

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

DANIEL RICOBOM COSTA

ESTUDO Nº 1 PARA VIOLÃO DE CAMARGO GUARNIERI:
Uma proposta de digitação

CURITIBA

2023

DANIEL RICOBOM COSTA

ESTUDO Nº 1 PARA VIOLÃO DE CAMARGO GUARNIERI:

Uma proposta de digitação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Scarduelli

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ricobom costa, Daniel

Estudo nº1 para violão de camargo guarnieri: uma proposta de digitação / Daniel ricobom costa. -- Curitiba-PR,2023.

85 f.

Orientador: Fabio Scarduelli.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2023.

1. Violão. 2. Teoria da Digitação. 3. Idiomatismo Violonístico. 4. Práticas Interpretativas. 5. Estudonº1 de Camargo Guarnieiri. I - Scarduelli, Fabio (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

DANIEL RICOBOM COSTA

ESTUDO Nº 1 PARA VIOLÃO DE CAMARGO GUARNIERI: UMA PROPOSTA DE DIGITAÇÃO

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Documento assinado digitalmente
 FABIO SCARDUELLI
Data: 25/07/2023 20:09:01-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Orientador:

Prof. Dr. Fábio Scarduelli

UNESPAR

Documento assinado digitalmente
 MARCELO FERNANDES PEREIRA
Data: 25/07/2023 10:04:18-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Marcelo Fernandes Pereira

UFMS

Documento assinado digitalmente
 ALISSON ALÍPIO CARDOSO MONTEIRO
Data: 25/07/2023 19:46:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Alisson Alípio

UNESPAR

Curitiba, 14 de julho de 2023

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Ana Maria Ricobom Costa e Dirceu Antunes Costa, pelo apoio e incentivo durante toda a minha jornada musical.

Ao meu irmão, Rafael Ricobom Costa, pela ajuda com a gravação dos vídeos referenciados nesta pesquisa.

Sem vocês, nada disso teria sido conquistado.

Ao meu orientador, prof. Dr. Fabio Scarduelli, que me guiou desde o início do bacharelado até a finalização dessa Dissertação. Sou muito grato por todos os anos de instrução, amizade, incentivo, confiança e em especial pelo apoio durante os momentos de maior dificuldade.

Ao Dr. Alisson Alípio, que esteve sempre presente nas minhas jornadas de graduação e pós-graduação, e cuja Teoria da Digitação hoje tenho a oportunidade de aplicar em minha pesquisa. Agradeço como aluno, orientando e amigo pelos ensinamentos e vivências.

Ao Dr. Marcelo Fernandes Pereira, pela atenção aos detalhes e valiosas devolutivas. Como pesquisador, o seu trabalho me estimulou a formular os questionamentos que resultaram nesta Dissertação.

Ao amigo e eterno professor de violão Josemar Vidal Jr., que me preparou para o ingresso na graduação. Agradeço também pelas suas colocações acerca da pesquisa em termos de temática, redação e digitação.

A todos os meus professores, pelo valioso trabalho de instigar o gosto pelo aprendizado. Sou grato a todos que cumpriram esse papel em minha vida em hobbies, ensino regular, música, graduação, especialização e mestrado.

Ao querido amigo Leonardo Rodrigues, pela parceria e apoio durante todos esses anos de muita música, conversas, alegrias, tristezas e reviravoltas. Muito obrigado por todas as oportunidades de crescer como músico e como pessoa que você me proporciona.

Ao chamigo Marcos Casanova, pela amizade e companheirismo nesses anos de pós-graduação e mestrado, além da sinergia nos assuntos de música e violão gaúcho.

Aos Delirantes, Allan e Fernanda, pelas discussões apolíneas e dionisíacas.

Aos amigos do Irkabal, Chico, Zizo e Dudu, pela amizade de tantos anos. Que possamos manter esse laço pelo tempo que tivermos.

RESUMO

A presente pesquisa apresenta uma nova proposta de digitação ao violão para o *Estudo n°1* (1958), de Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), utilizando a *Teoria da Digitação* de Alípio (2014) para contornar ou mesmo sanar dificuldades técnicas e idiomáticas que a obra possui. A pesquisa segue um protocolo de instâncias para formar o *Cenário Digitacional* conforme o modelo de Alípio (2014) e, partindo da análise da obra efetuada por Pereira (2011), divide o estudo em 5 trechos. Além disso, explora o uso de recursos idiomáticos ao violão, embasados nas classificações de Scarduelli (2007) e Kreutz (2014), abordando problemáticas de natureza técnica e idiomática e, quando possível, resolvendo-as. Este estudo de caso de natureza qualitativa analisa tanto a digitação produzida pelo projeto quanto a do manuscrito, elencando múltiplas alternativas digitacionais e elucidando as implicações de cada abordagem na manutenção de aspectos texturais, melódicos, técnicos e idiomáticos na performance da peça.

Palavras-Chave: Violão; *Teoria da Digitação*; Idiomatismo Violonístico; Práticas Interpretativas; *Estudo n°1* de Camargo Guarnieri.

ABSTRACT

This research presents a new proposal for guitar left hand fingering for Mozart Camargo Guarnieri's *Estudo nº1* (1958), using Alípio's Fingering Theory (2014) to overcome or even solve technical and idiomatic issues that the work has. The research follows a protocol of instances to form the Fingering Scenario according to Alípio's (2014) model and, based on the analysis of the work carried out by Pereira (2011), divides the study into 5 sections. Furthermore, it explores the use of idiomatic resources on the guitar, based on the classifications of Scarduelli (2007) and Kreutz (2014), addressing problems of a technical and idiomatic nature and, when possible, resolving them. This qualitative case study analyzes both the fingering produced by the research and that of the manuscript, listing multiple fingering alternatives and elucidating the implications of each approach in maintaining textural, melodic, technical and idiomatic aspects in the performance of the piece.

Keywords: Classical Guitar. Theory of Fingering. Guitar Idiomaticism. Performative practices. *Estudo nº1* by Camargo Guarnieri.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Estudo nº 1: trecho 1 (c. 1-12).....	33
FIGURA 2 – Estudo nº 1: Organização da textura em vozes.....	34
FIGURA 3 – Trecho 1 (c.1-12): M1 e sua variação nos c. 2 e 3 da voz superior.....	34
FIGURA 4 – Trecho 1 (c.1-12): M2 no c. 4 da voz superior.....	35
FIGURA 5 – Trecho 1 (c.1-12): Caráter Sincopado da Voz Intermediária.....	35
FIGURA 6 – Trecho 1 (c.1-12): Delineamento Tonal da Voz Grave.....	35
FIGURA 7 – Trecho 1 (c.1-12): Marcações de dinâmica, fraseado e articulação na edição original do Estudo nº1.....	36
FIGURA 8 – Trecho 1 (c.1-12): Demonstração da permanência das notas, inferida através do viés polifônico.....	36
FIGURA 9 – Trecho 1 (c.1-12): Separação de vozes e digitação proposta dos c. 1-3.....	37
FIGURA 10 – Trecho 1 (c.1-12): Pestanas e mudança de posição, com separação de vozes na digitação proposta.....	37
FIGURA 11 – Trecho 1 (c.1-12): Separação de vozes e digitação proposta dos c. 10-12.....	38
FIGURA 12 – Trecho 1 (c.1-12): Mudança de corda do dedo 3 no c. 1.....	38
FIGURA 13 – Trecho 1 (c.1-12): Sobreposição do dedo 1, seguida de mudança de casa e substituição dos dedos 2 e 3 no c. 3.....	38
FIGURA 14 – Trecho 1 (c.1-12): formação gradual de pestanas nos c. 4-6.....	38
FIGURA 15 – Trecho 1 (c.1-12): Separação de vozes e digitação proposta nos c. 10-12.....	39
FIGURA 16 – Trecho 1 (c.1-12): Separação de vozes na digitação proposta.....	39
FIGURA 17 – Trecho 1 (c. 1-12): interrupções de vozes na digitação original.....	40
FIGURA 18 – Trecho 1 (c. 1-12): interrupções de vozes na digitação proposta.....	41
FIGURA 19 – Trecho 1 (c. 1-12): interrupções de vozes na digitação proposta.....	41
FIGURA 20 – Trecho 1 (c. 1-12): alternativa de digitação para o c. 7.....	42
FIGURA 21 – Trecho 1 (c. 1-12): interrupção da voz grave do c. 10 na digitação proposta.....	42
FIGURA 22 – Trecho 1 (c. 1-12): digitação original dos c. 10-12.....	42
FIGURA 23 – Trecho 1 (c. 1-12): proposta de digitação dos c. 10-12.....	43
FIGURA 24 – Trecho 1 (c. 1-12): uso de cordas soltas na digitação original.....	44
FIGURA 25 – Trecho 1 (c. 1-12): uso de cordas soltas na digitação proposta.....	45
FIGURA 26 – Trecho 2 (c. 13-24).....	46
FIGURA 27 – Trecho 2 (c. 13-24): configuração polifônica dos c. 13-21.....	47
FIGURA 28 – Trecho 2 (c. 13-24): intensificação da textura e clímax da peça nos c. 22-24.....	47

FIGURA 29 – Trecho 2 (c. 13-24): pedal grave e polifonia das vozes agudas nos c. 13-19.....	48
FIGURA 30 – Trecho 2 (c. 13-24): digitação original dos c. 17-19.....	49
FIGURA 31 – Trecho 2 (c. 13-24): possibilidade de manter o baixo na digitação original dos c. 20-21.....	49
FIGURA 32 – Trecho 2 (c. 13-24): rompimento da textura no c. 24.....	50
FIGURA 33 – Trecho 2 (c. 13-24): cortes na voz inferior dos c. 13-17.....	50
FIGURA 34 – Trecho 2 (c. 13-24): cortes na voz inferior dos c. 20 e 21.....	50
FIGURA 35 – Trecho 2 (c. 13-24): tratamento de apojeturas e acordes nos c. 20-24 na digitação proposta.....	51
FIGURA 36 – Trecho 2 (c. 13-24): sobreposição dos dedos 2 e 1 da digitação proposta no c.13.....	52
FIGURA 37 – Trecho 2 (c. 13-24): alternativa de digitação para o c. 17.....	52
FIGURA 38 – Trecho 2 (c. 13-24): digitação proposta para o c. 17.....	52
FIGURA 39 – Trecho 2 (c. 13-24): digitação proposta para o c. 19.....	53
FIGURA 40 – Trecho 2 (c. 13-24): tratamento dos acordes nos c. 22-24.....	53
FIGURA 41 – Trecho 2 (c. 13-24): acorde e translado no início do c. 23.....	54
FIGURA 42 – Trecho 2 (c. 13-24): alternativa de digitação para o c. 23.....	54
FIGURA 43 – Trecho 2 (c. 13-24): Proposta de digitação para o c. 23.....	55
FIGURA 44 – Trecho 2 (c. 13-24): vozes interrompidas e cordas soltas na digitação original...56	
FIGURA 45 – Trecho 2 (c. 13-24): vozes interrompidas e cordas soltas na digitação proposta.....	57
FIGURA 46 – Trecho 2 (c. 13-24): translado na digitação original do c. 23.....	58
FIGURA 47 – Trecho 2 (c. 13-24): translados na digitação proposta do c. 23.....	58
FIGURA 48 – Trecho 3 (c. 25-35):.....	59
FIGURA 49 – Trecho 3 (c. 25-35): organização polifônica.....	60
FIGURA 50 – Trecho 3 (c. 25-35): escrita original do acompanhamento nos c. 30-34.....	60
FIGURA 51 – Trecho 3 (c. 25-35):sequências nos c. 27-35.....	61
FIGURA 52 – Trecho 3 (c. 25-35): vozes mantidas na mesma corda da digitação proposta nos c. 27-35.....	62
FIGURA 53 – Trecho 3 (c. 25-35): <i>Consequências</i> da digitação proposta.....	63
FIGURA 54 – Trecho 3 (c. 25-35): cordas soltas e interrupções de vozes da digitação original nos c. 25-29.....	64
FIGURA 55 – Trecho 3 (c. 25-35):cordas soltas e interrupções de vozes da digitação original nos c. 30-35.....	65

FIGURA 56 – Trecho 3 (c. 25-35):cordas soltas e interrupções de vozes da digitação proposta nos c. 25-30.....	66
FIGURA 57 – Trecho 3 (c. 25-35): cordas soltas e interrupções de vozes da digitação proposta nos c. 31-35.....	66
FIGURA 58 – Trecho 4 (c. 36-42):.....	67
FIGURA 59 – Trecho 4 (c. 36-42): separação polifônica.....	67
FIGURA 60 – Trecho 4 (c. 36-42): separação polifônica alternativa dos c. 40-42.....	68
FIGURA 61 – Trecho 4 (c. 36-42): sequência nos c. 36-39.....	68
FIGURA 62 – Trecho 4 (c. 36-42): paralelismo entre as digitações das sequências na digitação proposta dos c. 36-39.....	68
FIGURA 63 – Trecho 4 (c. 36-42): paralelismo entre as digitações das sequências na digitação proposta dos c. 36-39.....	69
FIGURA 64 – Trecho 4 (c. 36-42): digitação proposta para o c. 40.....	69
FIGURA 65 – Trecho 4 (c. 36-42): digitação proposta dos c. 41-42.....	69
FIGURA 66 – Trecho 4 (c. 36-42): possibilidades de abafadores nos c. 36-39.....	70
FIGURA 67 – Trecho 4 (c. 36-42): translados na digitação proposta dos c. 36-39.....	70
FIGURA 68 – Trecho 4 (c. 36-42):interrupções de vozes e cordas soltas na digitação original.....	71
FIGURA 69 – Trecho 4 (c. 36-42): interrupções de vozes e cordas soltas na digitação proposta.....	71
FIGURA 70 – Trecho 5 (c. 43-53):.....	72
FIGURA 71 – Trecho 5 (c. 43-53): organização polifônica.....	73
FIGURA 72 – Trecho 5 (c. 43-53): cortes deliberados do baixo pedal.....	73
FIGURA 73 – Trecho 5 (c. 43-53): cadências finais nos c. 51-53.....	74
FIGURA 74 – Trecho 5 (c. 43-53): paralelismos no c. 50 e ressonância no c. 51.....	74
FIGURA 75 – Trecho 5 (c. 43-53): translado vertical do dedo 2 no c. 43.....	75
FIGURA 76 – Trecho 5 (c. 43-53): cordas soltas e interrupção de vozes na digitação original.....	75
FIGURA 77 – Trecho 5 (c. 43-53):cordas soltas e interrupção de vozes na digitação proposta.....	75

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 CONTEXTO DA PESQUISA	19
1.1 Camargo Guarnieri e Sua Obra Para Violão	19
1.1.1 Vida e obra de Camargo Guarnieri	19
1.1.2 Obra para violão de Camargo Guarnieri	20
1.2 Estética e forma do Estudo nº1 (1958)	22
2 METODOLOGIA E REVISÃO DE LITERATURA	24
2.1 REVISÃO DE LITERATURA	24
2.1.1 Idiomatismo	24
2.1.2 Digitação	27
2.2 METODOLOGIA	30
3 PROPOSTA DE DIGITAÇÃO	33
3.1 ELABORAÇÃO DA DIGITAÇÃO	33
3.1.1 Trecho 1 (c. 1-12)	33
3.1.1.1 Casos	34
3.1.1.2 Comandos	37
3.1.1.3 Circunstâncias	38
3.1.1.4 Consequências	39
3.1.1.5 Condições	40
3.1.1.6 Análise Comparativa	41
3.1.2 Trecho 2 (c. 13-24)	46
3.1.2.1 Casos	47
3.1.2.2 Comandos	49
3.1.2.3 Circunstâncias	51
3.1.2.4 Consequências	52
3.1.2.5 Condições	54

3.1.2.6	Análise Comparativa.....	56
3.1.3	Trecho 3 (c. 25-35).....	60
3.1.3.1	Casos	60
3.1.3.2	Comandos.....	62
3.1.3.3	Circunstâncias	62
3.1.3.4	Consequências.....	63
3.1.3.5	Condições.....	64
3.1.3.6	Análise Comparativa.....	65
3.1.4	Trecho 4 (c. 36-42).....	67
3.1.4.1	Casos	68
3.1.4.2	Comandos.....	69
3.1.4.3	Circunstâncias	70
3.1.4.4	Consequências.....	71
3.1.4.5	Condições.....	71
3.1.4.6	Análise Comparativa.....	72
3.1.5	Trecho 5 (c. 43-53).....	73
3.1.5.1	Casos	73
3.1.5.2	Comandos.....	74
3.1.5.3	Circunstâncias	75
3.1.5.4	Consequências.....	75
3.1.5.5	Condições.....	75
3.1.5.6	Análise Comparativa.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS		77
REFERÊNCIAS		80
APÊNDICE 1 (Gravação da Obra)		82

INTRODUÇÃO

O violão tem características instrumentais peculiares, que podem não se manifestar claramente a compositores sem um certo convívio com instrumento (KREUTZ, p. 115). O compositor francês Hector Berlioz notadamente declarou em seu tratado de orquestração que “é praticamente impossível escrever bem para violão sem ser capaz de tocar o instrumento”¹ (BERLIOZ, 1948, p. 145 *apud* KREUTZ, 2014, p. 115, tradução do autor). Já Almeida Prado compara o processo composicional para violão com o de instrumentos de cordas friccionadas, afirmando que “você não pode fazer qualquer coisa com o violão como também não se pode fazer qualquer coisa com o violino, com a viola, ou com o Cello. Deve-se pensar nas cordas soltas, sendo então todos pertencentes a uma mesma família.” (PRADO, 2006 In SCARDUELLI, 2007, p. 196)

Para Nascimento (2013, p. 19), a possibilidade de poder executar uma mesma nota em várias regiões do braço do violão cria várias possibilidades de timbre e digitação, que podem se apresentar tanto como vantagens expressivas quanto desvantagens ergonômicas, em especial no caso de compositores não violonistas. Segundo Kreutz (2014, p. 106, grifo nosso), “isto ocorre de maneira que uma obra, ainda que impecável do ponto de vista composicional, **não estando idiomáticamente adequada** ao instrumento tende a não expressar com clareza o resultado musical esperado”. Uma interessante implicação dessa construção semântica, proposital ou não, é que uma peça musical pode **se tornar adequada** ao idiomatismo de determinado instrumento, sem que haja necessariamente alguma alteração em sua estrutura composicional.

