



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CRISTIANO SOUSA DOS SANTOS

PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO INTÉRPRETE:
ESTUDO DE DEDILHADOS NA *AQUARELLE* DE SÉRGIO ASSAD

Salvador

2009

CRISTIANO SOUSA DOS SANTOS

**PROCESSOS DE CRIAÇÃO DO INTÉRPRETE:
ESTUDO DE DEDILHADOS NA *AQUARELLE* DE SÉRGIO ASSAD**

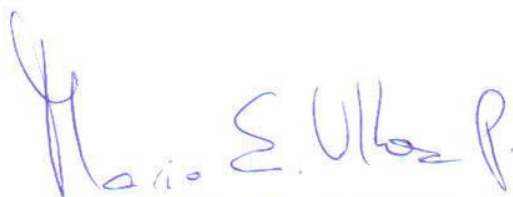
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música, área de concentração Execução Musical, pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Mario Ulloa

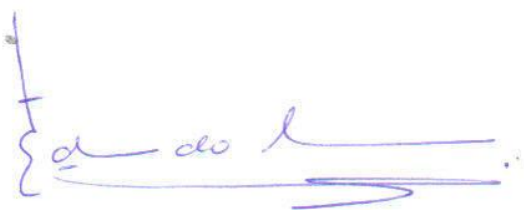
Salvador

2009

A Dissertação de Cristiano Sousa dos Santos foi aprovada



Mário Enrique Ulloa Peñaranda
Orientador



Eduardo Meirinhos



Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho

Salvador, 14 de abril de 2009

Ofereço este trabalho

Aos meus pais, Diana e Sinval,

Aos meus irmãos, Sídia e Rodrigo (o Peu),

Ao primo Eimar (o Bill),

Aos meus tios, Edinéia e Edson,

Aos meus amigos, Lina e Juranil

E a todos aqueles que se dedicam ou gostariam de se dedicar ao violão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, pelo apoio em todos os níveis: afetivo, intelectual e financeiro.

Ao Prof. Mario Ulloa.

Aos amigos Lina e Juranil, pelo suporte e carinho dados de maneira incondicional.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia com quem tive a oportunidade de estudar: Paulo Lima, Sônia Chada, Manuel Veiga, Pedro Robatto, Cristina Tourinho, Alda Oliveira e Joel Barbosa.

À amiga Prof.^a Elizabeth Lucena, da Universidade do Estado do Pará, pelas contribuições metodológicas.

Ao amigo e violonista Prof. Handerson de Deus, pelas contribuições metodológicas.

Ao amigo e violonista Breno Favacho, pelas contribuições bibliográficas.

Aos colegas da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, pelas reflexões e críticas, sempre construtivas.

Aos funcionários do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), pelo subsídio monetário que auxiliou a logística necessária à pesquisa.

RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre a relação entre procedimentos de dedilhados e interpretação musical de violonistas. A partir da idéia de que o instrumentista é um criador que maneja ferramentas para a sua produção – tais como timbre, dinâmica, articulação, tempo e técnica instrumental – demonstramos que as escolhas dos procedimentos de digitação atuam como um fator expressivo da individualidade de cada violonista. Nossa pesquisa foi direcionada à análise e elaboração de dedilhados na *Aquarelle* para violão solo, composta por Sérgio Assad (1988). Analisamos e comparamos as digitações de mão esquerda elaboradas pelo próprio compositor da peça com nossas propostas de dedilhados; devido à falta de dedilhados de mão direita na edição da peça, foi impossível comparar nossas propostas com as digitações de mão direita do compositor. Entretanto, utilizamos as gravações de Eduardo Isaac e Aliéksey Vianna como parâmetros para a comparação de mudança de timbres nos dedilhados de mão direita. Como resultado de nossa pesquisa, encontramos inter-relações entre procedimentos técnicos de performance violonística, já estabelecidos na bibliografia, e a elaboração e análise de digitações; criamos novos termos operacionais de dedilhados; indicamos diretrizes para a elaboração de dedilhados; relacionamos técnicas de dedilhados com seu resultado sonoro; e relacionamos as digitações de mão esquerda às digitações de mão direita. Nossa investigação revelou que é possível encontrar, mesmo em peças de execução complexa, dedilhados diversos para ambas as mãos. Observamos também que o processo de dedilhados descrito nesta dissertação pode ser útil na performance de outras peças do repertório violonístico.

Palavras-chave: interpretação musical; violão; digitação; dedilhados; Sérgio Assad; Aquarelle.

ABSTRACT

This paper presents a study about the relationship between fingering procedures and musical interpretation of guitarists. Beginning with the idea that the instrumentalist is a creator who handles tools for his production – such as timbre, dynamics, articulation, tempo and instrumental technique – we demonstrated that the fingering procedures choices act as an expressive factor of each one guitarist's individuality. Our research was directed into analysis and elaboration of fingerings in *Aquarelle* to soloist guitar, composed by Sérgio Assad (1988). We analyzed and compared the left hand fingerings elaborated by the own composer's piece to our fingering proposal; because of the right hand fingerings absence in the piece edition, it was impossible compare our proposals to the composer right hand fingerings. However, we used the recordings of Eduardo Isaac and Aliéksey Vianna as parameter to the comparison of timbre changes in right hand fingerings. As result of our research, we find inter-relationship between technical procedures of guitarist performance, already established in bibliography, and the elaboration and analysis of fingerings; we created new fingering operational terms; we indicated directives to fingering elaboration; we related fingering techniques to them sound result; and we relate the left hand fingerings to the right hand fingerings. Our inquiry reveals that is possible to find, even in complex performance piece, several fingerings to both of hands. We observed that the process of fingerings described in this dissertation can be useful on playing other pieces of guitar repertoire's pieces too.

Keywords: musical interpretation; guitar; fingering; Sérgio Assad; Aquarelle.

LISTA DE ABREVIATURAS

<i>a</i>	Dedo anelar de mão direita
ab	Abertura de mão direita
AB	Abertura (distensão) de mão esquerda
ap	Toque com apoio de mão direita
apl	Apresentação longitudinal de mão direita
apt	Apresentação transversal de mão direita
APL	Apresentação longitudinal de mão esquerda
APT	Apresentação transversal de mão esquerda
c.	Compasso
cc.	Compassos
con	Contração de mão direita
CON	Contração de mão esquerda
Ex.	Exemplo
GA	Dedo guia ativo
GI	Dedo guia inativo
GSI	Dedo guia semi-inativo
<i>i</i>	Dedo indicador de mão direita
<i>m</i>	Dedo médio de mão direita
<i>p</i>	Dedo polegar de mão direita
PA	Ponto de apoio
PAA	Ponto de apoio antecipado
PAM	Ponto de apoio mantido
pos	Posição de mão direita
POS	Posição de mão esquerda
sl	Salto livre de mão direita
SL	Salto livre de mão esquerda

LISTA DE EXEMPLOS

Ex. 1: exercício para mão esquerda, aberturas e ligados, (<i>ibidem</i> , p. 18)	23
Ex. 2: <i>Marcha n. 52</i> (CARCASSI, 1988, p. 83) cc.1 ao 3	24
Ex. 3: exercício para a execução do dedo <i>pivot</i> (<i>ibidem</i> , p. 15)	25
Ex. 4: “cruzamento de dedos”, <i>Prelúdio nº2</i> , de Heitor Villa-Lobos (<i>ibidem</i> , p. 33)	26
Ex. 5: exemplo apresentado por Soares (1997, p. 35)	27
Ex. 6: motivo <i>a</i> na introdução do <i>Divertimento</i> , c. 1	31
Ex. 7: motivo <i>a</i> na <i>Valseana</i> , cc. 17 e 18	31
Ex. 8: motivo <i>a</i> no <i>Preludio e Toccatina</i> , cc. 5 e 6	32
Ex. 9: mudança do alcance natural sem troca de posição.....	36
Ex. 10: qual é a posição?	37
Ex. 11: exemplos de posicionamento com dedo 1 como referência.....	38
Ex. 12: exemplo de “posição negativa”	38
Ex. 13: alcance natural de mão direita.....	46
Ex. 14: as quatro posições básicas em âmbito natural da mão direita.....	46
Ex. 15: translado transversal por mudança de apresentação (<i>Prelúdio 2</i> de Villa-Lobos).....	48
Ex. 16: abertura e contração de mão direita	48
Ex. 17: <i>Divertimento</i> , cc. 2, 3 e 4.....	52
Ex. 18: <i>Divertimento</i> , cc. 2, 3 e 4 da edição.....	52
Ex. 19: <i>Divertimento</i> , interpretação de Isaac, cc. 1 e 2	53
Ex. 20: <i>Divertimento</i> , cc. 14 e 15	53
Ex. 21: <i>Divertimento</i> , cc. 14 e 15 da edição	53
Ex. 22: <i>Divertimento</i> , cc. 22 e 23	55
Ex. 23: <i>Divertimento</i> , cc. 22 e 23 da edição	55
Ex. 24: <i>Divertimento</i> , cc. 24 e 25	55
Ex. 25: <i>Divertimento</i> , cc. 24 e 25 da edição	56
Ex. 26: <i>Divertimento</i> , c. 31.....	56
Ex. 27: <i>Divertimento</i> , c. 31 da edição.....	56
Ex. 28: <i>Divertimento</i> , dedilhados de mão direita, c. 31.....	57
Ex. 29: <i>Divertimento</i> , cc. 38 ao 41	57
Ex. 30: <i>Divertimento</i> , cc. 41 e 42	58
Ex. 31: <i>Divertimento</i> , cc. 41 e 42 da edição	58
Ex. 32: <i>Divertimento</i> , cc. 64 e 65	59
Ex. 33: <i>Divertimento</i> , cc. 64 e 65 da edição	59
Ex. 34: <i>Divertimento</i> , c. 76.....	60

Ex. 35: <i>Divertimento</i> , c. 76 da edição.....	60
Ex. 36: <i>Divertimento</i> , c. 84.....	60
Ex. 37: <i>Divertimento</i> , c. 84 edição	61
Ex. 38: <i>Divertimento</i> , c. 86.....	61
Ex. 39: <i>Divertimento</i> , c. 86 da edição.....	61
Ex. 40: <i>Divertimento</i> , c. 90.....	62
Ex. 41: <i>Divertimento</i> , c. 90 da edição.....	62
Ex. 42: <i>Divertimento</i> , cc. 90 e 91	63
Ex. 43: <i>Divertimento</i> , cc. 92 e 93	63
Ex. 44: <i>Divertimento</i> , cc. 92 e 93 da edição	63
Ex. 45: <i>Divertimento</i> , cc. 94 e 95	64
Ex. 46: <i>Divertimento</i> , cc. 94 e 95 da edição	64
Ex. 47: <i>Divertimento</i> , cc. 94 e 95, mão direita	64
Ex. 48: <i>Divertimento</i> , c. 102.....	65
Ex. 49: <i>Divertimento</i> , c. 102 da edição.....	65
Ex. 50: <i>Divertimento</i> , c. 118, mão direita, digitação 1	66
Ex. 51: <i>Divertimento</i> , c. 118, mão direita, digitação 2	66
Ex. 52: <i>Divertimento</i> , cc. 154 a 160	66
Ex. 53: <i>Divertimento</i> , cc. 164, 165 e 166	67
Ex. 54: <i>Divertimento</i> , cc. 164, 165 e 166 da edição	67
Ex. 55: <i>Valseana</i> , Vianna e Isaac, cc. 1 e 2, mão direita.....	68
Ex. 56: <i>Valseana</i> , cc. 9 e 10	69
Ex. 57: <i>Valseana</i> , cc. 9 e 10 da edição	69
Ex. 58: <i>Valseana</i> , cc. 19 ao 23, Isaac	69
Ex. 59: <i>Valseana</i> , ligadura e apoios, cc. 26 ao 31	70
Ex. 60: <i>Valseana</i> , cc. 26 ao 30, digitação 1	71
Ex. 61: <i>Valseana</i> , cc. 26 ao 30, digitação 2.....	71
Ex. 62: <i>Valseana</i> , cc. 46, 47 e 48	72
Ex. 63: <i>Valseana</i> , cc. 46, 47 e 48 da edição	72
Ex. 64: <i>Valseana</i> , cc. 50 e 51	73
Ex. 65: <i>Valseana</i> , cc. 50 e 51 da edição	73
Ex. 66: <i>Valseana</i> , cc. 52 ao 55, apoios de Isaac e Vianna.....	74
Ex. 67: <i>Preludio e Toccatina</i> , apoios no motivo <i>a</i>	75
Ex. 68: <i>Preludio e Toccatina</i> , c. 4	75
Ex. 69: <i>Preludio e Toccatina</i> , c. 4 da edição	76

Ex. 70: <i>Preludio e Toccata</i> , apoios, cc. 7, 8 e 9	76
Ex. 71: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 10 ao 15	76
Ex. 72: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 44, 45 e 46	77
Ex. 73: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 44, 45 e 46 da edição	77
Ex. 74: <i>Preludio e Toccata</i> cc. 54 a 30, Isaac	78
Ex. 75: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 64 ao 66	78
Ex. 76: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 80 ao 94	79
Ex. 77: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 96 ao 107	80
Ex. 78: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 99, 100, 101 e 102	81
Ex. 79: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 99, 100, 101 e 102 da edição	81
Ex. 80: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 106 e 107	81
Ex. 81: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 106 e 107 da edição	82
Ex. 82: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 112, 113 e 114	82
Ex. 83: <i>Preludio e Toccata</i> , cc. 112, 113 e 114 da edição	82

LISTA DE TABELAS

Tab. 1: alguns dos símbolos apresentados por Soares (1997)	27
Tab. 2: abreviações dos termos de mão esquerda utilizados nos nossos exemplos.....	35
Tab. 3: abreviações dos termos de mão direita utilizados nos nossos exemplos	45
Tab. 4: resumo de alterações realizadas nos dedilhados de mão esquerda da <i>Aquarelle</i>	87

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO I: A TÉCNICA E A DIGITAÇÃO VIOLONÍSTICA.....	20
1.1. Das publicações consultadas sobre técnica violonística	22
CAPÍTULO II: METODOLOGIA	29
2.1. Delimitação	29
2.2. Breve descrição do compositor, da obra e dos intérpretes	30
2.3. Sobre os dados	32
2.4. Definição de termos	33
2.4.1. Procedimentos de dedilhados de mão esquerda	34
2.4.1.1. Noção de posicionamento	35
2.4.1.2. Translado	38
2.4.1.3. Apresentações	40
2.4.1.4. Abertura (distensão) e Contração	41
2.4.1.5. Ponto de apoio	41
2.4.2. Procedimentos de dedilhados de mão direita.....	44
2.4.2.1. Noção de posicionamento	45
2.4.2.2. Apresentação (ângulo de ataque)	46
2.4.2.3. Translado	47
2.4.2.4. Abertura e contração	48
2.4.2.5. Mudanças de timbre possibilitadas pela mão direita.....	48
CAPÍTULO III: DEDILHADOS NA <i>AQUARELLE</i>	52
3.1. <i>Divertimento</i>	52
3.2. <i>Valseana</i>	68
3.3. <i>Preludio e Toccata</i>	75
CAPÍTULO IV: CONSIDERAÇÕES SOBRE OS RESULTADOS OBTIDOS	83
4.1. Diretrizes gerais para a elaboração de dedilhados	83
4.2. Dedilhados de mão esquerda.....	85
4.2.1. Definição de termos	85
4.2.2. A digitação de mão esquerda na <i>Aquarelle</i> de Sérgio Assad	86
4.2.3. Definição de diretrizes de dedilhados de mão esquerda.....	88
4.3. Dedilhados de mão direita.....	88

4.3.1. Definição de termos.....	89
4.3.2. A digitação de mão direita na <i>Aquarelle</i> de Sérgio Assad	90
4.3.3. Definição de diretrizes de dedilhados de mão direita.....	91

CONCLUSÃO.....	92
-----------------------	-----------

REFERÊNCIAS	95
--------------------------	-----------

INTRODUÇÃO

As questões discutidas neste trabalho advêm de minha experiência, tanto prático-instrumentais quanto das diversas atividades do ensino e aprendizado violonístico. A atividade do instrumentista pressupõe uma rotina de estudos onde aspectos técnicos e estilísticos estão presentes. A técnica responde a determinada demanda musical e, para que o violonista consiga preparar determinada peça, é necessário o estudo pormenorizado desses procedimentos técnicos. Assim, não raro observamos que a maior parte do tempo de estudo é empregada no aspecto técnico-motor. Ao paradigma dos violonistas de concerto impõem-se seções árduas de trabalho: leitura, memória e técnica instrumental são habilidades a serviço de uma performance “impecável” que, não raramente, os desgastam física e mentalmente. O tema escolhido para nosso estudo, portanto, é o processo de criação de dedilhados na *Aquarelle* de Sérgio Assad (n. 1952). Tal processo será apreciado em duas perspectivas básicas e suas inter-relações. Sob a perspectiva técnico-motora, e suas implicações para fazer a música “funcionar”. A outra será a perspectiva interpretativa, isto é, o resultado sonoro dos dedilhados.

A técnica instrumental e a digitação (também conhecida como “dedilhados”) são discutidas amplamente pela literatura violonística: enquanto técnica instrumental é o aparato necessário para a efetivação da performance musical como um todo, a digitação refere-se à utilização sistemática dos dedos. Entretanto, a digitação é freqüentemente confundida com a técnica instrumental de uma forma mais ampla, o que prejudica um estudo mais aprofundado da questão. Com isso, a digitação acaba por ser tratada superficialmente sem a colocação de procedimentos e ferramentas necessárias à sua elaboração. É reconhecido que os dedilhados ao violão são importantes tanto tecnicamente quanto musicalmente, entretanto, pouco foi feito para a formulação de procedimentos e ferramentas que possibilitem a elaboração e a análise digitacional. A confusão entre técnica instrumental e digitação pode ser uma das causas dessa lacuna na literatura: essa imprecisão entre os campos leva violonistas a tentar vencer problemas de execução e, conseqüentemente, musicais, já que uma execução deficiente resulta em uma interpretação descontrolada, por meio de exercícios de elasticidade, fortificação e repetições de um mesmo trecho musical. Entretanto, se parece óbvio que uma formulação de dedilhados pode diminuir a possibilidade de erros, bem como resultar em inteligibilidade do discurso musical, então por que insistir em um processo de treinamento baseado em exercícios técnicos?

Talvez a resposta a essa questão esteja justamente na falta de debate e publicações na área de digitação. Muitos dos métodos utilizados no ensino do violão não trazem esta discussão e a maioria das teses e dissertações na área de performance em violão, abordam o tema de maneira lateral.

A definição de parâmetros de procedimentos de dedilhados em violão é fundamental para a performance. Entretanto, percebemos que o assunto ainda é pouco discutido no ambiente acadêmico. O debate sobre procedimentos de dedilhados é, muitas vezes, relegado ao ensino tutorial em escolas, conservatórios e universidades. Por isso, a literatura de violão carece de publicações que reflitam diferentes usos de dedilhados e suas conseqüências técnicas e interpretativas. Acreditamos que o uso sistemático de procedimentos de dedilhados em violão pode proporcionar uma execução mais consciente. Assim, a definição de pontos de referência, como posições, por exemplo, que podem ajudar na memorização das peças; definição de artifícios para diminuir o esforço empregado na execução, como uso de dedoguia; e suas possíveis implicações na interpretação musical ao violão, são benefícios almejados por este estudo.

Sobre as publicações que abordam a técnica violonística revisadas para esta pesquisa (CARLEVARO, 1966, 1969a, 1969b; DUNCAN, 1980; PINTO, 1957; TENNANT, 1995; PINTO, 1978, 1982; NOAD, 1974, 1975, 1994, 1999; BOGDANOVIC, 1996; CARLEVARO, 1979; ISBIN, 1999; SHEARER, 1991), apesar de algumas delas discutir procedimentos técnicos para a performance ao instrumento, ignoram a utilização destes para a formulação de dedilhados. Analisando as teses e dissertações produzidas pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal da Bahia na área de execução musical em violão (ÁVILA, 2007; MATOS, 1999; QUEIROZ, 2007; SILVA, 2007; SOARES, 1997; SOUZA, 1997; ULLOA, 2001; ZORZAL, 2005), constatamos que a digitação não figura como assunto principal destas pesquisas.

Em consulta ao Banco de Teses da CAPES, a única pesquisa dedicada ao estudo de digitação foi a de Silveira Filho (2004), realizada dentro do contexto das *Five Bagatelles* de William Walton. Contreras (1998) apresenta alguns enunciados que podem orientar na elaboração de dedilhados. Wolff (2001) apresenta artigo sobre o assunto, estabelecendo diretrizes que podem orientar a elaboração de digitação. E, finalmente, Orellana (2008) compara as digitações realizadas de Segóvia e Koonce na Fuga BWV 998 de J.S. Bach. Entretanto, o assunto não é abordado de maneira processual (com exceção de Wolff).

