

## **Controle do timbre em duos para viola e violoncelo: similaridade, caráter, sobreposição de vozes e continuidade de linhas melódicas**

*Timbre control in viola and cello duos:  
similarity, character, overlapping voices and continuity of melodic lines*

Larissa Natália Ferreira de Mattos<sup>1</sup>  
Carlos Aleixo Reis<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.  
larissacello@gmail.com

<sup>2</sup>Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.  
carcenster@gmail.com

### **Resumo:**

O timbre é aqui abordado como um aspecto musical manipulável pelo intérprete no contexto dos duos viola e violoncelo. Uma análise de similaridades tímbricas, caráter, sobreposição de vozes e continuidade de linha melódica sugere a utilização de recursos técnicos como rotação e velocidade do arco, mudança do ponto de contato do arco na corda, dedilhados, tipos de vibrato e tipos de articulação (*arco* versus *pizz*) a partir de referenciais de PLEETH (1982), Wilson (2015), Dalton (1988), Faria (2012) e Barnes (2005). Exemplos são retirados de 4 peças do repertório do século XX: *Grotesque* (1918) de Rebecca Clarke, *Partita Brevis 2* (1994) de Kjell Mørk Karlsen, *And Life Like Froth Doth Throb* (1997) de Eric Moe, e *Suite for viola and violoncello* (1999) de Mert Karabey.

**Palavras-chave:**duo de viola e violoncelo; controle do timbre pelo intérprete; similaridade tímbrica; continuidade melódica; timbre e caráter.

### **Abstract:**

Timbre is addressed here as a musical aspect manipulated by the interpreter in the context of duets for viola and cello. An analysis of timbric similarities, character, overlapping voices and continuity of melodic line suggests the use of technical resources such as rotation and

bow speed, change of the bow contact point, fingerings, types of vibrato and types of articulation (bow versus pizz.) departing from sources by PLEETH(1982), Wilson (2015), Dalton (1988), Faria (2012) and Barnes (2005). Examples are extracted from 4 pieces of the twentieth-century repertoire: *Grotesque* (1918) by Rebecca Clarke, *Partita Brevis 2* (1994) by Kjell Mørk Karlsen, *And Life Like Froth Doth Throb* (1997) by Eric Moe, and *Suite for viola and cello* (1999) by Mert Karabey.

**Keywords:** viola and cello duo; tone control by the interpreter; timbric similarity; melodic continuity; timbre and character.

## 1 – Introdução

O duo viola e violoncelo manteve-se desde o século XVII até o século XIX com um número restrito de obras. Entretanto, a partir do século XX, a valorização tímbrica e as diversas experimentações relativas à emissão sonora e à técnica dos instrumentos contribuíram para que o repertório dessa e outras formações aumentassem significativamente. Em menos de dois meses de pesquisa em acervos e bibliotecas *on-line* e através do contato com compositores nacionais e internacionais via e-mail, pôde-se localizar mais de 350 obras de nível intermediário/avançado para o duo viola e violoncelo datadas dos séculos XX e XXI, que expandiram e aprimoram as possibilidades dialógicas e idiomáticas desta formação. Observa-se que tanto a quantidade quanto a qualidade desse repertório valorizam essa formação instrumental e justificam uma investigação dessa natureza.

Apesar de muito explorado nos séculos XX e XXI, o timbre ainda é pouco discutido especialmente no que diz respeito ao seu possível controle pela/o intérprete. Neste artigo, decide-se por tratar especificamente sobre o timbre do som emitido a cada performance e não ao timbre próprio e inerente a cada instrumento, diferenciação feita por autores como ZUBEN (2005) e SCHAEFFER (2003, p.139): “O timbre de um objeto não é outra coisa se não sua forma e sua matéria sonora, sua completa descrição, dentro dos limites dos sons que pode produzir um instrumento determinado, considerando todas as variações de execução que ele permite.”