Adiante na mesma publicação, o autor relata o caso de uma obra inicialmente considerada não idiomática, que passou a ser amplamente executada após o desenvolvimento de caminhos técnicos alternativos para a sua performance:

O Concerto para violino op. 35 de Piotr I. Tchaikovsky (1840-1893) foi escrito em 1878, inicialmente dedicado ao violinista Leopold Auer (1845-1930), que recusou tocar a obra caso não fossem feitas certas modificações na parte do violino, por considerá-lo pouco idiomático. O compositor não aceitou modificar a obra, que anos mais tarde foi estreada por Adolf Brodsky (1851-1930). Atualmente a obra íntegra o repertório do instrumento e é executada mesmo por estudantes de níveis avançados. (KREUTZ, 2014, p. 110)

¹ Originalmente, “It is almost impossible to write well for the guitar without being able to play the instrument. However, the majority of composers who employ it do not possess an accurate knowledge of it. They write things of excessive difficulty, weak sonority and small effect for the instrument.” (BERLIOZ, 1948, p. 145)

Em sua análise da obra para violão de Camargo Guarnieri, Pereira (2011) levanta vários problemas idiomáticos que prejudicam sua execução, constatando que a *Valsa Choro n°2* e o *Estudo n°1* são:

muito desequilibrados na relação entre a proposta musical e o aproveitamento sonoro, pois a proposta musical é rica e complexa e apresenta condensada na pequena tessitura do violão importantes características guarnierianas, contudo o discurso é bastante prejudicado pela falta de idiomatismo mecânico, pelas tonalidades e regiões harmônicas utilizadas [...]. (PEREIRA, 2011, p. 242)

Em se tratando do *Estudo n°1*, o pesquisador ressalta a importância de cordas soltas no desenvolvimento de uma escrita idiomática ao violão, seja em termos de potência sonora ou técnica-mecânica. Além disso, frisa que a tonalidade de Fá menor limita consideravelmente o uso de baixos em cordas soltas, o que priva a mão de um dedo durante boa parte da obra e influi ainda em saltos e mudanças de apresentação da mão, gerando cortes precipitados na linha do baixo (PEREIRA, 2011, p. 234). Para Nascimento (2013):

Em uma obra tonal, a escolha da tonalidade é de suma importância para a escrita idiomática, principalmente pela quantidade de cordas soltas que ela abrange, pois oferece ao instrumentista maiores possibilidades de digitação, variação timbrística e de relaxamento, uma vez que, algumas notas que deveriam ser pressionadas pela mão esquerda, podem ser substituídas por cordas soltas. (NASCIMENTO, 2013, p. 20)

Buscando compensar o que foi acima descrito, o violonista comumente aplicará mais força ao dedo que está sustentando o baixo, gerando mais tensão e menos eficiência, o que fomenta um ciclo vicioso. Outros fatores que incrementam a dificuldade da obra são os problemas da mão esquerda em manter a textura polifônica das vozes superiores e o *legato* do baixo. Além disso, são necessárias várias pestanas e mudanças de posição sob considerável tensão (PEREIRA, 2011, p. 235). Para entendermos melhor as dimensões da situação descrita, consideremos a seguinte afirmação de Kreutz (2014, p. 117):

Entre outros fatores que podem comprometer que uma obra funcione bem no violão destacamos: a utilização de texturas muito densas; exigência de tensões impraticáveis de mão esquerda; passagens contrapontísticas impossíveis de se manter as vozes soando; não aproveitamento de recursos específicos do violão; utilização de acordes não funcionais, exigindo constantemente posições desconfortáveis, etc.

Todos os elementos citados pelo autor são identificados, por Pereira (2011), no *Estudo n°1*, que considera a obra “a menos idiomática de todas as peças de Guarnieri para violão, pois o discurso – de grande refinamento e complexidade – é de difícil realização e nem de longe,

aparenta o virtuosismo que exige do intérprete, mantendo muito desequilibrada a **relação esforço/resultado**” (PEREIRA, 2011, p. 237, grifo nosso).

O autor elenca vários fatores que dificultam a condução do clímax da obra, como a densidade da harmonia, a falta de elementos idiomáticos e a restrita gama de dinâmica do violão. Também há na peça um paradoxo entre a tensão musical demandada pelo texto, que deve ser intensificada, e a tensão fisiológica da mão esquerda, que deve ser minimizada, gerando na performance da obra “um problema praticamente irreparável”. (PEREIRA, 2011, p. 237)

Entretanto, apontamos para uma constatação importante acerca dos procedimentos de Pereira (2011), pois em sua pesquisa ocorre a análise idiomática através da digitação original da obra, mas não há a proposição de outras digitações ou possíveis soluções para os problemas apontados. Essa lacuna se dá principalmente pela natureza de sua tese, que não se propôs a executar a obra para violão de Camargo Guarnieri, mas sim compreender essas peças dentro de suas produções maiores e do violão brasileiro (PEREIRA, 2011, p. 3-5).

Ainda que a digitação das versões manuscrita e editada do *Estudo nº1* sejam creditadas a Isaías Sávio (PEREIRA, 2011, p. 100), figura de reconhecida notoriedade e importância no desenvolvimento do violão no Brasil², não podemos esquecer que o violonista concebeu a digitação da obra no final dos anos 1950, antes de importantes publicações e conceitos abordando a digitação ao violão, como o *Walking*³ de Koonce (1997), a tese de Sherrod (1981), os livros de Barceló (1995) e Fernandez (2000), e a tese de Alípio (2014).

Por fim, Alípio (2010) conclui que o intérprete pode ter autonomia para contestar uma digitação grafada, desde que ele busque compreender a natureza de tal digitação a fim de encontrar novas possibilidades digitais, uma vez que ela “reflete nada mais que as decisões do seu autor, sejam musicais ou técnicas” (ALÍPIO, 2010, p. 33-35). Ainda, nessa mesma linha, Santos (2009, p. 6) e Pereira (2011, p. 100) convergem no sentido de que mesmo em uma peça de mecânica e execução complexas, é possível encontrar várias alternativas digitais. Já quanto

² De acordo com Bartoloni (1995, p. 33), “A contribuição desse mestre e compositor [Isaías Sávio] para a evolução do instrumento entre nós foi sem dúvida um dos grandes marcos na história do nosso violão [Violão brasileiro].”

³ O termo *Walking* foi cunhado por Koonce (1997, p. 4) para descrever um processo de “caminhar” dos dedos sob o espelho do instrumento, mantendo sempre um ponto de contato e mudando a distribuição do peso da mão. Segundo o autor, essa prática elimina problemas associados a saltos e deslizamentos, ajuda a avaliar distâncias e diminui a ocorrência de erros. Em uma definição mais recente do termo, Loner e Alípio (2020, p. 16) consideram que “o *Walking* compreende todos os movimentos na sustentação do som, e por isso, seus princípios podem ser aplicados a qualquer contexto de execução que prime pelo *legato*. [...] O *Walking* é um *ideal motor* de execução que possibilita a realização de um *ideal sonoro*. Ele não é uma etapa metodológica do processo de digitação, nem uma resultante, mas um ideal que influencia as nossas escolhas neste processo. Ele se apresenta, portanto, como uma *perspectiva motora* que orienta o processo de elaboração de uma digitação.”

à relação entre digitação e idiomatismo, Pereira (2011, p. 344) afirma que “o instrumentista ao digitar uma obra, naturalmente busca tornar essa obra mais idiomática”.

Levando em conta o estilo composicional próprio de Camargo Guarnieri e como ele se manifesta em sua produção para violão, as concepções de idiomatismo no instrumento e os avanços na técnica violonística, sobretudo no que concerne à digitação, buscamos responder: Qual a implicação da **Teoria da Digitação** no processo digitacional do *Estudo nº1* de Camargo Guarnieri? Existe algum progresso ao lidar com complicações técnicas e idiomáticas da obra por meio dessa abordagem? Quais as consequências dessa abordagem na interpretação da obra? Pode uma nova digitação mudar os idiomatismos pré-estabelecidos de uma peça? Até que ponto novas concepções técnicas e **cenários digitacionais** podem tornar a obra mais idiomática?

A presente pesquisa se constitui de um estudo de caso, de abordagem qualitativa e natureza aplicada. Através de novas abordagens, com perspectivas digitacionais e idiomáticas, busca analisar, classificar e resolver problemas relacionados ao *Estudo nº1* de Camargo Guarnieri, como parte da obra para violão do compositor. Com novas perspectivas técnicas e instrumentais, esperamos contornar dificuldades da obra e simplificar as complexidades de sua abordagem, anseio compartilhado por Pereira (2011, p. 295):

Se idiomáticamente essas obras apresentam pouco rendimento, em relação ao esforço demandado, e isso se faz empecilho para sua execução, devemos lembrar que o progresso técnico-instrumental é sinônimo de tornar o difícil em fácil e o complexo (tecnicamente falando) em simples.

Estando inserido na área de Práticas Interpretativas, este projeto teve o envolvimento do performer, por abordar a construção de um **Cenário Digitacional** (embasado em Alípio (2014)) que reflete as características pessoais do intérprete, necessitando da participação deste no processo científico. Portanto, pode ser classificado como uma investigação **através da** arte (FRAYLING, 1993, p. 1-5 *apud* LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2014, p. 41-42). Por meio de conceitos que não existiam na época em que a digitação original da obra foi construída, essa pesquisa se mostra relevante ao trazer uma nova metodologia de elaboração digitacional ao encontro de uma peça pouco tocada do repertório brasileiro. Segundo Pereira (2011, p. 292, grifo nosso):

Em 1958, Guarnieri escreve seu *Estudo nº1* que **poderia ser sua principal contribuição para o repertório violonístico**, mas que termina por se **constituir a obra mais injustiçada desse conjunto** [Obra para violão de Guarnieri], pois a despeito da riqueza da obra e da mesma representar notavelmente algumas das principais qualidades do compositor, o *Estudo* é, tecnicamente falando, um *tour de force* em andamento moderadamente lento. Em outras palavras, a falta de idiomatismo

– sobretudo no que diz respeito à relação esforço/resultado, mas também em se tratando de utilizar recursos do violão que sublinhem o discurso musical – faz dessa peça **uma página esquecida no repertório brasileiro**: gravada por Manuel Barrueco, elogiada por Gilardino, **mas praticamente fora do repertório dos violonistas, apesar de constituir uma das mais bem construídas miniaturas de todo o repertório violonístico.**

A pesquisa teve como foco principal realizar o estudo, interpretação e consequente digitação do *Estudo nº1* de Camargo Guarnieri para violão, utilizando para tal conceitos e protocolos que não existiam quando a obra foi inicialmente editada para o instrumento. Com essa nova abordagem, buscamos averiguar quais são as dificuldades encontradas e sanar ou contornar as problemáticas já apontadas pela área, facilitando o acesso da comunidade violonística ao *Estudo nº1*.

O capítulo 1, **Contexto da Pesquisa**, apresenta uma contextualização da vida e obra de Camargo Guarnieri. Além disso, há um enfoque em sua produção para violão, abordando similaridades e discrepâncias entre as peças, mas com ênfase no *Estudo nº1* (1958). Por fim, será exposto o problema de pesquisa, dialogando com Pereira (2011), que levantou várias problemáticas da peça em sua Tese.

Já o capítulo 2, denominado **Metodologia e Fundamentação Teórica**, contém uma discussão acerca das propriedades idiomáticas do instrumento, abordando os pensamentos dos autores Scarduelli (2007), Pereira (2011) e Kretz (2014). Também são abordados autores que discorrem acerca da digitação ao violão, como Silveira Filho (2004), Santos (2009) e Alípio (2010; 2014), definindo-se assim a terminologia, os conceitos e a metodologia adotados pela pesquisa.

No capítulo 3, **Proposta de Digitação**, é apresentada a proposta de digitação da pesquisa, embasada no *Cenário Digital* de Alípio (2014). Para tanto, a obra é seccionada nos trechos 1 (c. 1-12), 2 (c. 13-24), 3 (c. 25-35), 4 (c. 36-42) e 5 (c. 43-53). Em cada um desses excertos, são exploradas as instâncias de *Casos*, *Comandos*, *Circunstâncias*, *Consequências* e *Condições*, provenientes do modelo supracitado. A digitação proposta também é comparada à original, presente no manuscrito da obra, que é atribuída a Isaías Sávio. A análise de ambas as digitações leva em conta: aspectos idiomáticos do instrumento (como cordas soltas, paralelismos digitais e dedos guia); manutenção da textura (presença ou não de cortes e sobrepermanência de notas da mesma voz, por exemplo); possibilidades expressivas; Relação Esforço/ Resultado (esta última sendo uma conceituação de Pereira (2011)).

Ao considerarmos as análises idiomáticas das obras para violão de compositores brasileiros como Almeida Prado (SCARDUELLI, 2007), Sebastião Tapajós (NASCIMENTO,

2013), Edino Krieger (KREUTZ, 2014) e Marcelo Rauta (GOMES, 2018), notamos o pleno conhecimento das capacidades do instrumento, tanto por meio da prática pessoal quanto pela colaboração compositor-intérprete. Isso resulta em produções altamente idiomáticas, por vezes amplamente difundidas e executadas por violonistas brasileiros e estrangeiros.

Nesse paradigma, acreditamos que a presente pesquisa contribui com a revisão da obra para violão de Camargo Guarnieri, trazendo novas metodologias e perspectivas à produção violonística de um compositor de tamanha importância dentro do cenário da música clássica nacional. Este estudo de caso, especificamente do *Estudo nº1* (1958), busca facilitar o acesso da comunidade violonística à obra e fomentar uma discussão de viés prático acerca dos aspectos interpretativos da peça, que até o momento só havia sido abordada em um plano analítico/musicológico por Pereira (2011). Como contribuição intelectual para a área, esperamos encorajar e embasar futuras abordagens de peças marginalizadas no cânone do repertório brasileiro para violão, através dos caminhos que este projeto trilha.

1 CONTEXTO DA PESQUISA

1.1 Camargo Guarnieri e Sua Obra Para Violão

1.1.1 Vida e obra de Camargo Guarnieri

Mozart Camargo Guarnieri nasceu em Tietê, São Paulo, em 1º de fevereiro de 1907. Filho de músicos (seu pai tocava flauta e sua mãe, piano), recebeu as primeiras lições dos pais, tendo em seguida aulas com Benedito Flora e Virgínio Dias, o qual foi o dedicatário de sua primeira obra (*Sonho de Artista* -1918).

