



Koellreutter – Estudo para Vibrato para violão solo de Geraldo Ribeiro: revisão e aplicações

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Evandro Dotto

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) – evandrodotto@gmail.com

Fernando Araújo

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) - fernandoaraujo@ufmg.br

Resumo. O vibrato é um recurso amplamente utilizado pelos violonistas, mas há pouca literatura relacionada ao seu estudo, o que leva frequentemente à sua aplicação de forma intuitiva e sem preparo técnico. Este trabalho apresenta as tipologias desse recurso e as possibilidades de aplicação na obra *Koellreutter – Estudo para Vibrato*, de Geraldo Ribeiro. Por meio de uma análise embasada nos conceitos de Carlevaro (1979), Contreras (1998) e Wolff (1999), mostraremos os requisitos mecânicos e musicais para a funcionalidade do vibrato. Abordamos também variedades de vibrato que são pouco exploradas no violão. Esta obra possibilitou ampla aplicação das variantes desse recurso, instigando, assim, seu estudo mais aprofundado e embasado.

Palavras-chaves. Estudo de Vibrato. Técnica de violão. Violonista-compositor. Geraldo Ribeiro.

Title. *Koellreutter –Vibrato Etude for Guitar by Geraldo Ribeiro: an overview and applications of vibrato technique*

Abstract: Vibrato is a resource widely used by guitarists, but there is little literature related to its study, which leads to its being frequently applied in an intuitive way and without technical preparation. This work presents the typologies of this resource and the application possibilities in the work *Koellreutter – Vibrato Etude*, by Geraldo Ribeiro. By means of an analysis based on the concepts of Carlevaro (1979), Contreras (1998) and Wolff (1999), we will show the mechanical and musical requirements for vibrato functionality. We also cover varieties of vibrato that are little explored on the guitar. *Koellreutter* allowed a wide application of vibrato variants, thus instigating its deeper and more informed study.

Keywords. Vibrato Study. Guitar technique. Guitarist-composer. Geraldo Ribeiro.

Introdução

No início do século XIX, o termo *estudo* passou a designar pequenas peças que exploram um aspecto técnico em particular, com o objetivo de ampliar o desenvolvimento técnico de músicos amadores e profissionais (HAMILTON, 2001, p.1). São comuns estudos para violão dedicados ao desenvolvimento de fundamentos técnicos como escalas, arpejos, ligados, trêmulo, ornamentos, saltos (translados) ou combinações entre eles. O objeto deste trabalho é um estudo que trabalha o vibrato, elemento comumente reconhecido como recurso expressivo ou ornamento, mas raramente tratado como um fundamento técnico. Discutiremos as possibilidades de aplicação do vibrato em *Koellreutter – Estudo para Vibrato*ⁱ, de Geraldo

Ribeiro, uma obra que traz uma abordagem, se não única, certamente raríssima dentro do repertório violonístico.

Koellreutter – Estudo para Vibrato foi composto em 1983, como uma homenagem ao compositor e educador Hans-Joachim Koellreutter. A peça integra um ciclo de 17 Estudos escritos entre 1976 e 2010 pelo violonista e compositor Geraldo Ribeiro. Uma obra que trate especificadamente do vibrato é algo particularmente novo na literatura violonística.ⁱⁱ Entretanto, a despeito dessa singularidade o compositor não especifica com indicações ou símbolos a aplicação do recurso, cabendo exclusivamente ao intérprete tomar suas decisões. Isso nos levou à problematização do vibrato não apenas como um recurso expressivo, mas também em outros contextos e sob novos questionamentos, tais como: quais são os tipos de vibrato que podem ser realizados no violão? A forma de realização destes vibratos deve ser distinta de acordo com o contexto musical? Como estudar o ornamento de forma sistemática? Quais os métodos mencionam o recurso do vibrato? Quais parâmetros do som o vibrato altera? Quais são os efeitos do ornamento? Esses foram alguns dos pontos utilizados para refletir sobre o vibrato como técnica/recurso/ornamento.

Alguns métodos mencionam a importância do vibrato na música, chegando a considerá-lo “um dos mais importantes e musicais meios de expressão ao tocar violão”ⁱⁱⁱ (KÄPPEL, 2016, p. 209, tradução nossa). No entanto, existem poucas referências de como realizar ou estudar este ornamento, o que pode induzir o performer a utilizar este recurso de uma forma indiscriminada e intuitiva, como menciona o violonista David Russell em seus *165 Consejos* (RUSSEL *apud* CONTRERAS, 1998, p. 31).

