ser considerado repetitivo, quando, ainda em 1884, Olive-Charlier Vaslin (1794-1889) afirma que “a vibração constante da mão esquerda se torna monótona”. Essa concepção seria revista por Edmund S. J. van der Straeten (1855-1934), considerando que o *vibrato* deveria ser ajustado de acordo com a música, pois era necessário em passagens suspensas e em momentos em que deveria alterar a dinâmica da peça. Sendo assim, nota-se preliminarmente a grande controvérsia que há em torno do tema (WALDEN, 1999, p. 192).

O presente trabalho terá como objetivo, portanto, apresentar possibilidades para a aplicação do *vibrato* no repertório violoncelístico, a partir da revisão sistemática de relatos de praticantes do instrumento, respeitando o estilo e o período de cada um. Tal fundamentação teórica apresenta uma questão de base, que é a escassez de estudos específicos sobre o assunto, pois a maioria das menções aqui recolhidas encontra-se em textos sobre outros temas, sendo o *vibrato* geralmente um tópico periférico. Ainda sob o ponto de vista metodológico, importa mencionar que este relato escrito é um componente complementar à performance das peças trabalhadas, relação essa que insere este trabalho na categoria de pesquisa artística (ASSIS, 2018, p.13).³ Dessa forma, nota-se que os aspectos teóricos e práticos foram desenvolvidos simultaneamente, de modo que todas as discussões foram experimentadas na preparação para a performance e, ao mesmo tempo, a própria prática produziu questões que conduziram a investigação de caráter bibliográfico. Portanto, este artigo é uma produção intelectual que acompanha a produção artística como resultado de pesquisa, produção essa que pode ser apreciada conjuntamente por meio de seu registro audiovisual.⁴

3 Tratando-se este volume de um Dossiê Temático direcionado às metodologias de pesquisa em performance musical, é interessante ressaltar que este artigo foi desenvolvido no âmbito de um Trabalho de Conclusão de Curso do Curso de Música – Licenciatura, da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, na modalidade Recital Didático, que inclui um componente de performance (um recital de 30 a 40 minutos) e um componente escrito (no caso, uma versão preliminar do texto aqui publicado). Essa modalidade foi implementada exatamente para oportunizar pesquisas da área de performance musical que incluíssem a prática musical, sendo que o presente trabalho consiste em uma bem-sucedida produção dentro do formato ao reunir as peças do repertório por meio de uma abordagem sistemática e não necessariamente histórica (por período), biográfica (por compositor) ou temática (por relações extramusicais).

4 Vídeo da performance das peças disponível em: <https://youtu.be/jjreT900i60>

As características gerais do *vibrato* serão expostas na primeira parte deste artigo, incluindo aspectos técnicos e acústicos. Em seguida, uma análise referente a uma aplicação possível do vibrato em peças representativas do repertório do violoncelo será realizada em sua segunda parte, trazendo quatro marcos temporais para o estudo: o *Prelúdio da Suite para violoncelo solo em Ré menor* (BWV 1008), de Johann Sebastian Bach; o primeiro movimento, *Moderato, do Concerto n. 1 em Dó maior para violoncelo e orquestra*, de Joseph Haydn; *O canto do cisne negro*, de Heitor Villa-Lobos; e a pequena peça *Les mots sont allés...*, de Luciano Berio. Essas análises atenderão ao método de “prática liderada pela pesquisa” (PACE; LOUVEIRA; TEIXEIRA, 2020) de tal modo que, após o levantamento de todo o substrato teórico sobre o *vibrato*, a partir das revisões bibliográficas feitas, serão buscadas as ocorrências musicais nas peças escolhidas, que terão sua interpretação modificada pelas indicações feitas pelos referenciais. Dessa forma, a prática musical aqui relatada e efetivada na performance será conduzida pelos resultados da pesquisa, relação essa demonstrada em cada exemplo.

1. O vibrato no violoncelo: características gerais

A pesquisa acadêmica sobre a performance do *vibrato* tem sido conduzida de forma consideravelmente difusa e pouco numerosa quando comparada a aspectos técnicos de outras disciplinas ou mesmo de outras áreas da musicologia. No levantamento feito por Gillespie (1996), as pesquisas até aquele ponto poderiam ser divididas em dois grupos predominantes: abordagens acerca do fenômeno acústico e abordagens pedagógicas sobre sua descrição biomecânica. Nesse histórico, destaca-se o pioneirismo de Carl Seashore, que conduziu os primeiros experimentos de aferição do *vibrato* na Universidade de Iowa entre as décadas de 1920 e 1930, examinando primeiramente o *vibrato* vocal e, em seguida, o *vibrato* produzido por instrumentistas de cordas. Seu esforço pioneiro levou aos importantes experimentos de Cheslock, Hollinshead e Reger, que, ainda nos anos de 1930, com a tecnologia disponível à época de câmeras estroboscópicas, mapearam um padrão na prática de músicos profissionais de realizar *vibratos* mais curtos e rápidos em frequências agudas e mais lentos e mais largos em frequências graves, tendência que acompanhava todos os instrumentos de cordas.