Em 1923, mudou-se com a família para São Paulo, trabalhando em cafés e cinemas como pianista para auxiliar na renda familiar. Nesse período, teve aulas de piano com Antônio de Sá Pereira, e de harmonia, contraponto e orquestração com Lamberto Baldi (ABM⁴, *Online*). O compositor paulista viria a lembrar as aulas de Baldi com estima, apontando em várias ocasiões a importância desse professor em sua formação. Os dois trocaram correspondências a partir de 1947, nas quais Guarnieri pedia conselhos do antigo professor e amigo, ainda que nessa época já fosse um compositor experiente. (EGG, 2010, p. 56-57)

Outro encontro importante na trajetória do compositor ocorreu em 1928, quando conheceu Mário de Andrade. O esteta viria a apoiar e influenciar o jovem Guarnieri, embora as reais dimensões desse contato sejam por vezes questionadas⁵. Egg (2010, p. 58) fornece uma elucidação sobre o papel de Lamberto Baldi e Mário de Andrade no desenvolvimento do compositor paulista:

O domínio da escrita contrapontística se mostraria primordial na construção da técnica composicional de Camargo Guarnieri. Quase toda a sua obra é marcada por essa característica do uso da textura contrapontística, no que se pode observar uma coincidência da técnica aprendida com Baldi, Símbolo das escolas modernas não-germânicas, e também do tipo de escrita preconizado por Mário de Andrade no seu *Ensaio sobre a música brasileira*, onde a polifonia é apontada como a técnica de construção musical mais adequada ao aproveitamento da tradição brasileira e à expressão da nacionalidade. (EGG, 2010, p. 58)

De 1928 a 1933, Guarnieri foi professor no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, e de 1935 a 1938, regente do Coral Paulistano. Em 1932, Baldi se mudou para

⁴ Academia Brasileira de Música.

⁵ De acordo com Egg (2010, p. 22-24), algumas publicações exageraram a influência de Mário de Andrade em Camargo Guarnieri, ofuscando outros laços essenciais para a carreira do compositor em prol de um que consolidasse suas visões de mundo. O autor afirma que a relação entre o escritor e o compositor “não foi a única nem a mais importante no estabelecimento da carreira de Guarnieri”. Ainda segundo Egg (2010, p.22), “Os livros de Luiz Heitor e Vasco Mariz foram escritos [...] com esta intenção de monumentalizar, justificar e glorificar o modernismo como capaz de constituir um meio musical brasileiro – maduro e autóctone.”

Montevidéo, fato que interrompeu os estudos de Camargo Guarnieri de maneira precoce. Esse quadro mudou a partir de 1938, quando o compositor passou a residir em Paris e ter aulas com Charles Koechlin e François Rühlmann.

Devido à Segunda Guerra Mundial, Guarnieri retornou ao Brasil. Entretanto, viajou novamente em 1942, dessa vez para os Estados Unidos. Durante sua estadia de 6 meses, ganhou o Concurso Internacional *Fleischer Music Collection*, com seu *Concerto para Violino e Orquestra*, e dirigiu a Sinfônica de Boston. Em 1945, tornou-se diretor da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo.

No ano de 1950, ocorre a publicação da Carta Aberta aos Músicos e Críticos do Brasil. Trata-se de um documento no qual o compositor critica a escrita dodecafônica do movimento Música Viva, por afastar-se esteticamente das vertentes nacionalistas musicais, gerando grande polêmica. Nessa mesma década, começa a lecionar composição, formando importantes compositores como Almeida Prado, Osvaldo Lacerda, Lina Pires de Campos e Marlos Nobre.

Entre os anos de 1956 e 1961, foi o assessor artístico-musical do Ministério da Educação (na gestão de Clóvis Salgado), durante o governo de Juscelino Kubitschek. Em 1975, assume a regência da recém fundada Orquestra Sinfônica da USP, ocupando o cargo até o fim da vida. No ano de 1992, recebe o Prêmio Gabriela Mistral, da Organização dos Estados Americanos (OEA), sendo reconhecido como o “Maior Músico das Américas”. O compositor faleceu na cidade de São Paulo, em 13 de janeiro de 1993.

1.1.2 Obra para violão de Camargo Guarnieri

A obra para violão de Guarnieri consiste em seis peças: *Ponteio* (1944), *Valsa Chôro nº1* (1954), *Estudo nº1* (1958), *Estudos nº2 e 3* (1982) e *Valsa Chôro nº2* (1986). Sua produção é constituída de pequenas formas, com inspiração na música popular. São peças curtas, de caráter intimista, mas dotadas de complexidade harmônica – muitas vezes transitando entre tonalismo e atonalismo – e apresentam pouca variação rítmica, por serem comumente conduzidas através de um fluxo ininterrupto de colcheias (Pereira, 2011, p. 27-29).

Pelo considerável uso do cromatismo, suas harmonias são muitas vezes fugidias e a tonalidade se apresenta de maneira diluída, embora a centralidade funcional esteja sempre presente em sua obra para violão. De acordo com Pereira (2011, p. 31-32), a produção de Guarnieri para violão não apresenta evidências do uso de serialismo ou puro atonalismo, sendo a ambiguidade harmônica um resultado da transformação gradual do tonal em atonal pelo compositor.

Fatores como a ausência de citações folclóricas e o notável refinamento sugerem que as peças para violão aludem à fase posterior de nacionalismo do compositor. Já a aversão a exotismos e demonstrações de virtuosidade, bem como a não utilização de alguns elementos idiomáticos do instrumento – como rasgueados, efeitos percussivos ou grandes paralelismos harmônicos – provavelmente são frutos de seu estilo composicional pessoal (Pereira, 2011, p. 182-183;191-192).

Guarnieri tinha uma visão lírica e intimista do instrumento, remontando ao violão de seresta da época (PEREIRA, 2011, 193-194). Entretanto, o compositor não deixou de desenvolver seus procedimentos mais complexos em sua escrita para o violão: “[...]essa visão do violão não impediu que o autor aplicasse em suas obras para o instrumento o mesmo rigor intelectual de elaboração comum à sua obra pianística (ponteiros, momentos, improvisos, toadas, etc)” (PEREIRA, 2011, p. 193). Embora a sua produção violonística não tenha a mesma diversidade de sua obra como um todo, as peças para violão acabam por expressar uma importante face de Guarnieri, que é o intimismo de seus movimentos lentos:

Esse violão idealizado [...] pautou as escolhas dos materiais e do caráter da produção *guarnieriana* para o instrumento: pequenas peças, todas em tonalidade menor (ou pelo menos em torno da tonalidade menor), com melodias ‘torturadas’... **Eis o aspecto da produção *guarnieriana* que a obra para violão melhor representa: o lirismo intimista do compositor.** (PEREIRA, 2011, p. 194, grifo do autor)

Ainda segundo Pereira (2011, p. 167), os *3 Estudos* para violão em muito diferem de sua série de *20 estudos para piano*, que apresenta um virtuosismo de caráter bastante idiomático, além da harmonia não funcional resultante de sobreposições:

Os *Estudos para violão*, apesar de não constituírem um conjunto homogêneo, possuem características contrárias [comparados aos *20 Estudos para Piano*]: são todos lentos, não apresentam construções sobre padrões digitais, todos têm atmosfera seresteira, não apresentam polirritmias e [...] não são pensados como ferramentas para o desenvolvimento técnico. (PEREIRA, 2011, p. 168)

O autor, que efetuou uma extensa análise da obra para violão de Guarnieri, considera os *3 Estudos* para violão mais próximos à sua série de *Ponteiros* para piano. O *Estudo nº1* (1958) é considerado o mais similar, por ter sido escrito em uma época em que a estética da referida série era a principal do compositor (PEREIRA, 2011, p. 175). Embora entretenha tal comparação, Pereira (2011, p. 170-172) ressalta que a abordagem idiomática e de considerável diversidade estilística da série pianística não está presente nos estudos para violão, devido tanto aos limites do instrumento quanto à pouca proficiência do compositor na escrita violonística.

Ainda segundo o pesquisador, além das visíveis semelhanças entre os ponteios para ambos os instrumentos, “interessante é que no *Ponteio* para violão, há mais diversidade idiomática e elementos técnicos virtuosísticos, o que lhe permitia se enquadrar melhor à categoria de estudo do que os próprios *Estudos* para violão” (PEREIRA, 2011, p. 170, grifo do autor). Já as *Valsas Chôro* podem ser relacionadas ao ciclo de *Valsas para piano*, “pois características como o uso de tonalidades menores de forma bastante complexa, o uso de cromatismos, a preferência contrapontística, a presença de melodias modinhas, o caráter saudosista e a tradicional forma A B A são definidoras das *Valsas Choro* para violão” (PEREIRA, 2011, p. 179, grifo do autor).

Novamente, Pereira (2011, p. 179) destaca que a comparação é prejudicada por questões idiomáticas, pois o compositor precisaria de maior conhecimento sobre o instrumento para aplicar um discurso de maior complexidade, similar ao das obras para piano. Ainda há um possível paralelo entre as três últimas obras para violão de Guarnieri (*Estudos nº 2 e 3*, *Valsa Chôro nº 2*) e a série de *Momentos para piano*, sobretudo pelo caráter das obras, que são de uma fase tardia do compositor. Entretanto, a complexidade dos estudos não parece condizente com o caráter do ciclo pianístico descrito acima (VERHAALLEN, 2001, p. 192 *apud* PEREIRA, 2011, p. 176).

Por fim, Marcelo Fernandes Pereira sintetiza o estado da arte da obra para violão de Camargo Guarnieri: “Em outras palavras, no aspecto técnico-instrumental, sua música é executável [ao violão], mas pouquíssimo idiomática.” (PEREIRA, 2011, p. 242)

1.2 ESTÉTICA E FORMA DO ESTUDO Nº1 (1958)

O *Estudo nº1* foi escrito em 1958 e editado em 1961. A textura é predominantemente polifônica e homogênea, sendo estruturada em um coral elaborado. O trabalho motivico desenvolvido por Guarnieri é, de acordo com a análise de Pereira (2011, p. 119-120), um fator unificante.

Apesar da ausência de armadura de clave, o centro tonal de Fá menor é estabelecido junto ao tema inicial e reiterado ao final, quando esse mesmo tema é retomado em uma espécie de coda. Já o desenvolvimento é feito através de explorações de outras regiões harmônicas. Dessa forma, a função das dissonâncias empregadas varia: junto ao tema inicial e na coda, ocorre a manutenção das tensões tonais; já no trecho dos c. 22 a 40, elas reforçam a intenção colorística e não funcional dos encadeamentos harmônicos (PEREIRA, 2011, p. 120 e 187-188).

Embora aponte o uso de procedimentos comumente aplicados no tonalismo, Pereira (2011, p. 200) destaca que o sistema tonal é na verdade desconstruído e reconstruído por Guarnieri em boa parte de sua obra para violão, como no *Ponteio*, no *Estudo n°2* e na *Valsa-Chôro n°2*. Sobre o *Estudo n°1* (1958), o autor detalha:

Ele é iniciado e concluído de forma que a tonalidade de Fá menor encontra-se claramente estabelecida e o distanciamento desse centro tonal ocorre também [...] por procedimento tradicional: um pedal de dominante da dominante seguido de um pedal de dominante (c. 13 a 19), contudo sob esse pedal a harmonia é bastante densa – tonalmente falando – e logo após a volta à função de tônica, no c. 20, temos uma nova etapa no desenvolvimento, e de c. 22 a 28 as vinculações tonais se tornam tão tênues que é difícil estabelecê-las inequivocadamente. Mesmo assim, os gestos e arquétipos [...] mantêm a compatibilidade harmônica com a visão tonal, enquanto mais uma vez, o discurso é conduzido pelo desenvolvimento motivico de materiais expostos no início da obra.

Ainda segundo o autor (PEREIRA, 2011, p. 168-169), trata-se de uma peça monotemática, de forma única e caráter improvisatório. Possui maior afinidade com os ponteios para piano do compositor e configura “[...] um exemplo da criação com *ethos* popular, sem utilização de citações ou exotismos” (PEREIRA, 2011, p. 120)

2 METODOLOGIA E REVISÃO DE LITERATURA

2.1 REVISÃO DE LITERATURA

2.1.1 Idiomatismo

O uso do termo idiomatismo em música pode ter diferentes conotações, dependendo do contexto em que é aplicado e da perspectiva do autor que o emprega. Nascimento afirma que “o idiomatismo como linguagem musical trata sobre características estilísticas peculiares a determinados períodos da história da música, correntes estéticas ou gêneros musicais” (NASCIMENTO, 2013, p. 13). Trazendo o tópico para o campo instrumental, Scarduelli (2007, p. 139) considera que “idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam sua execução”. Já Pereira (2011, p. 336) define idioma violonístico como “conjunto de elementos musicais peculiares ao instrumento que possibilitam a caracterização e reconhecimento desse instrumento em diferentes contextos”.

Segundo Nascimento (2013, p. 14-15), o meio acadêmico tem utilizado com frequência análises idiomáticas focadas na linguagem musical. Isso se dá a fim de obter informações relevantes para classificar estilisticamente as obras de compositores, entender sua escrita instrumental, situá-la dentro de um estilo composicional específico e embasar performances musicologicamente informadas. Kreutz (2014) classifica o uso dos termos idioma e idiomático em trabalhos acadêmicos da área por meio de duas categorias:

(1) como referência ao estilo e aos processos composicionais que determinado compositor ou escola criou ou utiliza, ou seja, as suas particularidades musicais ou estilísticas; (2) como referência às possibilidades técnicas e expressivas de determinado instrumento/voz ou formação instrumental/vocal/mista. (KREUTZ, 2014, p.103)

O autor afirma que a primeira categoria, à qual nomeia **idiomatismo composicional**, abrange o tratamento de vários parâmetros (como harmonia, contraponto, forma, timbre, etc.), junto à maneira como são utilizados (tradicional ou inovadora), à qual tradição remetem (barroco, classicismo, minimalismo, etc.) e à relação entre a vivência do compositor e suas escolhas de materiais e processos. Portanto, o **idiomatismo composicional** de um determinado compositor, obra ou conjunto de obras pode ser abordado através de variadas metodologias, sendo que o conceito engloba inclusive a segunda categoria citada pelo autor, denominada **idiomatismo instrumental**. (KREUTZ, 2014, p. 104-105)

Essa, por sua vez, refere-se aos aspectos da escrita para um determinado instrumento musical, como:

[...] técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; procedimentos típicos da escrita/maneirismos; nível de exequibilidade/dificuldade; conhecimento de obras relevantes para o instrumento; recursos expressivos; técnicas estendidas, Etc. (KREUTZ, 2014, p. 105).

O autor relaciona o **idiomatismo instrumental** diretamente à exequibilidade da obra, levando em consideração a anatomia tanto do intérprete quanto do instrumento, bem como a possibilidade de expressar com clareza e fluência os elementos musicais da peça. Também separa 3 características fundamentais desse tipo de idiomatismo: (1) exequibilidade, (2) funcionalidade e (3) exploração de características do instrumento (KREUTZ, 2014, p. 106).

Dentro deste paradigma, pode-se inserir a classificação de Scarduelli (2007) de **recursos idiomáticos implícitos** e **explícitos**. Os primeiros dizem respeito à “escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exequibilidade da obra” (SCARDUELLI, 2007, p. 142). O autor estabelece que certas tonalidades – como Mi, Lá e Sol Maior – possibilitam o uso das cordas soltas nos bordões, facilitando a obtenção de uma sonoridade mais robusta e ressonante do instrumento (SCARDUELLI, 2007, p. 140-142).

A ênfase no uso consciente e sistemático das cordas soltas, como importante elemento do idiomatismo violonístico, é abordada também por Pereira (2011, p. 345). O pesquisador ressalta que a discussão idiomática ao violão sempre remete às cordas soltas, por serem tanto um elemento facilitador técnico (para os instrumentistas) quanto uma forma de se obter ressonância e timbre (para os compositores). Kreutz (2014, p. 119-120) destaca o uso de notas em cordas soltas para criar materiais que derivem delas – como acordes, melodias, texturas não tonais, clusters, séries dodecafônicas e escalas ou modos não usuais – todos permeados pela possibilidade de explorar afinações diferentes (até mesmo microtonais) e expandir o registro do instrumento através da scordatura.

Os **recursos idiomáticos explícitos**, segundo Scarduelli (2007, p. 143), “são aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais”. O autor cita como exemplos de recursos idiomáticos explícitos: o movimento paralelo de acordes ou intervalos harmônicos (especialmente quartas justas e terças maiores, devido à afinação do instrumento), acompanhados por nota pedal em corda solta; acordes arpejados ou rasgueados; peças cujos centros são determinados pelas notas das

cordas soltas do violão (SCARDUELLI, 2007, p. 143-146). Para Kreutz (2014, p. 143), esse **idiomatismo explícito** “consiste na utilização de recursos e técnicas características do violão”.

