

Felipe Parisi Dias de Moraes

A técnica de *pizzicato* no violoncelo:

Recursos técnicos por meio da análise dos métodos de
contrabaixo e violoncelo

Trabalho de Conclusão de Curso

São Paulo

2019

Felipe Parisi Dias de Moraes

A técnica de pizzicato no violoncelo:
Recursos técnicos por meio da análise dos métodos de
contrabaixo e violoncelo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Departamento de Música da Escola de Comunicações
e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do
título de Bacharel em violoncelo.

Orientador: Prof. Dr. Robert John Suetholz

São Paulo

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

MORAES, Felipe Parisi Dias de

A técnica de pizzicato no violoncelo:: Recursos técnicos por meio da análise dos métodos de contrabaixo e violoncelo / Felipe Parisi Dias de Moraes ; orientador, Robert Suetholz. -- São Paulo, 2019.

35 p.: il.

Trabalho de Conclusão de Curso - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. Violoncelo 2. Pizzicato 3. Contrabaixo 4. Técnica
I.Suetholz, Robert II. Título.

CDD 21.ed. - 780

*Aos meus professores, que se tornaram amigos
e aos meus amigos, que se tornaram meus professores.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os professores que contribuíram para minha formação como violoncelista e para a elaboração deste trabalho.

Agradeço especialmente ao meu professor de violoncelo, Robert Suetholz, por toda sua paciência, insistência e por me fazer olhar tudo sobre música de forma madura e, ainda assim, curiosa.

Ao meu amigo Thiago Brisolla e minha mãe Silvana Parisi, por me ensinarem como escrever este trabalho, assim como saber ser criterioso.

Agradeço também a Maiara Adachi pelo companheirismo e apoio constante, meus irmãos Diana, Diogo e Luiza, também meu pai Julio e sua esposa Paula.

Aos professores de contrabaixo e violoncelo: Pedro Macedo, Guto Brambilla, Alexandre Rosa, Clara Bastos, Adriane Savytzky, Paulo Gaio Lima, Ricardo Fukuda e Meryelle Maciente.

RESUMO

Dias de Moraes, Felipe Parisi. *A técnica de pizzicato no violoncelo: recursos técnicos por meio da análise dos métodos de contrabaixo e violoncelo.* 2019, 36p. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Música) – Departamento de Música, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Resumo: Neste trabalho são apresentados e discutidos recursos técnicos para a realização do pizzicato, por meio de uma revisão bibliográfica de métodos de violoncelo e contrabaixo, além de livros de orquestração, artigos e teses de doutorado. São identificadas as particularidades da execução da técnica de pizzicato no violoncelo, descrevendo, aqui os diferentes fatores que envolvem essa técnica. Com relação aos métodos para contrabaixo, são destacados somente os recursos relevantes à prática, quando sua aplicação é também possível no violoncelo. A aplicação de conceitos das diferentes técnicas de pizzicato abordados neste trabalho é demonstrada por meio de um exemplo do repertório violoncelístico.

Palavras-chave: Violoncelo. *Pizzicato*. Contrabaixo. Técnica.

ABSTRACT

Abstract: This paper presents and discusses technical resources for pizzicato, through a literature review of cello and double bass methods, as well as orchestration books, articles and doctoral theses. The particularities about the execution of the pizzicato technique in the cello are identified, and the different factors involving this technique are also described here. With regard to methods for double bass, only the relevant practical features are highlighted when their application is also possible on the cello. The application of concepts of the different pizzicato techniques developed during this work is demonstrated by an example from the cello repertoire.

Key-words: Violoncello. *Pizzicato*. Double-Bass. Technique.

SUMÁRIO

Lista de figuras	p.10
Introdução	p.11
Capítulo 1: A definição de <i>pizzicato</i> e sua técnica no violoncelo	p.13
1.1 A definição e a origem do <i>pizzicato</i>	p.13
1.2 A técnica de <i>pizzicato</i>	p.14
1.2.1 A transição da técnica de arco para a de <i>pizzicato</i>	p.15
1.2.2 Escolha dos dedos durante a realização do <i>pizzicato</i>	p.16
1.2.3 Local da realização do <i>pizzicato</i>	p.18
1.2.4 Produção de som – contato dos dedos da mão direita e esquerda	p.19
1.2.5 <i>Pizzicato</i> de mão esquerda	p.21
1.2.6 Outras técnicas e recursos variados	p.21
Capítulo 2: O <i>pizzicato</i> nos métodos de contrabaixo: uma ponte entre instrumentos	p.23
2.1 O contrabaixo e o violoncelo na família das cordas friccionadas	p. 23
2.2 As técnicas eruditas de <i>pizzicato</i> e a técnica de <i>pizzicato jazz</i> no contrabaixo – relações com a técnica no violoncelo	p.24
2.3 O contato dos dedos no contrabaixo durante o <i>pizzicato</i> e os recursos para o violoncelo	p.25
2.4 Alternância de dedos durante o <i>pizzicato</i> no contrabaixo e a aplicação no violoncelo	p.26
2.5 O ponto de contato durante o <i>pizzicato</i> no contrabaixo e no violoncelo e o <i>pizzicato</i> de mão esquerda	p.27
Capítulo 3: O <i>pizzicato</i> aplicado no repertório de violoncelo	p.28
Conclusão	p.32
Referências bibliográficas	p.34

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1 - Símbolo utilizado para a realização de *pizzicato* com a unha - *fingernail pizzicato*..... p.22
- Fig. 2 - Excerto da peça “Suíte” para violoncelo solo n.1 de Benjamin Britten opus 72 (compassos 6 – 8)..... p.29
- Fig. 3 - Excerto da peça “Suíte” para violoncelo solo n.1 de Benjamin Britten opus 72 (compassos 17 – 19)..... p.29
- Fig. 4 - Excerto da peça “Suíte” para violoncelo solo n.1 de Benjamin Britten opus 72 (compassos 20 – 23)..... p.30
- Fig. 5 - Excerto da peça “Suíte” para violoncelo solo n.1 de Benjamin Britten opus 72 (compassos 31 – 36)..... p.31

INTRODUÇÃO

Este trabalho teve origem após minha experiência com música popular e meu trabalho com teatro e música. Durante a prática nesses meios, comecei uma investigação por recursos que enriquecessem meu repertório técnico e o *pizzicato*, na linguagem popular é muito comum, por ser um recurso que se demonstrou útil em diversas ocasiões. Ao longo da pesquisa, percebi que a técnica de *pizzicato* quase não está descrita nos métodos de violoncelo e em breve consulta com professores de violoncelo, foi possível constatar que pouco havia sido estudado ou discutido, de maneira geral, no material didático disponível hoje.

O contrabaixo, por sua vez, já é muito bem estabelecido como um instrumento recorrente nas formações dos vários tipos de jazz, assim como na música popular brasileira. É comum a utilização principal da técnica de *pizzicato* como recurso de sua produção sonora. Após uma pesquisa realizada junto com professores de contrabaixo, bem como na internet e em conversas com outros músicos, identifiquei que o aprendizado desta técnica se dá mais de forma oral e informal - sem um método específico. Durante um breve período de aprendizado sobre o *pizzicato* com contrabaixistas, pude expandir meu repertório de técnicas em outras práticas, não exclusivamente as populares.

Esse trabalho também surgiu do contato com os métodos de violoncelo que tive durante o período da graduação. Aqui, procurei unir os conhecimentos dos métodos descritos no violoncelo e no contrabaixo sobre a técnica de *pizzicato*.

Meu objetivo principal é introduzir novas perspectivas sobre os recursos da técnica de *pizzicato* no violoncelo. Outros objetivos deste trabalho também são: comparar os conhecimentos e recursos técnicos descritos nos métodos de violoncelo sobre o *pizzicato*; comparar as técnicas de *pizzicato* desenvolvidas nos métodos de contrabaixo e transportá-las ao violoncelo, quando possível; e a aplicação dos recursos de *pizzicato* aprendidos durante o desenvolvimento deste trabalho, exemplificada utilizando excertos de uma peça do repertório violoncelístico.

