

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

NAHUEL ROMERO PASCHERO

**UM ESTUDO SOBRE A DIGITAÇÃO A PARTIR DA PEÇA
CALETA EL MEMBRILLO PARA VIOLÃO
DE GUILLERMO RIFO**

Porto Alegre
2016

NAHUEL ROMERO PASCHERO

**UM ESTUDO SOBRE A DIGITAÇÃO A PARTIR DA PEÇA
CALETA EL MEMBRILLO PARA VIOLÃO
DE GUILLERMO RIFO**

Trabalho conclusivo de Mestrado submetido como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de concentração Práticas Interpretativas, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Any Raquel Carvalho

Porto Alegre
2016

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Daniel e Eliana por me apoiarem sempre e as minhas irmãs Carolina e Daniela pela parceria;

A Alejandra pelo amor incondicional;

A minha família brasileira que me recebeu desde o primeiro dia com os braços abertos e fizeram destes dois anos uns dos melhores da minha vida: Cleo, Vovô, Bibi, JV e Pablo;

Aos amigos brasileiros Marcio (Eddie), João, Robinho, Rafael e Renata;

Aos meus tios, meu primo e toda a minha família;

A todos os professores responsáveis pela minha formação musical, em especial a Roger Cayre, Cristina Cuitiño e Victor Villadangos;

A Prof. Dra. Any Raquel de Carvalho pela dedicação e pelas valiosas orientações para realizar este trabalho;

Ao Prof. Dr. Daniel Wolff pelas motivadoras aulas e pela sua qualidade humana e profissional;

As professoras que tive durante o curso de Pós-Graduação em Música, Prof.^a Dr.^a Luciana Del-Ben, Prof. Dra. Any Raquel de Carvalho e Prof. Dra. Cristina Caparelli;

Aos colegas violonistas Rafael Iravedra por colaborar sempre, Pablo Pulido, João Batista Souza, Eduardo Pastorini e Renan Simões, por compartilhar os aprendizados;

Ao grande amigo Leo Medina;

Aos colegas do PPGMUS, especialmente aos amigos das Práticas, Hugo Peña, Renan Stoll, Javier Albornoz, Ianes Gil Coelho e Samuel Henrique Cianbroni;

A todo o pessoal do PPGMUS;

Aos professores da Banca;

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

RESUMO

O presente trabalho trata da digitação ao violão como um processo com diferentes instâncias, as quais contribuem para a tomada de decisões interpretativas e sua fundamentação. A digitação grafada existe desde os primórdios da história do violão, mas, comparada com a técnica instrumental, sua abordagem analítica resulta escassa. A partir da revisão de literatura sobre o tema, construí um referencial teórico e prático que serviu para digitar a obra “Caleta el Membrillo” do compositor chileno Guillermo Rifo (2012) de forma sistemática, a qual se apresentava sem digitações grafadas. Após analisar diversos trechos musicais e propor diferentes soluções digitais para cada um, dentro dos marcos preestabelecidos, grafei a partitura final com as minhas escolhas.

Palavras chave: Violão, digitação, Guillermo Rifo, Caleta el Membrillo.

ABSTRACT

This work deals with guitar fingerings as a process with different phases which help prepare for and establish interpretative decisions. Printed fingerings exist since the beginning of the history of the guitar. However, when compared to instrumental technique, this analytical approach remains scarce. After presenting a review of current literature on the subject, I built a theoretical and practical framework that served to provide fingering choices for the work “Caleta el Membrillo” by Guillermo Rifo (2012) in a systematic way. This piece had no printed fingerings. After analyzing several musical passages and offering different fingering solutions for them, within preestablished limits, I propose and present a final version with my fingering choices.

Key words: Guitar, guitar fingering, Guillermo Rifo, Caleta el Membrillo.

