

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

TESE DE DOUTORADO

TEORIA DA DIGITAÇÃO:

Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a
construção de um cenário digital ao violão

ALISSON ALÍPIO

PORTO ALEGRE
2014

ALISSON ALÍPIO

TEORIA DA DIGITAÇÃO:
Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a
construção de um cenário digital ao violão

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Wolff

PORTO ALEGRE
2014

CIP - Catalogação na Publicação

Alípio, Alisson

Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão / Alisson Alípio. -- 2014. 184 f.

Orientador: Daniel Wolff.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Violão. 2. Digitação. 3. Dedilhado. 4. Demandas técnicas. 5. Princípios metodológicos.

I. Wolff, Daniel, orient. II. Título.

ALISSON ALÍPIO

TEORIA DA DIGITAÇÃO:
Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a
construção de um cenário digital ao violão

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor em Música – Área de concentração: Práticas Interpretativas – violão.
Submetida à avaliação da Banca Examinadora em 14 de agosto de 2014. Porto Alegre/RS.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Daniel Wolff
Orientador (UFRGS)

Prof. Dr. Fernando Lewis de Mattos
(UFRGS)

Prof. Dr. Ney Fialkow
(UFRGS)

Prof. Dr. Orlando Cesar Fraga
(UNESPAR/EMBAP)

*Dedico este trabalho à
memória de Alípio Cardoso
Monteiro (Pai e Professor);
àquele que, em sua
sabedoria de violonista
amador, não “perder” notas
era uma virtude.*

AGRADECIMENTOS

Em relação a todos os atos de iniciativa e de criação, existe uma verdade fundamental cujo desconhecimento mata inúmeras ideias e planos esplêndidos: é que no momento em que nos comprometemos definitivamente, a Providência move-se também.
Johann Goethe

Ao meu professor e orientador, Daniel Wolff, por mais uma vez empreender dedicação e entusiasmo à nossa pesquisa e, sobretudo, por posicionar-se humildemente frente às genuínas e, também, falsas problemáticas por mim levantadas. *Obrigado por querer entender e, assim, poder contribuir para o meu próprio entendimento deste trabalho.*

À minha professora, Luciana Del Ben, a quem devo a reflexão — dentre tantas — de que o conhecimento é, senão, construído. *Obrigado por descomplicar o fazer científico.*

Aos professores do PPGMUS da UFRGS pelos excelentes Seminários oferecidos durante o curso de doutorado.

À professora Regina Antunes Teixeira, pelos materiais de estudo fornecidos e pelas contribuições acerca das possíveis metodologias para o meu trabalho.

Aos professores Ney Fialkow e Ricardo Athaíde Mitidieri, pelas valiosas orientações na qualificação desta tese.

Aos professores Orlando Fraga (EMBAP), Ney Fialkow (UFRGS) e Fernando Lewis de Mattos (UFRGS) por comporem a minha banca examinadora de tese e, principalmente, pela excelência crítica às minhas proposições.

A Isolete Kichel, pela prestatividade em tudo e sempre.

A todos os professores, alunos, colegas de curso, e funcionários do PPGMUS e Instituto de Artes da UFRGS pelo acolhimento e sempre boa convivência.

Ao professor Carlos Eugênio Santi, pelas questões levantadas durante a minha comunicação no III Festival de Violão da UFRGS e por presentear-me com seu livro, colaborando com a minha revisão de literatura e construção do referencial teórico deste trabalho.

A Danton Guilherme Oestreich, pela pertinência de suas colocações durante a minha comunicação no IV Festival de Violão da UFRGS.

Aos membros das bancas dos recitais que realizei durante o curso: Any Raquel Carvalho, Catarina Leite Domenici, Cristina Capparelli Gerling, Edelson Gloeden, Fernando

Lewis de Mattos, Fredi Gerling, Lucia Becker Carpena, Luciana Prass e Regina Antunes Teixeira.

A Bruno Sampaio, Carlos Alberto Assis, Cláudio Menandro, Fabio Zanon, Haissam Fawaz, Margareth Milani, Nicolás de Souza Barros, Renato César, Ricardo Marui e ao Forum Violão.Org pelos materiais de estudo fornecidos.

A Ricardo Barceló, pela prontidão em que me enviou seu livro *La digitación guitarrística* e por ter se dedicado com tanto afinco às questões que motivaram o desenvolvimento desta pesquisa. Assim, agradeço também a todos os autores que permeiam os capítulos deste trabalho, dentre eles: Antonio Contreras, Bruno Madeira, Carlos Eugenio Santi, Daniel Hazard, Daniel Wolff, David Russell, Eduardo Fernandez, Fabio Scarduelli, Fabio Zanon, Flávio Apro, Franck Koonce, Gilson Antunes, Henrique Pinto, Lucas de Paula Barbosa, Márcio Carvalho, Nery Borges, Nicolas de Souza Barros, Nikolaus Harnoncourt, Orlando Fraga, Sandra Neves Abdo, Scott Tennant, Sonia Albano Lima, Stanley Yates, Vanda Bellard Freire e Werner Aguiar.

A Eduardo Frigatti e aos Sujeitos e Avaliadores, pelas cooperações à fase piloto deste trabalho.

A Roberto Froes, Domingos Nelio Soares, Endro Fadel, Raimundo Nonato; aos alunos da EMEM; a Cosme Almeida, Hélviz Costa, Marcos Pablo Dalmacio, Mario Ulloa, Maurício Mendonça, Nery Borges, Pedro Martelli, Werner Aguiar, e a todos os alunos presentes pelas excelentes contribuições durante as minhas palestras na VIII Semana do Violão na Universidade Federal de Goiás e no II Encontro de Música de Câmara da Escola de Música do Estado do Maranhão – Lilah Lisboa de Araújo.

Aos meus alunos, ex-alunos, colegas de trabalho e funcionários da Escola de Música e Belas Artes do Paraná; além da própria Instituição, que em todo o seu corpo de professores, técnicos e administradores, observou o meu doutoramento como uma conquista coletiva.

À turma do Dinter – Embap/FAP (Carlos Alberto Assis, Luiz Cláudio Ribas Ferreira, Marco Aurélio Koentopp, Margaret Andrade, Margareth Milani, Salete Chiamulera, Solange Maranhão Gomes e Vivian Siedlecki) e a Carmen Celia Fregoneze, por terem compartilhado comigo seu espaço, tempo e atenção dos professores, além da simpatia e coleguismo sempre presentes em nossos Seminários.

À turma de 2013 do curso de Especialização da Embap: Felipe Damato de Lacerda, Maurício Nunes, Marcelo Ijaille, Alice Fonseca, Alexandre Luís Alves e Nicolau Schmidt Junior.

Aos meus compadres Nery Borges e Arielle Paula, por cederem sua casa para a minha estada durante os primeiros anos de curso. Nisso, agradeço todo o apoio, incentivo e inúmeras conversas, que me fizeram ver tudo, sempre, pelo melhor lado das coisas.

Aos meus camaradas Eduardo Pastorini, Felipe Magdaleno, Guilherme Sperb, José Luis Gallo Arias, Marcos Maturro, Rafael Iravedra, Renan Simões, Roberto Escobar, Thiago Kreutz e Thomas Pires pela amizade e parceria durante as minhas viagens a Porto Alegre.

À minha enteada, Izabel de Camargo, e à minha sobrinha, Jeane Schmidt, pela ajuda com a transcrição de textos.

Ao meu enteado, Mateus de Camargo, por dedicar horas e dias do seu descanso às questões lógicas do meu trabalho, sempre amparadas por sua inteligência privilegiada.

Ao meu amigo, professor, irmão, colega de trabalho e confidente de estudo, Luiz Cláudio Ribas Ferreira, por ouvir, tantas vezes, as minhas ideias mal acabadas e ressignificá-las pelo filtro de sua experiência.

Aos meus irmãos, Dalton, Wagner, Ruy, Josiane, Lilian e demais familiares, por todo o incentivo e votos de sucesso nesses anos de curso.

À minha esposa, Eliane, por perceber esse universo que, muitas vezes, excede o seu próprio e, por cessar — como só quem ama — a ânsia de quem o expressa. *Obrigado por ter feito este estudo parecer, sempre, a coisa mais importante do mundo.*

Aos meus pais, Alípio (*in memoriam*) e Maria Dolores, por um dia terem-me incentivado, de forma incondicional, ao estudo do violão e da música, e proporcionado uma excelente vida.

Por fim, agradeço à CAPES pela concessão da bolsa de estudos, o que me permitiu oferecer dedicação total às atividades propostas pelo PPGMUS e ao desenvolvimento desta pesquisa.

Devemos saber quais as coisas existentes que não dependem de nós, e acerca das que podemos especular, mas não obrar, como as coisas matemáticas, físicas e divinas. Há outras, ao contrário, submetidas ao nosso domínio; sobre as quais podemos não só pensar, mas também atuar, e as em que a ação não é para o conhecimento, mas contrariamente, nelas a ação é o fim.

Dante Alighieri

RESUMO

Este trabalho trata da investigação dos princípios metodológicos necessários ao processo de digitação ao violão. Para tal, parâmetros digitacionais são convertidos em um protocolo de instâncias (exposição dos casos, aplicação dos comandos, avaliação das circunstâncias, gerenciamento das consequências e julgamento das condições), as quais são mediadas por princípios e circundadas por perspectivas, formando, assim, um cenário digitacional. Por meio de um processo de inferências, concluímos que a fluência sonora, independentemente de posicionamentos estéticos, é uma condição básica para uma execução satisfatória ao violão; por dedução, vimos que a capacidade de se tocar *legato* é o principal elemento desse ideal. Verificamos, também, que a digitação é, em termos, *pessoal*, pois todas as suas instâncias são de interação dialética entre sujeito e objeto; mas não *completamente*, pois cada instância é regida por princípios que não dizem respeito, exclusivamente, ao indivíduo. Observamos, por fim, que a construção de um cenário digitacional não é um meio de se encontrar a melhor digitação, mas sim, de *buscá-la*, pois o princípio básico em que ela se opera é a organização dos saberes que o executante mobiliza em seu processo.

Palavras-chave: violão; digitação; dedilhado; demandas técnicas; princípios metodológicos

ABSTRACT

This work deals with the investigation of the methodological principles necessary to the process of elaborating guitar fingerings. To this end, fingering parameters are converted into a protocol of instances (exposure of the cases, application of the commands, assessment of the circumstances, management of the consequences and judgment of the conditions), which are mediated by principles and surrounded by perspectives, thus forming a fingering scenario. Through a process of inference, we conclude that the sound fluency, independently of aesthetic positioning, is a basic condition for a satisfactory performance on guitar; by deduction, we have seen that the ability to play *legato* is the main element of this ideal. We also verified that fingering is, in terms, a matter of *personal* choice because all its instances are dialectical interaction between subject and object; but not *completely* so, because each instance is governed by principles which do not concern exclusively the individual. We note, finally, that the construction of a fingering scenario is not a way to find the best fingering, but, to *seek it*, because the basic principle on which it operates is the organization of acknowledgments that the performer mobilizes in his process.

Keywords: classical guitar; left-hand fingering; right-hand fingering; technical demands; methodological principles

RESUMEN

Este trabajo se ocupa de la investigación de los principios metodológicos necesarios para el proceso de elaboración de la digitación en la guitarra. Con este fin, parámetros de digitación se convierten en un protocolo de instancias (la exposición de los casos, la aplicación de los comandos, la evaluación de las circunstancias, la administración de las consecuencias y el juicio de las condiciones), que están mediadas por principios y rodeadas de perspectivas, formando así un escenario de digitación. A través de un proceso de inferencia, llegamos a la conclusión de que la fluidez del sonido, independientemente de las posiciones estéticas, es una condición básica para una ejecución satisfactoria en la guitarra; por deducción, hemos visto que la capacidad de tocar *legato* es el elemento principal de este ideal. También verificamos que la digitación es, en términos, *personal*, porque todas las instancias son una interacción dialéctica entre el sujeto y el objeto; pero no *completamente*, porque cada instancia se rige por principios que no se refieren exclusivamente a la persona. Observamos, por último, que la construcción de un escenario de digitación no es una manera de encontrar la mejor digitación, sino *buscarla*, porque el principio básico en el que opera es la organización de los conocimientos que el intérprete moviliza en su proceso.

Palabras clave: guitarra clásica; digitación de mano izquierda; digitación de mano derecha; exigencias técnicas; principios metodológicos

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

<i>Exemplo 1 – Prelúdio BWV 998 (cc. 1-3) – Johann Sebastian Bach – Trecho de caráter melódico</i>	<i>29</i>
<i>Exemplo 2 – Prelúdio BWV 998 (cc. 1-3, 6-8 e 14-16) – Johann Sebastian Bach – Partes análogas – Digitação nossa</i>	<i>30</i>
<i>Exemplo 3 – Prelúdio BWV 998 (cc. 1-3, 6-8 e 14-16) – Johann Sebastian Bach – Gráfico de cordas soltas</i>	<i>30</i>
<i>Exemplo 4 – Jazz Sonata (cc. 40-51) – Dusan Bogdanovic – Transferência de posição</i>	<i>31</i>
<i>Exemplo 5 – Fuga BWV 1005 (cc. 274-276) – Johann Sebastian Bach – Contraponto – Zona restrita</i>	<i>32</i>
<i>Exemplo 6 – Fuga BWV 1005 (cc. 187-189) – Johann Sebastian Bach – Contraponto – Zona irrestrita</i>	<i>33</i>
<i>Exemplo 7 – Passacaglia (cc. 89-97) – Joaquín Rodrigo – Polifonia – Articulações simultâneas</i>	<i>33</i>
<i>Exemplo 8 – Pavana IV (cc. 16-20) – Luys Milan – Polifonia – Voz de menor atividade</i>	<i>34</i>
<i>Exemplo 9 – Ciaccona BWV 1004 (cc. 217-218) – Johann Sebastian Bach – Textura multi-vozes</i>	<i>35</i>
<i>Exemplo 10 – Ciaccona BWV 1004 (cc. 161-162) – Johann Sebastian Bach – Melodia polifônica</i>	<i>37</i>
<i>Exemplo 11 – Allegro BWV 998 (cc. 85-88) – Johann Sebastian Bach – Gesto retórico expressivo</i>	<i>38</i>
<i>Exemplo 12 – Estudo 1 (cc. 12-15) – Heitor Villa-Lobos – Paralelismo de mão esquerda</i>	<i>39</i>
<i>Exemplo 13 – Estudo 1 – Heitor Villa-Lobos – Padrão de arpejo – Gráfico de cordas soltas</i>	<i>39</i>
<i>Exemplo 14 – Bagatelle n. 1 (cc. 29-30) – William Walton – Contraste timbrístico – articulação em grupos de duas notas</i>	<i>42</i>
<i>Exemplo 15 – Sonatina – 3º Movimento (Allegro) (cc. 39-40) – Jorge Morel – Diferença de articulação entre cordas soltas e presas</i>	<i>44</i>
<i>Exemplo 16 – Fandango (cc. 59-60) – Joaquín Rodrigo – Uso da pestana como abafador – Digitação nossa</i>	<i>53</i>

<i>Exemplo 17 – Choro da Saudade (cc.27-29) – Agustin Barrios – Grande distensão entre os dedos 1 e 2</i>	59
<i>Exemplo 18 – Estudo 5 (c.10) – Heitor Villa-Lobos – Sobreposição invertida (hiper contração) entre os dedos 3 e 4 – Digitação nossa</i>	61
<i>Exemplo 19 – Estudo 5 para violão (cc. 1-10) – Cláudio Menandro – Substituição de dedos da mão esquerda</i>	64
<i>Exemplo 20 – Estudo 1 (cc. 11-12) – Heitor Villa-Lobos – Ordem de chegada dos dedos 3, 2, 1 e 4</i>	65
<i>Exemplo 21 – Estudo 2 (c. 1) – Heitor Villa-Lobos – Pestana combinada</i>	70
<i>Exemplo 22 – Rossiniana N.1 Op. 119 (c. 27) – Mauro Giuliani – Pestana cruzada</i>	71
<i>Exemplo 23 – Sonatina Op. 51 (cc. 32-33) – Lennox Berkeley – Pestana com dedo 3</i>	72
<i>Exemplo 24 – Sonata – 3º movimento (“La Toccata de Pasquini”) (cc. 68-69) – Leo Brouwer – Ligados técnicos</i>	74
<i>Exemplo 25 – Passacaglia (cc. 73-80) – Joaquin Rodrigo – Cruzamento de dedos – Digitação nossa</i>	84
<i>Exemplo 26 – Aquarelle – 3º movimento (Prelúdio e Toccatina) (cc. 38-39) – Sérgio Assad – Economia de movimento</i>	88
<i>Exemplo 27 – Courante BWV 1002 (cc. 1-8) – Johann Sebastian Bach – Cenário Digital – Casos</i>	104
<i>Exemplo 28 – Courante BWV 1002 (cc. 1-8) – Johann Sebastian Bach – Cenário Digital – Organização da textura – Estruturas</i>	105
<i>Exemplo 29 – Courante BWV 1002 (cc. 1-8) – Johann Sebastian Bach – Cenário Digital – Organização da textura – Polifonia implícita</i>	106
<i>Exemplo 30 – Courante BWV 1002 (cc. 1-8) – Johann Sebastian Bach – Cenário Digital – Comandos</i>	107
<i>Exemplo 31 – Courante BWV 1002 (cc. 1-8) – Johann Sebastian Bach – Cenário Digital – Circunstâncias e Consequências</i>	108
<i>Exemplo 32 – Allegro BWV 1003 (c. 39) – Johann Sebastian Bach – Transcrição – Omissão das ligaduras originais</i>	110
<i>Exemplo 33 – Allegro BWV 1003 (c. 39) – Johann Sebastian Bach – Transcrição – Evidenciação de vozes implícitas</i>	110
<i>Exemplo 34 – Allegro BWV 1003 (c. 24) – Johann Sebastian Bach – Transcrição – Acréscimo de notas – Cadência V-I</i>	111

<i>Exemplo 35 – Allegro BWV 1003 (c. 58) – Johann Sebastian Bach – Transcrição – Acréscimo de notas – Arpejo em Lá m</i>	<i>111</i>
<i>Exemplo 36 – Allegro BWV 1003 (c. 1) – Johann Sebastian Bach – Textura harmônica e textura melódica</i>	<i>112</i>
<i>Exemplo 37 – Allegro BWV 1003 (c. 21) – Johann Sebastian Bach – Consequências – Sobreposição e distensão</i>	<i>113</i>
<i>Exemplo 38 – Allegro BWV 1003 (c. 21) – Johann Sebastian Bach – Consequências – Sobreposição e distensão</i>	<i>114</i>
<i>Exemplo 39 – Ritmo do motivo de três notas</i>	<i>114</i>
<i>Exemplo 40 – Allegro BWV 1003 (c. 2) – Johann Sebastian Bach – Motivo ascendente conjunto</i>	<i>116</i>
<i>Exemplo 41 – Allegro BWV 1003 (cc. 54-55) – Johann Sebastian Bach – Variação motívica ascendente</i>	<i>116</i>
<i>Exemplo 42 – Allegro BWV 1003 (c. 14) – Johann Sebastian Bach – Motivo descendente conjunto</i>	<i>117</i>
<i>Exemplo 43 – Allegro BWV 1003 (c. 47) – Johann Sebastian Bach – Variação motívica descendente</i>	<i>118</i>
<i>Exemplo 44 – Allegro BWV 1003 (c. 48-49) – Johann Sebastian Bach – Motivo ascendente conjunto com salto retórico descendente</i>	<i>119</i>
<i>Exemplo 45 – Allegro BWV 1003 (c. 17-18) – Johann Sebastian Bach – Motivo descendente conjunto com salto retórico ascendente</i>	<i>119</i>
<i>Exemplo 46 – Allegro BWV 1003 (c. 3) – Johann Sebastian Bach – Motivo em bordadura inferior</i>	<i>120</i>
<i>Exemplo 47 – Allegro BWV 1003 (c. 47) – Johann Sebastian Bach – Motivo em bordadura superior</i>	<i>121</i>
<i>Exemplo 48 – Allegro BWV 1003 (c. 16) – Johann Sebastian Bach – Motivo descendente disjunto</i>	<i>122</i>
<i>Exemplo 49 – Allegro BWV 1003 (cc. 50-51) – Johann Sebastian Bach – Motivo ascendente misto (disjunto e conjunto)</i>	<i>122</i>
<i>Exemplo 50 – Allegro BWV 1003 (c. 8) – Johann Sebastian Bach – Motivo em Cruz</i>	<i>123</i>
<i>Exemplo 51 – Allegro BWV 1003 (cc. 33-34) – Johann Sebastian Bach – Motivo em Cruz no Ciclo de quintas</i>	<i>124</i>
<i>Exemplo 52 – Allegro BWV 1003 – Johann Sebastian Bach – Trechos análogos e idênticos entre partes A e B</i>	<i>125</i>

Exemplo 53 – Allegro BWV 1003 (cc. 11-12) – Johann Sebastian Bach – Melodia polifônica

126

Exemplo 54 – Allegro BWV 1003 (c. 7-8) – Johann Sebastian Bach – Melodia polifônica

127

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1 – Ação positiva – Ação negativa – Ação intermediária</i>	50
<i>Figura 2 – Harmônico natural – Ação intermediária de mão esquerda</i>	51
<i>Figura 3 – Harmônico artificial – Ação intermediária de dedo de mão direita</i>	52
<i>Figura 4 – Dedo eixo – Trajetória do movimento de rotação</i>	54
<i>Figura 5 – Dedos auxiliares (1, 2 e 3) – Auxílio para o vibrato do dedo 4</i>	56
<i>Figura 6 – Dedos auxiliares – Auxílio para maior ressonância</i>	56
<i>Figura 7 – Dedos auxiliares – Auxílio para o ligado</i>	57
<i>Figura 8 – Distensão entre os dedos 1 e 2 e os dedos 3 e 4</i>	57
<i>Figura 9 – Contração entre os dedos 1 e 4</i>	58
<i>Figura 10 – Distensão antecipando a intenção de um salto descendente</i>	58
<i>Figura 11 – Distensão entre polegar de mão esquerda e os demais dedos</i>	59
<i>Figura 12 – Distensão entre dedo 1 e os demais dedos</i>	60
<i>Figura 13 – Sobreposição (super contração) – Sobreposição (hiper contração)</i>	60
<i>Figura 14 – Substituição de dedo 4 por dedo 1</i>	63
<i>Figura 15 – Pestana de falange proximal – Pestana de falange distal</i>	69
<i>Figura 16 – Pestana de falange distal combinada com dedo 2</i>	71
<i>Figura 17 – Disposição natural dos dedos i, m, a</i>	81
<i>Figura 18 – Disposição invertida – Cruzamento de dedos</i>	82
<i>Figura 19 – Apresentação longitudinal de mão esquerda</i>	86

LISTA DE DIAGRAMAS

<i>Diagrama 1 – Espelho do braço do violão (da direita para a esquerda, 1° à 12° casa) – Distâncias entre os trastes</i>	<u>47</u>
<i>Diagrama 2 – Espelho do braço do violão (da direita para a esquerda, 1° à 12° casa) – Mesma nota em diferentes setores</i>	<u>49</u>
<i>Diagrama 3 – Cenário digitacional orbitado pelas perspectivas motora, sonora, temporal e contextual</i>	<u>98</u>

LISTA DE QUADROS

<i>Quadro 1 – Simbologia dos dedos de mão esquerda e direita na execução ao violão</i>	<i>25</i>
<i>Quadro 2 – Classificação das atitudes digitais de mão esquerda</i>	<i>77</i>
<i>Quadro 3 – Classificação dos parâmetros técnicos de mão esquerda</i>	<i>78</i>
<i>Quadro 4 – Quadro geral de parâmetros digitacionais</i>	<i>92</i>
<i>Quadro 5 – Cenário digital – Instâncias, procedimentos e princípios</i>	<i>103</i>

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	23
1 DIGITAÇÃO	24
1.1 DEFINIÇÕES E CONCEITOS	24
1.2 REVISÃO DE LITERATURA	25
1.3 QUESTÕES DE PESQUISA	27
1.4 OBJETIVOS	27
2 TRIANGULAÇÃO DE DADOS	28
2.1 PARÂMETROS TEXTURAIS	28
2.1.1 Monofonia	28
2.1.2 Polifonia	32
2.1.3 Polifonia implícita	34
2.1.4 Idiomatismo	38
2.2 PARÂMETROS ESTILÍSTICOS	40
2.2.1 Timbrística	41
2.2.2 Vibrato	42
2.2.3 Articulação	43
2.2.3.1 <i>Glissando</i>	45
2.2.3.2 <i>Campanella</i>	46
2.3 PARÂMETROS INSTRUMENTAIS	47
2.3.1 Distâncias entre os trastes	47
2.3.2 Mesma nota em diferentes setores	48
2.3.3 Corda solta	49
2.4 PARÂMETROS TÉCNICOS DE MÃO ESQUERDA	50
2.4.1 Ação positiva, negativa e intermediária	50
2.4.2 Harmônicos	51
2.4.3 Abafadores	52
2.4.4 Dedo eixo	54
2.4.5 Dedo guia	55
2.4.6 Dedos auxiliares	55
2.4.7 Distensão e contração	57
2.4.8 Sobreposição	60
2.4.9 Substituição	62
2.4.10 Translado	65
2.4.11 Pestanas	68
2.4.12 Ligados	73
2.4.13 <i>Walking</i>	75
CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PARÂMETROS TÉCNICOS DE MÃO ESQUERDA	77
2.5 PARÂMETROS INDIVIDUAIS	79
2.5.1 Qualidade dos dedos de mão esquerda	79
2.5.2 Qualidade dos dedos de mão direita	81
2.5.2.1 <i>Repetição de dedos</i>	81
2.5.2.2 <i>Cruzamento de dedos</i>	81

2.5.2.3 Disposições favoráveis	85
2.6 PARÂMETROS MOTORES	86
2.6.1 Apresentação longitudinal	86
2.6.2 Relaxamento	87
2.6.3 Otimização de movimento	87
2.7 PARÂMETROS SONOROS	89
2.7.1 Fluência	89
2.7.2 <i>Legato</i>	89
2.8 PARÂMETROS TEMPORAIS	90
2.8.1 Andamento	90
2.9 PARÂMETROS CONTEXTUAIS	91
2.9.1 Procedência e destino	91
MÁXIMAS	93
3 TEORIA DA DIGITAÇÃO	95
REFERENCIAL TEÓRICO	95
CENÁRIO DIGITACIONAL	97
3.1 CASOS	98
3.2 COMANDOS	99
3.3 CIRCUNSTÂNCIAS	100
3.4 CONSEQUÊNCIAS	101
3.5 CONDIÇÕES	101
CONSIDERAÇÕES SOBRE O CENÁRIO DIGITACIONAL	103
4 O PROCESSO DE DIGITAÇÃO	109
ALLEGRO BWV 1003 DE JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)	109
4.1 TEXTURAS HARMÔNICAS E TEXTURAS MELÓDICAS	112
4.2 MOTIVOS	114
4.2.1 Motivos conjuntos	115
4.2.1.1 <i>Motivo ascendente conjunto</i>	115
4.2.1.2 <i>Variação motívica ascendente</i>	116
4.2.1.3 <i>Motivo descendente conjunto</i>	117
4.2.1.4 <i>Variação motívica descendente</i>	118
4.2.1.5 <i>Motivo ascendente conjunto com salto retórico descendente</i>	118
4.2.1.6 <i>Motivo descendente conjunto com salto retórico ascendente</i>	119
4.2.1.7 <i>Motivo em bordadura inferior</i>	120
4.2.1.8 <i>Motivo em bordadura superior</i>	121
4.2.2 Motivos disjuntos	121
4.2.2.1 <i>Motivo descendente disjunto</i>	121
4.2.2.2 <i>Motivo ascendente misto</i>	122
4.2.3 Motivo em cruz	123
4.3 TRECHOS ANÁLOGOS E TRECHOS IDÊNTICOS	125
4.4 MELODIAS POLIFÔNICAS	126
CONSIDERAÇÕES FINAIS	129
REFERÊNCIAS	134

ANEXOS	139
ANEXO A – <i>ALLEGRO</i> BWV 1003 DE J. S. BACH – <i>FAC-SÍMILE</i> DO MANUSCRITO	140
ANEXO B – <i>DOUBLE</i> BWV 1002 DE J. S. BACH – <i>FAC-SÍMILE</i> DO MANUSCRITO	144
APÊNDICES	147
APÊNDICE A – EXPERIMENTO PILOTO	148
APÊNDICE B – GRÁFICO DE PARTES ANÁLOGAS E PARTES IDÊNTICAS DO <i>ALLEGRO</i>	159
APÊNDICE C – <i>ALLEGRO</i> BWV 1003 DE J. S. BACH – EDIÇÃO COMPARATIVA	161
APÊNDICE D – <i>ALLEGRO</i> BWV 1003 DE J. S. BACH – EDIÇÃO SOLO COM DIGITAÇÃO	168
APÊNDICE E – <i>ALLEGRO</i> BWV 1003 DE J. S. BACH – EDIÇÃO SOLO SEM DIGITAÇÃO	172
APÊNDICE F – EXERCÍCIO DE CONSTRUÇÃO DO CENÁRIO DIGITACIONAL	176
APÊNDICE G – <i>DOUBLE</i> BWV 1002 DE J. S. BACH – EDIÇÃO DIDÁTICA	181

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho está dividido em cinco capítulos:

1 *Digitação*, onde apresento suas definições e conceitos e exponho a revisão de literatura, seguida das questões de pesquisa e objetivos;

2 *Triangulação de dados*, que trata da discussão em torno dos parâmetros que envolvem alguma decisão digitacional ao violão;

3 *Teoria da digitação*, onde exponho a construção dos dados que embasam a formulação de uma tese;

4 *O processo de digitação*, capítulo onde descrevo o processo de digitação do quarto movimento (*Allegro*) da Sonata II BWV 1003 (original para violino solo) de Johann Sebastian Bach (1685-1750);

Considerações finais, capítulo onde apresento os resultados e conclusões da pesquisa.

Todas as traduções são nossas e as citações em seus idiomas originais constam nas notas de rodapé.

1 DIGITAÇÃO

Quando várias coisas estão ordenadas para um fim, convém que uma regule ou governe e que as demais sejam reguladas e dirigidas.
Aristóteles

1.1 DEFINIÇÕES E CONCEITOS

Neste trabalho partimos do pressuposto de que a digitação ao violão é um fator determinante no resultado final da preparação de uma obra.

Hugo Riemann (1896), em seu *Dictionnaire de musique*, diz que “o uso de uma boa digitação, para todos os instrumentos em que os diferentes sons são produzidos por meio da pressão de um dedo, é uma condição essencial para o seu manuseio artístico” (RIEMANN, 1896, p. 203)¹. Apesar de não explicitar o que vem a ser uma “boa digitação”, fica claro que se trata de um expediente fundamental para a execução de um instrumento.

Michel Brenet (1946) refere-se à digitação como a “maneira de aplicar os dedos nos instrumentos para executar a música fácil e confortavelmente [e também à] notação da melhor ordem para empregar os dedos na execução de um fragmento musical” (BRENET, 1946, p. 169)². Para tanto, o autor chama de digitar o ato de “escolher os dedos” para uma execução instrumental (p. 171).

Para Horta (1985), a digitação é a “técnica da melhor utilização dos dedos na execução de um instrumento” (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 100).

Encontramos, porém, uma melhor elucidação do termo no *The Harvard Dictionary of Music*, onde Randel (1986) fornece duas definições:

(1) Um sistema de símbolos (normalmente números arábicos) para os dedos da mão (ou algum subconjunto deles) usado para associar notas específicas a dedos específicos [referindo-se à sua grafia na partitura]. [...] (2) Controle de movimento do dedo e da posição para alcançar a eficiência fisiológica, precisão acústica (ou efeito), e articulação musical. (RANDEL, 1986, p. 314-315)³

¹ L'usage d'un doigté bien approprié est, pour tous les instruments sur lesquels les différents sons sont produits par l'intermédiaire de la pression des doigts, une condition essentielle de leur maniement artistique. (RIEMANN, 1896, p. 203)

² Manera de aplicar los dedos en los instrumentos para ejecutar la música fácil y cómodamente. Indicación escrita del mejor orden para emplear los dedos en la ejecución de un fragmento musical. (BRENET, 1946, p. 169)

³ (1) A system of symbols (usually Arabic numbers) for the fingers of the hand (or some subset of them) used to associate specific notes with specific fingers. [...] (2) Control of finger movement and position to achieve physiological efficiency, acoustical accuracy (or effect), and musical articulation. (RANDEL, 1986, p. 314-315)

Esta segunda definição é a que mais se aproxima do propósito deste trabalho, pois conceitua a digitação como um meio integrado de condição, causa e efeito, ainda que os demais autores, de uma forma ou outra, façam menção ao termo como um processo deliberado.

Ao longo deste trabalho, no que se refere aos diferentes procedimentos das mãos, convencionaremos chamar de digitação “a ação de prender as cordas com a mão esquerda” (dedos 1, 2, 3 e 4) e, dedilhado, “o ato de tanger as cordas [...] com a mão direita” (dedos polegar, indicador, médio e anular, abreviados por *p*, *i*, *m*, *a*, respectivamente), segundo as definições do Dicionário Grove de Música (SADIE, 1994, p. 258), ainda que, por vezes, possamos nos referir à digitação em um sentido mais amplo, como por exemplo, para designar a totalidade de decisões em uma execução ou expressa na simbologia de uma partitura, tal qual é feita, também, pelos autores na revisão de literatura. De qualquer modo, o próprio contexto das discussões deixa claro o uso da acepção adotada.

MÃO ESQUERDA DIGITAÇÃO	MÃO DIREITA DEDILHADO
0 – Corda solta	p – Polegar
1 – Indicador	i – Indicador
2 – Médio	m – Médio
3 – Anular	a – Anular
4 – Mínimo	c – Mínimo

Quadro 1 – Simbologia dos dedos de mão esquerda e direita na execução ao violão

1.2 REVISÃO DE LITERATURA

Muitos são os fatores que podem determinar a escolha da digitação ao violão. O frequente argumento a respeito das características do instrumento, como suas diferenças entre materiais e tensões das cordas⁴ e a possibilidade de se tocar uma nota em diferentes casas, é apenas um apanhado das possibilidades mais visíveis. Para Carlevaro (1979), “os detalhes de digitação e sua aplicação são tão sutis que podem levar a caminhos equivocados quando não se tem uma consciência plena, uma estrutura instrumental que ampare e permita um trabalho

⁴ As três primeiras cordas (primas) do violão são de náilon, e as demais (bordões), revestidas de metal.

inteligente e ao mesmo tempo eficaz” (CARLEVARO, 1979, p. 155)⁵. Fernandez (2000) ressalta, ainda, que devemos “buscar todas as variáveis imagináveis, tendo sempre em conta a relação inseparável entre a digitação e o resultado musical” (FERNANDEZ, 2000, p.15)⁶.

Sendo a digitação um complexo sistema de variáveis, é necessário que tenhamos princípios metodológicos que norteiem as decisões *entre* os diversos fatores para o seu processo, pois ao contrário, o resultado técnico e, sobretudo, musical, podem ficar à mercê da casualidade e, portanto, propensos a equívocos.

Santi (2010) diz que “na música, há alguns aspectos que têm maior hierarquia sobre outros [...] [e que] uma base primordial de qualquer intérprete se sustenta na precisão rítmica, afinação e qualidade de som” (SANTI, 2010, p. 125)⁷. Os três aspectos citados por Santi podem influenciar ou serem influenciados pela digitação. Os vários outros, no entanto, não têm a mesma natureza, de modo que se torna difícil a tarefa de classificar e hierarquizar suas grandezas. Lima, Apro e Carvalho (2006) dizem que “não basta listar as variantes [de uma escolha performática] sob uma ótica cartesiana. De certa forma, essas escolhas se mesclam, se integram, se articulam interferindo diretamente na fruição do objeto artístico como um todo” (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p. 15).

Uma “ótica cartesiana”, no sentido em que os autores expõem (i.e., isolando fatores de um objeto sem reintegrá-los ao todo), não sustenta uma metodologia de interpretação, pois esta é “uma atividade estética e, portanto, criativa” (FREIRE, 2010, p. 9). Porém, é possível estabelecer prioridades e hierarquias, pois, como sugere Apro (2006), “uma obra contém em si uma potencialidade infinita de leituras possíveis, e ao privilegiar determinado aspecto dentro de uma vasta gama de possibilidades, os demais acabam sendo deixados de lado” (APRO, 2006, p. 29).

A partir de uma análise de dados da literatura violonística que trata dos problemas de digitação em uma obra e, também, das inferências construídas dos diversos critérios citados por seus autores, fizemos um levantamento de informações que se referem, especialmente, à execução de mão esquerda, embora envolvam, em muitos casos, a direita. Muito do que os autores chamam de critérios é, no entanto, um apanhado desconexo de parâmetros necessários à digitação. Com isso, podemos pensar não somente em critérios, como se todos pertencessem

⁵ Los detalles de digitación y su aplicación son tan sutiles que pueden llevar a caminos equivocados cuando no se tiene una consciencia plena, una estructura instrumental que ampare y permita un trabajo inteligente a la vez que eficaz. (CARLEVARO, 1979, p. 155)

⁶ Es necesario [...] buscar todas las variantes imaginables, teniendo siempre en cuenta la relación inseparable entre la digitación y el resultado musical. (FERNANDEZ, 2000, p. 15)

⁷ En la música hay algunos aspectos que tienen mayor jerarquía sobre otros, aunque, por supuesto, todos deben equilibrarse para llegar a la excelencia artística. Una base primordial de cualquier intérprete se sustenta en la precisión rítmica, la afinación y la calidad de sonido. (SANTI, 2010, p. 125)

à mesma natureza, mas em vários tipos; de ordem técnica, interpretativa, acústica, ergonômica, organológica e até mesmo estética, de modo que a sua combinação venha a resultar em um princípio maior.

1.3 QUESTÕES DE PESQUISA

Os autores, ainda que tenham levantado importantes questões a respeito da digitação, direcionam o assunto a especificidades pouco conexas entre si, refletindo mais suas experiências do que propriamente investigações. Tais são replicadas em cursos e *masterclasses* de violão, resumindo-se em sugestões práticas para situações criadas *in loco*. Isto, ainda, contraditoriamente, sob o forte argumento de que a digitação é, por senso comum, um procedimento pessoal e, portanto, irreduzível a sistemas.