A hipótese deste trabalho é a de que o contrabaixo teria mais recursos descritos em seus métodos em comparação com o violoncelo, além da técnica de *pizzicato* ser mais desenvolvida - o que se confirmou na prática oral. Sendo assim, os violoncelistas poderiam se beneficiar do conhecimento já desenvolvido no “instrumento irmão”, em relação ao que está descrito nos métodos.

Para a realização da pesquisa, foram utilizados métodos dos dois instrumentos. Nas bibliotecas da USP e UNESP não obtive material suficiente sobre o tema, o que me levou a consultar livros de orquestração assim como artigos e teses de doutorado que tratassesem sobre o assunto.

Como até o momento pouco foi organizado e descrito sobre o *pizzicato*, esse trabalho tem sua relevância justamente para estudantes do instrumento que se sintam desamparados sobre como realizar essa técnica. Creio que esse trabalho também possa ser relevante por ter reunido diversas opiniões sobre a técnica, extraídas de métodos de violoncelo e contrabaixo, permitindo assim que os estudantes do assunto desenvolvam autonomia na aplicação de conceitos por meio de uma fonte mais rica do que métodos que sejam consultados isoladamente. Mesmo não sendo o foco principal, é possível que durante as descrições e comparações realizadas aqui, os contrabaixistas e outros instrumentistas de cordas consigam transportar uma ou outra técnica para seus instrumentos.

Este trabalho se apresenta aqui, portanto, como a união do meu interesse de pesquisar o que havia sido escrito para o violoncelo e o contrabaixo sobre o *pizzicato* e a tentativa de auxiliar outros violoncelistas que tenham dificuldade na realização da técnica. Apenas quando os violoncelistas conseguirem utilizar o *pizzicato* de forma mais habitual e com mais recursos técnicos em sua utilização, inserido como meio de produção sonora mais recorrente e consistente no repertório, a técnica irá evoluir.

CAPÍTULO 1

A definição do *pizzicato* e sua técnica no violoncelo

É possível observar, nos diversos livros de exercícios e técnica, que se começa a tocar o *pizzicato* antes mesmo de se iniciar a tocar com o arco. Porém, após a familiarização com o arco e suas qualidades, o desenvolvimento do estudante se dá, majoritariamente, pelo estudo com o arco. Desta forma, nem sempre o estudo do *pizzicato* - e consequentemente sua técnica - se aprofunda. Embora apareça no repertório, é utilizado como ferramenta secundária, portanto o compositor nem sempre pode contar com a proficiência do músico ao tocar *pizzicato*. Forma-se um ciclo: falta de desenvolvimento da técnica e de maior utilização no repertório, o que, por sua vez, realimenta a necessidade de mais estudo, já que a técnica é pouco requerida no repertório em comparação direta com utilização do arco.

O embasamento teórico se deu por meio da análise de métodos para violoncelo e contrabaixo de diferentes épocas, assim como algumas definições de manuais de música e livros de orquestração. Pretende-se demonstrar neste capítulo a definição, um breve histórico e a técnica do *pizzicato*, abordando seus diferentes aspectos na literatura escrita para o violoncelo. As considerações sobre o contrabaixo e aplicação no violoncelo serão apresentadas no segundo capítulo.

1.1 A definição e a origem do *pizzicato*

Nos diferentes métodos de cordas friccionadas, assim como em livros de orquestração, as definições da palavra *pizzicato* não diferem tanto entre si, sendo que, por vezes, o termo é comparado ao ‘pinçar’ de uma harpa ou de um violão. Desde os primeiros métodos de violoncelo de que temos notícia essa comparação é utilizada. É possível que essa relação tenha sido estabelecida tanto pela falta de outra referência visual mais clara, como também pelo próprio resultado sonoro - considerando o violoncelo como um instrumento feito primordialmente a ser tocado com o arco. Foi comum que alguns professores dos instrumentos da família do violino, na iniciação musical aguardassem a utilização do arco após algum tempo de estudo utilizando somente a técnica de *pizzicato*, já que a maneira de segurar o arco e tocar com ele, é possivelmente mais complexa.

A palavra *pizzicato* em italiano quer dizer ‘beliscado’, porém a tradução precisa do termo para nossa língua não é tão simples. Na falta de um termo mais específico, corriqueiramente dizemos apenas tocar em *pizzicato* ou tocar *pizzicato*. Boa parte dos métodos estudados são em inglês, assim, o termo utilizado ainda pode ficar mais próximo à função que a palavra em italiano descreve, uma vez que, em inglês, utiliza-se ‘*pluck*’¹ para a ação de tocar *pizzicato*.

Portanto, *pizzicato*, para um instrumento de cordas friccionadas, é um meio de produzir som ‘pinçando’ as cordas com os dedos das mãos - sejam elas direita ou esquerda (STOWELL, 1999), ou com uma palheta (BLATTER, 1997).

Na família do violino é conhecimento comum traçar a origem do *pizzicato* a um mesmo compositor Monteverdi que, em sua peça *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, retratou uma batalha, instruindo os músicos de cordas a utilizarem os dedos ao tocar (WELBANKS, 2016).

Para traçarmos um histórico do *pizzicato* no violoncelo, achamos mais prático descrever seu desenvolvimento técnico ao longo do tempo, pelo estudo de seus métodos. Isto ocorre durante este capítulo e brevemente no seguinte, mesmo que uma linha histórica não tenha sido estabelecida em detalhes. Gunn (1789) provavelmente foi o primeiro autor de um método de violoncelo a citar o uso do *pizzicato*; é interessante notar que, em seu método, instrui a tocar com o arco somente após mapear as notas do instrumento e as cordas.

1.2 A técnica de *pizzicato*

Autores como Potter (1980) e Piatti (1911) nos dão uma definição simples de como o *pizzicato* deve ser realizado: com a parte do dedo indicador ou médio que tem mais carne e com o polegar direito apoiado na lateral do espelho. Esta é a base de quase toda técnica de *pizzicato* no violoncelo, porém há mais fatores envolvidos na sua realização, como por exemplo: onde deve ficar o arco durante a realização da técnica de *pizzicato*, a escolha dos dedos a serem utilizados durante sua execução, o local da realização do *pizzicato*, o contato dos dedos da mão direita e sua influência na produção de som, *pizzicato* de mão esquerda, além de outras técnicas e recursos variados.

¹ Pelo dicionário inglês - português Michaelis uma das interpretações da palavra *pluck* é puxão. Disponível em: <<https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/ingles-portugues-moderno/pluck/>> Acessado em 6 de nov. 2019.

1.2.1 A transição da técnica de arco para a de *pizzicato*

Um dos motivos da não-familiaridade com o *pizzicato* no violoncelo está na falta de cuidado no movimento de transição da técnica de arco para a de *pizzicato*. Uma vez que o uso, tanto de *pizzicato* quanto de arco, é comum ao se tocar o violoncelo – como já comentado anteriormente - faz-se necessário investigar a maneira mais eficaz de nos preparamos para a mudança de uma técnica para outra.

Como se sabe, a emissão de som nos instrumentos de cordas friccionadas é primariamente realizada por meio do arco assim, qualquer mudança de técnica deve ser grafada. Portanto, durante uma performance, o primeiro passo para começar a se tocar *pizzicato* é a identificação do termo na partitura, normalmente grafado como *pizz.* É após esta identificação que a troca de arco para *pizzicato* acontece, com o arco permanecendo na mão direita. Este recurso é comum a todo instrumentista de corda. Por mais que tudo isso pareça óbvio, para que a transição entre a técnica de arco e a de *pizzicato* seja realizada com destreza, o próprio movimento da troca deve ser estudado isoladamente, respeitadas as particularidades de cada instrumento.