Este estudo justifica-se pelo fato de que mesmo os trabalhos focados em dedilhados, não elaboram o uso sistemático de ferramentas a serem utilizadas para análise e elaboração de digitação. Os trabalhos limitam-se a utilização de procedimentos já existentes sem fazer relações entre eles. Há a necessidade de iniciar a construção de parâmetros de dedilhados para que, a partir dessas construções, o tema possa ser desenvolvido de maneira mais clara. Munidos de ferramentas digitacionais, o violonista terá a possibilidade de intervir de maneira mais ativa na elaboração de seus dedilhados.

Dessa maneira, debateremos este assunto dentro de uma peça específica do repertório violonístico. Selecionamos a peça para violão solo *Aquarelle* de Sérgio Assad composta em 1988 por ser uma referência no repertório violonístico. Esta peça é de grande complexidade não só técnica, mas rítmica, harmônica e motivica; foi obrigatória no concurso da *Guitar Foundation of America*, realizado em 2002, um dos mais prestigiosos concursos de violão da atualidade; faz parte do repertório de muitos violonistas e foram inúmeras as gravações em CD¹. A *Aquarelle* foi, ainda, objeto de estudo de Thiago Oliveira (2006), porém sob uma ótica diferenciada de nossa proposta: Oliveira realizou análises referentes à harmonia, motivos, forma, escrita violonística e aspectos rítmicos, entretanto, o autor não focalizou a digitação. Como nossa pesquisa estudou especificamente a elaboração de dedilhados na peça *Aquarelle* sob a ótica processual do intérprete não nos deteremos nos aspectos já estudados no trabalho supracitado.

A peça de Assad possui detalhadas digitações de mão esquerda, já que ele é, além de compositor, exímio violonista. Contudo, mostramos e discutimos meios alternativos para realizar diversas passagens da peça trilhando, por vezes, caminhos distintos daqueles sugeridos pelo compositor da *Aquarelle*. Entendemos que a atividade do instrumentista é constituída de uma série de componentes que, reunidos, formam o seu produto final – dinâmica, timbre, articulação, tempo e técnica instrumental são as ferramentas trabalhadas nessa atividade – uma investigação extensa que abarcasse todos os aspectos referentes ao ofício do instrumentista ultrapassaria o âmbito deste empreendimento de pesquisa. Dessa forma, focamos nossa pesquisa em apenas um desses componentes: a técnica instrumental, mais especificamente na elaboração e análise de dedilhados.

¹ Tais como Holzman (1991), Fukuda (1994), Isaac (1995), Avers (1996), Gaquere (2001), Devine (2004), Yameng (2004) e Vianna (2005).

Vemos na sistematização de dedilhados um meio de promover fluidez no discurso musical e segurança na execução ao violão, contribuindo para a viabilização da performance de determinada obra. Os dedilhados interferem, ainda, diretamente na interpretação musical. Cada peça demanda soluções específicas para a realização de dedilhados, entretanto, acredito que os procedimentos desenvolvidos neste trabalho possam orientar a realização de futuros estudos desta natureza em outras peças da literatura violonística.

A questão que nos orientou foi: como ocorre o processo de criação de dedilhados ao violão? Nosso objetivo principal foi o de entender este processo no âmbito da peça *Aquarelle* de Sérgio Assad.

Para nos ajudar na condução desta pesquisa elencamos ainda os seguintes objetivos secundários: estabelecer as diretrizes que o violonista pode adotar para a elaboração de dedilhados; estabelecer os procedimentos de técnica violonística utilizados para a formulação de dedilhados e suas inter-relações; entender os dedilhados da peça *Aquarelle* de Sérgio Assad (ASSAD, 1992); comparar os diferentes dedilhados elaborados para a referida peça; compreender a relação entre a escolha dos dedilhados e a individualidade do intérprete.

No primeiro capítulo da dissertação, apresentamos uma revisão da bibliografia dedicada à técnica de violão. Nosso objetivo é o de situar nossa pesquisa perante outros trabalhos relevantes sobre a atividade violonística. Dividimos a bibliografia consultada em quatro grupos: o primeiro, é o de métodos que enfatizam os exercícios técnico-motores; o segundo, detém-se no repertório para o instrumento; o terceiro, dedica-se ao debate teórico por parte dos violonistas sobre a técnica do instrumento; já o quarto, diz respeito à literatura produzida pela academia, isto é, por autores envolvidos diretamente com pesquisa em pós-graduação. Apresentamos, ainda, os pontos onde cada trabalho se aproxima com nosso tema, elaboração de digitação, e os pontos onde nossa pesquisa pretende contribuir para a área.

Já no segundo capítulo, apresentamos nossa metodologia de pesquisa. Refletimos o desenho escolhido para o estudo; tipos de dados necessários; os equipamentos necessários e/ou desenvolvidos para o tratamento e análise dos dados; descrição dos sujeitos participantes; Discutimos os recursos utilizados na análise e elaboração de dedilhados. Quanto aos termos utilizados, alguns são emprestados da literatura sobre técnica violonística. Outros termos, pelo fato de serem poucas as publicações que tratem especificamente de digitação, foram criados por nós.

No terceiro capítulo, trabalhamos na digitação da peça *Aquarelle* de Sérgio Assad. Os dedilhados de mão esquerda contidos na edição são comparados com outras possibilidades de realização e propomos dedilhados de mão direita.

Finalmente, no quarto capítulo, refletimos sobre os resultados encontrados. Através de interpretação dos dados, apresentamos respostas para as questões apresentadas. Relacionamos, ainda, os dados com a literatura consultada.

CAPÍTULO I

A TÉCNICA E A DIGITAÇÃO VIOLONÍSTICA

O processo de produção do instrumentista é de grande complexidade. Técnica instrumental, tempo, dinâmica, timbre e articulação são ferramentas a serem manejadas sobre determinada peça para a elaboração da performance musical. Cada intérprete tem uma maneira individual de trabalhar estes recursos e seu uso pode variar de acordo com o tipo de peça a ser executada. Tais ferramentas, disponíveis para a forja da obra interpretativa², serão usadas segundo os pressupostos estéticos de cada instrumentista.

A técnica instrumental é o mecanismo que torna viável a comunicação do fenômeno acústico. Dessa forma, todas as outras ferramentas (dinâmica, timbre, tempo e articulação) dependem dela para acontecer. Em um sentido mais amplo, a técnica instrumental pode ser entendida como o aparato material como um todo. Ou seja, postura, instrumento, cordas, digitação (também chamada de dedilhados), posicionamento, unhas – no caso do violão – são exemplos de componentes desse aparato técnico. Todo esse conjunto faz parte daquilo que tornará a performance possível. Devemos chamar atenção ao fato de que o instrumentista preocupa-se com uma série de fatores técnicos que vão além de seu aparato instrumental. Por isso, o local onde a execução será realizada faz parte também do seu arcabouço técnico.

O instrumentista trabalha o som de maneira pragmática, ou melhor, na sua forma física, e a obra composta pelo compositor, ou pelo próprio instrumentista, é a sua matéria-prima, o material onde será trabalhada sua interpretação. É por isso que a partitura é tomada como um ponto meramente referencial, um ponto de partida. Até o texto musical mais precisamente grafado é incapaz de revelar todos os aspectos concernentes à apresentação musical³. Como um ilusionista dos sons, o instrumentista conduz o espetáculo de forma que o ouvinte tenha determinada experiência auditiva. Concordamos com Carlevaro (1979, p. 41) com o fato de que “o som é a consequência mais direta da personalidade do intérprete; através do som se

² Este termo foi criado por nós para designar o produto da atividade do instrumentista: a execução de determinada peça.

³ Mesmo que a notação moderna fosse capaz de representar todo o processo musical, ainda assim o instrumentista, enquanto artista, poderia compor uma interpretação sobre a obra musical por ele executada.

pode reconhecer um artista”⁴. Cada instrumentista trabalha o som na sua forma material, portanto, a maneira como esta estrutura se apresenta é característica de sua individualidade artística.

A digitação é uma subárea da técnica violonística, sendo ainda, uma ferramenta fundamental tanto para tornar uma peça musical “executável” quanto para sua interpretação musical. O *Harvard Dictionary of Music* (APEL, 1982, p. 315) define digitação como sendo “o uso metódico dos dedos na execução instrumental”⁵. Por tal conceito, a digitação seria o setor da técnica responsável pela utilização criteriosa dos dedos para a performance. Sendo assim, ela não aborda apenas a simples indicação digital em determinada passagem, mas também a qualidade de sua utilização. Vislumbrada desta forma, a elaboração de dedilhados pode ser tratada de maneira ainda mais complexa, exigindo que o violonista pondere sobre o resultado sonoro de seu uso e sua capacidade de viabilizar a performance de determinada peça musical. A execução de determinado trecho musical pode ser realizada, tanto em mão direita quanto em mão esquerda, de diversas formas. Há a possibilidade de se tocar uma nota de mesma frequência em diversas posições do braço do instrumento, com diversos tipos de ataques de mão direita. Isto faz dos dedilhados em violão, uma peça chave para a interpretação musical.

Carlevaro (1966, p. 3) observa que “no violão não se concebe uma execução correta sem uma correta digitação”⁶. Concordamos em parte com esta sentença. Acreditamos que a digitação é o meio de se atingir determinado objetivo musical. Estes são muitos e diversos, por isso, são muitas e diversas as possibilidades de dedilhados. Assim, não haveria apenas “uma correta digitação”. Na execução violonística, uma mesma passagem pode ser realizada de diferentes maneiras. Assim, a digitação pode variar de um instrumentista a outro, dependendo dos diferentes pontos de vista sobre a questão. Ainda sobre a afirmação de Carlevaro, uma digitação desconexa, que não formule de maneira coerente as conexões entre as passagens, obviamente tornaria a execução ao violão uma tarefa árdua de realização. Não raro, observamos tanto alunos quanto intérpretes dedicarem o tempo de estudo para a prática

⁴ “El sonido es la consecuencia más directa de la personalidad del intérprete; a través del sonido se puede reconocer a un artista.”

⁵ “The methodical use of the fingers in playing instruments”.

⁶ “En la guitarra no se concibe una ejecución correcta sin una correcta digitación [...]”.

repetitiva de trechos isolados⁷. Acreditamos que o exame e elaboração de digitação apropriada para tais trechos de dificuldade possam otimizar a resolução do problema.

Já ficou claro que a digitação é parte importante da técnica violonística. Sendo o violão um instrumento de tal complexidade digitatória, pela possibilidade de se realizar um mesmo conjunto de notas de maneiras tão variadas, cabe ao instrumentista elaborar sua digitação segundo seus critérios. Assim, temos exemplos de peças executadas de maneira completamente diversa, como é o caso do *Concerto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo, sem que isto comprometa de qualquer forma a realização musical. Pelo contrário, temos a possibilidade de desfrutar da mesma obra, sob diferentes aspectos não só sonoros, mas também técnicos. Portanto, é possível encontrar diversidade nas interpretações proporcionadas pelas diferentes digitações elaboradas por diferentes intérpretes, ou pelo mesmo intérprete, como é o caso das digitações de Julian Bream nas performances sobre as *Five Bagatelles* de William Walton.

1.1. Das publicações consultadas sobre técnica violonística

Em nossa revisão dos livros e métodos que trazem como tema a técnica violonística, pudemos constatar algumas tendências recorrentes entre os autores em suas abordagens. Classificamos esta bibliografia, portanto, em quatro categorias: na primeira delas estão as publicações que priorizam os exercícios técnico-motores; na segunda, os que se detém no repertório para o instrumento; na terceira, os dedicados ao debate teórico sobre os procedimentos técnicos de execução violonística; e, finalmente, na quarta agrupamos a produção “acadêmica” sobre técnica.

A primeira categoria de publicações é a que se dedica à proposição de exercícios técnico-motores (CARLEVARO, 1966, 1969a, 1969b; DUNCAN, 1980; PINTO, 1975; TENNANT, 1995). Este tipo de método é típico da “prática deliberada”⁸, estimulando o

⁷ Graziela Bortz faz referência à situação do instrumentista atual: “[...] os instrumentos de formação erudita do século XXI, especialmente os orquestrais, cuja educação deixou no passado (exceto em escolas que mantêm a tradição da chamada música antiga) quase toda a tradição da improvisação e se debruçou veementemente sobre a ‘correta’ interpretação da partitura, estudam escalas com exclusivo propósito técnico, repertório e trechos orquestrais de dois compassos repetidamente.” (BORTZ, 2007, p. 85).

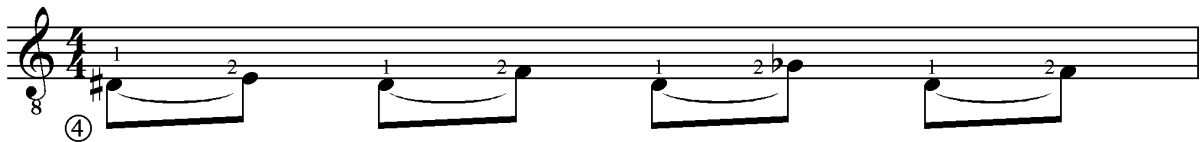
⁸ A “prática deliberada”, também conhecida como “prática formal”, “prática estruturada”, “prática efetiva”, está muitas vezes desvinculada do prazer no exercício da atividade. Ela é praticada para atingir resultados de alto nível, e é uma representação da mentalidade positivista do conhecimento,

aperfeiçoamento através de estudos muitas vezes não musicais. Dessa forma, tal metodologia condiciona o violonista à repetição de movimentos sem que ele adquira necessariamente conhecimento quanto ao seu processo de produção. O uso incorreto destes métodos e sua prática excessiva podem ser prejudiciais ao instrumentista. A lógica da ‘prática de muitas horas todos os dias ao instrumento’ vem sendo questionada por pesquisas (COSTA e ABRAHÃO, 2004) que indicam seu conseqüente estresse e fadiga corporal. Portanto, o debate sobre a elaboração de dedilhados, está ausente nestes métodos.

Trazemos como exemplo o método *Pumping Nylon*, de Scott Tennant, onde é possível constatar a preocupação de fortificar as mãos e os dedos através da prática gradativa de exercícios repetitivos:

O ponto principal destes exercícios é o de fortalecer sua mão, aumentar a resistência e trabalhar certos músculos que podem não terem sido trabalhados antes. Sua mão ficará um pouco cansada depois de cada exercício, e isso é normal. Dor, entretanto, não é normal, e a única forma de se livrar dela é parar de tocar⁹. (TENNANT, 1995, p. 18).

Ex. 1: exercício para mão esquerda, aberturas e ligados, (*ibidem*, p. 18).



Já os métodos classificados na segunda categoria funcionam como uma espécie de guia de repertório (PINTO, 1978, 1982; NOAD, 1974, 1975, 1994, 1999). São conglomerados de músicas diversas que apresentam considerações quanto ao estudo do instrumento e trazem os dedilhados já formulados – geralmente apenas a digitação de mão esquerda é apresentada. Este tipo de método segue uma tradição na literatura para violão e assemelham-se aos métodos de Aguado (1980), Carcassi (1988), Carulli (1987), Corbetta (1993) e Sor (1981). Observamos que estes métodos carecem de orientação externa de um tutor, pois eles, por si

tanto na prática musical, quanto no seu ensino. Veja o artigo de Patrícia Santiago (2006), *A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental*.

⁹ “The whole point of these exercises is to strengthen your hand, increase stamina and work certain muscles that may not have been worked before. Your hand will be a little tired after each exercise, and this is normal. Pain, however, is not normal, and the only way to get rid of this is to stop playing.”

só, não englobam a totalidade da performance violonística. A única possibilidade de se conhecer com detalhes os procedimentos de dedilhados utilizados é através de análises, tanto das partituras quanto de performances musicais. Notamos, através do Ex. 2, que a partitura carece de algumas informações. É necessário que o violonista preencha a digitação que falta nos compassos 1 e 3. Entretanto, algumas questões saltariam de imediato ao instrumentista: como seria possível formular essa digitação? Que fatores deveriam ser levados em consideração para a formulação desse dedilhado? Quais os procedimentos seriam necessários para essa elaboração? Essas constituem algumas questões capitais para a performance violonística.

Ex. 2: *Marcha n. 52* (CARCASSI, 1988, p. 83) cc.1 ao 3.

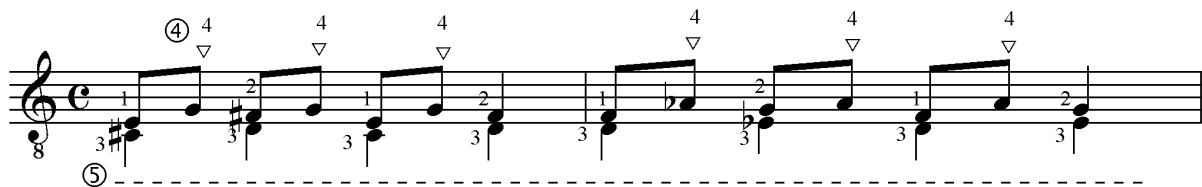


Contudo, há publicações que abordam a execução violonística de maneira teórica e crítica, isto é, refletindo sobre o uso de procedimentos, ao invés de simplesmente apresentá-los ao leitor. Este é o caso do conjunto de publicações de nossa terceira categoria (BOGDANOVIC, 1996; CARLEVARO, 1979, 1987, 1988, 1989, 1993; CONTRERAS, 1998; ISBIN, 1999; PASCOAL, 1921; PUJOL, 1971; SHEARER, 1991). Esses autores trazem debates de toda ordem. Podemos encontrar desde a discussão de como o violonista deve posicionar-se para tocar o instrumento, as partes constituintes desse instrumento, até, maneiras de utilização de apoios na execução de mão direita e dicas para memorização das peças.

Contudo, talvez o autor mais atuante na teorização dos procedimentos para a execução violonística tenha sido Abel Carlevaro (1916-2001) que não só foi um notável instrumentista, mas também contribuiu com considerável bibliografia para o violão. Em seu *Escuela de La Guitarra*, debate temas como o posicionamento do instrumentista, filosofia de estudo, conceitua e classifica procedimentos para performance violonística de mão esquerda e mão direita, discute sobre formato de unhas, etc. Já em sua série conhecida como *Abel Carlevaro guitar masterclass*, o autor aplica todo seu arcabouço teórico em peças específicas. Entretanto, as publicações citadas não abordam a digitação de maneira contundente. Em *Escuela de La Guitarra*, Carlevaro apresenta procedimentos de execução violonística, mas

não os relaciona à elaboração de dedilhados. Já na série *Abel Carlevaro guitar masterclass*, o autor apresenta a “receita” pronta para a performance, sem apresentar possibilidades alternativas de digitação que nos permitam entender o real funcionamento dos procedimentos utilizados. No Ex. 3, podemos ver a preocupação de Carlevaro em mostrar não só a digitação em si, mas também um procedimento de execução que orienta sua utilização: o dedo *pivot*. Podemos notar claramente a preocupação do autor em mostrar a utilidade deste procedimento: “Outra ocasião que requer o uso de um ponto de *pivot* acontece no sétimo compasso desta passagem. O quarto dedo facilita a colocação dos dedos 2 e 3 (sobre (4) e (5) respectivamente).”¹⁰ (CARLEVARO, 1993, p. 15).

Ex. 3: exercício para a execução do dedo *pivot* (*ibidem*, p. 15).



Entretanto, em que situações poderíamos usar o procedimento do dedo *pivot*? Qual é a sua relação com os demais procedimentos de mão esquerda? Por que ele facilita a colocação dos dedos 2 e 3? São algumas perguntas que podem orientar a elaboração de dedilhados e ficam, ainda, sem respostas.

Dentro do conjunto de dissertações¹¹ e artigos encontrados apresentam contato, de alguma maneira, com o tema digitação, podemos destacar três autores: Matos (1999), Soares (1997), Wolff (2001).

Apesar de Robson Matos em sua Dissertação de mestrado, intitulada *Brasiliãna nº13 de Radamés Gnattali: uma abordagem técnica e interpretativa*, não ter dedicado atenção exclusiva ao estudo de dedilhados, reservou um capítulo à “alguns aspectos da técnica de MD (mão direita) e ME (mão esquerda) que serviram de base para a preparação da obra” (MATOS, 1999, p. 30). Matos reflete sobre problemas técnicos apresentados ao instrumentista no ato da performance da obra, a *Brasiliãna nº13* neste caso.

¹⁰ Another occasion which calls for the use of a point of pivot occurs in the seventh bar of this passage. The fourth finger facilitates the placement of fingers 2 and 3 (on (4) and (5) respectively).

¹¹ Infelizmente, não encontramos nenhuma tese de doutorado envolvida com o assunto digitação.

Percebemos a preocupação neste estudo de viabilizar a execução através de uma sistematização das operações que são demandadas dos dedilhados indicados pelo compositor. Portanto, esses dedilhados não são questionados, apesar de dependerem de um procedimento complexo como é o caso do “cruzamento de dedos”. Complexo, porque exige, ao meio do arpejo, duas trocas de posição de mão direita por compasso, o que pode provocar descontinuidade sonora no arpejo, além de carecer de um treinamento extra para sua realização:


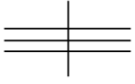
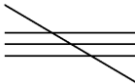






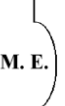

“A digitação dos dedos da MD aqui sugerida, baseia-se no cruzamento do dedo *i* sobre os dedos *m* e *a*. Esse procedimento já é utilizado em algumas obras do repertório violonístico como no *Più mosso* do *Prelúdio n°2* de Villa-Lobos e no ‘Estudo 1’ de Luis Carlos Barbieri, onde a digitação é indicada pelo compositor. [...] Para uma execução eficiente de passagens como a exemplificada acima, o violonista precisa ter o conhecimento prévio de alguns princípios relacionados com a posição e deslocamento da MD, evitando a aplicação de esforço desnecessário”. (*ibidem*, p. 33).