Lista de Figuras

Figura 1: Primeiro exercício do <i>Studio per la chitarra</i> de Mauro Giuliani.....	1
Figura 2: Trecho musical do <i>Nuevo método para la guitarra</i> de Dionísio Aguado.....	1
Figura 3: Método para violão de Aguado, preferência da combinação 1-4 e 2-4 por sobre 1-3, 2-3.....	11
Fig. 4: Mesmo dedo em transição de uma corda a outra, método de Fernando Sor.....	13
Figura 5: Repetição de dedos em Giuliani c. 10-15.....	14
Figura 6: Repetição de dedos em Aguado cc. 1-6	14
Figura 7: Repetição do p em forma ascendente e do i em forma descendente, arpejo nº 94, Método Giuliani	14
Figura 8: Exemplo de digitação com guias de execução, c. 76. (SANTOS, 2009)....	21
Figura 9: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012), finais da seção A e B, c. 61-62 e 79-81	31
Figura 10: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012). Passagem da seção D para E, c. 126-128	32
Figura 11: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012). Exemplos de polifonia a duas Vozes com figuração rápida, c. 1-2 e 65-66	33
Figura 12: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012). Exemplo de textura contrapontística a duas vozes, c. 92-95	34
Figura 13: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012). Exemplo de trecho homofônico de alta atividade rítmica, c. 144-145.....	34
Figura 14: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012). Motivo principal seguida pela sua transposição, c. 134-137	35
Figura 15: Compasso 1 e 2 da Sonata III de M. Ponce (1927) digitados por Segovia	42
Figura 16: “La huida de los amantes por el Valle de los Ecos” (BROUWER, 1982), c. 15	43
Figura 17: Estudo 12 (VILLALOBOS, 1929), c. 38-39. Digitação original	50
Figura 18: Estudo 12 (VILLALOBOS, 1929). Digitação proposta por esta Pesquisa.....	50
Figura 19: Nocturnal after Jhon Dowland, Gently Rocking, c. 1. Digitada por Julian Bream	51
Figura 20: Nocturnal after Jhon Dowland, Gently Rocking, c. 1. Digitação proposta por esta pesquisa	51
Figura 21: Gesto 1, c. 1, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	53
Figura 22: Gesto 1, c. 1, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	54
Figura 23: Gesto 1, c. 1, possibilidade 3. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	54
Figura 24: Gesto 2, c. 3-4, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	55
Figura 25: Gesto 2, c. 3-4, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	55
Figura 26: Gesto 3, c. 5-6, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	56
Figura 27: Gesto 3, c. 5-6, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	56
Figura 28: Gesto 4, c. 11-12, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	57
Figura 29: Gesto 4, c. 11-12, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	57
Figura 30: Gesto 5, c. 13-14, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	58

Figura 31: Gesto 5, c. 13-14, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	58
Figura 32: Gesto 6, c. 24-26, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	58
Figura 33: Gesto 6, c. 24-26, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	59
Figura 34: Gesto 7, c. 34-35, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	59
Figura 35: Gesto 7, c. 34-35, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	60
Figura 36: Gesto 8, c. 34-35, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	60
Figura 37: Gesto 8, c. 34-35, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	60
Figura 38: Gesto 9, c. 44-46, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	61
Figura 39: Gesto 9, c. 44-46, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	61
Figura 40: Gesto 10, c. 55-56, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	62
Figura 41: Gesto 10, c. 55-56, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	62
Figura 42: Gesto 11, c. 65-71, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	63
Figura 43: Gesto 11, c. 65-71, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	64
Figura 44: Gesto 12, c. 110-111, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	65
Figura 45: Gesto 12, c. 110-111, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	65
Figura 46: Gesto 13, c. 113-114, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	65
Figura 47: Gesto 13, c. 113-114, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	66
Figura 48: Gesto 14, c. 138-139, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	66
Figura 49: Gesto 14, c. 138-139, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	67
Figura 50: Gesto 15, c. 144-145, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	67
Figura 51: Gesto 15, c. 144-145, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	67
Figura 52: Gesto 16, c. 148-150, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	68
Figura 53: Gesto 16, c. 148-150, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	68
Figura 54: Gesto 17, c. 210, posibilidad 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	69
Figura 55: Gesto 17, c. 210, posibilidad 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	69

Figura 56: Motivo central da obra, c. 134-135. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).....	70
Figura 57: Trecho homofônico, c. 18. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).	70
Figura 58: Trecho homofônico, c. 58-59. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012)	70
Figura 59: Trecho polifônico, c. 92-95. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012)	71