Entretanto, há exceções para a necessidade dessa transição para *pizzicato*. Por vezes em trechos extensos, movimentos completos, ou até mesmo peças musicais inteiras, o arco não é utilizado. Nesses casos, durante a realização da técnica de *pizzicato*, existe a possibilidade de reposar o arco em algum outro local, em vez de segurá-lo na mão. Comumente, apoia-se o arco na estante de partitura ou por trás do violoncelo, sobre as pernas, porém essa prática foi estabelecida mais por senso comum e aprendizado oral do que por alguma outra ferramenta de ensino. É digno de nota que quase não se descreve esta situação nos métodos, sendo que das fontes pesquisadas sobre o assunto, apenas Alexanian (2003) comenta sobre apoiar o arco fora da mão, por exemplo, quando há a necessidade de tocar todas as notas de um acorde ao mesmo tempo, em vez de arpejado pelo polegar.

Sobre a situação anteriormente descrita - em que o arco permanece na mão no momento do *pizzicato* - há um consenso entre os autores sobre a necessidade de segurar o arco com o dedo mínimo, porém este consenso não existe quanto à atuação do dedo anelar. As considerações de Arthur Broadley (1899) sobre esse caso trazem um bom exemplo dessa falta de acordo, pois nelas o autor afirma que o dedo mínimo deve segurar firmemente o arco durante o *pizzicato*, mas não é claro sobre a utilização do dedo anelar, sugerindo que a escolha do dedo

fique à critério do músico, conforme cada passagem musical. Bunting (1982) tem opinião similar, ao demonstrar por meio de figuras a maneira de segurar o arco com os dedos, considerando possível que a palma da mão exerça grande protagonismo durante a realização de acordes.

Como dito, por mais simples que pareça, efetuar a troca entre as técnicas requer a aprendizagem da habilidade de segurar o arco de maneira adequada para a realização do *pizzicato*. Isto se confirma nos comentários de Bunting “É claro, nós devemos ser capazes de executar o *pizzicato* enquanto ainda seguramos o arco, mas ainda assim é valioso praticar certas manobras sem ele” (BUNTING, 1982, p. 23, tradução nossa)². O mesmo autor, ao escrever sobre um exercício em seu método, comenta como a mão direita deve estar relaxada. “Ao praticar este exercício segurando o arco, deve-se adotar uma empunhadura relaxada, do contrário o movimento será transmitido à vareta, resultando em uma diminuição da velocidade possível” (BUNTING, 1982, p. 27, tradução nossa)³.

Na mesma linha de pensamento, Eisenberg complementa em seu método que os violoncelistas são normalmente desajeitados e que deve haver certo treino para acostumar com esta troca (na citação a seguir, o trecho marcado com arco e *pizz.* está descrito na pauta musical dentro de sua explicação): “Muitos violoncelistas se atrapalham na mudança de arco para *pizzicato* e vice-versa. Com alguma prática no [arco, *pizz.*] irá ajudar os músculos a adquirirem um reflexo natural que se mostrará útil” (EISENBERG, 1957, p. 132, tradução nossa)⁴.

Apesar de não descrever de forma clara a transição entre as técnicas, Alexanian (2003) propõe exercícios para sua realização, o que evidencia, portanto, que ele também acreditava que o estudo dessa habilidade era necessário. O exercício proposto por ele consiste basicamente em realizar uma escala qualquer, mas intercalando uma nota a ser tocada com o arco, uma pausa e a nota seguinte tocada em *pizzicato*, sempre alternando.

Ainda é possível observar em livros de orquestração, mas não é comentado nos métodos de violoncelo, que a troca de arco para *pizzicato* se dá mais facilmente quando a última nota antes do *pizzicato* é realizada com o arco para cima, uma vez que a troca arco-*pizzicato* pode tomar muito tempo até ser realizada se a mão estiver mais longe do instrumento (BLATTER, 1997; e PISTON, 1955).

² “Of course, we must be able to perform pizzicato whilst still holding the bow, but it is nevertheless valuable to practise certain manoeuvres without it” (BUNTING, 1982. p. 23).

³ “When Performing this exercise holding the bow, one must adopt a loose hold, otherwise the motion will be transmitted to the stick, resulting in a diminution of the possible speed” (BUNTING, 1982. p.27).

⁴ “Many cellists are clumsy in changing from "arco" to "pizz" and vice versa. A little practice on the arco, *pizz.*, will help the muscles to acquire natural reflexes that should prove useful” (EISENBERG, 1957. p.132).

1.2.2 A escolha dos dedos durante a realização do *pizzicato*

Não há grandes divergências nas informações dadas pelos autores na descrição de utilização dos dedos para o *pizzicato*, entretanto há uma falta de informações sobre como é realizada a utilização deles, quais e quando devem ser utilizados.

Em uma breve análise dos métodos de violoncelo que comentam sobre *pizzicato*, alguns pontos comuns estão sempre presentes: o apoio do polegar da mão direita em posição de *pizzicato* na lateral do espelho e a utilização do primeiro dedo na realização do mesmo. Gunn (1789), diz apenas que se deve utilizar o dedo indicador na realização do *pizzicato*. A. Piatti (1911), também de maneira simplista com relação à utilização dos dedos, sugere que devemos realizar o *pizzicato* com o dedo indicador, sendo este o mais conveniente. Todavia, admite que possivelmente há mais a se acrescentar, pois aconselha que busquemos mais informações com o professor, dadas as diferentes variações que existem sobre a realização do *pizzicato* em acordes.

Bunting (1982), sugere uma nomenclatura para a utilização dos diferentes dedos da mão direita, seguindo os mesmos padrões de números de digitação da mão esquerda; na utilização do polegar, o mesmo símbolo de capotasto deve ser usado. É possível observar essa mesma nomenclatura em outras situações; Rostropovich, em sua edição da Suíte para violoncelo no.1, op. 72, de Benjamin Britten (1966), a utiliza para designar o dedilhado do *pizzicato*, situado na parte inferior da pauta musical. Uma vez que a publicação de Rostropovich é anterior ao método de Bunting, é possível que esta prática de enumeração de dedilhado da mão esquerda tenha tido outras ocorrências ou criada por Rostropovich.

Entre os autores analisados, alguns propõem alternância dos dedos indicador e médio em sua utilização. Broadley (1899) afirma ser a favor de sua utilização em escalas, enquanto Eisenberg (1957) propõe a utilização de ambos os dedos para não fatigar um só dedo, mas não se aprofunda sobre quais seriam os critérios para que esta alternância seja realizada. Van der Straeten (1898) sugere a utilização dos dedos indicador e médio, ou os dois alternadamente, assim como Potter (1980). Romberg (1880) comenta sobre a utilização dos mesmos dedos, porém não fala sobre a alternância deles ao tocar em uma mesma corda. Alexanian (2003) oferece detalhadas explicações sobre a utilização dos dedos em cordas diferentes, mas também não se aprofunda sobre a alternância em uma mesma corda.

O uso do polegar tem descrição mais recorrente pelos autores quando este acontece durante a realização de acordes em arpejos. Ele pode realizar um movimento que percorra as quatro (ou três) cordas, da mais grave para a mais aguda; ou de forma pinçada, de modo que o polegar toque uma ou duas cordas inferiores, com os outros dedos sendo responsáveis pelo pinçar das demais cordas, como comenta Van der Straeten.

A aplicação do polegar em trechos que não sejam de arpejos ou acordes resume-se aos métodos de Bunting (1982) - com uma detalhada explicação do movimento como um todo - de Alexanian (2003) e Eisenberg (1957), que ressaltam sua qualidade sonora, notando que seu uso faz com que o som fique mais “cheio”. Van der Straeten (1898) aprecia sua qualidade em movimentos lentos e em notas nos finais de movimentos.