Ex. 4: “cruzamento de dedos”, *Prelúdio n°2*, de Heitor Villa-Lobos (*ibidem*, p. 33).

Più mosso

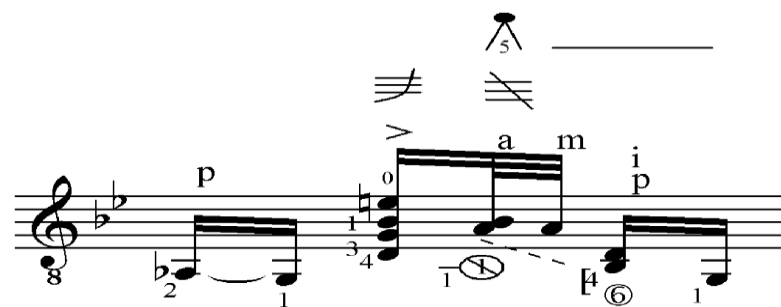
Por outro lado, encontramos em Soares (1997) uma discussão pertinente ao nosso tema de dedilhados. O autor aborda a carência de representação gráfica de muitos dos procedimentos técnicos utilizados para a execução violonística. Na transição da notação em tablatura para a partitura moderna, iniciada na segunda metade do século XVIII, os violonistas sentiram a necessidade de se representar os dedilhados através de números. Entretanto, Soares chama atenção para o fato de que apesar da abrangência e profundidade com que autores, tais como Fernando Sor, Emilio Pujol e Abel Carlevaro, trataram a técnica violonística em seus métodos, estes utilizaram símbolos tradicionais e não investiram na criação de novas maneiras de notação. Soares cria símbolos para as apresentações transversal, oblíqua (mais conhecida por mista) e combinada; indica símbolos para a contração de cinco trastes e para os diversos tipos de apagamento. Estes termos técnicos foram baseados em Carlevaro (SOARES, 1997, p. 25).

Tab. 1: alguns dos símbolos apresentados por Soares (1997).

	Contração de cinco trastes;
	Apresentação transversal;
	Apresentação oblíqua;
	Apresentação combinada;
	Apagamento da corda indicada;
	Apagamento da corda indicada por um dedo da mão direita;
	Apagamento da corda indicada por um dedo da mão esquerda;
	Apagamento de cordas com a borda interna da mão direita;
	Apagamento de cordas com a borda externa da mão direita;
	Apagamento de cordas com a borda interna da mão esquerda;
	Apagamento simultâneo das cordas por um dedo da mão direita.

Podemos, ainda, visualizar um dos exemplos apresentados pelo autor. Notamos que sem o conhecimento prévio dos procedimentos, é impossível compreender o que acontece.

Ex. 5: exemplo apresentado por Soares (1997, p. 35).



Infelizmente, poucas publicações dedicam atenção focalizada à digitação¹². Isso reflete uma falta de preocupação com o tema. Por causa da escassez de bibliografia que apresente uma teoria técnica especificamente voltada à produção de dedilhados, os violonistas recorrem às performances gravadas, em vídeos ou áudios, e à análise de partituras que contenham digitação. Há também a possibilidade de se adquirir conhecimentos de procedimentos de dedilhados através de aulas com violonistas mais experientes, tanto periodicamente quanto nos conhecidos master-classes. Entretanto, talvez seja justamente a prática da oralidade, tanto no ensino quanto na prática violonística, que venha comprometendo a pesquisa e o registro deste conhecimento em violão.

Tomamos como ponto de partida o artigo de Daniel Wolff (2001) que é dedicado exclusivamente à formulação da digitação violonística. Wolff elencou quatro fatores dos quais a elaboração da digitação dependeria: dificuldade técnica, características individuais (anatomia das mãos, nível técnico, sonoridade do instrumento), estilo da obra e interpretação (fraseado, articulação, timbre, etc.). Esses fatores serão verificados ao final deste estudo (capítulo IV).

Poucas foram as publicações que abordam os dedilhados sob um ponto de vista processual. Geralmente, as elas trazem ferramentas de execução, mas não fazem reflexões sobre suas diversas possibilidades de uso. Sendo assim, os procedimentos para a análise e formulação de dedilhados utilizados neste estudo não se serviram somente de termos já correntes da literatura de técnica violonista (BOGDANOVIC, 1996; CARLEVARO, 1979, 1987, 1988; CONTRERAS, 1998; NOAD, 1994, 1999; ULLOA, 2001, 2004; WOLFF, 2001, 2007). Foi necessária, também, a criação de outros termos para este estudo, bem como, a expansão de alguns conceitos já existentes.

¹² Encontramos Wolff (2001), Filho (2004) e Orellana (2008).

CAPÍTULO II

METODOLOGIA

Como foi exposto anteriormente, a atividade instrumental é de grande complexidade e apresenta muitos temas para possíveis pesquisas. Por isso, nesse quadro geral, escolhemos aprofundar nosso olhar sobre o aspecto técnico, mais especificamente sobre a digitação violonística. Para nos ajudar a entender o processo de criação de dedilhados, escolhemos estudar a Suíte *Aquarelle* de Sérgio Assad. Analisamos e comparamos a digitação de mão esquerda elaborada pelo compositor (ASSAD, 1992) com digitações alternativas. Usamos ainda, gravações de dois intérpretes renomados – Eduardo Isaac (ASSAD, 1995) e Aliéksey Vianna (ASSAD, 2005) – para auxiliar a análise das digitações. Uma das razões que nos levou a buscar auxílio destas gravações foi a ausência de digitações de mão direita na edição usada para esta pesquisa. Por isso, as gravações destes intérpretes foram utilizadas para comparar escolhas de dedilhados de mão direita (eventualmente, ajudarão nos dedilhados de mão esquerda também).

Podemos dizer que nossa pesquisa é qualitativa, já que não pretende garantir generalizações dos resultados obtidos. Pelo contrário, buscamos, aqui, descrever e refletir sobre procedimentos de dedilhados dentro de um determinado contexto. Cada peça musical trará uma demanda diferente, por isso, é necessário que o pesquisador verifique a viabilidade de aplicação de determinado procedimento em cada caso. Assim sendo, o tipo de pesquisa escolhida foi o estudo de caso do tipo analítico. Observamos que este conhecimento, o uso sistemático de procedimentos de dedilhados, já existe e é amplamente utilizado pelos violonistas profissionais. Entretanto, essa prática está restrita às performances, ou, na melhor das hipóteses, notada em partituras, sem maiores debates.

2.1. Delimitação

Nossa pesquisa está centrada em uma peça específica do repertório violonístico. Dessa forma, todos os procedimentos de dedilhados utilizados aqui estão limitados às possibilidades encontradas dentro da peça *Aquarelle* de Sérgio Assad. Nossa principal preocupação não é a de assegurar a generalização dos resultados referentes à digitação encontrados nesta pesquisa

a toda e qualquer peça do repertório violonístico, mas sim a de apresentar e discutir diversas possibilidades que podem ser, mediante reflexão e análise, aplicadas a outros casos.

O estudo dos dedilhados de mão direita também está sujeito às limitações encontradas no contexto escolhido. Como o autor não indicou a digitação de mão direita na edição usada nesta pesquisa, os dados para comparações foram coletados através da análise de gravações em áudio, o que nos restringiu basicamente ao uso de apoios e mudanças de timbre, além dos dedilhados elaborados por nós.

A literatura que estuda a formulação de dedilhados através de algoritmos e programas computacionais não foi abordada nesta pesquisa pelo fato de que é dedicada a uma abordagem descontextualizada. Estas publicações apresentam dedilhados elaborados a partir de algoritmos apresentados a um *software*, mas não discutem as relações de dedilhados entre as diversas partes de uma peça, nem suas qualidades musicais.

2.2. Breve descrição do compositor, da obra e dos intérpretes

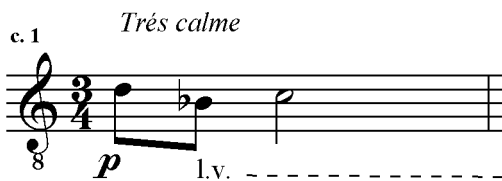
Sérgio Assad (nascido em 26 de dezembro de 1952 na cidade de Mococa, São Paulo) teve a música em seu contexto familiar: seu pai tocava violão e seu tio ensinou-lhe os primeiros acordes no violão. Estudou por sete anos, juntamente com seu irmão Odair, com a professora Monina Távora, conhecida por ter tido aulas com Andrés Segóvia. Em 1973, Sérgio foi admitido na *Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro* onde se especializou em regência e composição. Entretanto, não se sentiu estimulado a compor através do método dodecafônico de Arnold Schönberg utilizado naquele curso. Felizmente, após fazer aulas particulares com Esther Scliar, redescobriu o gosto pela composição.

A atividade de Sérgio como compositor foi impulsionada pelo sucesso do duo com o irmão Odair. Possui composições para diversas formações e elaborou arranjos de diversos compositores para o Duo Assad. Dentro desse contexto, temos a *Aquarelle* para violão solo, composta em 1988, em homenagem ao violonista David Russell (que curiosamente nunca gravou a peça). Esta peça é hoje, ao lado de *Fantasia Carioca*, uma das peças mais

importantes do compositor para violão e possui grande prestígio entre a comunidade violonística como um todo¹³.

A *Aquarelle*, de Sérgio Assad, é composta por três movimentos: *Divertimento*, *Valseana* e *Preludio e Toccatina*. O primeiro deles é constituído de uma introdução (c. 1 ao 83) onde é trabalhado o que denominamos aqui de motivo *a*; seção A (c. 84 ao 136); uma seção B (c. 137 ao 183); e uma coda (c. 184 ao 193). Este movimento possui grande variedade de atmosferas e mudanças de compasso. Outra característica dele é a complexidade na execução tanto de mão direita quanto na mão esquerda. Já a *Valseana* é um movimento de caráter lírico e sua execução exige menos esforço técnico-motor que os outros movimentos da peça. Ela é constituída de uma introdução (c. 1 ao 9); uma seção A (c. 10 ao 34); uma seção A' (c. 35 ao 55); e uma coda (c. 56 ao 58). E, finalmente, o último movimento, *Preludio e Toccatina*, é constituído de um prelúdio (c. 1 ao 15) e uma pequena tocata (c. 16 ao 126). Talvez este seja o movimento mais difícil da suíte, devido à exigência técnico-motor de mão direita pelo tecido contrapontístico. O motivo *a* mencionado acima é marcante durante toda a *Aquarelle*. É possível localizá-lo de maneira explícita não só na introdução do *Divertimento*, mas também na *Valseana* e no *Preludio e Toccatina*¹⁴.

Ex. 6: motivo *a* na introdução do *Divertimento*, c. 1.



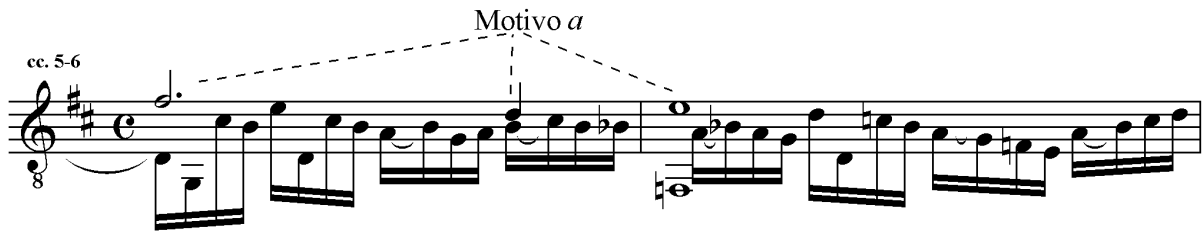
Ex. 7: motivo *a* na *Valseana*, cc. 17 e 18.



¹³ Para mais informações sobre o compositor e violonista Sérgio Assad veja a tese de João P. F. da Cruz intitulada *An annotated bibliography of works by the brazilian composer Sérgio Assad* (2008).

¹⁴ Este mesmo motivo pode ser encontrado na peça *Fantasia Carioca* do mesmo autor. Dessa vez, de maneira diferente: Dó-Sib-Ré.

Ex. 8: motivo *a* no *Preludio e Toccata*, cc. 5 e 6.



Destacamos alguns trechos de cada movimento nos quais foram realizadas mudanças nos dedilhados de mão esquerda, sempre comparando com a versão do compositor (ASSAD, 1992). Os exemplos que tratam exclusivamente dos dedilhados de mão direita são apenas sugestões, já que o autor fez poucas indicações e por isso não puderam ser comparadas com as idéias de Sérgio Assad. Optamos pelo uso de abreviaturas para facilitar o entendimento da elaboração dos dedilhados e sua visualização nos exemplos. Vale observar que todos os exemplos retirados da edição apresentam os dedilhados originais, salvo algumas exceções¹⁵.

O mineiro Aliéksey Vianna é um dos violonistas braasileiros mais consagrados de sua geração com prêmios nacionais e internacionais. Sua gravação da *Aquarelle* (do CD *Aliéksey Vianna plays Sérgio Assad solo guitar works*) é uma referência já que o CD foi produzido pelo próprio compositor. Já o violonista argentino Eduardo Isaac é uma das figuras mais importantes do violão latino-americano. Foi ganhador de concursos internacionais no Brasil, Bélgica e Espanha; está regularmente presente em festivais de violão na América Latina, Europa e Ásia.

2.3. Sobre os dados

Buscamos dados para o tema por meio de pesquisa bibliográfica sobre técnica e digitação violonística. Entretanto, por causa da escassez de debates sobre procedimentos e ferramentas para a elaboração de digitação nas fontes procuradas, coletamos informações, também, através da observação e análise de partitura, vídeos e áudios. A busca de dados

¹⁵ Para mais informações sobre a Suíte *Aquarelle* veja a monografia de Thiago Chaves de Andrade Oliveira intitulada *Análise estético-interpretativa da Suíte Aquarelle de Sérgio Assad* (2006).

nestas fontes foi fundamental, já que pudemos observar o fenômeno na prática, além de suprir a carência de debate no tema.

Trataremos os dados por meio das ferramentas comumente relacionadas à técnica de execução de maneira geral. Na mão esquerda: posicionamento, translados, apresentações, mudanças de âmbito de alcance e ponto de apoio. Já na mão direita: posicionamento, translados, mudanças de âmbito de alcance, tipos de toques e qualidade de cada dedo. Cada ferramenta será discutida no item 2.4 (“Definição de termos”).

Apresentaremos nossos dados através de explicações seguidas de exemplos contendo a partitura e indicações gráficas, além de abreviações dos termos técnicos utilizados. Não usamos os símbolos sugeridos por Soares (1997), mostrados no Capítulo I, pelo fato de não serem conhecidos da maioria dos possíveis leitores deste texto. Por isso, preferimos apresentar os termos técnicos utilizados neste estudo na forma de abreviações, pois acreditamos que desta maneira haverá uma maior proximidade para o leitor. Os símbolos criados por Soares apresentam, ainda, uma dificuldade de elaboração digital, pois carecem de um *software* específico que dê cabo desta tarefa. Como este *software* não existe, ou pelo menos não nos é conhecido, a confecção dos símbolos, bem como sua inserção na partitura para a finalização dos exemplos, resultaria em trabalho desmedido. Contudo, alertamos que o nosso foco de trabalho está direcionado à formulação de dedilhados e acreditamos que a discussão sobre as diversas formas de simbolização desses procedimentos deva ser aprofundada em trabalhos futuros.

A apresentação dos dados foi feita através de exemplos musicais dos trechos analisados na edição (ASSAD, 1992). Por meio do programa de edição de partituras *Finale*, versão 2007, transcrevemos a partitura e acrescentamos os procedimentos de digitação e execução. Os dedilhados referentes à mão esquerda, apresentados pelo compositor, foram mantidos na forma original, salvo algumas exceções devidamente explicitadas.

2.4. Definição de termos

Neste item, mostramos os termos utilizados como ferramentas para as análises e elaboração dos dedilhados apresentados neste trabalho. São eles, em sua maioria, termos correntes da literatura sobre técnica violonística. Entretanto, demonstramos, no decorrer deste

trabalho, mais especificamente no Capítulo IV, que a utilização conjunta destas ferramentas é fundamental para o entendimento global da performance violonística. As ferramentas são inter-relacionadas umas às outras. Portanto, é indispensável, a ponderação de suas utilizações não só para a performance de determinado de dedilhado, mas também para a sua análise e elaboração.

Discutimos os conceitos básicos de cada termo (ferramenta) em conjunto com os autores da literatura. Contudo, alguns destes termos são apresentados na bibliografia com conceituação restrita e insuficiente para o seu entendimento, como é o caso da noção de posição de mão esquerda. Outros trazem um conceito definido na literatura, mas não apresentam exemplos de sua utilização, de modo que seu uso se torna abstrato – é o caso do ponto de apoio de mão esquerda. No caso da mão direita, se compararmos com a mão esquerda, há carência quase que completa da delimitação e conceituação de ferramentas para operar e analisar a performance. Ainda, há a falta de sistematização quanto a inter-relação de cada termo entre si, já que são apresentados na literatura de maneira separada.

Assim, buscaremos preencher sempre que possível as lacunas na conceituação das ferramentas, prover exemplos para tornar sua compreensão concreta e apresentaremos sugestões para os termos ausentes de mão direita.

2.4.1. Procedimentos de dedilhados de mão esquerda

Precisamos destacar que o estudo sistemático dos procedimentos de execução de mão esquerda recebeu atenção diferenciada se compararmos com a mão direita. Foi desenvolvida uma lista de ferramentas e existem descrições de seus usos para performance. Por isso, nosso debate com os autores da literatura violonística se mostrará mais rico nesta seção.

A apresentação dos procedimentos de dedilhados foi organizada partindo dos termos correntes no meio violonístico até a sua reformulação, segundo nosso entendimento. Assim, explicamos primeiro: a noção de posição e o conceito de alcance natural; translado, com dedo guia e salto livre; apresentações, longitudinal e transversal; distensão e contração. Posteriormente, discutimos o conceito de ponto de apoio, que consideramos ser a peça fundamental do processo digitatório de mão esquerda utilizado neste estudo.

Mostramos, na tabela a seguir, os termos de mão esquerda e suas abreviações (sempre em letras maiúsculas, para diferenciar das abreviações de mão direita, em minúsculas). Apresentamos a discussão sobre seu funcionamento em seguida.

Tab. 2: abreviações dos termos de mão esquerda utilizados nos nossos exemplos.

POS	Posição
APL	Apresentação Longitudinal
APT	Apresentação Transversal
PA	Ponto de Apoio
PAM	Ponto de Apoio Mantido
PAA	Ponto de Apoio Antecipado
GA	Dedo Guia Ativo
GSI	Dedo Guia Semi-inativo
AB	Abertura
CON	Contração
SL	Salto Livre

2.4.1.1. Noção de posicionamento

De acordo com Carlevaro (1979, p. 94), posição “é a colocação da mão esquerda com relação às divisões ou espaços que existem no braço do instrumento¹⁶”. Ou seja, quando mencionamos determinada posição, queremos situar a mão esquerda na execução. A consciência do posicionamento no violão é fundamental para seleção apropriada do recurso a ser utilizado para o traslado, além de ser indispensável para se estruturar a performance na memória com maior segurança. Encontramos na afirmação de Isbin (1999, p. 50) relação entre a posição e a memorização: “eu prefiro visualizar os dedos, casas, e cordas do que notas, verdadeiramente, porque estes são as últimas imagens enviadas pelo cérebro antes do som ser produzido”¹⁷.

¹⁶ “Es la ubicación de la mano izquierda con relación a las divisiones o espacios en el diapason”.

¹⁷ “I prefer to visualize the fingers, frets, and strings rather than actual notes, because these are the final images sent by the brain before a sound is produced.”

Para que se possa achar a posição onde a mão esquerda se encontra em determinado trecho, deve-se levar em conta a noção de “alcance natural”. Os dedos possuem uma distância “natural”¹⁸ de um semitom entre si. A distância do dedo 1 na nota Lá (Ⓛ) para o dedo 2 na nota Lá# (Ⓛ) seria considerada natural. Outro exemplo seria a distância entre o dedo 1 na nota Lá (Ⓛ) e o dedo 4 na nota Dó (Ⓛ). Portanto, a mão esquerda, no seu alcance natural, não extrapola o âmbito de quatro casas (um tom e meio). Qualquer alteração deste conceito implicaria na realização de distensão ou contração. Por exemplo, a distância entre o dedo 1 na nota Lá (Ⓛ) e o dedo 4 na nota Si (Ⓛ) não seria considerada natural, e sim uma contração.