Quando o compositor trabalha diretamente com o timbre, a importância da noção de quantificação de elementos como frequências, intensidades e durações torna-se muito maior. (ZUBEN, 2005, p.21). Da mesma forma, se espera que o responsável por transformar a notação musical em som tenha noção da aplicabilidade dos elementos e recursos técnicos para que ele consiga explorar as peculiaridades do timbre com precisão, pois como reforça Schaeffer, existe uma margem de personalização dos timbres, de enriquecimento de matizes confiado ao executante (SCHAEFFER, 2003, p.202).

A exploração tímbrica é um dos recursos responsáveis por proporcionar qualidade sonora aos grupos de câmara podendo realçar as similaridades entre os instrumentos, valorizar os momentos de continuidade de linha melódica, a sobreposição de vozes e outros aspectos presentes na escrita composicional, como indicações subjetivas relativas ao caráter da obra ou do trecho musical, tais como *dolce*, *con brio*, *energico*, *expressivo*, *con passione*, *desolato*, *grotesque*, dentre outros.

Entende-se neste artigo que a/o instrumentista, tendo consciência da variedade de recursos técnicos à sua disposição, poderia controlar esse aspecto sonoro – o timbre – de forma objetiva e se aproximar ainda mais das cores e sentimentos requeridos nas partituras e dos termos e expressões verbais transmitidos por professores e profissionais da música na tradição oral, como “caráter intimista”, “sonoridade velada”, etc. Para as/os instrumentistas de cordas, alguns desses recursos, em se tratando de mão direita, são: ponto de contato, região e quantidade de arco, velocidade de arco, peso e quantidade de crina; em se tratando de mão esquerda: vibrato (diferentes amplitudes e velocidade para cada corda – em virtude do calibre e característica de cada uma), tipos de articulações, tipos de *pizzicato* e *glissando*. Assim, o intérprete poderia se utilizar destes recursos técnicos para modificar o ataque, a sustentação e o decaimento do som – elementos do envelope sonoro do timbre. Faz-se necessário esclarecer ainda que “a exploração tímbrica em um determinado instrumento não alterará o seu timbre, apenas nos permitirá identificar as variantes sonoras que ele pode oferecer mediante os meios de execução possíveis” (CHAIB, 2012, p.58).

Portanto, o presente artigo volta-se para o duo viola e violoncelo no seu repertório do século XX e tem como objetivo sugerir técnicas capazes de extrair diferentes timbres para melhor

combinar cameristicamente esses dois instrumentos a fim de valorizar a continuidade de linhas melódicas da escrita composicional, a inversão e sobreposição de vozes, uníssonos e imitações melódicas, proporcionando a reflexão sobre qual região de arco, qual tipo de vibrato, que tipo de ataque, dinâmica, intensidade de arco e dedilhados que podem ser usados para valorizar a similaridade tímbrica. Dado o grande número de obras orquestrais com trechos combinando os naipes de violas e violoncelos em solos e partes que evidenciam os dois instrumentos, inclusive frequentemente em uníssonos, este artigo poderia contribuir também com informações sobre esse elemento musical responsável por melhor amalgamar o som, podendo auxiliar assim, alunas/os e profissionais de orquestras.

Como exemplos, serão discutidos trechos de 4 peças do repertório do século XX, são elas: 5º mov. da *Suite for viola and violoncello* do turco Mert Karabey, *Partita Brevis II* do norueguês Kjell Mørk Karlsen, *And Life Like Froth Doth Throb* do estadunidense Eric Moe e *Grotesque* da obra *Two Pieces for viola and cello* da inglesa Rebecca Clarke.

## **2 – Similaridade, Continuidade de linha, Sobreposição de vozes, Caráter e timbre**

### **2.1 – Similaridade**

Para exemplificar umas das similaridades do timbre entre viola e violoncelo escolheu-se o 5º movimento da *Suíte para viola e violoncelo* escrita em 1999 do compositor turco Mert Karabey. Neste trecho, é possível que a/o intérprete controle o *timbre do som*, tanto pela escrita idiomática do compositor, quanto pela inversão de tessitura entre viola e violoncelo.