Neste trabalho, o objetivo foi mostrar os tipos de vibrato no violão, com sua aplicação funcional neste *Estudo para Vibrato* de Geraldo Ribeiro. Para isso, foi realizada uma pesquisa documental da literatura relacionada ao tema para o embasamento das escolhas e experimentos com o recurso. Os resultados obtidos nesta pesquisa poderão ser utilizados como base para um estudo sistemático e uso mais consciente do vibrato no repertório violonístico em geral.

1. O uso do vibrato no violão

Conforme o Dicionário Grove de Música, o termo vibrato é originário do latim *vibrare*, cuja tradução é vibrar, balançar. Tecnicamente, em específico quanto ao uso na música, o *vibrato* é definido como a ação de produzir uma flutuação regular de altura e/ou intensidade em uma nota musical. A terminologia não foi padronizada até o século XX e

termos mais antigos como *flattement*, *flatté*, *balancement*, *balancé*, *plainte*, *languueur*, *verre cassé*, *tremolo*, *tremolo sforzato*, *ardire* e *triletto* eram utilizados para definir graus de vibrato, principalmente na música vocal. Tal variedade de termos pode ser justificada pelo fato de que o vibrato não é apenas um ornamento simples, e sim um complexo conjunto de ornamentos que podem ser modificados na performance de acordo com a necessidade expressiva do trecho, com a variação de aspectos como velocidade e intensidade (MOENS-HAENEN, 2001, p.1).

Há registros do uso do vibrato desde a época medieval até os dias atuais, mas as descrições são vagas sobre a execução, aparentemente sendo aceito como ornamento no início do século XX (MOENS-HAENEN, 2001, p.1). Na primeira metade do século XX, violonistas faziam o uso excessivo do ornamento para imitar o vibrato do violino. Já na segunda metade, o bom gosto para a aplicação tornou-se uma norma (KÄPPEL, 2016, p. 31). Apesar disso, a aplicação do vibrato é feita muitas vezes de forma intuitiva e não existem muitos métodos que abordem de forma sistemática o seu estudo (CONTRERAS, 1998, p. 31).

No que diz respeito aos efeitos causados pelo vibrato nas propriedades sonoras (altura, duração, intensidade e timbre), destaca-se a definição que foi apresentada no trabalho de Rodrigues (2014), *O vibrato no violão: aspectos qualitativos e quantitativos*, com a apresentação do seguinte conceito de vibrato:

[...] consiste na variação regular de **frequência** (*pitch*) de uma nota musical, acompanhado por vezes de variações em outros atributos, como **timbre** e **intensidade**, e utilizado como recurso expressivo em performances musicais. Este ornamento é comumente caracterizado por dois fatores: a extensão, que é definida pela variação total de altura da nota, e a taxa (ou frequência), definida pela velocidade da realização do ornamento. O período representa uma variação completa (RODRIGUES, 2014, p.13, grifo nosso).

O vibrato consiste principalmente em variar a altura da nota por meio do aumento e diminuição da tensão da corda, que faz oscilar para cima e para baixo a frequência da altura padrão. Além dos efeitos mencionados, Vahdah Olcott Bickford, em seu método para violão, acrescentou que o vibrato “[...] aumenta consideravelmente a duração da nota no que concerne à qualidade de sustentação, dando também uma profundidade de sentimento à nota longa não encontrada quando o vibrato não é utilizado”^{iv} (BICKFORD, 1964, p. 97, tradução nossa). O parâmetro de duração não é apontado por outros autores, mas todos na literatura são unânimes em mencionar que o vibrato é um recurso expressivo fundamental, considerado por David Russel (*apud* CONTRERAS, 1998, p. 34) como uma “arma musical” que deve ser usada com destreza para obter o efeito desejado. O violonista Daniel Wolff complementa que,

“[...] uma vez dominada a mecânica do vibrato, o violonista terá à sua disposição uma importante ferramenta para dar maior requinte à interpretação” (WOLFF, 1999, [s.p]).