Nisso, abre-se uma lacuna no que diz respeito ao processo de digitação daquele que necessita de uma metodologia para a sua prática instrumental.

Partindo dessas problemáticas, surgem as seguintes questões de pesquisa:

- Como classificar e inter-relacionar os diversos critérios de digitação para melhor entendermos o seu processo?
- Existe um fator primordial necessário ao processo de digitação ao violão?
- Como desenvolver uma teoria da digitação?
- Até, ou, a partir de que ponto a digitação é um procedimento pessoal?

1.4 OBJETIVOS

Neste trabalho, o nosso objetivo principal é investigar os princípios metodológicos necessários ao processo de digitação ao violão. A partir disso, temos os seguintes objetivos específicos:

- Classificar os parâmetros que constituem o processo de digitação;
- Elaborar e validar uma metodologia de digitação que possa ser aplicável e reproduzível;
- Descrever o processo de digitação do *Allegro* BWV 1003 de Johann Sebastian Bach.

2 TRIANGULAÇÃO DE DADOS

*Toda verdade que não é um princípio em si
mesma se demonstra pela verdade de algum
princípio.*
Dante Alighieri

Neste capítulo são abordados os parâmetros que trazem em si problemáticas digitacionais. Para um melhor entendimento de cada um, estão divididos em texturais, estilísticos, instrumentais, técnicos, individuais, motores, sonoros, temporais e contextuais.

O intuito dessa explanação é averiguar, através do confronto crítico e integração de diferentes fontes de informação, que tipo de relação existe entre os critérios de digitação citados pelos autores de referência, e a qual propósito se destinam durante o processo digital.

2.1 PARÂMETROS TEXTURAIS

Definimos assim o conjunto de critérios de digitação que dizem respeito à textura. São as problemáticas digitacionais que surgem do que a obra apresenta em termos de estrutura, frase, ritmo, tonalidade e notação. Encontramos, na literatura, critérios pertencentes às seguintes subcategorias: monofonia, polifonia, polifonia implícita e idiomatismo instrumental.

2.1.1 Monofonia

Este parâmetro diz respeito à melodia não acompanhada. Wolff (2001) diz que em trechos “de caráter primordialmente melódico [...] as muitas alternativas de digitação tendem a confundir o violonista” (WOLFF, 2001). Isto, porque o violão permite, como já mencionado, tocar uma mesma nota em diferentes regiões do espelho. Esta propriedade amplia, portanto, as zonas executáveis pelo espelho do braço do instrumento, possibilitando, também, diferentes combinações e posições dos dedos de mão esquerda.

Observemos uma situação:



Exemplo 1 – Prelúdio BWV 998 (cc. 1-3) – Johann Sebastian Bach – Trecho de caráter melódico

É possível se digitar o trecho acima de várias formas, sobretudo à medida que as notas encontram-se no registro médio da extensão do violão, pois assim amplia-se o número de casas que produzem uma mesma nota. Uma possível solução para este problema é sugerida por Barceló (1995), através da seguinte estratégia:

Ao analisar a obra, averiguar se existem partes análogas, ou seja: se a digitação é feita em uma determinada tonalidade e, se sabemos que há uma progressão ou transporte dessa passagem, aproveitar para fazer digitações paralelas ou similares, se possível, adaptando as partes intermediárias (se houver) de modo a conectá-las, economizando tempo e esforço. (BARCELÓ, 1995, p. 9)⁸

⁸ Es de gran ayuda al analizar la obra averiguar si existen partes homólogas, es decir, que si una digitación está realizada ya en una determinada tonalidad y si sabemos que hay una progresión o un transporte de ese pasaje, aprovechar este hecho para realizar digitaciones paralelas o similares si esto fuese posible, adaptando las partes intermedias (si las hubiere) a manera de nexos, ahorrando así tiempo y esfuerzo. (BARCELÓ, 1995, p. 9)

No exemplo abaixo, a conexão de partes análogas (transposições de um mesmo trecho) é estabelecida entre os sistemas a, b e c⁹:

The image shows three systems of musical notation for the Prelúdio BWV 998, labeled a, b, and c. Each system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. System a (measures 1-3) features a melodic line with fingering numbers 1, 2, 3, 4 and string release markings (indicated by a vertical line and a squiggle). System b (measures 6-8) shows a similar melodic line with fingering numbers 1, 2, 3, 4 and string release markings. System c (measures 14-16) also features a similar melodic line with fingering numbers 1, 2, 3, 4 and string release markings. The systems are connected by dashed lines indicating analogous parts.

Exemplo 2 – Prelúdio BWV 998 (cc. 1-3, 6-8 e 14-16) – Johann Sebastian Bach – Partes análogas – Digitação nossa

Este procedimento não só é útil para “economizar tempo e esforço”, mas também para evidenciar padrões da própria música e, principalmente, delimitar as possibilidades de digitação. Se observarmos as decisões acima, somente no que se refere aos dedos, pode parecer confuso, em um primeiro instante, estabelecer tal conexão. Porém, notemos como há uma linearidade, idêntica ou proporcional dessas digitações em um gráfico de cordas soltas:

The image shows three systems of musical notation for the Prelúdio BWV 998, labeled a, b, and c. Each system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 12/8. System a (measures 1-3) shows a sequence of strings released, indicated by a red dot on the G string in the third measure. System b (measures 6-8) shows a similar sequence of strings released. System c (measures 14-16) also shows a similar sequence of strings released. The systems are connected by dashed lines indicating analogous parts.

Exemplo 3 – Prelúdio BWV 998 (cc. 1-3, 6-8 e 14-16) – Johann Sebastian Bach – Gráfico de cordas soltas

⁹ Os números circulados representam as cordas do violão.

As notas vermelhas dos compassos 3 e 15 demarcam as únicas exceções do padrão linear recorrente.

Segundo Russell (1998), “é típico da escrita violonística de Sor o emprego de padrões melódicos que permitem a continuidade da pestana fixa, tal qual se faz na técnica do violão flamenco. Convém tê-la presente em alguns casos” (CONTRERAS, 1998, p. 70)¹⁰. Este expediente chama-se *transferência de posição* e, para Noad (s/d), no que diz respeito à digitação, “é uma boa ideia para explorar as possibilidades do violão [...]. Isto não só ajuda no aprendizado da nota, mas também mostra que posições são adequadas ou melhor adaptadas a uma determinada tonalidade” (NOAD, s/d, p. 205)¹¹. No exemplo abaixo podemos verificar como a transferência de posição age na digitação:

Exemplo 4 – Jazz Sonata (cc. 40-51) – Dusan Bogdanovic – Transferência de posição

¹⁰ Es muy típico de la escritura guitarrística de Sor el empleo de patrones melódicos que permiten el mantenimiento de la cejilla fija, como se hace hoy en el flamenco. Conviene tenerlo presente en algunos casos. (CONTRERAS, 1998, p. 70)

¹¹ TRANSFER OF POSITION – It is a good idea to explore the possibilities of the guitar by making a simple melodic line and trying to play it in as many positions as possible, remaining within the position each time. This not only helps note learning, but also reveals what positions are suitable or more adapted to a given key. (NOAD, s/d, p. 205)

Como vemos, é possível tocar os trechos em Dó, Sol e Ré de forma análoga ao trecho em Lá, simplesmente transpondo a pestana de posição.

2.1.2 Polifonia

Diferentemente da monofonia, “passagens tecnicamente complexas — como, por exemplo, trechos contrapontísticos a várias vozes — oferecem frequentemente não mais do que uma ou duas opções de digitação” (WOLFF, 2001). Esta é uma importante observação, pois texturas contrapontísticas restringem a zona de atuação de mão esquerda e, conforme o caso, sugerem uma hierarquia entre as diferentes vozes, impelindo o executante a priorizar as características de uma determinada voz e a deixar, conseqüentemente, que as demais simplesmente *aconteçam*, sem maiores deliberações de digitação.

No trecho abaixo, a digitação é condicionada à nota mais grave (Sol), na qual o dedo 3 permanece fixo em todos os compassos, enquanto os demais dedos e cordas soltas se encarregam de todas as outras notas.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 'Original', shows a treble clef with a C-clef (soprano position) and a 4/4 time signature. It contains four measures of music with various note values and rests. The bottom staff, labeled 'Transcrição', shows the same music with fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. A '3' is written below the first note of every measure, indicating that the third finger is to hold the lowest note (G) throughout. The transcription also shows various other fingerings for the other notes in each measure.

Exemplo 5 – Fuga BWV 1005 (cc. 274-276) – Johann Sebastian Bach – Contraponto – Zona restrita

Além da restrição da zona executável (que encontra-se na posição I), há sobreposições entre os dedos 2 e 3 em todos os compassos.

Porém, se a zona de atuação da mão esquerda é restrita, pode-se amenizar este problema dando-se preferência ao uso de cordas soltas, aliviando a tensão muscular e possibilitando maior ressonância ao trecho.

Observemos, nesta mesma obra, um trecho análogo, onde o baixo, no entanto, é executado em uma corda solta, permitindo maior liberdade aos movimentos.

The image shows two staves of music. The top staff, labeled 'Original', is in treble clef and 3/4 time. It contains a melodic line with various intervals and a final whole note chord. The bottom staff, labeled 'Transcrição', is in bass clef and 3/8 time. It shows the same melodic line with detailed fingerings (0, 2, 1, 3, 3, 4, 4, 4, 2, 3, 3, 1, 2, 3, 2, 0, 1, 3) and a circled '3' indicating a triplet of eighth notes at the beginning.

Exemplo 6 – Fuga BWV 1005 (cc. 187-189) – Johann Sebastian Bach – Contraponto – Zona irrestrita

Nesse caso a mão esquerda muda, constantemente, de posição.

Ao estudar um determinado trecho, é importante observar que tipo de fenômeno ocorre em cada voz, pois texturas polifônicas — sobretudo contrapontísticas — demandam, simultaneamente, diferentes expressões, dinâmicas e articulações. Sem a observação dessa propriedade, o violonista é induzido, erroneamente, a uniformizar tais demandas, relegando a polifonia à mera simultaneidade de sons. Abaixo, criamos uma situação onde coincidem articulações de notas com e sem *staccato*.

The image shows three staves of music in treble clef, 3/4 time. The first staff starts at measure 89 with a forte 'f' dynamic. The second staff starts at measure 92. The third staff starts at measure 95. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various articulations such as slurs and accents.

Exemplo 7 – Passacaglia (cc. 89-97) – Joaquin Rodrigo – Polifonia – Articulações simultâneas

Por outro lado, ao passo em que a polifonia implica hierarquia de vozes, é fundamental observar, também, aquelas que têm menor atividade, e não somente as que estão em registros extremos ou que se movem mais rapidamente (YATES, 2014) (informação verbal)¹². Em relação ao exemplo abaixo, a experiência docente nos mostra que o primeiro impulso de um violonista — estudante ou inexperiente nesse repertório — é o de tratar este tipo de polifonia em *blocos*, sem atentar-se ao fato de que são vozes independentes que, verticalmente, formam acordes.

3° = F#

Exemplo 8 – Pavana IV (cc. 16-20) – Luys Milan – Polifonia – Voz de menor atividade

Ao discorrer sobre a independência dos dedos de mão esquerda, Antunes (2007) diz que “uma consideração importante válida para todos os exercícios é que *you must release the note played only at the moment in which you use again the same finger to play another note* [grifo do autor]” (ANTUNES, 2007, p. 50). É importante salientar que o conceito técnico de independência dos dedos é subordinado ao conceito de independência polifônica, ou seja, dedos independentes são capazes de atuar em vozes independentes.

Tal observação, portanto, permite que o critério de digitação seja o de se respeitar as durações das vozes de menor atividade — assim como as demais — bem como o de se pensar a música *horizontalmente*.

2.1.3 Polifonia implícita

Outro problema textural diz respeito à polifonia implícita. Ainda em obras de Bach, Koonce (2005) pondera que:

Há muitos casos [...] em que a polifonia está implícita, embora não totalmente percebida na partitura [...]. O *layout* geral da música (relações intervalares, linearidade, direção das hastes e etc) dá indícios da existência de texturas multi-vozes atrás do que, aparentemente, é uma só voz. (KOONCE, 2005)¹³

¹² Informação obtida de Stanley Yates em *International Colloquium*, em Março de 2014.

¹³ There are many instances in Bach's works where polyphony is implied, although not fully realized in the score [...]. The overall layout of the music (intervallic relationships, linear connections, stem directions, etc.) gives

As texturas multi-vozes são mais comuns nas obras solo que Bach escreveu para violino e violoncelo. Por esta característica, Stanley Yates (1998) as denomina como obras “auto-acompanhadas”. Observemos um caso de textura multi-vozes na *Ciaccona* BWV 1004 de Bach, originalmente escrita para violino solo:

Exemplo 9 – *Ciaccona* BWV 1004 (cc. 217-218) – Johann Sebastian Bach – Textura multi-vozes

Como podemos ver, no trecho original não há distinção, ao que compete à direção das hastes, entre as vozes que se formam pelos diferentes registros da escrita. Em nossa transcrição para o violão, porém, ao menos os baixos são distinguidos, e a própria digitação empregada em todo o trecho evidencia a textura multi-vozes representada no sistema de gráfico.

Franck Koonce (2005) levanta, ainda, a questão da notação e das práticas de época:

Nas vozes superiores, as pausas muitas vezes servem a um propósito diferente: para clarificar o fraseado, a figuração, ou a entrada de uma nova linha. Assim, maior liberdade é dada ou não, na verdade, para silenciar uma nota na ocorrência de uma pausa. Da mesma forma, as notas curtas nas vozes superiores podem ser sustentadas e sobrepostas além de sua notação, se isso servir à música sonoramente e texturalmente. Isso está implícito no estilo *brisé* de música de alaúde (ou de música de teclado projetado para imitar o alaúde), em que notas da melodia podem se sobrepor e se misturar às notas da harmonia. Além disso, em contraste com o tratamento deliberado da notação de baixo, Bach geralmente não indicava sustentação nas partes superiores através de hastes duplas, mesmo quando ele provavelmente queria notas mantidas para além do ritmo da melodia [...]. A preferência individual, portanto, deve determinar a escolha de digitação entre

estritamente "melódica" [...] ou, "harmônica" [...], a qual permite a seletiva sobreposição de notas. (KOONCE, 2005)¹⁴

De posse dessas informações, podemos conceber uma situação na qual a “sustentação nas partes superiores” passa a ser um dos objetivos durante o processo de digitação de uma determinada obra, necessitando, portanto, de caminhos e expedientes técnicos de mão esquerda responsáveis por esta demanda expressiva. Yates (2014), no entanto, diz que tal procedimento é recomendável desde que não interfira na clareza de outras vozes (informação verbal)¹⁵ — lembrando que o que permeia o conceito de polifonia implícita é a extensão; necessária para a sustentação ou prolongação de notas de um contraponto e também para a independência das vozes. Fraga (2011) chama esta propriedade textural de *melodia polifônica*, a qual “articula uma ou mais vozes distintas” (FRAGA, 2011, p. 112). Segundo o autor:

Embora a melodia polifônica não constitua necessariamente um prolongamento, em algumas situações ela pode configurar uma extensão. [...] É um recurso muito usado por compositores para ‘forjar’ polifonia em instrumentos melódicos, como a flauta ou o violino, e tem sido bastante explorado por compositores de todas as eras. (FRAGA, 2011, p. 38)

Apesar de *polifonia implícita* e *melodia polifônica* parecerem sinônimos, a primeira não implica, necessariamente, a formação de uma *melodia* (no sentido de linearidade de notas de um mesmo registro). Podemos dizer, portanto, que uma melodia polifônica é uma *espécie* de polifonia implícita.

¹⁴ In the upper voices, rests often serve a different purpose to clarify phrasing, figuration, or the entrance of a new line; thus, more latitude is given whether or not actually to silence a note at the occurrence of a rest sign. Similarly, short notes in the upper voices may be sustained and overlapped beyond their written notation if doing so serves the music, sonically and texturally. This is implicit in the style *brisé* of lute music (or of keyboard music designed to imitate the lute) in which melody notes are allowed to overlap and blend together with harmony notes. Also, in contrast to Bach's deliberate treatment of the bass notation, he usually did not indicate sustain in the upper parts by writing double stems, even when he probably wanted notes held beyond the rhythm of the melody line [...]. Individual preference, therefore, must determine whether to choose strictly "melodic" fingering [...] or "harmonic" fingering [...] that allows for the selective overlapping of notes. (KOONCE, 2005)

¹⁵ Informação obtida de Stanley Yates em *International Colloquium*, em Março de 2014.

Na mesma obra de Bach, vejamos como ocorre a melodia polifônica através da digitação e do seu gráfico:

Exemplo 10 – Ciaccona BWV 1004 (cc. 161-162) – Johann Sebastian Bach – Melodia polifônica

Por mais que uma transcrição possa implicar uma reconfiguração da textura musical, é importante observar que a digitação empregada, bem como a conveniente sustentação das notas através da *permanência suficiente ou excedente*¹⁶ dos dedos, é que são responsáveis pelo resultado sonoro da melodia polifônica. Koonce (2005), no entanto, recomenda que:

Deve-se também determinar se um salto melódico é um gesto retórico expressivo de uma única voz ou se sinaliza a entrada de uma segunda voz implícita no diálogo com a primeira. Digações, portanto, tornam-se fator crítico para transmitir eficazmente a existência de múltiplas vozes. (KOONCE, 2005)¹⁷

De fato, nem toda textura que distancia seus intervalos constitui uma melodia implícita. Na própria música de Bach o “gesto retórico expressivo” é tão presente quanto as melodias polifônicas.

¹⁶ Chamamos de permanência a demanda técnica primária da sustentação. É o período insuficiente, suficiente ou excedente em que o(s) dedo(s) — ou corda(s) solta(s) — sustenta(m) um som.

¹⁷ One must also often determine whether a melodic leap is an expressive rhetorical gesture of a single voice or whether it signals the entrance of a second, implied, voice in dialog with the first. Fingerings, therefore, become a critical factor in effectively conveying the existence of multiple voices. (KOONCE, 2005)

Vejamos um exemplo:

The image displays two musical staves for Example 11. The top staff, labeled 'Original', is in G minor (two flats) and 3/4 time. It shows four measures of music starting at measure 85. The bottom staff, labeled 'Transcrição', is in G major (one sharp) and 3/4 time, also starting at measure 85. The transcription highlights a specific melodic leap in the second measure of both staves, where the note F4 in the original is replaced by E4 in the transcription, both leading to D5. This leap is described as an expressive rhetorical gesture.

Exemplo 11 – Allegro BWV 998 (cc. 85-88) – Johann Sebastian Bach – Gesto retórico expressivo

No exemplo acima podemos observar que há um salto, no segundo compasso, da nota Fá para a nota Dó (Mi e Si na transcrição). A nota Fá é precedida de uma linha melódica de mesmo registro, mas a nota Dó, no entanto, não é precedida e tampouco “sinaliza” uma nova linha. O que ocorre é um “gesto retórico expressivo”; um salto incomum dentro de uma progressão linear de graus conjuntos. O mesmo ocorre no quarto compasso do exemplo.

2.1.4 Idiomatismo

Peças originais para violão, sobretudo de compositores violonistas, provavelmente estarão arraigadas do idiomatismo que acarreta em paralelismos de mão esquerda, padrões de arpejos e desenhos melódicos condicionados à divisão física (que é cromática) do espelho do braço do instrumento.

No trecho seguinte, observemos como a mão esquerda se comporta ao longo do espelho do braço do violão; mudam-se, contiguamente, as posições (X, IX, VIII, VII etc), mas a configuração dos dedos permanece a mesma por todas elas. Há, também, um padrão estabelecido para os dedos da mão direita na execução dos arpejos.

Exemplo 12 – Estudo 1 (cc. 12-15) – Heitor Villa-Lobos – Paralelismo de mão esquerda

Em um gráfico de cordas soltas é possível verificar como ocorre o padrão sequencial do arpejo:

Exemplo 13 – Estudo 1 – Heitor Villa-Lobos – Padrão de arpejo – Gráfico de cordas soltas

A padronização digital contribui, também, para o processo de memorização de uma obra, pois adentra as mãos para tarefas motoras semelhantes, o que caracteriza um tipo de memória *sinestésica* (responsável pela recordação física de seus movimentos) e possibilita ao intérprete pensar em uma ordem lógica durante a execução através das memórias *visual* e *analítica* (responsáveis pela visualização dos movimentos e posturas dos dedos e, pelo entendimento da estrutura da obra, respectivamente). Segundo Borges e Aguiar (2013), os diferentes tipos de memória possibilitam-nos gerar pontos de referência necessários à recuperação e manutenção do fluxo de uma obra (BORGES; AGUIAR, 2013, p. 502). É possível que esta seja a razão pela qual não temos lapsos de memória, por exemplo, nos arpejos dos acordes diminutos paralelos deste Estudo, ou, até mesmo, conhecendo de antemão a lógica de sua sequência, o estudamos sem sequer precisarmos olhar a partitura ou repetirmos tal trecho inúmeras vezes.

É importante frisar que há obras em que o compositor fornece a digitação e o dedilhado a fim de informar o intérprete de suas ideias e, com isso, garantir uma maior aproximação da execução ao resultado esperado. Nesses casos, não é recomendável alterar as

instruções do compositor, pois, sendo as digitações algo tão intrínseco à sua música e, conseqüentemente, ao seu idiomatismo instrumental, há uma grande chance de que estes também se alterem. Isto, porém, não é uma norma. Há situações em que pode ser recomendável uma intervenção do intérprete, ainda que se trate de uma obra desta classe e escrita por um compositor violonista — o qual, presume-se, tem propriedade sobre suas escolhas de digitação. Mais importante do que o intérprete respeitar, ou não, as decisões do compositor, é saber refletir e fazer-se as perguntas acerca da motivação do mesmo para tais decisões: *Por que o compositor adota essas digitações e dedilhados? Qual seria o impacto de uma intervenção minha, na obra, enquanto intérprete? Com isto, agrego valor ou descaracterizo a interpretação?* Estas questões podem estreitar a relação entre o intérprete e a obra e, com isso, possibilitar uma abordagem mais assertiva a respeito das possibilidades de digitação.

2.2 PARÂMETROS ESTILÍSTICOS

São o conjunto de critérios referentes à observação ao estilo, que é um ponto em comum entre os diversos autores que escreveram sobre digitação, porém, sem maiores apontamentos sobre suas particularidades. No que diz respeito às decisões de digitação (ou seja, mão esquerda), elencamos os seguintes: timbrística, o qual compreende o conceito de *unidade*; vibrato (longitudinal e transversal) e articulação, sendo este ainda composto por *glissando* e *campanella*.

O estilo é um critério abrangente e até mesmo subjetivo, pois entre obras completamente contrastantes não é difícil perceber demandas diferentes, mas, em outras, ainda que de épocas distintas, a diferença, no que tange à sua demanda digitacional, é muito tênue. Compositores como o romântico Giulio Regondi e o neoclássico Manuel Ponce, por exemplo, possuem uma característica lírica muito parecida e não hesitamos em digitar suas obras priorizando, digamos, as posições altas, a obtenção de timbres e vibratos que valorizam a sonoridade de certas passagens. Segundo Fernandez (2000):

Um exemplo muito claro de correspondência estrita e rigorosa entre digitação e estilo é fornecido por quase qualquer edição feita por Andrés Segovia; a própria digitação obriga um certo fraseado, uma articulação, um tipo de rubato e uma concepção de som “belo” que correspondem inequivocadamente à sua época e geração. Dado o número de obras de seu repertório escritas especificamente para ele,

na maioria dos casos a digitação corresponde perfeitamente também ao estilo apropriado à obra em questão. (FERNANDEZ, 2000, p. 15)¹⁸

Um “certo” fraseado, articulação, rubato ou som “belo”, podemos entender, em parte, como a recorrência de digitações em cordas presas e posições altas do instrumento que remetem a uma sonoridade presumidamente autêntica. Trata-se, portanto, de um padrão interpretativo assumido por Segovia e que lhe confere “autenticidade executória” (LIMA; APRO; CARVALHO, 2006, p. 14-15).

Fernandez (2000) pondera ainda que, “se não tivéssemos gravações, poderíamos reconstruir com bastante aproximação o estilo interpretativo de Segovia [...] baseando-nos exclusivamente em suas digitações” (FERNANDEZ, 2000, p. 45)¹⁹.

2.2.1 Timbrística

O timbre é um atributo do setor do espelho do braço do violão, no que se refere à execução de mão esquerda.

É bastante difundida a ideia da digitação que percorre uma mesma corda para a obtenção de unidade timbrística. Dependendo do caso, este procedimento é ainda associado à execução de um único dedo de mão direita, com o argumento de se manter um toque mais homogêneo e que possa, portanto, reforçar o primeiro critério. Na opinião de Santi (2010), “os timbres [...] correspondem a um amplo espectro que deve ser utilizado com critério, por frase, segundo o estilo e o compositor” (SANTI, 2010, p. 79)²⁰. Há controvérsia, nesse caso, se o autor estiver se referindo à frase como uma unidade mínima a comportar uma mudança de timbre. Russell (1998), por exemplo, diz que basta deixar clara a intenção, pois do contrário, a falta de homogeneidade sonora pode parecer técnica insuficiente (CONTRERAS, 1998, p. 51)²¹. Nesse sentido, Wolff (2001), referindo-se às repetições alternadas entre a segunda e terceira cordas da célula Ré#-Mi da digitação de Julian Bream para a *Bagatelle* n. 1 de

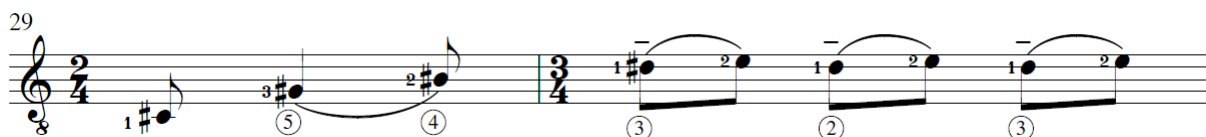
¹⁸ Un ejemplo muy claro de correspondencia estricta y rigurosa entre digitación y estilo lo brinda casi cualquier edición preparada por Andrés Segovia; la digitación misma obliga a un cierto fraseo, una cierta articulación, un cierto tipo de rubato y una concepción del sonido “bello” que corresponden inequívocamente a la época y generación de Segovia. Dada la cantidad de obras de su repertorio escritas específicamente para él, en la mayoría de los casos la digitación corresponde perfectamente también al estilo apropiado a la obra en cuestión. (FERNANDEZ, 2000, p. 15)

¹⁹ Si no tuviéramos grabaciones, podríamos reconstruir con bastante aproximación el estilo interpretativo de Segovia (supuesto un conocimiento previo del estilo en el cual Segovia se formó) basándonos exclusivamente en sus digitaciones. (FERNANDEZ, 2000, p. 45)

²⁰ Los timbres [...] corresponden a un amplio espectro que debe ser utilizado con criterio por frase, según el estilo y el compositor. (SANTI, 2010, p. 79)

²¹ Los cambios de sonido, si se hacen, que sea evidente nuestra intencionalidad, porque de lo contrario, pueden parecer errores de falta de homogeneidad sonora, por insuficiente técnica (CONTRERAS, 1998, p. 51).

William Walton, alega que “as possíveis interrupções sonoras resultantes das contínuas mudanças de posição não são indesejáveis neste caso, pois tendem a destacar a articulação da passagem em grupos de duas notas” (WOLFF, 2001).



Exemplo 14 – Bagatelle n. 1 (cc. 29-30) – William Walton – *Contraste timbrístico* – articulação em grupos de duas notas

Como vemos, o conceito de unidade timbrística não é necessariamente uma homogeneização sonora que toma a obra por completo, mas, sim, a perspectiva em que os diferentes timbres são dispostos em sua estrutura. Para Barbosa (2008), o próprio *contraste*, portanto, pode ser um fator de unidade em música. (BARBOSA, 2008)

2.2.2 Vibrato

Em instrumentos de corda, o vibrato é a oscilação da altura de uma nota, produzida, justamente, pela oscilação do dedo que comprime a corda. É uma propriedade do estilo, no que diz respeito à sua função ornamental e de expressão, além de servir como recurso de afinação e sustentação. Para Wolff (1999):

O vibrato não apenas serve para ressaltar o caráter de uma passagem, como também auxilia na obtenção de interessantes efeitos. Por exemplo, em uma nota ou acorde de longa duração, um vibrato progressivamente mais rápido cria a ilusão de um crescendo, efeito impossível de obter em instrumentos de corda pulsada como o violão. Da mesma forma, no acorde final de uma frase, pode-se usar um vibrato progressivamente mais lento, contribuindo para destacar sua função conclusiva. (WOLFF, 1999)

Na opinião de Barceló (1995), “os dedos especialmente dotados para o vibrato, por suas disposições na mão, são o dedo 2 e o dedo 3, por mais que todos, mediante a prática, sejam capazes de alcançar um excelente resultado” (BARCELÓ, 1995, p. 35)²². O melhor ponto da corda para a realização do vibrato longitudinal é a sua metade, pois cede igualmente para ambos os lados. Saindo desse âmbito, pode-se usar dedos auxiliares, sobretudo quando se trata de um vibrato que é realizado na primeira corda, nas posições extremas. No caso das

²² Los dedos especialmente dotados para el vibrato por su situación en la mano son el 2 y el 3, aunque todos, mediante el entrenamiento, son capaces de lograr un excelente resultado. (BARCELÓ, 1995, p. 35)

primeiras posições, Carlevaro (1979) e Barceló (1995) sugerem o vibrato transversal, porém, assim “a altura de som não descende, ao contrário do vibrato longitudinal” (CARLEVARO, 1979, p. 117)²³. No entanto, em uma *performance* visual, o gesto de se fazer o vibrato longitudinal, mesmo nas primeiras posições, onde seu resultado sonoro pode ser quase nulo, caracteriza um recurso expressivo, pois sugere a intenção do intérprete e induz o espectador a *ouvir* seu efeito. Além disso, o próprio uso de dedos auxiliares pode ajudar a se obter um vibrato longitudinal.

Além de sua amplitude, a velocidade também é variável conforme o caráter do trecho musical. Segundo Wolff (1999), “passagens rápidas e enérgicas requerem um vibrato rápido, enquanto passagens lentas e melancólicas prestam-se mais ao vibrato lento. Portanto, é de fundamental importância para o violonista poder controlar a velocidade do vibrato.” (WOLFF, 1999)

Apesar das diferentes funções do vibrato e formas de produzi-lo, o importante, no que se refere ao processo de digitação, é termos em mente que há determinados dedos e regiões do espelho mais apropriados para a sua realização.

2.2.3 Articulação

Todos os movimentos e expedientes técnicos de mão esquerda podem ter uma implicação na articulação, pois, na música, ela é “o ligar e o destacar das notas, o *legato* e o *staccato*, bem como a sua mistura” (HARNONCOURT, 1998, 49). Assim, pode ser motivada por diversos fatores. Fernandez (2000), em um sentido mais amplo, discorre sobre a articulação de forma organizacional, situando-a nas competências da retórica:

Entendo por articulação uma hierarquia de subdivisões, cujo nível superior é uma seção inteira da obra, e o inferior, uma nota. Entre estes dois extremos há uma quantidade virtualmente ilimitada de possibilidades de subdivisão, e devemos ter claro como se apresentam essas possibilidades no trecho em que estudamos. (FERNANDEZ, 2000, p. 44)²⁴

²³ En el vibrato transversal la oscilación ascendente de entonación puede realizarse ampliamente, pero el sonido no puede descender como en el vibrato longitudinal. (CARLEVARO, 1979, p. 117)

²⁴ Entiendo por articulación una jerarquía de subdivisiones, cuyo nivel superior será una sección entera de la obra, y cuyo nivel inferior será la nota individual. Entre esos dos extremos hay una cantidad virtualmente ilimitada de posibilidades de subdivisión, y deberemos tener claro cómo se presentan esas posibilidades en el trozo que estudiamos. (FERNANDEZ, 2000, p. 44)

Já Wolff (2001), pontualmente, diz que ela é um elemento fundamental na distribuição dos translados e ligados de mão esquerda, pois estas demandas visam a conveniente ligação ou agrupamento de duas ou mais notas.

Articulação também sugere ritmo, e nesse sentido, Zanon (2012) diz que “dificulta” a digitação quando quer se policiar ritmicamente (informação verbal)²⁵. Podemos traduzir esta “dificuldade” como uma estratégia que visa, justamente, assegurar o controle rítmico de uma determinada passagem através da ação dos dedos da mão esquerda. Este controle, de outra forma, pode ser comprometido pelo excesso de “facilidade”, isto é, pela própria abstenção das atitudes de mão esquerda.

A ambiguidade entre o que soa melódica ou harmonicamente através da digitação pode deturpar o ritmo, e aqui cabe considerar que não é só questão de se tocar notas no tempo correto, mas sim de proporcionar uma sensação rítmica através da própria articulação. Vejamos abaixo um exemplo de digitação que pode contribuir para a articulação de um trecho musical:

The image displays two systems of musical notation for a guitar piece. The first system, titled 'CHORUS Publications 1984', shows a melodic line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 6/8 time signature. The notes are 'a', 'm', 'a', 'm', 'i', 'm', 'a', 'm', 'a', 'm', 'i', 'm'. Below the staff, the bass line shows fingerings '4' and '3' for the first two notes, and a dynamic marking 'mf'. The second system, titled 'Nossa digitação', shows the same melodic line with notes 'm', 'i', 'a', 'm', 'i', 'a', 'm', 'i', 'a', 'm', 'i', 'a'. The bass line shows fingerings '2', '4', '2', '0', '0', '2', '4', '2', '0', '0' and dynamic markings 'p'.

Exemplo 15 – Sonatina – 3º Movimento (*Allegro*) (cc. 39-40) – Jorge Morel – Diferença de articulação entre cordas soltas e presas

O primeiro sistema, como se apresenta na edição, sugere a execução das notas Si, Sol e Ré — que estão com as hastes para cima — em cordas soltas, correspondendo à fórmula de dedilhado *a, m, a, m, i, m*, e assim repetindo-se no compasso seguinte. Em um primeiro instante, admitimos que haja o benefício da ressonância, em função do uso de cordas soltas, bem como da economia digital da mão esquerda, a qual dispõe somente dos dedos 4 e 3 para pressionarem os baixos Sol e Dó#, respectivamente. A implicação negativa dessa digitação,

²⁵ Informação obtida de Fabio Zanon em Masterclass de violão no IV Festival de Violão da UFRGS, em Junho de 2012.

porém, reside no fato de que o efeito harmônico ocasionado pela sustentação e ressonância das cordas soltas, dificulta a evidenciação do caráter predominantemente rítmico do trecho, o qual pode ser reforçado, ainda, pelo efeito dissonante do trítone dos baixos Sol e Do# que marcam as unidades de tempo. Aliado a isso, a fórmula de dedilhado proposta, representa, segundo Souza Barros (2008), uma “combinação fraca”, pois justapõe uma sequência forte (a, m, i) — na qual os movimentos “aproveitam a reação por simpatia” — e uma sequência fraca (i, m, a), por obrigar uma preparação opositora do dedo a em função do toque do dedo m (SOUZA BARROS, 2008, p. 182, 187). Isto significa, portanto, que o uso de um dedo (ou sequência) impróprio na realização de um dedilhado pode comprometer o ritmo e articulação do trecho e, conseqüentemente, sua fluência.

Em nossa digitação, ao menos parte desses problemas pode ser amenizado, pois propomos que as notas que compõem o primeiro tempo sejam pressionadas nas mesmas cordas em que são tocadas as notas do segundo tempo, impedindo-as de se misturarem ao longo dos dois compassos. Com isso, é prudente, também, que a escolha do dedilhado corresponda a uma “combinação forte”, tal qual sugerimos no segundo sistema. É importante ressaltar, no entanto, que, apesar de haver estudos que comprovem a eficácia de determinadas combinações digitais (como o de Souza Barros, por exemplo), este tipo de decisão trata-se de um parâmetro individual, o qual prevê uma reflexão pessoal do violonista acerca das suas próprias qualidades digitais.

Como vemos, critérios muitas vezes mencionados como uma lista de regras independentes, são interdependentes. No intuito de hierarquizá-los, incluímos ainda na categoria “articulação”, outros dois elementos estilísticos: o *glissando* e a *campanella*.

2.2.3.1 *Glissando*

Há uma diferença entre o *glissando* e o portamento. Segundo o Dicionário Grove de Música (SADIE, 1994), no *glissando*, articulam-se as notas individuais, de modo que cada nota seja distinguível (p. 373), e no portamento, faz-se “um ‘deslizamento’ fluente e rápido entre duas alturas, executado sem solução de continuidade” (p. 736), ou seja, sem que se articulem suas notas intermediárias. O portamento designa também “uma mudança de posição [...] deslizando-se o dedo que já se encontra sobre a corda até a próxima nota a ser digitada por outro dedo. O resultado é normalmente o de um *glissando*” (p. 737).

Porém, independentemente de suas diferenças, basta-nos saber que é o deslizar de dedo sobre a corda que produz, tanto o efeito de *glissando* quanto o de portamento. Em

termos de demanda técnica, é o *dedo guia* que rege o movimento, porém com uma pressão maior sobre a corda do que se estivesse somente guiando mudanças de posição. O *glissando*, por ser um expediente técnico de ligação entre duas ou mais notas, pode produzir, também, uma articulação semelhante ao do ligado técnico de mão esquerda. Este é um dado a se considerar em uma digitação, sobretudo quando se quer obter, em um trecho musical, o efeito de articulação de ligados técnicos sem que haja dedos livres suficientes para tal.

No que se refere ao estilo de articulação, Russell (1998) diz que:

É melhor não tocar a nota inicial, mas “pousar” sobre a corda a partir de um ponto indefinido. Em Tárrega e na música do romantismo tardio, é necessário chegar antes à nota de destino e logo tocá-la também. O *glissando* é muito empregado e resulta muito apropriadamente — ainda que não esteja escrito — nas mudanças de posição de trêmolos românticos. No período clássico, os *glissandi* são muito suaves e discretos, e com as notas inicial e final muito claras. (CONTRERAS, 1998, p. 37-38)²⁶

Para o *glissando*, considero os dedos do meio da mão (dedos 2 e 3) os ideais para sua realização. Por estarem justamente entre as extremidades (dedos 1 e 4), permitem um melhor equilíbrio entre o ponto de partida e ponto de chegada de um *glissando*. Pelo mesmo motivo, permitem uma maior simetria no gestual da mão, assim como na produção do vibrato.