Um aspecto a se considerar na descrição acústica ou, mais precisamente, psicoacústica do *vibrato* é a capacidade da percepção humana de compreendê-lo apenas como um ornamento ou efeito, e não como uma mudança, de fato, entre notas ou frequências. Nesse sentido, segundo Geringer, Allen e Macleod (2010), cinco variáveis entram em jogo para determinar tal percepção e, em seguida, para qualificá-la: a velocidade, a amplitude, a frequência central, a direção inicial do movimento e a continuidade. Em relação à velocidade, a maior parte dos estudos indica uma variação média entre 6 e 7 movimentos por segundo para instrumentos de cordas agudas e entre 5 e 7 movimentos por segundo para instrumentos de cordas graves, devido à tendência apontada acima. Um *vibrato* mais lento que isso resultará na percepção de uma variação intencional entre frequências ou, minimamente, na percepção de um *vibrato* “preguiçoso”, o que sugere não apenas direções expressivas, mas também estratégias pedagógicas, como o estudo ritmicamente mensurado dos movimentos. Em relação à amplitude, as pesquisas dos autores mostram uma variação média de 40 cents ao redor da frequência central, algo próximo de um quarto de tom, amplitude essa

que varia em correlação direta com a experiência do instrumentista, sendo maior quanto superior for seu grau de formação. É interessante apontar que, embora os autores não tenham constatado variações relevantes de velocidade do *vibrato* de acordo com variações de dinâmica, no âmbito da amplitude, essa correlação aparece de maneira muito notável, aumentando consideravelmente nas dinâmicas mais intensas. Em relação à frequência central, suas pesquisas indicam que não há nenhuma correlação direta entre o uso do *vibrato* com uma possível deterioração da afinação em quaisquer níveis. No entanto, para a percepção, a frequência ouvida como central será aquela equidistante dos extremos da amplitude, o que prova a necessidade de um movimento igualmente amplo para baixo e para cima da altura em questão. Em relação à direção inicial do movimento, ainda não há pesquisas conclusivas, no entanto os dados disponíveis indicam uma tendência do início do movimento com a oscilação para cima da frequência central como a direção que favorece uma percepção mais estável. Finalmente, no que tange à continuidade do *vibrato*, também parece haver pouca quantidade de pesquisas, embora os dados atuais indiquem não haver continuidade absoluta nas mudanças de notas e que, mesmo nas performances nas quais a maioria dos ouvintes avaliaria que o *vibrato* jamais cessou, há uma interrupção de cerca de 0,4 segundo nas transições, em média.

Ainda do ponto de vista da acústica musical, Jürgen Meyer (2009, p.33) explica que a sensação de maior volume sonoro causada pelo *vibrato* é devido a uma espécie de espessamento dos parciais harmônicos produzido pela somatória das séries harmônicas das frequências vizinhas àquela da frequência central. Meyer (2009, p.377) conclui que os músicos consideram o *vibrato* um meio de expressão que enriquece o som, mas que é importante considerá-lo à luz da acústica do ambiente em que se toca. Tendo isso em vista, nota-se que essas diferenças dependem especialmente do local, que pode variar entre uma sala grande, um ambiente aberto ou uma sala pequena, modificando também a experiência do ouvinte. Em um grande salão, o som gerado pelo músico não alcança apenas diretamente o ouvinte, mas também através do reflexo produzido pelas paredes laterais e o teto, formando a reverberação; ou seja, é possível dizer que em alguns momentos os sons escutados pelo ouvinte vêm de momentos diferentes. O oposto pode-se dizer do *vibrato*, que é um som modulado em frequência e que chega ao ouvido do ouvinte simultaneamente à sua produção. De acordo com Meyer, é possível que o músico seja iludido a respeito da intensidade do *vibrato* em relação ao tamanho da sala:

Para o músico [...], um aumento do vibrato está conectado a um aumento de volume. Isso pode enganar o instrumentista ao se esquecer que o público em uma sala maior não sentirá esse aumento do volume – semelhante à situação da “dinâmica de pressão do arco”. (MEYER, 2009. p.379).

Adentrando a descrição da movimentação produtora do *vibrato*, segundo Bosanquet (1999), até pouco tempo atrás os violoncelistas não tinham a compreensão de que o corpo do músico funciona como uma “entidade”, onde cada parte do corpo influencia a outra. O grande violoncelista Pablo Casals (1876-1973), ainda quando estudante, foi orientado a tocar com um livro debaixo do braço para aprimorar o movimento do antebraço. Já o violoncelista italiano Alfredo Piatti (1822-1901) observava que a mudança de uma corda para

a outra teria de ser feita apenas com o pulso, cuidando para não mover a parte superior do braço. Piatti defendia que a disposição física do *vibrato* seria um amplo movimento da mão esquerda, realizando um movimento semicircular lento vindo do pulso, sempre observando se o polegar estaria em contato com o braço do violoncelo.⁵

O uso do *vibrato* em peças desde o barroco até hoje sempre foi bem-vindo, porém a quantidade e a presença desse *vibrato* sofreu modificações no decorrer dos séculos, assim como sua técnica de execução. No violoncelo ou em qualquer instrumento, o *vibrato* é considerado uma técnica de estética fundamental, pois foi criado para “imitar” a voz humana, simulando o canto no instrumento. O *vibrato* é uma variação periódica da afinação e, de acordo com Mantel (1995, p.117), “a resistência por fricção entre o dedo e o espelho é um fator decisivo para todos os diferentes tipos de *vibrato*. Esta resistência transforma o impulso do braço, que é paralelo ao espelho, em uma rotação passiva do antebraço”.