Lista de Quadros

Quadro 1: Simbologia usada nesta pesquisa	7
Quadro 2: Abreviações dos termos utilizados para a mão esquerda em Santos (2009).....	22
Quadro 3: “Caleta el Membrillo” de Rifo (2012), esquema formal	31

Lista de Diagramas

Diagrama 1. Cenário digital orbitalizado pelas quatro perspectivas em Alípio (2014).....	25
--	----

Lista de gráficos

Gráfico 1. Tendões extensores controladores dos dedos em Sherrod (1981)	39
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
O interesse pelo tema	5
1. METODOLOGIA DA PESQUISA	9
1.1. REVISÃO DE LITERATURA.....	9
1.1.1 Sobre a digitação no violão clássico	9
1.1.2.1. Os métodos clássicos.....	10
1.1.2.2. Semelhanças e diferenças entre as escolas clássicas	13
1.1.3. Os métodos modernos.....	16
1.1.4. Trabalhos recentes sobre a digitação	19
1.1.4.1. A produção acadêmica	19
1.1.4.1.1. Dissertações	20
1.1.4.1.2. Teses	23
1.1.4.2. Livros e artigos.....	26
1.2. REFERENCIAL TEÓRICO.....	28
2. ANÁLISE DA OBRA CALETA EL MEMBRILLO DE GUILLERMO RIFO	29
2.1 SOBRE O COMPOSITOR	29
2.2 SOBRE A PEÇA	29
2.2.1 Estrutura	31
2.2.2 Textura/tempo.....	32
2.2.2.1 Polifonia a duas vozes com figuração rápida.....	32
2.2.2.2 Polifonia a duas vozes com figuração lenta	33
2.2.2.3 Partes monofônicas	34
2.2.2.4 Partes homofônicas/motivos	35
3. A DIGITAÇÃO	37
3.1 DISPOSIÇÕES DIGITAIS FAVORÁVEIS	37
3.1.1 Mão esquerda	37
3.1.1.1 Disposições.....	40
3.1.1.2 Translados	41
3.1.1.3 Ligados	43
3.1.1.4 Pestanas	44
3.1.1.5 Vibrato.....	45
3.1.2 Mão direita	45
3.1.2.1 Cruzamentos.....	47
3.1.2.2 Repetição de dedos	48
3.1.2.3 Corda solta.....	49
3.1.2.4 Notas/cordas repetidas	50
3.2. A ESCOLHA DE DIGITAÇÕES / O PROCESSO DE DIGITAÇÃO NA <i>CALETA EL MEMBRILLO DE RIFO</i>	52
3.2.1 Gestos monofônicos e de textura polifônica com figuração rápida	52
3.2.2 Gestos homofônicos e de textura polifônica com figuração lenta	69
CONCLUSÃO	72
REFERÊNCIAS	75
APÊNDICE	77

INTRODUÇÃO

Desde os começos da história do violão clássico, a digitação tem sido tema de interesse da maioria dos violonistas. É por isto que já nas primeiras partituras e métodos editados para o instrumento encontra-se, na maioria dos casos, uma digitação sugerida. Nos exemplos abaixo, é possível observar tal preocupação por sinalizar a digitação no *Studio per la chitarra* de Mauro Giuliani (1812) e no *Nuevo método para guitarra* de Dionísio Aguado (c. 1844) ¹, dentre os primeiros métodos escritos para o violão. Nota-se que as duas mãos têm digitação sugerida:



Figura 1: Primeiro exercício do *Studio per la chitarra* ² de Mauro Giuliani (1812, p. 1)



Figura 2: Trecho musical do *Nuevo método para la guitarra* de Dionísio Aguado (1844, p. 18)

Essa necessidade de grafar a digitação na partitura encontra sua razão na seguinte dificuldade, conforme Fernández:

O violão oferece, como nenhum outro instrumento, a possibilidade de se tocar as mesmas notas em diferentes lugares; isto implica que sempre será

¹ Embora o trabalho citado seja de 1844, dois trabalhos similares foram publicados antes por Aguado: *Escuela de Guitarra* (1825), *Méthode complète pour la guitare* (c. 1834), cada um com reedições diferentes (JEFFERY, 1981).