2.2.3.2 Campanella

A *campanella* é um tipo de técnica própria da execução violonística (ou dos cordofones) que permite uma articulação *legata* do trecho musical. É uma demanda expressiva no que se refere à ressonância; demanda técnica no que diz respeito à economia de movimentos de mão esquerda (pois permite manter uma posição mais imóvel em relação a uma execução escalar destacada), e transferidora de função, visando a regulação de eventuais dificuldades entre as mãos.

Geralmente usada em obras barrocas, a digitação cross string [também chamada de *campanella*] distribui os graus conjuntos da escala em cordas diferentes, permitindo que várias notas contíguas da escala soem simultaneamente, favorecendo o *legato* na execução. Por esta mesma razão, convém evitar a digitação cross string em escalas lentas, pois nestas o soar simultâneo dos intervalos de segunda menor e maior é fortemente perceptível, obscurecendo a clareza melódica e harmônica. Enquanto à

²⁶ Es mejor no tocar la nota inicial, sino “aterrizar” sobre la cuerda desde un punto indefinido. En Tárrega y la música del romanticismo tardío: hay que llegar antes a la nota destino y luego pulsarla también. El arrastre es muy empleado y resulta muy adecuado, aunque no este escrito, en los cambios de posición de trêmolos românticos. En el período clásico los arrastres son muy suaves y discretos y con las notas inicial y final muy claras. (CONTRERAS, 1998, p. 37-38)

mão direita, a alternância indicador-médio não é uma boa solução para o frequente uso de cordas não adjacentes típico da digitação cross string. Neste caso, é melhor utilizar os quatro dedos da mão direita, tal como se faria em uma passagem de arpejos. (WOLFF, 2001).

Neste trabalho a *campanella* é tratada como um parâmetro estilístico, pois diz respeito ao estilo de execução de trechos escalares, os quais sim são parâmetros texturais.

2.3 PARÂMETROS INSTRUMENTAIS

São os critérios de digitação que dizem respeito às características instrumentais. Santi (2010) pondera que:

Embora existam fórmulas, cada indivíduo, cada mão e cada instrumento são particulares: há violões que não rendem tanto em certas posições ou afinam menos que outras e, portanto, o conhecimento do braço do instrumento e da própria natureza é fundamental para classificar os gestos que vão permitir que a arte não se desnaturalize. (SANTI, 2010, p. 84)²⁷

2.3.1 Distâncias entre os trastes

As diferentes distâncias entre os trastes podem facilitar ou dificultar uma execução ao instrumento, pois elas têm uma implicação direta nas disposições (natural, contraída, distendida e sobreposta) dos dedos sobre o espelho do braço do violão. Observemos, no diagrama abaixo, como estreitam-se os espaços entre os trastes à medida que estes se afastam da primeira casa:

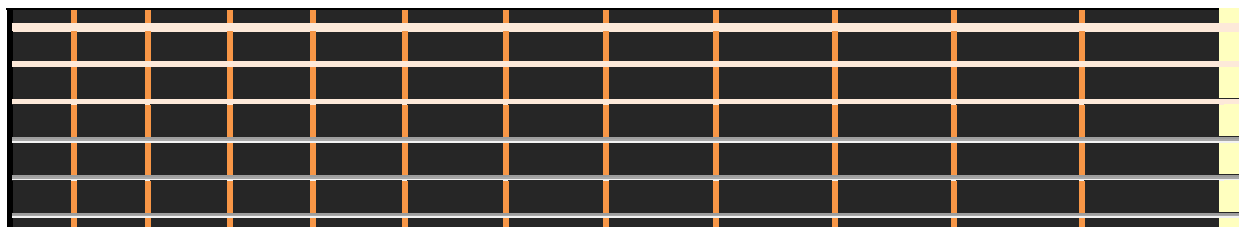


Diagrama 1 – Espelho do braço do violão (da direita para a esquerda, 1° à 12° casa) – Distâncias entre os trastes

²⁷ Se deja claro que, si bien existen fórmulas, cada individuo, cada mano y cada instrumento son particulares: hay guitarras que no rinden tanto en ciertas posiciones o afinan menos que otras, por lo tanto, el conocimiento del diapason y de la propia naturaleza es fundamental para ordenar los gestos que van a permitir que el arte no se desnaturalice. (SANTI, 2010, p. 84)

Ao mesmo tempo em que temos um maior compromisso na realização de distensões nas primeiras posições, ou seja, exige-se um maior esforço para realizá-las, temos igualmente difícil a realização de contrações nas posições mais altas. Com isso, poderíamos afirmar que tocar uma escala, por exemplo, seria mais fácil pelas posições altas, justamente pelos espaços entre os trastes serem menores. Além disso:

Quando a mão esquerda está plenamente colocada dentro da região [que ultrapassa o 12° traste], podemos nos valer quase que unicamente dos traslados parciais, já que o braço esquerdo não pode acompanhar todos os movimentos da mão esquerda, devido ao impedimento do corpo do instrumento. (BARCELÓ, 1995, p. 53)²⁸

Porém, não é tão simples. Os espaços são menores, mas a tensão das cordas torna-se maior devido o seu encurtamento (dificultando a execução de mão direita) e a distância entre corda e espelho aumenta na medida em que se sobe de posição, dificultando, portanto, a execução de mão esquerda. Esta característica varia conforme a ação — maior ou menor tensão — do instrumento e das cordas.

Tomando como base as distâncias entre os trastes, o próprio conceito de disposição natural — a qual prevê a acomodação de um dedo para cada casa em sentido longitudinal — passa a ser discutível, pois o instrumento não é um elemento variável, e sim, constante. Já para o indivíduo, a naturalidade de uma disposição pode ocorrer, apenas, a partir de uma determinada posição; não necessariamente da primeira, onde há uma maior distância entre os trastes. O indivíduo, bem como sua própria percepção da naturalidade, é a variável.

2.3.2 Mesma nota em diferentes setores

Uma das principais características do violão é a possibilidade de se tocar uma mesma nota em diferentes localizações do seu espelho. A estas, denominaremos setores. Assim, a primeira região executável de uma determinada nota se chamará setor primário, a segunda, secundário e assim por diante. Por inferência, toda nota que é produzida por corda solta encontra-se, automaticamente, no setor primário²⁹. No diagrama abaixo, a nota Dó é de possível realização em três casas e cordas distintas: primeira casa, segunda corda (setor primário); na quinta casa, terceira corda (setor secundário) e, na décima casa, quarta corda

²⁸ Cuando la mano izquierda está plenamente ubicada dentro de esta parte de la tastiera, podremos valernos casi únicamente de los traslados parciales, ya que el brazo izquierdo no puede acompañar todos los movimientos que realiza la mano por el impedimento que significa la caja del instrumento. (BARCELÓ, 1995, p. 53)

²⁹ Os harmônicos naturais também são passíveis dessa classificação, porém, não seria relevante, visto que há poucas alturas que possuem sons harmônicos correspondentes.

(setor terciário). Esta mesma nota encontra-se, ainda, na décima quinta casa, quinta corda, ou seja, no setor quaternário.

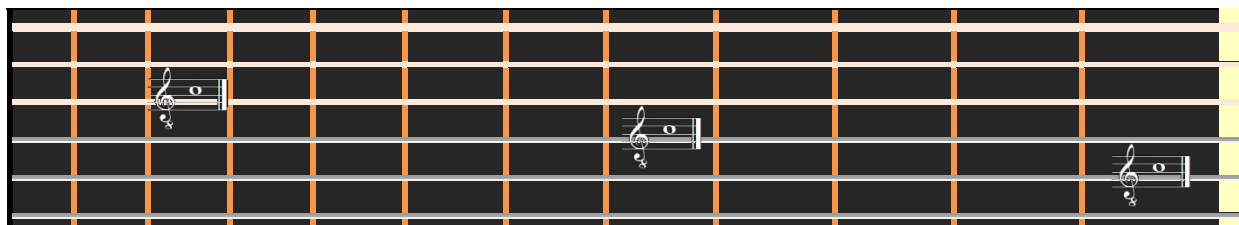


Diagrama 2 – Espelho do braço do violão (da direita para a esquerda, 1º à 12º casa) – Mesma nota em diferentes setores

Este recurso, além de propiciar muitas fórmulas de digitação, impõe dúvidas estilísticas e de sonoridade ao intérprete, em virtude dos diferentes timbres possíveis em cada setor. Tal problema se agrava quando o próprio contexto de um trecho musical restringe os setores possíveis, fazendo com o que o executante, muitas vezes, tenha que tomar decisões divergentes entre estilo, técnica, sonoridade e capacidades individuais e, conseqüentemente, priorizar algum parâmetro em detrimento de outro.

2.3.3 Corda solta

Se as distâncias entre os trastes e a restrição de um setor podem representar um problema ao executante, o uso da corda solta pode ser um trunfo na viabilização de vários expedientes técnicos. Isto, simplesmente porque ela permite a realização sonora sem necessitar, obrigatoriamente, do auxílio dos dedos da mão esquerda. Ela pode ser, tanto um elo sonoro entre mudanças de posição (sobretudo aquelas muito rápidas), quanto um meio estratégico de ressonância, ou, ainda, um momento de descanso para a mão esquerda ou algum dedo específico. Independentemente de sua motivação, a corda solta é um meio especial pelo qual a execução ocorre.

Fugiria ao escopo do presente trabalho, no entanto, refletir sobre as distintas características entre as madeiras usadas na construção de violões, como por exemplo, pinho ou cedro, além das diferenças entre construções tradicionais e modernas e, ainda, estender esta especulação aos diferentes materiais utilizados na fabricação das cordas (náilon, carbono, titânio, etc.). Basta-nos saber que, independentemente das características específicas de um determinado violão, sempre haverá uma diferença timbrística, ainda que discreta, entre as

notas executadas em diferentes setores e que seus trastes não seguem um padrão equidistante entre si, o que pode ser um fator determinante na escolha da digitação.

2.4 PARÂMETROS TÉCNICOS DE MÃO ESQUERDA

São o conjunto de critérios pertencentes às demandas técnicas de mão esquerda para as mais variadas tarefas.

2.4.1 Ação positiva, negativa e intermediária

Definimos como positiva e negativa as ações constituintes da execução instrumental de mão esquerda ao violão. A positiva é responsável pela pressão exercida sobre a corda, necessária à definição e manutenção da altura (frequência) do som produzido pelo toque da mão direita, e a negativa pela sua liberação, responsável pela interrupção sonora, ainda que, dependendo do caso, uma ação negativa também possa produzir sons ou ruídos. Neste caso, porém, o seu comportamento aproxima-se da função dos dedos de mão direita, os quais tangem as cordas.

A ação intermediária recebe esta denominação justamente por ser responsável, tanto pela realização do som (como a produção de harmônicos naturais), quanto pela sua interrupção (como é o caso dos abafadores). Ela é o ato de somente encostar o dedo sobre a corda. Assim, todas as demandas técnicas de mão esquerda são provenientes dessas três classes.

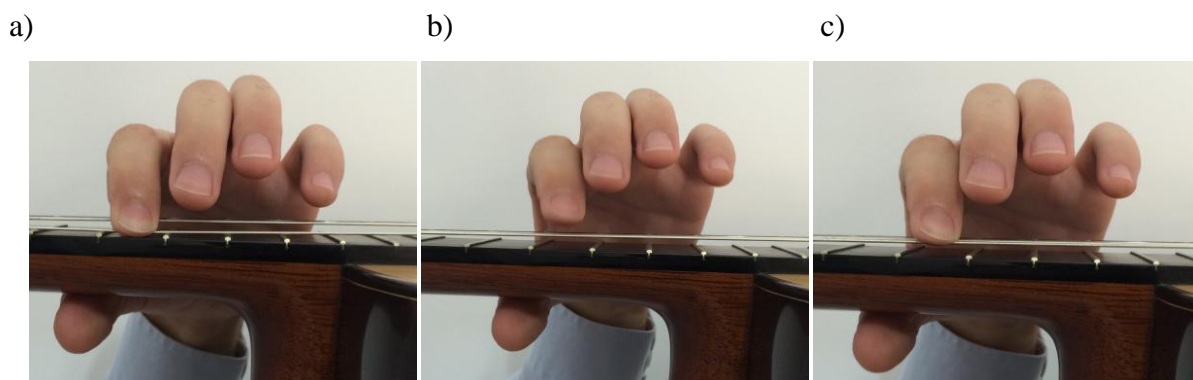


Figura 1a: Ação positiva – Figura 1b: Ação negativa – Figura 1c: Ação intermediária

Um dado interessante a respeito da ação intermediária, é que ela sempre precede as ações positiva e negativa; pois, para pressionar uma nota, o dedo recosta-se à corda,

exercendo — antes de ocorrer a totalidade do movimento — uma pressão insuficiente à produção de um som natural. Semelhantemente, para liberá-la, o último momento de contato do dedo à corda se dá pela mesma pressão. Tal fato pode ser observado pelo violonista em uma simulação lenta do movimento.

2.4.2 Harmônicos

São denominados harmônicos naturais aqueles produzidos sobre cordas soltas. São obtidos, na maioria das vezes, por meio de uma ação intermediária dos dedos da mão esquerda, os quais encostam-se à corda (sobre o traste) sem pressioná-la.



Figura 2 – Harmônico natural – Ação intermediária de mão esquerda

Podem ser obtidos também pela ação intermediária dos dedos da mão direita (geralmente o dedo *i*). Aqueles em que um dedo da mão esquerda pressiona a corda em uma determinada casa, obrigando a sua produção pela ação intermediária dos dedos da mão direita, são chamados de harmônicos artificiais.



Figura 3 – Harmônico artificial – Ação intermediária de dedo de mão direita

Não encontramos na literatura, porém, implicações que dissessem respeito ao uso de um ou outro no processo de digitação, mas podemos inferir ao menos um critério sobre o seu uso. Russell, por exemplo, diz que “se temos uma melodia em harmônicos e o acompanhamento em notas naturais, nunca devemos cortar [i.e., interromper] as notas da melodia. Devemos buscar as digitações que nos permitam fazer o acompanhamento em outras cordas, sem cortar as notas melódicas” (CONTRERAS, 1998, p. 52)³⁰.

Note-se que a recomendação do autor é em relação à sustentação das notas de uma melodia que, por acaso, pode estar sugerida em harmônicos. Esta situação específica, às vezes, implica a substituição dos harmônicos naturais por artificiais. Vale lembrar, também, que harmônicos artificiais permitem o uso do vibrato, apesar de constituírem uma demanda técnica de mão direita.

2.4.3 Abafadores

Carlevaro (1979) menciona três tipos de abafadores: o direto, que é “a ação em que o mesmo dedo que atacou a nota, apaga o som [referindo-se à mão direita]”; o indireto, no qual outro dedo, de qualquer uma das mãos, apaga uma nota, tanto da direita quanto da esquerda; e o abafador de precaução, que dispõe de várias alternativas, tanto de mão direita quanto de mão esquerda para se abafar um som indesejado (CARLEVARO, 1979, p. 110). O abafador

³⁰ Si tenemos una melodía en armónicos y acompañamiento en notas naturales, nunca hemos de cortar las notas de la melodía; hay que buscar las digitaciones que permitan hacer el acompañamiento en otras cuerdas sin cortarlas. (CONTRERAS, 1998, p. 52)

de precaução é o tipo mais complexo, por haver uma infinidade de situações não sistematizadas que requerem o seu uso. Nessa categoria podemos incluir o ato de repousar as mãos sobre as cordas e a possibilidade de se fazer uma pestana, ainda que não seja completamente necessária. Observemos o exemplo abaixo:

Exemplo 16 – Fandango (cc. 59-60) – Joaquín Rodrigo – Uso da pestana como abafador – Digitação nossa

Sugerimos uma pestana na casa 7, apesar de seu uso não ser fundamental. A razão é que, após a execução do acorde do primeiro tempo do compasso 60, as cordas soltas Ré e Si ficam soando além do tempo de colcheia (possivelmente também a corda Sol, que soa por simpatia), obscurecendo a linha melódica seguinte. Usando-se a pestana, o problema desaparece, pois ela abafa as cordas soltas, bem como qualquer som harmônico resultante. Haveria ainda outras formas de resolver este problema, mas a escolha da pestana se deu por ser um expediente mais natural às habilidades do digitador. Esta postura é corroborada por Barceló (1995) que, apesar da classificação de Carlevaro, defende que:

O abafador que deve ser escolhido para cada ocasião é aquele que melhor se adequa ao trecho musical, ou seja, que faça parte ativa da execução de uma forma natural, sem que signifique uma especial dificuldade ou uma interferência para o resto dos movimentos necessários. (BARCELÓ, 1995, p. 11)³¹

Concordamos com Barceló, pois uma das perspectivas de uma execução confortável é a naturalidade dos movimentos; algo que esteja previsto no mecanismo ordinário das mãos. Nesse sentido, Wolff (2012) sugere, ainda, dois procedimentos básicos:

Evitar digitar notas que devem ser interrompidas em cordas soltas; assim, o simples levantar o dedo da mão esquerda da nota proporcionará o abafador desejado, sem necessidade de esforço extra da mão direita. Já na mão direita, a necessidade de abafar, por exemplo, um baixo, poder ser critério para que em determinado momento não se use o polegar para tocar determinada nota, escolhendo-se então um

³¹ No cabe duda que el apagador que debe ser elegido para cada ocasión es el que se adecúe mejor al pasaje que debemos interpretar, es decir, que forme parte activa de la ejecución de una forma natural, sin que signifique una especial dificultad o una interferencia para el resto de los movimientos necesarios. (BARCELÓ, 1995, p. 11)

dos dedos i-m-a para tocar e deixando o polegar livre para dedicar-se a apagar o baixo. (WOLFF, 2012)

2.4.4 Dedo eixo

Carlevaro (1979, p. 157)³², Barceló (1995, p. 27)³³ e Koonce (1997)³⁴ definem o dedo eixo (ou pivô) como a permanência de um dedo que, girando sobre si mesmo, permite a mudança de apresentação de mão esquerda, mantendo a nota a qual corresponde e facilitando a colocação da nova posição. Funciona também como uma alavanca que prepara o movimento de outras demandas técnicas, como por exemplo, a contração e a sobreposição.

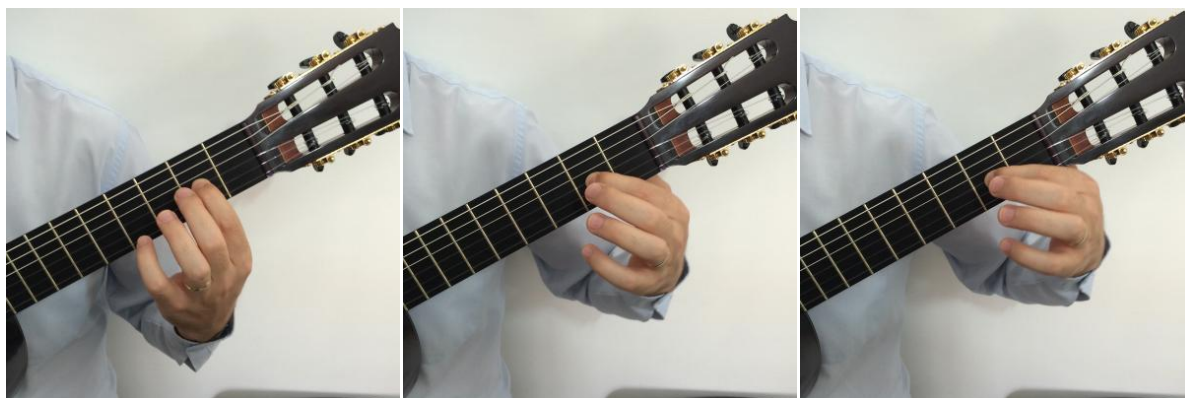


Figura 4 – Dedo eixo – Trajetória do movimento de rotação

Ao descrever a trajetória da técnica pianística, no que se refere à utilização do dedo polegar como um “pivô”, Horta (1985) ressalta a importância desse expediente para a sustentação de notas ao órgão, o qual exige um *legato* perfeito (ISAACS; MARTIN, 1985, p. 100). Nesse sentido, podemos também concluir que o violão exige tal perfeição, pois, apesar de não sustentar as notas como um órgão, qualquer interrupção em suas notas é incomodamente perceptível, de modo que ouvimos lapsos em uma execução pouco criteriosa nesse quesito. Trata-se, portanto, de um comportamento de dedo que, por meio de uma rotação, visa a sustentação do som durante uma reconfiguração de posição.

³² [...] el “dedo eje”, por medio del cual puede haber un cambio de presentación manteniendo, aún con el giro de la mano, la nota correspondiente a dicho dedo. (CARLEVARO, 1979, p. 157)

³³ Un “dedo eje” funciona como punto de apoyo y referencia para determinados movimientos de la mano (y aparato motor), girando sobre sí mismo, manteniéndose en el mismo traste en el que pisaba, para facilitar la colocación de la nueva postura. (BARCELÓ, 1995, p. 27)

³⁴ The concept of using “pivot” fingers and “guide” fingers is today relatively common in guitar playing. A pivot finger remains on the same string and fret during a change of the hand configuration. A guide finger stays on the same string but slides up or down to a different fret during a position change. (KOONCE, 1997)

2.4.5 Dedo guia

Carlevaro considera falso o conceito de dedo guia. Porém, em seu livro *Escuela de la Guitarra*, referindo-se aos translados, diz que “o dedo 1, por sua orientação segura, pode ser o guia e ponto de referência para as mudanças de posição” (CARLEVARO, 1979, p. 93)³⁵. No entanto, o autor ressalta a importância de se “abandonar” (p. 94) o espelho antes do movimento para uma nova posição, abrindo exceção apenas para os casos de *glissando*, os quais, afirma, nada têm a ver com o que “tradicionalmente se tem denominado ‘dedo-guia’” (p. 95).

De qualquer modo, para fins de uma melhor classificação dos parâmetros técnicos, adotaremos o dedo guia como o *deslocamento de uma ação intermediária*, o que consequentemente gerará um deslizamento de dedo de um ponto a outro, sobre uma mesma corda, sem a intenção de se produzir som.

2.4.6 Dedos auxiliares

São os dedos que pressionam uma ou mais cordas sem serem, necessariamente, responsáveis à realização dos sons — pois esta responsabilidade cabe, por inferência, aos *dedos principais*, ou, à própria *corda solta*. Podem servir para facilitar a realização de outras demandas técnicas, ou mesmo de demandas expressivas, como nos mostra Wolff (2012), a respeito do vibrato e da ressonância:

O uso de mais de um dedo na mesma corda torna o vibrato mais audível (os dedos auxiliares ajudam a aumentar a amplitude dos movimentos usados no vibrato). Outro possível uso para dedos auxiliares é para maior ressonância. Por exemplo, ao tocar uma nota aguda longa que não tenha vibração por simpatia nas cordas soltas do violão (um fá na corda 1, casa 13, por exemplo) pode-se usar outros dedos para pressionar notas fá em oitavas inferiores, para que vibrem por simpatia e aumentem a ressonância. (WOLFF, 2012)

³⁵ El dedo índice, por su orientación segura, puede ser la guía y punto de referencia para esos cambios de posición. (CARLEVARO, 1979, p. 93)



Figura 5 – Dedos auxiliares (1, 2 e 3) – Auxílio para o vibrato do dedo 4

Barceló (1995) partilha da mesma opinião que Wolff ao dizer que “a vibração por simpatia pode nos servir para destacar uma nota que normalmente não soa muito, pressionando notas que ressoem com sua vibração” (BARCELÓ, 1995, p. 36)³⁶.



Figura 6 – Dedos auxiliares – Auxílio para maior ressonância

A vibração por simpatia é um critério sutil, mas pode ser útil aliado à observação da tonalidade, por constituir uma ferramenta de ressonância.

Outro *auxiliar*, ainda, é o dedo que já pressiona a corda em uma casa inferior para estar pronto quando for tocado, em função de uma rápida troca de posição dos dedos. Partindo

³⁶ La vibración por simpatía puede servirnos para destacar una nota que normalmente no suena mucho, pisando cuerdas que resuenen con esse sonido. (BARCELÓ, 1995, p. 36)

desse princípio, podemos afirmar que o dedo inferior de um ligado (ascendente ou descendente), por exemplo, é, em um dado momento, um dedo auxiliar.



Figura 7 – Dedos auxiliares – Auxílio para o ligado

2.4.7 Distensão e contração

São as disposições em que os dedos se apresentam sobre o espelho. Na explicação de Wolff (2007):

Quando colocamos os dedos 1-2-3-4 respectivamente na primeira, segunda, terceira e quarta casas, numa mesma corda, a mão esquerda está em posição longitudinal. Ou seja, os dedos estão dispostos em casas adjacentes. Chamamos de distensão qualquer posição que exceda esta disposição de um dedo por casa. Já quando os dedos são colocados em posição mais fechada, temos uma contração. (WOLFF, 2007, p. 14)

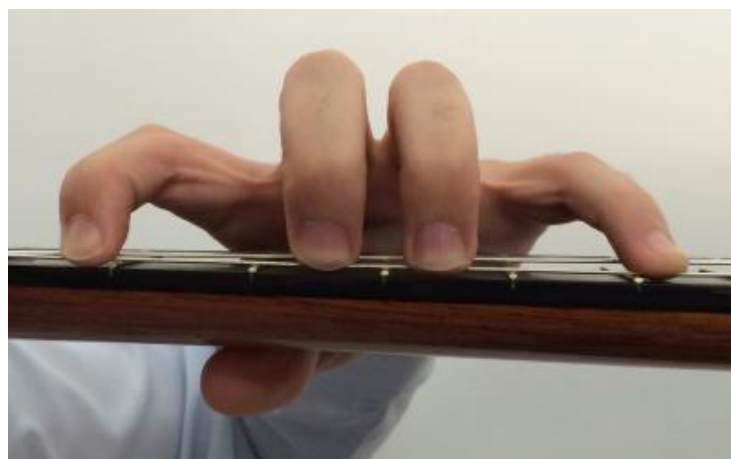


Figura 8 – Distensão entre os dedos 1 e 2 e os dedos 3 e 4

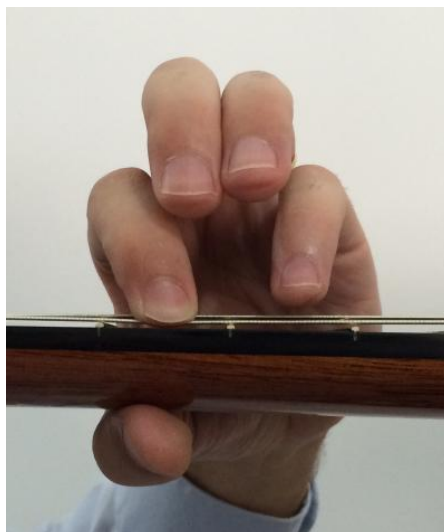


Figura 9 – Contração entre os dedos 1 e 4

A distensão (também conhecida como abertura) é uma demanda técnica que contrasta com o traslado, já que ela pode ser a solução para um problema de salto. Barceló (1995)³⁷, Wolff (2007)³⁸ e Santi (2010)³⁹ concordam que pode ser preferível, muitas vezes, fazer uma abertura do que fazer um traslado, pois assim evita-se o desgaste de um movimento extra de mão esquerda.

As distensões e contrações ajudam, também, a diminuir a distância de um traslado, pois os atos de distender ou contrair o dedo antecipam a intenção de um salto. Vejamos uma ilustração para um salto descendente:



Figura 10 – Distensão antecipando a intenção de um salto descendente

³⁷ Las extensiones son de gran utilidad, permitiendo un mayor control de la articulación al evitar traslados (cambios de posición) innecesarios y dando una sensación de seguridad y de dominio de la situación al permanecer ‘fija’ la referencia del pulgar izquierdo. (BARCELÓ, 1995, p. 19)

³⁸ As distensões “servem tanto para obter acordes que abarcam mais de quatro casas como para evitar deslocamentos de uma posição a outra (traslados)”. (WOLFF, 2007, p. 14)

³⁹ Muchas veces es mejor estirar los dedos que hacer pequeños traslados. (SANTI, 2010, p. 82)

Santi (2010, p. 116) considera, também, o uso do polegar da mão esquerda para fazer distensões. Uma obra na qual isso se faz necessário para alguns intérpretes é o “Chôro da Saudade”, de Agustin Barrios.

Exemplo 17 – Choro da Saudade (cc.27-29) – Agustín Barrios – Grande distensão entre os dedos 1 e 2

Nos compassos 27 e 28, há uma contração entre os dedos 3 e 4, ambos ocupando a 6ª casa; uma contração entre 2 e 4, e uma distensão entre o dedo 1 e todos os demais. Isto, claro, em termos de uma análise sistemática da disposição de todos os dedos; no entanto, a disposição distendida é melhor percebida entre os dedos 1 e 2, justamente pela relação imediata entre ambos.

A solução apontada por Santi seria cabível, portanto, para pressionar com o polegar da mão esquerda as notas Mi e Mib (c. 28) da linha do baixo.



Figura 11 – Distensão entre polegar de mão esquerda e os demais dedos

Em uma solução ortodoxa, vejamos como ocorre a distensão neste mesmo trecho:



Figura 12 – Distensão entre dedo 1 e os demais dedos

Já a contração, além de ser uma espécie de disposição dos dedos de mão esquerda, é a gênese de outras demandas e comportamentos técnicos, como a sobreposição e substituição, as quais veremos adiante.

2.4.8 Sobreposição

Se a contração é a disposição “mais fechada” dos dedos, podemos dizer que a sobreposição é uma super contração, pois envolve a contração de dedos em uma disposição transversal invertida (Fig. a), e o dedo que se sobrepõe a ponto de atingir a casa anterior ao dedo sobreposto forma uma hiper contração, pois nela os dedos se cruzam (Fig. b).

a)



Figura 13a: Sobreposição (super contração)

b)

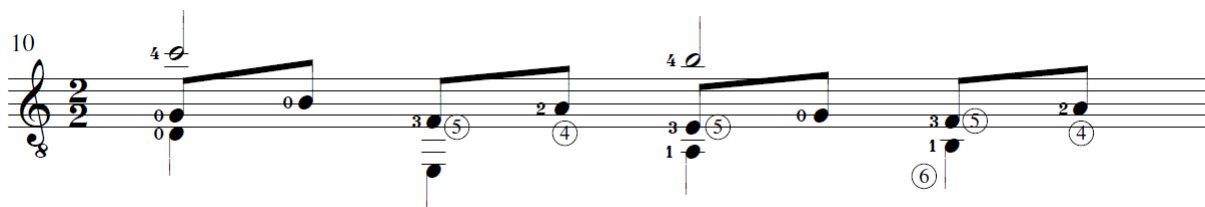


Figura 13b: Sobreposição (hiper contração)

Ambas as situações podem ser chamadas de sobreposição. Estas denominações (super e hiper contração) não existem na literatura violonística, mas deduzimos tais termos com base, exclusivamente, na gênese desses movimentos.

Frank Koonce (1997) chama este expediente de “digitação invertida”. É um recurso extremamente útil e até imprescindível em certos casos, porém pouco ou nada considerado em métodos ou digitações em partituras por intérpretes de referência. Koonce atribui isso à pouca familiaridade que violonistas clássicos têm com os recursos utilizados por violonistas populares⁴⁰. Além disso, permite deixar fixa uma determinada configuração de alguns dedos de mão esquerda.

Segundo Santi (2010), uma sobreposição “ajuda a resolver uma passagem musicalmente” [provavelmente se referindo à sustentação da(s) nota(s) através deste recurso] (SANTI, 2010, p. 120)⁴¹. De um modo geral, é o dedo de maior número que se sobrepõe ao outro, porém, é possível criar uma hiper contração com um dedo de menor número sobrepondo-se aos demais, apesar de não ser um recurso usual. Nesse caso, este expediente pode ser melhor classificado como uma técnica estendida⁴². Vejamos um exemplo onde ocorre este tipo de sobreposição invertida (hiper contração):



Exemplo 18 – Estudo 5 (c.10) – Heitor Villa-Lobos – Sobreposição invertida (hiper contração) entre os dedos 3 e 4 – Digitação nossa

Como podemos ver, na metade do segundo tempo, para sustentar a nota Si até o final do compasso, é necessário que esta seja pressionada com o dedo 4, para que então o dedo 3 sobreponha-se a ele na oitava casa para pressionar a nota Fá. Nesse caso, não é somente a inusitada sobreposição do dedo 3 que pode tornar o trecho de difícil execução, mas também as

⁴⁰ A título de exemplo, o uso do polegar da mão esquerda como atuante no espelho do braço do violão também é um atributo de violonistas populares, porém, tido como uma técnica heterodoxa na literatura do violão clássico.

⁴¹ Poner un dedo de mayor número por encima del de menor número ayuda a resolver un pasaje musicalmente. (SANTI, 2010, p. 120)

⁴² *Técnicas estendidas* são processos que num determinado momento são utilizados marginalmente pelos intérpretes e que ampliam a paleta sonora de um instrumento ou propõem diferentes soluções mecânicas para determinadas situações. Com o passar do tempo, esses novos procedimentos vão sendo utilizados por intérpretes, e se considerados eficazes (por questões práticas) ou indispensáveis (quando se tratam de novos timbres, por exemplo), podem passar a fazer parte da técnica tradicional. (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p. 183)

contrações que ocorrem entre todos os dedos. Apesar disso, a consideramos uma solução plausível, pois é através dela que se pode sustentar a nota melódica por toda a sua duração, tal como se apresenta na partitura e, também, porque é um expediente técnico necessário somente no último quarto de tempo do compasso, ou seja, suas implicações físicas não perduram no compasso seguinte.

Uma interessante observação é que todo dedo sobreposto pode comportar-se como um eixo, pois ele rotaciona em direção ao dedo que o sobrepõe. Para Barceló (1995), “a principal utilidade deste recurso é quando queremos realizar um movimento de ‘ida e volta’ com um mínimo de esforço [...]. Pode nos servir também para resolver algum problema de distensão” (BARCELÓ, 1995, p. 50)⁴³.

A sobreposição, por ser uma demanda técnica de sustentação, pode ser vasta em uma digitação que preza pelo *legato* de uma execução.

2.4.9 Substituição

Dizemos que se produz uma substituição quando trocamos um dedo por outro dentro de um mesmo traste [i.e., casa]; se a substituição acontece na corda já pressionada por um determinado dedo, denomina-se ‘direta’ e, ‘indireta’, se acontece no mesmo traste, porém em outra corda. Ambas as formas podem acontecer mediante traslados totais ou parciais, mas há também uma forma especial de realizar a substituição direta, muito útil quando queremos conseguir um *legato* perfeito mantendo um determinado som de nosso interesse, embora haja uma acomodação total dos dedos: enquanto o dedo a ser substituído pressiona a corda, o dedo substituído se coloca **dentro do mesmo traste** [grifo do autor] — na frente ou atrás do dedo que já estava na corda, conforme o caso — graças à participação ativa da musculatura do dedo, assistida em menor grau por um ligeiro movimento de punho no mesmo sentido. Em seguida, o dedo a ser substituído abandona a corda sem que se interrompa o som. Esta técnica pode acontecer também com duas notas de cada vez, trocando dois dedos ou utilizando pestanas, como nas outras formas de substituição. (BARCELÓ, 1995, p. 54)⁴⁴

⁴³ La principal utilidad de este recurso se halla cuando queremos realizar un movimiento de “ida y vuelta” con un mínimo de esfuerzo [...] Puede servirnos también para salvar algún problema de extensión. (BARCELÓ, 1995, p. 50)

⁴⁴ Decimos que se produce una sustitución cuando cambiamos un dedo por otro dentro de un mismo traste; si la sustitución se realiza en la misma cuerda que pisaba el dedo anterior se denomina “directa”, e “indirecta” si se realiza en el mismo traste pero en diferente cuerda. Ambas formas pueden aplicarse mediante traslados totales o parciales, pero existe además una forma especial de llevar a cabo la sustitución directa, de utilidad cuando queremos conseguir un perfecto *legato* manteniendo un determinado sonido de nuestro interés, aunque haya una acomodación total de los dedos, y es la siguiente: mientras el dedo a sustituir pisa la cuerda, el dedo sustituido se coloca **dentro del mismo traste** — delante o detrás del dedo que pisó la cuerda primeramente, según el caso — gracias a la participación activa de la musculatura del dedo, asistida en menor medida por un ligero movimiento de la muñeca en el mismo sentido. Luego, el dedo a sustituir abandona la cuerda sin que el sonido se vea afectado de manera alguna, habiéndose producido la sustitución. Esta técnica se puede realizar también con dos notas a la vez, cambiando dos dedos, o utilizando cejillas, al igual que en las otras formas de sustitución. (BARCELÓ, 1995, p. 54)

Este é um importante conceito, principalmente no que se refere à obtenção do *legato*, pois assim é possível renovar a configuração de mão esquerda sem necessidade de abandonar por completo a colocação dos dedos no espelho. Porém, o que Barceló chama de “substituição indireta” nada mais é do que a simples troca dos dedos de mão esquerda. Pensamos que substituição deve envolver, necessariamente, a troca de dedos em mesma casa e corda, de modo a não perder a sustentação da nota do dedo substituído. Caso contrário, a mera troca de dedos caracteriza somente uma mudança de posição, precedida, no máximo, de uma contração. Vejamos uma ilustração, em quatro etapas, de uma substituição:

a)



b)



c)



d)



Figura 14 – Substituição de dedo 4 por dedo 1

2.4.10 Translado

Translado é a denominação da mudança de posição de mão esquerda. A posição, por sua vez, é definida pelo dedo 1. Na explicação de Carlevaro (1979, p. 94), se o dedo 1 está colocado na primeira casa, denominamos primeira posição; se na terceira, terceira posição e assim por diante. O autor ressalta que, ainda que o dedo 1 não esteja colocado em nenhuma casa, é ele, no entanto, que determina a posição. Logo, a título de exemplo, se temos o dedo 4 colocado na quarta casa, estaremos na primeira posição, pois o dedo 1 corresponderá à primeira casa. Carlevaro não explica, porém, como se denomina a posição quando outros dedos é que estão colocados na primeira casa. Pela lógica, inferimos que ainda assim ele demarca a primeira posição, por estar em uma situação hipotética.