Podemos apontar que, quando temos uma maior utilização do impulso do braço, maior será a amplitude de vibração, tendo como correspondência a presença do dedo em relação ao braço juntamente com a rotação do antebraço:

Um vibrato de grande amplitude é normalmente associado a um som de volume alto; e um de amplitude baixa, com um som de volume baixo. Dessa forma, normalmente coincidem ambos os requisitos: prescrição forte para uma grande amplitude da corda, e forte resistência do dedo para uma amplificação vibratória. (MANTEL, 1995, p.118).

O renomado violoncelista francês Paul Tortelier (1976, p.76) reforça essa compreensão afirmando que “um vibrato de excelência é formado pelo controle de sua velocidade e amplitude, do lento e pequeno ao rápido e grande”. Os professores Hans Jensen e Minna Chung acrescentam uma proposta a este princípio, que é a prática inicial do *vibrato* sobre notas com pressão de harmônico, de modo a equilibrar a regularidade da oscilação com a aplicação adequada de peso do braço à corda, exigindo, ao mesmo tempo, o foco controlado em um centro de aplicação de peso, o que implicará na estabilidade da afinação sem qualquer tipo de tensão que impeça a fluidez do movimento (JENSEN; CHUNG, 2017, p.139).

Estabelecer uma descrição do movimento produtor do *vibrato* que ambicione ser objetiva ou que trate minimamente de aspectos comuns parece ser um desafio intransponível, por mais modestos que sejam os componentes de sua elaboração. A origem do movimento, o lócus da rotação, o ponto de contato do dedo, enfim, cada aspecto varia radicalmente de violoncelista para violoncelista e, conseqüentemente, de professor para professor. Evangelina Benedetti (2017) afirma que o *vibrato* é uma das técnicas mais pessoais do violoncelo e, por essa razão, é uma grande parte da identidade sonora que um instrumentista é capaz de construir. Ainda que a própria autora apresente sua visão particular do mecanismo envolvido, que está longe de ser consensual, sua descrição inicial das funções que cada parte do sistema produtor possui parece bastante abrangente em potenciais aplicações:

- Mão e ponta dos dedos: para tocar e abaixar a corda e manter a

5 Para mais aspectos históricos da prática do vibrato, ver Kennaway (2014).

- frequência central.
- Articulação do ombro: para rotação umeral.
- Cotovelo: para rotação radial e abertura e fechamento da junta.
- Pulso: para alterar a amplitude e, portanto, a velocidade do vibrato. (BENEDETTI, 2017, p. 173)

Quando acrescentamos a essas considerações as colocações de Xavier Gagnepain (2003), concluímos que o *vibrato* não é meramente um ornamento estético, mas parte da própria composição do som e de uma postura relaxada no que se refere à técnica de mão esquerda:

O tipo de vibrato [...], mas também a articulação e a qualidade do apoio dos dedos que estão intimamente associados a ele desempenham um papel importante. Eles condicionam a eloquência de uma performance e a arte de se tocar sem forçar. (GAGNEPAIN, 2003, p.35).

Finalmente, é interessante mencionar que, embora estejamos descrevendo o *vibrato* genericamente, mencionando aplicações no violoncelo em contextos solistas, seu uso não permanece o mesmo em todos os contextos em que o instrumento se insere. Pesquisas como a de Papich e Rainbow (1974) apontam que, embora a amplitude média do *vibrato* de um violoncelista profissional esteja próxima de um quarto de tom, em contextos de prática orquestral, essa média cai quase um terço, o que demonstra a tendência de se aplicar menos energia na produção do movimento nessas situações.

2. Usos do vibrato no repertório do violoncelo

2. 1. J. S. Bach – Suite para violoncelo solo em Ré menor (BWV 1008) – Prelúdio

A música barroca, como qualquer outro estilo ou época, também possui uma direção própria para a realização do *vibrato*, ainda que haja diferenças significativas entre autores da mesma época. Baseando em linhas gerais, o prelúdio da segunda suíte composta por Johann Sebastian Bach para o violoncelo pode possuir um afeto, por assim dizer, “solene”, como visto na tabela de afetos de Charpentier:

Tabela 1: Relação entre tonalidades e afetos para Charpentier

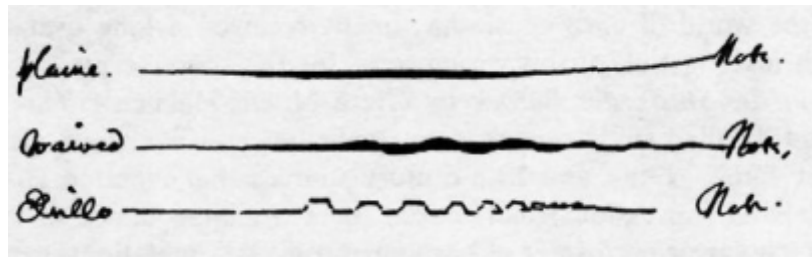
	Marc-Antone CHARPENTIER Règles de composition, Paris, 1690.
Do M	Gai et guerrier.
Do m	Obscur et triste.
Ré M	Joyeux et très guerrier.
Ré m	Grave et dévot
Mi b M	Cruel et dur.
Mi b m	Horrible, affreux.
Mi M	Querelleux et criard.
Mi m	Effemé, amoureux et plaintif.
Fa M	Furieux et emporté
Fa m	Obscur et plaintif.
Fa # m	***
Sol M	Document joyeux.
Sol m	Sérieux et magnifique.
La M	Joyeux et champêtre.
La m	Tendre et plaintif.
Si b M	Magnifique et joyeux.
Si b m	Obscur et terrible.
Si M	Dur et plaintif.
Si m	Solitaire et mélancolique.
	Sources: «Règles de composition par M. Charpentier» Catherine Cessac, Marc-Antoine Charpentier, Fayard, Paris, 1998.