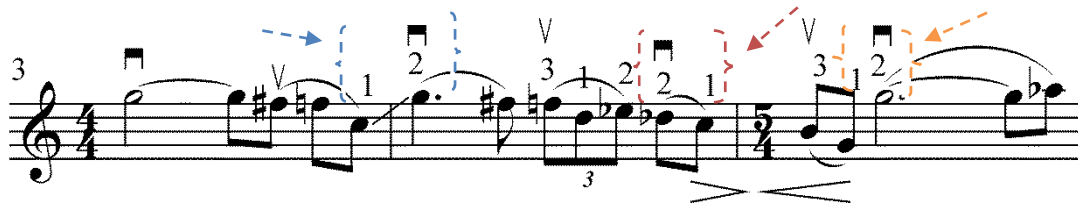
Observa-se no início desse movimento que o violoncelo inicia a frase com o mesmo tema dado à viola no 1º movimento da *Suíte*. Com o fim de resgatar a memória tímbrica do início da obra, sugere-se que o intérprete faça uso de alguns recursos técnicos para aproximar o timbre do violoncelo ao da viola nessa região. Para isso, faz-se necessário saber em que momento a/o violista executaria as mudanças de posições de uma nota para outra, o tipo de

*vibrato* que seria usado e qual corda seria a mais adequada. Observa-se que o timbre da corda Lá da viola é muito semelhante ao timbre das posições que usam o polegar (*capotasto*) na corda Lá do violoncelo. Para auxiliar nas decisões técnicas do intérprete em função da realização artística que o compositor propôs, sugere-se que toda a frase seja executada na corda Lá do violoncelo, destituído de mudança de corda, para aproveitar essa similaridade natural entre os dois instrumentos (ver cor vermelha na Figura 1).

**Figura 1:** Sugestões de mudança de dinâmica na parte do violista e corda a ser usada em ambas as partes, c.1-6 em *Suite para viola e violoncelo, 5ª mov.*

(KARABEY, 1999)

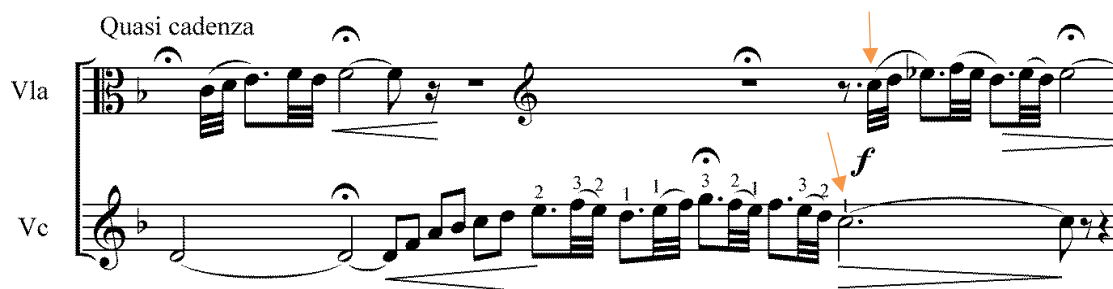
Para que nos três primeiros compassos haja uma melhor combinação tímbrica entre viola e violoncelo e equilíbrio sonoro entre ambos os instrumentos, sugere-se que os *pizzicatti* da viola sejam executados em *mezzo forte* ao invés de *mezzo piano* e *piano*, e a/o violoncelista mantenha a dinâmica escrita *forte* (ver figura 1). Quanto ao caráter, para se aproximar da indicação do compositor *desolato*, sugere-se um *vibrato* expressivo e amplo, com o arco pertíssimo do cavalete, bastante peso do braço mantendo a crina plana e respeitando as ligaduras de frase até o compasso nº 4. Além disso, sugere-se para a/o violoncelista no compasso nº 3 executar a mudança de posição do Dó<sub>4</sub> para o Sol<sub>4</sub> com o fim de se aproximar ao timbre da viola (ver cor azul na Figura 2).