O estado da arte mostra que tanto o conceito de translado quanto o de posição ainda estão em desenvolvimento. Para os nossos objetivos, podemos definir translado, simplesmente, como qualquer situação pela qual o(s) dedo(s) se desloca(m), longitudinal ou transversalmente (ou ambas) de sua posição. O salto, por sua vez, é uma categoria de translado, o qual ocorre por ação negativa. Isto posto, partimos do princípio que qualquer afastamento de posição (incluindo o salto) pode interferir na sustentação, fluidez e articulação das notas, e portanto necessita de critérios estabelecidos para a sua realização. Apro (2003), por exemplo, faz uma observação a respeito do processo de digitação, o qual “deve ser feito de maneira a não deixar evidentes os ‘buracos de silêncio’ ocasionados pelas sucessivas mudanças de posição [grifo nosso] na mão esquerda” (APRO, 2003, p. 99).

Barceló (1995) diz que “se fazemos uma mudança de posição, é melhor, sempre que possível, que usemos primeiramente os dedos que antes estavam livres, alcançando uma maior sensação de segurança no salto de mão esquerda” (BARCELÓ, 1995, p. 10-11)⁴⁶. Há controvérsia. Pensamos que se deve respeitar a ordem de chegada que se faz necessária para a realização mais fluente do trecho, vide o exemplo abaixo do Estudo 1 de Villa-Lobos.

The image shows a musical score for a guitar piece. It is in 4/4 time and G major. The notation starts at measure 11. The first measure has a C7 chord indicated above it. The notes are: G2 (finger 1), B2 (finger 3), D3 (finger 2), E3 (finger 1), F#3 (finger 1), G3 (finger 3), A3 (finger 2), B3 (finger 1), C4 (finger 4), B3 (finger 3), A3 (finger 2), G3 (finger 1), F#3 (finger 0), G3 (finger 3), A3 (finger 2), B3 (finger 1), C4 (finger 4). The piece ends with a double bar line.

Exemplo 20 – Estudo 1 (cc. 11-12) – Heitor Villa-Lobos – Ordem de chegada dos dedos 3, 2, 1 e 4

⁴⁶ Si realizamos un cambio de postura es mejor, siempre que sea posible, usar el o los dedos que anteriormente estaban libres, en primer lugar, consiguiendo una mayor sensación de seguridad. (BARCELÓ, 1995, p. 10-11)

No exemplo acima, se seguíssemos a orientação de Barceló, teríamos livre somente o dedo 4 para chegar ao compasso 12. Nesse caso, é melhor tocar o baixo Mi, e formar o acorde pelos dedos “da vez”, ou seja, 3, 2, 1 e, por último, o dedo 4. Koonce (1997) reforça esta ideia ao dizer que:

Na formação de um acorde, é também importante compreender que muitas vezes os dedos podem ser colocados em sequência — quando necessário — em vez de uma só vez. As maneiras em que você é capaz de fazer isso são determinadas, em parte, pela configuração de mão, pelo tempo e pelo ritmo da peça. (KOONCE, 1997)⁴⁷

Carlevaro (1979) sugere, também, o uso de translados para uma organização da digitação de uma escala, a qual, “sob um ponto de vista estritamente mecânico, deve levar em conta a PERIODICIDADE [*sic*]” (CARLEVARO, 1979, p. 107)⁴⁸, mantendo uma regularidade no tempo em que a mão repousa em cada posição. Barceló é mais enfático em sua restrição ao afirmar que “é importante reduzir ao mínimo necessário a quantidade de deslocamentos de mão esquerda, já que eles provocam uma perda de estabilidade e **quase** [grifo do autor] sempre é preferível um grande salto a muitos pequenos” (BARCELÓ, 1995, p. 11)⁴⁹. Zanon (2012) discorda. Diz que vários pequenos saltos ao invés de um salto longo minimizam a sensação de um grande lapso entre as notas, justamente por haver alguns pequenos lapsos menos perceptíveis (informação verbal)⁵⁰. Já para Russell (1998), o importante é “procurar que [o traslado] não coincida com um ponto importante da frase, para que não se note tanto o necessário corte de som no fraseado” (CONTRERAS, 1998, p 25)⁵¹. Wolff (2001), ainda, alerta para o fato de que:

A utilização de translados deve sempre respeitar limites razoáveis de dificuldade técnica. Na digitação de escalas velozes, por exemplo, convém evitar mudanças de posição. Se tal não for possível, é prudente coincidir os translados com o uso de cordas soltas, a fim de obter maior clareza e fluência na execução. (WOLFF, 2001)

⁴⁷ In forming a chord, it is also important to realize that fingers often can be placed in sequence--as needed--instead of all at once. The ways in which you are able to do this are determined in part by the hand configuration, the tempo, and the rhythm of the piece. (KOONCE, 1997)

⁴⁸ La digitación de la escala, desde un punto de vista estrictamente mecánico, debe tener en cuenta la PERIODICIDAD. (CARLEVARO, 1979, p. 107)

⁴⁹ Es importante reducir al mínimo indispensable la cantidad de desplazamientos de mano izquierda, ya que esto provoca una pérdida de estabilidad, y **casi** siempre es preferible un gran salto que muchos pequeños. (BARCELÓ, 1995, p. 11)

⁵⁰ Informação obtida de Fabio Zanon em Masterclass de violão no IV Festival de Violão da UFRGS em Junho de 2012.

⁵¹ En una frase con traslado, procurar que no coincida el mismo con un punto importante de la frase, para que no se note tanto el necesario corte de sonido en el fraseo. (CONTRERAS, 1998, p 25)

Como podemos observar, os critérios para a sua realização se prestam, na maioria das vezes, à sustentação das notas, de modo a não interferir na fluidez da frase. Já Koonce (1997) discorre sobre os benefícios do translado no que diz respeito à expressividade e articulação:

Translados, no entanto, às vezes não são só necessários, mas também desejáveis, pois se bem colocados podem fornecer segurança técnica ou acrescentar um senso de drama ou emoção à música. É importante determinar em todos os casos se você deseja chamar a atenção para o translado ou se você deseja que ele seja discreto. As digitações que você escolher, muitas vezes, variam conforme o caso. Uma maneira de fazer um translado discreto é fazê-lo durante um repouso ou uma pausa natural na música, como entre as frases. Outra maneira é fazê-lo após tocar uma corda solta. [...] A fim de determinar a colocação do translado, o seu impacto sobre a música deverá ser sempre levado em consideração. Um translado ou uma grande mudança no alinhamento da mão não deve ocorrer entre notas que estão intimamente atraídas, melódica, harmônica ou rítmicamente umas às outras. Por exemplo, as notas curtas normalmente são atraídas para as notas sucessivas de maior duração. Em ritmos pontuados, portanto, as notas curtas são atraídas para os tempos fortes. Fazer um translado entre essas notas pode criar uma sensação de atividade onde, ao contrário, deveria ocorrer um sentido natural de relaxamento. Se o translado é necessário, no entanto, a sua realização não deve ser após a nota curta [...], mas sim, após a nota pontuada [...]. Todo ou parte do valor do ponto pode ser usado para fazer o translado. (KOONCE, 1997)⁵²

Barceló (1995) também é da opinião de que, nas figuras de colcheia pontuada e semicolcheia, (ou em suas proporções correspondentes) é melhor saltar após a execução da primeira, e complementa:

Quando temos este tipo de ritmo [...] devemos buscar uma digitação que nos permita realizar a mudança de posição (se necessário) ao terminar a nota mais longa, já que a sensação de perda de unidade sonora, ou *legato*, é menor do que a mudança entre as figuras de menor valor. (BARCELÓ, 1995, p. 10)⁵³

⁵² Shifts, however, sometimes are not only necessary but also desirable since a well-placed shift can provide technical security or add a sense of drama or excitement to the music. It is important to determine in every instance whether you wish to draw attention to a shift or whether you wish for it to be inconspicuous. The fingerings you choose will often vary accordingly. One way to make a shift inconspicuous is to have it occur during a rest or a natural pause in the music, such as between phrases. Another way is to shift after plucking an open string. [...] In determining the placement of a shift, its impact on the music should always be taken into consideration. A shift or a major change in hand alignment should not occur between notes that are closely attracted to one another, melodically, harmonically, or rhythmically. For example, short notes normally are attracted to successive notes of longer duration. In dotted rhythms, therefore, short notes that follow dots are attracted to the following downbeats. To place a shift between those notes might create a sense of activity where a natural sense of relaxation should occur instead. If a shift is necessary, however, its placement should not be after the short note [...], but after the dotted note [...]. All or part of the dot's value then can be used to make the shift. (KOONCE, 1997)

⁵³ Cuando tenemos este tipo de ritmos [...] debemos buscar una digitación que nos permita realizar el cambio de posición (si es necesario) al terminar la nota más larga, ya que la sensación de pérdida de unidad sonora, o *legato*, es menor así que si se realiza entre las figuras de menor valor, siendo además más fácil y natural. (BARCELÓ, 1995, p. 10)

2.4.11 Pestanas

Madeira e Scarduelli (2013) a definem como “*qualquer situação na qual um dedo da mão esquerda pressiona a(s) corda(s) com outra parte que não seja a gema*”⁵⁴ [grifo dos autores]” (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p. 183).

Como critério para a sua realização, Tennant (1995, p. 23) e Koonce (1997)⁵⁵ recomendam “ser seletivo”, ou seja, observar quais notas estão, de fato, sendo pressionadas pela pestana. A conveniente seleção de notas permite um melhor aproveitamento físico do dedo, pois, “o problema da pestana — mais que a pressão — é a distribuição da força ao longo do dedo” (CONTRERAS, 1998, p. 38)⁵⁶. Como estratégia para esta distribuição, Wolff (2012) recomenda que se coincida a junção das falanges do dedo com a nota a ser pressionada, o que exigirá menor esforço, pois a superfície do dedo é mais dura nesta junção.⁵⁷

Esse tipo de observação dá margem às variações da pestana. Na literatura consultada encontramos as seguintes denominações: pestana “dobradiça” (do inglês, *hinge barré* e do espanhol, *bisagra*), pestana combinada e pestana cruzada. A primeira “mantém fixa uma extremidade do dedo [pressionando a(s) corda(s)] enquanto a outra é elevada para dar espaço às cordas soltas” (KOONCE, 1997)⁵⁸. Ela representa, no entanto, duas formas distintas, as quais chamaremos daqui em diante de *pestana de falange proximal* (Fig. a), na qual é a base do dedo (ligada à região palmar) que pressiona a nota, e *pestana de falange distal* (Fig. b), feita com a última articulação do dedo.

⁵⁴ O termo gema (ou polpa) refere-se à parte do dedo da mão esquerda que normalmente pressiona a corda, i.e., a ponta.

⁵⁵ By observing the position of the lowest note, the guitarist must quickly determine the number of strings that need to be included under the barré. An efficient player will try to include only those strings that are necessary; however, sometimes this is not readily apparent. To make an adjustment once the barré has been placed is often clumsy and results in a negative audible effect such as an abrupt detachment of notes. (KOONCE, 1997)

⁵⁶ El problema de la cejilla, más que de presión es de distribución de la fuerza a lo largo del dedo. (CONTRERAS, 1998, p. 38)

⁵⁷ Mensagem pessoal de Daniel Wolff, em 05 de agosto de 2012, recebida por correio eletrônico.

⁵⁸ A hinge barré works like the hinge on a door; it remains attached at one end of the finger while the other end is lifted to accommodate open strings. (KOONCE, 1997)

a)



Figura 15a: Pestana de falange proximal

b)



Figura 15b: Pestana de falange distal

Barceló (1995, p. 39)⁵⁹ e Russell (1998, p. 38)⁶⁰ recomendam o uso da pestana de falange proximal para evitar o traslado transversal do dedo 1, pois, do contrário, a necessidade de pressionar outra corda com gema de um mesmo dedo pode comprometer o *legato* do fraseado. Madeira e Scarduelli (2013) referem-se às duas formas para o mesmo objetivo:

As pestanas bisagras [de falanges proximal e distal] podem ser enquadradas em quatro casos, quando precisam: 1) sustentar a nota da voz inferior, enquanto a voz superior exige a realização de uma nota em corda solta e depois pisada; 2) sustentar a nota da voz inferior, enquanto a voz superior exige a realização de uma nota pisada e depois em corda solta; 3) sustentar a nota da voz superior, enquanto a voz inferior exige a realização de uma nota em corda solta e depois pisada; 4) sustentar a nota da voz superior, enquanto a voz inferior exige a realização de uma nota pisada e depois em corda solta. (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p. 186)

Note-se que as quatro funções descritas por Madeira e Scarduelli dizem respeito à sustentação sonora.

Barceló (1995) também chama a atenção para o fato de que “a pestana [de falange distal], ao abarcar nada mais que duas cordas, permite uma grande mobilidade, podendo,

⁵⁹ Sirve para preparar la colocación de una posterior ceja, la cual se pone “bajando” luego al diapasón las restantes falanges que se hallan sobre las cuerdas a pisar. [...] Este recurso también tiene aplicación cuando venimos pisando sobre la primera cuerda y queremos pasar a la quinta o sexta cuerda con facilidad. (BARCELÓ, 1995, p. 39)

⁶⁰ Tener en cuenta las posibilidades de la cejilla “corrida” o “móvil” para facilitar digitaciones (especialmente para evitar traslado transversal inútil del dedo 1) y para no romper la continuidad del fraseo. (CONTRERAS, 1998, p. 38)

adicionalmente, atuar em combinações muito úteis com os outros dedos” (BARCELÓ, 1995, p. 37)⁶¹.

A pestana combinada, como o próprio nome diz, é a combinação da pestana com a gema de outro dedo (geralmente o dedo 2) dentro de uma mesma casa. Apesar de ser possível combinar uma pestana de falange proximal com outro dedo, este recurso é mais comum com a pestana de falange distal, de modo a gerar uma contração ou sobreposição. Barceló (1995) recomenda que:

Quando possível, é melhor eleger uma pestana combinada com um dedo do que uma meia pestana, já que a primeira permite uma maior liberdade de movimentos e, além disso, pode-se fazer com esta um bom vibrato. Outra vantagem é a de poder levantar, se necessário, só a pestana ou só o dedo que se combina com ela. O mais importante é escolher a que melhor convenha para cada caso. (BARCELÓ, 1995, p. 45)⁶²

Um caso bastante conhecido desse expediente é o arpejo em Lá Maior do primeiro compasso do Estudo n. 2 de Villa-Lobos.

Exemplo 21 – Estudo 2 (c. 1) – Heitor Villa-Lobos – Pestana combinada

O sistema “a” é o primeiro compasso da obra tal como se apresenta na versão da editora Max-Eschig. O sistema “b” contém uma digitação comumente usada em tal trecho. Como podemos ver, o dedo 1 é responsável por pressionar as notas Mi e Lá, através de uma

⁶¹ Las cejillas, al abarcar nada más que dos cuerdas, permiten una gran movilidad pudiendo, además, actuar en combinaciones muy útiles con los otros dedos. (BARCELÓ, 1995, p. 37)

⁶² Cuando es posible, es mejor elegir una cejilla combinada con un dedo que una media-ceja, ya que la primera permite una mayor libertad de movimientos y además se puede realizar con ésta un buen vibrato. Otra ventaja es la de poder levantar si lo deseamos sólo la cejilla o el dedo que se combina con ésta. Lo más importante es seleccionar la que más convenga para cada caso específico. (BARCELÓ, 1995, p. 45)

pestanda de falange distal, e o dedo 2 por pressionar o Dó#, ambos ocupando a casa 2. Vejamos:

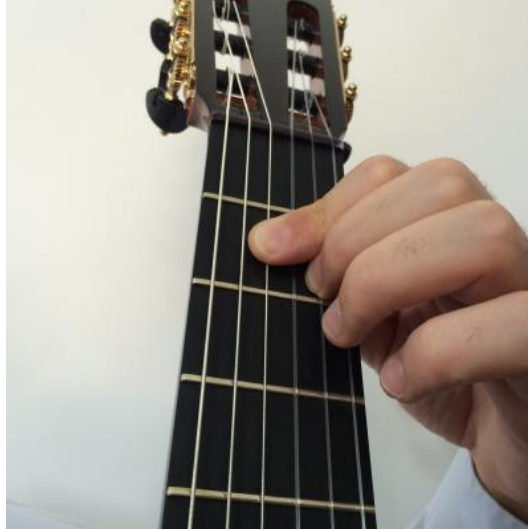


Figura 16 – Pestana de falange distal combinada com dedo 2

Um dado interessante é o fato do dedo 2 poder permanecer na segunda corda para, em seguida, tocar a nota Lá do segundo tempo, assumindo a função de dedo guia e sendo intercalado pelo uso da primeira corda solta, a qual permite uma fluência do arpejo. Nesse caso, podemos concluir que a pestana combinada não é só a união de dois expedientes técnicos (pestanda e contração), mas sim, pode ser um conjunto de procedimentos que, claramente, visa a sustentação, o *legato*, a fluidez como um todo através de uma cadeia de reações.

Já a pestana cruzada é aquela em que a base do dedo pressiona uma casa, e a sua ponta, outra. Este expediente gera uma inclinação do dedo, na qual a sua ponta pode estar à frente ou atrás da base. É um recurso possível, porém pouco urgente em relação a qualquer outro tipo de pestana. Vejamos ao menos um caso no qual o seu uso é imprescindível:

Exemplo 22 – Rossiniana N.1 Op. 119 (c. 27) – Mauro Giuliani – Pestana cruzada

Aqui a pestana cruzada caberá à figura mais curta do trecho. Considerar tocar o Lá# com qualquer outro dedo que não a base da pestana pode gerar erros na execução, pois simplesmente não há tempo hábil que permita um deslocamento seguro de um mesmo dedo para cumprir duas tarefas distintas. Isto, claro, considerando manter a textura intacta. Muitos violonistas, porém, optam por suprimir a nota Mi do acorde. Desta forma é possível usar o dedo 2 para pressionar o baixo Si na sexta corda, os dedos 3 e 4 para as notas Sol e Dó#, respectivamente, e o dedo 1 para o Lá#. Do ponto de vista técnico, essa digitação pode ajudar a se obter uma articulação ainda mais clara e precisa do que com a base de uma pestana. No entanto, sem a nota Mi, não há o trítone que caracteriza o grau Dominante.

Assim como a pestana cruzada, as pestanas com outros dedos são recursos secundários. Segundo Madeira e Scarduelli (2013), “os motivos para a escolha desse tipo de digitação são a plena realização das durações e articulações das notas e a execução de ideias musicais que, quando feitas de forma tradicional no instrumento, gerariam problemas técnicos maiores” (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p. 184). Vejamos um caso de *pestana com outros dedos* no primeiro movimento da Sonatina Op. 51 de Lennox Berkeley, na digitação do violonista inglês Julian Bream.

Exemplo 23 – Sonatina Op. 51 (cc. 32-33) – Lennox Berkeley – Pestana com dedo 3

No primeiro tempo do compasso 33, Bream sugere duas pestanas simultâneas: com o dedo 1 na terceira casa, abarcando os baixos Sol e Dó, e com o dedo 3 na quinta casa realizando as demais. Se o intuito for o de executar todas as notas do acorde, não há muito que se fazer; é necessário que haja, ao menos, duas pestanas. Porém, podemos ponderar se o melhor dedo para a segunda pestana é, de fato, o dedo 3, como sugere Bream. Para nós, está claro que o seu uso foi motivado pelo devido julgamento das próprias qualidades dos dedos, e isso, definitivamente, deve ser uma reflexão praticada por todo aquele que se depara com problemas de digitação.

A primeira pestana do referido acorde também poderia ser realizada com o polegar da mão esquerda, pressionando os baixos Sol e Dó, de modo a liberar os dedos 1, 2, 3 e 4 para as

outras notas. Como vimos anteriormente, o uso deste dedo é plausível, dentro da técnica do violão clássico, em situações extremas. Porém, para funcionar, deve ser feito em momento propício e com tempo hábil para a sua realização. Se observarmos o compasso 32 da Sonatina, parece não ser o caso, pois trata-se de uma sucessão relativamente rápida de acordes, sem qualquer momento de descanso para uma preparação.

De um modo geral, a pestana ainda constitui um recurso dispendioso em termos de mecanismo, pois abrange zonas imprecisas do dedo. Barceló (1995) pondera que:

Apesar da vital importância das pestanas para a digitação, é recomendável restringir seu uso ao mínimo necessário, ou seja, que só nos convém utilizá-las quando consideramos que são a melhor solução, visto que podem reduzir a mobilidade da mão esquerda e criar tensões. (BARCELÓ, 1995, p. 46)⁶³

O que vai determinar a escolha de um tipo ou outro de pestana é a experimentação baseada nas capacidades individuais do violonista e dentro de uma perspectiva motora que assegure a qualidade do mecanismo empreendido ao movimento.

2.4.12 Ligados

Partindo de dois princípios de movimento de mão esquerda (ação positiva e ação negativa), inferimos que os ligados — citados na literatura da técnica violonística como ascendentes, descendentes e mistos (CARLEVARO, 1979 *et al*) — compõem três tipos de comportamento dos dedos: percussivo (ligado ascendente), derrapante (descendente) e retrocedente, que é um tipo especial de ligado descendente pelo qual o dedo, por uma ação negativa, cede, subitamente, à pressão exercida na corda, produzindo o efeito sem o ruído característico da fricção do comportamento derrapante.

Uma interessante observação a respeito do ligado descendente, é que o dedo de menor número pode oscilar, transversalmente, em sentido oposto, à oscilação do dedo de número maior. Assim, o comportamento do primeiro — que como vimos, é um dedo auxiliar — se contrapõe ao do dedo principal, compensando, portanto, a pressão exercida por este durante a fricção à corda e, conseqüentemente, estabilizando o movimento do expediente como um todo. Talvez seja por esta razão que a execução de ligados descendentes entre graus muito afastados — sobretudo que envolvam corda solta — seja menos precisa, pois o dedo principal

⁶³ A pesar de la vital importancia de las cejas en la digitación es recomendable restringir su uso al mínimo necesario; es decir que sólo nos conviene utilizarlas cuando consideremos que es la mejor solución, ya que éstas pueden reducir la movilidad de la mano y crear tensiones. (BARCELÓ, 1995, p. 46)

oscila demasiadamente até que libere a corda para a efetivação do ligado, causando, inclusive, efeitos sonoros indesejados, como a distorção.

Os ligados prestam-se a diferentes propósitos. Yates (1998), por exemplo, categoriza-os de três formas: ligados técnicos, texturais e fraseológicos. Segundo o autor:

Ligados técnicos são utilizados apenas para ajudar a mão direita na execução de passagens rápidas; ligados texturais aliviam a monotonia de passagens de notas iguais constantemente articuladas, especialmente quando não é possível fornecer variedade de toque com a mão direita por si só; ligados fraseológicos são definidos de acordo com seu efeito musical. É interessante notar que, independentemente da motivação para a sua utilização, todos os ligados têm uma consequência musical ou fraseológica — geralmente o da ligação ou do agrupamento de notas, salientando a primeira nota do grupo. (YATES, 1998)⁶⁴

No exemplo abaixo podemos observar como ocorre a execução de uma escala por ligados técnicos. A obra em questão é relativamente rápida e a menor subdivisão da unidade de tempo do compasso 69 pode representar um obstáculo técnico para ambas as mãos. A decisão de se ligar em grupos de três notas faz com que os dedos da mão direita tenham um tempo mais cômodo (ou seja, tempo de colcheia) para executá-las. Além disso, o próprio idiomatismo da escrita, que dispõe três notas por corda, tocadas pela mesma sequência de dedos de mão esquerda (1, 2 e 4), convida a essa decisão.

Exemplo 24 – Sonata – 3º movimento (“La Toccata de Pasquini”) (cc. 68-69) – Leo Brouwer – Ligados técnicos

A “consequência musical” citada por Yates é perceptível uma vez que o “ligado implica um ligeiro *diminuendo*” (ZANON, 2014) (informação verbal)⁶⁵, e uma sucessão deles, como se mostra acima, pode representar um gesto musical único, contribuindo para o fraseado.

⁶⁴ Technical slurs are used simply to aid the right hand in the execution of fast passage-work; textural slurs relieve the monotony of constantly-articulated equal-note passages, particularly when it may not be possible to provide enough variety of touch with the right-hand alone; and phraseological slurs are defined according to their musical effect. It is worth noting that, regardless of the motivation for their use, all slurs have a musical, or phraseological, consequence — generally that of connecting or grouping notes together, stressing the first note of the group. (YATES, 1998)

⁶⁵ Informação obtida de Fabio Zanon em Masterclass de violão na 32ª Oficina de Música de Curitiba, em Janeiro de 2014.

Corroborando com Yates, Russell (1998) diz que:

Os ligados úteis são os que nos obrigam a formar frases musicais. Os puramente mecânicos é preciso tirá-los ou, se não se pode, compensá-los com o timbre (para que não se note a imposição mecânica sobre a musicalidade). (CONTRERAS, 1998, p. 35)⁶⁶

A recomendação de Russell, no entanto, deve ser relativizada. Todos os ligados têm utilidade e, mesmo aqueles motivados, a princípio, pela simples viabilidade mecânica, devem ser considerados na execução. Porém, desde que — aqui concordamos com o autor — estes não se imponham à musicalidade, e sim, somem-se a ela. Basta, portanto, tratá-los com propriedade, e não com reservas.

2.4.13 *Walking*

Considerando tudo o que vimos até aqui sobre os procedimentos técnicos de mão esquerda, bem como os seus objetivos, podemos definir o *Walking* como um conjunto de parâmetros técnicos de mão esquerda que visa a fluência mecânica; obtida pela economia de movimento dos dedos e, fluência sonora; alcançada pela conveniente permanência dos dedos no espelho do braço do violão para a sustentação do som. Nas palavras de Koonce (1997) — autor do termo — trata-se de:

Um princípio de movimento que considero muito importante, mas que ainda não está identificado por um termo familiar de referência. Eu descreveria como "caminhar" com os dedos, porque, como tal, você dá passos de um dedo para outro [...]. Esta suave troca de "peso" é boa para a mão e elimina problemas associados com salto ou deslizamento — especificamente, elimina a liberação descontrolada de notas, bem como o risco de cometer erros. Quando você caminha com os dedos, você mantém um ponto de contato com o espelho no momento da troca e, portanto, pode melhor avaliar distâncias. Quando você salta de um dedo para o próximo, você facilmente perde essa perspectiva e tem uma maior possibilidade de perder a corda ou o traste. (KOONCE, 1997)⁶⁷

⁶⁶ Los ligados útiles son los que nos *obligan* a hacer frases musicales. (los puramente mecánicos) hay que quitarlos o, si no se puede, compensarlos con la tímbrica (que no se note la imposición mecánica sobre la musicalidad). (CONTRERAS, 1998, p. 35)

⁶⁷ [...] a principle of movement that I consider very important, but which is not yet identified by a familiar term of reference. I describe it as "walking" with the fingers because, like walking, you step from one finger to another [...]. This smooth "weight" exchange feels good to the hand and it eliminates problems associated with jumping or sliding--specifically, the uncontrolled release of notes, as well as the risk of making mistakes. When you walk with the fingers, you maintain a point of contact with the fingerboard at the moment of the exchange and therefore you are better able to judge distance. When you jump from one finger to the next, you easily lose this perspective and have a greater possibility of missing the string or the fret. (KOONCE, 1997)

É importante notar que o que está implícito no conceito do *Walking* é a necessidade de se manter os dedos em contato com o espelho, pois do contrário, a “liberação descontrolada de notas” oferece riscos, os quais podemos entender como a perda de continuidade. Zanon se refere a esse descontrole como o gesto de “datilografar” a mão esquerda, o qual só é bem vindo quando se quer o efeito *non legato* (ZANON, 2014) (informação verbal)⁶⁸. Já Fernandez (2000), diz que “não é possível tocar uma frase em *legato* por meio de um gesto físico que procede por espasmos (ou pelo menos não é natural fazê-lo)” (FERNANDEZ, 2000, p. 45)⁶⁹.

Podemos afirmar, portanto, que o *Walking* é o produto da elaboração de uma digitação.

⁶⁸ Informação obtida de Fabio Zanon em Masterclass de violão na 32ª Oficina de Música de Curitiba, em Janeiro de 2014.

⁶⁹ No es posible producir una frase en legato por medio de un gesto físico que procede por espasmos (o al menos no es natural hacerlo). (FERNANDEZ, 2000, p. 45)

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS PARÂMETROS TÉCNICOS DE MÃO ESQUERDA

Vimos que os parâmetros técnicos de mão esquerda provêm de atitudes digitais que compõem o ato maior de se tocar violão. Nisso, instauramos, no presente trabalho, o princípio de movimento dos dedos de mão esquerda, classificando sua ocorrência de três formas: por ação positiva, negativa e intermediária.

Assim como encontramos, na literatura, o termo *auxiliar* para referir-se a um dedo de função secundária, inferimos que há, portanto, um dedo *principal*. O mesmo processo dedutivo ocorre na definição de pestana, a qual compreende áreas incertas que não a gema do dedo.

Concluimos também que, tanto as demandas técnicas quanto as expressivas dependem do tipo de comportamento do dedo, podendo ser este por oscilação (para a produção do vibrato), deslocamento (para qualquer mudança de posição), rotação (dedo eixo), percussão (ligado ascendente) e, retrocesso e derrapagem (responsáveis pelos ligados descendentes). Todos estes, porém, indicam um comportamento móvel. Nisso, podemos inferir que há um sétimo comportamento, não citado na literatura, mas presente na execução de mão esquerda: o comportamento inerte; no qual o dedo simplesmente pressiona a nota sem qualquer movimento especial.

Além do princípio de movimento, função, área e comportamento, as atitudes digitais podem ser classificadas por disposição (natural, distendida, contraída e sobreposta — considerada como super ou hiper contraída), sentido (longitudinal, transversal e diagonal) e por fim, período de permanência, podendo ser este insuficiente, suficiente ou excedente. Observemos o quadro:

ATITUDES DIGITAIS DE MÃO ESQUERDA	
Princípio de movimento	Ação Positiva – Ação Intermediária – Ação Negativa
Função	Principal – Auxiliar
Área	Gema – Pestana
Comportamento	Inerte – Oscilante – Deslocante – Rotacional – Percussivo (ação positiva mais intensa) – Retrocedente e Derrapante (comporta-se como dedo de mão direita)
Disposição	Natural – Distendida – Contraída – Sobreposta (super contraída e hiper contraída)
Sentido	Longitudinal – Transversal – Diagonal
Período de permanência	Insuficiente – Suficiente – Excedente

Quadro 2 – Classificação das atitudes digitais de mão esquerda

Esta classificação se faz necessária para uma definição precisa das demandas técnicas de mão esquerda. Através dela, podemos melhor entender a gênese e o processo de determinados movimentos que, por falta de explicações técnicas, confundem-se.

PARÂMETROS TÉCNICOS	PROCEDIMENTO	OBJETIVO
Ação positiva	Pressão exercida sobre a corda	Definição e sustentação do som
Ação negativa	Cessão da pressão exercida sobre a corda	Interrupção do som
Ação intermediária	Recosto do dedo sobre a corda	Definição/sustentação e interrupção do som
Harmônicos	Recosto do dedo sobre a corda	Definição e sustentação do som
Abafadores	Recosto do dedo sobre a corda	Interrupção do som
Dedo eixo	Rotação do dedo sobre si mesmo	Sustentação do som
Dedo guia	Deslizamento do dedo de um ponto a outro por meio de uma ação intermediária	Sustentação do som
Dedos auxiliares	Pressão de uma ou mais cordas sem serem responsáveis à realização dos sons	Sustentação do som
Distensão e contração	Disposição distendida ou contraída dos dedos sobre as cordas	Sustentação do som
Sobreposição	Contração do dedo em uma disposição transversal invertida	Sustentação do som
Substituição	Troca de um dedo por outro dentro de uma mesma casa	Sustentação do som
Translado	Afastamento do dedo, longitudinal ou transversalmente (ou ambas) de sua posição	Articulação, por meio de sustentação e interrupção do som
Pestanas	Pressão do dedo sobre a(s) corda(s) com outra parte que não a gema (ou polpa)	Sustentação do som
Ligados	Percussão, retrocesso e derrapagem do dedo sobre a corda	Articulação do som
<i>Walking</i>	Conveniente permanência dos dedos sobre as cordas	Sustentação do som

Quadro 3 – Classificação dos parâmetros técnicos de mão esquerda

2.5 PARÂMETROS INDIVIDUAIS

São os critérios de digitação e dedilhado que dizem respeito às capacidades motoras de execução. Assim como nos parâmetros instrumentais, não seria produtivo ater-nos às diferentes características pessoais de um indivíduo e, com isso, simplesmente abster-nos de generalizações. Na mesma proporção em que assumimos que cada mão é particular, podemos também considerar que nossos dedos cumprem tarefas específicas e pelas quais são dotados de certas habilidades. Neste trabalho nos interessa a regra. Quanto à exceção, ela é tratada e relativizada sempre que oportuno.

2.5.1 Qualidade dos dedos de mão esquerda

Como ponto de partida para este pensamento, vejamos como Barceló (1995) qualifica as propriedades dos dedos de mão esquerda:

Dedo 1 – Tem grande agilidade e orientação segura. Entre os dedos 1 e 2 se consegue uma maior distensão.

Dedo 2 – É o dedo mais forte e de fácil domínio (depois do polegar). Note-se que qualquer violonista amador sem experiência utiliza quase que exclusivamente os dedos 1 e 2, por senti-los mais controláveis, fato este a se considerar em uma digitação.

Dedo 3 – É menos ágil que os anteriores. Por razões anatômicas, não possui tanta independência de movimentos e seu máximo rendimento se consegue combinando-o com o dedo 1, pois a distância entre ambos proporciona-lhe maior liberdade.

Dedo 4 – É o dedo mais fraco da mão esquerda, mas pode ser bastante rápido, sempre que não se combine repetidamente com o dedo 3 (já que ambos os dedos possuem um tendão em comum, o que os torna menos autônomos). É de muito bom rendimento com o dedo 1 e também com o dedo 2, porém em menor grau. A disposição natural da mão faz com que sua musculatura se posicione mais longe do espelho que os demais dedos, o que dificulta em certas ocasiões. (BARCELÓ, 1995, p. 13)⁷⁰

Nesse sentido, é possível qualificar as disposições de mão esquerda para determinadas tarefas. Por exemplo: as disposições 2-3 ou 3-4 de mão esquerda podem ser insatisfatórias se

⁷⁰ **Dedo 1** – Posee gran agilidad y segura orientación. Entre el 1 y el 2 se logra la mayor apertura angular. **Dedo 2** – Es el dedo más fuerte y de fácil dominio de la mano izquierda (después del pulgar). Es de ahcer notar que cualquier guitarrista aficionado sin experiencia utiliza casi únicamente los dedos 1 y 2 por sentirlos más controlables, hecho a tener en cuenta cuando de digita. **Dedo 3** – Es menos ágil que los dos anteriores, no posee tanta independencia de movimientos por razones anatómicas, su máximo rendimiento se logra combinándolo con el dedo 1, la distancia entre ambos le proporciona bastante libertad. **Dedo 4** – Es el dedo más débil de la mano izquierda, aunque puede ser bastante ágil siempre que no se le combine repetidamente con el 3 (ya que ambos dedos poseen un tendón en común, lo que les resta autonomía). De muy buen rendimiento con el 1 y también con el 2, pero en menor medida. La disposición natural de la mano hace que su musculatura se halle más lejos del diapason que la de los demás dedos, lo que le perjudica en ciertas ocasiones. (BARCELÓ, 1995, p. 13)

comparadas às de 1-2, 1-3, 1-4 e 2-4 para a realização de ligados. Assim, e de uma forma bastante genérica, podemos tomar como um pressuposto a preferência por disposições favoráveis à realização de ligados, sobretudo em casos de exaustão de mecanismo, como ligados mistos em trinados longos, por exemplo. Parece-nos óbvia tal reflexão, porém, é importante lembrar que os critérios não funcionam de forma isolada. A questão não é somente decidir entre uma disposição de dedos 1-2 ou 3-4 para fazer um trinado, mas sim, saber até que ponto podemos optar por um ou outro de modo que outros parâmetros possam ser respeitados, ou, repensados.

A ideia de qualidade do dedos também é válida para os casos de distensão e contração, não só na apresentação longitudinal, como também na transversal e mista. Segundo Barceló (1995):

Entre os dedos 1 e 2 pode-se produzir o maior distanciamento ou abertura angular em relação aos demais dedos [...]. As distensões entre os dedos 1 e 3, 1 e 4, e 2 e 4 são boas também, pois, especialmente as duas primeiras, podem ser consideradas como derivadas da distensão entre os dedos 1 e 2. (BARCELÓ, 1995, p. 16)⁷¹

Carlevaro (1979), porém, diz que “o uso de um dedo ou outro, na digitação, está diretamente relacionado com a aquisição gradual de uma consciência plena da mecânica muscular” (CARLEVARO, 1979, p. 155)⁷², a qual, portanto, pode ser entendida como o reconhecimento e julgamento das qualidades motoras postas em perspectiva na escolha da digitação. Este é um dado interessante a se considerar, pois os parâmetros individuais dizem respeito às capacidades técnicas do violonista, e estas, contudo, podem sofrer mudanças a curto, médio e longo prazo. Em outras palavras, podemos escolher uma determinada digitação considerando um estado atual das próprias habilidades e, ao longo do estudo, e aliado a outros fatores, este estado pode se modificar, influenciando novas decisões.

⁷¹ Entre los dedos 1 y 2 se puede producir la mayor separación o apertura angular en relación a los demás dedos [...]. Las extensiones entre los dedos 1-3; 1-4; y 2-4, son también buenas especialmente las dos primeras ya que se pueden interpretar como derivadas de la separación de los dedos 1-2. (BARCELÓ, 1995, p. 16)

⁷² El empleo de un dedo u otro en la digitación, está en relación directa con la adquisición paulatina de una conciencia plena de toda la mecánica muscular. (CARLEVARO, 1979, p. 155)

2.5.2 Qualidade dos dedos de mão direita

2.5.2.1 Repetição de dedos

É de senso comum, no estudo do mecanismo de mão direita, adotar como regra a não repetição de um mesmo dedo no toque sucessivo de duas ou mais notas, pois dedos repetidos têm menos velocidade e acumulam mais tensão muscular do que dedos alternados. Porém, a repetição é oportuna quando o tempo entre as notas nos permite executá-la de forma relaxada. Tal expediente ajuda a obter homogeneidade sonora, evitar cruzamento de dedos e até mesmo delimitar o fraseado, através da inflexão e respiração entre as frases, semelhantemente ao que acontece com os translados de mão esquerda. O tempo cômodo entre duas notas pode ser, também, o momento ideal para repetir um dedo e assim renovar uma sequência de dedilhados pré-estabelecida.