Ainda sobre a realização de acordes com o polegar, as referências às guitarras espanholas são comuns e, certas vezes, o termo aparece escrito como *a la chitarra*, quando a indicação de arpejo está incluída. Também existe a possibilidade de indicar o sentido em que se deve dar a realização do arpejo, sendo que uma flecha para cima indica que o *pizzicato* deve ser realizado com o polegar da corda mais grave para a aguda, e uma flecha para baixo indica que a realização do acorde deve ser no sentido contrário, normalmente tocado com o primeiro dedo (PISTON, 1955).

1.2.3 Local da realização do *pizzicato*

Para uma boa projeção sonora ao se tocar com o arco em posições agudas no violoncelo - assim como em outros instrumentos de cordas friccionadas em geral - este deve acompanhar o movimento da mão esquerda em direção ao cavalete, ou voltar em direção à voluta e espelho, caso o movimento seja contrário. Esta prática de movimentação da localização do arco que acompanha o movimento da mão esquerda normalmente é um cuidado comum dos instrumentistas de cordas. Denominamos esta localização como ‘ponto de contato’⁵ do arco.

Esta relação entre as posições da mão esquerda, relacionada ao movimento do arco que a acompanha, com a prática se torna natural ao estudante, sendo considerada ferramenta importante na produção do som nos métodos. Porém, a análise e descrição desta prática de trabalhar o ponto de contato durante a realização do *pizzicato* - acompanhando o movimento da mão esquerda no agudo e/ou grave - em geral não é discutida de forma aprofundada pelos

⁵ Utilizamos aqui uma concepção simples sobre o que é o ponto de contato, que depende de outros critérios como, por exemplo: velocidade do arco, pressão utilizada e o ângulo do arco (Suetholz, 2015, p. 41).

autores. O mesmo acontece em relação às qualidades sonoras de *pizzicato* no *sul tasto* e *sul ponticello*, sendo estes últimos dois termos mais referenciados no livro de orquestração de Walter Piston (1955), do que nos métodos específicos para o instrumento.

Podemos observar, entretanto, que lições sobre a realização do *pizzicato* e sua localização existem, com pequenas diferenças entre cada autor. Potter (1980) divide os sons obtidos em duas qualidades: mais próximo ao cavalete como sendo mais estridente e, como regra geral, o ponto de distância de três polegadas (7,62 cm), do final do espelho em direção à voluta, como mais suave. Romberg (1880) acredita que o local de realização do *pizzicato* deve ser a um dedo de distância do espelho em direção ao cavalete, enquanto Van Der Straeten (1898) somente indica que devemos tocar o *pizzicato* próximo ao final do espelho. Bunting (1982) sugere que o movimento comece percorrendo a corda com o dedo polegar até se aproximar ao final do espelho, onde a corda é então tocada (beliscada). Eisenberg (1957) dá a instrução mais próxima ao que podemos chamar de ponto de contato, utilizando uma visão mais abrangente do que simplesmente seguir a mão esquerda, afirmando que devemos nos orientar pela intenção de dinâmica ou expressividade que a passagem em si exige (lembrando aqui as qualidades acima indicadas por Potter).

Por sua vez, Alexanian (2003) talvez seja um dos únicos autores pesquisados que trata o ponto de contato de *pizzicato* de forma tão relevante como aquele realizado pelo arco.

A corda também influencia o local onde o *pizzicato* deve ser executado. Quanto mais a corda perdeu em comprimento, durante o avanço da mão esquerda em direção a região aguda, mais próxima à extremidade inferior do espelho o *pizzicato* deverá ser realizado [...] estes detalhes têm afinidade com a correlação direta das flutuações dinâmicas do arco (ALEXANIAN, 2003, p.99, tradução nossa).⁶

Existe espaço para debate ao considerarmos se o ponto de contato deve ter seu uso no *pizzicato*, assim como é utilizado no arco, como Alexanian defende, ou se deve se submeter mais aos cuidados interpretativos de cada músico e em cada passagem específica presente no repertório. Devemos incluir nesta discussão o ponto de contato, o empenho da força no toque da corda, assim como todos outros fatores que influenciam os resultados, pelas variações timbrísticas possivelmente obtidas. No entanto, uma discussão aprofundada sobre as qualidades

⁶ “The string influences also the choice of the place where the *pizzicato* is to be executed. The more the string has lost in length, through the advancing of the nut finger towards the upper register, the nearer to the lower extremity of the fingerboard should be executed the *pizzicato*, [...] these details have affinity with the corresponding details of the dynamic fluctuations of the bow” (ALEXANIAN, 2003, p.99).

do ponto de contato só parece ser mais relevante quando se está relacionando a ação à prática com o arco, como aparece em Suetholz (2015) e Mantel (1975).

1.2.4 Produção de som - contato dos dedos da mão direita e esquerda.

Dentre os diversos fatores existentes sobre a produção de som com o *pizzicato*, alguns detalhes referentes ao ângulo ou à parte do dedo que entra em contato com a corda podem influenciar o resultado sonoro. Embora aparentemente mínimos, esses detalhes têm importância, conforme a literatura sobre o tópico nos revela.

Percebe-se que há semelhanças nas indicações sobre o contato que os dedos da mão direita realizam na corda. Ele sempre ocorre com a parte dos dedos que tem mais carne - ou que seja mais acolchoada - conforme concordam Baudiot (apud WALDEN, 1998, p.203), Van der Straeten (1898) e Potter (1980). Alguns autores afirmam que o contato deve ser realizado lateralmente. Arthur Broadley, por exemplo, diz que, “em todas as passagens de *pizzicato* as cordas devem ser beliscadas de maneira que elas oscilem de lado a lado enquanto dura a vibração; se é permitido rebater contra o espelho, o som será instantaneamente cessado” (1899, p. 78, tradução nossa)⁷, Eisenberg (1957) prefere também o *pizzicato* de forma lateral, mas apenas quando houver tempo disponível para tal.

Ao analisar os métodos, fica a dúvida sobre o que os autores propõem exatamente na afirmação “realizar o *pizzicato* lateralmente” - se consiste na utilização do dedo de modo mais inclinado, ou apenas puxar a corda lateralmente com a ponta do dedo⁸. Como veremos adiante, apesar de aparentemente irrelevante aos autores da pedagogia do violoncelo, no contrabaixo os tipos de *pizzicato* são categorizados de maneira distinta, realizados lateralmente ou puxando a corda pela frente.

Sobre a pressão necessária na mão esquerda durante a realização do *pizzicato*, pouco é comentado de maneira relevante pelos autores estudados. Por experiência pessoal comento aqui que é importante lembrar de pressionar mais ou menos os dedos na mão esquerda conforme a dinâmica ou intensidade na peça musical seja necessária.

⁷ “In all pizzicato passages the strings should be plucked in such a manner that they oscillate from side to side during their vibration; if they are allowed to snap against the fingerboard, the sound will be instantly checked.” (BROADLEY, 1899, p. 78)

⁸ Nesse sentido, acreditamos ser mais importante para a realização do *pizzicato* levar em consideração as diferenças individuais de biotipo: alguns têm mais carne na ponta do dedo e outros, mais na lateral.

Bunting (1982) é um dos autores que mais oferece detalhes na produção de som da corda no *pizzicato*, como se dá o contato dos dedos tanto da mão direita como da esquerda e a relação entre ambos. Podemos dizer que suas considerações são majoritariamente para a conscientização do tempo em que o *pizzicato* permanece ressoando no instrumento e como controlá-lo. Bunting divide o som obtido pelo *pizzicato* em duas qualidades: *pizzicato suono* - em que o som se propaga mais tempo; e *pizzicato secco* - em que o som é interrompido. Para o primeiro, o dedo da mão esquerda deve se manter pressionado durante toda a duração da nota de *pizzicato*. Para a realização do segundo, o contato do dedo da mão esquerda com a corda deve simplesmente cessar após o ataque da mão direita.