Encontramos no “sistema de padrões de digitação” de William Leavitt (1971 apud BOGDANOVIC, 1996, p. 52) interessante relação quanto ao posicionamento de mão esquerda. Esse conceito envolve uma posição essencial, baseada no “alcance natural”, onde cada dedo ocupa uma casa consecutiva no instrumento. Todos os dedos podem ser usados como extensão para acomodar várias configurações de intervalos. Podemos ampliar ou diminuir (através de distensão ou contração) o alcance da mão esquerda, sem que isso acarrete a mudança da posição básica. Veja no Ex. 9:

Ex. 9: mudança do alcance natural sem troca de posição.

O “sistema de padrões de digitação” de Leavitt é uma maneira válida de visualizar a posição de mão esquerda e sua configuração de alcance. Entretanto, como pode ser visto no compasso três do Ex. 9, acima, à medida que essa configuração de alcance é alterada, nosso referencial de posição é perturbado. A posição da mão esquerda deve ser encontrada seguindo um ponto referencial, isto é, o violonista deve estabelecer um ponto de referência que será usado para determinar sua posição, mesmo que a configuração de alcance esteja modificada. Podemos indagar, portanto, que ponto de referência define para Leavitt a posição II no Ex. 9? No primeiro compasso deste exemplo, o alcance é natural e parece óbvio que a posição seja a

¹⁸ Com o termo “natural”, queremos dizer ‘sem a utilização de artifícios para a execução’.

posição II. Já no segundo compasso deste exemplo, a alteração na configuração do alcance natural acontece entre os dedos 3 e 4, onde se observa uma abertura. Mesmo aqui, Leavitt considera ser posição II. Mas poderíamos perguntar, por que posição II e não posição III expandida? Para considerar posição III expandida, deveríamos ter por referência o dedo 4 e o alcance natural dos dedos, o que encaixaria os dedos na posição III. Podemos concluir, portanto, que Leavitt não tem por referência, o dedo 4. Seria então o dedo 1? Analisando o compasso 3 do Ex. 9, observamos que há uma expansão no alcance natural, provocado pela abertura entre os dedos 1 e 2. Mesmo assim, o autor não a considera como posição I com âmbito de alcance expandido. Ele insiste na posição II com alcance expandido. Desta forma, concluímos que seu ponto referencial não é o dedo 1. Visualizando todos os compassos do Ex. 9, podemos observar que a recorrência se dá justamente no alcance natural dos dedos. Mesmo quando há aberturas, como nos compassos 2 e 3, a referência utilizada por Leavitt parece assegurar-se no âmbito natural dos demais dedos.

Advertimos, entretanto, que a utilização do alcance natural como referencial para determinar o posicionamento pode, em alguns casos, ser inadequado. Em trechos onde toda a configuração do âmbito de alcance de mão esquerda está alterada seria difícil definir o posicionamento se a referência utilizada for o alcance natural. Veja no Ex. 10 que o alcance natural foi expandido, portanto esse referencial não nos diria, apropriadamente, em que posição o trecho em questão se encontra. Entretanto, podemos estabelecer o posicionamento se o ponto de referência utilizado for um dos dedos em ação, sempre considerando o alcance natural dos demais dedos em relação a este dedo referencial:

Ex. 10: qual é a posição?

POS IV (dedo 1 como referência) POS V (dedo 2 como referência) POS VI (dedo 4 como referência)

Dessa forma, é necessário estabelecer um dedo como referência, para normatizar o posicionamento e evitar confusões. Em nossos exemplos a posição é encontrada considerando sempre o dedo 1. Para que possamos achar a posição de determinado trecho é preciso levar em conta a posição do dedo em atividade em relação ao dedo 1. Portanto, a posição deste

último revela a posição da mão. Quando o dedo 1 não fizer parte do trecho em questão levamos em conta seu alcance natural em relação ao dedo que está sendo utilizado. Veja o Ex. 11:

Ex. 11: exemplos de posicionamento com dedo 1 como referência.

The musical notation for Ex. 11 consists of a single staff in treble clef with a common time signature. It is divided into four measures. Above the staff, brackets indicate the positions: POS II for the first and fourth measures, POS V for the second measure, and POS I for the third measure. Below the staff, fingerings are indicated by numbers 1 through 4. In the first measure, fingers 1, 2, 3, and 4 are shown. Brackets labeled 'AB' and 'CON' are placed under the first two notes. In the second measure, fingers 2, 3, and 4 are shown, with a 'CON' bracket. In the third measure, fingers 2, 3, and 4 are shown, with a 'CON' bracket. In the fourth measure, fingers 4 and 3 are shown, with an 'AB' bracket.

Em trechos onde o dedo 1 estiver localizado fora do âmbito do braço do violão, utilizaremos a “posição negativa” para indicar o posicionamento. Na nossa notação de dedilhados, suprimimos a indicação de cordas pelo fato de que as demais informações (indicações de dedos e posições) são suficientes para a localização delas. Podemos observar no exemplo abaixo que a nota Dó (dedo 3) é realizada na corda ②, enquanto que a nota Lá (dedo 4) está na corda ③.

Ex. 12: exemplo de “posição negativa”.

The musical notation for Ex. 12 shows a single staff in treble clef with a 2/4 time signature. A bracket above the staff is labeled 'POS - I'. The note is a D3 (C4) with fingerings 3 and 4 indicated below it.

2.4.1.2. Translado

O translado significa a mudança de uma posição à outra. Tais mudanças devem ser pensadas com cuidado para que não prejudiquem o argumento musical. Muitas vezes é necessária a mudança de posição no meio de uma frase e, para que ela não tenha uma ruptura em seu fraseado, é preciso que o executante faça escolhas satisfatórias para realizar essa troca. Quanto a relação entre a fluidez da frase e a escolha de dedilhados Russell (CONTRERAS, 1998, p. 14) propõe “digitar sempre buscando a maior fluidez no fraseado. Tocar a frase em questão por partes e ver onde se pode cortar o som e onde não se pode, para estabelecer a

digitação mais adequada¹⁹”. Os recursos comumente utilizados para a execução do translado são: o uso de salto, que chamaremos aqui de salto livre, e o uso de dedo-guia.

O termo salto significa um “pulo” de uma posição à outra. O violonista retira, portanto, a mão das cordas colocando-a na nova posição. Esta ação resulta em desprendimento de energia que, por sua repetição, pode causar fadiga muscular. Sua utilização pode ser arriscada pela necessidade de reposicionar a mão no braço do instrumento. Por isso, alguns instrumentistas dão atenção especial ao estudo dos saltos. Chamamos atenção para a diferença entre salto e translado. O salto implica necessariamente em translado. Entretanto, o translado não requer obrigatoriamente um salto. Por isso, vamos utilizar sempre o termo “salto livre” para enfatizar a realização de translado sem nenhum meio de ligação entre as posições. Ainda, é comum a utilização de corda solta para realizar o translado por salto livre – apesar da possibilidade de usá-las também com dedo-guia. Este procedimento consiste em atacar a última nota – que é solta, ou seja, não é necessária a utilização da mão esquerda para executá-la – antes da mudança de posição. Com isso aproveita-se o tempo de ressonância da corda solta para a realização do translado.

A utilização de dedo guia é comum nos translados. Frederick Noad (1994, p. 95) descreve o dedo guia no seguinte trecho:

Há várias maneiras de mudar de uma posição para outra, uma das mais suaves e convenientes é o uso do “dedo guia”. Isso significa que depois de tocar uma nota em determinada posição, o dedo da mão esquerda desliza *sem soltar a corda* (grifo do autor) para a nova posição, por isso guiando a mão inteira para a nova posição.²⁰

Entretanto, tal descrição não exaure todas as possibilidades de uso do dedo guia. Por isso, criamos os seguintes termos para melhor especificar os diferentes tipos de dedo guia: ativo, semi-inativo e inativo. O dedo guia ativo é aquele que é tocado em ambas as posições (a de partida e a de chegada); o dedo guia semi-inativo é tocado apenas em uma das posições; o

¹⁹ “Digitar siempre buscando la mayor fluidez en el fraseo. Tocar la frase en cuestión por trozos y ver dónde se puede parar el sonido y donde no, para establecer la digitación más adecuada.”

²⁰ “There are various ways of changing from one position to another, one of the smoothest and most convenient being the use of a “guide finger”. What this means is that after playing a note in one position, the left hand finger slides *without leaving the string* to the new position, thereby guiding the whole hand to the new location.”

dedo guia inativo é um recurso completamente artificial, e nenhuma das notas é tocada (nem a nota de partida nem a de chegada).

A utilização de dedos-guia pode ocasionar o *chasquido* (ruído provocado pelo golpe e pelo roçar dos dedos sobre as cordas). Para evitá-los, Isbin (1999, p. 26) orienta que “Há três maneiras básicas para fazer isto: levantar o dedo, deslizar na parte plana do dedo, ou deslizar em um ângulo de qualquer dos lados da ponta do dedo”²¹. Entretanto, a digitação pode nos auxiliar na resolução deste problema. Há também a possibilidade de se utilizar cordas que não produzam esses ruídos nos bordões, como é o caso das primas.

Não usaremos aqui as divisões de Carlevaro (apud SOARES, 1997, p. 25) de traslado “total” e “parcial” por entendermos que toda mudança de posição é um traslado, seja ela intermitente ou definitiva, próxima ou a distâncias maiores.

2.4.1.3. Apresentações

Outra ferramenta útil para a decisão no processo de dedilhados é a apresentação de mão esquerda. Ela pode ser definida como “a maneira na qual os dedos são colocados em relação ao braço do instrumento como resultado de uma ação determinada do complexo motor mão-braço”²² (CARLEVARO, 1979, p. 77). Tal importância se deve ao fato de que cada tipo de apresentação favorece determinado posicionamento dos dedos. Dessa forma, pode-se minimizar o esforço para a execução instrumental utilizando uma apresentação apropriada.

As apresentações podem ser de dois tipos²³: longitudinal ou transversal. Temos a apresentação longitudinal quando os dedos estão em direção paralela às cordas. Se colocarmos cada dedo em uma casa consecutivamente (alcance natural), teremos um exemplo deste tipo de apresentação. Já a apresentação transversal é obtida quando pelo menos dois dedos estão situados em cordas diferentes e em uma mesma casa.

²¹ “There are three basic ways to do this: lift the finger, slide on the flat part of the finger pad, or slide at an angle on either side of the fingertip.”

²² “[...] a la forma como se disponen los dedos en relación al diapasón, como resultado de una acción determinada del complejo motor mano-brazo”.

²³ Apesar de Carlevaro (1979) distinguir outros tipos de apresentações, trabalharemos em nosso estudo apenas com as apresentações longitudinais e transversais. Tomamos esta decisão por entendermos ser a apresentação mista e a combinada variações da apresentação longitudinal e da transversal sem conseqüências definitivas para a execução.

2.4.1.4. Abertura (distensão) e Contração

Segundo Carlevaro (1987), o alcance natural da mão esquerda no braço do violão é o de quatro casas, sendo cada dedo colocado em uma casa. Dessa forma, qualquer alteração desse quadro foi considerada abertura (distensão) ou contração, dependendo do caso evidentemente. A abertura implica em uma ampliação da possibilidade de alcance da mão esquerda. Já a contração é a redução desse alcance. Wolff (2007) confirma nosso posicionamento afirmando que:

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. Um exemplo comum de contração é o acorde de lá maior no qual os dedos 1-2-3 posicionam-se na segunda casa, respectivamente na quarta, terceira e segunda cordas. Como os três dedos não estão dispostos em três casas adjacentes, mas sim em uma mesma casa, temos uma contração.

2.4.1.5. Ponto de Apoio

Ponto de apoio na mão esquerda é o uso sistemático da pressão exercida pelos dedos. O violonista, ao executar determinado trecho, escolhe o dedo que servirá de apoio para que os demais se movimentem com maior flexibilidade. Dessa forma, o dedo apoiado recebe maior pressão que os demais. Para um melhor entendimento do conceito de apoio de mão esquerda, partiremos da noção de “relação de pinça”. De acordo com Ulloa (2004, p. 5): “Devido à relação exercida entre o dedo polegar da mão esquerda e dos demais dedos (1-2-3-4), ‘relação de pinça’, existe a tendência, dentre os violonistas, de apertar constantemente as cordas contra o braço do violão.”

A relação de pinça, à qual se refere Ulloa, seria, portanto, o procedimento realizado pelo polegar de mão esquerda, exercendo uma pressão no braço do violão, e pelos demais dedos da mão esquerda, exercendo por sua vez uma pressão contrária. No entanto, como sugere o autor citado, o uso inadequado da pressão nas cordas gera desconforto ao executante. Assim, o ponto de apoio é a utilização consciente do controle da pressão exercida pelos dedos da mão esquerda (1, 2, 3 e 4) no sentido de obter segurança para a execução e evitar esforço desnecessário. O violonista deve escolher um ou mais pontos de apoio, caso contrário, há a tendência de exercer pressão excessiva, de forma inconsciente, no braço do instrumento,

causando cansaço e dores. A não colocação de um ponto de apoio acarreta em desequilíbrio da mão esquerda na execução.

Carlevaro (1979, p. 147) sugere uma definição do que seja o ponto de apoio e explica sua utilidade:

Um ponto de apoio no braço do violão (um dedo ou vários) nos permite a utilização, como recurso, de uma alavanca de primeiro gênero (efetuada pelo braço) com a qual podemos *separar ou contrair* (grifo do autor) os outros dedos em favor de uma maior facilidade mecânica²⁴.

Já existe o emprego de forças desde o momento em que o violonista coloca qualquer dedo no braço do violão, como ficou claro ao falarmos da relação de pinça. Portanto, em todo momento existe a necessidade de estabelecer um ponto (ou vários pontos) de apoio. São muitas as formas de utilização deste recurso, que sempre dependerão do contexto e da individualidade do instrumentista.

A importância de sistematizar o uso de ponto de apoio de mão esquerda reside no fato de evitar esforço desnecessário em outros dedos, permitindo seu relaxamento durante a execução²⁵, dar maior mobilidade aos dedos que precisam se movimentar e a constituição de um ponto referencial para o violonista. Mesmo sem sistematizar seu uso, Carlevaro faz menção sobre a utilidade do ponto de apoio na execução violonística²⁶. Violonistas profissionais usam este recurso de maneira deliberada e norteiam muitas vezes suas escolhas de dedilhados com base no ponto de apoio, como é possível notar nas execuções de John Williams no segundo movimento do *Concerto de Aranjuez* de J. Rodrigo²⁷.

²⁴ “Un punto de apoyo en el diapasón (un dedo o varios) nos permite la utilización, como recurso, de una palanca de primer género (efectuada por el brazo) con la cual podremos *separar o contraer* los demás dedos en favor de una mayor facilidad mecánica”.

²⁵ Rene Cailliet em seu livro *Dor na Mão* (Porto Alegre: Artmed, 2004, p. 162) explica que os tendões estão sujeitos a forças diariamente e que podem ocorrer danos quando a carga no tendão for excessiva e seu repouso for insuficiente para sua recuperação. Menciona ainda que: “Fatores de estresse ocupacional são freqüentemente as causas da tendinite. São chamados de lesões por esforço repetitivo (LER) e resultam de tarefas repetitivas com movimentos forçados, posturas não habituais [...]”. Neste sentido, o uso reflexivo dos pontos de apoio na execução de mão esquerda ao violão pode contribuir para a diminuição dos impactos desta atividade sobre o corpo do instrumentista.

²⁶ Ver *Série didática, caderno 4* (CARLEVARO, 1969).

²⁷ Neste movimento, compassos 25 e 26, John Williams desfaz a pestana momentos antes, para posicionar o dedo 1 na primeira corda e fazer o traslado da posição II (c. 25) para a posição XI (c.

O conceito de ponto de apoio será fundamental para a análise e elaboração de dedilhados neste estudo. Ainda, todas as ferramentas da técnica de mão esquerda mencionadas anteriormente serão influenciadas por seu uso. Nossos critérios utilizados para a escolha do ponto de apoio na mão esquerda foram: em trechos “harmônicos”, onde há notas executadas ao mesmo tempo, selecionamos as notas de maior duração, que são pressionadas por algum dedo obviamente; e em escalas, onde há apenas uma nota tocada por vez, o apoio modifica-se constantemente, mas há a possibilidade de estabelecer apoios “artificiais”, isto é, com dedos que não são necessariamente tocados, ou que já foram tocados. Podemos listar algumas possibilidades de uso do ponto de apoio:

1) Ponto de apoio “antecipado”: o uso de ponto de apoio por antecipação implica no posicionamento e emprego de pressão no dedo antes de tocar a nota com a mão direita, isto é, a mão esquerda antecipa a pressão enquanto outro dedo é executado. Este procedimento já foi mencionado por Pujol (apud SOARES, 1997, p. 17);

2) Ponto de apoio “mantido”: o ponto de apoio mantido é a continuação da pressão em um dedo já utilizado, podendo ser executado novamente ou não, até o aparecimento de um novo ponto de apoio;

3) Ponto de apoio para auxílio de abertura/contração: consiste na utilização de um ponto de apoio que proverá equilíbrio para a abertura (distensão) e contração da mão esquerda. Acreditamos que a abertura e a contração são possíveis apenas com o uso de um ponto de apoio;

4) Ponto de apoio para o auxílio de mudança de posição por meio de abertura/contração: esse é um recurso comum e extremamente útil na execução violonística. O dedo de apoio da posição de partida permite que a mão se distenda e possibilite a mudança à outra posição, que por sua vez terá um dedo com ponto de apoio. Obviamente esse recurso é utilizado para mudanças próximas à posição inicial, em contraposição à utilização do dedão que permite mudanças para regiões mais distantes. No entanto, ambos os tipos, por distensão e dedão, são recursos importantes e utilizáveis de acordo com o contexto;

5) Ponto de apoio no “dedão ativo” para mudança de posição: o dedão é por si só um ponto de apoio, pois a pressão é exercida sobre ele para que a troca de posição

26). Observamos que Williams, ao desfazer a pestana, não toca a nota Fá sustenido na primeira corda (posição II), ele apenas posiciona o dedo 1 para obter um ponto de apoio e dedão para a realização da mudança de posição (posição XI).

seja efetuada. Distinguimos três tipos de dedo-guia: o *ativo*, o *semi-inativo* e o *inativo*. Chamaremos de dedo-guia ativo aquele que será tocado tanto na posição de partida quanto na de chegada, mesmo que não seja de maneira imediata. Acreditamos que este recurso é o mais adequado pra os translados por proporcionar maior segurança;

6) Ponto de apoio no “dedo-guia semi-inativo” para mudança de posição: entendemos por dedo-guia semi-inativo aquele que não é tocado em uma das posições. Este dedo não é comum às duas posições e é posto em uma delas de maneira “artificial”.

7) Ponto de apoio no “dedo-guia inativo” para mudança de posição: o dedo-guia inativo não é tocado em nenhuma das posições. É um mecanismo totalmente artificial, utilizado como último recurso para evitar o salto livre;

8) Ponto de apoio para mudança de posição através de mudança de apresentação: as apresentações favorecem a execução de determinadas notas, além de permitir aberturas e contrações. Vale lembrar que a mão, em alcance natural, está em apresentação longitudinal; já em alcance estendido ou diminuído, ela está em apresentação transversal. Dessa forma, se estamos em uma apresentação transversal, com uma contração, ao mudarmos para a apresentação longitudinal e seu alcance natural, pode haver um traslado (ver Ex. 20). Este procedimento é conhecido na literatura como *pivot*;

9) Ponto de apoio em escalas: em princípio usamos o ponto de apoio nas notas mais longas. Entretanto, em trechos rápidos como escalas, cada dedo servirá de apoio para a colocação do seu sucessor;

10) Ponto de apoio em ligadura: o uso do ponto de apoio em ligados, descendentes e ascendentes, é transferido, geralmente, da primeira para a última nota.

2.4.2. Procedimentos de dedilhados de mão direita

A mão direita é a mão responsável pela produção, emissão, do som ao violão²⁸. Entretanto, ela é, muitas vezes, ignorada tanto nas edições de partituras quanto nas publicações que discutem a técnica instrumental. A falta de sistematização dos procedimentos de dedilhados de mão direita pode levar o instrumentista a dificuldades na execução musical (BROUWER e PAOLINI, 1992). A mão direita também sofre influência de fatores

²⁸ Com exceção das ligaduras de expressão de mão esquerda.

fisiológicos individuais, tal como ocorre com a mão esquerda. Assim, o formato das unhas, bem como a qualidade de cada dedo, são fatores que contribuem para a escolha determinado de dedilhado. Mostramos na tabela abaixo os termos de mão direita, e suas abreviações, que foram utilizados em nossos exemplos. A discussão sobre seu funcionamento virá em seguida. Atentamos para o fato de que os termos de mão direita, para evitar possíveis confusões com os termos em comum com a mão esquerda, foram colocados em letra minúscula.