2.5.2.2 Cruzamento de dedos

A disposição natural para a execução ou o repouso dos dedos *i*, *m* e *a* de mão direita se dá pela ordem decrescente de cordas adjacentes.



Figura 17 – Disposição natural dos dedos *i*, *m*, *a*

Quando esta disposição inverte-se, dizemos que há um cruzamento.



Figura 18 – Disposição invertida – Cruzamento de dedos

Assim como a repetição, o cruzamento de dedos pode representar um obstáculo na execução de mão direita; isto porque implica a extensão do dedo que cruza, tornando-o instável em relação à sua posição natural. Para evitar os cruzamentos, Barceló (1995) sugere:

a) um oportuno ligado técnico de mão esquerda; b) mudar de corda em outra parte do trecho (enquanto não represente uma nova dificuldade); c) intercalar com os dedos *a* ou *p* (quando se toca com “dois dedos”); d) uma repetição [...]; e) um deslizamento. (BARCELÓ, 1995, p. 67)⁷³

O que Barceló chama de deslizamento é a repetição de dedo feita por um único impulso, por exemplo, quando o *i* toca a primeira corda e, sem retrair-se, segue o movimento na mesma direção para tocar a segunda corda. Yates (2014) denomina este mesmo expediente como *ligado de mão direita* (informação verbal)⁷⁴, pois este “único impulso” implica maior obtenção do efeito *legato* entre duas notas, se comparado aos toques individualmente articulados para o mesmo objetivo. Porém, segundo Hazard (s/d), nem sempre é vantagem evitar cruzamentos, pois artifícios que quebrem um padrão simples podem interferir, por exemplo, na memória e na concentração.

⁷³ a) un oportuno ligado técnico de mano izquierda; b) cambiar de cuerda en otra parte del pasaje (mientras no represente una nueva dificultad); c) intercalar el a o el p (cuando se toca con “dos dedos”); d) una repetición [...]; e) un deslizamiento. (BARCELÓ, 1995, p. 67)

⁷⁴ Informação obtida de Stanley Yates em *International Colloquium* da UFRGS, em Março de 2014.

O autor pondera que:

Um fator importante na viabilidade de um dedilhado é a sua simplicidade. Frequentemente, um complexo dedilhado que é tocado nitidamente limpo quando a seção é isolada, torna-se um perigo mental para a concentração e a memorização quando a peça é tocada do começo ao fim. Em outras palavras, se você está indo bem por um tempo com um dedilhado *i-m-i-m* e de repente coloca um dedo *a* para acomodar um cruzamento de corda, talvez funcione bem na teoria, mas causa lapsos na memorização de tal passagem [...]. O dedilhado que funciona bem em um ponto da sequência não funciona tão bem em outro. No entanto, a segurança mental obtida por não ter que prestar atenção para a mudança do dedo geralmente supera a ligeira vantagem do melhor dedilhado. (HAZARD, s/d)⁷⁵

Vejamos um exemplo de dedilhado no qual a fórmula *i, m* (ou *m, i*) pode ser, em nossa opinião, a melhor solução para a resolução de uma passagem, mesmo havendo cruzamento de dedos em alguns momentos. Trata-se de uma seção de sextinas em *ostinato* de rápida execução, acompanhando o tema da *Passacaglia* que ocorre no baixo.

⁷⁵ A major factor in the practicability of a fingering is its simplicity. Over and over again, a complex fingering that plays neatly and cleanly when the section is isolated becomes a mental hazard to concentration and memorization when the piece is played through. In other words, if you are going along for a while with (*imim*) and suddenly throw in an *a* finger to accommodate a string crossing, it might work well in theory but cause havoc in the memorization of such a passage. [...] The fingering that works well at one point in the sequence does not work so well at another. Nevertheless, the mental security gained by not having to watch for the finger change usually outweighs the slight advantage of the better fingering. (HAZARD, s/d)

The image displays a musical score for guitar, specifically measures 73 through 80 of a piece. The score is written on a single staff in treble clef, with a 3/4 time signature. The music consists of a continuous sixteenth-note pattern. Above the staff, the notes are labeled with letters: 'm', 'i', 'm', '6', 'i', 'm', 'i'. The '6' represents the sixth finger. The notes are grouped into pairs, with a slur over each pair. The score includes various fingering techniques: natural harmonics (indicated by '0' and a circle), fingerings (1-4), and phrasing slurs. There are also some circled numbers (2, 3, 4) and a circled 'X' below the staff, likely indicating specific techniques or corrections. The overall texture is dense and rhythmic.

Exemplo 25 – Passacaglia (cc. 73-80) – Joaquín Rodrigo – Cruzamento de dedos – Digitação nossa

Neste trecho da obra, o principal desafio para o intérprete é fazer com que as notas do baixo se evidenciem na textura. Logo, justifica-se a “simplicidade do dedilhado” para a execução das sextinas, pois são um elemento de segunda hierarquia em relação ao tema do baixo. Além disso, o toque simultâneo dos dedos *p* e *m* permite se obter um maior ângulo ao seu movimento de “pinça”, principalmente quando ocorre em cordas mediatas, ou seja, distantes. O fato do *m* estar mais afastado do *p* — em comparação ao dedo *i* — contribui para este expediente.

Se o cruzamento dos dedos de mão direita for, de fato, um empecilho na realização de certas passagens, sobretudo das que exigem velocidade, e por alguma razão não pode ser modificado, então cabe à mão esquerda propiciar, através da digitação, bem como do uso deliberado de ligados e cordas soltas, a disposição necessária aos dedos de mão direita para tal

realização. Tennant (1995, p. 71), por exemplo, prefere o não cruzamento dos dedos de mão direita em escalas, e para isso estabelece estratégias de estudo, de modo a se aprender, primeiro, os movimentos dos dedos de mão direita, para depois agregar os da mão esquerda. Para alguns violonistas, porém, a dificuldade em considerar uma nova configuração escalar de mão esquerda, sobretudo quando envolve outros artifícios, como a adição de notas ligadas, pode ser maior do que realizar o cruzamento de dedos da mão direita. Nesse caso há de se classificar e hierarquizar os expedientes possíveis na realização de um trecho musical. Às vezes pode ser preferível aderir ao cruzamento a certas disposições, até favoráveis, quando o intuito for o de obter algum resultado específico, sobretudo no que diz respeito à clareza de som e ritmo. Nesses casos, dedilhar com os dedos *i-m*, ainda que os cruze em alguns momentos, pode ser a melhor opção, desde que seja uma decisão deliberada, e que esteja de acordo com as possibilidades técnicas individuais.

2.5.2.3 Disposições favoráveis

As qualificações de Barceló quanto aos dedos de mão esquerda são corroboradas pela teoria de Souza Barros (2008) sobre “disposições favoráveis” dos dedos de mão direita, já que nesta o autor também ressalta o melhor desempenho entre os dedos indicador e médio em detrimento do anular. Segundo o autor:

O estudo do mecanismo técnico deve incorporar o treinamento das combinações digitais mais fracas. Entretanto, durante a execução, a posição defendida é de que estas fórmulas deveriam ser preteridas, sendo eleitas combinações digitais mais fortes. (SOUZA BARROS, 2008, p. 176)

Santi (2010) argumenta que “também é conveniente saber que o movimento mais natural é [a disposição] anular-médio-indicador, e não o contrário, para se considerar em dedilhados de escalas ou notas repetidas” (SANTI, 2010, p. 84)⁷⁶. Por outro lado, defendemos que tais qualidades só podem ser julgadas por quem as executa e, portanto, é mister o violonista conhecer e qualificar as próprias habilidades.

⁷⁶ También es conveniente saber que el movimiento más natural es anular-mayor-índice y no al revés, para tener en cuenta en digitaciones de escalas o notas repetidas. (SANTI, 2010, p. 84)

2.6 PARÂMETROS MOTORES

Os parâmetros motores têm a apresentação longitudinal, o relaxamento e a otimização de movimento como principais objetivos durante uma execução.

2.6.1 Apresentação longitudinal

Uma importante característica da apresentação longitudinal de mão esquerda é a melhor viabilização das demandas técnicas. Tennant (1995) diz que “esta posição coloca os músculos maiores de ambos os lados da mão em ação, não necessariamente para apoiar os dedos 1 e 4 (embora seja um benefício), mas para equilibrar a mão toda e dar-lhe uma posição mais forte e segura. Além disso, permite uma maior destreza dos dedos” (TENNANT, 1995, p. 10)⁷⁷.

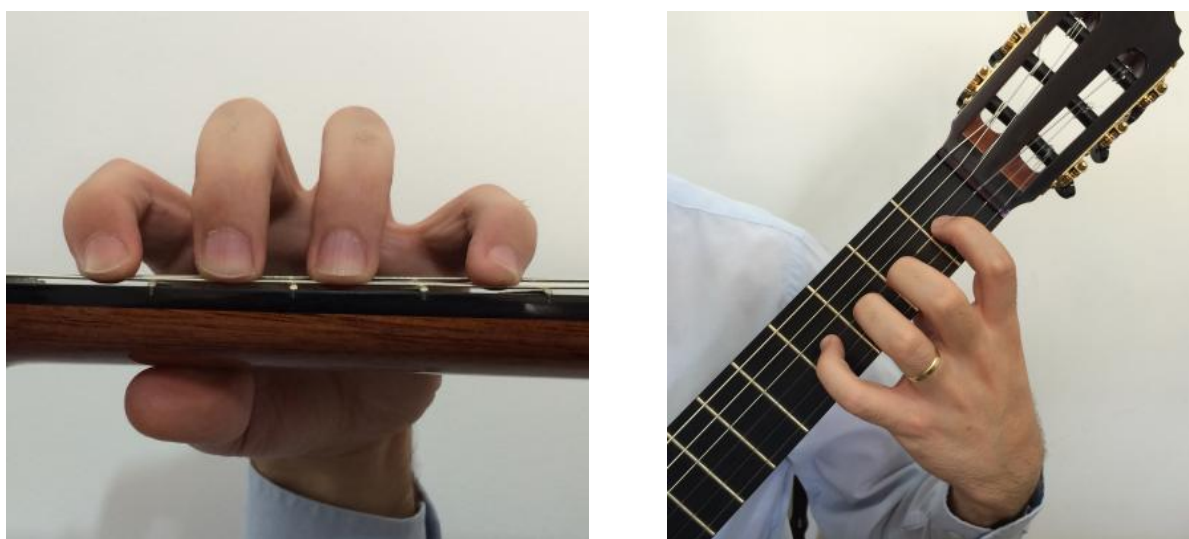


Figura 19 – Apresentação longitudinal de mão esquerda

Wolff (2012) ressalta ainda que a apresentação longitudinal da mão esquerda ajuda na coordenação motora, e que esta, por sua vez, contribui para o *legato* (informação verbal)⁷⁸. Logo, podemos concluir que, para a melhor obtenção do *legato*, é pré-condição a apresentação longitudinal de mão esquerda.

⁷⁷ This position brings the larger muscles on either side of the hand into play, not necessarily to support fingers 1 and 4 (although this is a benefit), but to balance the whole hand and give it a stronger, more secure stance. It also allows for greater finger dexterity. (TENNANT, 1995, p. 10)

⁷⁸ Informação obtida de Daniel Wolff em Masterclass de violão ministrada na Escola de Música e Belas Artes do Paraná em 24 de agosto de 2012.

2.6.2 Relaxamento

O relaxamento muscular é um fator coadjuvante durante o processo de digitação e execução de uma obra. Tocar relaxadamente não significa, no entanto, se abster da pressão exercida pelos dedos, mas sim, usar a pressão mínima necessária à realização das demandas técnicas e, acima de tudo, ter o controle dos dedos que, ocasionalmente, não são usados, impedindo-os de tensionarem desnecessariamente. Santi (2010), referindo-se à força excessiva exercida pelos dedos de mão esquerda, pondera que “quando as passagens são mais difíceis, a tendência comum é apertar mais” (SANTI, 2010, p. 41)⁷⁹. Este é um importante conceito a se considerar durante o processo de digitação, pois é um dos fatores que pode facilitar a identificação da natureza de eventuais problemas na realização de demandas técnicas. Muitas vezes se atribui uma dificuldade a um determinado expediente, quando, na verdade, pode haver tensões subjacentes ao mesmo.

2.6.3 Otimização de movimento

Semelhantemente ao relaxamento, a economia de movimento também prevê uma suficiência mecânica para o melhor desempenho técnico dos dedos.

Uma dica prática a este respeito é fornecida por Barceló (1995):

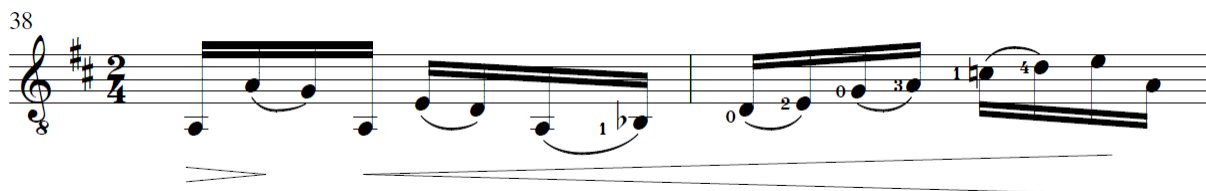
Quando digitamos uma seção predominantemente melódica, se é muito rápida, é bom, às vezes, colocar os dedos não pensando em notas sucessivas, mas sim, em notas simultâneas (diretamente proporcional à velocidade), o que resultará em um maior relaxamento; ou seja, quando temos melodias com rápidas sucessões de notas, especialmente quando não vão por movimento conjunto, é melhor pensar em uma acomodação própria de um acorde. (BARCELÓ, 1995, p. 10)⁸⁰

Assim, é possível diminuir o número de movimentos dos dedos de mão esquerda, facilitando o seu mecanismo. Yates (2014), referindo-se ao desnecessário retorno recorrente do dedo à casa, resume o conceito de economia em um princípio básico: “se não há razão para tirar um dedo da casa onde se encontra, então não se deve tirá-lo” (YATES, 2014)

⁷⁹ Cuando los pasajes son más difíciles, la tendencia común es apretar más. (SANTI, 2010, p. 41)

⁸⁰ Cuando digitamos una sección predominantemente melódica, si es bastante rápida, es bueno a veces colocar los dedos no pensando en notas sucesivas sino en notas simultáneas (directamente proporcional a la velocidad) lo que redundará en una mayor relajación; o sea que cuando tengamos melodías con rápidas sucesiones de notas, especialmente cuando no van por movimiento conjunto, es adecuado pensar en una acomodación propia de un acorde. (BARCELÓ, 1995, p. 10)

(informação verbal)⁸¹. Vejamos um exemplo de um trecho melódico que, dentro desse princípio, acaba por soar quase como um acorde arpejado:



Exemplo 26 – Aquarelle – 3º movimento (Prelúdio e Toccatina) (cc. 38-39) – Sérgio Assad – Economia de movimento

Neste trecho, todos os dedos usados podem se manter em suas posições até que sejam necessários a outras notas.

A economia de movimentos, porém, não se trata somente de sua quantidade, mas também de sua distância em relação ao espelho do braço do violão. Santi (2010) diz que “a velocidade depende bastante de tocar por ‘imantação’. Ou seja, tocar o mais próximo possível da corda para economizar movimentos” (SANTI, 2010, p. 134)⁸². “O princípio básico que opera aqui é que quanto mais se distanciam os dedos [das cordas], mais tempo levam para retornar” (SANTI, 2010, p. 87)⁸³. Shearer (1990), porém, alerta para o fato de que:

A economia de movimento não pode ser medida pela aparência exterior de um movimento — ela só pode ser medida pela quantidade de esforço necessária para executar o movimento. [...] O único critério confiável para medir a economia de uma atividade muscular é o esforço necessário para executar a atividade. (SHEARER, 1990, p. 122-123)⁸⁴

Partindo desse princípio, podemos dizer que “economia” não é o melhor termo para se referir a um expediente dessa natureza, já que algum grau de esforço, por vezes alto, é sempre necessário para a realização de um movimento. Assim, para uma melhor contextualização e reflexão sobre outros parâmetros, adotaremos o termo “otimização” de movimento, visto que faz uma melhor referência à ideia como um todo.

⁸¹ Informação obtida de Stanley Yates em *International Colloquium*, em Março de 2014.

⁸² La velocidad depende bastante de tocar por ‘imantación’. Es decir, tocar lo más cerca de la cuerda posible para economizar movimientos. (SANTI, 2010, p. 134)

⁸³ El principio básico que opera aquí es que cuando más se alejan los dedos, más tiempo tardan en regresar. (SANTI, 2010, p. 87)

⁸⁴ Economy of movement can't be measured by the outward appearance of a movement — it can only be measured by the amount of exertion required to execute the movement. [...] The only reliable criterion for measuring the economy of a muscular activity is the exertion required to execute the activity. (SHEARER, 1990, p. 122-123)

2.7 PARÂMETROS SONOROS

Encontramos, na literatura, dois fatores conceituais e interdependentes de sonoridade: a fluência (ou fluidez) e o *legato*. O primeiro — sempre descrito de forma abstrata — refere-se à manutenção do fluxo sonoro como forma de se alcançar um *ideal* e, o segundo, ao meio de se obter tal fluxo, pois é o “termo que indica notas suavemente ligadas, sem interrupção perceptível de som, nem ênfase especial” (SADIE, 1994, p. 527).

2.7.1 Fluência

Sendo esta um *ideal*, é, portanto, um aspecto da digitação que independe de posicionamentos estéticos; é uma condição básica para uma boa execução ao violão. Russell (1998) diz que se deve digitar “sempre buscando maior fluidez no fraseado. Tocar a frase em questão por partes, e ver onde se pode interromper o som e onde não, para estabelecer a digitação mais adequada” (CONTRERAS, 1998, p. 25)⁸⁵. Ou seja, nas palavras de Russell, a “digitação mais adequada” é aquela que proporciona a fluência, impedindo desnecessárias interrupções sonoras. Barceló (1995) estabelece, inclusive, a fluidez como um critério de escolha entre **duas boas** [grifo nosso] digitações (BARCELÓ, 1995, p. 10)⁸⁶. É importante notar que o autor não cita a fluidez como critério de escolha entre uma digitação recomendável e outra não, e sim, entre duas opções igualmente plausíveis.

2.7.2 *Legato*

O *legato*, por ser um fenômeno de ligação entre as notas, compõe a fluência como um todo, pois é, como já vimos, a demanda expressiva presente no objetivo da maior parte dos parâmetros técnicos de mão esquerda.

Harnoncourt (1998) pondera que escrita e execução musical diferem na questão da sustentação exata de um som. Segundo o autor:

Em um cravo ou alaúde [e também violão], é impossível ouvir uma longa nota sustentada até o fim; o que se ouve é apenas o ataque inicial de cada nota, que depois vai sumindo — o resto dela é completado por nossa fantasia; o som real se

⁸⁵ Digitar siempre buscando la maior fluidez en el fraseo. Tocar la frase en cuestión por trozos y ver donde se puede parar el sonido y donde no, para establecer la digitación más adecuada. (CONTRERAS, 1998, p. 25)

⁸⁶ Cuando tenemos dos buenas digitaciones posibles para un mismo pasaje musical debemos decantarnos por la que hace que la música fluya más clara y nítidamente. (BARCELÓ, 1995, p. 10)

extingue. Esta extinção não quer dizer, contudo, que o som cesse de existir mas que ele está sendo ouvido pelo “ouvido interno”, até que a entrada da próxima nota venha substituí-lo. (HARNONCOURT, 1998, p. 38)

Partindo dessa observação, podemos admitir o *legato* — ou melhor, a sua fantasia — como um fenômeno tão natural e, portanto, essencial à execução ao violão, quanto o próprio ataque inicial de suas notas. “A realidade (um som sustentado) não é melhor que a imaginação e a fantasia (a ilusão deste som); ao contrário, ela pode, em determinadas condições, atrapalhar e confundir a compreensão do resto” (HARNONCOURT, 1998, p. 38).

2.8 PARÂMETROS TEMPORAIS

As frequentes recomendações contidas em métodos e feitas por professores em diversas situações sobre *tocar* ou *estudar lento* e, ainda, *colocar a peça* no real andamento *somente no último passo* na preparação de uma obra, devem ser relativizadas. O andamento, bem como termos similares (tempo e ritmo) são mencionados, na literatura, como estratégias de digitação para se prever o desempenho almejado na *performance*. Logo, são fatores simultâneos e intrínsecos ao processo de digitação, e não segregados do seu término.

2.8.1 Andamento

O andamento de uma obra e a velocidade de uma seção ou trecho musical podem viabilizar ou não determinadas decisões de digitação, pois, “uma boa digitação em um tempo lento pode não valer para um tempo maior, já que há menos tempo para realizar cada movimento” (BARCELÓ, 1995, p. 10)⁸⁷. Porém, não se trata somente de uma questão de tempo para se realizar uma digitação ou dedilhado, mas, principalmente, de uma experimentação, tanto do comportamento mecânico das mãos, quanto do efeito sonoro desejado.

Quando é uma passagem confortável, pode-se cuidar do timbre, conduzir uma melodia por uma mesma corda e fazer lentas mudanças de posição. Mas quando o tempo é rápido, há de se pensar em digitações leves e fáceis para que as notas fluam sem travas. (SANTI, 2010, p. 82)⁸⁸

⁸⁷ Una digitación buena para un tiempo lento puede no valer para una velocidad superior, ya que hay menos tiempo para efectuar cada movimiento. (BARCELÓ, 1995, p. 10)

⁸⁸ Cuando es un pasaje cómodo, pueden darse algunos lujos de cuidar la tímbrica, llevar una melodia por la misma cuerda y producir cambios pesados y lentos. En cambio, cuando el tempo es rápido, hay que pensar en digitaciones cómodas, ligeras y fáciles para que las notas fluyan sin trabas. (SANTI, 2010, p. 82)

Segundo Wolff (2001), “tal recurso geralmente resulta em diversos translados de mão esquerda, devendo portanto ser reservado para passagens relativamente lentas nas quais as mudanças de posição não afetam a fluência da execução” (WOLFF, 2001). Fernandez (2000) faz uma importante observação ao relacionar o fator *tempo* com a distribuição de cordas presas e soltas na escolha da digitação:

Em um tempo rápido, o tipo de digitação empregado pode usar cordas soltas com mais liberdade do que se cada nota tivesse que estar integrada por um timbre similar [...]. Em um tempo lento, a maioria das vezes nos interessará que as notas formem uma linha, e que haja uma continuidade entre elas; em um tempo rápido, esta continuidade pode acontecer simplesmente pela sucessão de notas curtas, sem necessidade de maiores elementos de integração. (FERNANDEZ, 2000, p. 44)⁸⁹

Concordamos com os autores, portanto, quando estes defendem o uso de cordas soltas quando não há um compromisso estrito com a obtenção de algum timbre especial e, principalmente, quando o trecho deve ser rápido.

2.9 PARÂMETROS CONTEXTUAIS

Assim como os temporais, os parâmetros contextuais compõem critérios estratégicos de previsibilidade de resultados. A diferença, é que nestes, a previsão é posicional, pois trata da relação entre procedência e destino dos dedos durante o processo de digitação.

2.9.1 Procedência e destino

Diversos autores (BARCELÓ, 1995, p. 9; KOONCE, 1997; FERNANDEZ, 2000, p. 15; PINTO, 2005, p. 55) concordam que, ao se digitar um determinado trecho musical, deve-se considerar o contexto em que suas notas se encontram. Este critério não só leva em conta a lógica entre a procedência e o destino dos dedos no percurso digitacional, como permite que o executante tenha uma maior sensibilidade mecânica no momento em que os seus dedos *chegam* nas referidas notas.

Ao descrever um determinado exemplo, Koonce (1997) menciona o contexto como um importante critério de digitação, fazendo, ainda, menção à economia de esforço obtida por

⁸⁹ En un tiempo rápido, el tipo de digitación empleado puede usar cuerdas al aire con más libertad que si cada nota debiera estar integrada a las otras por un timbre similar [...]. En un tiempo lento, la mayoría de las veces nos interesará asegurarnos de que las notas formen una línea, y que exista continuidad entre ellas; en uno rápido, esta continuidad puede estar dada simplemente por la sucesión en una duración breve, sin necesitar más elementos de integración. (FERNANDEZ, 2000, p. 44)

meio de uma sobreposição, e ao *legato*, pela utilização de um dedo guia. Como vemos, o que é citado como um critério, é, na verdade, um *conjunto* de procedimentos, e que se configura de várias formas, conforme as demandas do trecho em questão.

Para Russell (1998), “um bom truque para descobrir digitações mais fáceis é ler a peça ao revés, ou seja, começar colocando a posição difícil, a que sempre se chega mal, e ir reconstruindo a frase para trás” (CONTRERAS, 1998, p. 25)⁹⁰. De certa forma, podemos dizer que Russell está considerando o contexto da peça, a fim de encontrar a maneira mais fácil de digitá-la. Nesse caso, o contexto pode ser melhor entendido como uma perspectiva pela qual o intérprete toma suas decisões de digitação.

Apresentamos abaixo um quadro geral dos parâmetros descritos até então:

QUADRO GERAL DE PARÂMETROS DIGITACIONAIS	
Parâmetros Texturais	Monofonia – Polifonia – Polifonia implícita – Idiomatismo
Parâmetros Estilísticos	Timbrística – Vibrato – Articulação – <i>Glissando</i> – <i>Campanella</i>
Parâmetros Instrumentais	Distâncias entre os trastes – Mesma nota em diferentes setores – Uso da corda solta
Parâmetros Técnicos (mão esquerda)	Ação positiva – Ação negativa – Ação intermediária – Harmônicos – Abafadores – Dedo eixo – Dedo guia – Dedos auxiliares – Distensão – Contração – Sobreposição – Substituição – Translado – Pestanas – Ligados – <i>Walking</i>
Parâmetros Individuais	Qualidade dos dedos de mão esquerda – Qualidade dos dedos de mão direita – Repetição de dedos – Cruzamento de dedos – Disposições favoráveis
Parâmetros Motores	Apresentação longitudinal – Relaxamento – Otimização de movimento
Parâmetros Sonoros	Fluência – <i>Legato</i>
Parâmetros Temporais	Andamento (Tempo)
Parâmetros Contextuais	Procedência e destino

Quadro 4 – Quadro geral de parâmetros digitacionais

⁹⁰ Un buen truco para descubrir digitaciones más fáciles: leer la pieza al revés: Es decir, comenzar colocando la posición difícil, a la que siempre se llega mal, e ir reconstruyendo la frase hacia atrás. (RUSSEL, 1998, p. 25)

MÁXIMAS

Neste capítulo apresentamos as inferências construídas a partir dos vários critérios, sobretudo técnicos, encontrados na triangulação de dados. Trata-se de um processo de deduções apresentado em forma de *Máximas*, as quais, acreditamos, podem contribuir para a formulação de novas classificações e para um melhor entendimento dos procedimentos técnicos de mão esquerda.

- I. *As ações positivas ou negativas, antes de sê-las, são sempre intermediárias.*
- II. *A suficiente e/ou excedente permanência inerte, oscilante, deslocante ou rotacional da ação positiva é a demanda técnica da sustentação.*
- III. *O timbre é um atributo exclusivo do setor do espelho do braço do violão.*
- IV. *Na digitação, o estilo é composto somente por timbre, vibrato e articulação.*
- V. *A unidade é uma perspectiva de elementos homo e heterogêneos.*
- VI. *O vibrato é uma ação positiva oscilante.*
- VII. *O vibrato longitudinal permite a oscilação ascendente e descendente do som, enquanto o transversal, somente a ascendente.*
- VIII. *O salto é o deslocamento por ação negativa.*
- IX. *O dedo guia é o deslocamento por ação intermediária.*
- X. *O glissando é o deslocamento por ação positiva.*
- XI. *O glissando é uma forma de se ligar duas ou mais notas, logo, é uma forma de articulação.*
- XII. *A campanella é motivada pelo estilo, pela transferência de função entre as mãos ou ambos.*
- XIII. *A permanência da campanella é sempre excedente.*
- XIV. *O harmônico natural se dá por ação intermediária; o artificial por positiva.*
- XV. *O harmônico artificial permite o uso do vibrato.*
- XVI. *O abafador sempre se dá por ação intermediária, ainda que a ação prossiga como positiva ou negativa.*
- XVII. *O dedo eixo é o comportamento rotacional de uma ação positiva.*
- XVIII. *O dedo eixo é a gênese da contração, distensão e sobreposição.*
- XIX. *A sobreposição e a substituição são sempre precedidas de uma contração.*
- XX. *A sobreposição é uma super ou até hiper contração.*

- XXI. *Todo dedo sobreposto comporta-se como um eixo.*
- XXII. *Um dedo auxiliar pressupõe um dedo principal.*
- XXIII. *O dedo inferior de um ligado é, em um dado momento, um dedo auxiliar. Logo, o dedo inferior de um trinado é, intermitentemente, um dedo auxiliar.*
- XXIV. *A distensão é melhor percebida entre dedos imediatos; a contração, entre dedos mediatos.*
- XXV. *A distensão é menor na região aguda e maior na grave; a contração é menor na grave e maior na aguda.*
- XXVI. *A distensão diminui a distância de um salto ascendente se ele se der por um dedo de maior número; e descendente se por um dedo de menor número. Do contrário, é contração, e não distensão.*
- XXVII. *A contração diminui a distância de um salto ascendente se ele se der por um dedo de menor número; e descendente se por um dedo de maior número. Do contrário, é distensão, e não contração.*
- XXVIII. *As distensões e contrações diminuem a distância de um salto.*
- XXIX. *O ligado ascendente é uma ação positiva de avanço súbito, o qual gera um comportamento percussivo.*
- XXX. *O ligado descendente é uma ação negativa de cessão ou fricção súbitas, as quais geram comportamentos retrocedentes ou derrapantes (como um dedo de mão direita).*
- XXXI. *A oscilação transversal é a gênese do ligado descendente.*
- XXXII. *O dedo auxiliar de um ligado descendente de comportamento derrapante pode oscilar transversalmente, em sentido oposto, à oscilação do dedo principal.*
- XXXIII. *O Walking é a permanência suficiente ou excedente de ações positivas, feita por um número reduzido de recursos da técnica ortodoxa do violão clássico.*

3 TEORIA DA DIGITAÇÃO

O próprio da operação do gênero humano, considerado em sua totalidade, é sempre converter em ato a potência do intelecto possível, antes de tudo para especular, e em seguida para obrar em consequência.

Dante Alighieri

REFERENCIAL TEÓRICO

Um dos referenciais teóricos deste trabalho consiste na construção de dados a partir da observação dos critérios de digitação dos diversos autores da revisão de literatura. Todos, ao abordarem o assunto, seja em princípios gerais ou dicas práticas, transitam, como vimos, em nove tipos de parâmetros que definem a natureza das problemáticas digitais.

Os parâmetros texturais e estilísticos são descritos, por Leonard Meyer (1989), como *Leis*, ou seja, uma classe de princípios universais, de natureza psicológica, que regem a percepção e cognição dos padrões musicais, os quais são formados por estímulos ou eventos que, por sua proximidade, estabelecem conexão. Ambos são fundamentais à sintaxe, tanto da hierarquia organizada de estruturas de uma obra (como por exemplo, a relação entre motivos que formam frases), quanto dos elementos interpretativos que não podem ser segmentados em relacionamentos perceptivelmente proporcionais, como o tempo, a dinâmica ou o timbre (MEYER, 1989, p. 13-14).

Fernandez (2003) reforça esta ideia ao afirmar que:

Uma vez compreendida a função de cada elemento e qual o tipo de relação que existe entre as frases, todo o processo de realização instrumental pode levar-se a cabo com vistas a um objetivo musical claramente estabelecido; a digitação pode ser encontrada desde o ponto de vista da articulação, e as relações dinâmicas podem ser utilizadas para realçar o discurso. (FERNANDEZ, 2003, p. 29)⁹¹

Os parâmetros texturais têm uma estreita relação com a maneira pela qual o intérprete aborda e organiza os elementos de uma obra. A observação da presença de hierarquia vocal, partes análogas, padrões, lógica, idiomatismo, textura multi-vozes, texturas escalares ou

⁹¹ Una vez comprendida la función de cada elemento y cuál es el tipo de relación que existe entre las frases, todo el proceso de realización instrumental puede llevarse a cabo con vistas a un objetivo musical claramente establecido; la digitación puede ser encontrada desde el punto de vista de la articulación, las relaciones dinámicas pueden ser utilizadas para realzar el discurso. (FERNANDEZ, 2003, p. 29)

harmônicas, bem como a interpretação da significância de um tipo de escrita, são critérios que visam a coerência estrutural. Estas abordagens não definem em última instância as escolhas digitacionais, mas delimitam os objetivos pertencentes a outros parâmetros.

Já os parâmetros estilísticos visam a autenticidade, a qual ocorre pelas escolhas de timbre, expressão e articulação adotadas para a interpretação. Apesar dessa distinção, os parâmetros estilísticos podem dar início, segundo Meyer, a um processo de relações por meio de uma atividade que tende a persistir — como, por exemplo, uma articulação ou esquema de contraste timbrístico em eventos antecedentes e consequentes — ou intensificar — como crescendos e acelerandos que acompanham uma ideia que se direciona ao registro agudo — reforçando a sintaxe textural (MEYER, 1989, p. 15-16).

Os parâmetros instrumentais, no entanto, fornecem os meios setoriais para o cumprimento dos objetivos de todos os outros parâmetros: a propriedade do braço do violão, que permite transferir posições de um lugar a outro pelo seu espelho, é o veículo que estabelece coerência estrutural aos parâmetros texturais; a diferença de timbres e tensões entre os seus setores propicia a busca pela autenticidade dos parâmetros estilísticos; o uso da corda solta fornece um trunfo ao cumprimento do objetivo dos parâmetros técnicos, pois, à exceção dos abafadores — os quais visam a interrupção do som — todos os outros destinam-se, de forma direta ou indireta, à sua sustentação; e a distância entre os trastes relativiza a condição do indivíduo para a escolha deliberada dos dedos, pois os parâmetros individuais dizem respeito ao julgamento, por parte do violonista, das próprias habilidades, bem como à capacidade de regulação entre as tarefas de ambas as mãos.

Os parâmetros motores, sonoros, temporais e contextuais, no entanto, não os julgamos como passos metodológicos de digitação; os dois primeiros podem ser melhor entendidos, respectivamente, como ideais de execução e sonoridade, e os demais como conceitos estratégicos para o estudo de uma obra. Pertencem, ao nosso ver, a uma classe de perspectivas que, preferencialmente, podem circundar o processo de digitação.

Os conceitos de *Performance Informada*, de Nikolaus Harnoncourt (1993, 1998) e Stanley Yates (2014), os *Paradigmas da Pesquisa Qualitativa*, descritos por Vanda Bellard Freire (2010), o *modelo de análise e execução de texturas melódicas e harmônicas*, de Alípio e Wolff (2010) e o conceito de *significância da textura musical*, de Thurston Dart (2000), constituem os referenciais que permearão os capítulos seguintes.

CENÁRIO DIGITACIONAL

No intuito de formularmos uma teoria da digitação e desenvolvermos uma metodologia para o seu processo, estabelecemos uma relação entre os parâmetros anteriormente descritos e, o que chamaremos, *cenário digital*. Podemos descrevê-lo como um conjunto de instâncias — as quais denominaremos *casos*, *comandos*, *circunstâncias*, *consequências* e *condições* — que, baseadas em princípios, fornecem as diretrizes básicas para o processo de digitação.⁹² Tal posicionamento é sustentado pelo paradigma interpretativo, cuja metodologia é qualitativa e procura compreender e interpretar a realidade, ou seja, “uma instância em interação dialética com o sujeito ou mesmo como resultante da percepção do sujeito e não como um fenômeno ‘em si’” (FREIRE, 2010, p. 16, 21).

Assim como concluímos que os parâmetros elencados evidenciam alguns fatores primordiais, a função das instâncias é partir de tais fatores, postos como verdades, para formarmos um *cenário digital* ideal, que contemple todas as etapas de uma metodologia⁹³.

A construção deste *cenário* baseia-se nos princípios da fenomenologia aplicados à análise musical — entendida aqui como observação e comparação de elementos texturais — propostos por Freire e Cavazotti (2007 *apud* FREIRE, 2010, p. 39, 40), os quais envolvem a emersão de elementos principais através da experiência musical do intérprete, pertinência e coerência da análise, interpretação dos seus significados e, sobretudo, o fechamento provisório deste processo, pois “novas escutas [o] levarão, sempre, a percepções mais profundas ou ampliadas”. Assim, o nosso *cenário digital* se inicia na análise preliminar da textura de uma obra e culmina com o gerenciamento das habilidades necessárias às suas demandas técnicas.

Os parâmetros motores, sonoros, temporais e contextuais, por constituírem aspectos onipresentes no processo de digitação, os trataremos, daqui por diante, como *perspectivas* que orbitam o *cenário digital*, e não como passos metodológicos que o definem. Vejamos abaixo uma representação do *cenário*, orbitado por tais *perspectivas*:

⁹² Daqui em diante será adotado o destaque *itálico* em tais termos, sempre que fizerem referência aos conceitos descritos neste capítulo. O mesmo vale para o termo *perspectiva(s)*.