Pereira (2011, p. 340-342) ressalta que a alternância entre elementos técnicos é essencial para a funcionalidade da escrita violonística. Exemplos disso são o uso de notas em cordas soltas intercaladas entre as notas em cordas presas – constituindo uma suavização de saltos e mudanças de posição entre arpejos ou escalas para a mão esquerda – e ligados, que podem ser um descanso para a mão direita em trechos de maior agilidade. De acordo com o autor:

[...] no caso do violão, há pelo menos três maneiras de uma obra se apresentar como idiomática: utilizar os efeitos que são peculiares ao instrumento (rasgueios, tamboras, harmônicos); potencializar as características acústicas do instrumento e tirar proveito de elementos mecânicos que favoreçam sua exequibilidade. (PEREIRA, 2011, p. 344)

Outro ponto interessante abordado pela área é a **relação esforço/resultado**, cuja definição adotada por Pereira (2011, p. 223) consiste na compatibilidade entre os elementos mecânicos empregados e a ideia musical expressa. A dicotomia entre dificuldades técnicas e idiomáticas parece estar intimamente ligada a esse conceito: Kreutz (2014, p. 107) considera “a exequibilidade um fator fundamental da escrita idiomática, sendo discutível se uma obra apenas pelo fato de ser executável pode ser considerada idiomática”. Segundo Gomes e Winter (2020, p. 6), “não necessariamente uma obra é considerada não-idiomática devido ao seu grau de dificuldade; esta pode ser tanto fácil de se executar e altamente idiomática, como também de difícil execução e ainda assim idiomática. O contrário também ocorre.”

Para Pereira (2011), do ponto de vista da mecânica instrumental, uma escrita idiomática é “aquela que é construída sobre movimentos mais naturais para o instrumento, ou movimentos ergonômicos, cuja execução resulta em maior aproveitamento da **relação esforço/resultado**” (PEREIRA, 2011, p. 338, grifo nosso). Kreutz (2014, p. 107) também discorre acerca do resultado funcional da escrita para um instrumento, apontando o equilíbrio entre o esforço dispendido pelo intérprete e o produto expressivo/musical advindo disso. Esse procedimento, para o autor, deve prezar pelo natural, buscando não apenas facilitar a execução de determinada obra, mas usar as peculiaridades e recursos técnico-expressivos do instrumento como meios de obtenção de um resultado musical satisfatório.

Gomes e Winter (2020, p. 25) partem “do princípio de que uma obra idiomática é aquela que proporciona maior aproveitamento das potencialidades instrumentais, refletindo-se tanto na exequibilidade técnica quanto na interpretação musical”. Kreutz (2014, p. 106-107)

afirma que certas situações demandam modificações no texto musical de uma obra, como em transcrições de peças originalmente concebidas para outros instrumentos, ou quando o compositor não está totalmente familiarizado com as possibilidades técnico-expressivas de determinado instrumento.

2.1.2 Digitação

Uma definição inicial de digitação em música pode ser obtida no *Harvard Dictionary of Music* (APEL, 1950, p. 282, tradução nossa) como “o uso metódico dos dedos na execução de instrumentos”. Porém, em publicações subsequentes do mesmo dicionário, encontramos uma descrição mais elaborada do termo:

(1) Um sistema de símbolos (normalmente números arábicos) para os dedos da mão (ou algum subconjunto deles) usado para associar notas específicas a dedos específicos [referindo-se à sua grafia na partitura]. [...] (2) Controle de movimento do dedo e da posição para alcançar sua eficiência fisiológica, precisão acústica (ou efeito), e articulação musical. (RANDEL, 1986, p. 314-315 *apud* ALÍPIO, 2014, p. 24, tradução do autor)

O primeiro item parece tratar da indicação digital presente em uma partitura para instrumentos como o piano e o violão, que para Silveira Filho (2004, p. 8) pode ser entendida como “a apresentação de uma solução técnico-instrumental para um problema de execução do texto musical”. Segundo o autor, essa digitação grafada pode ser delineada como um misto entre textualidade, tecnicidade e perceptividade, sendo concebida para adereçar adversidades implícitas na execução de determinado trecho ou obra. Portanto, pode ser investigada a partir da avaliação da implicação sonora de tal digitação, em correlação com os possíveis problemas que esta busca resolver. (SILVEIRA FILHO, 2004, p. 14)

Já o segundo item da definição de Randel (1986) e a definição de Apel (1950) supracitados se encaixam melhor com o pensamento de Santos (2009, p. 21). Seu conceito de digitação envolve não apenas a indicação digital de determinada passagem, mas também a qualidade de utilização dos expedientes e configurações envolvidos na execução desse trecho, ou seja, o uso criterioso dos dedos na performance. Para o autor, “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” (SANTOS, 2009, p. 15). Essa acepção é adotada também por Alípio (2014, p. 25), por “[...] conceituar a digitação como um meio integrado de condição, causa e efeito [...]”, fazendo alusão à um processo deliberado.

Enquanto tais declarações evocam um aspecto técnico ao processo de digitar, existe também um componente interpretativo nesse expediente:

[...] A partir do momento em que se opta por um determinado tipo de sonoridade, por uma articulação específica, por um tratamento pré-estabelecido dos elementos musicais, o processo de digitação se torna, aliado a outras decisões, um fator determinante no resultado final da preparação de uma obra. Isto quer dizer que, no violão, independente de qual seja o resultado musical almejado, haverá uma interferência da digitação. (ALÍPIO, 2010, p. 53)

Ainda segundo Alípio (2010, p. 52-53) a prática de digitação ao violão deve levar em conta não apenas a fluência técnica, mas também o fator expressivo. Santos (2009, p. 93) vê a digitação como “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”. Já Paschero (2016, p. 74) considera a digitação “mais que uma simples ferramenta: ela é a forma de organizar e escolher os meios técnicos em favor de uma interpretação. Por isto, é fundamental considerar que digitar é interpretar”.

Madeira (2018, p. 10) ressalta que o intérprete deve levar em consideração as possibilidades de timbre, articulação, andamento, dinâmica e vibrato que diferentes digitações podem oferecer. Além disso, deve levar em conta os aspectos do contexto estilístico da obra, envolvendo as preferências instrumentais e estéticas de músicos de determinado período histórico. Todos esses fatores são integrantes da concepção interpretativa de um trecho musical.

Silveira Filho (2004) também considera a digitação um processo diretamente relacionado à interpretação, pois “a percepção das diversidades sonoras que digitações remetem a uma passagem, e a compreensão da relação de uma formulação de digitação com o texto musical, tornam a deliberação de uma digitação uma decisão interpretativa.” (SILVEIRA FILHO, 2004, p. 15)

Mesmo com o aparente consenso da área sobre sua existência, segundo Silveira Filho (2004, p. 10), o elemento performático da digitação não é suficientemente abordado nos trabalhos acadêmicos:

É importante mencionar que, em muitos trabalhos consultados da literatura violonística, a abordagem da digitação limita-se a questões relacionadas a dificuldades técnicas. Não que abordagens dessa natureza sejam irrelevantes, porém as possibilidades de correlação de uma digitação com a interpretação/execução não são necessariamente tratadas.

Santos (2009, p. 21-22) compartilha dessa visão, expondo suas preocupações com uma prática comum entre intérpretes: repetir trechos isolados, sem pensar na digitação como uma

forma de resolver os problemas técnicos e interpretativos. O autor afirma que existe uma confusão entre digitação e técnica instrumental, prejudicando o estudo da primeira pela falta de procedimentos e ferramentas específicos. O resultado é uma exploração superficial do tema por parte da área, mesmo que o processo digitacional ao violão tenha sua importância reconhecida em aspectos técnicos e musicais. (SANTOS, 2009, p. 15)

Por se tratar de um procedimento inerente à prática instrumental, a digitação ao violão está sujeita a certas peculiaridades deste. Para Madeira (2018, p. 10), “do ponto de vista físico instrumental, digitar uma obra passa invariavelmente pelas possibilidades que o instrumento oferece”. Alípio (2010, p. 11) destaca como elementos importantes na tomada de decisões digitais do intérprete, especialmente no que concerne ao *legato*: a capacidade polifônica do violão; o fato de as cordas serem tangidas ao invés de friccionadas; a dificuldade em oferecer uma sustentação contínua de som.

Entretanto, dentre as características instrumentais influentes na digitação, a mais abordada pela área é a possibilidade de obter uma mesma nota em diferentes cordas e regiões do braço do instrumento. Wolff (2001, *online*) afirma que “a escolha da digitação é um dos elementos mais importantes no aprendizado de uma obra, principalmente em um instrumento como o violão, no qual uma mesma nota pode ser tocada em diversas regiões do instrumento”. Madeira (2018, p. 9) considera esse um fator enriquecedor das alternativas digitais do violão e, de acordo com Santos (2009, p. 21), executar uma mesma nota em várias posições do braço do instrumento, junto aos diversos tipos de toques de mão direita, são fatores que fazem da digitação ao violão um procedimento fundamental de interpretação musical.

Tanto a conceituação do processo digitacional – como algo deliberado, criterioso em relação aos expedientes técnicos envolvidos e diretamente influente na concepção interpretativa de uma obra – quanto as distintas capacidades do violão – como a de tocar uma nota de mesma frequência em várias regiões do instrumento – se conjugam em uma miríade de possibilidades de digitação. Para Santos (2009, p. 21), cada instrumentista terá seu ponto de vista sobre a questão, pois “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’.” (SANTOS, 2009, p. 21)

Buscando organizar os fatores influentes na escolha da digitação, Wolff (2001, *online*) os divide em: (1) **Dificuldade técnica da obra**; (2) **Características individuais** (anatomia das mãos, nível técnico, sonoridade do instrumento); (3) **Estilo da obra**; (4) **Interpretação** (fraseado, articulação, timbre). Segundo o autor, os dois últimos itens são por vezes esquecidos

pelos violonistas, mesmo sendo de grande importância, pois “a digitação é decorrente da interpretação musical” (WOLFF, 2001, *online*).

Outra categorização pode ser encontrada em Santos (2009, p. 83-85), que reagrupa os critérios de Wolff (2001) em: (a) **Viabilização da Execução Musical** (constituído de “dificuldade técnica” e “características individuais”) e; (b) **Interpretação Musical** (formado por “estilo da obra” e “interpretação”) (SANTOS, 2009, p. 83-85). É interessante notar que o autor descarta o conceito de “nível técnico” proposto por Wolff (2001), justificando ao afirmar que: “Mesmo o instrumentista destituído de maiores agilidades motoras ou mesmo, de resistência muscular, pode alcançar uma performance satisfatória por meio de uma elaboração de dedilhados adequada à sua realidade técnica.” (SANTOS, 2009, p. 83-84)

Após descrever os procedimentos digitacionais de ambas as mãos, Santos (2009, p. 88) define as diretrizes de dedilhado para cada uma, sendo as da mão esquerda: definição de posição; definição dos pontos de apoio; alteração da posição e do âmbito de alcance da mão esquerda. Já as da mão direita são formadas por: definição do posicionamento; ampliação do âmbito de alcance e mudança de posição; utilização dos recursos de mudança de timbre. (SANTOS, 2009, p. 91)

2.2 METODOLOGIA

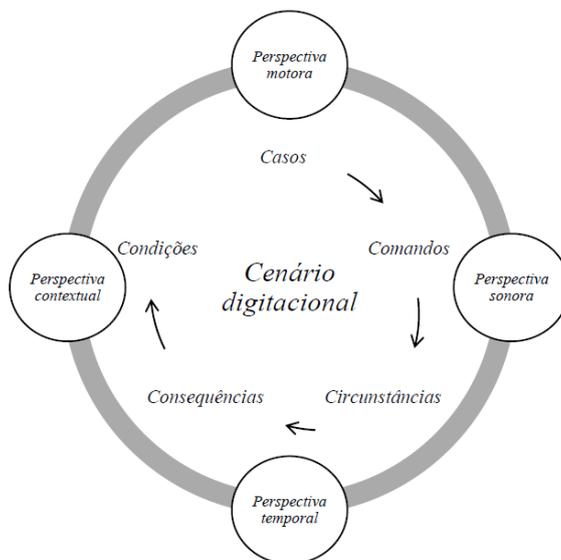
Embora essas classificações já signifiquem um progresso quanto ao tema, Alípio (2014, p. 25-27) constrói um discurso que aponta a necessidade de um sistema com princípios metodológicos bem definidos, para conseguir nortear as várias decisões e escolhas entre o grande número de possibilidades que o instrumento oferece. Também discute o estabelecimento de uma relação hierárquica entre os procedimentos envolvidos na digitação, mas sem tornar o processo demasiadamente cartesiano, pois isso prejudicaria o desenvolvimento criativo de uma interpretação. (ALÍPIO, 2014, p. 25-27)

O autor aborda vários parâmetros que trazem em si problemáticas digitacionais, buscando averiguar qual o tipo de relação existente entre os critérios de digitação citados pela bibliografia da área e qual seu papel no processo de digitação, classificando-os em: **Parâmetros Texturais** (Monofonia, polifonia, polifonia implícita e idiomatismo); **Parâmetros Estilísticos** (Timbrística, vibrato e articulação); **Parâmetros Instrumentais** (Distância entre os trastes, mesma nota em diferentes setores e corda solta); **Parâmetros Técnicos da Mão Esquerda** (ações positiva, negativa e intermediária, harmônicos, abafadores, dedos eixo, guia e auxiliares,

distensão e contração, sobreposição, substituição, traslado, pestana, ligados e *Walking*); **Parâmetros Individuais** (Qualidade dos dedos das mãos esquerda e direita); **Parâmetros Motores** (Apresentação longitudinal, relaxamento e otimização de movimento); **Parâmetros Sonoros** (Fluência e *legato*); **Parâmetros Temporais** (Andamento); **Parâmetros Contextuais** (Procedência e destino). (ALÍPIO, 2014, p. 28-76)

A partir daí, Alípio (2014) define o seu **cenário digitacional**, que pode ser descrito como “um conjunto de instâncias – as quais denominaremos *casos*, *comandos*, *circunstâncias*, *consequências* e *condições* – que, baseadas em princípios, fornecem as diretrizes básicas para o processo de digitação” (ALÍPIO, 2014, p. 97, grifo do autor). O autor separa os parâmetros supracitados em dois grupos: **Instâncias** (que consiste em *Casos* (Parâmetros Texturais), *Comandos* (Parâmetros Estilísticos), *Circunstâncias* (Parâmetros Instrumentais), *Consequências* (Parâmetros técnicos da mão esquerda), *Condições* (Parâmetros individuais)) e **Perspectivas** (Parâmetros motores, sonoros, temporais e contextuais).

Diagrama 1 – Cenário digitacional orbitado pelas perspectivas motora, sonora, temporal e contextual em Alípio (2014)



Fonte: Alípio (2014, p. 98)

Quadro 1 – Cenário digital: Instâncias, procedimentos e princípios em Alípio (2014)

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

Fonte: Alípio (2014, p.103)

3 PROPOSTA DE DIGITAÇÃO

3.1 ELABORAÇÃO DA DIGITAÇÃO

A fim de melhor organizar o processo digital da peça, optamos por dividi-la em: trecho 1 (c. 1-12); trecho 2 (c. 13-24); trecho 3 (c. 25-35); trecho 4 (c. 36-42); trecho 5 (c. 43-53). A construção da digitação da obra se deu através do *Cenário Digital* proposto por Alípio (2014), e será apresentada aqui de acordo com os trechos estipulados. Também será efetuada uma análise comparativa da digitação proposta com a do manuscrito, que é atribuída a Isaías Sávio e considerada uma “versão autorizada da obra” (PEREIRA, 2011, p. 102). Os efeitos de cada abordagem serão enumerados nos quesitos⁶: Manutenção do *Legato*; Manutenção da Textura; Uso de cordas soltas, dedo-guia/dedo-eixo, pestanas e paralelismos; Aproveitamento de recursos idiomáticos; cordas soltas, Relação Esforço/Resultado.

A pesquisa produziu gravações da peça em sua totalidade⁷ e também dos trechos separadamente. Os links do Youtube estão disponíveis ao longo deste capítulo e também no primeiro anexo deste documento.

3.1.1 Trecho 1 (c. 1-12)

Denominamos os c. 1 ao 12 como trecho 1⁸, pois alguns elementos apontam para uma unidade frasal do segmento, como o ponto culminante da linha melódica do baixo no c. 8, além de uma cadência no c. 9, que parece ser resolvida em dois gestos melódicos ao decorrer dos c. 10 e 11-12, pontuando o final da frase. Pereira (2011, p. 106) considera o mesmo trecho uma apresentação tanto do centro tonal de Fá menor quanto dos principais materiais motivicos da peça.

⁶ Esses quesitos tem como base a literatura abordada no segundo capítulo desta dissertação, em especial as concepções de idiomatismo ao violão de Scarduelli (2007) e Kreutz (2014).

⁷ Performance da obra na íntegra disponível em: <https://youtu.be/-HgNpEDtzSo>

⁸ Performance com a digitação proposta disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=6RcK-Ky6i0s&ab_channel=DanielRicobom

FIGURA 1 – Estudo nº 1: trecho 1 (c. 1-12).