Tab. 3: abreviações dos termos de mão direita utilizados nos nossos exemplos.

pos	Posição
apt	Apresentação transversal
apl	Apresentação longitudinal
ab	Abertura
con	Contração
ap	Toque com apoio
sl	Salto livre

2.4.2.1. Noção de posicionamento

Tal como a mão esquerda, para a mão direita também é importante a noção de posicionamento para que os translados sejam realizados de maneira consciente. Iremos considerar “alcance natural” apenas a relação entre os dedos i (indicador), m (médio) e a (anelar), já que o p (polegar) possui uma especificidade anatômica – o polegar é capaz de movimentar-se com maior independência que os demais dedos – e o dedo mindinho raramente é utilizado na mão direita. Assim, a mão direita estará em alcance natural quando os dedos i , m e a estiverem posicionados em cordas consecutivas. Utilizamos o dedo a como referência para a definição do posicionamento porque consideramo-lo um dedo de extremidade²⁹ e, portanto, de rápida localização por parte do instrumentista. Veja o exemplo a seguir:

²⁹ O dedo mindinho é utilizado apenas de forma excepcional. Não encontramos, também, na análise da *Aquarelle*, qualquer ocasião onde este dedo pudesse ser utilizado com justificativa plausível. Por isso, foi ignorado nos procedimentos de análise. Entretanto, o seu uso deve ser aprofundado em pesquisas futuras e, conseqüentemente, os procedimentos de análise de digitação de mão direita devem ser revistos.

Ex. 13: alcance natural de mão direita.

POS II

No sentido transversal, com exceção do polegar, que pode trabalhar de forma mais livre e independente, os demais dedos (*i*, *m*, *a*) obedecem uma ordem conjunta. Dessa forma, cada dedo está pronto para tocar uma corda consecutivamente. Se o dedo *i* está sobre a corda Sol (③), a posição “natural” do dedo *m* será a corda Si (②) e o dedo *a* será sobre a corda Mi (①). Já no sentido longitudinal, a posição aceita como natural é a próxima à região da boca, do lado do cavalete. Assim, podemos mapear quatro posições básicas no sentido transversal (iniciando da corda ① até a corda ⑥). A ampliação do âmbito de alcance natural da mão direita será realizada mediante a utilização de aberturas e a redução desse âmbito será obtida mediante contrações.

Ex. 14: as quatro posições básicas em âmbito natural da mão direita.

2.4.2.2. Apresentação (ângulo de ataque)

Distinguimos dois tipos de apresentação na mão direita: transversal e longitudinal. A primeira nos dá um ângulo de 45° em relação às cordas e obedece a colocação “natural” do braço diante das cordas. Já para realizar a apresentação longitudinal, ou perpendicular, devemos flexionar o punho fazendo com que a mão tenha um ângulo em torno de 90° em

relação às cordas. A apresentação transversal será tomada como padrão em nossa execução, enquanto que a apresentação longitudinal será adotada apenas em casos excepcionais.

2.4.2.3. Translado

A mão direita pode transladar em dois sentidos, o longitudinal e o transversal. No primeiro caso, a mudança é realizada com o intuito puramente interpretativo: o de obter diferença timbrística através de toques em diferentes regiões do violão. As mudanças de timbre realizadas por translado longitudinal da mão direita são muitas vezes utilizadas para estabelecer variação em determinado trecho repetido. Ela também pode ser utilizada para empregar determinado caráter a uma passagem. Ulloa (2001, p. 78) classifica as mudanças de timbres por translado da seguinte maneira:

Há vários fatores que influenciam o timbre tais como cordas, violão (cedro ou pinho) e a técnica utilizada pelo violonista. Entretanto, podemos distinguir 3 possibilidades básicas de mudança de timbre que podem ser utilizadas segundo critérios interpretativos: *sull ponticello* ou metálico (próximo ao cavalete), *sull tasto* ou *dolce* (próximo ao braço) e normal (perto da boca).

Já o translado transversal é realizado, de maneira geral, por uma necessidade técnica de se tocar as notas pressionadas em diferentes cordas pela mão esquerda. Este deslocamento pode ser realizado basicamente por salto. O translado por salto ocorre quando nenhum recurso é utilizado como auxílio para realizá-lo. Dessa forma, o único apoio da mão direita é realizado pela pressão do antebraço no instrumento.

Encontramos em Matos (1999, p. 33) a utilização do “cruzamento de dedos” para o translado transversal de mão direita. Como o autor sugeriu, a mudança da apresentação de mão direita, da apresentação longitudinal para a transversal, pode auxiliar na execução de um trecho que exija a ampliação do alcance natural da mão direita: “Uma sugestão também importante para a realização das passagens acima é pensar numa posição da mão mais perpendicular com relação às cordas. Essa posição irá facilitar o giro da mão em torno do *a* [...]” (MATOS, 1999, p. 35). Desta forma, a mudança de apresentação da mão direita funciona de maneira similar à mudança de apresentação de mão esquerda, na medida em que possibilita a mudança do âmbito de alcance. Veja o Ex. 15:

Ex 15: traslado transversal por mudança de apresentação (*Prelúdio 2* de Villa-Lobos).

Più mosso

POS 2

2.4.2.4. Abertura e contração

Similarmente à mão esquerda, há uma abertura na mão direita quando o âmbito de alcance natural, que é de uma corda, entre os dedos *i*, *m* e *a*, é elevado. Quando esse alcance é reduzido, chamaremos de contração.

Nos casos onde a mão direita está em alcance natural ou em alcance expandido a sua apresentação tende a ser transversal para que os dedos possam “alcançar” as cordas de maneira mais confortável. Já nos casos onde a mão direita está em alcance reduzido, sua apresentação tende a ser longitudinal.

Ex. 16: abertura e contração de mão direita.

2.4.2.5. Mudanças de timbre possibilitadas pela mão direita

São muitas as possibilidades de se obter variações de timbre através da mão direita: formato das unhas; utilização da gema do dedo sem unhas, das unhas sem gema dos dedos, ou uma combinação entre as duas possibilidades (o uso dessas diferentes combinações não foi contemplado nas análises deste trabalho); translados longitudinais; escolha de determinados

dedos em vez de outro, toques em corda de timbres diferentes, uso de apoios³⁰ e alternância de dedos.

Já a escolha de determinados dedos por suas características específicas, pode proporcionar, além de conforto na execução, diferença na sonoridade. A utilização da digitação *i-m*, por exemplo, para a realização de escalas, pode promover grande velocidade em sua execução (apesar de que pode ser ruidosa nos bordões por causa do atrito das unhas)³¹, possibilitar o emprego de apoio em ambos os dedos (*i* e *m*), além de proporcionar um caráter “incisivo” ao trecho executado. David Russell (CONTRERAS, 1998, p. 45) oferece uma outra opção: “para escalas rápidas nos bordões é muito boa digitação *p-i* (grifo nosso)”³². Tal indicação pode ser muito útil para evitar os ruídos ocasionados pelo atrito das unhas nas cordas, além de proporcionar um timbre diferente por causa do uso do dedo *p* que tem uma sonoridade mais “pesada” que o dedo *i*. Ainda, o uso de *p-i* (ou *p-m*, similarmente) em escalas, pode ser útil tecnicamente, isto é, para viabilizar a realização motora de uma escala: em um trecho onde a escala é finalizada com um acorde plaquê, ganha-se agilidade tocando a última nota da escala com o *p* e as notas do acorde com os dedos restantes (*i-m-a*). Para trechos de escala, há ainda a possibilidade de se digitar *i-a*. Entretanto, esta opção é mais rara, talvez por causar desconforto pelo fato do *a* não ter a mesma agilidade que os demais dedos. Obviamente, o violonista deve examinar a aplicabilidade destes procedimentos em cada caso.

As diferenças timbrísticas entre corda presa e corda solta, bem como entre cordas diferentes, podem ser compensadas através de mudança de posição da mão direita em sentido longitudinal. Este recurso é amplamente utilizado pelos violonistas profissionais que muitas vezes não condicionam a digitação de mão esquerda à qualidade timbrística das cordas. Com isso, é comum em interpretações que o violonista use cordas diferentes, inclusive cordas presas e soltas, na condução de uma linha melódica, equalizando o timbre através de translados longitudinais da mão direita.

³⁰ Diferentemente do “ponto de apoio” utilizado na mão esquerda, o toque apoiado de mão direita oferece uma qualidade de toque, que é diferente ao toque sem apoio.

³¹ Há também a possibilidade de mudar a apresentação da mão direita, da transversal para a longitudinal, o que eliminaria o ruído. Entretanto, essa alteração ocasiona uma mudança de timbre, já que o ataque passa a ser perpendicular, com ênfase das unhas sobre as cordas. Isto deve ser considerado na escolha do dedilhado.

³² “Para escalas rápidas en bordones es muy buena digitación *p-i*.”

Além da mudança de timbre por uso de cordas diferentes nos dedilhados de mão esquerda e por mudança de posicionamento da mão direita, há também a possibilidade da utilização de diferentes tipos de toques pela mão direita. Os maiores representantes desse artifício são os toques com ou sem apoio. Noad (1999, p. 24) usa o termo toque apoiado “quando o dedo de mão-direita completa seu movimento descansando sobre a corda adjacente inferior”³³. O toque apoiado produz um som de natureza mais “cheia”, com uma projeção maior que o toque sem apoio, além disso, a nota apoiada é fatalmente enfatizada. Já o toque sem apoio redonda em um som de curto alcance, entretanto, esse toque é mais rápido e pode ser usado para dar dinamismo a uma determinada passagem. Quando questionada sobre a sua utilização de toques com ou sem apoio, Sharon Isbin (1999, p. 38) declarou que:

Não há um conjunto de regras com relação ao toque com ou sem [livre] apoio. [...] Se você fosse pedir a dez violonistas profissionais que tocassem a mesma peça musical, muito provavelmente cada um usaria ambos os toques em combinações totalmente diferentes. Também, uma interpretação de um indivíduo freqüentemente varia de uma performance à próxima. Cada toque produz um efeito musical específico, e os instrumentistas não diferem somente em suas metas musicais mas (sic) usam suas técnicas em caminhos altamente pessoais para alcançá-las³⁴.

Por outro lado, o toque apoiado, além de provocar uma sonoridade mais “cheia e pesada”, resulta muitas vezes em alguma instabilidade da mão direita como um todo. Por isso, Russell – Contreras (2004, p. 46) – adverte que a utilização do toque apoiado no polegar pode acarretar em mudança do posicionamento da mão direita e propõe a seleção cuidadosa dos trechos onde esse tipo de toque será utilizado.

Entendemos que o apoio no toque da mão direita é um recurso de variação timbrística. Apesar de haver instrumentistas que consideram o uso do apoio em tempo fraco um erro, pois isso mudaria a qualidade do compasso, acreditamos que o tempo (pulso) não esteja diretamente ligado à força do toque do instrumentista (o toque apoiado pode emitir um som mais forte e de destaque que o toque sem apoio). Além disso, se o toque com mais força fosse

³³ “[...] when the right-hand finger completes its movement by coming to rest on the adjacent lower string”.

³⁴ “There are no set rules regarding rest and free stroke. [...] If you were to ask ten professional guitarists to play the same piece of music, each would most likely use both strokes in totally different combination. Also, an individual’s interpretation often varies from one performance to the next. Each stroke produce a specific musical effect, and players not only differ in their musical goals but use their techniques in highly personal ways to achieve them.”

o responsável pela estabilização do pulso, a música com acentos em tempo fraco – como alguns ritmos da música brasileira, por exemplo – seria certamente inviável. Defendemos, dessa forma, o uso do toque apoiado como um recurso timbrístico, seja ele usado no tempo forte ou no tempo fraco.

Finalmente, na execução de mão direita há um pressuposto bastante difundido de alternância dos dedos. Este procedimento dá aos dedos a possibilidade de descanso após determinada ação, além de propiciar velocidade na execução com pouco esforço. O motivo de tal orientação é, de certa forma, análogo ao da utilização dos pontos de apoio de mão esquerda mencionados anteriormente, isto é, no sentido de se buscar a diminuição da fadiga. Entretanto, existem violonistas eruditos profissionais que utilizam o mesmo dedo consecutivamente, como é o caso de Kazuhito Yamashita. Muitas vezes, este recurso é utilizado para obter uma homogeneidade timbrística. Por outro lado, há também um motivo técnico-motor envolvido, pois este recurso pode auxiliar na execução de passagens onde há “falta” de dedos para a execução.

CAPÍTULO III

DEDILHADOS NA *AQUARELLE*

3.1. Divertimento

Do compasso 1 ao 21 (*Trés calme*), o autor apresenta o motivo *a* de diversas formas. A indicação *l.v.* (que aparece no c. 1 e 7) resulta na vibração de um intervalo de 2º maior. Para que tal indicação seja executada e as notas possam soar, é necessário o emprego de diversos pontos de apoio, como pode ser visto no Ex. 17. Na mão direita, sugerimos o uso da digitação *m-i-m* (ou *m-p-m*, com o objetivo de evitar o ruído causado pelo atrito das unhas com as cordas nos bordões) para a execução do motivo *a*, pelo fato de permitir maior possibilidade de controle da qualidade do som. Ainda, no compasso 4, o uso de apoio no *p* pode contribuir para a realização do crescendo e manutenção por mais tempo da nota Mi. No compasso 3, realizamos uma mudança na digitação de mão esquerda com o intuito de se evitar o uso do dedo 2 como guia inativo, da posição VI para a III, como é indicado na edição. Acreditamos ser mais confortável e seguro o uso do mesmo dedo tanto na posição de partida quanto na de chegada. Por isso, optamos pelo uso do dedo 3 como guia ativo para o translado.

Ex. 17: *Divertimento*, cc. 2, 3 e 4.

Ex. 18: *Divertimento*, cc. 2, 3 e 4 da edição.



Eduardo Isaac executa o compasso 2 em *sull ponticello* e usa *vibrato* na mão esquerda, com o intuito de repetir o motivo *a* de maneira diferente.

Ex. 19: *Divertimento*, interpretação de Isaac, cc. 1 e 2.

A abertura ocorrida entre os dedos 3 e 2 na passagem do compasso 14 para o 15 é ocasionada pela necessidade de manter as notas do motivo *a* soando (Ex. 21). Tal abertura pode ser evitada apenas com a manutenção do dedo 1 nota Dó, em ambos os compassos. É interessante notar também que ao mudarmos de apresentação (da transversal para a longitudinal) obtemos automaticamente o traslado (da posição V para a posição IV) no compasso 15.

Ex. 20: *Divertimento*, cc. 14 e 15.

Ex. 21: *Divertimento*, cc. 14 e 15 da edição.

A partir do compasso 22, é possível notar mudanças de caráter não apenas pela mudança no andamento (indicada por $\text{♩}=116$), mas também pela mudança no padrão rítmico utilizado no motivo *a*: de  para . Aqui o motivo *a* é apresentado em ritmo sincopado, com o uso de *staccatos* e sem a indicação *l.v.*

Sérgio Assad apresenta uma digitação de mão esquerda que contribui para essa mudança de caráter. Em vez de usar o motivo *a* em cordas diferentes e em uma mesma posição (como foi feito nos primeiros compassos para favorecer a execução dos intervalos de segundas maiores) ele indica o uso deste motivo em uma mesma corda.

O simples uso da mão esquerda para a realização dos *staccatos* (através da interrupção da pressão dos dedos) pode não ser suficiente. Além de não cortar o som de maneira brusca, há a possibilidade de ocorrer ruídos decorrentes da interrupção da pressão dos dedos nas cordas. Por isso, o uso da mão direita aqui é fundamental, através do uso de um dos dedos livres para interromper o som: por exemplo, o dedo *m* toca a nota com *staccato* e o dedo *i* pausa o som.

Realizamos, ainda, algumas alterações na mão esquerda com o objetivo de se evitar alguns desconfortos, mas preservando o caráter do trecho. Assim, no compasso 22, optamos em manter a mão esquerda em âmbito de alcance natural e evitar a abertura entre os dedos 3 e 1 (Ex. 23) através do uso do dedo 4 na nota Mi (Ex. 22). E, no compasso 23, optamos pelo uso do dedo 1 como guia ativo (da posição III para V) pelo fato deste recurso ser mais cômodo que o uso de um dedo guia semi-inativo como foi indicado na edição. Lembramos que consideramos a utilização do dedo-guia ativo mais cômoda pelo fato de possuir apenas uma ação, com o apoio em um único dedo muda-se de posição. Já o dedo semi-inativo é tocado apenas na posição de partida, devendo ser completado com outro dedo na posição de chegada. Compare:

Ex. 22: *Divertimento*, cc. 22 e 23.

cc. 22-23

POS IV POS III POS V

APL APT

Harm. 8^{va}

PA GSI PA GA 1 PA

0

Ex. 23: *Divertimento*, cc. 22 e 23 da edição.

cc. 22-23

POS IV POS III POS IV

APL

Harm. 8^{va}

AB PA GSI PA PA GSI 19 19

0

Dando seguimento aos compassos anteriores (cc. 22 e 23), no compasso 24 optamos pelo uso do dedo 1 como guia ativo, e não como dedo-guia inativo, por causa da comodidade de execução do dedo-guia ativo sobre o semi-inativo já explicitada anteriormente. Já no compasso 25, aproveitamos a colocação do dedo 1 na corda Si (②) para mantê-lo como apoio e utilizá-lo como dedo guia ativo até a posição I. Veja:

Ex. 24: *Divertimento*, cc. 24 e 25.

cc. 24-25

POS V POS III POS V POS I POS II

APT

Harm. 8^{va} Harm. 8^{va}

GSI PA PA PA PA PA PA PA

PAM/GA

0

Ex. 25: *Divertimento*, cc. 24 e 25 da edição.

Diagram illustrating the fingering and position changes for Ex. 25, measures 24-25. The score shows a sequence of notes with fingerings (PA, GSI, PAM/GSI) and positions (POS IV, POS III, POS IV, POS II, POS I, POS II). Techniques like APL and APT are indicated, along with Harmonics (Harm. 8va).

No c. 31, Sérgio Assad estrutura a escala em uma digitação que permite sua vibração conjunta e oferece maior agilidade na execução. Tal dedilhado de mão esquerda possibilita o uso do *p* de mão direita, em parceria com *m* e *i*. É perfeitamente possível, ainda, prever o resultado sonoro de uma digitação realizada em cordas presas. Nossa proposta de dedilhados de mão esquerda para este trecho substitui o dedo-guia semi-inativo (dedo 2) por um dedo-guia ativo (dedo 1) no traslado da posição VI para a posição VII. Este procedimento retira uma ação na execução deste trecho: a utilização do dedo 2. Por isso, entendemos que este dedilhado careça de menos esforço que o dedilhado da edição para realizá-lo.

Ex. 26: *Divertimento*, c. 31.

Diagram illustrating the fingering and position changes for Ex. 26, measure 31. The score shows a sequence of notes with fingerings (PA, PAM, GSI, GA) and positions (POS IV, POS VI, POS VII, POS IV). Techniques like APT and CON are indicated.

Ex. 27: *Divertimento*, c. 31 da edição³⁵.

Diagram illustrating the fingering and position changes for Ex. 27, measure 31. The score shows a sequence of notes with fingerings (PA, PAM, GSI) and positions (POS IV, POS VI, POS VI, POS IV). Technique APT is indicated.

³⁵ Acrescentamos algumas informações nos dedilhados da edição para melhor compreendermos seu funcionamento.

Ainda no compasso 31, podemos notar que, apesar de ser uma escala (e é comum o uso de apenas dois dedos de mão direita em escalas), é necessário o uso de mais dedos para sua realização. Com isso, o dedilhado escalar assemelha-se a um arpejo.

Ex. 28: *Divertimento*, dedilhados de mão direita, c. 31.

Ex. 28: *Divertimento*, dedilhados de mão direita, c. 31. The score shows a scale in 4/4 time, starting at measure 31. The notes are: G4 (p), A4 (i), B4 (m), C5 (i), D5 (p), E5 (m), F5 (i), G5 (m), A5 (i), B5 (p), C6 (m), D6 (i), E6 (m), F6 (i), G6 (p). Fingerings are indicated above the notes. Positions are marked above the staff: POS IV (measures 31-32), POS VI (measures 33-34), POS VII (measure 35), and POS IV (measures 36-37). Below the staff, positions are marked: pos 2 (measures 31-32), pos 3 (measures 33-34), pos 2 (measures 35-36), pos 1 (measure 37), pos 3 (measure 38), and pos 2 (measures 39-40).

O uso de diferentes timbres proporcionado pelas mudanças de mão direita em sentido longitudinal e a aplicação de apoios na mão direita podem trazer maior destaque ao motivo *a*, que aparece do compasso 38 ao 41. Perceba que os apoios são realizados apenas nas notas deste motivo:

Ex. 29: *Divertimento*, cc. 38 ao 41.

Ex. 29: *Divertimento*, cc. 38 ao 41. The score shows a motif 'a' in 4/4 time, starting at measure 38. The notes are: G4 (ap), A4 (ap), B4 (ap), C5 (GA), D5 (ap), E5 (ap), F5 (ap), G5 (ap). Fingerings are indicated above the notes. Positions are marked above the staff: POS IV (measures 38-39), POS III (measures 40-41), POS V (measures 42-43), POS IV (measures 44-45), and POS III (measures 46-47). Below the staff, positions are marked: pos 3 (measures 38-41), pos 2 (measures 42-43), pos 3 (measures 44-45), pos 4 (measures 46-47), pos 2 (measures 48-49), pos 1 (measures 50-51), and pos 2 (measures 52-53). The score also includes dynamic markings like *pp*, *p*, *mf*, and *f*, and articulation markings like *normal* and *sull tasto*.