Cada instrumento tem sua particularidade e forma de fazer o ornamento. Para produzir o vibrato nos instrumentos de cordas friccionadas, o instrumentista deverá, grosso modo, realizar movimentos uniformes para cima e para baixo, paralelos à escala, com um ou mais dedos da mão esquerda. A velocidade do ornamento é determinada pela velocidade das oscilações de mão esquerda e a extensão pela amplitude desses movimentos (FLETCHER *apud* RODRIGUES, 2014, p. 16). Essa descrição é semelhante à do vibrato longitudinal no violão, o mais usado e conhecido pelos violonistas. Contudo, apesar de o movimento de mão esquerda ser o mesmo, o ornamento nos instrumentos de arco permite maior controle devido à sustentação das notas, enquanto no violão isso não é possível, devido ao ataque de alta intensidade seguido de um rápido decaimento, o que torna o vibrato um desafio para violonistas (RODRIGUES, 2011). Hubert Käppel (2016, p.209) acrescenta que o fato de o ornamento não funcionar no violão como no violino está atrelado à anatomia do instrumento — no caso, aos trastes, que limitam a amplitude do movimento da mão esquerda.

Por mais que o vibrato seja considerado um ornamento, ele normalmente não é representado como os demais. O violonista Pujol fez essa pequena e única consideração em seu livro *Escuela Razonada de La Guitarra*, quando mencionou que “o vibrato, sendo opcional, não se indica”^v (PUJOL, 1956, p. 70, tradução nossa). Contudo, encontramos algumas exceções: Bickford menciona uma possível representação com um sinal duplicado de mordente ou com uma linha ondulada^{vi} e acrescenta que, no alaúde, a indicação era feita com o mesmo símbolo do mordente e, na região aguda, indicada por <. Outro exemplo mais particular pode ser visto na obra *Las Seis Cuerdas*, de Alvaro Company (1963), na qual o compositor utiliza símbolos para indicar tanto a velocidade (normal, lento, rápido e estável) quanto a amplitude e frequência do vibrato (Figura 1).

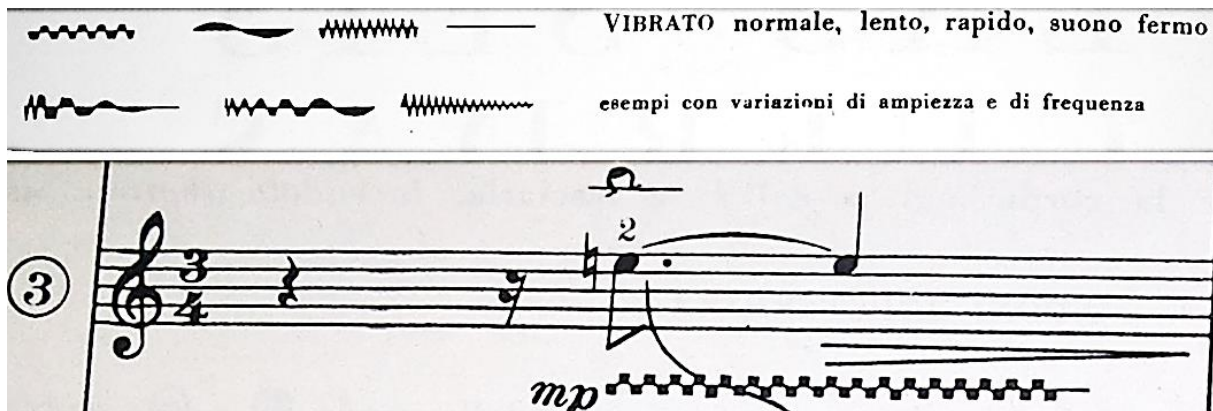


Figura 1 – Representação do vibrato em *Las Seis Cuerdas* — bula e detalhe do primeiro compasso de uma das pautas^{vii} (COMPANY, 1963).

2. Tipos de vibrato

Na literatura do violão são descritos principalmente dois tipos de vibrato, abordados por Carlevaro (1979), Wolf (1999), Käppel (2016) e Rodrigues (2014) como longitudinal e transversal/vertical.

2.1 Vibrato longitudinal

Tipo mais conhecido e utilizado pelos violonistas, o vibrato longitudinal é realizado de modo semelhante ao dos instrumentos de cordas friccionadas descrito acima. Segundo Carlevaro (1979, p. 113–4), o ornamento é feito com movimentos regulares do braço para a esquerda e para a direita, em sentido longitudinal à corda, o que provoca o tensionamento da mesma quando o movimento é em direção à pestana (esquerda) — elevando a entoação —, e a diminuição de sua tensão e o efeito contrário quando o movimento é em direção ao cavalete (direita). O autor acrescenta que para conseguir esse efeito de aumento e diminuição da altura é necessário um espaço considerável de corda em ambos os lados para um melhor funcionamento do vibrato. Rodrigues (2014, p. 23) menciona esse efeito sob a denominação de *waveform*^{viii} da oscilação, que se relaciona com a regularidade do vibrato: quanto mais parecidas forem as ondas, melhor ele será. O autor relata que seu resultado foi semelhante ao da ilustração idealizada por Carlevaro (1979, p. 114) (Figura 2), que mostra as formas das ondas e o efeito de aumento e diminuição da frequência (RODRIGUES, 2014, p. 52).