**Figura 2:** Sugestões de golpe de arco e dedilhados na parte do violoncelista, c.3-5 em *Suíte para viola e violoncelo*, 5<sup>o</sup> mov. (KARABEY, 1999).

## 2.2 – Sobreposição de vozes e Continuidade de linha

Um bom exemplo de sobreposição de vozes e continuidade de linha está presente no seguinte trecho da obra *Partita Brevis 2* do compositor norueguês Kjell Karlsen (ver figura 3). Observa-se que a viola emerge de dentro da nota longa (Dó<sub>4</sub>) do violoncelo, também com a nota Dó<sub>4</sub>, essa sobreposição deve provocar a sensação de continuidade, e não de mudança de vozes, para que não haja ruptura no caráter tímbrico do som, causando a impressão de que um instrumento surge do outro imperceptivelmente.



**Figura 3:** Sobreposição de vozes, c.8-9 em *Partita Brevis 2* (KARLSEN, 1994).

Para que isso aconteça, sugere-se que o ataque da nota Dó<sub>4</sub> pela/o violoncelista seja profundo, sem acento, pertíssimo do cavalete com peso da mão direita no talão do arco buscando melhor aderência da crina. O *vibrato* pode ser amplo e expressivo e o *diminuendo* só deve acontecer assim que a viola atacar a mesma nota em dinâmica *forte*, ou seja, faz-se necessário manter a mesma dinâmica entre viola e violoncelo no ataque da nota. Subsequentemente, o violoncelista deve diminuir a quantidade de crina e peso do arco do arco para executar o *diminuendo*, mudando assim o timbre do som para escuro e *dolce* (ver figura 3).

Outro exemplo de sobreposição de vozes está presente em grande parte da obra *And Life Like Froth Doth Throb* do compositor Eric Moe. No trecho a seguir (ver figura 4) podemos observar que os dois instrumentos atacam a nota Dó<sub>2</sub> juntos e permanecem com ela como base do compasso 1 ao 10.

**Figura 4:** Sobreposição melódica, nota em comum como base, c.1-15 em *And Life Like Froth Doth Throb* (MOE,1997)

Faz-se necessário “timbrar” a nota Dó<sub>2</sub> para que o som fique homogêneo e os acentos sejam mais facilmente explicitados. Dessa forma, sugere-se que a/o violoncelista toque sem *vibrato*, no ponto de contato entre o espelho e o cavalete, com mais velocidade de arco preocupando-se em vibrar a corda homogeneamente tanto para “cima<sup>1</sup>” como para “baixo”; os acentos precisam ser tocados com a intenção de vibrar a corda ao máximo, sem “arranhar” o som. Para tal, faz-se necessário que a movimentação do arco mantenha-se uniforme e que haja um estímulo maior da mão direita e mais peso do braço nos acentos. Para a/o violista acontece de forma diversa, faz-se necessário tocar com o arco próximo ao cavalete com a crina plana, em completo contato com a corda, com pouco *vibrato* e menor velocidade de arco, com exceção para os acentos que devem ser tocados com maior velocidade de arco e pressão sobre a corda.

<sup>1</sup>Terminologia usada na língua portuguesa para se referir a condução do arco na horizontal, se para esquerda ou para a direita de quem toca. *Para cima* refere-se à esquerda e *para baixo* refere-se para direita.