Este primeiro movimento tem seu tecido musical ampliado gradativamente. Isto demanda maior controle motor em ambas as mãos. Na mão esquerda, o uso dos pontos de apoio torna-se decisivo para a orientação e descanso dos demais dedos. Na mão direita, o uso de apoios apresenta-se de maneira mais complexa em uma tessitura mais densa. É necessário escolher as notas que serão realçadas pelos apoios por sua importância no discurso musical. Cabe ainda observar que nem sempre é possível, ou vale a pena, usar apoios em uma tessitura mais desenvolvida, devido a possibilidade de prejudicar o fraseado, tornando-o “pesado”.

Os compassos 41 e 42 possuem a tessitura mais densa do que os primeiros compassos da peça. Com relação aos dedilhados de mão esquerda, realizamos alterações por dois motivos: o primeiro foi o de eliminar uma das mudanças de posição ocorridas durante a escala (ver Ex. 31, c. 41), para diminuir o risco de erro e proporcionar maior *legatto* à condução melódica, evitando lacunas no som; alteramos ainda a execução da nota Sib da corda ② para a corda ①, com o intuito de se obter realce desta nota, proporcionado pelo maior brilho da prima em relação à opção da edição. Quanto à mão direita, sugerimos o uso de apoio nas notas do motivo *a* (ver Ex. 30, c. 41) – Fá#, Ré e Mi; o uso do *p* permite uma mudança de posição gradativa em sentido transversal.

Ex. 30: *Divertimento*, cc. 41 e 42.

Ex. 31: *Divertimento*, cc. 41 e 42 da edição.

No compasso 65, optamos pelo uso do dedo 3 na nota Lá da voz superior por entendermos que este dedo é mais forte que o dedo 4 para a realização da ligadura; além de evitar o uso quase imediato do dedo 4.

Na mão direita, indicamos o uso de apoio para realçar o motivo *a*. Este é apresentado na voz superior (c. 64) e na voz intermediária (c. 65). Entretanto, nesta última apresentação, sugerimos o uso de toque natural na primeira nota do motivo, pelo fato de que outras notas devem ser tocadas ao mesmo tempo, o que inviabiliza a execução do apoio.

Ex. 32: *Divertimento*, cc. 64 e 65.

The musical score for Ex. 32, *Divertimento*, measures 64-65, is presented on two staves. Above the staves, there are brackets indicating finger positions: POS IV and POS III. Below the staves, there are dashed brackets indicating articulation points: APL and APT. The score includes various annotations such as AB, PA, GA, PAM, and CON. A dynamic marking of *mf* is present. The notation includes notes, rests, and fingerings (e.g., 4, 3, 2, 1, 0).

Ex. 33: *Divertimento*, cc. 64 e 65 da edição³⁶.

The musical score for Ex. 33, *Divertimento*, measures 64-65 from the edition, is presented on two staves. Above the staves, there are brackets indicating finger positions: POS IV and POS III. Below the staves, there are dashed brackets indicating articulation points: APL and APT. The score includes various annotations such as AB, PA, PAM, and CON. The notation includes notes, rests, and fingerings (e.g., 4, 3, 2, 1, 0).

No c. 76, e de maneira análoga nos cc. 77 e 78, indicamos o uso de ligado entre as notas Sol e Dó (①), pelo dedo 1, baseados na gravação de Isaac (ASSAD, 1995) da peça *Aquarelle*. Tal procedimento é realizado com o objetivo de preencher a lacuna auditiva ocasionada pelo grande translado da posição IV para a VIII. Entretanto, Aliéksey Vianna (ASSAD, 2005) executa essa passagem tal como foi indicada na edição da partitura:

³⁶ A digitação do Ex. 30 referente às duas últimas semi-colcheias do c. 64 foi indicada por nós.

Ex. 34: *Divertimento*, c. 76.

Ex. 35: *Divertimento*, c. 76 da edição.

No c. 84, a diferença notável de timbre entre as notas Dó sustenido e Dó bequadro (④), e Si (②) pode ser considerada incômoda. Para se obter homogeneidade em uma mesma linha melódica, sugerimos o uso do Si preso (④) pela pestana. Pelo mesmo motivo, executamos a nota Mi presa, na corda ③.

Ex. 36: *Divertimento*, c. 84.

Homogeneidade de timbre na voz intermediária

Ex. 37: *Divertimento*, c. 84 edição.

Diagram illustrating the fingering and position changes for Ex. 37. The score is divided into sections labeled POS IX, APL, APT, and POS VI. The notation includes fingerings (1, 2, 3, 4, 0) and a circled number 3.

No c. 86, a única alteração realizada foi a utilização de translado da posição V para IX através de um dedo-guia ativo, o dedo 3, pelo fato já mencionado de que é mais cômodo que o dedo-guia semi-inativo.

Ex. 38: *Divertimento*, c. 86.

Diagram illustrating the fingering and position changes for Ex. 38. The score is divided into sections labeled POS V, POS IX, and APT. The notation includes fingerings (2, 3, 0, #, 3, 2, #, 1, 2, 1, 2, 3, 0, 4, 0) and labels GA, PA, and PA.

Ex. 39: *Divertimento*, c. 86 da edição³⁷.

Diagram illustrating the fingering and position changes for Ex. 39. The score is divided into sections labeled POS VI, POS IX, and APT. The notation includes fingerings (3, 2, 0, #, 3, 2, #, 1, 2, 1, 2, 3, 0, 4, 0) and labels PA, PA, GSI, PA, and PA.

³⁷ Neste exemplo substituímos o dedo 3 (Dó# na corda ①) pelo dedo 1, por entender que se trata de um erro de edição.

O c. 90 é um exemplo de como os dedilhados de mão esquerda podem contribuir para o *legatto* na condução das linhas melódicas. Observe que no último tempo, na voz superior, o uso repetido do mesmo dedo na melodia torna o som descontínuo, devido a necessidade de reposicioná-lo em outra nota (ver Ex. 41). Assim, indicamos o uso do dedo 3 na nota Lá# para evitar a quebra do fluxo melódico.

Ex. 40: *Divertimento*, c. 90.

Ex. 41: *Divertimento*, c. 90 da edição³⁸.

No exemplo 42, observamos como o âmbito de alcance da mão direita é modificado para que haja a alternância dos dedos. Com isso, o dedo *i*, que na posição 1 deveria ficar restrito à corda ③, alcança também a corda ②, em modo de contração. Já a abertura entre os dedos *m* e *i*, também na posição 1, permite que o dedo *i* alcance a corda ④.

³⁸ A edição indica o dedo 3 na nota Sol (①), na segunda semicolcheia do tempo 3. Tomamos a liberdade de tratar essa indicação como um erro de edição pelo fato de que tornaria a execução do trecho inviável. Por isso substituímos aquele dedo pelo dedo 1 em forma de pestana.

Ex. 42: *Divertimento*, cc. 90 e 91.

No trecho referente aos cc. 92, 93, 94 e 95, mantivemos uma digitação que permita a vibração conjunta das cordas. Entretanto, realizamos algumas modificações de mão esquerda. No c. 92, optamos pela apresentação longitudinal e alcance natural da mão, por isso eliminamos as duas contrações indicadas na edição (ver Ex. 44).

Ex. 43: *Divertimento*, cc. 92 e 93.

Ex. 44: *Divertimento*, cc. 92 e 93 da edição.

No compasso 94, eliminamos a utilização de contração através do uso de uma meia-pestana na casa seis. Já no compasso 95, o uso do dedo 4 como dedo-guia ativo enquanto a nota Mi (①) soa livre, favorece a execução e descarta a possibilidade de lacuna na condução melódica.

Ex. 45: *Divertimento*, cc. 94 e 95.

Ex. 46: *Divertimento*, cc. 94 e 95 da edição.

Nos compassos 94 e 95, há a necessidade de se mudar a apresentação da mão direita para a apresentação longitudinal para evitar os possíveis ruídos ocasionados pelo atrito entre as unhas nas cordas. Tal apresentação torna o ataque da mão direita perpendicular às cordas, o que reduz os ruídos nos bordões. Perceba que ao fim do compasso 95 as notas são realizadas entre as primeiras cordas, por isso retornamos para a apresentação transversal.

Ex. 47: *Divertimento*, cc. 94 e 95, mão direita.

No compasso 102, alteramos a digitação de mão esquerda para eliminar a abertura entre os dedos 1 (pestanda) e 3. Entendemos que esta abertura prejudica a fluência do fraseado, por isso, indicamos uma digitação que utiliza uma combinação de dedo-guia ativo com corda solta. Compare:

Ex. 48: *Divertimento*, c. 102.

Ex. 49: *Divertimento*, c. 102 da edição³⁹.

No compasso 118, preferimos utilizar a digitação de mão direita *p-i*, em vez de *m-i*, para evitar o ruído provocado pelo atrito entre os dedos nos bordões. Outro motivo para a utilização desta digitação é o fato de que, apesar de ocorrer uma abertura entre *a* e *i* que pode parecer incômoda, é o fato de que não é necessário realizar translados. Compare:

³⁹ A digitação apresentada na edição para o último acorde deste compasso está provavelmente equivocada: dedo 4 (Dó), dedo 3 (Sol#) e dedo 1 (Ré). Essa digitação provoca uma impossibilidade de execução entre os dedos 3 e 4, por isso tomamos a liberdade de modificar a digitação visualizada no compasso 102.

Ex. 50: *Divertimento*, c. 118, mão direita, digitação 1.

POS VI POS VIII

C8

c. 118

a i p m p i a p i p i p i p

p

ab *ab*

pos 1

Ex. 51: *Divertimento*, c. 118, mão direita, digitação 2.

POS VI POS VIII

C8

c. 118

a i p m p i a p m i m i m i m i

p

ab *ab*

pos 1 pos 3 pos 2 pos 1

A seção B do *Divertimento* oferece diversas opções para a criação de contraste de timbres. Uma delas é o trecho entre os compassos 154 e 160, onde mudamos o caráter com o uso de *sull ponticello*.

Ex. 52: *Divertimento*, cc. 154 a 160.

normal

cc. 154-160

apoió *apoió* *apoió*

apoió *apoió* *apoió*

sull ponticello

No c. 165, não há a necessidade em trocar o dedo 2 pelo 1 na nota Dó como indica a edição (ver Ex. 54). Por isso optamos por manter o dedo 2.

Ex. 53: *Divertimento*, cc. 164, 165 e 166.

cc. 165-1666-167

POS IV

APL

PAA/PAM

PA

Ex. 54: *Divertimento*, cc. 164, 165 e 166 da edição.

cc. 165-1666-167

POS IV

APL

POS V

PAA/PAM

CON

PA PA PA

GSI

SL

3.2. VALSEANA

Em suas interpretações da *Valseana*, tanto Isaac quanto Vianna fazem amplo uso do *rubato*. O uso de apoio na mão direita para valorizar a melodia principal também é um recurso amplamente usado. Visualizando a introdução da peça (c. 1 ao 9), podemos apresentar diversas configurações de digitação de mão direita. Os compassos 1 e 2 são repetidos, por isso, a cada novo aparecimento, podemos elaborar dedilhados diferentes.

Vianna apresenta na execução do motivo (Mi, Fá Sol, Lá), apoio apenas na primeira nota (Mi), buscando valorizar sua entrada e dar maior fluência ao fraseado, já que faz *rallentando* apenas ao final. Já Isaac realiza apoio não apenas na primeira nota, mas também na última (Lá). O apoio nesta nota valoriza sua chegada e amplia sua ressonância. Simpatizamos com a maneira de Isaac pelo fato de que o uso de apoio na nota final torna convincente a realização de um *crescendo*.

Ex. 55: *Valseana*, Vianna e Isaac, cc. 1 e 2, mão direita.

Vianna	apoio	sem apoio	sem apoio	sem apoio
Isaac	apoio	sem apoio	sem apoio	apoio

Ressaltamos ainda a possibilidade de mudar a configuração dos apoios a cada repetição deste trecho. Essa alternativa poderia trazer maior interesse do ouvinte ao trecho. Portanto, a primeira vez que o motivo se apresenta poderia ser com apoio, a segunda totalmente sem apoio e a terceira novamente com apoio.

A alteração realizada na digitação de mão esquerda do compasso 10, que exclui o uso da pestana, se deu por dois motivos: o primeiro foi o de manter o *legatto* na voz superior – o uso da pestana interromperia o som na passagem da nota Ré, dedo 4, para a nota Sol, dedo 3 (ver Ex. 57); o segundo motivo foi a possibilidade de manter a homogeneidade de timbre na voz intermediária (ver Ex. 56, c. 10).

Ex. 56: *Valseana*, cc. 9 e 10.

Homogeneidade de timbre na melodia superior

Ex. 57: *Valseana*, cc. 9 e 10 da edição⁴⁰.

SL
Quebra do fraseado

Quebra de homogeneidade de timbre

No trecho entre os compassos 19 e 23, Eduardo Isaac emprega apoios na mão direita para realçar a nota no primeiro tempo do compasso. Este recurso auxilia ainda a realização de um *crescendo* até o ponto culminante (Lá). Já Vianna opta por uma execução sem uso de apoios.

Ex. 58: *Valseana*, cc. 19 a 23, Isaac.

Isaac apoio apoio apoio apoio apoio

cc.19-23

⁴⁰ Neste exemplo, as únicas indicações que o autor fornece sobre os dedilhados são “dedo” 0 (nota Si, ②) na segunda colcheia do tempo 1, c. 9; e a indicação de pestana por toda casa 9. As outras informações de dedilhados foram por nós preenchidas com o intuito de tornar possível a análise.

No compasso 26, tanto Isaac quanto Vianna executam a entrada da melodia no baixo (Dó# e Ré) atacando ambas as notas com a mão direita (tal como aparece na edição). Entretanto, propomos a execução dessas notas com ligadura, para realçar a entrada dessa melodia e proporcionar maior fluência ao fraseado (ver Ex. 59). Ainda sobre essa linha melódica no baixo, compassos 26 ao 31, baseados na execução de Isaac, indicamos o uso de apoio no dedo *i*, sempre no primeiro tempo de cada compasso, para a entrada do tempo forte e contribuir para a realização do *crescendo* nessa voz.

Ex. 59: *Valseana*, ligadura e apoios, cc. 26 a 31.

Isaac
cc. 26-31

The image shows a musical score for Isaac, measures 26-31. It consists of two staves of music in 3/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The first staff starts with a treble clef and a '8' below it. The second staff also starts with a treble clef and an '8' below it. The music features a melodic line in the bass (Dó# and Ré) and a supporting line. Annotations include 'apoio' above the first note of each measure and '(ligadura nossa)' below a slur connecting two notes in the first measure of the first staff.

Analisando duas possibilidades de dedilhados de mão direita elaboradas por nós, é possível ver como diferentes escolhas podem refletir diretamente a condução do fraseado. No Ex. 60, observamos que é possível executar todo o trecho entre os compassos 26 e 30 utilizando o *p* na melodia no baixo, sem realizar nenhum translado de mão direita. Entretanto, notamos que este procedimento causa um atraso na execução desta melodia no bordão. Outra opção de digitação seria realizar a melodia no bordão com o *p* e o *i*. Apesar desta digitação ser teoricamente mais difícil, por apresentar translados de mão direita, ela beneficia a execução da melodia no bordão, já que, ela será tocada alternadamente pelos referidos dedos.

Ex. 60: *Valseana*, cc. 26 a 30, digitação 1.

cc. 26-30

POS II POS I

ap *p* *ap* *p* *ap* *p*

a *m* *a* *m* *a* *m*

i *i* *i* *i* *i* *i*

p *p* *p* *p* *p* *p*

(Ligadura nossa)

pos 1

POS II POS III

ap *p* *ap* *p* *ap* *p*

a *m* *a* *m* *a* *m*

i *i* *i* *i* *i* *i*

p *p* *p* *p* *p* *p*

pos 1

Ex. 61: *Valseana*, cc. 26 a 30, digitação 2.

cc. 26-30

POS II POS I

ap *p* *ap* *p* *ap* *p*

a *m* *a* *m* *a* *m*

i *i* *i* *i* *i* *i*

p *p* *p* *p* *p* *p*

(Ligadura nossa)

pos 2 pos 1 pos 2 pos 1

sl sl sl

POS II POS III

ap *p* *ap* *p* *ap* *p*

a *m* *a* *m* *a* *m*

i *i* *i* *i* *i* *i*

p *p* *p* *p* *p* *p*

pos 2 pos 1 pos 2 pos 1

sl sl sl

As alterações nos dedilhados de mão esquerda nos compassos 46, 47 e 48 levaram em consideração tanto aspectos de ordem técnica como de ordem musical. A *Valseana* se constitui em um movimento de caráter lírico, em andamento *Andante*, com uma melodia principal acompanhada (geralmente na voz superior) e apresenta poucos pontos de dificuldade técnica. Entretanto, encontramos no primeiro tempo do compasso 47, e posteriormente, no primeiro tempo do compasso 48, dois pontos tecnicamente preocupantes. Em ambas as alterações realizadas, buscamos manter a homogeneidade timbrística na voz superior, que é neste trecho a voz principal, optando em mantê-la na corda ① (ver Ex. 62, cc. 47 e 48); o motivo de ordem técnica foi o de eliminar a abertura entre os dedos 4 e 1, que obscurecia a realização da melodia (comparar o Ex. 62 e 63, c. 46).

Ex. 62: *Valseana*, cc. 46, 47 e 48.

Ex. 63: *Valseana*, cc. 46, 47 e 48 da edição⁴¹.

⁴¹ Aqui também preenchemos a digitação em falta, com o objetivo de tornar clara a análise. No c. 46, as únicas informações de dedilhados fornecidas pelo autor são o uso da pestana na quinta casa e a indicação dos dedos utilizados no último tempo.

Foram diversos os motivos que nos levaram a propor mudanças na digitação de mão esquerda dos compassos 50 e 51: o primeiro deles foi o de manter a homogeneidade de timbre na voz intermediária; o segundo motivo foi de ordem técnica, mantendo a mão esquerda na posição V. tais mudanças deixaram a voz superior em cordas diferentes (① e ②). Entretanto, acreditamos ser possível aproximar a qualidade de timbre entre essas cordas através de mudança de posição da mão direita até a região *sull tasto*, nivelando a primeira corda com a segunda.

Ex. 64: *Valseana*, cc. 50 e 51.

Ex. 65: *Valseana*, cc. 50 e 51 da edição⁴².

⁴² A digitação da edição não traz nenhuma indicação de mudança de posição (POS V para POS I). Neste exemplo, mantivemos a digitação exatamente como no original. É possível observar que ela é ambígua, podendo ser executada tanto inteiramente na POS V, como na POS V e POS I.

Podemos ainda encontrar diferenças nas execuções de Isaac e Vianna do compasso 52 ao 55. Isaac mais uma vez explora os recursos proporcionados pelos apoios na mão direita. Vianna é mais econômico, utilizando-os apenas em pontos culminantes. Esta diferença no uso de recursos violonísticos revela traços da individualidade de cada violonista.

Ex. 66: *Valseana*, cc. 52 ao 55, apoios de Isaac e Vianna.

Vianna apoio
Isaac apoio (voz superior) apoio

cc. 52-55

3.3. Preludio e Toccata

No prelúdio (cc. 1 ao 15) deste movimento há o uso do motivo *a*. Ele aparece nos compassos 1 e 2 na voz superior acompanhado de uma voz elaborada na voz intermediária. Isaac usa apoio na mão direita apenas nas notas Fá# e Ré, evitando apoiar a nota Mi, talvez para evitar um provável arpejo causado por este procedimento. Já Vianna utiliza apoios nos primeiros tempos de cada compasso. Sugerimos o uso do apoio de mão direita em todas as notas do motivo, para que este seja sublinhado em relação às demais notas.

Ex. 67: *Preludio e Toccata*, apoios no motivo *a*.

Nossa	apoio	apoio	apoio
Vianna	apoio	sem apoio	apoio
Isaac	apoio	apoio	sem apoio

cc. 1-2

No compasso 4, sugerimos o uso do dedo 3 na nota Fá bequadro com o objetivo de manter o som desta nota vibrando até que os demais dedos sejam posicionados no próximo acorde (ver Ex. 68). A utilização do dedo 2 nesta nota, além de tecnicamente desconfortável, causa a interrupção de seu som de forma prematura.

Ex. 68: *Preludio e Toccata*, c. 4.

Ex. 69: *Preludio e Toccata*, c. 4 da edição.

Ainda sobre os apoios em mão direita, Vianna aplica-os apenas na primeira nota do compasso 7, enquanto Isaac evita usá-los na nota Sib do compasso 9. Acreditamos que o uso de apoios possa funcionar também como uma forma, não apenas de destaque, mas também de caracterizar determinada melodia. Assim, optamos por empregá-los em toda a voz principal.