Fonte: http://association.amati.pagesperso-orange.fr/amati2/Datas/Articles/ReglesDeComposition_MACHarpentier_1.pdf

Muitos violinistas e violoncelistas acabam se equivocando quando pensam que os músicos atuais possuem um nível mais elevado de técnica quando comparados com seus semelhantes nos séculos XVII e XVIII. Como dizia Henry Marteau em 1910: “Caso pudéssemos ouvir Corelli, Tartini, Viotti, Rode e Kreutzer, os nossos melhores violinistas iriam arregalar os olhos e não duvidariam mais de que a execução deste instrumento estaria, na verdade, em franca decadência” (HARNONCOURT, 1998, p.139).

Para buscar esse efeito obscuro e solene proposto no Prelúdio em Ré menor de Bach, é importante entender algumas possibilidades que o vibrato pode vir a ter. Felizmente, o estudo de Greta Moens-Haenen (1988) realiza um levantamento minucioso avaliando e interpretando diversas fontes dos séculos XVI, XVII e XVIII. Nesta representação, a autora conclui em três categorias gerais de *vibrato*: o vibrato ornamental, que era um tipo de *vibrato* intencional; o *vibrato* contínuo, que geralmente não era aceitável no instrumento; por último, o *vibrato* “natural”, provavelmente muito pequeno e discreto. O desenho a seguir (Fig. 1) ilustra esses três diferentes tipos de *vibrato* barrocos:

Fig. 1: Representação de tipos de vibrato



Fonte: Moens-Haenen (1988)

O primeiro exemplo, intitulado como “nota plana”, segue uma linha fina e suave; no meio, é perceptível uma alteração na camada; no final, percebe-se um leve *vibrato* “natural”. O segundo exemplo, a “nota relaxada”, começa com a nota plana e no decorrer realiza um leve, porém perceptível, *vibrato*, continuando até a extinção da nota. O terceiro tipo, a “nota trilo”, basicamente começa com a nota plana e trabalha com uma nota principal e nota superior, diminuindo no final. O *vibrato* vocal nunca pode deixar de ser tomado como modelo para o *vibrato* barroco. Semelhantemente ao *vibrato* instrumental, ele também surgiu como um tipo de ornamento, sendo usado como uma continuação sonora, criando uma intensidade de volume no canto quando realizado de maneira correta.

Para alguns violoncelistas atuais, realizar uma performance que considere o estilo barroco é um grande obstáculo. Um exemplo disso é o violoncelista Pieter Wispelwey, que relata que a busca por essa sonoridade envolve um complexo de fatores. Em relato para Laird (2004), Wispelwey menciona que isso inclui a abordagem adequada da articulação do arco, o vibrato como ornamento, um maior uso de cordas soltas, menor uso de posições altas nas cordas graves e o conhecimento de características estilísticas, como a importância dos ritmos de dança. A maior parte de sua prática é no violoncelo moderno, porque esse é o instrumento que ele mais toca, mas, se a literatura é tocada no violoncelo barroco, ele não sente que pode confiar somente no instrumento.

Outro aspecto importante a ser levado em conta na realização do *vibrato* é o material da corda e o próprio instrumento, pois, dependendo do equipamento, o resultado será muito diferente, como pontua o violoncelista Christophe Coin:

Se você usar cordas de tripa em um ajuste adequado, notará que o seu vibrato parece estar mais lento ou que não é o mesmo que nas cordas de aço com um arco moderno e um violoncelo moderno, porque a qualidade do som tem mais complexidade e não precisa desse tipo de artifício. Se eu tocar uma corda de metal, uso muito vibrato, porque preciso que ele encorpe o som. Mas isso não significa que você tenha que parar de usá-lo (em instrumentos de época) ou usá-lo o máximo que puder. Mas, na época de Geminiani, acho que também havia o mesmo extremo que nós temos agora. Você tinha instrumentistas com muito vibrato e instrumentistas sem. (COIN *apud* LAIRD, 2004).

Levando em consideração a peça em questão, seria adequada a aplicação do *vibrato* em terminações de frases e notas suspensas, a partir da análise do encadeamento harmônico da peça. O uso moderado do *vibrato* é muito importante no Prelúdio em Ré menor (Fig. 2),

pois o foco maior é a intenção realizada pela mão direita, obtida pelo arco, garantindo uma exposição melhor do início e término de cada frase.