² Neste trabalho me referirei aos dedos da mão direita como *p*, *i*, *m* e *a* (polegar, indicador, médio e anular, respectivamente) e aos da mão esquerda como 1, 2, 3 e 4 (indicador, médio, anular e mínimo). Outros símbolos aparecem no Quadro 1 na página 7. Na época de Giuliani alguns autores indicavam os dedos *i*, *m* e *a* como um, dois e três pontos, respectivamente, e o polegar como uma flecha.

necessário tomar decisões de um tipo algo mais complexas do que as que são necessárias em outros instrumentos... (FERNÁNDEZ, 2000, p. 44) ³

As diferentes possibilidades de digitar que o violão oferece, fazem com que o intérprete tenha que tomar decisões diversas para executar uma música. Alípio (2010) afirma que:

A possibilidade de produzir uma mesma nota em mais de uma localização da escala e a diferença de materiais, espessura e tensões entre suas cordas, fazem com que haja uma ampla gama de timbres, gerando diferentes resultados auditivos para uma mesma situação. Mais que isso, esses recursos trazem dúvidas e impõem decisões ao intérprete. (ALÍPIO, 2010, p. 10)

Tal como salienta Guerchfeld, interpretar e executar uma obra musical em um instrumento é uma tarefa muito complexa que inclui muitos fatores de “natureza interdisciplinar” (1996, p. 62). A escolha de dedilhados adequados, o tipo de sonoridade, a projeção do som na sala de concerto, a compreensão da estrutura da obra e das ideias do compositor, o estilo, a análise técnica da execução, e a experimentação de novos timbres e efeitos dinâmicos são exemplos da intensa atividade intelectual e de pesquisa que o intérprete precisa enfrentar. Na minha experiência como estudante e professor de violão, tenho observado que na preparação da performance existem alguns fatores que são analisados e ensinados com uma maior profundidade do que outros. Tal é o caso da técnica, em geral, do instrumento. Existe uma vasta bibliografia sobre o tema: livros e métodos que a tratam de diversas maneiras, são exigidos e formam parte dos programas de estudo na maioria das instituições nas quais se ensina violão, mas tratam a digitação “de forma superficial, comparado à vasta abordagem técnica do instrumento” (ALÍPIO, 2010, p.13). Considerando que a digitação é fundamental à interpretação musical, chama a atenção que, na maioria desses métodos e livros, ela ocupe um lugar secundário e não seja tratada de forma analítica. Segundo Alípio:

Os autores, ainda que tenham levantado importantes questões a respeito da digitação, direcionam o assunto a especificidades pouco conexas entre si, refletindo mais suas experiências do que propriamente investigações. (ALÍPIO, 2014, p. 27)

³ La guitarra ofrece, como ningún otro instrumento, la posibilidad de tocar las mismas notas en diferentes lugares; esto implica que siempre habrá que tomar decisiones de un tipo algo más complejo que las que se requieren en otros instrumentos. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 44)

A grande quantidade de música editada com digitações grafadas e a pouca literatura dedicada aos processos de escolha de digitação pode ser uma das causas dessa problemática. Sem uma construção de critérios de escolha, corre-se o risco de ler uma partitura sem interpretá-la, reduzindo a digitação grafada a uma única solução técnica para uma problemática estético-musical. De acordo com esta afirmação, Silveira Filho comenta que:

Uma das possíveis implicações de uma digitação grafada é a possibilidade de interferência na leitura musical e, conseqüentemente, na execução. A experiência docente mostra que estudantes de violão tendem a respeitar a digitação grafada. Frequentemente em sala de aula, os estudantes alegam, por exemplo, que utilizaram o dedo X na corda Y porque está indicado na partitura. Este tipo de conduta, sem uma compreensão dos problemas que envolvem a execução de digitações, pode vir a reduzir uma partitura ou uma interpretação/execução no violão a um sistema de dedilhados. (SILVEIRA FILHO, 2004, p. 9)