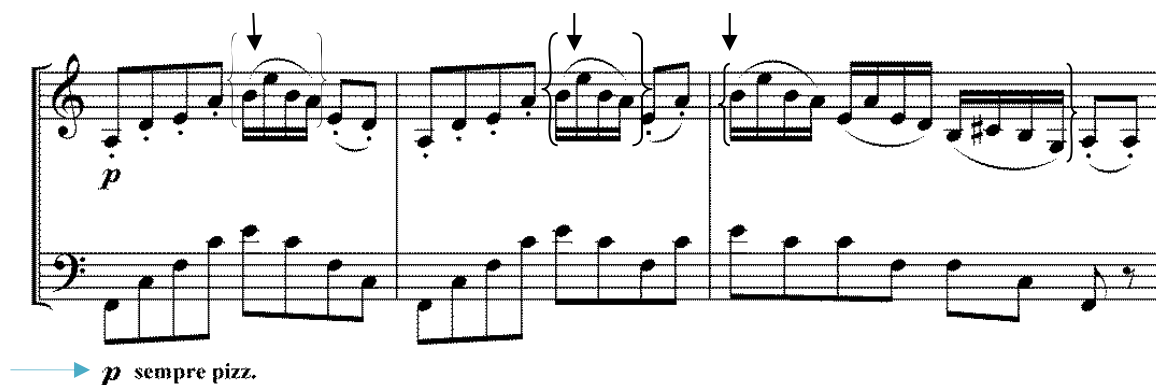
## 2.3 – Caráter e Timbre

Escolheu-se o início da peça *Grotesque* da compositora Rebecca Clarke para exemplificar como o caráter escolhido por um compositor pode influenciar na decisão interpretativa do/a instrumentista quanto ao timbre. Nesse caso, o próprio título da obra refere-se a um caráter que permeia a peça do início ao fim. O olhar do/a instrumentista sobre o texto musical deve ser minucioso e reflexivo no que se refere às possibilidades tímbricas do instrumento, pois são especificidades de região de arco, região de *pizzicato* de mão esquerda e mão direita, tipo de ataque e movimentações que irão definir e dar cor ao caráter grotesco da obra.

No 1º compasso da obra (ver Figura 5), sugere-se que a/o violoncelista execute as notas Si<sub>2</sub>-Fá<sub>3</sub> na corda Lá para que a sonoridade aberta dessa corda e o pequeno *glissando* da mudança de posição ressaltem o caráter grotesco, e opta-se pelo dedilhado descrito na figura 5. Para buscar um timbre mais áspero que se aproxima do título da obra, sugere-se ainda que a crina do arco esteja em total contato com a corda e próxima ao cavalete, porém com pouco peso para a dinâmica em *piano* e com mais peso para os *crescendi* indicados. No compasso nº 2, propõe-se o acréscimo de articulação de mão esquerda puxando as notas para trás, no terceiro tempo (quíaltera de 3 notas + colcheia). Sugere-se também, que a/o violista toque todo o trecho com pouco arco, próximo ao cavalete e bem articulado.

**Figura 5:** Sugestões de dedilhado e articulação de mão esquerda na parte do violoncelista, c.1-2 em *Grotesque* (CLARKE, 1918)

Para o novo motivo que prossegue no compasso nº 3 (ver figura 6), sugere-se que a/o violoncelista execute os *pizzicatos* no limite do espelho, perto do ponto de contato do arco, dessa forma o timbre ficará metálico. Sugere-se também que a/o violista toque com uma quantidade mínima de arco próximo ao cavalete, com as sequências de notas ligadas bem articuladas na mão esquerda (ver figura 6), para assim, manter o timbre pontiagudo coerente com o *pizzicato* metálico do violoncelo.



**Figura 6:** Sugestão de *pizzicato* metálico na parte do violoncelista e articulação de mão esquerda na parte do violista, c.3-5 em *Grotesque* (CLARKE, 1918).

### 3 – Considerações finais

Procurou-se através desse artigo sugerir recursos técnicos que sirvam como meio de exploração tímbrica nos instrumentos viola e violoncelo com o intuito de facilitar ao intérprete a visualização da obra sob a perspectiva do timbre e auxiliar no processo de interpretação. Durante todo o século XX e XXI até os dias de hoje, os compositores juntamente com os intérpretes exploraram características técnicas e sonoras desses instrumentos com peculiaridade, ressaltando a similaridade tímbrica do duo e enriquecendo o repertório destinado a essa formação tanto em qualidade quanto em quantidade.