Moderato (♩ = 72)

4

7 (*sempre legato*)

10

3.1.1.1 Casos

Inicialmente, foi perceptível a prevalência de graus disjuntos, o que nos levou a inferir que se tratava de uma textura homofônica de acordes arpejados. Entretanto, ao tentarmos decifrar a constituição desses acordes, notamos a presença de três camadas de discurso, com a possibilidade de se organizar o fluxo contínuo de notas de maneira polifônica:

FIGURA 2 – Estudo nº 1: Organização da textura em vozes

Representação gráfica da proposta de organização polifônica do Estudo nº 1, sendo as vozes separadas por cores

Nessa perspectiva, os graus disjuntos seriam resultantes da polifonia implícita, uma forma de escrita polifônica geralmente empregada em instrumentos melódicos, na qual as vozes estão contidas dentro de uma única linha melódica. Para Pereira (2011, p. 105-107), que efetuou em sua Tese uma redução desse mesmo trecho muito similar ao que propusemos na imagem anterior, é claro o pensamento contrapontístico a três vozes pelo qual o compositor concebeu a peça, sendo as exceções recursos de pontuação do discurso musical, demarcando finais de seções, cadências e pontos culminantes.

Outro fator notável é a existência de dois motivos recorrentes: a voz mais aguda começa com uma pausa de semínima, delineando então um salto de terça que retorna à sua nota de origem, ou descende uma segunda, em ambos os casos formando uma espécie de bordadura. Em alguns momentos – quando a segunda nota do motivo constitui a sensível, demandando uma resolução – ocorre também a movimentação por grau conjunto ascendente. Assim como Pereira (2011, p. 128-129), denominaremos o motivo similar à bordadura M1 e a variação com o grau ascendente M2.

FIGURA 3 – Trecho 1 (c.1-12): M1 e sua variação nos c. 2 e 3 da voz superior.

3.1.1.2 Comandos

Estabelecida uma forma de organização da textura, bem como seus motivos e estruturas internas, podemos inferir suas implicações musicais. Ao trabalharmos com polifonia, é importante que a clareza do discurso permita a identificação de cada parte, sem que haja dúvidas quanto ao contorno de cada voz. Para a textura em questão, isso significa evitar interrupções inapropriadas e, da mesma forma, o soar simultâneo de mais de uma nota da mesma voz.

Por meio da análise da edição original da obra, podemos perceber que as especificações de dinâmica, fraseado e articulação sugerem o compasso como unidade norteadora:

FIGURA 7 – Trecho 1 (c.1-12): Marcações de dinâmica, fraseado e articulação na edição original do

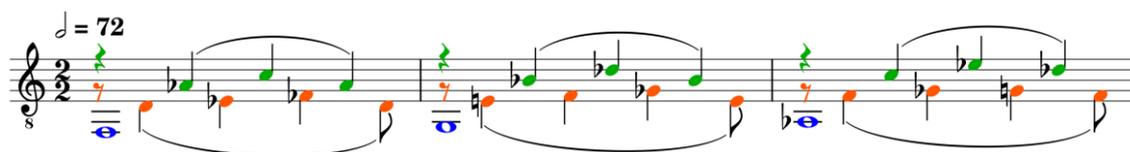
Estudo n°1



Por conta da separação polifônica proposta na abordagem apresentada, presumimos também que a voz do baixo deva ser mantida pela maior duração possível dentro do mesmo compasso. Em sequência, é também plausível assumir que a duração das demais vozes seja norteadora pela unidade do compasso, respeitando-se então as pausas que inferimos ao início de cada bloco unitário.

FIGURA 8 – Trecho 1 (c.1-12): Demonstração da permanência das notas, inferida através do viés

polifônico



3.1.1.3 Circunstâncias

Para seguir às diretrizes já estabelecidas, buscamos manter o número de cordas envolvidas na mesma voz em cada compasso o mínimo possível. Por conta da voz mais grave, predominou a permanência nas primeiras quatro casas do instrumento, o que está de acordo com o “princípio posicional” que Alípio (2014, p. 100) atribui a essa etapa. As exceções, onde adentramos da quinta à oitava casa, são a nota Dó no c. 3, a totalidade do c. 8, as notas Ré bemol e Mi natural do c. 9 e as frases dos c. 10 e 11-12.

No c. 3, essa decisão é justificada pela disposição dos dedos 1 e 2, abrindo a possibilidade de apenas mudar a posição para prosseguir, sem a necessidade de saltos ou mudanças de digitação, pois os dedos já estão nas cordas das próximas notas. Além disso, há uma grande similaridade na digitação dos c. 2 e 3, o que facilita a execução e memorização do trecho.

FIGURA 9 – Trecho 1 (c.1-12): Separação de vozes e digitação proposta dos c. 1-3



Já no c. 8, temos a presença do Si bemol agudo, além de pestanas, que diminuem a movimentação a mão e facilitam a manutenção textural. A chegada nas pestanas é feita por meio do dedo 2, que atua como pivô durante a mudança de posição:

FIGURA 10 – Trecho 1 (c.1-12): Pestanas e mudança de posição, com separação de vozes na digitação proposta dos c. 7-9



Nas frases dos c. 10 e 11-12, optamos por manter a voz aguda na mesma corda, realçando o seu contorno melódico. Apesar de essa decisão trazer digitações mais complexas e implicar no corte do baixo, as alternativas⁹ apresentam mudanças de posição e saltos sem pivôs

⁹ No item *Análise Comparativa*, discutiremos em maiores detalhes as implicações da digitação proposta e suas alternativas.

(e dedos-guia), o que, em nossa perspectiva, acaba gerando níveis similares de dificuldade, mas com resultados musicais menos satisfatórios:

FIGURA 11 – Trecho 1 (c.1-12): Separação de vozes e digitação proposta dos c. 10-12

3.1.1.4 Consequências

Com relação às demandas técnicas da mão esquerda, destacam-se a mudança de corda do dedo 3 no c. 1, a sobreposição do dedo 1 seguida de mudança de casa no c. 3, a formação gradual de pestanas nos c. 4 e 6, os saltos nos últimos tempos dos c. 10 e 11 e uma situação de grande distensão seguida de sobreposição e substituição de dedos nos c. 11-12:

FIGURA 12 – Trecho 1 (c.1-12): Mudança de corda do dedo 3 no c. 1

FIGURA 13 – Trecho 1 (c.1-12): Sobreposição do dedo 1, seguida de mudança de casa e substituição dos dedos 2 e 3 no c. 3

FIGURA 14 – Trecho 1 (c.1-12): formação gradual de pestanas nos c. 4-6

(sempre legato)

FIGURA 15 – Trecho 1 (c.1-12): Separação de vozes e digitação proposta nos c. 10-12

3.1.1.5 Condições

As *consequências* ilustradas nas figuras 12 e 13 estão dentro das minhas capacidades técnicas, além de permitirem a sustentação das três linhas melódicas do trecho em questão com mínimas interrupções. Quanto às demandas técnicas da figura 14: os saltos estão situados ao final do arco de cada frase (transições dos c. 10-11 e 12-13, respectivamente), o que torna a movimentação da mão esquerda natural, sendo possível a sua realização sem grandes cortes de som; a grande distensão e a sobreposição nos c. 11-12 não são isoladamente problemáticas, mas a transição entre uma e outra é uma demanda de maior dificuldade, pela grande mudança de posicionamento da mão esquerda requerida. Entretanto, com o estudo cauteloso do trecho, evitando a simultaneidade das notas da voz intermediária, foi possível alinhar as *condições* e as *consequências*.

FIGURA 16 – Trecho 1 (c.1-12): Separação de vozes na digitação proposta

3.1.1.6 Análise Comparativa

FIGURA 17 – Trecho 1 (c. 1-12): interrupções de vozes na digitação original

Moderato ($\text{♩} = 72$)

(sempre legato)

Estão coloridas em vermelho as notas cuja interrupção é necessária para a execução da digitação, suspendendo o discurso de uma ou mais vozes.

Ao analisarmos a digitação do manuscrito pelo viés polifônico detalhado anteriormente, percebemos que o Trecho 1 (1-12) contém sete interrupções obrigatórias de vozes para a sua execução. Nos c. 1 e 7, ocorre a interrupção da voz aguda, enquanto nos c. 1, 2, 3, 5 e 7, os cortes do baixo ocorrem de acordo com a duração da figura de mínima, mas acabam por não se prolongar até o final do compasso. Tendo em vista a ligadura nas notas da voz inferior e a indicação “sempre *legato*” presente no c. 4, esses cortes acabam se tornando um empecilho que, se não prejudicam a interpretação da obra, no mínimo limitam as escolhas criativas do violonista.

FIGURA 18 – Trecho 1 (c. 1-12): interrupções de vozes na digitação proposta

Moderato ($\text{♩} = 72$)

Estão coloridas em vermelho as notas cuja interrupção é necessária para a execução da digitação, suspendendo o discurso de uma ou mais vozes.

A digitação proposta contém duas interrupções obrigatórias de vozes, sendo que no c. 7 isso se dá na última colcheia, para melhor preparar a chegada ao c. 8, por meio de um dedo-guia (2):

FIGURA 19 – Trecho 1 (c. 1-12): digitação proposta para o c. 7

Digitação do c. 7, eliminando o corte da voz superior que existia na digitação original e preparando a chegada ao c. 8 com um dedo-guia.

Apesar de ser possível evitar o corte sonoro ao usar o dedo 4 para produzir o Si bemol em questão, optamos pela alternativa anterior, tanto pela maior segurança e facilidade de assimilação que o dedo-guia e o paralelismo com o c. 8 promovem, quanto pela maior facilidade técnica, já que esta última opção resulta em uma complexa sobreposição dos dedos 2, 3 e 4, seguida de um salto:

FIGURA 20 – Trecho 1 (c. 1-12): alternativa de digitação para o c. 7



Outra forma de digitar o c. 7, mantendo a duração de todas as vozes, mas perdendo um dedo-guia e criando uma situação de sobreposição dos dedos 2, 3 e 4.

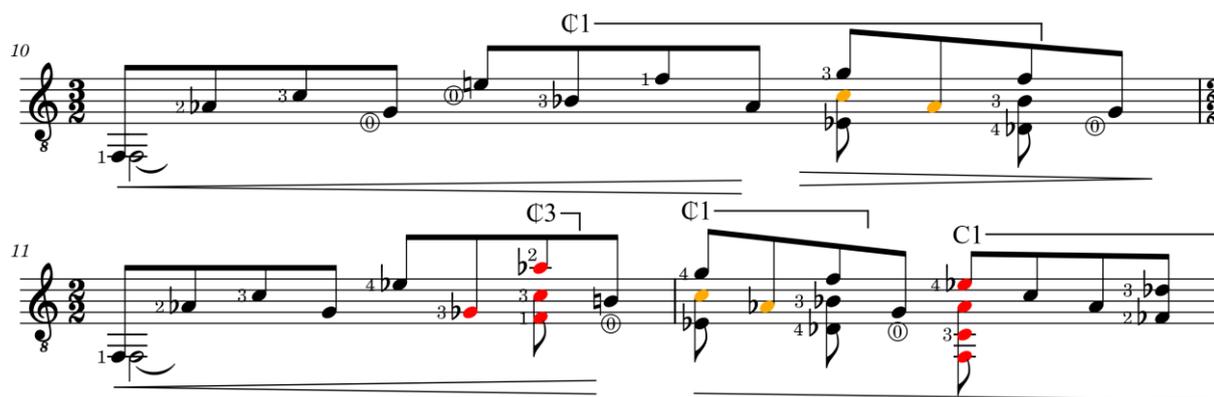
A outra interrupção polifônica presente na digitação proposta se encontra no c. 10, onde a voz do baixo é cortada em prol do mantimento da voz superior na segunda corda:

FIGURA 21 – Trecho 1 (c. 1-12): interrupção da voz grave do c. 10 na digitação proposta



Como já foi discutido, essa mudança prejudica o movimento polifônico de uma das vozes, porém apresenta um potencial interpretativo maior, facilitando a valorização do contorno melódico e promovendo unidade tímbrica à voz superior. Nos c. 10-12, a digitação original apresenta permanência simultânea de notas da voz do meio, bem como alguns saltos que considero de grande dificuldade:

FIGURA 22 – Trecho 1 (c. 1-12): digitação original dos c. 10-12



Em vermelho, estão marcados os saltos de grande dificuldade. Em laranja, a sobrepermanência das notas da voz intermediária.

Ambas as digitações têm complicações técnicas consideráveis: na original há dois saltos, enquanto em nossa proposta ocorrem sobreposição e uma grande distensão. Entretanto,

a nossa digitação valoriza o contorno melódico das vozes superior e inferior, ao mantê-las no menor número possível de cordas, promove a clareza da voz intermediária, ao permitir o corte das notas simultâneas e facilita saltos e mudanças de acorde, ao usar extensivamente os dedos 1, 2 e 4 como guias, caracterizando inclusive um paralelismo digitacional:

FIGURA 23 – Trecho 1 (c. 1-12): proposta de digitação dos c. 10-12

Em azul e laranja, as melodias que permanecem na mesma corda das vozes superior e inferior, respectivamente. Em vermelho, a interrupção da voz inferior. Em verde, a não simultaneidade de notas da mesma voz. Em roxo, os dedos-guia.

Logo, em termos de relação esforço/resultado, consideramos a digitação proposta como a mais convincente, apresentando melhores contrapartidas musicais e idiomáticas às suas limitações e complexidades, inserindo inclusive elementos idiomáticos ausentes na digitação original, como a duração estendida dos baixos e os paralelismos nos c. 10-12.

Com relação às cordas soltas, a digitação original apresenta 16 instâncias:

FIGURA 24 – Trecho 1 (c. 1-12): uso de cordas soltas na digitação original

Moderato ($\text{♩} = 72$)

(sempre legato)

Em verde, o uso de cordas soltas na digitação original.

A digitação proposta apresenta 13 usos de cordas soltas. No c. 7, a decisão de tocar a nota Dó bemol na terceira corda presa se deu para manter a voz aguda soando. No c. 10, o Mi é tocado na segunda corda para manter a unidade tímbrica da voz superior. No c. 11, a nota Si é tocada na quarta corda, tanto para manter a voz superior soando, quanto para manter o paralelismo com as duas figuras de digitação similar no c. 12:

FIGURA 25 – Trecho 1 (c. 1-12): uso de cordas soltas na digitação proposta

Moderato (♩ = 72)

The musical score consists of five staves of music. The first staff starts with a piano (p) marking and a first finger (1) on the first note. The second staff includes a 'C1' marking above a measure. The third staff has a '(sempre legato)' marking and 'C4' and 'C3' markings above measures. The fourth staff has a '2' marking above a measure. The fifth staff has a 'C1' marking above a measure. Green circles are placed on specific notes across all staves to indicate the proposed use of open strings.

Em verde, o uso de cordas soltas na digitação proposta.

3.1.2 Trecho 2 (c. 13-24)

O trecho 2¹⁰ foi estabelecido dos c. 13 ao 24, levando em conta a mudança textural que ocorre no último compasso do trecho, com a suspensão da polifonia implícita em favor de uma única linha melódica. Por conta da retomada da textura polifônica inicial logo em seguida, consideramos o evento a demarcação de um novo segmento da obra.

¹⁰ Performance com a digitação proposta disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=Ir7m6Nvw2A8&ab_channel=DanielRicobom

FIGURA 26 – Trecho 2 (c. 13-24)

The musical score consists of six staves of music. The first staff (measures 13-15) is in 8/8 time, featuring a bass line with a pedal point on G2, D2, and B1, and two active upper voices. The second staff (measures 16-17) continues this texture. The third staff (measures 18-19) begins with a piano (*p*) dynamic. The fourth staff (measures 20-22) includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic with the instruction *(sonoro)*. The fifth staff (measures 23-24) features a fortissimo (*ff*) dynamic. The score concludes with a final chord in 3/4 time.

3.1.2.1 Casos

O Trecho 2 (c. 13-24) se inicia com a voz grave se configurando em um pedal nas notas Sol, Dó e Ré bemol, com um contraponto mais ativo e cromático nas duas vozes superiores:

FIGURA 27 – Trecho 2 (c. 13-24): configuração polifônica dos c. 13-21

Durações das notas inferidas da escrita original, que é em uma única linha de colcheias. Em verde, a voz superior. Em laranja, a voz intermediária. Em azul, a voz inferior.