Sherrod amplia esta observação, afirmando que muitos músicos “seguem cegamente” as digitações grafadas, sem dar conta que elas “reproduzem a interpretação e as demandas técnicas do editor” (SHERROD, 1981, p. 9). Além disso, considera que muitas vezes as digitações são pensadas sem o instrumento ou testadas em um tempo menor ao real (SHERROD, 1981, p.10), o que traz como conseqüência digitações descontextualizadas em muitos casos. Neste sentido, na literatura consultada são enumerados principalmente três casos distintos nas partituras com digitação grafada: o primeiro caso é a música composta por violonistas, onde a digitação “forma parte do texto” (FERNÁNDEZ, 2013b, s/n), já que foi criada desde um conhecimento pragmático do instrumento. Um segundo caso é constituído pela música criada por compositores não violonistas, onde a digitação pode se considerar como “uma solução técnico-instrumental para um problema de execução implícito em uma peça musical” (SILVEIRA FILHO, 2004, p. 14). Essa única solução proposta pelo editor, onde a digitação não forma parte do texto, é uma interpretação e tem que ser considerada só como uma das diversas possibilidades existentes, e não se limitar a uma formulação:

A digitação grafada é apresentada em uma partitura de forma invariável, ou seja, mesmo sendo possível uma formulação diferente para um trecho, a partitura apresenta apenas uma forma. Assim, o gesto musical proveniente da execução de uma digitação grafada limita-se ao âmbito das possibilidades de execução de uma formulação. (SILVEIRA FILHO, 2004, p. 8)

Uma terceira opção é constituída pela música grafada com digitações que são criadas como produto da relação do intérprete com o compositor, nas quais resulta difícil e até pouco objetivo estabelecer que decisões correspondem a cada um. Um exemplo disto são as inúmeras composições que foram dedicadas ou criadas para o célebre violonista Andrés Segovia ⁴, com ou sem a sua colaboração. Fernández considera muitas destas composições como “transcrições virtuais” ao violão:

...a partir de Tárrega ⁵, o repertório do violão começou a se nutrir consideravelmente de transcrições. Muito do repertório criado para Segovia, por exemplo, consiste em verdadeiras “transcrições virtuais”, onde as obras concebidas por compositores que não compreendiam as características idiomáticas do violão, nem se importavam com isso; confiavam a Segovia a realização de uma “adaptação” ao violão- o qual gera exatamente a mesma situação que a de intentar uma transcrição de uma obra pensada para outro instrumento. (FERNÁNDEZ, 2013b, s/n) ⁶

A digitação envolve muitos aspetos do mecanismo e da técnica instrumental, e requer, portanto, o conhecimento e domínio deles. Segundo Fernández (2000), a digitação predetermina a execução e é a consequência de uma concepção musical, de modo que “uma boa digitação não é a maneira mais fácil de produzir as alturas indicadas na passagem... [mas é]... a maneira mais eficiente de realizar em termos de sons físicos um gesto musical...”⁷ (FERNÁNDEZ, 2000, p. 46). É dizer que digitar é interpretar. O autor complementa afirmando que:

Nunca poderemos enfatizar demais que a digitação no violão determina não só a articulação da passagem, mas também o seu estilo e som. Por mais que esta ideia seja das mais comuns de todos os trabalhos recentes sobre o

⁴ Violonista espanhol (1893-1987) considerado como um dos mais importantes e influentes do século XX.

⁵ Francisco Tárrega (1852-1909) foi um grande violonista e compositor espanhol. Aluno de Julián Arcas e mestre de, entre outros, Emilio Pujol e Miguel Llobet, enriqueceu consideravelmente o repertório de violão, tanto com composições próprias quanto com transcrições, além de contribuir à técnica do instrumento.

⁶ ...a partir de Tárrega el repertorio de la guitarra comenzó a nutrirse, considerablemente, de transcripciones. Mucho del repertorio creado para Segovia, por ejemplo, consiste en verdaderas “transcripciones virtuales”, donde obras concebidas por compositores que no comprendían las características idiomáticas de la guitarra, ni se preocupaban de ello, confiaban a Segovia el realizar una “adaptación” a la guitarra – lo que genera exactamente la misma situación que la de intentar una transcripción de una obra pensada para otro instrumento.