⁹³ VER Apêndice A – Experimento Piloto (p. 148)

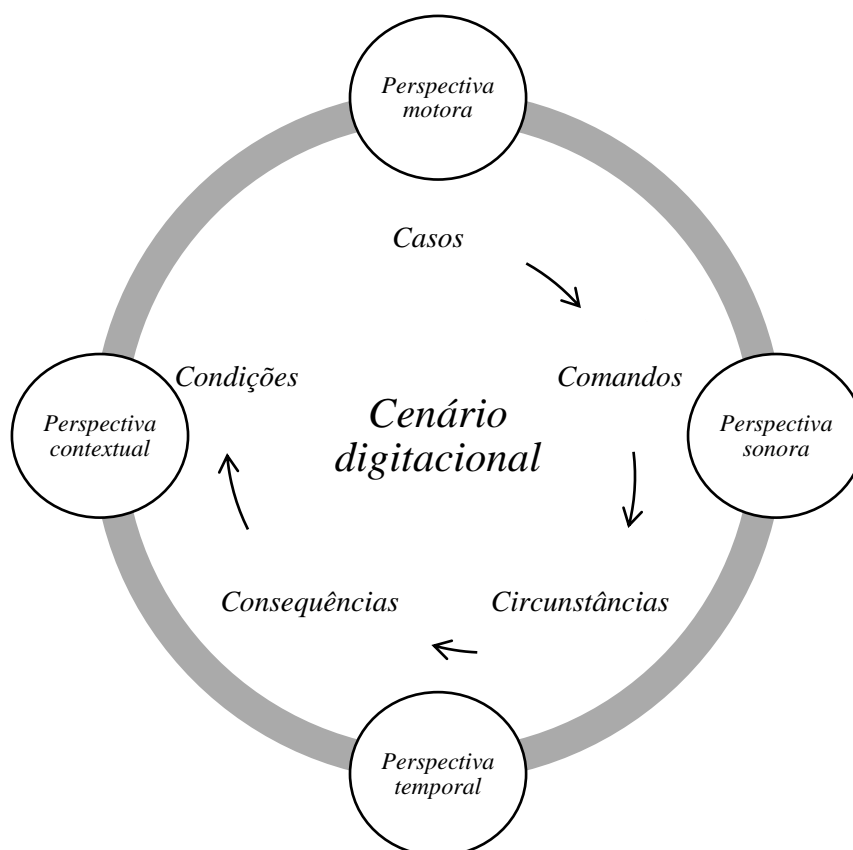


Diagrama 3 – Cenário digital orbital pelas perspectivas motora, sonora, temporal e contextual

A função das *perspectivas* é assegurar que o processo de digitação se desenvolva dentro de um *cenário* controlado.

3.1 CASOS

São os elementos texturais de uma obra, que se configuram, basicamente, de três formas: graus conjuntos (escalas), graus disjuntos (arpejos) e notas simultâneas (acordes e tipos de polifonia, incluindo espécies de contraponto). Nesta instância verifica-se a recorrência de padrões rítmicos e/ou melódicos, como motivos, partes análogas ou idênticas, e sequências harmônicas; bem como a existência de determinadas configurações, como tipos de monofonia, polifonia, melodia acompanhada, idiomatismo instrumental (paralelismo de mão esquerda, padrões de arpejos e desenhos melódicos), ornamentos, entre outros. De um modo geral, deve-se verificar que tipo de organização desses elementos se pode estabelecer na textura, pois “todo ‘texto’ é algo fragmentário, inacabado e incoerente, um fluxo contínuo de valores, sem sentido próprio, receptivo a qualquer intervenção, em suma, um ‘palimpsesto’

(escrito sob o qual se pode sempre descobrir escritos anteriores, nenhum deles original)” (ABDO, 2000, p. 18).

O grau de observação depende, obviamente, do conhecimento e experiência do violonista no que se refere às formas musicais. Conhecer as principais características de uma determinada forma pode facilitar o reconhecimento de sua superfície e, a partir disso, permitir uma exploração minuciosa de suas partes, antes mesmo da leitura com o instrumento. Trata-se de uma abordagem analítica fenomenológica, a qual, segundo Freire (2010), “procura entender e descrever a forma musical (macro ou micro) a partir da interação da experiência significativa do sujeito com a experiência de criação do autor” (FREIRE, 2010, p. 38). Freire destaca, ainda, que a *forma*, na perspectiva fenomenológica, não é uma estrutura fixa, e sim reconhecida por diferentes mediações, de modo que o seu entendimento pode ser percebido e descrito sob diferentes aspectos, como por exemplo, a textura ou o timbre (FREIRE, 2010, p. 39) — tal como vimos acima acerca das *Leis* de Meyer.

Não conhecer as formas, no entanto, não impede tal abordagem, apenas ocasiona uma visão menos panorâmica da obra, o que pode implicar correções reincidentes e improdutivas à medida que se manifestam suas características. Em virtude desse problema, Dart (2000) lembra que “o sistema musical *deve* [grifo do autor] ser ouvido para que tenha significado, pois, embora os símbolos escritos possam ser compreendidos visualmente, não passam de mera representação altamente estilizada da música, e não música propriamente dita” (DART, 2000, p. 4). Nesse caso, a leitura com o instrumento pode estreitar o contato com a obra, estimulando mais a lógica auditiva do que simplesmente a visual.

De qualquer modo, sustentamos a ideia de que toda textura é passível, em maior ou menor grau, de organização. Este, portanto, é o princípio textural dos *casos*, e que nos fornece o primeiro passo metodológico para o processo de digitação.

3.2 COMANDOS

São as instruções, princípios, critérios, referências, conselhos e conceitos empíricos de caráter interpretativo ou filosófico — como observação ao estilo (autenticidade), unidade timbrística por semelhança ou contraste, efeitos, vibrato, articulação, agógica, fraseado, expressão — que adotamos em uma execução. Identificados os *casos*, deve-se verificar o que se quer, musicalmente, com eles. Segundo Wolff (2001), “a digitação é decorrente da interpretação musical. Ao estudar uma nova obra, resolva primeiro os problemas

interpretativos, e somente depois escolha uma digitação que reflita a sua interpretação” (WOLFF, 2001). Acreditamos ser este o procedimento ideal no que se refere a uma metodologia de digitação, visto que todo o conjunto de demandas técnicas serve para suprir as demandas expressivas de uma execução, formando uma trama de decisões técnico-musicais. Nesse sentido, Abdo (2000) pondera que:

A personalidade do executante, longe de ser um dado negativo, uma “lente deformante”, é um adequado *canal de diálogo* [grifo da autora], que, quando convenientemente explorado, revela-se extremamente positivo e profícuo. Naturalmente, o intérprete pode falhar e deixar que suas reações e pontos de vista assumam foros de parâmetro interpretativo, sobrepondo-se à obra. Mas, nesse caso, a bem se ver, nem mesmo se trata de “interpretação”, pois o que ocorre é a própria falência desse ato como tal. (ABDO, 2000, p. 20)

Portanto, assim como nos *casos*, o conhecimento, em maior ou menor grau do estilo, pode determinar uma interpretação. Na hipótese de não haver ideias pré concebidas, ou seja, não saber exatamente quais são os “problemas interpretativos”— ou, como sugere a autora, não havendo uma “interpretação” — partimos do princípio musical de que a fluência e ressonância são o principal objetivo interpretativo, salvo quando da presença de outros elementos de integração pertencentes ao mesmo contexto. Isto significa que, independentemente do que se atribui ou não aos *comandos*, a ideia de se conceber uma execução fluente deve imperar sobre qualquer outra decisão.

3.3 CIRCUNSTÂNCIAS

A essa altura o violonista deve se perguntar em quais *circunstâncias* se adequam suas ideias musicais; se em cordas presas ou soltas; em quais setores. Os próprios *casos* e *comandos* podem delimitar as zonas executáveis do espelho do braço do violão, pois a digitação de uma única nota pode ser suficiente para formar um contexto. Não havendo uma resposta, parte-se então do princípio posicional, o qual diz que o setor primário, assim como o uso de cordas soltas, é preferível, salvo quando da presença de outros elementos de integração pertencentes ao mesmo contexto. Este princípio é inferido a partir da ideia de que o instrumento tende a responder melhor, no que diz respeito à sua ressonância e afinação, nestes setores e na preferência pelas cordas soltas.

3.4 CONSEQUÊNCIAS

Nesta etapa faz-se o levantamento das demandas técnicas necessárias à execução, as quais são determinadas pela avaliação das *circunstâncias*. Por exemplo: se em uma melodia acompanhada os *comandos* são “*legato, dolce e molto cantabile*” e, para isso, optou-se por tocá-la em uma mesma corda, as *consequências* para a mão esquerda tanto podem consistir em uma sucessão de toques ordinários (como simplesmente ações positivas dentro de uma disposição natural), como podem requerer disposições contraídas, distendidas ou sobrepostas.

O conjunto deliberado dessas demandas forma o *Walking*, que como vimos, é um conceito de execução da mão esquerda, definido por Franck Koonce, pelo qual os dedos “caminham” pelo espelho do braço do violão, e que compreende princípios de movimento, funções, áreas, comportamentos, disposições, sentidos e períodos de permanência dos dedos — tal como vimos no quadro *atitudes digitais de mão esquerda* — bem como a adoção de técnicas estendidas para as mais diversas soluções.

Sendo a sustentação o fator primordial dos parâmetros técnicos de mão esquerda e, o *Walking* o conjunto das demandas técnicas, partimos do princípio mecânico de que a permanência do(s) dedo(s) na nota pressupõe o *Walking*.

3.5 CONDIÇÕES

Traçando um paralelo com os parâmetros individuais, as *condições* são o momento em que o violonista julga as próprias qualidades dos dedos. Assim como há uma avaliação das *circunstâncias*, as *condições* são uma instância de reflexões. Segundo Yates (2014), não se deve usar técnicas que exijam o limite das capacidades motoras. Se isso acontece, o procedimento deve ser o de testar outras alternativas (YATES, 2014) (informação verbal)⁹⁴. Freire (2010) pondera que:

A experimentação busca manipular algumas variáveis durante a pesquisa, a fim de obter algumas conclusões objetivas sobre o fenômeno observado, ou seja, o objeto de pesquisa é controlado artificialmente, em uma situação experimental (criada artificialmente), pretendendo obter maior fidedignidade e confiabilidade nos resultados obtidos. (FREIRE, 2010, p. 34)

⁹⁴ Informação obtida de Stanley Yates em *International Colloquium*, em Março de 2014.

Na verdade, mesmo na observação dos *casos* o violonista já pode prever as suas possibilidades individuais. Ao deparar-se, por exemplo, com uma textura escalar, de caráter virtuosístico, antes de pensar em organizar elementos, ele “se perguntará” se suas *condições* são condizentes com tal obra. É uma situação extrema e para esta não é necessário passar por etapas metodológicas para se chegar a uma conclusão. Há, inclusive, obras que acrescentamos em nosso repertório para um estudo a longo prazo, e temos consciência de que sua realização em *performance* é *à posteriori*.

A busca por respostas não definitivas e generalizáveis implica, segundo Freire (2010), “uma compreensão da concepção de conhecimento [o que podemos entender, aqui, como *condição*] como instância dinâmica e em permanente transformação, matizada pela subjetividade de quem o constrói” (FREIRE, 2010, p. 22). Assim, as *condições* urgem, ao menos, duas perguntas: Quais são as melhores combinações digitais para se realizar tais demandas? Tenho domínio para realizá-las? Como são questões individuais, o princípio mais próximo para se estabelecer uma lei é assumir que os dedos cumprem tarefas específicas, conforme suas qualidades.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CENÁRIO DIGITACIONAL

Se desconsiderarmos qualquer uma dessas instâncias obteremos um *cenário digital* incógnito. A falta dos *casos*, como vimos, pode dificultar o reconhecimento da superfície de uma obra. Faltando os *comandos*, teremos ainda uma situação de realização, entretanto deficiente, pois eles é que são os responsáveis pelas atitudes estéticas e criativas de uma interpretação. Sem as *circunstâncias*, anulam-se as decisões anteriores e as posteriores ficam à mercê do acaso; as *consequências* poderão surgir de um conjunto irrestrito de possibilidades e, sem o julgamento das *condições*, não há a imposição de limites técnicos à execução. Quaisquer destes *cenários* que não contemplem uma ou mais instâncias, permeiam, acreditamos, as digitações mal sucedidas pelas quais os autores de referência chamam a atenção em seus compêndios de critérios.

Vejamos abaixo um resumo do *cenário digital*:

CENÁRIO DIGITACIONAL		
Instâncias	Procedimentos	Princípios
<i>Casos</i>	Verifica-se que tipo de organização se pode estabelecer na textura.	Princípio textural: Toda textura é passível de organização.
<i>Comandos</i>	Verifica-se o que se quer, musicalmente, com os <i>casos</i> .	Princípio musical: A fluência e ressonância são o principal objetivo musical, salvo quando da presença de outros elementos de integração pertencentes ao mesmo contexto.
<i>Circunstâncias</i>	Verifica-se em quais <i>circunstâncias</i> se adequam as ideias musicais; se em cordas presas ou soltas; em quais setores.	Princípio posicional: O setor primário, assim como o uso de cordas soltas, é preferível, salvo quando da presença de outros elementos de integração pertencentes ao mesmo contexto.
<i>Consequências</i>	Faz-se o levantamento das demandas técnicas necessárias à execução.	Princípio mecânico: A permanência do(s) dedo(s) na nota pressupõe o <i>Walking</i> .
<i>Condições</i>	Julga-se as qualidades dos dedos através de perguntas como: Quais são as melhores combinações digitais para se realizar tais demandas? Tenho domínio para realizá-las?	Princípio digital: Os dedos cumprem tarefas específicas, conforme suas qualidades.

Quadro 5 – Cenário digital – Instâncias, procedimentos e princípios

Com base nos procedimentos descritos no quadro anterior, vejamos como ocorre a construção do *cenário digitacional* em um excerto da *Courante* BWV 1002 de Johann Sebastian Bach:

The image displays a musical score for the first eight measures of the Courante BWV 1002 by Johann Sebastian Bach. The score is written in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notes are connected by slanted stems, illustrating the 'digital scenario' concept. The first measure starts with a quarter note on G4. The second measure contains a half note on A4. The third measure has a half note on B4. The fourth measure features a half note on C5. The fifth measure has a half note on D5. The sixth measure contains a half note on E5. The seventh measure has a half note on F#5. The eighth measure concludes with a half note on G5. The slanted stems connect the notes in a way that emphasizes their individual positions on the staff rather than their rhythmic flow.

Exemplo 27 – *Courante* BWV 1002 (cc. 1-8) – Johann Sebastian Bach – *Cenário Digitacional* – Casos

Pela uniformidade das figuras de colcheia, bem como direção de suas hastes, pode nos parecer um segmento desconexo de notas formando intervalos conjuntos e disjuntos, sem qualquer padrão, simetria, conexão ou sequência que nos permitam visualizar suas relações de forma panorâmica. Porém, se *toda textura é passível de organização*, então, em um olhar mais minucioso, podemos estabelecer alguma lógica que nos permita ver estruturas.

Neste mesmo trecho, observemos como há um padrão intervalar que ocorre a cada dois compassos e, dentro de cada grupo destes, pequenas outras estruturas:

The image displays a musical score for the first eight measures of the Courante BWV 1002 by Johann Sebastian Bach. The score is written in treble clef, G major (one sharp), and 3/4 time. It consists of four staves. The first three staves are numbered 1, 3, and 5, and the fourth is numbered 7. The notation includes various rhythmic values and accidentals. Several boxes and lines are drawn over the notes to highlight specific intervallic relationships and structural elements. For example, a box spans the first two measures of the first staff, and another box spans the first two measures of the second staff, indicating a recurring two-measure intervallic pattern. Other boxes highlight specific melodic phrases and arpeggiated figures within these two-measure units.

Exemplo 28 – Courante BWV 1002 (cc. 1-8) – Johann Sebastian Bach – Cenário Digital – Organização da textura – Estruturas

Em dois compassos que formam uma primeira estrutura reconhecível, encontramos, ao menos, duas sub-estruturas: graus disjuntos formando arpejos e, graus conjuntos, melodias; por vezes intercalados, mas também elidindo suas funções, como ocorre na primeira nota do segundo compasso, a qual vem de uma ideia conjunta e, ao mesmo tempo, interrompendo-a, dando início a um arpejo. Este processo ocorre três vezes antes de se iniciar uma nova ideia — também imitativa — no sétimo compasso. O “fluxo contínuo de valores” citado por Abdo (2000) ganhou, portanto, um novo significado.

É importante ressaltar que, até este momento, lidamos somente com a superfície da obra; com o seu material primário, que são as suas relações intervalares. Não houve o rebuscamento de uma análise sistemática, mas sim, a observação de elementos fundamentais que, muitas vezes, ficam latentes na textura. Por outro lado, conforme o nível de reconhecimento de estruturas por parte do intérprete, pode-se ir além do que é aparente e encontrar a implicidade da textura, como já vimos no capítulo 2.1.3 *Polifonia implícita* (p. 34).

Baseando-se nos mesmos preceitos, é possível encontrar e — se for o intuito — evidenciar tal polifonia. Vejamos:

The image displays three staves of musical notation for the first eight measures of the Courante BWV 1002 by Johann Sebastian Bach. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The first staff, labeled 'Original', shows the standard notation with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff, labeled 'Transcrição', shows the same music transcribed for guitar, with a 3/4 time signature and a '8' below the staff indicating the guitar. The third staff, labeled 'Gráfico', shows the music with a treble clef and a 3/4 time signature, but with a different notation style that emphasizes certain notes with longer stems and beams, suggesting a graphical or interpretive approach. Below these three staves, there are three more staves, each starting with a '5' above the first measure, showing further musical notation in the same key and time signature.

Exemplo 29 – Courante BWV 1002 (cc. 1-8) – Johann Sebastian Bach – Cenário Digital – Organização da textura – Polifonia implícita

Neste exemplo, o primeiro sistema representa a música tal qual se mostra em sua escrita; o segundo, uma transcrição para violão e, o terceiro, um gráfico que distingue as notas proeminentes (em uma possível interpretação) das notas subordinadas. A partir desses planos distintos, é possível se estabelecer um novo nível de coerência melódica, por meio de uma linha fundamental que conecta tal melodia (FRAGA, 2011, p. 38). Estabelecida esta organização, verifica-se o que se quer, em termos de interpretação, com estes *casos*.

A fluência e ressonância são o principal objetivo musical, salvo quando da presença de outros elementos de integração pertencentes ao mesmo contexto. Em outras palavras, a menos que seja deliberada a decisão de “não fluidez e ressonância”, o princípio musical é,

contudo, fazer com que a música ocorra desta forma. Aliado a isso, pode-se mobilizar conhecimentos de interpretação (e, nesse caso, historicamente informada) que agreguem valor ao princípio já estabelecido, como por exemplo, articulações e efeitos específicos.

Exemplo 30 – Courante BWV 1002 (cc. 1-8) – Johann Sebastian Bach – Cenário Digital – Comandos

Aqui, como podemos ver no exemplo, atribuímos *staccati* para se articular as figuras anacrústicas ao final dos compassos 1, 3 e 5 e, ligados de expressão, nos compassos 2, 4, 6, 7 e 8. Além dessas decisões, é tido como critério, nesta demonstração, a adoção da *unidade* como uma perspectiva de elementos homogêneos; logo, as estruturas que já foram identificadas como padrões, recebem tal tratamento na sua articulação, bem como na natureza de seus elementos texturais (i.e., graus disjuntos devendo soar harmonicamente; conjuntos, melodicamente e, melodias polifônicas, podendo ser sustentadas e evidenciadas).

Para estes *comandos*, as notas que compõem os arpejos são acomodadas, sempre que possível, em *circunstâncias* de cordas distintas, de modo a sustentarem-se ao máximo as suas vibrações; as que formam graus conjuntos são dispostas em uma mesma corda ou, quando inviável, em um menor número possível de cordas. Dessa forma, são melhor cumpridos os critérios de articulação já estabelecidos.

The image displays a musical score for the first eight measures of the Courante BWV 1002 by Johann Sebastian Bach. It is presented in two systems. The first system is labeled 'Original' and 'Transcrição'. The 'Original' part shows the melody in treble clef, 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The 'Transcrição' part shows the same melody with fingerings (i, m, 1, 2, 3, 4, 5) and dynamics (p) indicated. The second system is labeled '5' and shows the continuation of the melody with similar fingerings and dynamics.

Exemplo 31 – Courante BWV 1002 (cc. 1-8) – Johann Sebastian Bach – Cenário Digitalacional – Circunstâncias e Consequências

As *consequências* mais perceptíveis dessas decisões são, naturalmente, períodos excedentes de permanência, contrações, sobreposições, distensões, ligados, dedos eixo e — como é de se esperar em uma digitação que é circundada por *perspectivas motoras e sonoras* — todo o conjunto de atitudes digitais que formam o *Walking*, ou seja, os dedos em constantes ações positivas.

As *condições* eram previsíveis: não ocorre, nestes *casos*, qualquer figura rítmica que escape ao controle da *perspectiva temporal* e, tampouco, excessos de alguma demanda técnica que exija esforços incomuns. Não obstante, é prudente racionalizar o dedilhado para evitar repetir dedos acidentalmente e, sobretudo, para melhor aproveitar as suas qualidades. Nisso, são usados os dedos *i* e *m* para se articular as figuras anacrústicas, de modo a coincidir o *m* em tempos fortes.

Este trecho inicial da *Courante* BWV 1002, de Bach, serviu para exemplificar, de maneira prática e resumida, como a teoria defendida no presente trabalho pode ser usada na elaboração de uma digitação. A seguir, veremos, em maior detalhe, a sua aplicação em uma peça completa.

4 O PROCESSO DE DIGITAÇÃO

A arte de Johann Sebastian Bach [...] está baseada na relação entre o audível e o inaudível.
Charles Rosen

ALLEGRO BWV 1003 DE JOHANN SEBASTIAN BACH (1685-1750)

Em razão da quantidade de elementos pertinentes às nossas proposições, escolhemos o último movimento da Sonata BWV 1003 (*Allegro*), original para violino solo, de Johann Sebastian Bach (1685-1750), para exemplificarmos a elaboração de uma digitação com base em nossa teoria. Trata-se de uma obra de escrita monofônica, o que nos possibilita várias alternativas de digitação, bem como faz referência à nossa pesquisa anterior⁹⁵, a qual nos serviu de embasamento teórico para a classificação dos seus elementos texturais.

O *Allegro* BWV 1003, em Lá menor, pertence a uma classe de obras de Bach tradicionalmente transcritas e executadas ao violão sem a necessidade de maiores adaptações para a sua realização. Yates (1998) atribui este sucesso à “completude polifônica e textural do original”, sendo condizente com as capacidades polifônicas do violão. Sendo assim, realizamos uma transcrição para violão, baseada no manuscrito⁹⁶ do compositor, a qual — mantida a sua tonalidade original — consistiu, somente, na omissão das ligaduras originais, na evidenciação de vozes implícitas, e no acréscimo de notas (baixos e arpejos) para reforçar as cadências ao final de cada parte. Vejamos:

➤ Omissão das ligaduras originais

As maiores implicações dessa propriedade são as articulações possíveis na interpretação, que são refletidas, na maior parte, pela digitação e, consequentemente, pelo gerenciamento de suas demandas técnicas.

⁹⁵ ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

⁹⁶ Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Disponível em <http://www.bach-digital.de/>

Original

Transcrição

Exemplo 32 – Allegro BWV 1003 (c. 39) – Johann Sebastian Bach – Transcrição – Omissão das ligaduras originais

Adiante é possível notar que, muitas vezes, as ligaduras não são só omitidas, mas substituídas, na transcrição, por ligados técnicos. Os critérios para a sua utilização referem-se às *consequências* das figuras motivicas e são explicados no decorrer do capítulo.

➤ Evidenciação de vozes implícitas

Original

Transcrição

Exemplo 33 – Allegro BWV 1003 (c. 39) – Johann Sebastian Bach – Transcrição – Evidenciação de vozes implícitas

Com estas decisões, visamos evidenciar as melodias polifônicas, as quais são implícitas na escrita musical, e nos aproximar de suas durações desejáveis, refletindo, como sugere Dart (2000) a *significância* da textura, e não o seu significado, pois, a mera representação gráfica de uma partitura não exprime, de fato, o como a obra deve soar (DART, 2000, p. 4)⁹⁷.

⁹⁷ VER capítulo 3.1 Casos (p. 98)

➤ Acréscimo de notas

No compasso 24 — correspondente ao final da primeira parte da obra — houve também o acréscimo do baixo Si — que segue por uma ligadura de prolongamento — e do baixo Mi, ambos ressaltando a cadência V-I.

The image shows two staves of music for measure 24. The top staff, labeled 'Original', is in treble clef and shows a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the final note. The bottom staff, labeled 'Transcrição', is in bass clef with an 8va sign. It shows the same melodic line with fingerings (0, 0, 0, 2, 1, 3, 1, 0, 4) and dynamic markings (m, i, p) above the notes. A bass line is also present in the transcription, starting with a whole note Si and a half note Mi, both with a fermata.

Exemplo 34 – Allegro BWV 1003 (c. 24) – Johann Sebastian Bach – Transcrição – Acréscimo de notas – Cadência V-I

Além do acréscimo de baixos, preenchemos o segundo tempo do compasso 58 — correspondente ao final da obra — com um arpejo em Lá m, ressaltando a cadência V-I e cumprindo a função de sufixo da frase.

The image shows two staves of music for measure 58. The top staff, labeled 'Original', is in treble clef and shows a melodic line with a slur over the first four notes and a fermata over the final note. The bottom staff, labeled 'Transcrição', is in bass clef with an 8va sign. It shows the same melodic line with fingerings (1, 0, 1, 2, 1, 3, 2, 4, 3, 4, 0, 1, 2) and dynamic markings (m, i, p) above the notes. A bass line is also present in the transcription, starting with a whole note Lá m and a half note, both with a fermata.

Exemplo 35 – Allegro BWV 1003 (c. 58) – Johann Sebastian Bach – Transcrição – Acréscimo de notas – Arpejo em Lá m

A nossa abordagem da obra baseia-se no conceito pós-moderno de *Performance Informada*, definido por Yates (2014) como o enfoque artístico-criativo na música em si mesma, ou seja, com base em seus próprios elementos; aquilo que é intrínseco à sua textura

(informação verbal)⁹⁸. Não trata-se, portanto, de uma abordagem da obra com vistas à autenticidade histórica, e sim — nas palavras de Harnoncourt (1993) — apresentando-a pelos seus méritos próprios, como a única e legítima fonte (HARNONCOURT, 1993, p. 52). Na opinião do autor, tal abordagem, além de transportar a música histórica ao presente, “é a única possível ao longo da história da música ocidental”, pois ela (a música) é uma linguagem ligada a seu tempo. (HARNONCOURT, 1998, p. 17)

Partindo da observação da forma (A:||:B:||) do *Allegro* BWV 1003, elencamos os seguintes *casos*:

- Texturas harmônicas e texturas melódicas
- Motivos
- Trechos análogos e trechos idênticos
- Melodias polifônicas

4.1 TEXTURAS HARMÔNICAS E TEXTURAS MELÓDICAS

O primeiro *caso* observado é a disposição intervalar que distingue as texturas harmônicas (graus disjuntos) das melódicas (graus conjuntos).



Exemplo 36 – *Allegro* BWV 1003 (c. 1) – Johann Sebastian Bach – Textura harmônica e textura melódica

Esta disposição é comum nas obras para violino solo de Bach e representa uma das formas de se obter polifonia em uma escrita monofônica, pois intercala e contrasta melodia e acompanhamento ao longo de uma frase ou seção.

A maneira de se estabelecer esta diferença na interpretação, mais do que tentar impedir a indevida sobreposição de notas melódicas formadas por graus conjuntos — evitando-se, assim, indesejados efeitos de *campanella* — é propiciar a ressonância das texturas harmônicas, formadas pela conveniente sustentação e sobreposição dos graus disjuntos. Para isso, em nossa digitação, a textura harmônica do *Allegro* é acomodada, ao máximo, em cordas

⁹⁸ Informação obtida de Stanley Yates em *International Colloquium*, em Março de 2014.

distintas (uma nota por corda) ao passo que, a melódica, é distribuída em um menor número de cordas.⁹⁹ Assim, acreditamos, são melhor exploradas e percebidas as disposições intervalares que evidenciam a dualidade entre melodia e harmonia e que contribuem para o princípio de fluência e ressonância, o qual governa os *comandos*.

Em relação à textura harmônica, a maior implicação técnica (i.e., *consequência*) de sua realização é a ação positiva simultânea e prolongada dos dedos na formação de acordes (sobretudo os de quatro notas), os quais frequentemente requerem distensões, contrações e sobreposições inusitadas dos dedos.

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Original', shows a sequence of notes in a treble clef with a 2/4 time signature, starting at measure 21. The bottom staff, labeled 'Transcrição', shows the same sequence with fingerings (1-4) indicated above the notes. Two boxes highlight specific techniques: 'Sobreposição' (overlapping) and 'Distensão' (stretching). The 'Sobreposição' box shows the second finger overlapping the first finger's note. The 'Distensão' box shows the second finger stretching to reach a note further up the staff.

Exemplo 37 – Allegro BWV 1003 (c. 21) – Johann Sebastian Bach – Consequências – Sobreposição e distensão

Como podemos ver na transcrição, as notas que formam os graus disjuntos estão dispostas em cordas distintas. No primeiro grupo de semicolcheias optamos pela sobreposição do dedo 2; isto porque o dedo 1 deverá abandonar a nota Si para pressionar, no segundo grupo de semicolcheias, a nota Dó#, enquanto o dedo 2 sustentará, no mesmo grupo, a nota Fá#. Do contrário — onde poderia ocorrer, simplesmente, uma contração entre os dedos 1 e 2 — a nota Fá# teria que ser interrompida pela ação negativa do dedo 1 a fim de pressionar a nota Dó#. Além disso, a única disposição possível dos dedos para cumprir-se o critério de *uma nota por corda* já mantém-se formada para as notas do segundo tempo, permitindo a otimização de movimentos.

Quanto à textura melódica, o toque destacado das notas em uma mesma corda pode representar um desafio à coordenação bimanual e, com isso, contradizer o princípio que afirma que a fluência e ressonância são o principal objetivo musical. Isso, porém, deve ser controlado pela *perspectiva motora*, a qual, como já vimos, prevê critérios para um tipo *legato* de execução, através do relaxamento, apresentação longitudinal e otimização de movimentos

⁹⁹ Exceto quando o próprio efeito de *campanella* é um *comando* ou mesmo uma estratégia de regulação entre as funções das mãos, conforme mencionado no capítulo 2.2 *Parâmetros Estilísticos* (p. 40).

de mão esquerda. Ainda assim, nesta obra, nossas *condições* se mostram favoráveis às suas *consequências*. Para intérpretes menos experientes, no entanto, as *circunstâncias* de uma textura podem ser relativizadas às suas *condições*, afim de se obter *consequências* mais brandas. Em outras palavras, neste mesmo *caso*, pode haver exceções quanto às decisões de se tocar, ao máximo, graus disjuntos em cordas distintas e conjuntos em menos cordas, evitando-se, portanto, as implicações técnicas já mencionadas. Vejamos, no mesmo trecho, uma das formas em que isso poderia ocorrer para outros intérpretes:

The image shows two staves of music. The top staff, labeled 'Original', is in treble clef and shows a sequence of notes with slurs. The bottom staff, labeled 'Transcrição', shows the same sequence of notes with fingerings indicated by circled numbers 1, 2, and 3. The transcription includes a '3' above the first note, a '2' above the second, a '1' above the third, a '2' above the fourth, a '3' above the fifth, a '1' above the sixth, a '2' above the seventh, a '3' above the eighth, a '1' above the ninth, a '2' above the tenth, a '3' above the eleventh, a '1' above the twelfth, a '2' above the thirteenth, a '3' above the fourteenth, a '1' above the fifteenth, a '2' above the sixteenth, a '3' above the seventeenth, a '1' above the eighteenth, a '2' above the nineteenth, and a '3' above the twentieth. The transcription also includes a '3' above the first note, a '2' above the second, a '1' above the third, a '2' above the fourth, a '3' above the fifth, a '1' above the sixth, a '2' above the seventh, a '3' above the eighth, a '1' above the ninth, a '2' above the tenth, a '3' above the eleventh, a '1' above the twelfth, a '2' above the thirteenth, a '3' above the fourteenth, a '1' above the fifteenth, a '2' above the sixteenth, a '3' above the seventeenth, a '1' above the eighteenth, a '2' above the nineteenth, and a '3' above the twentieth.

Exemplo 38 – *Allegro BWV 1003 (c. 21)* – Johann Sebastian Bach – *Consequências* – *Sobreposição e distensão*

A fim de relativizar, portanto, os *comandos* que prezam pela ressonância de graus disjuntos e desaconselham o efeito *campanella* dos graus conjuntos, as *circunstâncias* se modificam, de modo a se aproveitar melhor o uso de cordas soltas — as quais são um trunfo na escolha da digitação — e, com isso, isentar alguns dedos de suas funções, acarretando em *consequências* mais factíveis e majorando as *condições* do intérprete.

4.2 MOTIVOS

A maior recorrência motívica do *Allegro BWV 1003* é a sucessão do grupo rítmico que dispõe duas fusas em tempo fraco seguidas de uma semicolcheia em tempo forte, formando, portanto, motivos de três notas.

The image shows a single staff of music in treble clef. It features a rhythmic motif consisting of two eighth notes followed by a quarter note. The notes are marked with 'x' symbols, indicating a specific rhythmic pattern. The staff is divided into four measures, each containing the same rhythmic motif.

Exemplo 39 – *Ritmo do motivo de três notas*

Categorizamos estes motivos, ainda, por suas disposições (conjuntos ou disjuntos), direções (ascendente ou descendente), e especialidades (variação, salto retórico e bordadura). Além desses, há o motivo de quatro notas que simboliza a Cruz, o qual veremos ao final deste capítulo.

4.2.1 Motivos conjuntos

Chamamos assim os motivos de textura predominantemente melódica. O *comando* estabelecido para a sua realização, bem como para suas especialidades — salvo algumas exceções que serão mostradas adiante — é o de articular suas fusas em *legato* e suas semicolcheias em *non legato* (ou, por vezes, também *staccato*), afim de quebrar a monotonia de figuras constantemente destacadas e conferir uma unidade, ao longo da obra, através dessa articulação. Este critério é sustentado, ainda, pelo fato do motivo conjunto não possuir, naturalmente, uma ressonância que suavize a articulação do seu ritmo, justamente por pertencer à classe de texturas melódicas, e não harmônicas. Sendo assim, ao menos suas notas mais curtas são distribuídas por uma mesma corda, podendo a mais longa, por vezes, figurar em uma corda distinta. Este critério contribui para se cumprir a articulação adotada nos *comandos*, a qual, como *consequência*, recebe o uso de ligados. Em termos de *condições*, no entanto, os desafios apresentados limitam-se à execução dos ligados ascendentes e descendentes nas disposições 2-3 e 3-2, respectivamente, os quais são preteridos, ao máximo, por combinações fortes — conforme as qualificações de Barceló (1995) — como por exemplo, 1-2 ou 2-1.

4.2.1.1 Motivo ascendente conjunto

Como o próprio nome diz, é a sucessão ascendente de três notas conjuntas, as quais formam um dos motivos recorrentes da obra. Como vemos, na transcrição, as fusas são ligadas tecnicamente, resultando a semicolcheia, neste exemplo, na primeira corda solta.

Original

Transcrição

Exemplo 40 – Allegro BWV 1003 (c. 2) – Johann Sebastian Bach – Motivo ascendente conjunto

4.2.1.2 Variação motívica ascendente

Denominamos assim os quatro casos que aparecem nos compassos 54 e 55 do *Allegro*. Apesar de, aparentemente serem motivos de cinco notas, todos eles mantêm o padrão ascendente de três notas conjuntas (duas fusas e uma colcheia), o que lhes confere, portanto, a categoria de *variação*.

Original

Transcrição

Exemplo 41 – Allegro BWV 1003 (cc. 54-55) – Johann Sebastian Bach – Variação motívica ascendente

4.2.1.4 Variação motívica descendente

Semelhantemente à variação motívica ascendente, estes aparentam ser motivos de cinco notas, porém são uma variação do motivo descendente conjunto e aparecem somente no compasso 47.

Exemplo 43 – Allegro BWV 1003 (c. 47) – Johann Sebastian Bach – Variação motívica descendente

Na instância das *consequências*, verificamos que o excesso de fusas desse compasso também geraria um excesso de ligados, ascendentes e descendentes e, com isso, dentro das *perspectivas* — sobretudo da *temporal*¹⁰⁰ — as *condições* poderiam ficar comprometidas pela quantidade de combinações digitais necessária. Seguindo o mesmo princípio da variação ascendente, abrimos uma exceção em relação aos seus *comandos* e adotamos como critério o uso da *campanella* nas notas do primeiro tempo do compasso. Com isso, a dificuldade de execução da mão esquerda foi amenizada, através das consequentes fixações de posição e, por meio da ressonância deste efeito, criou-se, naturalmente — entre o primeiro e segundo tempos do compasso — um contraste de articulação — posto que este também é um fator de *unidade* em música.

4.2.1.5 Motivo ascendente conjunto com salto retórico descendente

Como vimos anteriormente, no capítulo 2.1 *Parâmetros Texturais* (p. 28), um salto retórico¹⁰¹ é um distanciamento de registro entre duas notas dentro de uma linearidade de graus conjuntos, e recebe esta denominação justamente por ser um “gesto expressivo” que não “sinaliza” uma nova linha melódica. (KOONCE, 2005)

¹⁰⁰ O tempo pelo qual é baseado nosso *cenário digital* é o de mínima $\approx 44-48$ b.p.m.

¹⁰¹ Segundo Buelow (1989), o salto retórico é um *saltus duriusculus*, termo definido por Bernhard (séc. XVII e XVIII) como um intervalo melódico dissonante, geralmente com sentido de exclamação.

Exemplo 44 – *Allegro* BWV 1003 (c. 48-49) – Johann Sebastian Bach – Motivo ascendente conjunto com salto retórico descendente

Em virtude de uma maior viabilidade técnica constatada na instância das *condições*, o critério para este motivo passa a ser a adoção do efeito *campanella*. Como trata-se de um trecho análogo ao do compasso 14, ambos receberam tal tratamento, assim como outras aparições deste motivo ao longo da obra.

4.2.1.6 Motivo descendente conjunto com salto retórico ascendente

O único *caso* deste motivo encontra-se entre as duas últimas notas do compasso 17 e a primeira do compasso 18, como podemos observar abaixo:

Exemplo 45 – *Allegro* BWV 1003 (c. 17-18) – Johann Sebastian Bach – Motivo descendente conjunto com salto retórico ascendente

No intuito, portanto, de se manter uma lógica dentro dessa especialidade dos motivos conjuntos, este também foi digitado em *campanella*.

A rigor, seria recomendável que qualquer salto retórico ao violão fosse feito melodicamente, ou seja, em uma só corda ou, ao menos, sem o excesso de cordas distintas. Isto, porque trata-se de um tipo de distanciamento que ultrapassa o âmbito comum de registro, tornando-o especial. Uma abordagem melódica, como por exemplo, a sua realização na *circunstância* de um número reduzido de cordas, contribuiria para seu caráter expressivo; aproximaria-o mais do *afeto vocal* próprio de si.