1.2.5 Pizzicato de mão esquerda

Um dos usos mais comuns para o *pizzicato* de mão esquerda é como um recurso de auxílio em um trecho musical em que é mais fácil realizar o *pizzicato* com a mão esquerda do que com a direita, normalmente tocando uma corda solta. O *pizzicato* de mão esquerda é grafado na partitura com o sinal de positivo ou cruz (+) (PISTON, 1955).

A escolha dos dedos para a realização do *pizzicato* de mão esquerda ocorre normalmente pela necessidade específica de cada música e, sendo assim, está mais relacionada a cada música, especificamente, do que a algum método específico que tenha sido descrito para esta prática.

É possível observar que, embora a técnica de mão esquerda de *pizzicato* possa ser mais simples em sua execução, ela é presente nos métodos, sendo descrita e comentada por Eisenberg (1957) e Van der Straeten (1898), apenas comentada por Piatti (1911) e exemplificada por meio de exercícios por Alexanian (2013) e Bunting (1982).

A técnica de *pizzicato* de mão esquerda pode ter sua execução mais difícil quando uma mesma nota tocada com o dedo indicador (por exemplo) aparece para ser tocada com algum outro dedo da mesma mão - dedo médio, anelar ou dedo mínimo.

Outro uso não citado nos métodos, mas observado na prática comum, é o de tocar o *pizzicato* com a mão esquerda antes do contato com o arco; ao se realizar esse movimento, a nota ganha mais ataque e começa a reverberar anteriormente ao contato com o arco. Esta técnica é utilizada geralmente com cordas soltas, principalmente nas mais graves.

O *pizzicato* de mão esquerda é comentado de forma simples no glossário do *Cambridge Companion to the Cello* (STOWELL, 1999), que define que o *pizzicato* seja tocado geralmente com a mão direita e, às vezes, com a mão esquerda. Para nós, esse comentário resume bem a

função na qual o *pizzicato* de mão esquerda foi utilizado até agora. Acreditamos, entretanto que a técnica ainda pode ser mais estudada e incorporadas suas minúcias com maior detalhe no repertório futuro.

1.2.6 Outras técnicas e recursos variados

Nesta seção apresentam-se algumas maneiras menos comuns de se obter outros resultados sonoros pelo *pizzicato*.

O *pizzicato* Bárton - ou *snap pizzicato* (BLATTER, 1997) - é um termo que caracteriza um tipo específico de *pizzicato* em que se busca a sonoridade ocasionada pela percussão da corda com a madeira do espelho do instrumento. Dessa forma, em vez de evitar que a corda rebata no espelho, como no *pizzicato* comum, procura-se obter um som percutido com o som desse rebote. Após estudo com o orientador desta pesquisa, foi possível perceber que para a realização deste recurso, a noção de realmente pinçar as cordas (com dois dedos) aqui se aplica, quanto mais pinçado e para frente - em direção oposta ao do corpo do violoncelo - uma sonoridade presente e clara é obtida. Acreditamos que não existe ampla discussão sobre este recurso nos métodos pesquisados, provavelmente devido à sua fácil execução.

Durante a interpretação musical, certas vezes não é possível sequer realizar a troca do arco para o *pizzicato*, devido à velocidade da passagem em questão. Nesse caso, uma maneira de realizar o *pizzicato* seria de segurar o arco de forma usual, apenas estendendo o dedo indicador para alcançar a corda. Como este recurso tem execução mais difícil devido às proporções maiores do talão do arco de violoncelo, em comparação com o violino e a viola, a interpretação pode ser prejudicada. Este recurso não é descrito pelos métodos de violoncelo estudados, mas sim no livro de orquestração de Samuel Adler (2002), em que a técnica é explicada de maneira similar à descrita aqui.

Outro recurso possível para a produção de som, que faz parte da técnica de *pizzicato*, é o chamado *fingernail pizzicato* (Fig. 1). Sua imagem é parecida com a de uma ligadura, sendo requerido ao executante que se realize o *pizzicato* com a unha (ADLER, 2002).



Fig.1 – Nesta técnica o instrumentista de cordas friccionadas deve realizar o *pizzicato* com a unha.

CAPÍTULO 2

O *pizzicato* nos métodos de contrabaixo: uma ponte entre instrumentos

Neste capítulo pretendemos investigar as relações da técnica de *pizzicato* entre violoncelo e contrabaixo por meio de seus métodos, diferenças e similaridades entre os dois instrumentos e a possível transposição de uma técnica do contrabaixo para o violoncelo.

O contrabaixo tem dimensões maiores do que a do violoncelo, assim como calibre de corda maior, tessitura mais grave, e apenas maneira similar de apoio do instrumento no corpo. Portanto, é necessária atenção para a realização da transposição de uma técnica de um instrumento para o outro respeitando apenas algumas das diferenças assinaladas. A aplicação das técnicas transpostas aqui para o violoncelo, são resultado simples de observação e análise dos métodos, é incentivado que cada intérprete busque sua própria maneira de realização.

2.1 O contrabaixo e o violoncelo na família das cordas friccionadas

Como já apresentado, um dos instrumentos que mais se utiliza da técnica de *pizzicato* é o contrabaixo, dentro da família dos instrumentos de cordas friccionadas, devido à sua ressonância e tessitura. Aliás, devido à tessitura, sua função como base do acompanhamento musical faz com que o *pizzicato* seja uma técnica mais recorrente no seu caso. No violino e viola, a utilização do *pizzicato* é comumente reservada a trechos específicos, não sendo tão corriqueira como no contrabaixo. Já no violoncelo, podemos dizer que a importância da utilização do *pizzicato* está num meio termo entre violino, viola e contrabaixo pois, corriqueiramente, no repertório orquestral, ao utilizar o *pizzicato*, o violoncelo tem a função de reforçar a linha grave, ao lado do contrabaixo, enquanto que, no repertório camerístico, na falta do contrabaixo, o violoncelo assume o papel dele (ou da linha de acompanhamento das notas graves).

No decorrer da história da música, o contrabaixo desempenhou uma função primariamente de instrumento de acompanhamento, sendo, por exemplo, parte do baixo contínuo no período barroco e parte da linha do baixo no período clássico. Entretanto, o som do *pizzicato* nestes dois períodos não foi de protagonista, mas sim, utilizado apenas de maneira mais leve e menos destacada (BRADETICH, 2009). Quanto ao violoncelo, nos dois períodos citados, quando tratamos de *pizzicato*, sua função não foi muito diferente da do contrabaixo.

Foi somente no século XIX, no Romantismo, que novas exigências para o *pizzicato* no contrabaixo começaram a aparecer no repertório e, consequentemente, nos métodos de ensino do instrumento. No entanto, após análise dos métodos de contrabaixo deste período, não é possível afirmar que o *pizzicato* seja descrito com uma técnica mais desenvolvida. A título de exemplo, no método de Butler (1881) a execução do *pizzicato* é descrita apenas com a alternância de movimentos entre os dedos indicador e médio. Como já observado nos métodos de violoncelo, a descrição da técnica de alternância de dedos também é comum, porém, é muito pouco utilizada pela maioria dos violoncelistas de orquestra em comparação à técnica de arco.

Durante o século XX, o *pizzicato* passou a ser utilizado mais pelo contrabaixo, em devido aos recursos presentes na linguagem do Jazz, na qual o contrabaixo é a espinha dorsal do acompanhamento do grupo (BERENDT, 2009), uma vez que representa a técnica recorrentemente utilizada para o acompanhamento - o chamado *walking bass*. Inicialmente, a função do acompanhamento nesse gênero musical era desempenhada pela tuba, porém, com o passar do tempo, o contrabaixo ganhou maior protagonismo nessa função, especialmente devido à sonoridade do *pizzicato*. Em comparação com a tuba, o *pizzicato* preenche a função rítmica com maior precisão e maior tempo de ressonância (*idem, ibidem*). Este uso recorrente do *pizzicato* propiciou um maior desenvolvimento técnico aos contrabaixistas, a assimilação desse uso pelos compositores eruditos em seu repertório, bem como a elaboração dos métodos para o instrumento, onde a técnica ganhou maior foco (TURETZKY, 1974).