A partir do c. 22, há uma intensificação da textura e maior densidade sonora por meio do uso de acordes. Esses elementos culminam no clímax do c. 24, onde ocorre o ápice de registro da obra, assim como um contraste de dinâmica. Devido à suspensão da voz intermediária, a voz aguda pontua a cadência de forma isolada e destacada, ficando a “voz” grave delegada a um preenchimento harmônico:

FIGURA 28 – Trecho 2 (c. 13-24): intensificação da textura e clímax da peça nos c. 22-24

Em verde, a voz superior. Em laranja, a voz intermediária. Em azul, o acompanhamento harmônico, bem como a sua suspensão, representada pelas pausas.

3.1.2.2 Comandos

Como se trata de um trecho predominantemente polifônico – e na ausência de uma instrução contrária ao ainda vigente “sempre *legato*” do c.4¹¹ – é prudente evitar a simultaneidade de notas da mesma voz, bem como cortes e interrupções sonoras inapropriadas do contraponto. Nos c. 13-17, isso significa priorizar as vozes superiores, pois o baixo é mais estático e não está atrelado a um contorno melódico de grande interesse, pelo menos quando comparado ao resto da textura:

FIGURA 29 – Trecho 2 (c. 13-24): pedal grave e polifonia das vozes agudas nos c. 13-19

The figure shows a musical score for three staves. The top staff (treble clef) contains the upper voice, with notes colored green. The middle staff (treble clef) contains the middle voice, with notes colored orange. The bottom staff (bass clef) contains the lower voice, with notes colored blue. The score is divided into measures 13, 16, and 18. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/2. The bottom staff features a blue pedal point on a low D note, which is sustained throughout the measures shown.

Em azul, a voz inferior. Em laranja, a voz intermediária. Em verde, a voz superior.

Isso se evidencia também nos c. 18 e 19, pois a nota Dó da primeira linha suplementar inferior está marcada apenas como colcheia na edição, abandonando a grafia de mínima com ligadura, que já vinha sendo usada no Trecho 1 (1-12) para reforçar a manutenção da voz grave. De acordo com Pereira (2011, p. 113), essa mudança de escrita sinaliza maior instabilidade e linearidade.

Vale ressaltar que, apesar de concordarmos com o autor nessas descrições, ainda consideramos o discurso como polifônico, e enquanto o autor considera que a articulação do baixo a partir do c. 18 passa a ser “exigida pela notação” (PEREIRA, 2011, p. 113), vemos a mudança de escrita mais como uma forma de sinalizar a priorização do discurso das vozes superiores, que é bem mais ativo em termos de ritmo, registro e contorno melódico:

¹¹ Apesar da indicação surgir apenas no c. 4, é plausível concluir que se trata de uma substituição dos arcos de frase que foram empregados desde o c. 1, sendo assim uma indicação aplicável à totalidade da obra.

FIGURA 30 – Trecho 2 (c. 13-24): digitação original dos c. 17-19

A partir do c. 18, é perceptível a mudança de grafia nas notas Dó graves. Em verde, o baixo e as pestanas que permitem o seu prolongamento.

Essa interpretação parece explicar melhor as escolhas digitacionais da versão original, na qual a totalidade do c. 18 e o primeiro tempo do c. 19 são executados com uma pestana que possibilita e até facilita a manutenção da voz do baixo. Mais adiante, nos c. 20 e 21, o baixo ganha uma apoiatura e caracteriza uma cadência de engano (V-VI), sendo a tônica do sexto grau a nota Ré bemol, que inicia ambos os compassos (PEREIRA, 2011, p. 113-114). Novamente, é perceptível a possibilidade de manter a nota da voz grave na digitação original:

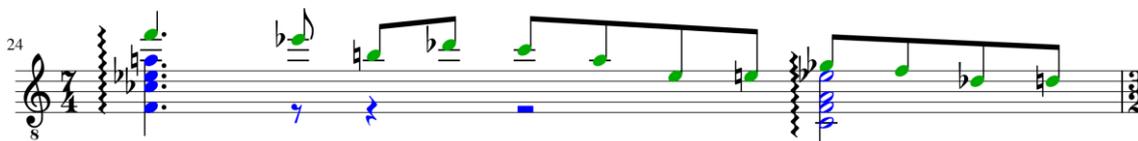
FIGURA 31 – Trecho 2 (c. 13-24): possibilidade de manter o baixo na digitação original dos c. 20-21

Em verde, o baixo e as pestanas que permitem o seu prolongamento. Em vermelho, a nota que demanda o corte da voz inferior para sua execução.

Como o baixo se transforma em um acompanhamento nos c. 22-24, é importante ressaltar a mudança no tratamento da textura, com o discurso polifônico das vozes superiores sendo priorizado. Embora a sustentação dos acordes seja preferível, prevalece a textura contrapontística¹², sendo o corte dos primeiros muitas vezes uma necessidade para a manutenção dessa última. Dada a ausência de uma voz intermediária no c. 24, podemos inferir que se trata de um momento solo da voz superior, rompendo momentaneamente com o discurso contrapontístico de até então. Logo, devemos valorizar ao máximo o seu contorno melódico:

¹² Quando analisarmos o trecho 3 (c. 25-35), será possível abordar com mais profundidade as indicações na edição e no manuscrito da obra, as implicações da digitação original, as reflexões de Pereira (2011) e nossa própria leitura da situação que se desenvolve a partir do surgimento desse acompanhamento.

FIGURA 32 – Trecho 2 (c. 13-24): rompimento da textura no c. 24



Em verde, a voz superior. Em azul, o acompanhamento harmônico, bem como a sua suspensão, representada pelas pausas.

3.1.2.3 Circunstâncias

Dada a discussão anterior, a digitação proposta buscou ressaltar a polifonia das vozes superiores, com o baixo sendo cortado quando necessário. Mesmo quando a interrupção da voz inferior se mostrou necessária, nenhuma nota ficou com a duração menor que a de mínima, especificada pela notação:

FIGURA 33 – Trecho 2 (c. 13-24): cortes na voz inferior dos c. 13-17

Em vermelho, a nota que precisou ser interrompida para a execução da digitação. Em laranja, o evento que demandou o corte sonoro.

Nos c. 20 e 21 também ocorreram cortes da voz inferior, mas o discurso das vozes superiores se manteve novamente intacto:

FIGURA 34 – Trecho 2 (c. 13-24): cortes na voz inferior dos c. 20 e 21

Em vermelho, a nota que precisou ser interrompida para a execução da digitação. Em laranja, o evento que demandou o corte sonoro.

A partir do c. 20, surgem dois elementos que demandam tratamento especial do intérprete: nos c. 20 e 21 há a presença de apojeturas na voz do baixo, enquanto nos c. 22-24 a textura passa a conter vários acordes com duração de colcheia e haste para baixo:

FIGURA 35 – Trecho 2 (c. 13-24): tratamento de apojeturas e acordes nos c. 20-24 na digitação proposta

The figure displays a musical score for four staves, corresponding to measures 20, 22, 23, and 24. Each staff shows a melodic line with various ornaments (apojeturas) and chords. The notation includes fingerings (1-4), accents, and dynamic markings. Red markings indicate notes to be cut off, green markings indicate notes to be emphasized, and orange markings indicate chords to be arpeggiated slowly. Chord symbols (C1, C6, C4, C7, C8, C2) are placed above the staves. The score is in 3/8 time and features a key signature of one flat.

Em vermelho, as notas da apojetura cortadas após a chegada das notas reais. Em verde, as notas das apojeturas que serão enfatizadas e mantidas o máximo possível. Em laranja, os acordes que serão arpejados lentamente, com duração de colcheia e valorização por meio de agógica.

A digitação proposta tem como pressuposto um tratamento específico desses acordes e apojeturas: os primeiros serão executados com duração de colcheia, arpejo lento e com certa liberdade agógica, a fim de possibilitar o efeito harmônico desejado pelo compositor, mas sem romper a polifonia das vozes superiores que ocorre simultaneamente; já as segundas serão tocadas com ênfase na nota de chegada, usando o polegar e buscando prolongar sua duração ao máximo possível, sendo a nota ornamental cortada ao chegar daquela.

3.1.2.4 Consequências

Em busca de manter soando ambas as vozes agudas, no c. 13 ocorre a sobreposição dos dedos 2 e 1. Dessa forma, é possível executar as notas Mi bemol e Dó sem o uso de uma

pestanda na casa 1, que significaria o corte de uma das vozes na quarta colcheia do compasso, por conta da corda solta:

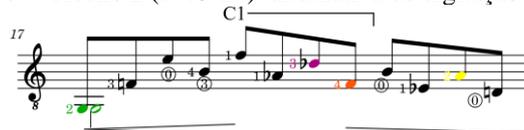
FIGURA 36 – Trecho 2 (c. 13-24): sobreposição dos dedos 2 e 1 da digitação proposta no c.13



Em laranja, as notas digitadas com sobreposição.

O c. 17 apresenta duas possibilidades de digitação: a primeira envolve uma hiper contração do dedo 3 com relação aos dedos 2 e 4, que entre si estão em sobreposição. Por meio dessa alternativa, é possível manter a voz do baixo soando até a décima primeira colcheia:

FIGURA 37 – Trecho 2 (c. 13-24): alternativa de digitação para o c. 17



Em verde, a nota do baixo, prolongada até a décima primeira colcheia. Em roxo, a hiper contração do dedo 3.
Em laranja, a sobreposição do dedo 4. Em amarelo, o evento que resulta no corte do baixo.

Entretanto, essa primeira opção causa disposições complexas da mão esquerda, elevando o esforço dispendido. Logo, a digitação proposta escolhe usar o dedo 2 ao invés do 3 para na nota ré bemol, encurtando com isso a duração do baixo para 6 colcheias, mas gerando disposições mais favoráveis de mão esquerda, um ganho na relação Esforço/Resultado:

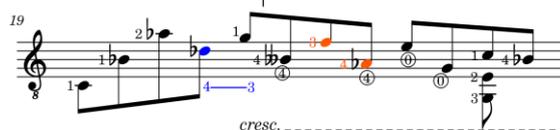
FIGURA 38 – Trecho 2 (c. 13-24): digitação proposta para o c. 17



Em vermelho, o baixo. Em laranja, a interrupção do baixo na nota ré bemol.

Outro evento relevante na digitação proposta é a substituição dos dedos 4 e 3 que ocorre no c. 19, evitando a interrupção da linha intermediária e liberando o dedo 4 para que se execute a próxima nota dessa mesma voz, o Si dobrado bemol na quarta corda:

FIGURA 39 – Trecho 2 (c. 13-24): digitação proposta para o c. 19



Em azul, a substituição dos dedos 4 e 3 na quarta colcheia do compasso. Em laranja, a breve sobreposição dos dedos 4 e 3.

Apesar de ser possível usar apenas o dedo 4, evitando essa demanda técnica pouco usual, o resultado sonoro ressalta a interrupção da voz intermediária.

Além da substituição, também ocorre nesse excerto a sobreposição dos dedos 4 e 3 – mesmo que por um breve período de tempo – sendo seguida do uso de duas cordas soltas antes de um salto da terceira para a primeira posição. Nesse compasso, é possível manter a polifonia a três vozes soando, com elementos idiomáticos importantes como as duas cordas soltas e algumas disposições incomuns, mas de execução totalmente plausível.

Como já especificado nas *Circunstâncias*, é preferível que os acordes dos c. 22-24 durem mais do que a colcheia da notação demanda. Entretanto, quando isso entra em conflito com a polifonia das vozes superiores, prevalece esta última, ficando o arpejo lento e uma certa liberdade na execução desse acompanhamento como forma de valorizá-lo. No c. 24, o acorde do primeiro tempo poderia ser mantido até o Mi bemol do segundo tempo, mas é deliberadamente interrompido com o intuito de dar maior destaque à voz aguda:

FIGURA 40 – Trecho 2 (c. 13-24): tratamento dos acordes nos c. 22-24

Em verde, os acordes com duração estendida. Em vermelho, os acordes com duração de colcheia. Em azul, o acorde que é deliberadamente cortado.

3.1.2.5 Condições

O c. 23 apresenta situações complexas para a mão esquerda. O acorde de Sol bemol com sétima maior do primeiro tempo não parece dar margem a outro tipo de digitação, o que nos deixa com uma abertura de uma casa entre os dedos 3 e 4, este último formando meia-pestana, que abrange as duas primeiras cordas. Logo em seguida, a voz superior ascende para Dó, Mi bemol e Ré bemol, todas disponíveis apenas em uma região mais aguda do instrumento:

FIGURA 41 – Trecho 2 (c. 13-24): acorde e traslado no início do c. 23

Em azul, o acorde de digitação restrita. Em laranja, o traslado para a sexta posição.

Uma alternativa de digitação é manter tal acorde com duração de colcheia, sendo que minhas *Condições* permitiram o arpejo do acorde com a interrupção rápida das notas dos dedos 1, 3 e 2, devido à grande distensão entre estes últimos e a meia pestana do dedo 4. A nota Fá da voz intermediária é então alcançada com o dedo 1, no exato local onde pouco antes havia a pestana de dedo 4.

Ainda é necessário mais um salto, dessa vez para a oitava posição, que ocorre gradualmente entre a quinta e a sétima colcheias. No final do c. 23, ocorrem mais dois acordes, com a última colcheia do compasso caracterizando o movimento contrário e cromático das vozes agudas, dificultando o encadeamento para o c. 24, que se inicia com mais um acorde de digitação restrita:

FIGURA 42 – Trecho 2 (c. 13-24): alternativa de digitação para o c. 23

Em azul, os acordes de digitação restrita. Em verde, momentos em que o dedo 1 atua como guia. Em marrom, o traslado gradual para a sétima posição. Em laranja, o paralelismo entre as digitações dos acordes. Em roxo, o traslado da pestana para a oitava posição.

Outra alternativa de digitação – a preferida pela pesquisa – para os acordes do final consiste em manter a voz superior na primeira corda, utilizando pestanas e o dedo 4 no baixo de forma paralela. Dessa forma, não é necessário realizar grandes distensões, além de se manter a unidade tímbrica da voz superior:

FIGURA 43 – Trecho 2 (c. 13-24): Proposta de digitação para o c. 23

Em azul, os acordes de digitação restrita. Em verde, o translado para a sexta posição. Em marrom o translado gradual para a oitava posição. Em laranja, os acordes e pestanas em paralelismo.

A primeira alternativa apresenta as vantagens de usar mais dedos-guia, paralelismo e menor número de pestanas, mas os acordes do final do compasso envolvem duas distensões de uma casa entre os dedos 3 e 4, além de uma grande distensão do dedo 1. Além disso, com a voz superior passando para a segunda corda, torna-se mais difícil manter a unidade tímbrica e avançamos até a décima terceira casa do instrumento. A segunda alternativa sana esses dois últimos problemas ao manter a melodia na primeira corda, ao mesmo tempo em que oferece paralelismo similar entre as digitações dos acordes, embora em menor grau. Particularmente, minhas *Condições* acarretam na preferência do expediente de pestana às distensões e grande distensão que ocorrem na primeira alternativa.

3.1.2.6 Análise Comparativa

A digitação original apresenta dezessete interrupções obrigatórias de vozes e usa dezesseis cordas soltas:

FIGURA 44 – Trecho 2 (c. 13-24): vozes interrompidas e cordas soltas na digitação original

The image displays a musical score for a bassoon part, spanning measures 13 to 24. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is annotated with various symbols and labels to highlight specific technical aspects:

- Red circles:** Indicate interrupted voices (vozes interrompidas).
- Yellow circles:** Indicate the event that caused the voice interruption (evento que causou a interrupção da voz do baixo).
- Green circles:** Indicate loose strings (cordas soltas), with a note that when this symbol coincides with another, the string symbol is highlighted instead of the note head.
- Labels (C1-C8):** Groupings of notes or chords, labeled C1 through C8, with brackets indicating their extent.
- Fingerings:** Numbers 1-4 are placed below notes to indicate fingerings.
- Accents:** Some notes have accents above them.
- Measure numbers:** The measures are numbered 13, 15, 17, 19, 21, 23, and 24.

Em vermelho, as vozes interrompidas. Em amarelo, o evento que causou a interrupção da voz do baixo. Em verde, as cordas soltas (quando essa marcação coincidiu com alguma das outras citadas, foi destacado o símbolo de corda solta ao invés da cabeça da nota).

Já a digitação proposta tem 9 interrupções de vozes obrigatórias e faz o uso de dezesseis cordas soltas:

FIGURA 45 – Trecho 2 (c. 13-24): vozes interrompidas e cordas soltas na digitação proposta

The musical score is divided into eight staves, each representing a measure or a group of measures. The notation includes notes, rests, and various markings. Red circles are placed around notes to indicate voice interruptions. Orange circles are placed around notes to indicate events that cause voice interruption. Green circles are placed around notes to indicate loose strings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. Chord symbols C1 through C8 are placed above the staves. Dynamic markings include *p*, *cresc.*, *f (sonoro)*, and *ff*. The time signature changes from 3/8 to 2/4 and back to 3/8.