A razão de se usar *campanella* nestes motivos — assim como em outros motivos conjuntos — no entanto, advém das *perspectivas* que circundam nosso *cenário*. São notáveis os seus benefícios motores, sonoros e temporais na execução de texturas de movimento contínuo (*moto perpetuo*). Em termos de interpretação, ela compensa a perda do afeto vocal proporcionando *outros* afetos, como por exemplo, a ressonância de graus conjuntos que se misturam e, gradativamente, se esvaecem.

4.2.1.7 Motivo em bordadura inferior

A bordadura é uma nota decorativa em posição métrica fraca. No exemplo abaixo, ela é uma *diminuição* (i.e., passagem ornamental) que forma uma unidade linear. (FRAGA, 2011, 35-36)

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Original', shows a treble clef with a 3/8 time signature. It features a sequence of eighth notes with a dynamic marking of *f* (forte). A bracket above the first three notes is labeled with the number '3'. The bottom staff, labeled 'Transcrição', shows the same piece in a lower register, indicated by an 8/8 time signature. It includes fingerings (1-4, 2-1, 2, 1-3, 4, 3, 1, 3, 1, 2, 3, 0, 3, 1, 0) and dynamic marking *f*. Three circled numbers (1, 2, 3) are placed below the staff, corresponding to the first three notes of the original piece, indicating the starting points for the ornamentation.

Exemplo 46 – Allegro BWV 1003 (c. 3) – Johann Sebastian Bach – Motivo em bordadura inferior

O critério para sua execução mantém-se o mesmo dos motivos conjuntos e, para tanto, recebe ligados descendentes em suas notas curtas. Especialmente para as bordaduras, o ligado é recomendável, pois implica, naturalmente, uma relação hierárquica entre notas estruturais (destacadas) e notas subordinadas (ligadas).

4.2.1.8 Motivo em bordadura superior

As duas únicas aparições desse motivo concentram-se na metade do primeiro e também do segundo tempo do compasso 47.

The image displays two staves of music. The top staff, labeled 'Original', shows a melodic line in treble clef with a 3/4 time signature. It features a series of eighth notes with slurs and accents, and a sharp sign (#) indicating a key signature change. The bottom staff, labeled 'Transcrição', shows the same melodic line with fingerings (1, 2, 4, 0, 4, 0, 6, 1, 4, #, 1, 0, 1, 4, #, 2, 1, 2, 1, 1, 0, 3, 0, 1) and a bass clef with an 8 below it, indicating a specific fingering or articulation technique.

Exemplo 47 – Allegro BWV 1003 (c. 47) – Johann Sebastian Bach – Motivo em bordadura superior

Como já mencionado na subcategoria *variação motívica descendente*, foi aberta uma exceção, neste compasso, aos *comandos* e, com isso, fixado o critério de uso da *campanella* nas notas do primeiro tempo, a fim de se facilitar as *condições* e criar um contraste de articulação com as notas do segundo tempo. Esta decisão incide, também, na bordadura que se encontra na metade do primeiro tempo.

4.2.2 Motivos disjuntos

Ao contrário dos *motivos conjuntos*, estes são de textura predominantemente harmônica e seu *comando* é proveniente do critério já estabelecido para a execução das texturas de graus disjuntos, ou seja, a ressonância formada pela sua devida sustentação em cordas distintas.

4.2.2.1 Motivo descendente disjunto

Formado por tríades em Estado Fundamental e Invertido, seu *comando*, portanto, é a sua ressonância natural, de modo que suas notas se misturem umas às outras.

The image shows two staves of music. The top staff, labeled 'Original', is in treble clef and shows a descending melodic line with slurs. The bottom staff, labeled 'Transcrição', is in treble clef and shows the same melodic line with fingerings (1, 2, 3, 4, 0, 3, 2, 0, 3, 1) and dynamics (m, i, p) indicated above the notes.

Exemplo 48 – Allegro BWV 1003 (c. 16) – Johann Sebastian Bach – Motivo descendente disjunto

O motivo disjunto, por ser uma textura harmônica, teve suas notas acomodadas, sempre, em três cordas distintas. Em termos de *consequências*, resultou somente em posições fixas em disposição natural dos dedos — à exceção de um *caso* no segundo tempo do compasso 51, que gerou uma inevitável distensão entre os dedos 2 e 3 — e não houve, tampouco, implicações técnicas de dedilhado (mão direita), o qual convencionamos pela disposição *m, i, p*, por compôr um par favorável (*m, i*) seguido do *p*, ficando este responsável pela execução da nota mais acentuada do motivo. Estas decisões propiciaram maior precisão na execução de figuras curtas articuladas e também maior relaxamento como um todo.

4.2.2.2 Motivo ascendente misto (disjunto e conjunto)

Não há, no *Allegro*, um motivo ascendente disjunto, porém, entre os compassos 50 e 51 há um motivo ascendente misto, ou seja, disjunto e conjunto.

The image shows two staves of music. The top staff, labeled 'Original', is in treble clef and shows an ascending melodic line with slurs. The bottom staff, labeled 'Transcrição', is in treble clef and shows the same melodic line with fingerings (1, 2, 4, 1, 4, 1, 2, 3, 1, 4, 1, 2, 4, 1, 4, 1, 3, 4, 0, 4, 3, 1, 3) and dynamics (m, i, p, m, p, i, p) indicated above the notes. There are also circled numbers 2 and 3 below the transcription.

Exemplo 49 – Allegro BWV 1003 (cc. 50-51) – Johann Sebastian Bach – Motivo ascendente misto (disjunto e conjunto)

Este motivo é uma exceção na obra, e representa um antagonismo aos motivos ascendente e descendente com saltos retóricos, pois, ao passo em que eles se distanciam por

grau conjunto antes de haver o salto, este faz o caminho inverso, ou seja, há primeiro um distanciamento por grau disjunto (Sol#-Si) e em seguida um por grau conjunto (Si-Dó).

Apesar dessa especialidade, este motivo conserva o caráter harmônico do motivo disjunto por ter suas notas mais curtas dispostas em cordas distintas e, com isso, resulta na mesma *consequência* de posição fixa até chegar à nota Dó do compasso 51.

4.2.3 Motivo em cruz

O motivo em cruz é uma constante na escrita de Bach e representa uma figura expressiva nas competências do simbolismo religioso contido em suas obras. Williams (1980) o descreve como “um grupo angular de quatro notas das quais a primeira e a última são em torno da mesma altura, e a segunda e terceira são superior e inferior (ou inferior e superior), respectivamente, de modo que duas linhas traçadas entre 1 e 4 e, 2 e 3, cruzam-se” (WILLIAMS, 1980, p. 586)¹⁰².

The image displays two musical staves. The top staff, labeled 'Original', shows a sequence of notes in a treble clef with a C-clef. The bottom staff, labeled 'Transcrição', shows the same sequence with fingerings (1, 2, 3, 4) and a diagram above it illustrating the crossing lines between notes 1 and 4, and 2 and 3.

Exemplo 50 – Allegro BWV 1003 (c. 8) – Johann Sebastian Bach – Motivo em Cruz

No *Allegro* BWV 1003 encontramos uma ocorrência desse motivo na parte A, no compasso 8 e seis na parte B, entre os compassos 31 e 36.

O motivo em cruz é, essencialmente, expressivo. O fato de trazer, em si, um significado simbólico da religiosidade de Bach, intenta-nos a uma abordagem de experimentação dos afetos que ele pode proporcionar. Este motivo aparece sete vezes na obra e quatro delas concentram-se em um ciclo de quintas, que é um momento particularmente especial, pois, além de ser uma sequência característica da música barroca, não possui partes

¹⁰² An angular group of four notes of which the first and last are around the same pitch, the second and third respectively higher and lower (or lower and higher), so that two lines drawn between 1 and 4, 2 and 3 would cross halfway. (WILLIAMS, 1980, p. 586)

análogas. Por estas razões, adotamos como *comando* do motivo em cruz o efeito de *campanella*, no intuito de conferir-lhe uma articulação especial em relação a todos os outros motivos. Como critério de execução, esta se distribui, naturalmente, em cordas distintas, de modo a criar-se o efeito ressonante de suas notas conjuntas.

33

Original 

Transcrição 

34

Original 

Transcrição 

Exemplo 51 – Allegro BWV 1003 (cc. 33-34) – Johann Sebastian Bach – Motivo em Cruz no Ciclo de quintas

4.3 TRECHOS ANÁLOGOS E TRECHOS IDÊNTICOS

Os *trechos* compreendem, tanto o agrupamento suficiente de figuras que formam um motivo, quanto o próprio conjunto de motivos que formam frases, e estas, seções.

Vejamos, através de um exemplo da justaposição das partes A e B, como os trechos se relacionam de forma análoga e, também, idêntica.¹⁰³

Exemplo 52 – Allegro BWV 1003 – Johann Sebastian Bach – Trechos análogos e idênticos entre partes A e B

Legenda:

Sistema A: Primeira parte do Allegro (Lá menor);
 Sistema B: Segunda parte do Allegro (Mi menor);
 Elementos entre parênteses: Repetição de trecho e mudança de dinâmica na repetição;
 Cinza: Trechos idênticos entre as partes A e B;
 Vermelho: Trechos análogos em mesma parte;
 Azul: Trechos idênticos em mesma parte.

Neste exemplo, a analogia entre as partes é verificável à medida que o segmento de notas e figuras da parte B corresponde, a um intervalo de 4° J↓, ao da parte A, à exceção do compasso 25, onde o arpejo de Mi menor inverte-se e sua continuidade não é uma escala, e sim uma bordadura inferior (Mi-Ré#-Mi).

Os trechos análogos também são encontrados dentro de uma mesma parte (figuras em vermelho). No compasso 1 do gráfico, as notas em vermelho pertencem ao compasso 21, e configuram o mesmo padrão do trecho em Lá menor, porém, na tonalidade de Si Maior. O mesmo ocorre no compasso 3 (com repetição no c. 4), com as notas do compasso 17, a um intervalo de 8° J↓. Dentro de uma mesma parte também são encontrados trechos idênticos (figuras em azul), ou seja, que correspondem às mesmas notas e alturas de outro trecho e, os quais, também, são encontrados em partes diferentes (figuras em cinza), como podemos observar no compasso 17 do sistema B.

¹⁰³ O gráfico completo de trechos análogos e idênticos encontra-se no Apêndice B (p. 159) do presente trabalho.

Dois outros fatores que reforçam a analogia entre as partes são a articulação e a dinâmica. São raros os compassos em que as ligaduras não coincidem entre as partes e, como é possível observar no gráfico, as marcações de dinâmica encontram-se, sempre, em um mesmo plano.

Nosso *comando* diante dos seus problemas interpretativos é pela adoção da unidade de sua estrutura através da evidenciação dos seus padrões. Sendo os *trechos* o agrupamento de figuras que formam uma ideia como um todo, as decisões tomadas em algum ponto destes são replicadas em seus iguais e semelhantes. Este procedimento é válido, também, para os *casos* que possuem seus pares entre as partes A e B do *Allegro* e, sobretudo, para os *motivos*, que como vimos, são, por natureza, análogos ou idênticos entre si.

No intuito de se fazer cumprir a unidade dos *trechos análogos e trechos idênticos*, criamos *gabaritos* que orientam a digitação para as mudanças de corda, de posição ou ambas. Com estas *circunstâncias*, são estabelecidas lógicas posicionais pelo espelho do braço do violão, as quais servem de coordenadas para o *mapeamento* dos *casos* e *comandos* que se reiteram na obra.

4.4 MELODIAS POLIFÔNICAS

O que caracteriza uma melodia polifônica é o afastamento de registros de uma textura monofônica e a hierarquia e relação entre suas notas que são estabelecidas por aquilo que o intérprete *quer ouvir* em suas digitações. O gráfico abaixo reflete uma das possíveis reconfigurações dessa textura.

11

Original



Gráfico

Exemplo 53 – Allegro BWV 1003 (cc. 11-12) – Johann Sebastian Bach – Melodia polifônica

A evidenciação da melodia polifônica, através da sustentação, é um dos meios que permitem estabelecer conexão entre notas que, por sua grafia homogênea e simplificada,

confundem-se em uma textura monofônica. Este *comando*, no entanto, não se trata de uma regra ou fórmula teórica, e sim, de uma estratégia que tem a organicidade (i.e., a capacidade de transformação) como o seu pressuposto mais emergente e que pode ser bem vinda a sua utilização em um *caso* como esse.

Em termos de *circunstâncias*, a sustentação da melodia polifônica é obtida pela distribuição deliberada de vozes por corda. Isto quer dizer que, identificada a melodia a qual se deseja sustentar, esta deverá ocorrer sem que seja interrompida por outra voz pelo uso recorrente da corda a qual estava previamente acomodada.

Original

Transcrição

f

f

Sobreposição do dedo 2

Distensão entre dedos 4-3-2 e dedo 1

Contração entre dedos 2-1 e dedo 4

Exemplo 54 – Allegro BWV 1003 (c. 7-8) – Johann Sebastian Bach – Melodia polifônica

Dentre as *consequências*, destacamos a recorrência de distensões, contrações e sobreposições, por haver a necessidade de manobras especiais para a sustentação de algumas notas. No exemplo acima, na metade do primeiro tempo do compasso 7, podemos verificar que ocorre uma sobreposição do dedo 2 para pressionar a nota Dó, enquanto o dedo 1 sustenta a nota Fá. Ainda com o dedo 1 pressionando esta nota, ocorre uma distensão entre ele e o dedo 4, e assim sucessivamente com os dedos 3 e 2 até o momento em que o dedo 1 abandona a primeira corda para a chegada do Mi. A partir de então, as disposições dos dedos são mais naturais, havendo só alguns momentos de contração — que em nada representam dificuldades — entre os dedos 1, 2 e 4 no primeiro tempo do compasso 8. Nesse ponto é importante fazer

uma observação: é através do princípio mecânico das *consequências* — o qual diz que a permanência do(s) dedo(s) na nota pressupõe o *Walking* — que constatamos distensões e contrações aparentemente inexistentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu,
mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre
aquilo que todo mundo vê.
Arthur Schopenhauer*

Iniciamos o presente trabalho no intuito de investigarmos os princípios metodológicos necessários ao processo de digitação ao violão. As problemáticas diziam respeito à falta de sistematização das informações contidas nos materiais de referência, à aparente impossibilidade de se estabelecer princípios (em virtude das muitas variáveis envolvidas no processo) e à falta de uma melhor definição e compreensão dos critérios de digitação.

Por meio da triangulação dos dados, classificamos estes critérios em nove parâmetros distintos, os quais, balizados por referenciais teóricos, foram convertidos em *instâncias*, *princípios* e *perspectivas*, formando um *cenário digital*.

Verificada a eficácia das instâncias na construção do *cenário digital*, vimos que, nos *casos*, reconhecer padrões, unidades, e se estabelecer hierarquias, são fundamentais ao início do processo, pois objetivam prioridades digitais que delineiam os demais caminhos, sob o princípio da possibilidade de organização de toda e qualquer textura. Constatamos, contudo, que encontrar padrões não significa tratá-los com uniformidade, mas sim, com propriedade.

Nos *comandos*, as instruções de interpretação resumem-se à timbrística, à produção do vibrato e à articulação, sendo esta, ainda, subdividida por *glissando* e *campanella*; todos orientados, acima de tudo, pelo princípio da fluência e ressonância.

Nas *circunstâncias*, os meios posicionais para se pôr em prática a organização textural e motivações interpretativas anteriormente adotadas ocorrem por meio de três preceitos básicos condizentes com qualquer violão: a) a mesma nota em diferentes setores tem diferentes timbres, b) os trastes não seguem um padrão equidistante entre si e c) a corda solta é um meio vantajoso de realização técnica. Todos estes são sucedidos pelo princípio de que o instrumento tende a responder melhor nos primeiros setores, assim como no uso de cordas soltas.

As *consequências* são a própria conversão dos parâmetros técnicos em demandas e, as *condições*, são o momento em que o violonista avalia suas capacidades com base na qualidade dos próprios dedos, os quais cumprem papéis específicos no processo de digitação.

Por fim, vimos que um *cenário digitacional* que não contemple uma ou mais dessas instâncias torna-se incógnito.

Os parâmetros motores, sonoros, temporais e contextuais receberam o nome de *perspectivas*, as quais foram conceituadas como onipresenças ideológicas e estratégicas para o estudo de uma obra. As *perspectivas motora* e *sonora* não são critérios em si, são ideais de execução e sonoridade. Ambas reúnem um conjunto de conceitos que visam, respectivamente, fluência motora e sonora. Nisso, o relaxamento e a apresentação longitudinal são pré-condição para a plena realização de demandas técnicas no processo de digitação.

A respeito da “economia” de movimento, sustentamos que o termo, muito citado em métodos de referência, não exprime, de fato, o real sentido da utilização mecânica das mãos, justamente por esta necessitar de certo grau de esforço para a realização de um movimento. Para tanto, adotamos e conceituamos o termo *otimização*.

A classificação de parâmetros sonoros também foi importante para responder à questão da existência de um fator primordial necessário ao processo de digitação. Acreditamos, portanto, que a fluência sonora, independentemente de posicionamentos estéticos, é uma condição básica para uma boa execução ao violão. Ela é o ideal artístico que serve de modelo para uma digitação satisfatória. Por inferência, concluímos que a capacidade de se tocar *legato* é o principal elemento desse ideal.

Já as *perspectivas temporal* e *contextual* reúnem conceitos estratégicos para o processo de digitação. A primeira coloca o tempo como um regulador de viabilidade técnica através da experimentação do efeito sonoro e do comportamento mecânico das mãos e, a segunda, permite o balanço entre procedência, destino e sua resultante sensibilidade mecânica durante esse processo.

Isso nos permitiu construir, portanto, uma metodologia de interação entre sujeito e objeto, mediada por princípios e circundada por controles. Tal metodologia esclarece, portanto, a nossa *Teoria da Digitação*.

Por fim, estas denominações foram motivadas, a princípio, pelos já adotados *casos* em minha dissertação de mestrado e, conseqüentemente, os demais, pela totalidade de significados que representam para a construção do *cenário digitacional*.

Os parâmetros técnicos de mão esquerda também requerem algumas considerações:

- Vimos que as ações (positiva, negativa e intermediária) são os princípios de movimento de mão esquerda. A intermediária, porém, é passível de uma nova

observação, de modo a se incluir o fator *intensidade*, para então se constatar se, de fato, é necessário um meio termo entre uma ação positiva e negativa. Como vimos nas Máximas, toda ação é intermediária antes de ser positiva ou negativa. No entanto, uma ação positiva menos intensa poderia cumprir o papel de intermediária, assim como, uma mais intensa, o comportamento percussivo do ligado ascendente. Para este trabalho, por fim, o conceito de ação intermediária foi suficiente para situar o harmônico e o abafador como parâmetros técnicos.

- A única implicação técnica sobre os harmônicos, encontrada na literatura, diz respeito à escolha de um tipo ou de outro a fim de não interrompê-los se constituírem uma melodia (no sentido hierárquico de textura). Não há uma discussão, porém, concernente às *circunstâncias* ou *condições* no processo digitacional.
- Sobre as contrações e distensões, vimos que são disposições que acarretam em problemas técnicos por excederem a disposição natural dos dedos. São, por dedução, antagônicas ao translado, mas, também — dentro do princípio do *Walking* — podem ser a sua gênese, pois ambas criam uma intenção de salto antes do próprio acontecer, diminuindo sua distância. Já a sobreposição é uma super ou hiper contração, de modo que é o dedo de maior número que se sobrepõe aos demais. Em um trecho do Estudo 5 de Villa-Lobos, observamos, porém, que é possível criar uma hiper contração com um dedo de menor número sobrepondo-se aos demais.
- Os conceitos contidos no livro *La digitación guitarrística*, de Ricardo Barceló (1995), foram fundamentais às nossas proposições. No entanto, constatamos que a sua descrição de *substituição indireta* não favoreceria o nosso estudo, pois entendemos que a simples troca de dedos, da forma como o autor expôs, configura apenas uma mudança de posição, a qual pode ser precedida, no máximo, de uma contração. Da mesma forma, sustentamos que, durante um translado, deve-se respeitar a ordem de chegada dos dedos que se faz necessária para a realização mais fluente do trecho, pois os critérios acerca do translado se prestam, primeiramente, à sustentação do som.
- Em relação à pestana, a sua especialidade faz com que esta seja recomendada com ressalvas, pois acarreta em ações positivas de áreas pouco precisas. Assim, no intuito de aperfeiçoarmos seu uso, expandimos a denominação e o conceito de pestana

“dobradiça” para pestana de falange distal e pestana de falange proximal, por entendermos que estas denominações fazem uma melhor referência às suas especificidades. Concluímos, também, que a pestana combinada não é só a união de dois expedientes técnicos (pestana e contração), mas sim, um conjunto de procedimentos que visa a fluência através de uma cadeia de reações.

- Sobre essas reações, a elaboração das Máximas representou um importante passo no andamento desta tese, pois cremos que elas contribuíram para um melhor entendimento dos procedimentos técnicos de mão esquerda, fornecendo definições até então inexistentes na literatura violonística, e induzindo-nos à reflexão de alguns conceitos técnicos insuficientes, redundantes, ou até mesmo contraditórios. A partir disso, concluímos que os diversos critérios são a gênese uns dos outros. O *Walking*, por sua vez, é o conjunto de todas as demandas de mão esquerda, pois, ao passo em que a maioria delas objetiva a sustentação das notas, ele prevê a necessidade de se manter os dedos, ao máximo, em contato com o espelho do braço do violão, e ainda assim em um estado de mobilidade constante — visto que ele intenta cada movimento antes do mesmo acontecer — contrapondo-se ao gesto vicioso de se “datilografar” as notas, como já citado por Zanon (2014). Além disso, este princípio de movimento pressupõe a independência de dedos necessária à independência de vozes de uma textura polifônica.

Na descrição do meu próprio processo de digitação do *Allegro* BWV 1003 de Bach elencamos quatro *casos*: 1) Texturas melódicas e texturas harmônicas, 2) Motivos, 3) Trechos análogos e trechos idênticos e 4) Melodias polifônicas. A todos foram atribuídas instruções interpretativas, as quais foram acomodadas em meios posicionais próprios, resultando em demandas técnicas e juízos de capacidades pessoais, totalizando, assim, o *cenário digital*. Dentre as *consequências* verificadas, os expedientes técnicos digitais mais percebidos foram as disposições contraídas, distendidas e sobrepostas dos dedos e o comportamento percussivo e derrapante dos ligados ascendentes e descendentes — o que muitas vezes requereu a *campanella* como uma transferidora de função, abrindo exceção aos *comandos* e facilitando as *condições*. Não ocorreram, no entanto, funções auxiliares ou disposições hiper contraídas. Mesmo as pestanas, as quais poderiam ser abundantes e, crê-se, imprescindíveis em uma obra repleta de progressões harmônicas lineares, foram preteridas,

sempre que possível, por outros recursos. Em função do grande número de situações técnicas para a obtenção ao *legato*, podemos afirmar que cumprimos com o objetivo do *Walking*.

Diante dos critérios e princípios estabelecidos, as exceções motivadas, sobretudo, pelas *condições*, remetem-nos, novamente, à ponderação de Freire (2010, p. 22), quando esta reflete sobre a “instância [...] matizada pela subjetividade [...]”. Sendo assim, é natural que reconsideremos certas decisões ao longo de um *cenário digital*, pois, como já constatado em nossa pesquisa anterior, as “exceções tratam-se, na verdade, do pressuposto de que não há apenas uma forma de se conceber uma digitação, e tampouco uma só maneira de ‘ver’ a música” (ALÍPIO, WOLFF, 2010, p. 97). Em nosso *cenário*, porém, as exceções foram tratadas sob o controle da *perspectiva contextual* e sob a mesma lógica que orientou os trechos análogos. Ou seja, nas próprias exceções houve uma coerência interna, de modo que buscamos — como recomenda Yates (2014) — “consistência na inconsistência” (YATES, 2014) (informação verbal)¹⁰⁴.

Verificamos que é possível partilhar de conceitos estabelecidos da técnica instrumental para estreitar as possibilidades ao indivíduo, pois, tanto a qualidade dos dedos de mão esquerda quanto de direita, preveem disposições mais favoráveis que outras para determinadas tarefas. Nisso, observamos também que nem a repetição e nem o cruzamento de dedos de mão direita são rejeitáveis no processo de digitação. Ambos têm suas funções e podem contribuir para uma melhor execução ao violão.

Podemos afirmar que a digitação é, em termos, *pessoal*, pois todas as suas instâncias são de interação dialética entre sujeito e objeto; mas não *completamente*, pois cada instância é regida por princípios, dos quais, nem mesmo o das *condições* diz respeito exclusivamente ao indivíduo.

No presente trabalho, concluímos, finalmente, que o princípio básico em que se opera a digitação é a organização dos saberes que o executante mobiliza em seu processo.

¹⁰⁴ Informação obtida de Stanley Yates em *International Colloquium*, em Março de 2014.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. *Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica*. Per Musi – Revista de Performance Musical v. 1, Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2000, p. 16-24.

ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. 2010. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

ALÍPIO, Alisson; WOLFF, Daniel. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. Opus, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 80-101, dez. 2010.

ANTUNES, Gilson. *Independência dos dedos da mão esquerda*. Violão Pro, n.11, São Paulo, 2007, p. 50-53.

APRO, Flávio. *Interpretação Musical: um universo (ainda) em construção*. In: LIMA, Sonia Albano. **Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar**/Sonia Albano de Lima (org.). – São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 24-37.

ASSAD, Sérgio. *Aquarelle*. Paris: Henry Lemoine, 1992. 1 partitura (14 p.). Violão.

BACH, Johann Sebastian. *Works for violin: the complete sonatas and partitas for unaccompanied violin: the six sonatas for violin and clavier*. New York: Dover Publications, 1978. From the Bach-Gesellschaft Edition, 1900.1 partitura (158 p.). Violino.

BARBOSA, Lucas de Paula. *Reflexões sobre unidade em música*. Opus, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 65-78, jun. 2008.

BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística*. Real Musical. Madrid, 1995.

BARRIOS, Agustin.; STOVER, Richard Dwight. *The guitar works of Agustín Barrios Mangoré: the first definitive collection of Agustín Barrios Mangore Vol. 3*. ed. by Richard D. Stover. Miami: Belwin Mills Publications, 1977. 20 partituras (56 p.). Violão.

BERKELEY, Lennox. *Sonatina for guitar Op. 51*. London: J. & W. Chester, 1958. 1 partitura (12 p.). Violão.

BOGDANOVIC, Dusan. *Jazz Sonata*. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991. 1 partitura (18 p.). Violão.

BORGES, Nery.; AGUIAR, Werner. *Relação entre pontos de referência e tipos de memória no processo de memorização do Estudo nº 7 para violão de Heitor Villa-Lobos*. Anais do IX Simpósio de Cognição e Artes Musicais – 2013, p. 500-510.

BRENET, Michel. *Diccionario de la musica: histórico y técnico*. Barcelona: Iberia, 1946.

BROUWER, Leo. *Sonata para guitarra*. Madrid: Opera Tres, 1991. 1 partitura (20 p.). Violão.

BUELOW, George. Rhetoric and music. In: *New Grove Dictionary of music and musicians*, London: Macmillan, 1989, p. 793-803.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires. Barry editorial, 1979.

CONTRERAS, Antônio. *La técnica de David Russell en 165 consejos*. Sevilla. Ed. Cuadernos Abolays, 1998.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Hutchinson and Co. Ltd. 1960. 2º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FERNANDEZ, Eduardo. *Essays on J. S. Bach's Works for lute*. Ediciones Art-Montevideo, Uruguay, 2003.

FERNANDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo y aprendizaje: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista*. Ediciones Art-Montevideo - Uruguay, 2000.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear: uma breve introdução à Teoria de Schenker*. Orlando Fraga – Londrina: Eduel, 2011.

FREIRE, Vanda Bellard. Introdução. In: FREIRE, Vanda Bellard (Org.). *Horizontes da pesquisa em música*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010, p. 9-62.

GIULIANI, Mauro. *Rossiniana Op. 119 n. 01*. Fac-símile 1820-23. 1 partitura (12 p.). Violão.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Salzburg: Residenz Verlag, 1985. trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Salzburg: Residenz Verlag, 1984. Trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

HAZARD, Daniel A. *Fingering: the jigsaw puzzle of music*. S/d. Disponível em <http://www.guitarramagazine.com/GuitarForum3> Acesso em 08/07/2012.

ISAACS, Alan; MARTIN, Elisabeth. *Dicionário de música*. Zahar: editoria Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1985.

KOONCE, Franck. *Articulation, Texture and Voicing*. 2005 – Disponível em www.frankkoonce.com/publications.php#my_anchor Acesso em 15 de fevereiro de 2010.

KOONCE, Franck. *Left hand movement: a bag full of tricks. Part I*. 1997 – Disponível em www.frankkoonce.com/publications.php#my_anchor Acesso em 15 de fevereiro de 2010.

LIMA, Sonia Albano.; APRO, Flávio.; CARVALHO, Márcio. *Performance, Prática e Interpretação Musical: Significados e abrangências*. In: LIMA, Sonia Albano. **Performance & interpretação musical: uma prática interdisciplinar**/Sonia Albano de Lima (org.). – São Paulo: Musa Editora, 2006. p. 11-22.

MADEIRA, Bruno.; SCARDUELLI, Fábio. *Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: um estudo sobre a pestana*. Per Musi, Belo Horizonte, n. 27, 2013, p. 182-188.

MENANDRO, Cláudio. *15 Estudos para Violão*. Curitiba: Edição do autor, 2011. 15 partituras (36 p.). Violão.

MEYER, Leonard B. *Style and music: theory, history, and ideology*. University of Pennsylvania Press. Philadelphia, 1989.

MOREL, Jorge. *Sonatina*. Helsinki: Chorus Publication, 1984. 1 partitura (11 p.).Violão.

NOAD, Frederick M. *Solo Guitar Playing*. Books Omnibus Press. London/New York, Sydney. s/d.

PINTO, Henrique. *Violão: um olhar pedagógico*. São Paulo: Ricordi Brasileira. 2005.

RANDEL, Don Michael. *The Harvard Dictionary of Music*. Fourth edition. Cambridge, MA: Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

RIEMANN, Hugo. *Dictionnaire de musique*: traduit d'après la quatrième Édition, revu et augmenté par Georges Humbert. Paris: Perrin et Cie, 1896.

RODRIGO, Joaquin. *Tres piezas españolas*. Mainz: Shott, 1963. 1 partitura (15 p.). Violão.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

SANTI, Carlos Eugenio. *La interpretación en la guitarra: una aproximación al estudio, la técnica y el fraseo*. – 1ª Ed. – La Rioja: Nexo Grupo Editor, 2010.

SHEARER, Aaron. *Learning the classic guitar*. Part 1. Mel Bay Publications, INC. Pacific, MO, 1990.

SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. 2008. 233 fls. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*. Edited by Nathaniel Gunod. Baltimore, Maryland, 1995.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Douze Etudes pour guitare*. Paris: Editions Max Eschig, 1953. 12 partituras (37 p.). Violão.

WALTON, William. *Five Bagatelles for Guitar*. Oxford: Oxford University Press, 1974. 1 partitura (16 p.). Violão.

WILLIAMS, Peter F. *The Organ Music of J. S. Bach*. 1980. 2º Ed. Cambridge University, 2003.

WOLFF, Daniel. *Abrindo os dedos: Lição especial para aprimorar a sua técnica de distensão e contração dos dedos da mão esquerda*. Violão Pro, n.11, São Paulo, 2007, p. 14-19.

WOLFF, Daniel. *Como digitar uma obra para violão*. Violão Intercâmbio, n° 46, Abril, p. 15 – 17. 2001. Disponível em <http://www.danielwolff.com.br/artigos.htm> Acesso em 25 de julho de 2012.

WOLFF, Daniel. *O uso do vibrato no violão*. Assovio - Periódico da Associação Gaúcha do Violão, v. 1, n.1, Porto Alegre, 1999. Disponível em <http://www.danielwolff.com.br/artigos.htm> Acesso em 25 de julho de 2012.

WOLFF, Daniel. *Tese: Correção II* [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <alissonalipio@gmail.com> em 05 ago. 2012.

YATES, Stanley. *Bach's unaccompanied string music: A new (old) approach to stylistic and Idiomatic transcription for the guitar*. 1998 – Disponível em www.stanleyyates.com/articles/bacharr/intro.html Acesso em 15 de maio de 2008.

YATES, Stanley. *International Colloquium: Contemporary Issues in Music Research and Practice*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre. Março de 2014.

ZANON, Fabio. *Masterclass de violão*. 32° Oficina de Música de Curitiba. Janeiro de 2014.

ZANON, Fabio. *Masterclass de violão*. IV Festival de Violão da UFRGS. Junho de 2012.

ANEXOS

ANEXO A

ALLEGRO BWV 1003 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

FAC-SÍMILE DO MANUSCRITO

D-B Mus. ms. Bach P 967

BWV 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006

Object owner: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Using license: CC BY-NC 4.0

URL: http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955

License terms

Das Universitätsrechenzentrum Leipzig (URZ) in Verbindung mit seinen Projektpartnern bieten im Rahmen dieser Web-Anwendung den Zugang zu digitalisierten Dokumenten. Diese Dienste dienen wissenschaftlichen Zwecken und unterliegen dem Schutz des Urheberrechts. Die Systeme sind geschützte Datenbanken im Sinne von §§ 87a ff. UrhG. der deutschen Rechtsprechung. Die darin veröffentlichten Dokumente aller Art sind das geistige Eigentum des jeweiligen Urhebers. Es bestehen Leistungsschutzrechte. Eine gewerbliche Nutzung der Digitalisate ist ohne die Zustimmung der Rechteinhaber ausgeschlossen. Jede vom Urheberrecht nicht zugelassene Verwertung ist untersagt. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Bearbeitung, Übersetzung, Einspeicherung, Verarbeitung bzw. Wiedergabe von Inhalten in andere Datenbanken oder in elektronischen und anderen Medien, soweit nichts anderes ausdrücklich schriftlich vereinbart ist. Wenn Sie Materialien zitieren, geben Sie bitte die Quelle an. Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

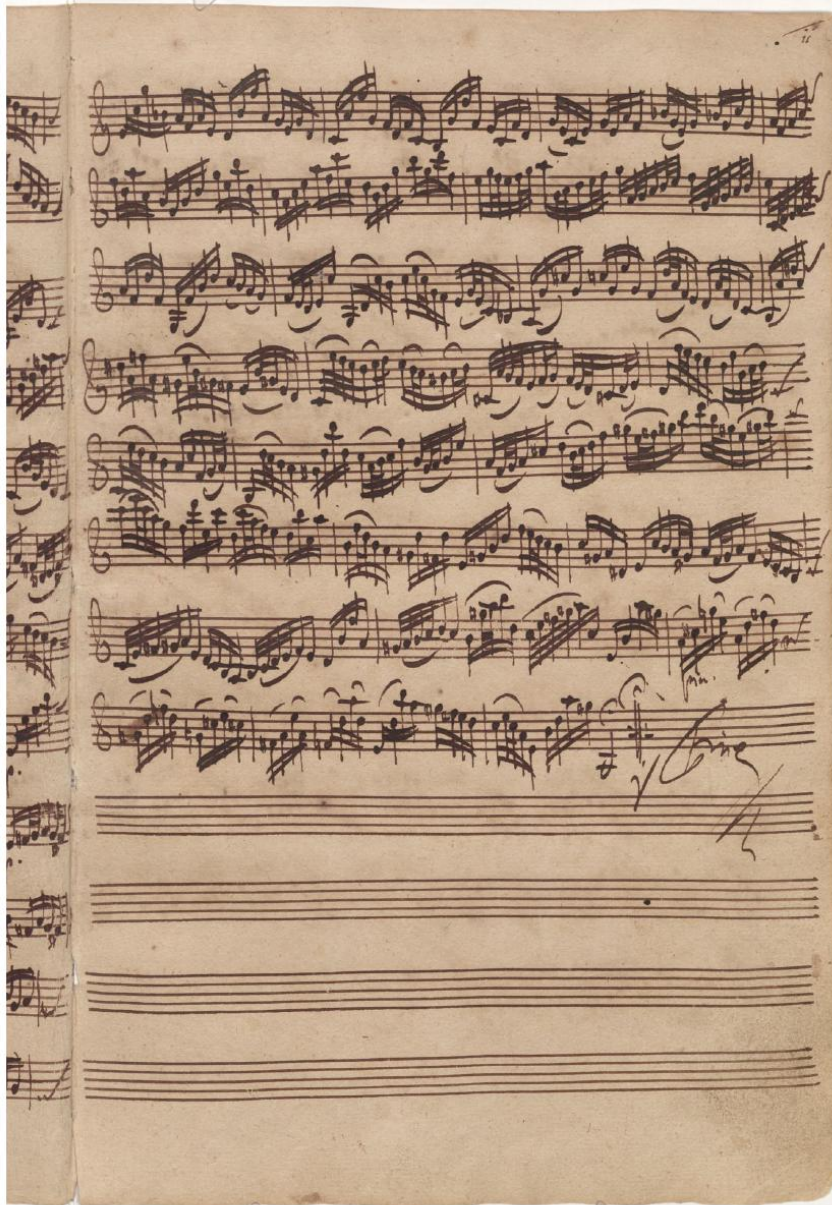
D-B Mus. ms. Bach P 967
BWV 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006
Sonata II - Allegro BWV 1003/4 - Sonata II - Allegro, fol. 10v, m. 1-36

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The notation is in black ink and consists of ten staves of music. The first staff begins with the word "Allegro" written in a cursive hand. The music is written in a single system, with each staff containing a different voice part. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as "p" (piano) and "f" (forte). The paper shows signs of age, including some staining and wear at the edges. The right side of the page is partially obscured by the binding of the book.