Com relação ao violoncelo no jazz, não é possível verificar a mesma relevância do instrumento para a linguagem, visto que o violoncelo não faz parte tradicionalmente das formações do gênero. Não se verifica, também, uma influência da linguagem jazzística no desenvolvimento técnico do violoncelo. Por vezes, o violoncelo foi tocado pelos contrabaixistas aos moldes de um contrabaixo pequeno (BERENDT, 2009) e, por não haver uma linguagem própria dentro do estilo, sua presença é maior no ramo da experimentação e no auxílio da evolução da linguagem (BERENDT, 2009).

2.2 As técnicas de *pizzicato* eruditas e a técnica de *pizzicato* jazz no contrabaixo – relações com a técnica no violoncelo

Os livros de técnica para contrabaixo no século XX defendem uma diferença entre os dois estilos de *pizzicato*: o erudito e jazz. Sobre a técnica erudita nestes métodos de contrabaixo, não há grande diferença quanto às recomendações de como segurar o arco durante

a transição arco-*pizzicato* - isto quando é utilizada a técnica francesa⁹ de segurar o arco. Recomenda-se segurar o arco com o dedo anelar e mínimo da mão direita para realização do *pizzicato*, disponibilizando assim os dedos restantes para realização de apoio e o toque nas cordas (BRADETICH, 2009). Entretanto, quando falamos da transição do arco para *pizzicato* durante a utilização da técnica alemã de arco¹⁰, alguns músicos consideram que o movimento da troca pode se dar de forma mais lenta, sendo possível observar estratégias para a realização dessa troca. Por exemplo, é comum entre os contrabaixistas que empregam a técnica alemã de empunhadura de arco, se utilizarem de uma espécie de “bolsa-acessório”¹¹, próxima ao estandarte do instrumento, onde é possível repousar o arco como alternativa a segurá-lo em mãos, para a realização do *pizzicato*.

Como já foi descrito, o contrabaixo, na linguagem do jazz, utiliza amplamente o *pizzicato* e, mesmo que se utilize o arco, não existe a mesma preocupação para a realização da troca entre arco e *pizzicato*, como acontece no repertório erudito (BRADETICH, 2009).

Sobre as técnicas de transição de arco para *pizzicato* acima descritas, no que concerne à empunhadura francesa, não há diferença significativa entre os movimentos utilizados pelos contrabaixistas e violoncelistas. Entretanto, consideramos que haja um possível campo de experimentação no violoncelo quanto ao uso de aparelhos de apoio de arco similares ao do contrabaixo - tais como a “bolsa-acessório” - por exemplo, em trechos extensos, movimentos ou peças em que o *pizzicato* seja utilizado.

Ao analisarmos as técnicas descritas nos livros e métodos de contrabaixo sobre a utilização dos dedos da mão direita e como se dá o contato com a corda, assim como a alternância de dedos durante o *pizzicato*, é possível observar relevante discussão e desenvolvimento sobre o assunto.

2.3 O contato dos dedos no contrabaixo durante o *pizzicato* e os recursos para o violoncelo

Embora não muito específico sobre a realização de todas as técnicas, Turetzky (1974) trata da diferenciação entre a técnica erudita e do jazz no contato dos dedos com a corda. Na primeira técnica a tradição é de tocar somente com o dedo indicador, ou ajudar este com o dedo médio. O contato dos dedos com a corda deve ser sempre com a parte do dedo que tem mais

⁹ Técnica em que o arco é segurado como no violino, viola e violoncelo, em que a empunhadura é localizada na parte superior do talão e vareta do arco.

¹⁰ Técnica em que o arco é segurado de forma lateral e com apoio para mão inferior no talão. O arco em si tem desenho diferenciado em relação ao arco francês.

¹¹ Em inglês o termo para o acessório é *bow-quiver*. Em português a tradução seria aljava de arco.

carne. Já no jazz, o autor comenta que os músicos preferem tocar com o dedo mais inclinado e o polegar possivelmente apoiado na parte de trás do espelho. De forma similar, porém mais específico, Bradetich (2009) complementa o mesmo raciocínio das diferenças das duas técnicas ao afirmar que, no erudito, o contato dos dedos ocorre de forma em que a corda é soltada mais para cima e para frente, com som nada percussivo; já no jazz o movimento é para baixo, com som percussivo, visto que não há necessidade de se segurar o arco com a mão direita. O contato do dedo ocorre de forma mais lateral, o que, por sua vez, também auxilia em um som mais cheio em relação à técnica erudita, por conter maior região de contato.

Em uma breve análise das técnicas descritas no parágrafo anterior, pudemos comprovar a utilização destas por meio de nossa prática, acreditando que todas elas possam ser transportadas para o violoncelo. Tendo em vista que é possível obter maior quantidade de recursos sonoros ao executante, não importa a proveniência das técnicas, sejam elas desenvolvidas na prática do jazz ou na erudita. As técnicas úteis aos violoncelistas são: utilizar o dedo médio para auxiliar o dedo indicador (em alternância) durante a realização do *pizzicato*; tocar com o dedo mais angulado, diagonalmente, privilegiando maior contato do dedo e movimento lateral no momento da execução, obtendo assim, outras qualidades sonoras, como um som mais cheio; a utilização do polegar embaixo do espelho, como apoio e alavanca para a técnica de *pizzicato*, quando este não for realizado com o arco em mãos. Embora seja possível realizar esta última técnica com o arco em mãos, ela não é muito aconselhável, pois durante a realização do *pizzicato* desta maneira o arco poderia rebater na corda.

2.4 A alternância de dedos durante o *pizzicato* no contrabaixo e a aplicação no violoncelo

Turetzky (1974) cita Franz Simandl¹² sobre a alternância de dedos, já presente na época do autor, sendo mais comum no jazz a partir dos anos 1950. O uso de todos os dedos é enfatizado por Turetzky, porém afirma que isso ocorre mais ao realizar o chamado “*Slap pizzicato*” ou o “*Pizzicato Bárton*”. As considerações de Turetzky também são relevantes em relação à utilização do polegar, pois ele acredita ser possível realizar uma troca entre arco e *pizzicato* de polegar de forma muito rápida.

Na maior parte da literatura estudada, foram observados poucos comentários sobre a alternância dos dedos e as recomendações de como deve ser realizada esta técnica, citada no capítulo anterior. Por outro lado, o método de contrabaixo de Bradetich (2009) no contrabaixo

¹² Contrabaixista Tcheco, autor de método erudito de contrabaixo do século XIX, viveu de 1840 a 1912.

demonstra amadurecimento no tratamento do assunto, uma vez que seu modelo para a realização da técnica pode ser facilmente incorporado pelo violoncelo. Em uma passagem rápida, Bradetich empreende o uso do mesmo dedo quando este segue do movimento da corda mais aguda para a mais grave; propõe também a alternância quando as notas estão em uma mesma corda, diferente do que foi proposto pelo Bunting (1982)¹³, em que cada dedo se torna responsável por uma corda apenas e não se utiliza a alternância de dedos em uma mesma corda, na técnica de *pizzicato* no violoncelo.

O uso do polegar também é citado pelos autores contrabaixistas: sua prática também é adotada tal qual no violoncelo e tendo utilização similar. Turetzky (1974) é um dos autores que mais ressalta sua qualidade sonora, afirmando que o resultado sonoro é de um som cheio, que preenche.