Em vermelho, as vozes interrompidas. Em laranja, o evento que causou a interrupção da voz do baixo. Em verde, as cordas soltas (quando essa marcação coincidiu com alguma das outras citadas, foi destacado o símbolo de corda solta ao invés da cabeça da nota).

A principal discrepância entre as digitações ocorre no c. 23. Na original, logo após o acorde inicial, ocorre o translado para a oitava posição:

FIGURA 46 – Trecho 2 (c. 13-24): translado na digitação original do c. 23

Em verde, o translado. Em vermelho, as vozes cortadas.

Já na digitação proposta, ocorrem dois translados, sendo o primeiro para a sexta posição e o segundo para oitava posição:

FIGURA 47 – Trecho 2 (c. 13-24): translados na digitação proposta do c. 23

Em verde, os translados. Em vermelho, a voz cortada.

Quanto ao número de translados, não parece haver um consenso: enquanto o violonista Ricardo Barceló (1995, p. 11) prefere um translado maior a vários menores, por conta da instabilidade que cada evento causa, Fábio Zanon (ALÍPIO, 2014, p. 66) favorece o uso de pequenos translados, para diminuir o lapso entre as notas¹³. Quanto à sustentação da polifonia, na digitação original ocorre o corte da voz intermediária, enquanto em nossa proposta a interrupção é da voz superior. Tendo em vista o esgotamento de melhores critérios para distingui-las, cabe a preferência subjetiva do violonista, podendo-se inclusive misturar as digitações aqui apresentadas.

Já no final do mesmo compasso, é mais clara a distinção entre as digitações, pois a alternativa original apresenta três translados a mais, além de um corte de voz. Como na digitação proposta há apenas um translado e nenhuma interrupção, esta prevalece. Por fim, a digitação da pesquisa apresenta menos cortes obrigatórios de vozes e mantém o mesmo número de cordas soltas. Como não há um aumento aparente no esforço com relação à alternativa original, concluímos que a opção proposta é a de melhor relação Esforço/Resultado.

¹³ Para uma discussão mais detalhada, ver Alípio (2014, p. 66).

3.1.3 Trecho 3 (c. 25-35)

A retomada da polifonia implícita, a exploração de outros centros tonais (Mi ou Fá bemol e Sol bemol) e a presença de "harmonias errantes" (PEREIRA, 2011, p. 116) nos fazem inferir que o excerto em questão tem o caráter de desenvolvimento, explorando diferentes sonoridades.

FIGURA 48 – Trecho 3 (c. 25-35):

The image displays a musical score for Trecho 3, measures 25 through 35. The score is written on a single staff in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/8. The music features a complex rhythmic pattern with frequent rests and a variety of note values, including eighth and sixteenth notes. The melody is characterized by a series of descending and ascending intervals, often with chromaticism. The accompaniment consists of chords and single notes, providing a harmonic foundation for the melody. The score is divided into five systems, with measure numbers 25, 27, 30, 32, and 34 indicated at the beginning of each system.

3.1.3.1 Casos

No trecho 3¹⁴ (c. 25-35) fica evidente a mudança de textura que vinha sendo arquitetada anteriormente, com a voz do baixo se transformando em um acompanhamento harmônico. Com a exceção do c. 26 que, como o c. 24 do trecho anterior, apresenta uma única voz acompanhada pontuando uma cadência, o restante do discurso é realizado a duas vozes:

¹⁴ Performance com a digitação proposta disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=WDFYdkSltsA&ab_channel=DanielRicobom

FIGURA 49 – Trecho 3 (c. 25-35): organização polifônica

Em azul, o acompanhamento harmônico. Em laranja, a voz intermediária. Em verde, a voz superior.

A decisão do compositor de deixar o acompanhamento incompleto – isto é, escreve-lo usando colcheias de haste para baixo, mas sem preencher o resto do compasso com pausas – é interpretada por Pereira (2011, p. 236) como uma maneira de sinalizar a prevalência dos limites do instrumento, pois “... não tinha certeza de quais baixos seriam passíveis de manutenção e quais não, mas mesmo assim preferiu assinalar algumas notas como pertencentes a voz inferior, sem dizer exatamente até quando deveriam soar”.

FIGURA 50 – Trecho 3 (c. 25-35): escrita original do acompanhamento nos c. 30-34

Em vermelho, a incompletude da voz do baixo, que está assinalada em colcheias com hastes para baixo, mas sem o preenchimento do resto do compasso com pausas.

3.1.3.2 Comandos

Por conta de seu caráter de desenvolvimento, o Trecho 3 (c. 25-35) é marcado pela exploração harmônica e melódica de pequenos blocos estruturais por meio de seqüências. Embora a simetria não seja exata, buscar o paralelismo digitacional quando possível pode trazer maior coesão formal e ressaltar todo o trabalho motivico desenvolvido por Guarneri:

FIGURA 51 – Trecho 3 (c. 25-35):seqüências nos c. 27-35

Além da separação polifônica, na imagem estão marcadas as seqüências presentes no excerto, sendo as linhas contínuas a ideia original e as tracejadas sua reiteração.

Assim como Pereira (2011, p. 236), pressupomos a manutenção da linha inferior como preferível, e sempre que possível ao menos a nota mais grave ultrapassará a duração de colcheia na digitação proposta. Entretanto, consideramos a polifonia das vozes superiores a prioridade em termos de manutenção das durações, ficando este acompanhamento harmônico delegado ao segundo plano.

3.1.3.3 Circunstâncias

Para separar com clareza as vozes do discurso polifônico, buscamos usar o menor número de cordas possíveis na mesma voz. Algumas instâncias notáveis foram os c. 27, 28, 33 e 35, pois foi possível seguir à risca essa diretriz, com a maioria – ou mesmo a totalidade – de uma ou ambas as vozes digitadas em uma só corda:

FIGURA 52 – Trecho 3 (c. 25-35): vozes mantidas na mesma corda da digitação proposta nos c. 27-35

Em verde, momentos em que a voz intermediária ficou em apenas uma corda. Em azul, momentos em que a voz superior ficou em uma só corda.

3.1.3.4 Consequências

As principais *Consequências* desse trecho foram as sobreposições. Nos c. 26 e 28, ocorreram entre os dedos 4 e 3, enquanto nos c. 27 e 28, entre os dedos 3 e 2. Dedos-guia se fizeram presentes nos c. 27, 30 e 32. Por fim, no c. 30, há uma abertura de duas casas entre os dedos 1 e 3:

FIGURA 53 – Trecho 3 (c. 25-35): *Consequências da digitação proposta*

The image displays a musical score for Trecho 3 (c. 25-35) with various fingerings and technical annotations. The score is written in 3/8 time and features a complex melodic line with many accidentals. The annotations include:

- C4, C6, C1, C2, C7:** Chord symbols indicating the harmonic structure.
- Orange:** Overlaps (sobreposições) between notes.
- Blue:** Guide fingers (dedos-guia).
- Red:** Openings (abertura).
- Purple:** Finger substitution (substituição de dedos).

The score is divided into measures 25 through 35, with each measure containing a treble clef staff and a bass clef staff. The annotations are placed above and below the notes to indicate the specific technical requirements for each measure.

Em laranja, as sobreposições. Em azul, os dedos-guia. Em vermelho, a abertura. Em roxo, a substituição de dedos.

3.1.3.5 Condições

Apesar da grande quantidade de expedientes técnicos para a mão esquerda nesse trecho, a maioria das dificuldades foi sanada com estudo cauteloso, evitando a fadiga e tensões desnecessárias. Além disso, a conceitualização dos acordes como segundo plano e a priorização da condução das vozes superiores ajudaram a mascarar os excertos de maior complexidade

mecânica. O c. 30 se provou o de maior dificuldade, pois a abertura acima citada gerava no início um excesso de tensão, que acabava por prejudicar o resto da execução.

3.1.3.6 Análise Comparativa

Ao todo, a digitação original contém 12 instâncias de cordas soltas e 15 de interrupções de vozes, enquanto a digitação proposta apresenta 9 instâncias de cordas soltas e 4 de interrupções de vozes. De forma geral, a priorização da polifonia na nossa digitação acabou por cortar algumas cordas soltas, mas em contrapartida reduzindo consideravelmente o número de interrupções de vozes.

FIGURA 54 – Trecho 3 (c. 25-35): cordas soltas e interrupções de vozes da digitação original nos c. 25-29

The figure displays four staves of musical notation, numbered 25, 26, 28, and 29. Each staff shows a complex piece of music with various notes, rests, and articulation marks. Green circles are placed around certain notes to indicate 'cordas soltas' (loose strings), and red circles are placed around other notes to indicate 'interrupções de vozes' (voice interruptions). The notation includes treble clefs, a 3/8 time signature, and various accidentals (sharps, flats, naturals). Some notes have fingerings (1-4) written above them. The staves are connected by a brace on the left side, indicating they are part of the same piece.

Em verde, as cordas soltas. Em vermelho, as interrupções de vozes.

Além disso, a inserção de elementos idiomáticos – como dedos-guia e paralelismos – e o olhar contrapontístico – ao restringir o número de cordas em uma mesma voz, por exemplo – acima mencionados favorecem as possibilidades expressivas da digitação proposta, elevando sua Relação Esforço/Resultado.

FIGURA 55 – Trecho 3 (c. 25-35):cordas soltas e interrupções de vozes da digitação original nos c. 30-35

The musical score consists of five staves, numbered 30 to 35. Each staff shows a sequence of notes with original fingerings (1-4) and proposed fingerings. Red numbers (1-4) indicate voice interruptions, and green numbers (1-4) indicate loose strings. Chord diagrams C4, C1, and C6 are shown above the staves. Red dots on notes indicate voice interruptions, and green dots on notes indicate loose strings.

Em verde, as cordas soltas. Em vermelho, as interrupções de vozes.

No geral, a digitação proposta é mais dispendiosa, em especial pela grande quantidade de expedientes de mão esquerda e falta de cordas soltas. Além disso, é maior a quantidade de pestanas da nossa digitação, totalizando 13, enquanto haviam apenas 8 originalmente. Entretanto, vale ressaltar que o número total de pestanas de ambas as digitações ficou muito próximo – a original apresenta 42, e nossa proposta, 44 – e não configura um aumento significativo no esforço a ser dispendido pelo intérprete para executar a totalidade da obra usando a digitação proposta.

Portanto, esta última apresenta um resultado satisfatório, compensando em termos de idiomatismo a dificuldade técnica demandada, que não chega a ser um acréscimo significativo ao que está presente no conjunto da obra como um todo, em especial com relação às demandas da digitação original.

FIGURA 56 – Trecho 3 (c. 25-35): cordas soltas e interrupções de vozes da digitação proposta nos c. 25-30

Em verde, as cordas soltas. Em vermelho, as interrupções de vozes.

FIGURA 57 – Trecho 3 (c. 25-35): cordas soltas e interrupções de vozes da digitação proposta nos c. 31-35

Em verde, as cordas soltas. Em vermelho, as interrupções de vozes.

3.1.4 Trecho 4 (c. 36-42)

A sequência que se inicia no c. 36, a segunda indicação de *fortíssimo* da obra e a mudança da fórmula de compasso geram unidade e direção a esse excerto musical. O acorde dominante com fermata e a barra dupla presentes no c. 42 sugerem a suspensão temporária do discurso com função de meia cadência.

FIGURA 58 – Trecho 4 (c. 36-42):

The musical score consists of three staves. The first staff (measures 36-38) is in 3/4 time and features a vocal line with triplets and a bass line with chords. The second staff (measures 39-40) is in 2/4 time and continues the vocal line with triplets and the bass line. The third staff (measures 41-42) is in 5/4 time and shows the vocal line and bass line with chords. The key signature has two flats (Bb and Eb).

3.1.4.1 Casos

Assim como o segmento anterior, o Trecho 4¹⁵ (c. 36-42) também apresenta uma estrutura polifônica na qual duas vozes são acompanhadas por uma harmonia. Entretanto, nos c. 36 e 38, a voz intermediária é silenciada para que a voz aguda execute um arpejo menor em tercinas, criando contraste rítmico e textural:

FIGURA 59 – Trecho 4 (c. 36-42): separação polifônica

This score illustrates the polyphonic separation of the previous example. It uses color-coding: green for the upper voice, orange for the middle voice, and blue for the lower voice and harmonic accompaniment. The notation includes triplets and various time signatures (3/4, 2/4, 5/4). The key signature remains two flats.

Em verde, a voz superior. Em laranja, a voz intermediária. Separados em tons de azul, o baixo e o acompanhamento harmônico.

A partir do c. 40, o acompanhamento harmônico se torna mais escasso, com as colcheias desacompanhadas restantes podendo ser interpretadas em uma ou duas vozes:

¹⁵ Performance com a digitação proposta disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=IdmwuyruZNo&ab_channel=DanielRicobom

FIGURA 60 – Trecho 4 (c. 36-42): separação polifônica alternativa dos c. 40-42

Em verde, a voz superior. Em laranja, a voz intermediária. Separados em tons de azul, o baixo e o acompanhamento harmônico.

3.1.4.2 Comandos

Os c. 36-37 e 38-39 podem ser encarados como uma sequência e sua reiteração, seguida de um prolongamento derivado do mesmo material. Assim, obter algum grau de paralelismo entre os dois excertos citados gera uma coesão formal e textural, mostrando com clareza a harmonia e a polifonia presentes:

FIGURA 61 – Trecho 4 (c. 36-42): sequência nos c. 36-39

Em laranja, as Sequências 1 e 2. Em verde, um prolongamento ao final da segunda sequência.

Nos c. 41-42, digitar a melodia grave em uma mesma corda é uma forma de valorizar o contorno melódico. As apogiaturas devem ser tratadas como foi anteriormente estipulado, com uma digitação que permita o corte imediato da nota ornamental:

FIGURA 62 – Trecho 4 (c. 36-42): c. 41-42

Em azul, as notas que devem ser digitadas na mesma corda. Em laranja, as apogiaturas.

3.1.4.3 Circunstâncias

Com relação às sequências mencionadas acima, foi possível realizar exatamente a mesma digitação nos c. 36 e 38, com um deslocamento de três casas:

FIGURA 63 – Trecho 4 (c. 36-42): paralelismo entre as digitações das sequências na digitação proposta dos c. 36-39

Em azul, as digitações paralelas dos c. 36 e 38.

Quanto aos c. 37 e 39, a disparidade dos acordes iniciais acabou impedindo o paralelismo na digitação, sendo então a maior similaridade o translado proporcional (da casa 11 para a casa 4; da casa 9 para a casa 2). Ao tomar como base a interpretação polifônica do c. 40, buscamos manter ambas as vozes contidas na linha única de colcheias:

FIGURA 64 – Trecho 4 (c. 36-42): digitação proposta para o c. 40

Em laranja, a voz superior. Em azul, a voz inferior.

Visando facilitar o *cantabile* da linha melódica, a digitação dos c. 41 e 42 se deu na quinta corda, com uma pequena mudança na repetição da figura, que ocorreu para se adequar aos acordes do final do compasso, gerando dedos-guia:

FIGURA 65 – Trecho 4 (c. 36-42): digitação proposta dos c. 41-42

Em azul, as notas digitadas na quinta corda. Em verde, as alterações buscando facilitar a chegada ao acorde. Em laranja, os dedos 2 e 3 atuando como guias no translado entre os dois últimos acordes.

3.1.4.4 Consequências

Uma interessante *Consequência* do paralelismo e das pestanas nos c. 36-39 é a sobrepermanência de notas da mesma voz. Por um lado, o intérprete pode optar por manter tal efeito, realçando o aspecto formal e harmônico do excerto, gerando maior direcionalidade para a meia-cadência que irá acontecer no c. 42; por outro, ao buscar recursos como abafadores de mão esquerda e direita, é possível manter a autonomia e clareza das vozes, além de destacar o momento solo da voz aguda, preservando o aspecto polifônico que norteia toda a obra:

FIGURA 66 – Trecho 4 (c. 36-42): possibilidades de abafadores nos c. 36-39

Em verde, os abafadores de mão esquerda (cortes da pestana). Em laranja, os abafadores de mão direita (indicando qual nota será cortada, por qual dedo e quando ocorrerá o abafador).

3.1.4.5 Condições

A principal demanda técnica resultante da digitação do Trecho 4 (c. 36-42) foi a presença dos translados, que ocorrem tanto dentro das sequências quanto entre elas. Apesar de configurarem saltos grandes (de 7 ou 5 casas), o paralelismo entre as digitações facilitou o processo de estudo, adequando assim minhas capacidades às *Condições* necessárias.