Figura 2 – À esquerda, representação do vibrato por Carlevaro (1979, p. 114) e, à direita, o mesmo resultado obtido por Rodrigues (2014, p. 52).

Para uma melhor funcionalidade desse vibrato, Carlevaro considera ser importante que a falange do dedo esteja rígida, pois isto permite a transmissão da oscilação do braço para a corda. Vale destacar que a pressão exercida na corda é feita pelo braço, e não pela oposição do polegar, em alguns casos sendo possível até mesmo o abandono do polegar (1979, p.114). Käppel (2016, p. 209)^{ix} defende que, como pré-requisito de um bom vibrato, é importante manter as articulações flexíveis e evitar pressionar o braço do instrumento com o polegar da mão esquerda com muita força. O vibrato também pode ser aplicado em mais de uma nota e em acordes.

2.2 Vibrato transversal

Ao contrário do longitudinal, o vibrato transversal é feito pela movimentação na vertical na linha do traste, como afirmou o violonista Wolff (1999, [s.p.]):

O dedo alterna movimentos para cima e para baixo, num ângulo de noventa graus em relação à corda, alterando o som para o agudo em ambas as direções do movimento. Geralmente é reservado para as primeiras casas do braço do violão, nas quais o vibrato longitudinal dá poucos resultados.

No vibrato transversal é possível tensionar mais a corda, aumentando a variação de altura, porém é mais difícil realizar o controle das variações. Rodrigues (2014, p. 101) salientou que a complexidade na regularidade e controle neste ornamento geram notas com ondas irregulares que dificultavam o cálculo da taxa de vibrato (Figura 3). Ademais, o autor concordou com o argumento de Wolff (1999, p. [s.p]) sobre a funcionalidade deste vibrato em determinadas regiões, principalmente nas primeiras casas.



Figura 3 – *Waveform* do vibrato transversal — à esquerda, representação do efeito por Carlevaro (1979, p. 117) e à direita, por Rodrigues (2014, p. 56).

Outro aspecto da mecânica desse ornamento que o difere do tipo longitudinal é o uso da falange. Carlevaro (1979, p. 115) afirmou que o vibrato longitudinal deve haver uma fixação do dedo e o movimento deve ser realizado pelo braço; já o transversal, de modo

oposto, deve ser produzido pelo movimento do dedo em direção a palma da mão. O autor completou que, para auxiliar no movimento e vencer a resistência da corda, pode ser necessário o uso do apoio da mão na borda inferior da escala (Figura 4). Por isso Käppel (2016, p. 209) denomina o vibrato transversal de *vibrato de dedo*, enquanto o longitudinal é chamado de *vibrato de braço*.