Fig. 2: Locais indicados para a realização do *vibrato*

14

SUITE No. 2
in D minor, S. 1008

Prelude

Fonte: Edição de Edmund Kurtz

Na Fig. 2, destacados em vermelho temos alguns possíveis pontos de *vibrato*, entre os quais podemos observar que a semelhança é a maior duração das notas. As notas mais curtas, como as notas com semicolcheia, não têm necessidade de vibrato, pois a direção do gesto é construída com a mão direita (arco). Nesses trechos marcados, o tipo de *vibrato* indicado é o “nota trilo”, onde se começa com a nota plana e acrescenta-se pouco movimento realizando um *vibrato* mais “seco” no final da nota.

2. 2. J. Haydn: concerto em Dó maior para violoncelo e orquestra, Hob. VIIb/1 - Moderato

Durante o período de 1750 a 1800, o *vibrato* ainda era usado para fins ornamentais, variando de músico para músico e escola para escola. A concepção do *vibrato* contínuo evoluiu sob a influência franco-belga no final do século XIX e chegou ao século XX, quando ganhou grande fama e aceitação mais ampla. A obra de Joseph Haydn em questão foi escrita bem em meio a essas grandes mudanças de gosto, ainda que o *vibrato* em geral aparente encontrar lugar como um preenchimento no final da nota e, dessa forma, um ornamento que frequentemente é usado na peça (BROWN, 1999, p.532).

A palavra em italiano *vibrato*, embora fosse uma ferramenta conhecida para o enriquecimento da performance durante o século XVIII, passou a ser usada de maneira razoavelmente diferente no século XIX. Os significados não eram fixos, como algumas fontes encontradas em períodos anteriores mostram. O termo *vibrato* foi usado em algumas ocasiões pelo compositor G. J. Vogler (1749-1814), por exemplo, em passagens rápidas (Fig. 3).

Fig. 3: Escrita do vibrato em passagens rápidas.



Fonte: BROWN, 1999, p. 518

Uma figura importante para esse assunto na transição do século XVIII para o XIX foi o violoncelista que mais assiduamente tocou com Mozart, Bernhard Romberg (1767-1841). Em seu tratado, Romberg (1814, p.81) explica o mecanismo para se “chacoalhar” os dedos (*close shake*), que seria a maneira que ele compreendia o *vibrato*, preferencialmente adotando os dedos mais fortes da mão esquerda, que seriam os dedos médio e anelar (dedos 2 e 3 na digitação do violoncelo). Para realizar o *vibrato*, é necessária a experiência do aluno, pois Romberg considera difícil a sua aplicação. Ele elenca o *vibrato* como uma ornamentação, inclusive notando sua ocorrência, como mostra a quinta categoria dos exemplos a seguir (Fig. 4).

Fig. 4: Representação gráfica do *vibrato* (exemplo 5)



Fonte: Romberg (1814, p.80)

Romberg acreditava que o *vibrato* apenas poderia ser usado como um tipo de ornamento, especialmente no início da nota, criticando o fato de que a maior parte dos músicos o aplicava indiscriminadamente, ressoando a visão de Leopold Mozart em seu tratado de violino, o que indica uma prática comum já difundida. Mas surge uma dúvida: como os irmãos Duport se sentiam em relação ao *vibrato*? E principalmente Joseph Weigl, o violoncelista para quem Haydn escreveu seu concerto (Fig. 5)? Ainda que não tenhamos acesso às opiniões de cada violoncelista dos séculos XVIII e XIX, podemos buscar um consenso mínimo em sua prática.

Segundo Anner Bylsma, o *vibrato* se tornou uma técnica continuamente aplicada apenas no século XX. Ele conta uma história referente ao seu sogro, que tocava em orquestras com músicos mais velhos que já eram profissionais no final do século XIX. Quando em 1920 ele estava sentado em uma orquestra, disseram-lhe subitamente: “nenhum tom de solo”, o que significava “sem nenhum *vibrato*” (LAIRD, 2004).

Fig 5: Locais indicados para *vibrato*

Violoncello Solo **KONZERT NR.1 C- DUR**
 für Violoncello und Orchester Hob. VIIb:1
 Comp. ca. 1761-1765 für Josef Franz Weigl JOSEPH HAYDN (1732-1809)
 EDITED BY ORFEO MANDOZZI VIENNA 2015

Moderato 11 **A** 10 **B**

Fonte: Edição de Orfeo Mandozzi

No que diz respeito ao concerto de Haydn, o *vibrato* poderia ser construído a partir de uma resolução de frase ou início, como, por exemplo, no B, onde temos uma escala ascendente de si para fá, e repete-se o fá novamente com uma duração maior. Nesse caso, o mais indicado seria a aplicação de um *vibrato* curto e mais rápido no final da nota, juntamente com a mão direita, que correrá com o arco um pouco mais rápido, resultando em uma intensidade maior, o que se repete no compasso 25 com uma variação. No compasso 27, inicia-se uma frase e repete-se o mesmo *vibrato*, por ser uma nota mais longa. Em seguida, logo no compasso 29 também é considerada a aplicação do *vibrato*, nos pontos marcados, pois a fraseologia desse trecho demanda um crescendo realizado com o arco, automaticamente se aplicando o *vibrato*, o que também se repete no C.