2.5 O ponto de contato durante o *pizzicato* no contrabaixo e no violoncelo e o *pizzicato* de mão esquerda

Sobre o ponto de contato dos dedos durante a realização do *pizzicato*, podemos observar comentários relevantes de Turetzky (1974), Bradetich (2009) e Robert (1995). De forma geral, todos eles comentam sobre a tessitura e o ponto de contato referente à mão direita na utilização do *pizzicato*, tal qual acontece no arco. Turetzky, por exemplo, nomeia os três pontos de contato: *sul ponticello*, *normale* e *sul tasto* e diz que a variação de cor musical realmente existe, no caso do *pizzicato*.

Na literatura do violoncelo, comentários sobre o ponto de contato durante o *pizzicato* - assim como o *pizzicato* de mão esquerda - estão presentes, como demonstrado no primeiro capítulo, dessa forma, não vemos necessidade de realizar uma transposição, adequação ou comparação da técnica do contrabaixo para o violoncelo. Porém é digno de nota que o ponto de contato é debatido de maneira recorrente nos métodos de contrabaixo e não tanto na literatura do violoncelo.

¹³ Christopher Bunting foi violoncelista e autor de método, já citado diversas vezes no primeiro capítulo.

CAPÍTULO 3

O *pizzicato* aplicado no repertório de violoncelo

Neste capítulo pretendemos demonstrar nossas sugestões de performance, possíveis dedilhados, assim como recursos técnicos do *pizzicato* anteriormente abordados neste trabalho.

Escolhemos alguns excertos do 3º movimento, Serenata, do compositor Benjamin Britten em sua **Suite No. 1** para violoncelo solo, pois emprega apenas a técnica de *pizzicato* como recurso de produção de som, no lugar do arco. Neste movimento também é possível observar uma rica variedade de recursos estilísticos e técnicos, sendo um bom exemplo para demonstração e aplicação do estudo do nosso trabalho.

O dedilhado do *pizzicato* desta peça, na edição utilizada, foi escrito pelo violoncelista Mstislav Rostropovich e embora tenhamos utilizado muitas de suas sugestões, em alguns casos não há dedilhados sugeridos. Mais do que corrigir ou supor quais seriam suas ideias, optamos apenas por apresentar nossas escolhas interpretativas. Respeitamos apenas suas indicações do *pizzicato* de mão esquerda¹⁴, pois este é ferramenta não apenas interpretativa, mas possivelmente resultado da colaboração compositor - intérprete, ou seja, não ligada apenas à edição feita por Rostropovich.

A peça aqui analisada não apresenta a contagem de compasso assinalada, porém, para facilitar a localização, ainda assim, optamos por enumerar os compassos. Também é importante lembrar que esta peça por ser inteiramente tocada em *pizzicato*, torna possível apoiar o arco em algum lugar em vez de tê-lo em mãos, o que facilita sua realização, já que a mão fica livre do peso do arco e, portanto, com mais liberdade. O apoio do polegar atrás do espelho também é viável durante a execução de diversos momentos da peça, pois dessa forma temos maior apoio da mão.

No trecho do excerto 1 (Fig. 2), o acorde no primeiro tempo deve ser realizado com um só movimento; para tal, utilizamos o polegar. As duas notas seguintes deverão ser tocadas com os dedos médio e o indicador. Optamos por tocar a segunda colcheia com o dedo médio, pois o apoio no movimento contrário ao realizado anteriormente com o polegar acontece de maneira mais fácil, em comparação ao primeiro dedo. No compasso 7 utilizamos a técnica de alternância de dedos ao elaborar o dedilhado. A dinâmica decresce ao longo do compasso, portanto o movimento deve ser mais leve no final. Também movimentamos em direção ao cavalete a

¹⁴ A grafia do *pizzicato* de mão esquerda é representada por um sinal de Positivo “+” na pauta musical.

localização do ponto de contato dos dedos com a corda. Para respeitar o sinal de ponto em cima de cada nota, o som deve ser um pouco mais seco, portanto devemos tocar de maneira que o contato do dedo seja com um pouco menos de carne do dedo do que o habitual, ajudando, quando possível, com a mão esquerda para secar as vibrações.



Fig. 2- Excerto 1 - a indicação dos números é referente ao dedilhado a ser realizado pela mão direita

O excerto 2 (Fig. 3) comprehende os compassos 17 ao 19. Para a realização das duas notas de cada uma das vozes da pauta no compasso 17 é necessário que toquemos a nota superior com o dedo indicador e a inferior com o polegar. A colcheia que está entre as notas duplas, que são tocadas simultaneamente, deve ser tocada com o dedo médio, pois assim aproveitamos o movimento das duas notas tocadas anteriormente como um todo.

No compasso 18 a alternância de dedos também ocorre. Como uma opção estilística, a escala descendente em semicolcheias pode ser realizada com o polegar, de modo que o ponto de contato vá em direção ao cavalete, realizando o movimento de forma mais leve e seca, para respeitar a dinâmica do *decrescendo* assinalada.

O compasso 19 contém um trecho que deve ser tocado de maneira que seja valorizado seu potencial melódico e, portanto, o dedilhado deve ser realizado respeitando a alternância de dedos. O contato dos dedos com a corda deve ser menos seco e com mais carne; aconselhamos também um vibrato delicado na mão esquerda.



Fig. 3 - Excerto 2 - a utilização do polegar enriquece o som obtido pelo pizzicato no compasso 18

A seção que comprehende os compassos 20 ao 23 (Fig.4) é de execução mais difícil, por conter notas duplas, *pizzicato* de mão esquerda, assim como uma mais complexa relação

intervalar das notas apresentadas. A alternância de dedos deve ser empregada no trecho inteiro assinalado, conforme sugestão na partitura. Entretanto, nesse trecho, não é relevante alternar o ponto de contato, que deve permanecer o mesmo ao longo do trecho inteiro.

No compasso 20 as notas marcadas anteriormente ao primeiro tempo, as apojeturas, devem ser tocadas com o dedo indicador e o polegar. A nota Dó, assinalada com um acento, deve ser tocada com o dedo mínimo da mão esquerda, o que também acontece com a nota Si bemol. É interessante perceber que ambos os *pizzicatos* - de mão esquerda e mão direita - são empregados simultaneamente.

Para a realização do intervalo no terceiro tempo, Sol e Dó sustenido, no compasso 21, é necessário novamente empregar o dedo indicador para a nota superior e o polegar para a inferior. A nota Fá da voz superior em seguida, também deve ser tocada com o dedo mínimo da mão esquerda.

Durante os compassos 22 e 23 a alternância de dedos é sempre realizada, apenas interrompida pelo *pizzicato* realizado nas notas duplas que contém intervalo entre a voz superior e inferior. Ao final deste trecho o *decrescendo* é marcado, portanto devemos diminuir a dinâmica, mas ainda assim deve ficar claro o acento sempre presente nas vozes superiores.

Fig. 4 - Excerto 3 - o *pizzicato* de mão esquerda é empregado com a mão direita simultaneamente e tem caráter virtuosístico

O excerto final (Fig.5) é composto pelos compassos 31 ao 36. Aqui, é relevante dar importância para as diferentes vozes apresentadas, superior e inferior, promovendo uma espécie de diálogo, mesmo que a dinâmica permaneça a mesma. Para realizar isto, acreditamos que a voz inferior, conforme aparece nos compassos 28, 30, 31, e 34, deve ser tocada com mais ataque, quase percussivo se possível; existem duas opções para se tocar a nota Ré, a ser realizada na corda solta, com o dedo indicador ou médio. As notas graves em quintas (Ré, Lá) devem ser tocadas com o polegar em um só movimento. Enquanto isso, as notas da voz superior devem ser realizadas como se fossem uma outra voz, resultando em um diálogo ou resposta à voz inferior. É interessante notar o movimento pouco comum de *glissando* e *sforzando*.

empregados nos compassos 29, 32 e 33; para a manutenção do som e como opção interpretativa, aconselhamos vibrar a nota proveniente do *glissando*.