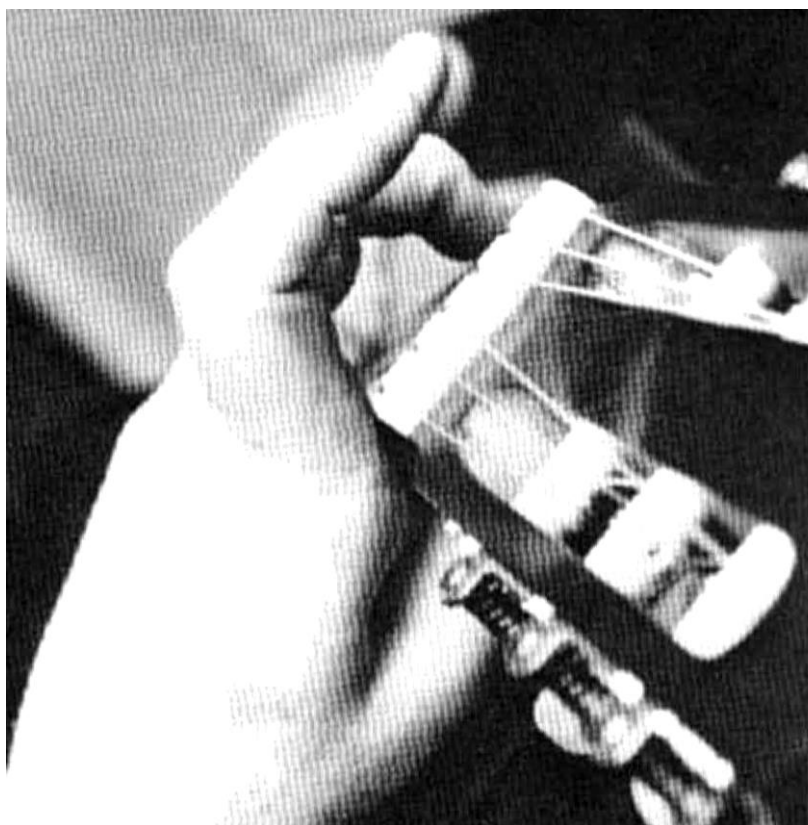


Figura 4 - Apoio da mão esquerda para facilitar o vibrato transversal (CARLEVARO, 1979, p. 115).

3.3 Outros tipos de vibrato

A literatura do violão aborda somente os vibratos dos tipos longitudinal e transversal, ambos de mão esquerda e limitados às cordas presas. Rodrigues (2011), entretanto, apresenta mais dois tipos de vibrato em seu trabalho *A análise do vibrato no violão*: os vibratos de boca e de tampo, com resultados tão promissores quanto o tipo longitudinal. Em um estudo posterior e mais detalhado, o autor acrescentou mais um tipo de vibrato: o de cordas soltas, e constatou a pouca funcionalidade do vibrato de tampo, que foi apontado apenas como um efeito estético (RODRIGUES, 2014, p.82). Apesar do resultado pouco satisfatório do vibrato de tampo, sua mecânica será descrita a seguir e, logo após, abordaremos a realização dos tipos de boca e de cordas soltas.

3.3.1 Vibrato de tampo

Este vibrato consiste na tentativa de movimentar o tampo do instrumento, seja pressionando a ponte ou o próprio tampo. O movimento de pressionar e soltar pode ser feito com os dedos ou com toda a mão do violonista (RODRIGUES, 2014, p. 62).

3.3.2 Vibrato de boca

Tipo de vibrato pouco explorado pelos violonistas, que simula um ressonador *helmholtz*:^x funciona movimentando-se a mão direita em frente à boca do violão, alterando a entrada e a saída de ar e mudando as propriedades físicas no interior do instrumento (RODRIGUES, 2014, p. 58). É interessante notar que este vibrato chega a resultados de mudança de altura bem expressivos (Figura 5), com uma variação na frequência de 5,7 Hz, enquanto os outros, com a mesma nota (Sol2), tiveram 3,0 Hz e 1,3 Hz de variação para o longitudinal e o transversal, respectivamente (RODRIGUES, 2011, p. 75).



Figura 5 - Variação da frequência com a utilização do vibrato de boca na nota Sol 2 do violão - 98Hz (RODRIGUES, 2014, p. 60).

3.3.3 Vibrato de corda solta

Existem duas possibilidades para a realização do vibrato de corda solta. A primeira é a combinação com o vibrato transversal ou longitudinal: conforme é tocada uma corda solta o violonista aperta e vibra seu uníssono ou oitava, que soará por simpatia; a segunda forma também pode ser chamada de vibrato de braço, e ocorre quando o violonista puxa o braço do instrumento em direção ao seu corpo e provoca um estiramento nas cordas (RODRIGUES, 2014, p. 63).

Em sua pesquisa, Rodrigues (2014, p. 101) comparou os vibratos e constatou que o longitudinal, apesar de ser o mais usado, tem menor variação de frequência, mas a sua maior aplicação está relacionada à facilidade de controlar a regularidade das oscilações. Caso o violonista queira um maior efeito, deverá recorrer ao vibrato transversal ou o de boca.

3. Aplicações no *Estudo para Vibrato*, de Geraldo Ribeiro

Koellreutter – Estudo para vibrato foi composto em 1983, em Tatuí, e dedicado ao grande educador Hans Joachim Koellreutter, que dirigiu o conservatório da cidade naquele

ano. Geraldo Ribeiro não chegou a apresentar a obra a Koellreutter, e não sabemos, portanto, como foi sua recepção por parte do homenageado. Esta obra tem uma estrutura formal binária (AA'B e CODA) e o atonalismo remete à estética de vanguarda, que teve em Koellreutter um dos seus mais importantes difusores no Brasil.