2. 3. Heitor Villa-Lobos: o canto do cisne negro

O compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) foi e é considerado um dos maiores compo-

sitores brasileiros de todos os tempos, entretanto viveu por muito tempo como violoncelista profissional. A reunião de ambos os ofícios encontra uma bela síntese em sua grande obra para violoncelo. Seu conhecimento técnico do violoncelo era notável, ainda que não se saiba se ele era de fato um violoncelista com alta proficiência técnica ou se apenas conhecia a fundo as possibilidades e limitações do instrumento (PILGER, 2010).

Mesmo que a produção de Villa-Lobos tenha acontecido no século XX, sua música dialogava com um contexto estético da performance que reconheceríamos hoje como romântico, especialmente ligado ao estilo francês de performance do violoncelo. Uma das características desse romantismo é a dramaticidade, e seu *Canto do cisne negro* não foge desse direcionamento, de modo que o uso do *vibrato* é de extrema importância, podendo ser dito que está presente em cada nota da peça. O *vibrato* amplo e com a velocidade mais rápida é muito bem-vindo nesse tipo de peça, pois possui notas com grande duração e intensidade.

Iberê Gomes Grosso foi um importante ícone da história do violoncelo no Brasil e também foi um amigo íntimo do Villa-Lobos, tendo em vista que foi um colaborador de longa data em projetos educacionais, sendo que Iberê tocava peças do mesmo com grande domínio e capacidade. Segundo seu aluno Watson Clis, o *vibrato* de Iberê era característico e combinava perfeitamente com o som e as peças da época: “Quanto ao vibrato, era um capítulo à parte [...], era um vibrato bastante estreito e rápido, que, no caso dele, se fundia maravilhosamente ao seu som. Esse vibrato curto era reflexo da sua enorme preocupação com a afinação” (CLIS *apud* TEIXEIRA, 2021, p.293). Nesse sentido, uma descrição sobre esse músico, que era o grande modelo de virtuosismo no violoncelo para Villa-Lobos, pode servir como referência para a construção de uma sonoridade em sua interpretação hoje, como podemos observar em sua peça *O canto do cisne negro* (Fig. 6).

Fig. 6: Trecho inicial de *O canto do cisne negro*, de Villa-Lobos

O Canto do Cisne Negro
POEMA – BALLO MÍMICO H. Villa-Lobos
(Rio, 1917)

Adagio non troppo *Molto espressivo*

poco rall

Fonte: Edição Arthur Napoleão (1917)

O *vibrato* nessa peça é contínuo, estando presente em cada nota. Para realizar o *vibrato* indicado, é necessário realizar alguns exercícios de mão esquerda. O exercício consiste em

tocar uma escala (de preferência na tonalidade da música) na velocidade de 40 bpm, tocando cada nota uma semibreve. O objetivo é realizar o *vibrato* lento e amplo em cada nota, sempre contínuo, sem parar nas mudanças de nota. Após conseguir realizar o *vibrato* na velocidade lenta e com muita amplitude, é importante tentar diminuir a amplitude e aumentar a velocidade. A velocidade do *vibrato* indicada para essa peça é uma sextina no tempo de 60 bpm. Esse exercício ajudará na obtenção do *vibrato* necessário para essa peça.

2. 4. Luciano Berio: *les mots sont allés...* (“recitativo” pour cello seul)

No século XX, a emergência de uma música mais voltada à sonoridade do que à melodia ou à harmonia fez com que todo som potencialmente pudesse se constituir como um material musical, isto é, como um objeto sonoro elaborado musicalmente pela composição. Obviamente, o *vibrato* não estaria isento disso. Se originalmente ele surgira com fins de imitação do *vibrato* vocal, nesse aspecto já é interessante constatar que o próprio *vibrato* do canto se expandiu em possibilidades no período, chegando a contabilizar pelo menos 15 tipos, segundo a categorização de Isherwood (2019, p.90-99). No caso da música instrumental, uma primeira atitude diante dele é a recusa como dispositivo ornamental, como é o caso de Iannis Xenakis (1922-2001), que em boa parte de sua obra para cordas prescreve que seja tocado “*sans vibrato!*”, exatamente para evidenciar pequenos níveis de glissando inspirados nos movimentos brownianos dos fluidos (SOLOMOS, 2001). Outra atitude é aquela de Giacinto Scelsi (1905-1988), para quem “pequenas flutuações do som (*vibratos, glissandi, mudanças no espectro, tremolos*) tornaram-se não meros ornamentos a um texto, mas o próprio texto” (MURAIL, 2005, p.176). Em sua busca pelo centro do som, Scelsi concebe uma música que percorre os caminhos que existem no entorno de uma única nota e, nesse sentido, o *vibrato* entra em uma gradação onde sua velocidade e amplitude, quando ampliadas, equivalem a um glissando (DICKSON, 2012).

Luciano Berio (1925-2003), em 1979, compõe a obra aqui abordada, *Les mots sont allés...*, cujo título significa “as palavras se foram”. O *vibrato*, nesse caso, se encaixa como uma ferramenta de produção de cores, e a flexibilidade que o uso do *vibrato* pode ter é o diferencial da obra. Podemos usar como complemento a explicação da Frances-Marie Uitti, quando a violoncelista observa que, no século XX,

[...] aplicações extremas do vibrato foram prescritas, incluindo o vibrato-glissando ornamental. Os usos tradicionais foram revertidos, como a demanda por vibrato intenso e rápido em passagens suaves, um vibrato amplo e lento em passagens agudas, ou mesmo o uso de *senza vibrato* para contraste ou efeito especial. (UITTI, 1999, p.211).