No final do compasso 34 e na primeira nota do compasso 35, o conceito similar àquele de ponto de contato do arco deve ser respeitado. Durante toda a extensão do compasso 35 e 36 devemos utilizar o polegar e, conforme o intervalo entre duas notas aparece, é necessário realizar um movimento mais rápido do polegar para conseguir tocar as duas notas. É importante observar que todas as notas deste trecho têm acento escrito, portanto, é necessário achar a região de ressonância correta para cada nota. Devemos também prestar atenção, durante a realização do movimento descendente das notas inferiores dos intervalos, visto que o som pode sair suprimido, se o devido cuidado não for tomado.

The musical score consists of two staves of a cello part. Staff 1 (measures 31-32) starts with a dynamic *f*. The first measure shows a glissando over four notes. The second measure shows another glissando over four notes. Staff 2 (measures 34-35) starts with a dynamic *ff*. The first measure shows a glissando over four notes. The second measure shows another glissando over four notes. Various bowing techniques and fingerings are indicated throughout the score.

Fig. 5 - Excerto 4 - a utilização do *glissando* e *pizzicato* dá caráter ao trecho. O dedilhado com o polegar adotado ao final do trecho é o mesmo do utilizado na edição de Rostropovich

CONCLUSÃO

Com base nesta pesquisa, constatou-se que a técnica de *pizzicato* teve maior ocorrência nos métodos de violoncelo do que o esperado. Como foi demonstrado no primeiro capítulo, o *pizzicato* não é profundamente abordado como meio de produção principal de som, e não aparece tanto como recurso relevante, mas apenas como recurso a dar certo caráter variado ao arco em trechos e seções específicas. Mostrou-se a pouca preocupação com a descrição da técnica de *pizzicato* para os violoncelistas, por exemplo quando diversos autores dos métodos para este instrumento ressaltam a dificuldade da realização da troca de arco para *pizzicato*.

Durante a pesquisa foi necessário manter o foco na aplicação da prática do *pizzicato* no violoncelo, com as técnicas e recursos analisados nos métodos do próprio instrumento e do contrabaixo. O resultado mais claro deste estudo está demonstrado da melhor forma como é apresentado no terceiro capítulo, em que é possível realizar a aplicação dos recursos anteriormente desenvolvidos. Sobre os recursos descritos no primeiro capítulo - referentes aos métodos de violoncelo - conseguimos aplicar a ideia de buscar uma qualidade sonora timbrística que fosse específica para cada passagem. Referente às ideias apresentadas no segundo capítulo, sobre a técnica de contrabaixo transportada para o violoncelo, abordamos a alternância de dedo, comum no contrabaixo, de forma a valorizar o relaxamento e a velocidade. O conceito do contato dos dedos mais inclinados com a corda, utilizado no jazz quando necessário. Também se mostrou valioso, e o apoio da mão direita atrás (ou embaixo) do espelho, sendo utilizado como alavanca, o que se comprovou como possível em alguns trechos da peça apresentada no terceiro capítulo. Portanto, foi confirmada a hipótese de que a técnica de *pizzicato* no contrabaixo é mais amplamente descrita em seus métodos. Porém, ainda assim é possível notar que não parece ser suficiente para abordar todas as variáveis possíveis e aplicações da técnica de *pizzicato*, visto que, dentre os métodos pesquisados, não foi encontrado um que tenha descrito todos os recursos técnicos.

Pareceu pouco relevante nos métodos uma discussão maior sobre o potencial de realização de acordes nos instrumentos. Eventualmente essa discussão sobre a técnica de *pizzicato* com o polegar poderá ser aprofundada, quando o conceito de *a la chitarra* for mais incorporado em ambos os instrumentos, ou por fim, for desenvolvida uma técnica que privilegie o pinçar e o dedilhar das cordas com os quatro dedos, tal qual é realizado na harpa ou violão.

Com este trabalho, pretendemos ter contribuído para uma maior discussão sobre esta técnica como um dos meios de produzir som no violoncelo. Acreditamos ser possível o desenvolvimento de uma linguagem mais característica quanto ao recurso de *pizzicato* como meio de produção sonora principal e não meramente como um recurso auxiliar. A busca por um aprimoramento da técnica e, consequentemente, do som deve ser de cunho pessoal e é aconselhado que cada músico realize sua própria pesquisa.

Ao longo deste trabalho foram resumidas as ideias dos diferentes autores a respeito da técnica de *pizzicato*, sendo que muitas vezes houve acordo, e em outras vezes, discordância no proposto por eles. Porém, o conceito de maior importância para a continuidade e desenvolvimento da técnica está em saber utilizar cada recurso apresentado por cada um dos autores em cada momento específico em que a técnica de *pizzicato* é requisitada, em vez de se limitar somente ao que é proposto por um ou outro autor. Para o músico, ter à disposição uma série de recursos para cada momento e situação é o que enriquece a performance do artista, seja ele violinista, violista, violoncelista ou contrabaixista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANIAN, Diran. *Complete Cello Technique*. Mineola, NY: Dover Publications, Inc., 2003.
- BLATTER, Alfred. *Instrumentation and Orchestration*. Boston: Schirmer, 1997.
- BRADETICH, Jeff. *Double Bass: The Ultimate Challenge*. Music for all to hear Inc., 2009.
- BRITTON, Benjamin. *Suite for Cello op.72*. London: Faber Music Inc. 1966. Partitura.
- BROADLEY, Arthur. *Chats to cello students*. London: The Strad. 1899. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/42378/42378-h/42378-h.htm>> Acesso em: 4 nov. 2019.
- BUNTING, Christopher. *Essay on the craft of 'Cello Playing'*. 2 vols. London: Cambridge University Press, 1982.
- BUTLER, Herbert J. *New Progressive Method for the Four Stringed Contra Bass*. Boston: Thompson & Odell, 1881.
- EISENBERG, Maurice. *Cello Playing of Today*. London: The Strad, 1957.
- GUNN, John. *The Theory and Practice of Fingering the Violoncello*. London: 2nd ed, 1789.
- MANTEL, Gerhard. *Cello Technique: Principles & Forms of Movement*. Translation by Barbara Haimberger Thiem. Bloomington: Indiana University Press, 1955.
- PIATTI, Carlo Alfredo. *Violoncello-Schule, Violoncello-Method*. London: Mainz: B. Schott's Söhne, 1911.
- PISTON, Walter. *Orchestration*. London: Victor Gollancz, 1955.
- POTTER, Louis Jr. *The Art of Cello Playing*. 2nd ed. Summy-Birchard, 1980.
- ROBERT, Jean-Pierre. *Modes of Playing the Double Bass*. Anaïs Smart (Trad.). Paris: Musica Guild, 1995.
- ROMBERG, Bernard. *A complete theoretical and practical school for the violoncello*. Boston: Oliver Ditson, 1880.
- ROSA, Alexandre Silva. *Técnicas estendidas na performance e no ensino do contrabaixo acústico no Brasil*. Dissertação (Mestrado em música) - Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2012.
- STOWELL, Robin. *The Cambridge Companion to the cello*. New York: Cambridge University Press, 1999.

STRAETEN. E. van der. *Technics of Violoncello Playing*. London: “The Strad” Library, 1898.

SUETHOLZ, Robert John. *Técnicas de reeducação corporal e a prática do violoncelo*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

TURETZKY, Bertram. *The contemporary Contrabass*. Los Angeles: University of California Press, 1974.

WALDEN, Valerie. *One Hundred Years of Violoncello: A History of Technique and Performance Practice, 1740-1840*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

WELBANKS, Valerie. *Foundations of Modern Cello Technique*: creating the basis for a pedagogical method. Tese de Doutorado - Department of Music at Goldsmiths College, University of London, London, 2016.

Tradução para o termo ‘*Pluck*’ Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-ingles/busca/ingles-portugues-moderno/pluck/> Acesso em: 6 de nov. 2019