Na execução da obra *Estudo para vibrato*, o tipo longitudinal foi o mais aplicado, uma vez que, apesar de ter uma variação menor que os demais, suas ondas são mais regulares e de melhor funcionalidade para acordes (RODRIGUES, 2014, p. 101). A *Seção A* subdivide-se em uma subseção de acordes, seguida de uma melodia sem acompanhamento (monofonia). O primeiro problema constatado foi o mesmo apontado por Wolff (1999, [s.p]), quando mencionou que “geralmente, há uma tendência a interromper o vibrato momentos antes da mudança de nota”. Isso se deu por dois motivos: primeiro, por tratar-se uma sequência longa de acordes sucessivos, que geram esforço e tensão maiores da mão esquerda; segundo, pelos translados constantes. A combinação dos dois aumenta a dificuldade de manter o vibrato até o final de cada acorde. Para melhor regularidade, Wolff (1999, [s.p]) apresenta algumas possibilidades de exercícios (Figura 6), deixando claro que o próprio violonista pode e deve criar variações deste exercício, conforme sua necessidade.

EXERCÍCIOS PARA APERFEIÇOAMENTO DO VIBRATO

Nestes exercícios, deve-se tocar apenas a primeira nota de cada grupo indicado pelas ligaduras. As demais notas, diferenciadas aqui pelo formato quadrado, indicam o ritmo do vibrato. As setas indicam a direção do movimento no vibrato longitudinal. Setas ascendentes indicam o movimento da mão para a direita, enquanto as setas descendentes denotam o movimento para a esquerda.

Praticar com todos os dedos da mão esquerda



1) et cetera (acelerando)

2)

Figura 6 - Proposta de exercícios de vibrato longitudinal (WOLFF, 1999, [s.p]).

Com base nessa informação, foi iniciada a aplicação de um vibrato com ritmo de septinas nos acordes (Figura 7). Essa variação foi possível por causa do andamento lento da obra, que sugere uma execução com calma e regular, corroborada pela única indicação do autor sobre a execução dos vibratos disponível na partitura: “vagarosamente — vibrando os acordes com regularidade” (RIBEIRO, 1983). A escolha do número de oscilações se deu principalmente para auxiliar nas trocas de posições (translados): o movimento que termina o ornamento é em direção contrária à da localização do acorde seguinte e serve como um

impulso para continuar o movimento de oscilação. Para isso, é importante analisar para qual lado começa o movimento em relação ao próximo acorde.

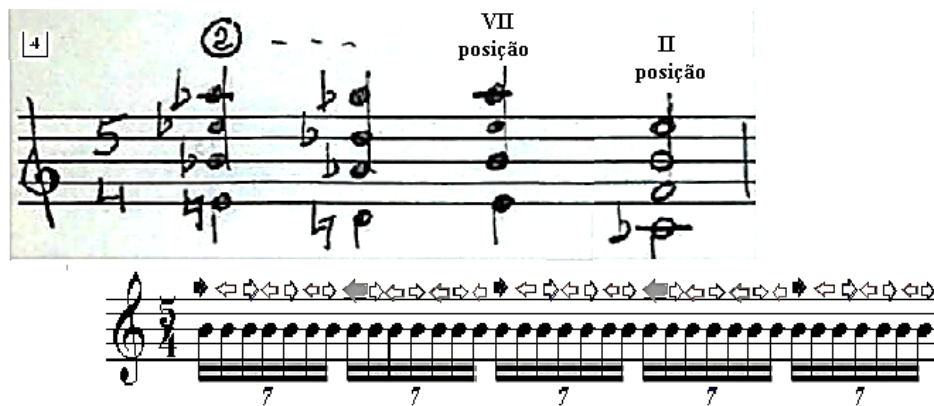


Figura 7 - Ilustração das oscilações em Septinas auxiliando no movimento de traslado (RIBEIRO, 1983).

Outro ponto referente ao vibrato nos acordes ou notas simultâneas corrobora a visão de Carlevaro (1979, p. 114), que mencionou a possibilidade de se abrir mão da força maior do polegar em oposição. Notamos que, especialmente em posições mais agudas, onde as casas são mais estreitas, é necessária uma posição frontal do dedo no meio da casa, e o abandono do polegar do braço do violão ajuda no ângulo e na amplitude do movimento. Concordamos também com Carlevaro sobre a necessidade de uma pressão maior dos dedos e da ação do braço para execução mais eficiente do efeito.

Sobre as aplicações do vibrato, o violonista Daniel Wolff (1999, [s.p]) menciona que, além do ornamento ser usado para ressaltar o caráter de uma passagem, ele também poderia obter outros efeitos, como um *decrescendo* no final das frases através da diminuição progressiva do número de oscilações. Foi utilizado este efeito no final da primeira parte da *Seção A*, como se fosse um *rallentando* rítmico (Figura 8).