D-B Mus. ms. Bach P 967

BWV 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006

Sonata II - Allegro BWV 1003/4 - Sonata II - Allegro, fol. 11r, m. 37-58



Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

BachDigitalSource_source_00001955

CC BY-NC 4.0

page 2

ANEXO B

DOUBLE (SARABANDE) BWV 1002 DE JOHANN SEBASTIAN

BACH

FAC-SÍMILE DO MANUSCRITO



D-B Mus. ms. Bach P 967

BWV 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006

Objekteigner: Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

Nutzungslizenz: CC BY-NC 4.0

URL: http://www.bach-digital.de/receive/BachDigitalSource_source_00001955

Nutzungsbedingungen

Das Bach Archiv Leipzig (BA) in Verbindung mit dem Universitätsrechenzentrum Leipzig (URZ) und ihren Partnern bieten im Rahmen von Bach Digital den Zugang zu digitalisierten Dokumenten. Diese Dienste dienen wissenschaftlichen Zwecken und unterliegen dem Schutz des Urheberrechts. Die Systeme von Bach Digital sind geschützte Datenbanken im Sinne von §§ 87a ff. UrhG. Die darin veröffentlichten Dokumente aller Art sind das geistige Eigentum des jeweiligen Urhebers. Es bestehen Leistungsschutzrechte. Eine gewerbliche Nutzung der Digitalisate ist ohne die Zustimmung der Rechteinhaber ausgeschlossen. Jede vom Urheberrecht nicht zugelassene Verwertung ist untersagt. Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung, Bearbeitung, Übersetzung, Einspeicherung, Verarbeitung bzw. Wiedergabe von Inhalten in andere Datenbanken oder in elektronischen und anderen Medien, soweit nichts anderes ausdrücklich schriftlich vereinbart ist. Wenn Sie Materialien zitieren, geben Sie bitte die Quelle an. Mit dem Gebrauch von Bach Digital und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

D-B Mus. ms. Bach P 967

BWV 1001, 1002, 1003, 1004, 1005, 1006

Partita I - Sarabande + Double - Partia I - Sarabande + Double, fol. 6v

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. The page is divided into two sections: the left section is titled "Sarabande" and the right section is titled "Tempo". The notation is written in black ink and consists of multiple staves of music. The "Sarabande" section features a slow, melodic line with a bass line, while the "Tempo" section features a more rhythmic and complex line. The paper shows signs of age, including some staining and wear at the edges.

Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz

BachDigitalSource_source_00001955

CC BY-NC 4.0

Seite 1

APÊNDICES

APÊNDICE A

EXPERIMENTO PILOTO

EXPERIMENTO PILOTO

Diante da formulação de uma teoria — a qual teve início na conversão de parâmetros digitacionais em instâncias — surgiu a necessidade de respondermos às seguintes questões:

- A presença de *comandos* (que são a própria conversão dos parâmetros interpretativos em instruções) pode contribuir para uma digitação mais eficaz?
- De posse dos *casos*, é possível relativizar *comandos* e *condições* de modo a se obter um *cenário* de equilíbrio?

O primeiro questionamento provinha do consenso entre os autores de referência sobre a importância da digitação ser precedida de ideias interpretativas. O segundo, pela hipótese de que uma maior apropriação dos *casos*, por parte do violonista, proporcionaria, naturalmente, uma abordagem mais assertiva dos seus elementos texturais (e, conseqüentemente, dos problemas técnico-interpretativos), resultando em uma digitação equilibrada mediante os princípios de cada instância.

Para verificarmos a eficácia dessas instâncias em um processo de digitação, procedemos à elaboração e aplicação de um experimento piloto, conforme a seguinte metodologia:

1 Composição da peça *Miniatura* (2013), de Eduardo Frigatti

No intuito de reunirmos os problemas que, conforme verificado na revisão de literatura, representam dificuldades de digitação, foi encomendada uma peça, contendo 26 compassos, com *casos* que oferecem mais de uma possibilidade entre a escolha de dedos e posições no braço do violão. São eles: textura monofônica, textura polifônica, arpejos, escalas, melodia acompanhada, sons harmônicos e situações de idiomatismo instrumental, não necessariamente nessa ordem ou mesmo agrupadas sucessivamente. Dos 26 compassos, selecionamos 12 para a aplicação, a fim de otimizar o experimento, sendo eles os compassos 1 a 7 e 12 a 18.

2 Escolha dos sujeitos

Foram escolhidos dois sujeitos, os quais chamaremos de S1 e S2. Ambos eram, na época da realização do experimento (2013), estudantes do segundo ano de Bacharelado em Violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná e reuniam características semelhantes no que dizia respeito às suas condições e prática instrumental: tinham a mesma faixa etária (21 e 20 anos, respectivamente), estudavam com um mesmo professor e mantinham peças do mesmo nível técnico e musical.

3 Aplicação da peça com S1 e S2

O ambiente de aplicação do experimento consistiu de uma sala individual, com estante, apoio de pé, apontador, lápis e borracha. Com um tempo limite de 90 minutos, foi pedido que S1 e S2 digitassem, na partitura, os excertos musicais do compasso 1 ao 7 e 12 ao 18. Tanto o S1 quanto o S2 tomaram conhecimento da peça e, do próprio experimento, naquele exato momento. Se terminassem antes, poderiam solicitar a minha presença, caso contrário, eu interromperia o experimento ao final do tempo dado. Cada um usou o próprio instrumento: violões artesanais acústicos de 6 cordas em náilon, de construção e afinação tradicionais.

4 Diferencial entre S1 e S2

Estando os sujeitos 1 e 2 de posse dos mesmos *casos* e, hipoteticamente, das mesmas *condições*, foi aplicado um diferencial, por meio de um sorteio prévio, ao S2. Este diferencial tratava-se dos *comandos*, os quais, como vimos no referencial teórico, constituem o conjunto de instruções, princípios e critérios musicais, e que servem como um guia de interpretação ao executante. São eles:

Digitar os trechos entre colchetes considerando o seu contexto (ou seja, o que vem antes e depois do trecho a ser digitado) e buscando a otimização de movimentos e fluidez sonora.

Digitar os trechos entre colchetes, com base nas instruções abaixo:

Compassos:

1 ao 4: Tocar *legato* e proporcionar clareza e precisão nos ornamentos, usando suas melhores combinações de dedos de mão esquerda;

5 ao 7: Fazer uso de suas disposições favoráveis de dedos de mão direita onde, no trecho, exigir velocidade e precisão rítmica;

12: Estabelecer uma estratégia lógica na digitação e dedilhado da escala, de modo a alcançar a velocidade e dinâmica exigidas;

13 ao 15: Tocar *legato*. Observe, também, a articulação proposta nas notas Ré, Si, Ré no primeiro e segundo tempos do compasso 14;

16 ao 18: Muito *legato*, *cantabile*, expressivo, com vibrato, agógica, *dolce*, sonoro, como se fosse um “canto”.

Ao S1 foi entregue somente a partitura, sem qualquer *comando*, exceto por aqueles intrínsecos à escrita musical da *Miniatura*, como as marcações de caráter, dinâmica, articulação e expressão.

5 Entrevista semi-estruturada com S1 e S2

Ao final de suas digitações, realizei uma entrevista individual semi-estruturada, a fim de coletar informações sobre suas decisões de digitação, principais dificuldades, seus princípios e práticas digitaçãoes em suas rotinas de estudo e auto-conhecimento técnico e musical.

➤ **Roteiro de entrevista semi-estruturada**

Grupo: Idade: Ano de curso: Idade que começou a estudar violão:

1. Quais as principais dificuldades que você encontra ao elaborar uma digitação ou dedilhado?
2. Quais as principais dificuldades que você encontrou ao digitar esta peça? Poderia apontar o(s) trecho(s)?
3. Você costuma racionalizar, ou seja, elaborar suas digitações quando estuda uma obra? Se sim, quais os princípios?
4. Costuma grafá-las na partitura?
5. A respeito das digitações grafadas de terceiros (editores, outros intérpretes, professores, estudantes, colegas), você considera, desconsidera ou as considera em termos?

6. Você considera que tem total conhecimento das suas habilidades técnico-motoras para a realização de digitações e dedilhados eficazes? Por exemplo: sabe com quais dedos você melhor realiza algum expediente técnico de mão esquerda, como ligados, aberturas? Poderia citar algum(s) exemplo(s)?
7. E de mão direita? Saberá dizer quais as suas principais habilidades? Por exemplo: há alguma combinação preferida de dedos de mão direita para a realização de escalas, arpejos e demais problemas referentes ao dedilhado?
8. E para encerrar: você acha que a presença de um conjunto de instruções (como critérios ou princípios, ou mesmo “dicas”, como as de um professor em uma *masterclass*, por exemplo) acerca da execução e interpretação desta obra pode influenciar positivamente suas escolhas de digitação?

6 Escolha dos avaliadores

Foram escolhidos três avaliadores, sendo um doutorando e, os demais, doutores, os quais chamaremos de A, B e C, respectivamente. Tratavam-se de professores universitários com experiência no assunto *digitação*, tendo à época, ao menos um trabalho publicado, entre livros e artigos.

7 Parecer e Controle

Ao final do experimento com S1 e S2, foi pedido aos avaliadores A, B e C um parecer técnico e musical quanto às suas escolhas de digitação, sem que os mesmos soubessem da existência de um *comando* como um diferencial entre S1 e S2. O objetivo foi o de avaliar a eficácia, geral e específica, de uma digitação em detrimento de outra e, também, das duas em relação às próprias decisões digitacionais dos avaliadores, as quais definimos como o controle. A maneira de obter essas informações foi, também, através de uma entrevista individual semi-estruturada.

➤ *Roteiro de entrevista semi-estruturada com avaliadores*

Grupo: Titulação: Tempo de docência:

1. Você costuma racionalizar, ou seja, elaborar suas digitações quando estuda uma obra? Se sim, quais os princípios?

2. Costuma grafá-las na partitura?
3. A respeito das digitações grafadas de terceiros (editores, outros intérpretes, professores, estudantes, colegas), você considera, desconsidera ou as considera em termos?
4. Quais as principais dificuldades que você encontra ao elaborar uma digitação ou dedilhado?
5. Você considera que tem total conhecimento das suas habilidades técnico-motoras para a realização de digitações e dedilhados eficazes? Por exemplo: sabe com quais dedos você melhor realiza algum expediente técnico de mão esquerda, como ligados, aberturas? Poderia citar algum(s) exemplo(s)?
6. E de mão direita? Saberá dizer quais as suas principais habilidades? Por exemplo: há alguma combinação preferida de dedos de mão direita para a realização de escalas, arpejos e demais problemas referentes ao dedilhado?
7. E para encerrar esta parte: você acha que a presença de um conjunto de instruções (como critérios ou princípios interpretativos, ou mesmo “dicas” técnicas, como as de um professor em uma *masterclass*, por exemplo) acerca da execução e interpretação de uma obra pode influenciar positivamente as escolhas de digitação de um intérprete (estudante, profissional, amador)? Por quê? E se esses critérios ou princípios partirem do próprio executante, ou seja, dele para ele mesmo?
8. A respeito do experimento, de um modo geral, qual dessas digitações reúne, na sua opinião, um maior número de decisões acertadas? Ou seja, qual delas você julga a “melhor” e por que?
9. Que soluções gerais de digitação e dedilhado você proporia, especificamente, a esses trechos? (apontar arpejos, escala, melodia acompanhada e melodia solo)

Hipótese

A nossa hipótese era a de que a digitação de S2, por este estar de posse de *comandos*, fosse escolhida como a que mais reunia decisões acertadas, aproximando-se dos controles dos avaliadores. Isso reforçaria a ideia de que a sua presença poderia influenciar positivamente a escolha de uma digitação, compondo, portanto, um *cenário digital* ideal.

Resultado do experimento piloto

Sem saberem da presença dos *comandos* para S2, todos os avaliadores julgaram, individualmente, a digitação do S1 como a de maior número em decisões acertadas, fazendo ressalvas em trechos específicos em relação à digitação de S2 e entre suas próprias decisões.

Conclusão do experimento piloto

O objetivo deste experimento foi o de verificar a eficácia da presença de *comandos* na composição de um *cenário digital*. Para isso, dois sujeitos em *condições* hipoteticamente iguais foram submetidos aos testes, tendo como diferencial somente a presença dos *comandos* para S2. O critério primordial que levou os avaliadores a julgarem e egerem a digitação de S1, por unanimidade, como a melhor, foi justamente a presença de uma **maior acuidade interpretativa**, ainda que com discrepâncias técnicas em suas digitações. De certa forma, podemos dizer que eles optaram pelos *comandos*, sem mesmo saberem que havia um sujeito de posse *deles*, ou que sequer poderia haver esta distinção entre uma abordagem de digitação e outra.

Apesar dos resultados não terem, imediatamente, correspondido à nossa expectativa, não podemos dizer que os *comandos* foram ineficazes para o *cenário digital*, pois alguns fatores sugeriram um maior refinamento de dados. São eles:

- O tempo limite para o teste com os sujeitos foi de noventa minutos. O S1 aproveitou todo o tempo disponível para a elaboração de sua digitação, fornecendo o máximo de informações possível. O S2, no entanto, levou apenas vinte minutos para a sua, deixando a partitura sensivelmente incompleta se comparada a de S1. Este seria um tempo suficiente para *grafar* as informações, mas não para, de fato, *elaborar* digitações e dedilhados, sobretudo em *casos* que possibilitavam várias opções. Um dado que reforça este argumento é que o S2, ao ser questionado, em entrevista, sobre quais seriam as suas principais dificuldades ao elaborar uma digitação, respondeu: — *a pressa para aprender a música fez com que eu não tivesse paciência para uma elaboração mais minuciosa;*

- O S1, mesmo não recebendo os *comandos*, buscou respeitar as instruções intrínsecas à música. Isso contribuiu para que ele mesmo criasse os próprios *comandos*. Já o S2 se ateu parcialmente às instruções recebidas;

- A peça composta para o experimento possui uma linguagem contemporânea não familiar aos sujeitos. O excesso de acidentes e o ritmo irregular causaram equívocos na leitura de ambos, distraindo o que deveria ser somente um procedimento de escolhas de caminhos. Mesmo os avaliadores encontraram dificuldades para conferir as digitações.

Em virtude destes problemas, optou-se, portanto, pela aplicação da teoria na descrição do meu próprio processo de digitação de uma obra, o qual é relatado no capítulo 4 (p. 109) deste trabalho.

MINIATURA (2013) – EDUARDO FRIGATTI

Miniatura

Eduardo Frigatti

Calmo

fp fp f fp f

5 fp harm mf fp harm

8 fp mf p fp fp harm

11 f fp

14 mp harm

18

22 fp fp harm harm

24 fp harm harm pp

accel. rit.

MINIATURA (2013) – EDUARDO FRIGATTI – DIGITADA POR SUJEITO 1

51

Miniatura

Eduardo Frigatti

Handwritten musical score for "Miniatura" by Eduardo Frigatti. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score, including performance instructions like "Calmo", "NAT. 12 MD", "Aart. 4", "Aart. 5", "Aart. 8", "harm", "fp", "mf", "p", "pp", "f", "mp", "rit.", and "accel.". The score is divided into systems, with measures 1-4, 5-8, 11-14, 18-21, 22-24, and 24-27. The piece concludes with a "rit." (ritardando) marking and a "pp" (pianissimo) dynamic.

MINIATURA (2013) – EDUARDO FRIGATTI – DIGITADA POR SUJEITO 2

52

Miniatura

Eduardo Frigatti

Calmo

Nat. 12 MD
harm

fp f fp f

5 fp *mp p i i m p* *mf p* *fp i m a j i i p i p*

8 fp mf p fp fp

11 f *i m m i m i* *p fp* *p*

14 mp *3 4 2 1 4 3 2 1* *3 4 2 1 4 3 2 1* *3 4 2 1 4 3 2 1*

18

22 fp fp

24 fp harm harm pp

accel. rit.

APÊNDICE B

GRÁFICO DE PARTES ANÁLOGAS E PARTES IDÊNTICAS DO
ALLEGRO BWV 1003 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

Legenda:

Sistema A: Primeira parte do Allegro (Lá menor);

Sistema B: Segunda parte do Allegro (Mi menor);

Elementos entre parênteses: Repetição de trecho e mudança de dinâmica na repetição;

Cinza: Trechos idênticos entre as partes A e B;

Vermelho: Trechos análogos em mesma parte;

Azul: Trechos idênticos em mesma parte.

The musical score is presented in two systems, each with two staves labeled A and B. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- Staff A, measures 1-4:** Measure 1 has a red bracket over notes 21-23 and a blue bracket over notes 3-4. Measure 2 has a blue bracket over notes 3-4. Measure 3 has a red bracket over notes 17-19. Dynamics include *(p)* and *f*.
- Staff B, measures 25-28:** Measure 25 has a blue bracket over notes 17-19. Measure 26 has a blue bracket over notes 17-19. Measure 27 has a blue bracket over notes 17-19. Measure 28 has a blue bracket over notes 17-19. Dynamics include *(p)* and *f*.
- Staff A, measures 5-7:** Measure 5 has a blue bracket over notes 29-31. Measure 6 has a blue bracket over notes 29-31. Measure 7 has a blue bracket over notes 29-31. Dynamics include *f*.
- Staff B, measures 29-31:** Measure 29 has a blue bracket over notes 29-31. Measure 30 has a blue bracket over notes 29-31. Measure 31 has a blue bracket over notes 29-31. Dynamics include *f*.
- Staff A, measures 8-9:** Measure 8 has a blue bracket over notes 32-34. Measure 9 has a blue bracket over notes 32-34. Measure 38 has a blue bracket over notes 32-34. Dynamics include *f*.
- Staff B, measures 32-37:** Measure 32 has a blue bracket over notes 32-34. Measure 33 has a blue bracket over notes 32-34. Measure 34 has a blue bracket over notes 32-34. Measure 35 has a blue bracket over notes 32-34. Measure 36 has a blue bracket over notes 32-34. Measure 37 has a blue bracket over notes 32-34. Dynamics include *f*.
- Staff A, measures 10-14:** Measure 10 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 11 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 12 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 13 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 14 has a blue bracket over notes 36-38. Dynamics include *f*.
- Staff B, measures 38-48:** Measure 38 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 39 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 40 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 41 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 42 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 43 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 44 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 45 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 46 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 47 has a blue bracket over notes 36-38. Measure 48 has a blue bracket over notes 36-38. Dynamics include *f*.
- Staff A, measures 15-19:** Measure 15 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 16 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 17 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 18 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 19 has a blue bracket over notes 41-43. Dynamics include *f*.
- Staff B, measures 51-49:** Measure 51 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 52 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 53 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 54 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 55 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 56 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 57 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 58 has a blue bracket over notes 41-43. Dynamics include *f*.
- Staff A, measures 20-24:** Measure 20 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 21 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 22 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 23 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 24 has a blue bracket over notes 41-43. Dynamics include *f*.
- Staff B, measures 40-58:** Measure 40 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 41 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 42 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 43 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 44 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 45 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 46 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 47 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 48 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 49 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 50 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 51 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 52 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 53 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 54 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 55 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 56 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 57 has a blue bracket over notes 41-43. Measure 58 has a blue bracket over notes 41-43. Dynamics include *f*.

APÊNDICE C

ALLEGRO BWV 1003 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

EDIÇÃO COMPARATIVA

Allegro BWV 1003

Original para violino solo
Transcrição para violão solo

Edição comparativa
Transcrição e digitação:
Alisson Alípio (2014)

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Original

Transcrição

3

5

7

9

The image displays a comparative musical score for Johann Sebastian Bach's Allegro BWV 1003. It is presented in two systems, each containing a violin staff (labeled 'Original') and a guitar staff (labeled 'Transcrição'). The music is in 3/8 time and G major. The violin staff uses a treble clef and standard notation, while the guitar staff uses a treble clef and includes fret numbers (0-4) and circled triplets. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are marked throughout. Measure numbers 3, 5, 7, and 9 are indicated at the beginning of their respective systems. The guitar transcription includes specific fingering and triplet markings to facilitate playing the piece on guitar.

11

Musical notation for measures 11 and 12. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is an 8-string guitar tablature with fret numbers 0, 2, 3, 4, and 5. Measure 11 contains a melodic line in the treble clef. Measure 12 contains a melodic line in the treble clef and a corresponding guitar line with fret numbers.

13

Musical notation for measures 13 and 14. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is an 8-string guitar tablature with fret numbers 0, 1, 2, 3, 4, and 5. Measure 13 contains a melodic line in the treble clef. Measure 14 contains a melodic line in the treble clef and a corresponding guitar line with fret numbers and circled numbers 3, 4, and 3.

15

Musical notation for measures 15 and 16. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is an 8-string guitar tablature with fret numbers 0, 1, 2, 3, 4, and 5. Measure 15 contains a melodic line in the treble clef. Measure 16 contains a melodic line in the treble clef and a corresponding guitar line with fret numbers and dynamic markings *m i p*.

17

Musical notation for measures 17 and 18. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is an 8-string guitar tablature with fret numbers 0, 1, 2, 3, 4, and 5. Measure 17 contains a melodic line in the treble clef. Measure 18 contains a melodic line in the treble clef and a corresponding guitar line with fret numbers, circled numbers 3 and 3, and a trill marking *tr*.

19

Musical notation for measures 19 and 20. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is an 8-string guitar tablature with fret numbers 0, 1, 2, 3, 4, and 5. Measure 19 contains a melodic line in the treble clef. Measure 20 contains a melodic line in the treble clef and a corresponding guitar line with fret numbers and circled numbers 3, 3, 3, and 3.

21

Musical notation for measures 21 and 22. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 21 features a melodic line in the treble and a bass line with triplets and a circled '4'. Measure 22 continues the bass line with triplets and a circled '2'.

23

Musical notation for measures 23 and 24. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 23 features a melodic line in the treble and a bass line with triplets and a circled '5'. Measure 24 continues the bass line with triplets and a circled '5', ending with a fermata and a circled '1'.

25

Musical notation for measures 25 and 26. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 25 features a melodic line in the treble with dynamics *p* and *f*, and a bass line with triplets and a circled '5'. Measure 26 continues the bass line with triplets and a circled '5'.

27

Musical notation for measures 27 and 28. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 27 features a melodic line in the treble with dynamics *f* and a bass line with triplets and a circled '3'. Measure 28 continues the bass line with triplets and a circled '3'.

28

Musical notation for measures 29 and 30. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 29 features a melodic line in the treble with dynamics *p* and a bass line with triplets and a circled '3'. Measure 30 continues the bass line with triplets and a circled '3'.

29

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a dynamic marking of *f* at the start and *p* later. The bottom staff is in bass clef with a dynamic marking of *f* at the start and *p* later. Fingerings are indicated by circled numbers 3, 4, and 5.

31

Two staves of music. The top staff is in treble clef with a dynamic marking of *f*. The bottom staff is in bass clef with a dynamic marking of *f*. Fingerings are indicated by circled numbers 4 and 5.

33

Two staves of music. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. Fingerings are indicated by circled numbers 2, 3, 4, and 5.

35

Two staves of music. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

37

Two staves of music. The top staff is in treble clef. The bottom staff is in bass clef. Fingerings are indicated by circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

Musical notation for measures 39-40. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The key signature has one flat. Measure 39 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 40 continues the melodic and bass lines.

Musical notation for measures 41-42. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Measure 41 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 42 continues the melodic and bass lines. There are circled numbers 2 and 3 in the bass line.

Musical notation for measures 43-44. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Measure 43 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 44 continues the melodic and bass lines. There are circled numbers 3 and 3 in the bass line.

Musical notation for measures 45-46. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Measure 45 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 46 continues the melodic and bass lines. There are 'm i p' markings above the bass line.

Musical notation for measures 47-48. The top staff is a treble clef with a melodic line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. Measure 47 starts with a treble clef and a bass clef. Measure 48 continues the melodic and bass lines.

48

Musical notation for measures 48-49. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass staff includes fingering numbers (1-4) and circled numbers (5, 6, 4) indicating fingerings for specific notes.

50

Musical notation for measures 50-51. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music features eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff includes fingering numbers (1-4) and circled numbers (3, 2, 3). Dynamic markings 'm i p' and 'm p i' are present above the bass staff.

52

Musical notation for measures 52-53. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff includes fingering numbers (1-4) and a circled number (3). A dynamic marking 'm i p' is present above the bass staff.

54

Musical notation for measures 54-55. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff includes fingering numbers (1-4) and a circled number (3) with a dashed line extending to the right.

56

Musical notation for measures 56-57. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The bass staff includes fingering numbers (1-4) and circled numbers (4, 5) with dashed lines extending to the right. A dynamic marking 'p' is present at the beginning of the system, and 'm i p' is present above the bass staff.

APÊNDICE D

ALLEGRO BWV 1003 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

EDIÇÃO SOLO COM DIGITAÇÃO

Allegro BWV 1003

Original para violino solo
Transcrição para violão solo

Transcrição e digitação:
Alisson Alípio (2014)

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

The image displays a musical score for a guitar solo of the piece 'Allegro BWV 1003' by Johann Sebastian Bach. The score is written in treble clef with a 3/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). It consists of nine staves of music, numbered 1 through 19. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4. Dynamics such as *p* (piano) and *f* (forte) are used throughout. Specific performance instructions include 'mi p' (mezzo-piano) and 'tr' (trill). Circled numbers (3, 4, 5) indicate triplet or other rhythmic groupings. The score is a transcription by Alisson Alípio from 2014.

APÊNDICE E

ALLEGRO BWV 1003 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

EDIÇÃO SOLO SEM DIGITAÇÃO

Allegro BWV 1003

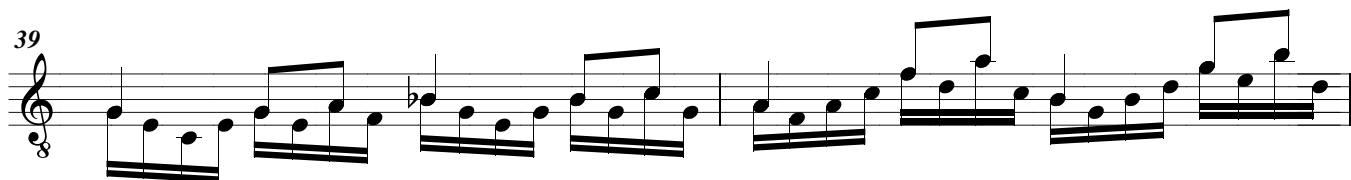
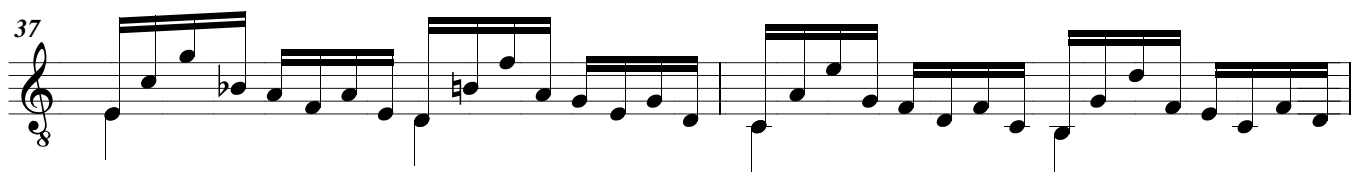
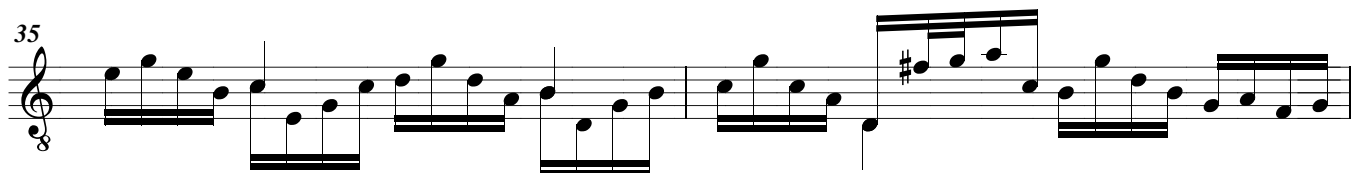
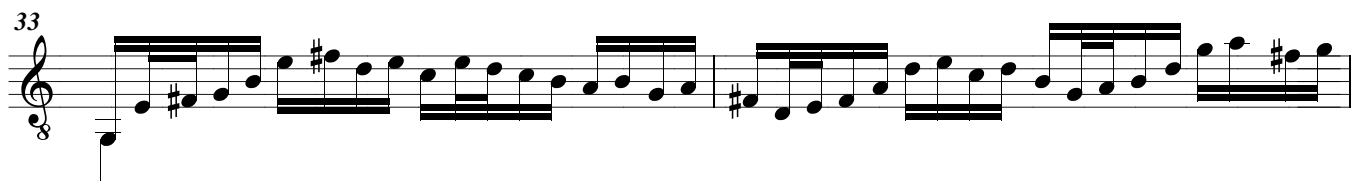
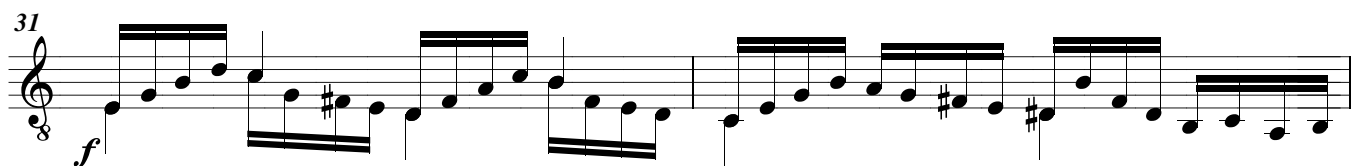
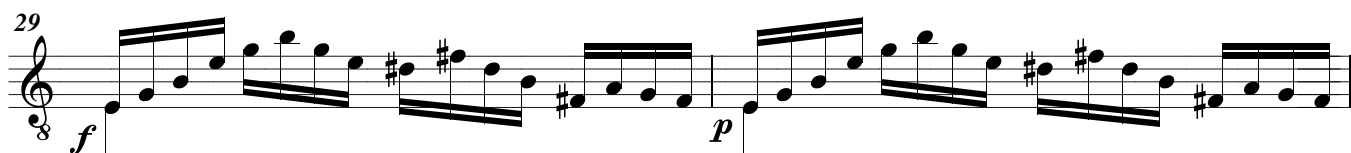
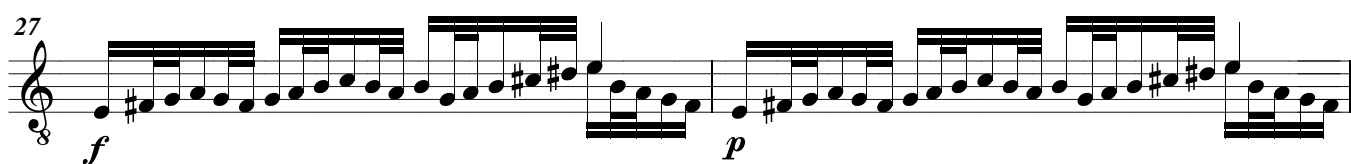
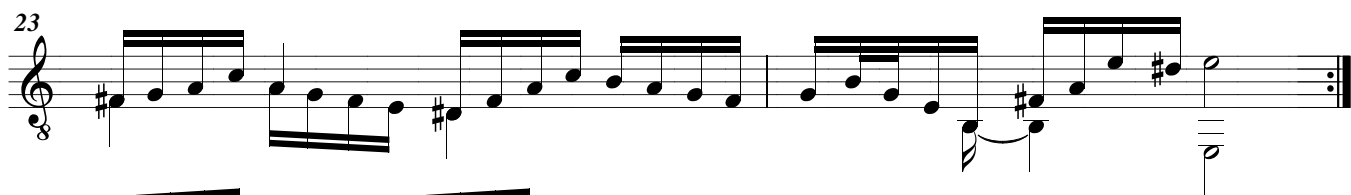
173

Original para violino solo
Transcrição para violão solo

Transcrição: Alisson Alípio (2014)

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

The image displays a musical score for the piece 'Allegro BWV 1003' by Johann Sebastian Bach, transcribed for guitar solo. The score is written in treble clef with a 3/8 time signature. It consists of ten staves of music, numbered 1 through 19. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings are used throughout, including *p* (piano) and *f* (forte). A trill (*tr*) is indicated in the final measure of the tenth staff. The key signature is one sharp (F#), and the piece is in the key of D major. The overall style is Baroque, characterized by its rhythmic complexity and dynamic contrast.



41

43

45

47

49

51

53

55

57

APÊNDICE F

EXERCÍCIO DE CONSTRUÇÃO DO CENÁRIO DIGITACIONAL

EXERCÍCIO DE CONSTRUÇÃO DO CENÁRIO DIGITACIONAL

AO LEITOR

Com base em nossa teoria, bem como na descrição do processo de digitação do *Allegro* BWV 1003 de Johann Sebastian Bach, propomos, abaixo, um exercício de construção do seu próprio *cenário digital*.

Sob as *perspectivas motora, sonora, temporal e contextual*, sugerimos a construção de um *cenário digital* do *Double* da *Sarabande* BWV 1002 de Bach (Apêndice G), objetivando, acima de tudo, a obtenção da fluência sonora, por meio do *legato*.

De posse da partitura, reúna estratégias — se achar necessário — para organizar as suas ideias. É recomendável grafar as digitações e, também, os dedilhados extraordinários (aqueles mais importantes para determinadas passagens); adotar símbolos, cores, figuras geométricas e/ou quaisquer outros recursos para uma melhor visualização do seu planejamento. Estes hábitos podem otimizar o tempo empreendido ao processo de digitação e reduzir o número de erros, os quais prejudicam a concentração e o estudo como um todo.

As notas do segundo sistema estão, propositadamente, sem hastes, para que possa — se achar necessário — reorganizar suas direções e durações desejáveis. Caso contrário, basta guiar-se pelo sistema da partitura original.

Para auxiliá-lo neste exercício, levantamos algumas questões preliminares, a fim de estimulá-lo à reflexão acerca da própria capacidade de interação com a obra. As perguntas referem-se às decisões de mão esquerda, mas pondere, também, sobre a mão direita sempre que julgar necessário. Marque quantas opções desejar.

EXERCÍCIO DE CONSTRUÇÃO DO CENÁRIO DIGITACIONAL

DOUBLE (SARABANDE) BWV 1002 DE JOHANN SEBASTIAN BACH

- Após ter observado a partitura e, talvez, tê-la lido ao instrumento, quais *casos* você é capaz de identificar nesta obra?

- Texturas harmônicas
- Texturas melódicas
- Motivos
- Trechos análogos
- Trechos idênticos
- Melodias implícitas
- Outros – Cite-os:

- Quais *comandos* você atribui a estes *casos*?

- Ressonância das texturas harmônicas
- Ressonância das texturas melódicas
- Articulação nos motivos
- Unidade por semelhança de padrões em trechos análogos e trechos idênticos
- Unidade por contraste de padrões em trechos análogos e trechos idênticos
- Evidenciação e sustentação das melodias implícitas
- Vibrato
- Glissando*
- Outros – Cite-os:

- Em quais *circunstâncias* você pretende acomodar os seus *comandos*?

- Distribuição das texturas harmônicas em cordas distintas
- Distribuição das texturas melódicas em cordas distintas (*campanella*)
- Articulação dos motivos em uma combinação específica de cordas
- Adoção de gabaritos digitacionais em trechos análogos e trechos idênticos

() Distribuição de voz por corda para a evidenciação e sustentação das melodias polifônicas

() Outros – Cite-os:

➤ Suas decisões, até então, resultaram em quais *consequências*?

() Distensões para a acomodação das texturas harmônicas em cordas distintas

() Distensões para a acomodação das *campanellas*

() Ligados e translados para a articulação dos motivos

() Pestanas para a realização de trechos análogos e trechos idênticos

() Contrações, distensões, sobreposições e substituições para a evidenciação e sustentação das melodias polifônicas

() Outras – Cite-as:

➤ Quais são as suas *condições* para o gerenciamento das *consequências*? (Complete os enunciados com suas palavras, indicando as combinações de dedos — por ex. 1-2, 4-3 etc)

Faço boas distensões entre os dedos _____

Faço boas contrações entre os dedos _____

Faço boas sobreposições (super contração) entre os dedos _____

Faço boas sobreposições (hiper contração) entre os dedos _____

Faço bons ligados ascendentes entre os dedos _____

Faço bons ligados descendentes entre os dedos _____

Faço bem as pestanas:

() Inteira () Meia pestana () De falange proximal () De falange distal () Combinada

() Cruzada () Pestana com outros dedos () Nenhuma () Todas () Outras – Descreva-as:

Faço bem outras demandas técnicas – Cite-as:

EXERCÍCIO DE CONSTRUÇÃO DO CENÁRIO DIGITACIONAL

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se você identificou os *casos*, mesmo que tenha citado “outros”, é bastante provável que o seu *cenário* tenha se desenvolvido com êxito, pois este primeiro passo — como já mencionado durante o trabalho — permite abordar uma obra com propriedade, estreitando as possibilidades de digitação seguintes.

As *consequências* geradas excedem, em algum ponto, suas *condições*? Se sim, reconsidere os *comandos* e reavalie as *circunstâncias*; eles podem estar gerando planos irrealistas de demandas técnicas. A fluência obtida pelos primeiros setores do violão pode ser suficiente para uma execução satisfatória e convergente às suas atuais capacidades de digitação.

É importante ter claro que a construção de um *cenário digital* não é um meio de se *encontrar* a melhor digitação, mas sim, de *buscá-la*.

APÊNDICE G

DOUBLE (SARABANDE) BWV 1002 DE JOHANN SEBASTIAN

BACH

EDIÇÃO DIDÁTICA

Double (Sarabande) BWV 1002

182

Original para violino solo
Construção do Cenário Digitacional

Johann Sebastian Bach
(1685-1750)

Original

Cenário Digitacional

3

5

7

1.

9

2.

11

Musical notation for measures 11 and 12. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features eighth and sixteenth notes with stems, and rests.

13

Musical notation for measures 13 and 14. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features eighth and sixteenth notes with stems, and rests.

15

Musical notation for measures 15 and 16. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features eighth and sixteenth notes with stems, and rests.

17

Musical notation for measures 17 and 18. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features eighth and sixteenth notes with stems, and rests.

19

Musical notation for measures 19 and 20. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features eighth and sixteenth notes with stems, and rests.

21

Musical notation for measures 21 and 22. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The lower staff is in bass clef with a key signature of two sharps. The music features eighth and sixteenth notes with stems, and rests.

23

Two staves of music in G major (one sharp). The top staff contains a melodic line with eighth notes and quarter notes. The bottom staff contains a bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).

25

Two staves of music in G major. The top staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The bottom staff continues the bass line with quarter notes.

27

Two staves of music in G major. The top staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The bottom staff continues the bass line with quarter notes.

29

Two staves of music in G major. The top staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The bottom staff continues the bass line with quarter notes.

31

Two staves of music in G major. The top staff continues the melodic line with eighth notes and quarter notes. The bottom staff continues the bass line with quarter notes.

33

Two staves of music in G major. The top staff shows a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The bottom staff continues the bass line with quarter notes. The key signature has one sharp (F#).