⁷ Una buena digitación no es la manera más “fácil” de producir las alturas indicadas en el pasaje... Una buena digitación en la guitarra es la manera más eficiente de realizar en términos de sonidos físicos un gesto musical. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 46)

violão, e seja invocada tantas vezes na teoria, não é aplicada na prática. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15)⁸

Por ser uma decisão que reflete diretamente na interpretação e execução de uma obra musical, a digitação é uma tarefa complexa que merece uma análise minuciosa e deliberada, já que inclui, além da técnica e o mecanismo, conhecimento nos aspetos teóricos, estilísticos e das particularidades de cada intérprete. O presente trabalho centra-se na análise, estudo e resolução de problemas de digitação na peça para violão solo “Caleta el Membrillo” do compositor chileno Guillermo Rifo (2012), partindo da construção de um referencial teórico baseado em diversos autores.

O interesse pelo tema

Em Setembro de 2012 tive acesso à obra “Caleta el Membrillo” do compositor Guillermo Rifo. Esta representou a peça de confronto da XXXIX edição do prestigioso concurso de execução instrumental “Dr. Luis Sigall” que se realiza a cada cinco anos em Viña del Mar (Chile). Com uma extensão de 213 compassos e desprovida de digitação grafada, a obra foi disponibilizada dois meses antes da competição e constituiu a peça de maior complexidade da primeira etapa. As dificuldades eram múltiplas: grande extensão, pouco tempo para sua preparação, linguagem moderna, pouco idiomática (compositor não violonista) e, sobretudo, não ter nenhuma digitação grafada, já que, à primeira vista, a peça oferecia muitas possibilidades diferentes. A falta de uma metodologia própria ou alheia que guiasse as minhas escolhas de digitação na peça fez com que o meu processo digital fosse desorganizado e pouco eficaz no tempo disponível.

Após refletir sobre os resultados obtidos no concurso, elaborar alguns pequenos trabalhos sobre o tema, observar a pouca bibliografia específica, perceber a necessidade de otimizar e ordenar os meus processos de digitação e atravessar algumas situações similares de preparação de peças de compositores não

⁸ Nunca podremos enfatizar demasiado que la digitación en la guitarra determina no sólo la articulación del pasaje, sino su mismo estilo y sonido. Por más que esta idea es uno de los lugares más comunes de todos los escritos recientes sobre la guitarra, tantas veces como esta idea se invoca en teoría se deja de aplicar en la práctica. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15)

violonistas sem digitações grafadas ⁹, considerei fundamental pesquisar e tentar encontrar, na literatura existente, fundamentações pragmáticas e teóricas que guiem as minhas futuras escolhas de digitação nesta obra e em outras. Essas questões poderão contribuir na construção de uma metodologia aplicável ao ato de digitar peças no violão.

O objetivo central do trabalho é investigar os princípios metodológicos relativos ao processo de digitação ao violão na peça “Caleta el Membrillo” do compositor Guillermo Rifo (2012). Os específicos incluem:

- Desenvolver uma lista de possibilidades de digitação para ambas as mãos nos trechos que apresentam dificuldades e compará-las;
- Fundamentar e orientar minhas escolhas de digitação baseadas na literatura disponível;
- Contribuir à criação/definição de uma metodologia aplicável ao ato digitacional e;
- Grafar as digitações escolhidas.

Após refletir e pesquisar sobre as características e problemáticas que traz a digitação desta obra, surgiram algumas perguntas e outras se mantêm:

- Existe uma metodologia geral aplicável ao processo de digitação?
- É preciso que as partituras tragam diversas possibilidades grafadas de digitação ou é o intérprete quem deve criá-las?
- É possível estabelecer diretrizes gerais de digitação partindo de alguns exemplos e que sirvam para outros intérpretes e outras peças?