FIGURA 67 – Trecho 4 (c. 36-42): translados na digitação proposta dos c. 36-39

Em verde, os translados no interior das sequências. Em azul, o traslado entre as sequências. Em ambos os casos, foram marcados os pontos de chegada de cada traslado.

3.1.4.6 Análise Comparativa

A digitação original apresenta quatro interrupções obrigatórias de uma das vozes e faz o uso de duas cordas soltas:

FIGURA 68 – Trecho 4 (c. 36-42): interrupções de vozes e cordas soltas na digitação original¹⁶

Em vermelho, as interrupções de vozes. Em verde, as cordas soltas.

Já a digitação proposta não apresenta instâncias de interrupção de voz e utiliza 3 cordas soltas:

FIGURA 69 – Trecho 4 (c. 36-42): interrupções de vozes e cordas soltas na digitação proposta

Em verde, as cordas soltas.

De um modo geral, as digitações são similares, com a presença de paralelismos sendo para ambas um fator importante. Ainda assim, a digitação proposta apresenta mais cordas soltas

¹⁶ Como não há indicação de duração da pestana do c. 37 na digitação original – e para fins de argumentação, já que a outra possibilidade digital do compasso já será abordada pela digitação proposta – inferimos que os dedos 2 e 4 deverão ser usados como guia.

e menos interrupções obrigatórias do discurso polifônico, o que, segundo os critérios desta pesquisa, a favorece em termos de Esforço/Resultado.

3.1.5 Trecho 5 (c. 43-53)

O c. 43 é marcado pelos retornos ao centro tonal, textura, andamento e dinâmica iniciais da obra, formando uma espécie de coda que se conclui com a cadência final do estudo. (PEREIRA, 2011, p. 141)

FIGURA 70 – Trecho 5¹⁷ (c. 43-53):

3.1.5.1 Casos

A textura é muito similar à do começo, com as vozes superior e intermediária sendo conduzidas em motivos acéfalos, esta última também em síncopa. A principal diferença é na voz do baixo, que assume um pedal de tônica (Fá) ao invés da progressão ascendente do Trecho 1 (c. 1-12). O c. 51 caracteriza meia-cadência sobre a dominante, enquanto os dois compassos finais marcam VI7-V7-I em Fá menor:

¹⁷ Performance com a digitação proposta disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=k8peTniO830&ab_channel=DanielRicobom

FIGURA 71 – Trecho 5 (c. 43-53): organização polifônica

Em verde, a voz superior. Em laranja, a voz intermediária. Em azul, a voz inferior (pedal). Em roxo, as cadências finais da obra.

3.1.5.2 Comandos

Nos c. 43-46, é preferível a manutenção das durações de todas as vozes, incluindo o pedal. Já nos c. 48 e 50, o corte do baixo, inferido através da escrita do compositor, constitui um recurso importante para o alcance do registro agudo do instrumento, além da valorização dos contornos melódicos expressivos apresentados pelas duas vozes superiores:

FIGURA 72 – Trecho 5 (c. 43-53): cortes deliberados do baixo pedal

Em verde, a voz superior. Em laranja, a voz intermediária. Em azul, a voz inferior (pedal). Em vermelho, os cortes do baixo.

Os c. 51-53 caracterizam a pontuação final da obra, com o discurso polifônico sendo substituído por encadeamentos harmônicos. Logo, é importante buscar uma digitação que possibilite vigor e ressonância à execução dos acordes:

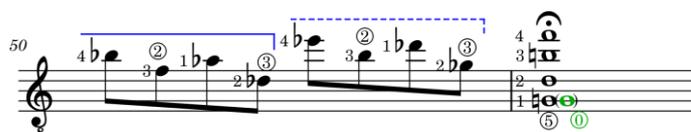
FIGURA 73 – Trecho 5 (c. 43-53): cadências finais nos c. 51-53

Em roxo, a meia-cadência sobre a dominante. Em vermelho, VI7-V7-I sobre fá menor.

3.1.5.3 Circunstâncias

No c. 50, a ocorrência de um paralelismo digitacional entre os dois grupos de 4 colcheias facilita a digitação e salienta a estrutura motivica. Já no c. 51, é possível encontrar um recurso idiomático pouco usual em um centro tonal como Fá menor ao violão: o vibrar de uma corda solta por simpatia. Ao evitar a pestana, o acorde de Sol maior com sétima é reforçado por meio da ressonância da terceira corda solta:

FIGURA 74 – Trecho 5 (c. 43-53): paralelismos no c. 50 e ressonância no c. 51

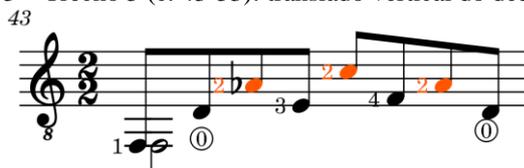


Em azul, o paralelismo digitacional. Em verde, a corda solta que vibra por afinidade.

3.1.5.4 Consequências

Uma consequência de evitar a sobrepermanência de notas da mesma voz foi o translado vertical do dedo 2 no c. 43, dificultando a manutenção do *legato* do trecho. É importante ressaltar que o mesmo ocorre na digitação original, que é idêntica:

FIGURA 75 – Trecho 5 (c. 43-53): translado vertical do dedo 2 no c. 43



Em laranja, o translado vertical.

3.1.5.5 Condições

Por conta do translado do dedo 2, o excerto de maior dificuldade foi o c. 43. Entretanto, com o estudo da sincronia, esse problema foi sanado. Em linhas gerais, as demandas do trecho estavam dentro das minhas *Condições*, sendo que não houve grandes desafios para sua execução, em especial quando comparada à de trechos anteriores.

3.1.5.6 Análise Comparativa

Na digitação original do Trecho 5 (c. 43-53), houve 6 instâncias de cordas soltas e 6 interrupções de vozes:

FIGURA 76 – Trecho 5 (c. 43-53): cordas soltas e interrupção de vozes na digitação original

Em verde, as coras soltas. Em vermelho, as interrupções de vozes.

Já na digitação proposta, ocorreram 7 cordas soltas e 2 interrupções de vozes. Agregando isso aos elementos idiomáticos mencionados anteriormente, a digitação da pesquisa é claramente vantajosa no quesito Esforço/Resultado.

FIGURA 77 – Trecho 5 (c. 43-53): cordas soltas e interrupção de vozes na digitação proposta

Em verde, as coras soltas. Em vermelho, as interrupções de vozes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Começamos o processo investigativo diante de temáticas bem embasadas academicamente: o idiomatismo ao violão, com publicações como Scarduelli (2007) e Kreutz (2014); a digitação ao violão, com Alípio (2014); a obra violonística de Camargo Guarnieri, com Pereira (2011). Tal embasamento possibilitou a associação de temas feita pela pesquisa, abordando, em um viés pragmático, as resultantes idiomáticas do processo de digitação de uma obra de Camargo Guarnieri ao violão.

No contexto do *Estudo n°1* (1958), o desenvolvimento do Cenário Digitalicional implicou em adereçar as dificuldades técnicas e musicais da obra sob a perspectiva do intérprete, ou seja, levando em consideração sua visão interpretativa e suas capacidades individuais. A principal consequência dessa abordagem na interpretação da obra foi uma maior clareza quanto ao discurso musical. Na digitação original, nem sempre estava claro o propósito da escolha de algumas opções.

Sentimos que os trechos 2 (c. 13-24) e 3 (c. 25-35) se adequaram melhor à nossa visão interpretativa. Mas não é possível afirmar categoricamente que se tornaram mais idiomáticos, ou mesmo menos demandantes no aspecto técnico. Houve considerável progresso, em termos de idiomatismo ao violão, nos trechos 1 (c.1-12), 4 (c. 36-42) e 5 (c. 43-53), pois praticamente todas as métricas estabelecidas para a análise comparativa demonstraram evolução na digitação proposta em relação à original. De um modo geral, isso se deu por conta da possibilidade de criar, através da digitação, elementos idiomáticos: bons exemplos são os paralelismos digitacionais nos c. 10, 11-12, 23, e 50, além do extensivo uso de dedos-guia nos c. 27-28 e 33, bem como o caso de ressonância por simpatia no c. 51.

Dessa forma, novas concepções técnicas e propostas de digitação promovem o idiomatismo até o ponto em que possibilitam a realização da visão interpretativa do performer. Nossa visão da obra incluía: a possibilidade de cantar certas melodias, que acabamos por digitar na mesma corda; a possibilidade de sustentação máxima do discurso polifônico, mesmo em detrimento de alguns trechos que poderiam ser digitados de forma mais acessível. Por conta disso, é plausível afirmar que houve uma mudança na resultante idiomática da obra.

Entretanto, o mesmo não pode ser afirmado no tocante à sua notória dificuldade. Em termos de Esforço/Resultado, o Cenário Digitalicional trouxe um importante direcionamento ao inevitável esforço demandado do intérprete. Isso ocorreu porque todas as alterações digitacionais efetuadas foram embasadas na resultante musical, preservando sobretudo a manutenção do discurso proposto pelo compositor. Mas isso não significa que a obra exija

menos do intérprete que utilizar a nossa digitação, ou mesmo os princípios metodológicos aqui aplicados. Como consequência, não fica claro se tornamos a obra mais acessível a um público menos qualificado. Entretanto, ao colocar uma obra sabidamente desafiadora dentro da perspectiva do realizável diante das condições subjetivas de um intérprete, acabamos por criar um meio de dialogar com as dificuldades da obra, que pode ser útil a outros violonistas.

É interessante notar que, ao menos no escopo deste projeto, a digitação foi capaz de gerar quase que exclusivamente idiomatismo instrumental explícito. Ou seja, não foi possível gerar um maior número de cordas soltas e fazer o uso sistemático de maiores ressonâncias, o que talvez facilitaria a manutenção do caráter dramático por vezes exigido pela obra.

Constatamos que o problema das cordas soltas está diretamente ligado à escolha de centro tonal feita por Guarnieri, sendo uma situação de idiomatismo instrumental implícito que não foi possível adereçar por meio da metodologia da pesquisa. Como não é um estudo voltado para o desenvolvimento técnico ao instrumento¹⁸, várias são as possibilidades de intervenção e experimentação, inclusive com instrumentos de mais de 6 cordas.

Outras opções possíveis são a scordatura e a transposição. A primeira é prejudicada pelo centro tonal de Fá menor e implica invariavelmente na mudança de digitação. Já a segunda acaba levando a um maior grau de interferência, podendo distanciar o resultado final da intenção original do compositor, que deliberadamente buscou nessa obra um centro tonal de difícil realização ao violão. Essa mesma escolha foi muito mais favorável ao instrumento em obras anteriores¹⁹.

Há também como alternativa a reedição, embora o caráter essencial do contraponto na obra dificulte a adição e remoção de notas sem um bom embasamento analítico/musicológico. Optamos, por exemplo, por manter os acordes modificados pela edição de Sávio, embora seja possível executar os propostos originalmente pelo compositor no manuscrito²⁰. Essa e outras formas de reorganizar os acordes e encadeamentos harmônicos da peça poderiam levar a diferentes Cenários Digitacionais, bem como diferentes conclusões quanto aos questionamentos dessa pesquisa.

Por conta do componente individual do Cenário Digital, a digitação produzida é pessoal. Outros intérpretes, com outras subjetividades e prioridades, obteriam outros resultados:

¹⁸ Compartilhamos a visão de Pereira (2011, p. 168): “os 3 Estudos para violão de Guarnieri não são pensados como ferramentas para o desenvolvimento técnico”.

¹⁹ O *Ponteio* (1944), e a *Valsa Chôro* nº1 (1954), ambos escritos anteriormente ao *Estudo* nº1 (1958), possuem escolhas de centros tonais mais favoráveis ao violão, possibilitando um maior uso de cordas soltas e aproveitamento de ressonâncias.

²⁰ Para uma discussão mais aprofundada dessas alterações, ver Pereira (2011, p. 235).

Optamos por orientar as interrupções de vozes nos trechos 1 e 2 através da figura do compasso; se, por exemplo, a textura fosse organizada de forma diferente, com cortes deliberados de menor ou maior duração, ou mesmo com a permanência de notas para além da barra do compasso, poderia haver uma grande discrepância na digitação final. Intérpretes dotados de maior elasticidade possivelmente seriam capazes de executar o c. 23 de outras formas, fazendo o acorde inicial soar por inteiro e evitando os translados que propusemos.

Além disso, a mesma obra abordada sob outros escopos (como o dos 3 estudos para o violão do mesmo compositor, por exemplo) poderia demandar diferentes interpretações, para as quais o *Cenário Digitacional* também geraria outros resultados.

A principal contribuição deste estudo de caso se dá no estabelecimento de precedentes na abordagem de obras consideradas pouco idiomáticas ao violão. Isso serve tanto para explorações voltadas à performance de repertórios escritos para o violão – mas pouco tocados – quanto para a expansão do cânone violonístico, por meio de arranjos e transcrições de peças de outros instrumentos e formações instrumentais.

REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. *O Processo de Digitação para Violão da Ciaccona BWV 1004 de J. S. Bach*. 2010. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*. 2014. Tese (doutorado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.

APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. Sixth Printing Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1950.

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

BARTOLONI, Giacomo. *O violão na cidade de São Paulo no período de 1900 a 1950*. 1995. Dissertação (mestrado em música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1995.

BERLIOZ, Hector. *Treatise on instrumentation: enlarged and revised by Richard Strauss*. Tradução de Theodore Front. New York: Kalmus, 1949 [1844].

CAMARGO Guarnieri. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa18846/camargo-guarnieri>> Acesso em: 18 de Mar. 2021. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

CAMARGO Guarnieri. Academia Brasileira de Música. Disponível em: <<http://www.abmusica.org.br/academico/camargo-guarnieri/>>. Acesso em: 18 de Mar. 2021.

EGG, André Acastro. *Fazer-se Compositor: Camargo Guarnieri 1923 – 1945*. 2010. Tese (doutorado em história). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

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

GOMES, Sabrina Souza; WINTER, Leonardo Loureiro. *A Colaboração Compositor-Intérprete na Reelaboração de Passagens Não-Idiomáticas no Violão*. Revista Vórtex, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-34, 2020.

GOMES, Sabrina Souza. *A reelaboração de passagens não-idiomáticas do Estudo nº 10 para violão solo de Marcelo Rauta por meio da colaboração intérprete-compositor*. 2018. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

GUARNIERI, Mozart Camargo. *Estudo nº 1*. Milão (Itália): Ricordi, 1961. Partitura, 2 páginas. Violão.

KOONCE, Frank. *Left Hand Movement: a bag full of tricks*. 1997. Disponível em <<https://www.frankkoonce.com/articles/A%20Bag%20of%20Tricks.pdf>>. Acesso em 16 mar. 2021.

KREUTZ, Thiago de Campos. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. 2014. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2014.

LONER, Raquel Turra; ALÍPIO, Alisson. *WALKING: Conceituação do comportamento de mão esquerda ao violão observado por Frank Koonce*. Revista Vórtex, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-18, 2020.

LÓPEZ-CANO, Rubén; SAN CRISTÓBAL, Úrsula. *Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014.

MADEIRA, Bruno. *Revisão e digitação de Desterro – Noite, para violão solo, de Maria Ignez Cruz Mello*. Revista Vórtex, Curitiba, v.6, n.3, 2018, p. 1-23.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. *O idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós*. 2013. Dissertação (mestrado em música). Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

PASCHERO, Nahuel Romero. *Um estudo sobre a digitação a partir da peça Calleta el Membrillo para violão de Guillermo Rifo*. 2016. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. *A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro*. 2011. Tese (doutorado em música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

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

SANTOS, Cristiano Souza dos. *Processos de criação do intérprete: estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad*. 2009. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, 2009.

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. Dissertação (mestrado em música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

SHERROD, Ronald Jerone. *A guide to fingering of music for the guitar*. 1981. Tese (doutorado em música). The University of Arizona, 1981.

SILVEIRA FILHO, Fernando Gonçalves Dutra da. *Uma análise da digitação grafada nas Five Bagatelles de William Walton*. Dissertação (mestrado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2004.

WOLFF, Daniel. *Como digitar uma obra para violão*. Violão Intercâmbio, nº 46, Abril, p. 15-17, 2001. Disponível em <https://danielwolff.com/artigos_br/Como_Digitar_Port.htm>. Acesso em 15 mar. 2021.

APÊNDICE 1 (Gravação da Obra)

[Gravação Completa da Obra – Youtube](#)

[Trecho 1 – Youtube](#)

[Trecho 2 – Youtube](#)

[Trecho 3 – Youtube](#)

[Trecho 4 – Youtube](#)

[Trecho 5 – Youtube](#)