Figura 8: Sugestão de *rallentando* rítmico – diminuição das oscilações (RIBEIRO, 1983).

No ponto da *Seção A* em que tem início a monofonia o andamento dobra de velocidade. Assim, optamos por um padrão de cinco oscilações por semínimas (compasso

2/2), seguindo a afirmação de Russel (*apud* CONTRERAS, 1998, p. 22), que menciona: “em uma nota rápida não se pode fazer um vibrato lento: não dá tempo e soa como se estivesse desafinado”^{xi} (RUSSEL *apud* CONTRERAS, 1998, p. 33). Nessa mesma parte foi feito o uso do vibrato transversal, que foi reservado para as notas na primeira e segunda casas (Figura 9), locais em que a corda tem uma tensão maior (CARLEVARO, 1997, p. 117; KÄPPEL, 2016, p. 209; WOLFF, 1999; p. 1999). O uso desse vibrato também foi necessário no c. 47 (Figura 9), devido à grande abertura necessária para sustentar o Dó#5 enquanto o Sol2 é tocado, o que torna inviável o movimento longitudinal e leva à aplicação do vibrato transversal com a ponta do dedo 1. Nesse caso também é possível utilizar o vibrato de boca.



Figura 9: Vibrato transversal na 1ª casa e com abertura - vibrato de corda solta (RIBEIRO, 1983).

O c. 23 foi o único ponto onde foi possível usar o vibrato de cordas soltas, fazendo o Sol3 vibrar por simpatia. Por último, o vibrato de boca foi destinado às notas e acordes de maior valor, devido à necessidade de articular a nota e fazer o movimento na frente da boca do violão com a mão direita, como nos c. 6, 9 e 54 (Figura 10). O efeito foi mais funcional nas notas graves, como afirmado no estudo de Rodrigues (2014, p. 100), mas também se apresentou como um recurso para vibrar as cordas soltas, como no c. 6 (Figura 10).

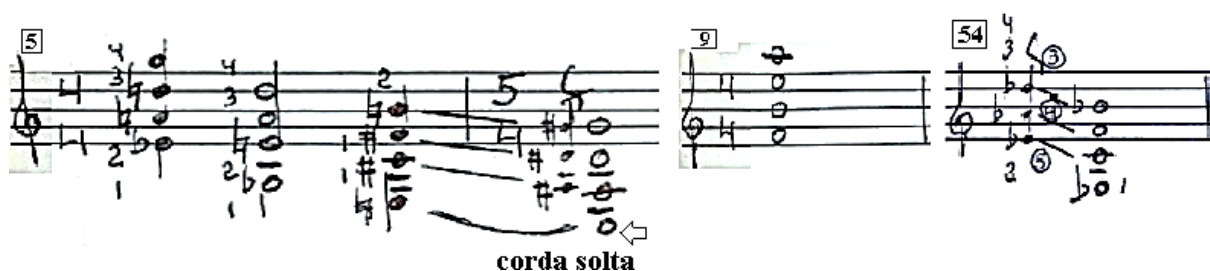


Figura 10: Vibrato de boca (RIBEIRO, 1983).

Considerações finais

A literatura do violão limita-se a abordar apenas o vibrato longitudinal e transversal, ambos restritos às cordas presas. O presente estudo mostrou mais duas possibilidades funcionais de vibrato, propostas por Rodrigues (2014): o de boca com a mão

direita e o de corda soltas, este último passível de ser aplicado de duas formas. Ambas as possibilidades mostraram resultados interessantes e funcionais e merecem um estudo mais aprofundado sobre a sua aplicação.

O vibrato longitudinal ainda é o mais utilizado, mas também é o que menos tem resultado na variação de altura. No entanto, apresentou-se como o tipo mais fácil para obter o controle da regularidade das ondas, permanecendo igual até o final da nota, além de ser o mais funcional para acordes. Com seu domínio, também é possível explorar efeitos como o decrescendo, em simulação a um *rallentando* rítmico e, dependendo da região, também pode ser obtido um efeito contrário - como um crescendo, dado pelo aumento da velocidade das oscilações. O vibrato transversal tem maior funcionalidade nas primeiras casas, mas também é uma possibilidade quando a mão está em uma situação de grande abertura. Este vibrato também é uma alternativa quando o objetivo é uma variação mais expressiva na altura, substituindo o longitudinal.