Segundo Ferraz e Teixeira (2015), na composição em questão (Fig. 7), Berio utiliza o *vibrato* para a reconstrução da sonoridade do fonema da palavra, no caso a palavra SACHER, que é o sobrenome do homenageado pela peça, Paul Sacher. O *vibrato* não está presente como uma ornamentação somente, mas sim para criar o som de cada uma das letras que está sendo pronunciada, especialmente na primeira página da peça. Ou seja, o *vibrato* passa a ser um elemento da construção do próprio material sonoro e também um elemento do timbre que,

dentro da música do século XX, passou a ser operacionalizado pelos compositores.

Fig. 7: Berio, *les mots sont allés...*, p. 1, linhas 1-2

a paul sacher
les mots sont allés... ("recitativo" pour cello seul)
 (1979)

luciano berio
 ("1925)

Intime, comme en parlant
 ♩ = 60

SV* MV* SV

poco sul pont.

S A C H E R

p sul tasto

Fonte: Universal Edition

Nesse início da peça, já é possível perceber a utilização do *vibrato* como uma ferramenta importante, sendo prescrito nesse caso para que se toque de maneira a diferenciar cada letra (marcado com amarelo). Duas notações importantes estão presentes no decorrer da peça, sendo elas o MV (muito *vibrato*) e o SV (sem *vibrato*), marcadas em vermelho. Esse detalhe deixa ainda mais plausível o pensamento de que o *vibrato* é uma ferramenta maleável e importante – tornando-se ainda mais desafiador para o intérprete, pois o induz a realizar o *vibrato* de maneira consciente e exata.

Fig. 8: Berio, *les mots sont allés...*, p. 2, linhas 1-2

sul pont.

p (d)

Fonte: Universal Edition

Na segunda página (Fig. 8) é onde se encontra o trecho mais rápido da peça. O *vibrato* se encontra nas notas mais longas, em meio das seções rápidas. Para combinar com a atmosfera e o caráter do trecho, é indicado que o *vibrato* tenha uma curta amplitude a fim de

manter a energia desta seção.

Fig. 9: Berio, *les mots sont allés...*, p. 1, linhas 5-6

The image shows a musical score for the cello part of Berio's *les mots sont allés...*. It consists of four staves. The first staff is in bass clef and contains the instruction "allontanandosi a poco a poco" above the staff and "SV" below it. The second and third staves are in alto clef and contain the instruction "sul pont." above the staff. The fourth staff is in bass clef and contains the instruction "sul pont." above the staff, "lunga" above the final note, and dynamic markings "mf" and "ppp" below the staff. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fonte: Universal Edition

No *lontano* final (Fig. 9), identifica-se um vibrato discreto, porém constante, para criar esse caráter "distante". Em trechos como esse, imagina-se que, ao ser escrita para o grande violoncelista Mstislav Rostropovitch (1927-2007), a peça deixa subentendida uma presença constante de um nível médio de *vibrato* quando não há indicação clara, de modo que esteja presente para uma melhor performance para essa peça.

Considerações finais

Após algumas dessas breves considerações sobre os tipos e momentos distintos de uso do *vibrato*, é possível notar sua importância dentro da construção de uma performance. Durante o decorrer dos séculos, o *vibrato* foi se modificando ao lado da música, e, com isso, os músicos (os violoncelistas, mais especificamente) também fizeram parte de tais mudanças. No Prelúdio em Ré menor de Bach, o *vibrato* se constituiria como uma ornamentação ocasional e nunca exagerada ou tocada de modo automatizado em todas as notas, optando-se por usá-lo com parcimônia. Seguindo para a segunda metade do século XVIII, a obra de Joseph Haydn para violoncelo e orquestra foi escrita em meio a mudanças de concepção sobre o gesto musical, de modo que o *vibrato* se divide como preenchimento final da nota e um ornamento frequente, podendo-se imaginar uma adoção mais frequente do *vibrato*. Já a estética romântica e o seu gosto pelo *vibrato* perduraram como sonoridade-padrão sem maiores revisões até meados do século XX, de modo que Heitor Villa-Lobos, com suas peças para violoncelo, trabalha com uma dramaticidade que torna a onipresença do *vibrato* fundamental. O vibrato tomou ali suas características mais marcantes e que até hoje se fa-

zem presentes de modo quase que padronizado na técnica do violoncelo, onde cada nota passou a ser pensada de maneira a transmitir dramaticidade ao público, portando o *vibrato* em cada uma delas.

Nos tempos mais atuais, peças como as de Luciano Berio tornam o *vibrato* parte da própria composição, e não apenas um recurso escolhido pelo *performer*. Assim, ele tem se tornado uma ferramenta multicolorida, podendo ser compreendido como uma mistura de alguns dos *vibratos* vistos até agora. Como é possível perceber, o *vibrato* está presente durante boa parte da história da música, sendo ele usado de formas diferentes em cada peça de cada período. Usar o *vibrato* de modo consciente e tentar se imaginar nesses períodos mostrados com certeza enriquecerão a performance musical e, como reflexo, aprimorarão o conhecimento musical.