Percebe-se diante dos exemplos descritos nesse artigo que a/o intérprete é essencial para controlar aspectos do timbre do som, podendo enfatizar ainda mais certas nuances da composição musical. Não obstante, as sugestões dadas nos trechos musicais desse artigo

representam uma das várias formas existentes para se modificar o timbre e interpretar as obras para o duo viola e violoncelo.

## Referências

1. CHAIB, F. (2012). “Vibrafone: uma fonte de coloridos sonoros”. **Per Musi**. Belo Horizonte: UFMG. n.25, p.57-72.
2. SCHAEFFER, P. (2003). **Tratado de los objetos musicales**. Trad. Araceli Cabezón de Diego. Madri: Alianza Editorial.
3. ZUBEN, P. (2005) **Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX**. Cotia-Sp: Ateliê Editorial.

## Referências de partituras

1. CLARKE, Rebecca, (1918). **Two pieces for viola (or violin) and cello**. Edição de Christopher Johnson. Oxford: Oxford University Press Ed, 2005, p.4.
2. KARABEY, Mert (1999). **Suite for Viola and Violoncello**. Myakka: Pelican Music Publishing, 2005, p.13
3. KARLSEN, KjellMork (1994). **Partita Brevis 2: on a Norwegian folk tune for viola and cello, opus 110, nr.2**. Oslo: Norsk Musikforlag A/S, 2014, p.4.
4. MOE, Eric (1997). **And life like froth doth throb for viola and cello**. Dead Elf Music, 1997, p.2.

## **Literatura recomendada**

1. BARNES, G. (2005). **Playing and Teaching the Viola: a Comprehensive Guide to the Central Clef Instrument and Its Music**. Fairfax: American String Teachers Association.
2. DALTON, D. (1988). **Playing the Viola: Conversations with William Primrose**. Oxford: Oxford University Press.
3. FARIA, C. F. (2012). **Relações entre viola erudita e canto lírico: aproximações interpretativas históricas aplicadas ao repertório do instrumento**. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 65 f.
4. PLEETH, W. (1982). “Cello”. **Yehudi Menuhin Music Guides**.
5. WILSON, M. (2015). **Cello Practice, Cello Performance**. Rowman & Littlefield.

## Notas sobre os autores

**Larissa Mattos** é Mestranda em Música pela UFMG. possui Especialização em Performance pelo Conservatorio G.B. Martini (Bolonha) com bolsa do *Ministero Degli Affari Esteri* e Bacharelado em Violoncelo pela UFMG. Venceu as competições *Youtube Symphony Orchestra* e *YOA Orchestra of Americas* e com elas tocou no Carnegie Hall, República Dominicana, Jamaica e Haiti. Foi vencedora de concursos nacionais, BDMG Jovem Músico e Teatro da Assembléia em BH e finalista do Concurso Internacional *Carlo Mosso* (Itália). Atuou como recitalista e solista em cidades como Bologna, Milão, Abbruzzo, Vigevano e Belo Horizonte. Foi professora e arranjadora da Orquestra Infantil ISHC (Trancoso) e violoncelista da Orquestra Filarmônica de Goiás. Passou no concurso para o cargo de violoncelista da UFAC e da Orquestra do Teatro Nacional (Brasília). Atualmente é professora de violoncelo do Instituto Bacarelli (SP) e mestranda em música pela UFMG.

**Carlos Aleixo Reis** é professor de Viola da Universidade Federal de Minas Gerais. Graduado pela mesma instituição, Carlos concluiu o Mestrado nos Estados Unidos no ano de 1995 com o título “Master of Music in Viola Performance na *Shenandoah University*. Em Maio de 2006, como bolsista da CAPES/MEC, concluiu o Doutorado em Artes Musicais Performance/Viola (USA). Nos anos 2004-05/06 teve o nome incluído no livro “*Who's Who Among American Universities & Colleges*. Lecionou como *Professor Adjunto de viola* na Shenandoah University/Conservatory of Music/USA. Em 2005, recebeu o prêmio “*Distinguished International Student Award*”. Carlos tem atuado como professor de Viola em diversos Festivais de Música no Brasil e apresentando Master Class e Palestras.