Ex. 70: *Preludio e Toccata*, apoios, cc. 7, 8 e 9.

Nossa	apoio	apoio	apoio	apoio	apoio	apoio
Vianna	apoio	sem apoio	sem apoio	sem apoio	sem apoio	sem apoio
Isaac	apoio	apoio	apoio	apoio	apoio	sem apoio
cc. 7-8-9						

Do compasso 10 ao 15, há a indicação de *accelerando*. Optamos por mudar o caráter da voz superior através do uso do *sull ponticello* (metálico), retornando ao timbre normal junto com o *rallentando*.

Ex. 71: *Preludio e Toccata*, cc. 10 ao 15.

Sendo *Preludio e Toccata* um dos movimentos mais difíceis da peça, o violonista precisa encontrar meios de tornar a sua execução não só menos cansativa, mas também de proporcionar ao fraseado um fluxo contínuo. Para obter maior controle na execução da peça, efetuamos uma alteração na mão esquerda do compasso 44. Há um salto livre ocasionado pela mudança da posição III para posição V, o que, além de arriscado, causa atraso na execução do fraseado (ver Ex. 73). Por isso, indicamos um translado auxiliado pelo dedo 2 como dedução ativa.

Ex. 72: *Preludio e Toccata*, cc. 44, 45 e 46.

Ex. 73: *Preludio e Toccata*, cc. 44, 45 e 46 da edição.

Entre os compassos 54 e 59, Eduardo Isaac nos traz interessante interpretação, fazendo um contraste de timbres entre *sull tastiera* (cc. 54 a 58) e *sull ponticello* (cc. 58 a 59). Estas diferenças servem para sublinhar os diferentes enunciados. Ainda, com o objetivo de demarcar a entrada de uma nova frase, Isaac emprega uma respiração no compasso 59.

Ex. 74: *Preludio e Toccata* cc. 54 a 30, Isaac.

Isaac

cc. 54-60

sull tastiera

p subito *cresc.*

sull ponticello, (respiração de Isaac)

Apesar de ser tentador o uso de apoios na voz superior, do compasso 64 ao 66, o seu uso comprometeria o fluxo do fraseado e tornaria o discurso musical confuso por causa do andamento movimentado e da quantidade de vozes.

Ex.75: *Preludio e Toccata*, cc. 64 ao 66.

cc.64-65-66

No trecho entre os compassos 80 e 93, devido seu andamento rápido e constantes mudanças de posição, sugerimos a realização dos *staccatos* apenas pela mão esquerda, através da interrupção da pressão dos dedos, já que, por causa da densidade da tessitura musical, os

dedos da mão direita estão ocupados. Já a realização dos *tenutos* pode ser efetuada com o auxílio de apoios na mão direita. Podemos observar ainda que este trecho pode ser feito em *crescendo*, com seu ponto culminante no compasso 94. Vianna usa *rasgueado* para dar maior ênfase ao acorde culminante.

Ex. 76: *Preludio e Toccatina*, cc. 80 ao 94.

Vianna

cc. 80 ao 94

dinâmica 1

sf

dinâmica 2

mf

dinâmica 3

mf

sf

dinâmica 4

rasgueado

dinâmica 5

sfz

The image displays a musical score for the piece 'Preludio e Toccatina' by Vianna, specifically measures 80 to 94. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It is divided into five systems, each representing a different dynamic phase. The first system (measures 80-84) is marked 'dinâmica 1' and includes a 'sf' (sforzando) dynamic marking. The second system (measures 85-89) is marked 'dinâmica 2' and includes a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The third system (measures 90-94) is marked 'dinâmica 3' and includes a 'mf' dynamic marking. The fourth system (measures 95-99) is marked 'dinâmica 4' and includes a 'sf' dynamic marking. The fifth system (measures 100-104) is marked 'dinâmica 5' and includes a 'rasgueado' (strummed) dynamic marking and a 'sfz' (sforzando) dynamic marking. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings to guide the performer.

Tal como na condução das vozes de um coral, também na digitação de mão esquerda é mais cômodo o uso de dedos comuns entre as posições. Dessa forma, consideramos o trecho entre os compassos 99 e 102 particularmente de difícil realização, já que não há dedos

comuns entre os translados. A falta de dedos comuns entre as posições pode torná-las uma tarefa arriscada de realizar, além de prejudicar o fraseado musical. Com o intuito de minimizar este problema, fizemos algumas alterações nos dedilhados de mão esquerda, para tornar possível o uso de dedo-guia ativo, bem como de ligações “artificiais”, como dedo-guia semi-inativo e ponto de apoio antecipado, entre as posições.

Entre os compassos 96 até o 107 Vianna executa exatamente o que é proposto na partitura (*piano subito* e *sull ponticello*). Já Isaac, além de diminuir ligeiramente o andamento, executa o trecho em timbre normal. Há ainda outra opção para a realização do trecho. Sugerimos alternar o timbre a cada nova aparição dos motivos.

Ex. 77: *Preludio e Toccata*, cc. 96 ao 107.

Vianna
Isaac
Nossa

sempre *sull ponticello*
sempre *normal*
sull ponticello *sull tasto*

cc. 96 ao 107

p subito et metallique

sull ponticello *sull tasto*

sull ponticello *sull tasto*

Tal como na condução das vozes de um coral, também na digitação de mão esquerda é mais cômodo o uso de dedos comuns entre as diferentes posições. Por isso, consideramos o trecho entre os compassos 99 e 102 difícil pela inexistência de dedos comuns entre as posições, o que pode tornar o traslado uma tarefa arriscada, além de prejudicar o fraseado

musical. Com o intuito de minimizar este problema, fizemos algumas alterações na digitação de mão esquerda, através do uso de dedo-guia ativo e de aplicação de ligações “artificiais” como o dedo-guia semi-inativo e ponto de apoio antecipado (ver Ex. 78).

Ex. 78: *Preludio e Toccata*, cc. 99, 100, 101 e 102.

Ex. 79: *Preludio e Toccata*, cc. 99, 100, 101 e 102 da edição.

No compasso 107, alteramos a digitação de mão esquerda da nota Mi para garantir a homogeneidade timbrística na voz superior (②) e também para fazer do dedo 2 um guia ativo para o translado da posição V para a posição II (ver Ex. 80). Segundo os dedilhados do autor, este translado seria realizado ou pelo dedo 1, nota Sol (Ⓞ) – o que resultaria no ruído característico dos glissandos nos bordões – ou através de salto livre (ver Ex. 81). Reiteramos nossa preocupação em evitar os saltos livres tanto por questões técnicas quanto musicais.

Ex. 80: *Preludio e Toccata*, cc. 106 e 107.

Ex. 81: *Preludio e Toccata*, cc. 106 e 107 da edição.

cc. 106-107

POS VI POS V POS II

APT C2

PA PA PA PA

PA GSI PA

Alteramos a digitação de mão esquerda nos compassos 112 e 113 para evitar a abertura entre os dedos 2 e 4 (ver Ex. 83). Já a alteração realizada no compasso 114 teve o objetivo de eliminar o longo traslado da posição VIII para a posição II, preservando o fluxo do fraseado.

Ex. 82: *Preludio e Toccata*, cc. 112, 113 e 114.

cc. 112-113-114

POS IX POS X POS IX POS VIII POS VII

APL C8

PA PAM PA PA PA PA PA PA

GA PAM/GA GA

Ex. 83: *Preludio e Toccata*, cc. 112, 113 e 114 da edição.

cc. 112-113-114

POS IX POS VIII POS II

APL APT

PA PAM PA PA PA PA PA PA

GA PAM GA

CAPÍTULO 4

CONSIDERAÇÕES SOBRE OS RESULTADOS OBTIDOS

4.1. Diretrizes gerais para a elaboração de dedilhados

Ao relacionar todo o processo desenvolvido no capítulo 3, onde comparamos os dedilhados de mão esquerda propostos por Assad para a sua *Aquarelle* com outras alternativas, e vimos diferentes propostas de dedilhados de mão direita através das performances de Isaac e Vianna, com os critérios estabelecidos por Wolff para a elaboração de dedilhados, podemos observar que:

Os fatores “dificuldade técnica” e “características individuais” propostos por este autor podem ser agrupados, devido sua proximidade. Entendemos que ambos os itens mencionados fazem parte de uma categoria maior, já que servem para tornar a performance viável no nível técnico-motor. Através dos exemplos comparados entre as digitações de mão esquerda estabelecidas pelo compositor e as nossas propostas, vimos que em muitos casos, a dificuldade técnica pôde ser superada (pelo menos em favor de nossas “características individuais”). Já o fator “estilo da obra” será facultado a cada intérprete, já que este tem autonomia para a realização de sua interpretação. Por isso, os fatores “estilo da obra” e “interpretação” sugeridos por Wolff serão agrupados em um só. Portanto, a digitação prescinde, em nossa concepção, de dois fatores essenciais:

a) O primeiro critério é a “viabilização da execução musical”, ou seja, a digitação deve proporcionar uma performance segura e sem esforço, para que o discurso musical não tenha seu fluxo comprometido. Aqui, os fatores de “dificuldade técnica” encontrados em determinada peça devem ser submetidos às “características individuais” (anatomia das mãos e sonoridade do instrumento⁴³). Note que eliminamos o item “nível técnico” mencionado por Wolff, pois entendemos que a elaboração de dedilhados é o meio de se alcançar o “nível técnico” necessário para realizar a performance de determinada peça. Portanto, tal característica individual não pode servir de parâmetro limitador para a elaboração de dedilhados. Mesmo o instrumentista destituído de maiores agilidades motoras ou mesmo, de

⁴³ Podemos substituir “sonoridade do instrumento” por “características físicas do instrumento”. Assim, levaríamos em conta não só a qualidade de seu som emitido, mas também, as limitações apresentadas por seu corpo físico, tais como, tamanho dos trastes, distância das cordas em relação ao braço, tensão das cordas, etc.

resistência muscular, pode alcançar uma performance satisfatória por meio de uma elaboração de dedilhados adequada à sua realidade técnica.

Por outro lado, a anatomia das mãos pode interferir de maneira positiva ou negativa para a formulação da digitação. Obviamente, uma mão grande pode obter maior facilidade na execução de determinados tipos de dedilhados, como os que possuem aberturas, mas talvez encontre dificuldade em realizar determinadas contrações. Daí que o violonista deve estar ciente de sua especificidade anatômica para escolher dedilhados que otimizem suas possibilidades de performance;

b) O outro critério é a “interpretação musical”, ou seja, a preocupação com o seu resultado sonoro. As escolhas de dedilhados devem ser tomadas para alcançar determinado fim auditivo. A digitação é, portanto, uma ferramenta (ou sub-ferramenta, já que a digitação é parte do aparato técnico disponível ao violonista) que pode ser utilizada de diferentes maneiras, em uma mesma peça e em uma mesma performance⁴⁴. Agrupamos os fatores “estilo da obra” e “interpretação” em um só. De acordo com Abdo (2000) há três correntes de interpretação musical: a reevocadora, a “conciliadora” e a desconstrucionista. A primeira, estabelece que o instrumentista deve “reevocar” a idéia original do compositor através da performance historicamente embasada e execução das indicações apresentadas na partitura. A segunda corrente admite a pessoa do intérprete enquanto agente criativo e considera-o co-autor ao lado do compositor. Já a corrente desconstrucionista abandona o conceito autoral e estabelece que o intérprete é o principal sujeito de sua atividade. Acreditamos que ao intérprete é facultado o direito de escolha entre as correntes apresentadas. Desta forma, sua digitação irá obedecer suas inclinações interpretativas promovendo a variedade entre diversas performances musicais.

Assim, observamos que os dois critérios apresentados acima devem ser considerados de maneira dialética, pois a “interpretação musical” idealizada pelo instrumentista carece de um aparato técnico adequado para sua viabilização. E, por outro lado, a “viabilização da execução musical” advém de determinados fundamentos ou metas de “interpretação musical”. Entretanto, as possibilidades técnicas parecem ser finitas e restritivas se comparadas às possibilidades de interpretação musical. Não é raro nos depararmos com poucas opções de

⁴⁴ O violonista espanhol Andrés Segóvia é um exemplo de violonista que utilizava digitações diferentes para um mesmo trecho.

dedilhados para a execução de determinado trecho e nenhuma delas corresponder aos nossos ideais de interpretação musical.

4.2. Dedilhados de mão esquerda

A atuação das duas mãos pode ser diferenciada por alguns aspectos. Os procedimentos de dedilhado de mão esquerda atuam de maneira mais explícita no sentido de tornar a execução tecnicamente viável. Aparentemente, ela tem pouca influência na interpretação musical, mas suas escolhas de dedilhados podem tornar a execução de uma peça como a *Aquarelle* uma tarefa irrealizável. Além das mudanças interpretativas “invisíveis”, isto é, aquelas que facilitam a execução de um trecho sem oferecer mudanças sonoras explícitas (ver Ex. 26), a mão esquerda oferece ainda recursos que atuam “visivelmente” em mudanças de interpretação como o uso de ligaduras (ver Ex. 34) e o uso de uma mesma corda para a manutenção de homogeneidade de timbre (ver Ex. 36).

Desta forma, percebemos através das análises realizadas na suíte *Aquarelle* que a mão esquerda atua de maneira definitiva na interpretação musical, apesar de ser com frequência associada meramente à viabilização técnica e motora da execução. Podemos, assim, destacar os casos onde a mão esquerda atua como fator diferenciador no aspecto “interpretação musical”: a mudança de timbre acontece através da seleção das cordas pressionadas (uso de uma mesma corda para atingir homogeneidade de timbre, uso de cordas diferentes, uso de corda solta e/ou corda presa); a condução do fraseado com a manutenção ou não do *legatto* (através de mecanismos de manutenção do som como corda solta em translados, glissando, ligados entre notas diferentes e uso de pontos de apoio para manter a ressonância de notas em aberturas e contrações), articulação (uso de *staccatos*, através da interrupção da pressão nas cordas, apesar deste procedimento obter resultados mais satisfatórios na mão direita; ligados, ascendentes ou descendentes; utilização de digitação montada como acordes, o que permite vibração conjunta, ou vibração separada em intervalos).

4.2.1. Definição de termos

Esta pesquisa resultou na definição de novos termos que podem ser utilizados: três tipos de dedo-guia, e pontos de apoio mantido e antecipado. Esses termos são úteis para análise e elaboração de dedilhados.

Dedo-guia é uma definição antiga e amplamente utilizada na literatura violonística. Entretanto, este termo não exaure todas as possibilidades de utilização deste recurso de apoio. Daí a necessidade de se estabelecer uma nomenclatura mais distintiva e clara: dedo-guia ativo, dedo-guia semi-inativo e dedo-guia inativo. O termo “posição negativa” também não foi encontrado na revisão de literatura. Este termo é útil para uma delimitação exata do posicionamento de mão esquerda, como foi demonstrado no capítulo II deste trabalho.

Já a definição do “ponto de apoio mantido” foi encontrada na literatura consultada sob a forma de dedo *pivot*. Entretanto, entendemos que este termo é abstrato, carecendo de maiores explicações para seu entendimento. O termo “ponto de apoio mantido” traz informações quanto ao seu funcionamento e está de acordo com uma cadeia de raciocínio já estabelecida, o ponto de apoio. Quanto ao termo “ponto de apoio antecipado”, encontramos em Pujol o uso de procedimento similar, chamado de “preparação” (Pujol apud SOARES, 1997), que não foi utilizado por motivo análogo ao da não utilização do dedo *pivot*. Reiteramos que a definição conceitual é fundamental para a estabilização de um procedimento. Com as devidas definições e exemplificações de seu uso em diversos contextos, é possível estabelecer ferramentas viáveis para a utilização, aperfeiçoamento ou refutação futura.

4.2.2. A digitação de mão esquerda na *Aquarelle* de Sérgio Assad

Após analisar os dedilhados de mão esquerda indicados por Sérgio Assad, conseguimos evitar 8 saltos livres na peça *Aquarelle*. Como foi mencionado anteriormente, estes saltos provocam fadiga muscular (quando usados em excesso) e aumentam o risco de erro na execução. Foi possível, também, substituir 13 dedos-guia semi-inativos por dedos-guia ativos. Poderíamos concluir que Sérgio Assad não visualiza tais saltos e dedos-guia semi-inativos como um problema em potencial, ou ainda, que este violonista possui uma técnica de execução capaz de reduzir os impactos causados por eles. Encontramos, ainda, pelo menos 3 trechos onde há erros claros de digitação.

Por outro lado, ao tratarmos das aberturas e contrações percebemos que em alguns casos o seu uso foi conveniente, enquanto noutros momentos evitamos usá-las. As aberturas e contrações servem para a mudança do âmbito de alcance da mão esquerda. Entretanto, para realizá-las, é necessário a utilização de um ponto de apoio. Por carecer do uso de ponto de apoio, a mudança de âmbito de alcance precisa de tempo para ser realizada. Portanto, desaconselhamos o seu uso em trechos de grande velocidade e complexidade, como nos

exemplos 31 e 83. Entretanto, podem ser muito úteis em trechos de menor velocidade, como no exemplo 17.

Tab. 4: resumo de alterações realizadas nos dedilhados de mão esquerda da *Aquarelle*.

Movimentos	Saltos evitados	Substituição de dedo guia semi-inativo por dedo guia ativo	Erros de dedilhados na edição	
<i>Divertimento</i>	c. 90, Ex. 41; c. 166, Ex. 54.	cc. 3-4, Ex. 18; c. 23, Ex. 23; c. 24, Ex. 25; cc. 24-25, Ex. 25; c. 31, Ex. 27; cc. 41-42, Ex. 31; c. 86, Ex. 39; c. 94, Ex. 46; c. 95, Ex. 46.	c. 86, Ex. 39; c. 90, Ex. 41; c. 102, Ex. 49.	
<i>Valseana</i>	cc. 9-10, Ex. 57; cc. 47-48, Ex. 63; c. 50, Ex. 65.	cc. 47, Ex. 63.		
<i>Prelúdio e Toccata</i>	c.4, Ex. 69; c. 44, Ex. 73; c. 101, Ex. 79.	c. 99, Ex. 79; cc. 101-102, Ex. 79; c. 107, Ex. 81.		
Movimentos	Aberturas evitadas	Aberturas criadas	Contrações evitadas	Contrações criadas
<i>Divertimento</i>	cc. 14-15, Ex. 21; c.22, Ex. 23; c. 102, Ex. 49.	c. 3, Ex. 17; c. 90, Ex. 40.	c. 41, Ex. 31; c. 94, Ex. 46.	c. 42, Ex. 30; c. 65, Ex. 32.
<i>Valseana</i>	c. 47, Ex. 63.			
<i>Prelúdio e Toccata</i>	c. 113, Ex. 83.			

4.2.3. Definição de diretrizes de dedilhados de mão esquerda

Refletindo sobre o processo de criação de digitação a partir das análises apresentadas no capítulo III, podemos dizer que as diretrizes utilizadas para a análise e produção das digitações de mão esquerda na peça *Aquarelle* foram:

Primeira, a definição de posição através da escolha do dedo que deverá tocar determinada nota. A relação deste dedo com o alcance natural do dedo 1 indicará a posição. Dessa forma, o dedo 1 é quem define o posicionamento da mão esquerda, mesmo que não participe do trecho em questão.

Segunda, a definição dos pontos de apoio. Eles darão estabilidade tanto para a execução de uma passagem que mantém o mesmo âmbito natural e uma mesma posição, quanto possibilitará “apoio” para o aumento ou diminuição deste âmbito ou à realização de translados. Mesmo quando a mão esquerda permanece em uma mesma posição, e com o âmbito natural de alcance, há a necessidade de se estabelecer pontos de apoio, pelo fato de que ele permite estabilidade na execução, detém sobre si a maior carga de força, o que possibilita maior agilidade aos demais dedos e permite com que a força seja empregada de maneira otimizada. Assim, os pontos de apoio estão, de maneira geral, em notas de maior duração.

Terceira, a alteração da posição e do âmbito de alcance da mão esquerda é orientada de acordo com os seguintes procedimentos: translados (com o uso de dedos-guia que são pontos de apoio), aberturas e contrações (com o auxílio de pontos de apoio e apresentação apropriada), descritos no capítulo II. Observamos que a mão esquerda em alcance natural gasta menos energia na execução musical, além de possibilitar o fraseado mais fluído. Por isso, a formulação de dedilhados apresentada em nosso estudo privilegiou a mão esquerda em âmbito natural.

4.3. Dedilhados de mão direita

Já a mão direita atua de maneira mais transparente em questões interpretativas. Comprimento e formato de unhas, que interfere na qualidade de timbre de cada violonista; características específicas de cada dedo; o traslado nas diversas regiões de timbres do violão (*sull ponticello*, *sull tasto* e normal); uso de toques apoiados, são recursos que refletem variações facilmente percebidas. A mão direita também atua de maneira a tornar uma determinada passagem viável tecnicamente, interferindo, tal como a mão esquerda, no

fraseado musical. Entretanto, de maneira inversa a mão esquerda, os aspectos técnicos de mão direita são muitas vezes ignorados, tornando os dedilhados de mão direita, muitas vezes, improvisados no momento da execução musical.