A aplicação do *vibrato* nas peças possui grande importância na prática musical, pois, além de preencher e se fundir com o timbre de cada nota, enriquece a performance do violoncelista. O estudo técnico voltado ao *vibrato* também é necessário, pois sempre é considerando como uma ferramenta para a construção do relaxamento na performance. Sua aplicação em escalas é uma estratégia importante, especialmente se realizadas lentamente, para aprimorar a afinação e o mapeamento do violoncelo. Além de ser importante o estudo do *vibrato* para violoncelistas de nível avançado, é também recomendável seu incremento nos estudos de violoncelistas iniciantes, pois, como já citado, ele auxilia no relaxamento e automaticamente se reflete na técnica e na musicalidade do violoncelista. Esse ainda parece ser um tabu para muitas abordagens pedagógicas que esperam que o estudante esteja “pronto” para o *vibrato*. Mas, como questiona Gerald Fischbach (1998, p.28), “nós demoramos para ensiná-lo porque ele é difícil ou ele é difícil porque demoramos para ensiná-lo?”.

Referências

- ASSIS, Paulo de. *Logic of Experimentation: Rethinking Music Performance through Artistic Research*. Ghent: Leuven University Press, 2018.
- BENEDETTI, Evanngheline. *Cello, Bow and You: Putting It All Together*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- BOSANQUET, R. C. The development of cello teaching in the twentieth century. In: STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the Cello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750–1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- DICKSON, Ian. Towards a Grammatical Analysis of Scelsi's Late Music. *Music Analysis*, v. 31, n. 2, p. 216-241, 2012.
- FERRAZ, Silvio; TEIXEIRA, William. Técnica estendida e escrita polifônica em Luciano Berio: Sequenza XIV. In: MENEZES, F. (org.). *Luciano Berio: legado e atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2015.
- FISCHBACH, Gerald. The Birth of a Vibrato. *American String Teacher*, v. 48, n. 4, p. 28-35, 1998.
- GABLE, Frederick Kent. Some Observations Concerning Baroque and Modern Vibrato. *Performance Practice Review*, v. 5, n. 1, Article 9, 1992.
- GAGNEPAIN, Xavier. *Du musicien en general... au violonceliste en particulier*. 1. ed. Paris: Cité de la musique, 2003.
- GERINGER, J. M.; ALLEN, M. L.; MACLEOD, R. B. String Vibrato: Research Related to Performance and Perception. *String Research Journal*, v. 1, n. 1, p. 7-23, 2010.
- GILLESPIE, Robert. Vibrato: What do We Know from Research about this Shaking, Waving, Wobbling Thing Anyway? *American String Teacher*, v. 46, n. 1, p. 91-93, 1996.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão música*. Trad. Marcelo Fagerland. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ISHERWOOD, Nicholas. *The Techniques of Singing*. Kassel: Bärenreiter, 2019.
- JENSEN, Hans J.; CHUNG, Minna R. *CelloMind: Intonation and Technique*. Chicago: Ovation

Press, 2017.

KENNAWAY, George. *Playing the Cello, 1780-1930*. Surrey: Ashgate, 2014.

LAIRD, Paul. *The Baroque Cello Revival: An Oral History*. Oxford: The Scarecrow Press, 2004.

MANTEL, Gehard. *Cello Technique: Principles and Forms of Movement*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

MEYER, Jürgen. *Acoustics and the Performance of Music: Manual for Acousticians, Audio Engineers, Musicians, Architects and Musical Instruments Makers*. 5. ed. Trad. Uwe Hansen. New York: Springer, 2009.

MOENS-HAENEN, Greta. *Das Vibrato in der Musik des Barock: ein Handbuch zur Aufführungspraxis für Vokalisten und Instrumentalisten*. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1988.

MURAIL, Tristan. Scelsi, De-composer. *Contemporary Music Review*, v. 24, n. 2/3, p. 173-180, 2005.

PACE, I.; LOUVEIRA, V.; TEIXEIRA, W. O Novo Estado da Arte dos Estudos em Performance. *Revista Vórtex*, [S. l.], v. 8, n. 2, p. 18, 2020.

PAPICH, George, RAINBOW, Edward. A Pilot Study of Performance Practices of Twentieth-Century Musicians. *Journal of Research in Music Education*, v. 22, n. 1, p. 24-34, 1974.

PILGER, Hugo Vargas. Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos. In: COLÓQUIO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA UNIRIO, 15., Rio de Janeiro, 2010. Anais [...]. Rio de Janeiro: SIMPOM, 2010.

ROMBERG, Bernard. *Theoretical and Practical School and the Violoncello*. Boston: Oliver Ditson & Co., 1880.

SOLOMOS, Makis. The unity of Xenakis' instrumental and electroacoustic music: the case of "brownian movements". *Perspectives of New Music*, v. 39, n. 1, p. 244-254, 2001.

TEIXEIRA, William (org.). *Violoncelo, um compêndio brasileiro*. Campo Grande: Editora da UFMS, 2021.

TORTELIER, Paul. *How I Play, How I Teach*. London: Chester Music, 1976.

UITTI, Frances-Marie. The Frontiers of Technique. In: STOWELL, Robin. The Cambridge Companion to the Cello. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WALDEN, Valerie. Technique, style and performing practice to c. 1900. In: STOWELL, Robin. The Cambridge Companion to the Cello. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