O vibrato de boca se mostrou como um recurso relevante para o violão, merecendo ser mais explorado. Apesar de ser uma possibilidade para as cordas soltas, seu resultado foi mais satisfatório nas cordas presas, tendo por exemplo, melhor efeito no Sol² do que no Mi². Da mesma forma, o vibrato de cordas soltas, que possui duas formas de realização — tendo sido, neste estudo, explorada apenas uma — com resultados que deixaram em aberto questões para possíveis futuros estudos.

Koellreutter – Estudo para Vibrato, de Geraldo Ribeiro, mostrou-se uma obra relevante que instigou a pesquisa do vibrato, recurso tão utilizado e pouco discutido entre os violonistas. Este trabalho mostrou que os tipos e as aplicações do vibrato são plurais, e certamente devem ser mais explorados. Da mesma forma, é necessário um estudo sistemático para a sua aplicação, pois, sem o domínio técnico, a interpretação não atingirá o resultado esperado.



Referências Bibliográficas

BICKFORD, V. O. *Method for classic guitar*. New York: Peer Int. Corporation, 1964.

BRAGA, Márcia. *Geraldo Ribeiro: catálogo de obras musicais*. Salvador, 2019. 170 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2019.

CARLEVARO, A. *Escuela de La Guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires: Ed. Barry, 1979.

CONTRERAS, A. *Lá Técnica de David Russel en 165 Consejos*. Sevilla: Cuadernos Abolays, 1998.

HAMILTON, K. L. *Study*. Grove Music Online, 2001. Disponível em: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27018>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

KÄPPEL, H. *The Bible of Classical Guitar Technique*. Germany: AMA Verlag, 2016.

MOENS-HAENEN, G. *Vibrato*. Grove Music Online, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29287>. Acesso em: 1 jun. 2021.

PUJOL, E. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Libro 1. Buenos Aires: Ed. Ricordi, 1956.

RODRIGUES, M. A. *O vibrato no violão: aspectos qualitativos e quantitativos*. Belo Horizonte, 2014. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Curso de Música, Escola de Música Programa de Pós- Graduação em Música, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2014.

RODRIGUES, M. A. A análise do *vibrato* no violão: problemas e possíveis abordagens. *Revista Modus*, Belo Horizonte, v. 5, n. 9, p. 67-80, nov. 2011. Disponível em: <<https://revista.uemg.br/index.php/gtic-modus/article/view/740/456>>. Acesso em: 1 jun. 2021.

WOLFF, D. Como digitar uma obra para violão. *Violão Intercâmbio*, São Paulo, n. 46, p. 15-17, abr. 1999. Disponível em: <http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Como_Digitar_Port.htm>. Acesso em: 20 out. 2019.

PARTITURAS

COMPANY, A. *Las Seis Cuerdas*, Erudito, atonal; violão solo. Milano: Suvini Zerboni 1963. 28 p.

RIBEIRO, G. *Koellreutter – Estudo para Vibrato*, Erudito, atonal; violão solo. Tatuí – SP: Manuscrito, 1983. 3 p.

Notas



ⁱ A obra também recebe o título *Estudo N°8*, que é encontrado no catálogo de obras do compositor feito por Marcia Braga (2019), com o intuito de organização deste ciclo de estudos.

ⁱⁱ Em nossas pesquisas, não encontramos nenhuma outra obra dedicada especificamente ao vibrato.

ⁱⁱⁱ *Is one of the most important, musical means of expression when playing guitar* (KAPPEL, 2016, p. 209).

^{iv} *Adding greatly to the duration of the note as regards sustaining quality, as well as giving a depth of feeling not found in a long tone where the vibrato is not used* (BICKFORD, 1964, p. 97).

^v *El vibrato, siendo discrecional, no se indica* (PUJOL, 1956, p.70).

^{vi} Sinal duplicado de mordente () e a linha ondulada ().(BICKFORD, 1964, p.97).

^{vii} A obra é escrita para violão solo, mas o compositor utiliza, na partitura, uma pauta para cada uma das cordas do instrumento.

^{viii} Forma da onda provocada pelas oscilações.

^{ix} *Prerequisites for good vibrato are limber and flexible finger joints, just as flexible a wrist as well as a left-hand thumb that doesn't grip too tightly. Clinging too tightly to the neck with the left hand has to be strictly avoided* (KÄPPEL, 2016, p. 209).

^x É o fenômeno relacionado à passagem do ar por uma cavidade que, por conta disso, ressoa (RODRIGUES, 2014, p.48).

^{xi} *En una nota rápida no se puede hacer un vibrato lento: no da tiempo y suena como si hubiéramos desafinado* (CONTRERAS, 1988, p. 33).