Assim, além de dedilhados em mão direita que ocasionam mudanças interpretativas sutis (compare os exemplos 60 e 61, onde a alternância de dedos na melodia do bordão assegura a fluência no fraseado), há os dedilhados que provocam alterações explícitas, tais como o uso diferenciado de apoios (ver Ex. 55) e o uso de diferentes regiões de timbres (ver Ex. 77).

4.3.1. Definição de termos

O tratamento dos procedimentos de mão direita foi particularmente difícil pelo fato de haver pouco debate na literatura quanto a definição de procedimentos, diferentemente da mão esquerda, onde conseguimos evocar a maior parte dos procedimentos da literatura existente para trabalhar os dedilhados – os conceitos de posicionamento, translados, dedos-guia, apresentações e pontos de apoio, já foram descritos na literatura violonística, apesar de não terem sido usados em conjunto para a formulação de dedilhados.

Por isso, tomamos emprestados os termos técnicos utilizados na mão esquerda, e adaptamos suas utilizações para a mão direita. A idéia de posicionamento funciona de maneira análoga. Acrescentamos, tal como acontece na mão esquerda, o uso de posições delimitadas (pos 1, pos 2, pos 3, pos 4). Entretanto, os translados em sentido longitudinal obedecem a uma necessidade puramente interpretativa, enquanto que na mão esquerda funcionam por uma necessidade técnica na maioria dos casos. Já os translados transversais na mão direita ocorrem por uma necessidade técnica de execução musical de maneira similar a mão esquerda.

As apresentações em mão direita interferem na qualidade da produção sonora, na diferenciação de timbres para ser mais exato, enquanto que as apresentações em mão esquerda obedecem uma demanda de viabilização técnica.

O âmbito de alcance da mão direita, bem como sua mudança, funciona de maneira análoga à mão esquerda. Mas o conceito de toque apoiado é completamente diferente. Na mão esquerda, o ponto de apoio possibilita o equilíbrio entre as forças de ação na performance violonística – talvez essa função seja realizada na mão direita através da força exercida pelo

antebraço contra o tampo. Já na mão direita, o toque apoiado é um procedimento que causa diferenciação na qualidade do som produzido.

Quanto ao termo salto livre, que funciona de maneira semelhante em ambas as mãos, não encontramos procedimentos análogos aos de mão esquerda, tais como dedos-guia, para realizá-los de maneira mais cômoda.

4.3.2. A digitação de mão direita na *Aquarelle* de Sérgio Assad

Já que os dedilhados de mão direita não foram indicados pelo compositor na edição utilizada, comparamos dedilhados entre os violonistas Isaac e Vianna, através de suas gravações em CD, e com indicações formuladas por nós.

Percebemos que a utilização de toques com ou sem apoios na mão direita foi um diferencial entre os dedilhados dos dois violonistas. Vianna mostrou-se econômico, enquanto Isaac fez amplo uso destes procedimentos. Esta diferença refletiu diferenças de interpretação não só na qualidade dos toques de ambos os violonistas, mas também, na condução do tempo no fraseado. O toque apoiado pode tornar o fraseado “pesado”, por isso, podemos dizer que o fraseado de Vianna é mais “pragmático” se for comparado ao de Isaac, repleto de toques com apoio. Isaac faz amplo uso de *rubatto*, ao passo que Vianna busca fluência no tempo para a conclusão das frases (ver Ex. 55).

Os apoios serviram também para empregar homogeneidade de timbre a determinada voz. Assim, podemos utilizá-los para dar ênfase à determinada voz que ficaria obscurecida se fosse executada com toques sem apoio diante das demais vozes, como pode ser verificado no Ex. 67. Este tipo de toque, entretanto, deve ser utilizado com critério, pois pode tornar a música “carregada”. Observamos, ainda, que Isaac usa os toques com apoios para marcar o primeiro tempo de cada compasso, como pode ser visto nos exemplos 55, 58, 59.

Foi possível constatar, nos exemplos 19, 34 e 35⁴⁵, 70, 74 que Vianna é mais fiel às indicações na partitura que Isaac que atuou de maneira mais pessoal na performance da *Aquarelle*.

Quanto aos dedilhados de mão direita verificados na *Aquarelle*, podemos dizer que demandam de uso de apoios entre as vozes não só nos momentos lentos como a *Valseana* e o

⁴⁵ Os exemplos 34 e 35 são de dedilhados de mão esquerda.

prelúdio do *Preludio e toccatina*, mas também em trechos movidos, como pode ser verificado no Ex. 29 do *Divertimento*.

4.3.3. Definição de diretrizes de dedilhados de mão direita

As diretrizes utilizadas para a análise e produção das digitações de mão direita na peça *Aquarelle* foram baseadas nas mesmas diretrizes de dedilhados de mão esquerda, com as devidas especificidades:

A primeira é a definição do posicionamento em sentido longitudinal ou transversal. O posicionamento longitudinal diz respeito a fatores estritamente interpretativos, enquanto que o posicionamento transversal obedece questões técnicas – a definição das notas pressionadas pela mão esquerda ditarão o posicionamento em sentido transversal de mão direita. O dedo *a* orienta o posicionamento da mão direita, sempre com relação ao âmbito natural de alcance (como na mão esquerda), e esta posição ocorre de maneira alheia ao dedo *p*, que se movimenta de maneira independente. Dessa forma, a mão direita se movimenta dentro de 4 posições possíveis (pos 1, pos 2, pos 3 e pos 4). Observamos que a importância em se estabelecer as posições, bem como translados e mudanças de âmbitos de alcance em mão direita é similar àquela da mão esquerda. O fraseado desejado deve orientar esses procedimentos. Obviamente, um fraseado realizado com dedilhados em âmbito natural pode ser mais cômodo e “fluído” em sua execução que um dedilhado repleto de translados.

A segunda diretriz diz respeito à ampliação do âmbito de alcance e mudança de posição. Além da possibilidade do uso de aberturas e contrações, e saltos livres, é possível realizar translados por meio de mudança de apresentação (ou cruzamento de dedos como vimos no trabalho de Robson Matos, 1999). O único artifício encontrado para facilitar o traslado entre as posições em mão direita foi a utilização do polegar – ver os dedilhados no polegar do Ex. 61, compasso 27. Enquanto o polegar executa uma nota, os demais dedos mudam de posição. Este procedimento é similar a utilização de corda solta para a realização do traslado, e serve para evitar lacunas auditivas na execução do traslado. Infelizmente, não encontramos um procedimento similar aos dedos-guia na mão esquerda para os translados de mão direita.

Finalmente, deve-se escolher, de acordo com o contexto musical e as orientações interpretativas de cada intérprete, os momentos de realizar os translados longitudinais, toques com apoio ou sem apoio e mudanças de apresentação (que mudam o ângulo de ataque nas cordas).

CONCLUSÃO

Reiteramos que o instrumentista, mesmo na elaboração de questões técnicas de execução, parte de orientações individuais para o exercício de sua atividade. Ao trabalharmos com uma peça musical complexa e composta por um violonista conceituado, Sérgio Assad, demonstramos que cada intérprete apresenta formas distintas de trabalho. O instrumentista, ao posicionar-se de maneira aberta, pode utilizar suas ferramentas – timbre, dinâmica, tempo, articulação e técnica instrumental – de forma a proporcionar uma obra interpretativa sempre nova.

Outros estudos podem ser realizados no mesmo caminho traçado nesta pesquisa, visando um maior entendimento da atividade instrumentista tais como: estudo dos processos de dinâmica, timbre, articulação utilizados por instrumentistas em determinada peça, etc. Até mesmo uma metodologia semelhante pode ser empregada – a comparação da dinâmica apresentada na partitura pelo compositor com possíveis alternativas visualizadas pelo instrumentista-pesquisador.

Acreditamos que os gráficos utilizados neste estudo aproximam-se ao que de fato acontece no momento da performance. A partitura, mesmo que dotada das tradicionais indicações numéricas de dedilhados, deixa, sob muitas maneiras, a desejar na representação do que realmente acontece na atividade instrumental. Alguém poderia argumentar que é tarefa do instrumentista a criação dos dedilhados e que, por isso, a notação deva apresentar-se de maneira limitada, ou mesmo inexistente. Entretanto, a ausência de publicações especializadas que discutam os problemas de digitação, bem como a carência de partituras que tragam comentários sobre as escolhas de dedilhados presentes em edições de partituras, contribuem para obscurecer as pesquisas em execução ao violão, além de não difundir o conhecimento. O investigador não tem outro meio de entender os procedimentos de dedilhados a não ser através de análises de vídeos e das indicações numéricas, nem sempre contidas nas edições. Dessa forma, o aspirante a instrumentista encontra dificuldades na execução ao instrumento. Por isso, a partitura isenta de indicações de digitação serve apenas àquele indivíduo já dotado dos conhecimentos digitação necessários à execução ao instrumento. Portanto, é preciso que novas pesquisas sejam efetuadas no sentido de proporcionar o aperfeiçoamento da notação existente. Nesse sentido, acreditamos ter contribuído para o enriquecimento da literatura através não só da criação de um conjunto de nomenclaturas, que podem ser enriquecidas e adaptadas, mas também da sua representação gráfica que pode servir de apoio à execução, tanto para a análise de partituras, quanto como “guias para performance”.

A digitação de mão esquerda, que possui muitas exigências de realização na peça estudada em nossa pesquisa, pode apresentar ainda outras possibilidades, privilegiando outros aspectos. Uma prática comum no meio musical violonístico, mais precisamente entre peças criadas por compositores não violonistas, é a colocação na edição da partitura dos créditos do violonista que criou a digitação. Um exemplo dessa prática pode ser visto nas várias edições de músicas comissionadas por Andrés Segóvia e Juliam Bream. Uma consequência disso é a cópia deliberada de tais digitações sem a análise crítica de seu funcionamento e conveniência. Por isso, esta pesquisa serve de exemplo para o fato de que, mesmo quando o compositor é um exímio violonista – como o é o caso de Sérgio Assad – não está descartada a possibilidade de se examinar, questionar e reelaborar a digitação, dinâmica, timbre, ou articulação. Dessa forma, recomendamos a busca de dedilhados alternativos.

Propomos, na área da digitação, a realização de pesquisas com outras peças do repertório seguindo a metodologia utilizada neste trabalho; comparações de digitações de violonistas diferentes executando uma mesma peça musical, também podem constituir-se de fértil campo para estudo. Há, também, a possibilidade de estender estes procedimentos à área de educação musical, visando aplicar os princípios de dedilhados usados neste estudo como uma prática pedagógica ao violão. A digitação é uma ferramenta fundamental para a elaboração da obra interpretativa, não só como veículo viabilizador da execução, em um sentido mais pragmático, mas também como um diferencial artístico. Por isso, sugerimos que no processo de ensino, reflexões digitatórias sejam realizadas, com o objetivo de desenvolver a capacidade crítica do aluno sobre o tema.

Acreditamos ter atingido nosso objetivo quando apresentamos neste estudo uma maneira sistematizada e crítica de se pensar uma das ferramentas usadas na atividade do violonista que poderá ser aplicada às outras peças do repertório violonístico. Estabelecemos as diretrizes que o violonista pode adotar para a elaboração de dedilhados (veja o item 4.1, que trata das diretrizes gerais para a elaboração de dedilhados, e os itens 4.2.3 e 4.3.3, que tratam das diretrizes específicas de cada mão para a elaboração de dedilhados, no capítulo IV), estabelecemos os procedimentos de técnica violonística utilizados para a formulação de dedilhados e suas inter-relações (veja o item 2.4, que trata da definição e relação de cada termo, no capítulo II), entendemos os dedilhados da peça *Aquarelle* e comparamos os diferentes dedilhados elaborados para a referida peça (veja todo o capítulo III, referente às análises e comparações, e os itens 4.2.2 e 4.3.2, que sintetiza os resultados dessas análises, no capítulo VI) e compreendemos a relação entre a escolha dos dedilhados e a individualidade do intérprete (veja todo o capítulo III, onde apresentamos justificativas para cada escolha de

dedilhados, e as diretrizes de elaboração de dedilhados, no capítulo IV). Desta forma, nosso objetivo principal foi alcançado, pois entendemos o processo de criação de dedilhados no âmbito da *Aquarelle*.

Finalmente, em resposta à questão do nosso estudo – *como ocorre o processo de criação de dedilhados ao violão?* – podemos afirmar que o violonista parte de diretrizes de elaboração de dedilhados que são regidas por dois fatores: a “viabilização da execução musical” e a “interpretação musical” que atuam de forma dialética; essas diretrizes são confrontadas com uma demanda musical (em nosso caso, a suíte *Aquarelle*); cada mão possui um aparato de ferramentas que devem ser utilizadas de maneira inter-relacionada; as diretrizes de elaboração de dedilhados para a mão esquerda são o estabelecimento de posicionamento, definição de ponto de apoio, e alteração de âmbito de alcance e posição; já as diretrizes de elaboração de dedilhados para a mão direita são a definição de posição, a alteração de âmbito e posição, e utilização dos recursos de mudanças de timbre.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra Neves. Execução/Interpretação musical: uma abordagem filosófica. **Per Musi**. Belo Horizonte, v.1, p. 16-24, jan/jun. 2000.

AGUADO, D.D. **Méthode complète pour la guitare**. Genebra: Minkoff, 1980.

APEL, Willi. *Fingering*. In: **Harvard Dictionary of Music**. 2º ed. Massachusets: The Belknap Press of Harvard University Press, 1982. p. 315-316.

ASSAD, Sérgio. Intérprete: Eduardo Elias Isaac. **Aquarelle**. In: 20th century music. vol. 2. Bruxelles: GHA, 1995. 1 CD (51 min). Faixa 7 (8 min).

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

ASSAD, Sérgio. Intérprete: Aliéksey Vianna. **Aquarelle**. In: Aliéksey Vianna plays Sérgio Assad solo guitar works. San Francisco, CA: GSP Recordings, 2005. 1 CD (61 min). Faixa 1 (7 min).

ÁVILA, Guilherme Augusto de. **O processo motor na Appassionata para violão de Ronaldo Miranda**. 2007. 55 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

BOGDANOVIC, Dusan. **Counterpoint for guitar: with improvisation in the Renaissance style and study in motivic metamorphosis**. Ancona: Bèrben, 1996.

BORTZ, Graziela. Três aspectos da cognição na performance musical. In: **SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS – INTERNACIONAL**, 3., 2007, Salvador. *Anais ...* Salvador: UFBA, 2007. p. 83-88.

BROUWER, Leo; PAOLO, Paolini. **Scale per chitarra: metodologia dello studio**. Milão: Ricordi, 1992.

CAILLIET, Rene. **Dor na mão**. 4ª ed. trad. de Jacques Vissoky. Porto Alegre: Artmed, 2004.

CARCASSI, Matteo. **Méthode complete pour la guitare**. Publicado em 1836. Genebra: Minkoff, 1988.

CARLEVARO, Abel. **Serie didáctica para guitarra**: cuaderno 1, escalas diatónicas. Buenos Aires: Barry, 1966.

_____. **Serie didáctica para guitarra**: cuaderno 3, técnica de la mano izquierda. Buenos Aires: Barry, 1969a.

_____. **Serie didáctica para guitarra**: cuaderno 4, técnica de la mano izquierda (conclusion). Buenos Aires: Barry, 1969b.

_____. **Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

_____. **Abel Carlevaro guitar masterclass. Technique, analysis and interpretation of: the guitar works of Villa-Lobos, 5 preludes [1940] and choros n°1 [1920] vol.II**. United Kingdom: Chanterelle, 1987.

_____. **Abel Carlevaro guitar masterclass. Technique, analysis and interpretation of: the guitar works of Villa-Lobos, 12 studies (1929) vol.III**. United Kingdom: Chanterelle, 1988.

_____. **Abel Carlevaro guitar masterclass volume IV: J. S. Bach, Chaconne BWV 1004**. Translated by Jorge Magallanes and Sonia Martínez. United Kingdom: Chanterelle, 1989.

_____. **Abel Carlevaro guitar masterclass volume 1: Fernando Sor 10 studies**. Publicado em 1985. Translated by Bartolomé Díaz. United Kingdom: Chanterelle, 1993.

CARULLI, Ferdinando. **Méthode complète pour parvenir à pincer de La guitare: cinquième édition. op. 241**. Genebra: Minkoff, 1987.

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

CORBETTA, Francesco. **La guitare royale**. Genebra: Minkoff, 1993.

COSTA, Cristina Porto; ABRAHÃO, Júlia Issy. Quando o tocar dói: um olhar ergonômico sobre o fazer musical. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.10, p. 60-79, jul/dez. 2004.

DUNCAN, Charles. **The art of classical guitar playing**. Princeton: Summy-Birchard Music, 1980.

CRUZ, João Paulo Figueirôa da. **An annotated bibliography of works by the brazilian composer Sérgio Assad**. 2008. 115 f. Tese (Doutorado em Música). College of Music, Florida State University, Tallahassee, 2008.

FILHO, Fernando Gonçalves Dutra da Silveira. **Uma análise da digitação grafada nas Five Bagatelles de William Walton**. 2004. 67 f. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

ISBIN, Sharon. Classical Guitar answer book by Sharon Isbin. **Acoustic guitar guides**. San Anselmo: String Letter Publishing, 1999.

MATOS, Robson Barretos. **Brasília nº13 de Radamés Gnattali: uma abordagem técnica e interpretativa**. 1999. 91 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1999.

NOAD, Frederick M. **The Renaissance guitar**. New York: Ariel Music Publications, 1974.

_____. **The Baroque guitar**. New York: Ariel Music Publications, 1975.

_____. **Solo guitar playing book I**. New York: Schirmer Books, 1994.

_____. **Solo guitar playing book II**. New York: Schirmer Books, 1999.

OLIVEIRA, Thiago Chaves de Andrade. **Análise Estético-Interpretativa da Suíte Aquarelle de Sérgio Assad**. 2006. 130 f. Monografia (Graduação) – DEMAC/UFU, Uberlândia, 2006.

ORELLANA, Adriano Alexandre Rivas. Digitação violonística - Uma análise crítica e musical das transcrições de Andrés Segovia e Frank Koonce da Fuga BWV 998 de J. S. Bach. **SIMPÓSIO DE VIOLÃO DA EMBAP**. 2., 2008. *Anais ...* Curitiba: EMBAP, 2008. p. 304-320.

PASCOAL, Roch. A modern method for the guitar (school of Tárrega). vol. I. New York: G. Schirmer, 1921.

PHELPS, Roger P.; FERRARA, Lawrence; GOOLSBY, Thomas W. **A guide to research in music education**. 4. ed. London: The Scarecrow, Inc., 1993.

PINTO, Henrique. **Técnica de mão direita: arpejos**. São Paulo: Ricordi, 1975.

_____. **Iniciação ao violão: princípios básicos e elementares para principiantes.** São Paulo: Ricordi, 1978.

_____. **Curso progressivo de violão (nível médio): para 2º, 3 e 4º ano (em seqüência ao livro Iniciação ao violão).** São Paulo: Ricordi, 1982.

PUJOL, Emilio. **Escuela razonada de la guitarra, basada en los principios de la técnica de Tarrega.** Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.

QUEIROZ, Fábio Rodrigues. **A obra para violão solo de Bruno Kiefer: uma edição crítica direcionada à execução.** 2007. 113 f. Dissertação (Mestrado em música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SANTIAGO, Patrícia. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.13, p.52-62, jan/jun 2006.

SILVA, João Raone Tavares da. **Reminiscências op. 78 de Marlos Nobre: um estudo técnico e interpretativo.** 2007. 199 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

SHEARER, Aaron. **Learning the classic guitar.** vol. 3. Pacific: Mel Bay, 1991.

SOARES, Albergio Claudino Diniz. **Orientadores técnicos nos estudos IV e VIII de Francisco Mignone.** 1997. 65 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

SOR, Ferdinando. **Méthode pour la guitare.** Genebra: Minkoff, 1981.

SOUZA, Márcio de. **Preparação de “Orpheus”.** 1997. 94 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

TENNANT, Scott. **Pumping nylon: the classical guitarist's technique handbook.** Van Nuys: Alfred Publishing, 1995.

ULLOA, Mario. **Recursos técnicos, sonoridades e grafias do violão para compositores não violonistas.** 2001. 119f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

_____. Articulação musical e técnica instrumental: sugestões para aprimorar o desempenho instrumental no violão. **Ictus: periódico do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA**, Salvador, nº 5, p.53-56, 2004.

ZORZAL, Ricieri Carlini. **Dez estudos para violão de Radamés Gnattali: estilos musicais e propostas técnico-interpretativas**. 2005. 85 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

WOLFF, Daniel. Como digitar uma obra para violão. **Violão Intercâmbio**, São Paulo, n. 46, p. 15-17. 2001.

_____. Aberturas: dominando as distensões e contrações de mão esquerda. **Violão Pro**, São Paulo, n. 11, 2007. Disponível em:
<<http://www.danielwolff.com.br/arquivos/file/aberturas.htm>>. Acesso em: 20 dez. 2008.