Neste trabalho a obra “Caleta El Membrillo” foi digitada com uma metodologia e as decisões tomadas foram fundamentadas com base na literatura. A escolha desta obra ocorreu por diversas causas: por um lado existem poucos trabalhos que descrevam os processos de digitação sobre peças e esses são sobre obras que já trazem digitações grafadas e/ou pertencem a compositores violonistas. Encontrei

⁹ Uma peça com essas características foi exigida como parte do repertório para a prova prática ao ingressar no Mestrado em Práticas Interpretativas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em 2013.

apenas um trabalho que persegue objetivos similares a esta pesquisa (ALÍPIO, 2014), mas está focado na música tonal em geral e particularmente no período barroco. Segundo Barceló:

Cada época, cada estilo, tem a sua forma de expressão que os caracteriza e suas obras musicais apresentam diferentes exigências técnicas. Quando tocamos música do século XX (e do século XXI) são necessárias certas posturas e ligações destas que raramente ou nunca utilizamos na música do século XVII, por exemplo... talvez a música nova ou moderna não implique em mais dificuldades, mas sim, em outras problemáticas para as quais deveríamos estar preparados, não só teoricamente mas também na prática (BARCELÓ, 1995, p. 7) ¹⁰

Por outro lado, a obra é relevante dentro do meio violonístico, já que foi exigida como parte da primeira etapa e especialmente composta para a XXXIX edição do concurso de execução instrumental “Dr. Luis Sigall” que é atualmente um dos maiores concursos a nível mundial por seus prêmios e condições. Este concurso é realizado todos os anos, trocando sempre os instrumentos, sendo um ano para cada um (violão, piano, canto, violoncelo e violino). É, também, um dos dois únicos concursos validados pela federação mundial de concursos internacionais na América do Sul ¹¹. Finalmente, “Caleta El Membrillo” apresenta muitas possibilidades de digitação e dificuldades idiomáticas, que servirão para expor, analisar e fundamentar escolhas e/ou critérios de digitação.

Os símbolos e abreviações usados nesta pesquisa encontram-se no Quadro 1 abaixo:

<i>p, i, m, a</i>	Polegar, indicador, médio e anular da mão direita
1, 2, 3, 4	Indicador, médio, anular e mínimo da mão esquerda
0	Corda solta
①	Primeira corda
C	Pestana completa
Ⓒ	Pestana parcial

¹⁰ Cada época, cada estilo, tienen su forma de expresión que les caracteriza y sus obras musicales presentan diferentes exigencias técnicas. Cuando tocamos música del siglo XX se hacen necesarias ciertas posturas y enlaces de éstas que rara vez o nunca hayamos utilizado en música del siglo XVII, por ejemplo... quizás la nueva música no implique más dificultades pero si otras problemáticas para las cuales deberíamos estar preparados, no sólo teórica sino también prácticamente. (BARCELÓ, 1995, p.7)

¹¹ <http://www.wfmc.org/Webnodes/en/Web/Public/Competitions> Acceso em 10 de março de 2016.

---	Duração da pestana
	Ligado de mão esquerda

Quadro 1: Simbologia usada nesta pesquisa

1. METODOLOGIA DA PESQUISA

A metodologia foi dividida em quatro etapas:

1. Construção de um referencial teórico a partir de diferentes autores, principalmente de Sherrod (1981), Barceló (1995), Fernández (2013a, b; 2000) e Alípio (2014);
2. Análise da peça “Caleta el Membrillo” (RIFO, 2012) e levantamento das suas demandas técnicas;
3. Experimentação e comparação entre as diferentes possibilidades de digitação na obra;
4. Escolha de uma digitação final, a partir das informações coletadas, e redação do trabalho.

1.1. REVISÃO DE LITERATURA

1.1.1. Sobre a digitação no violão clássico

Ao longo de mais de 200 anos de história do instrumento, uma grande quantidade de artigos e livros, tendo como objeto de estudo o violão clássico, foram publicados. Considerando os objetivos desta pesquisa, falarei dos mais representativos de cada época e dos que se relacionam diretamente com a digitação.

Os primeiros e mais célebres livros publicados que tem como foco a técnica do violão de 6 cordas pertencem a violonistas clássicos consagrados: os métodos de Mauro Giuliani (1812), Dionisio Aguado (1844) e Fernando Sor (1830). Esses foram publicados em forma de métodos, seguindo a tradição da época, e cada um desenvolve os aspectos relacionados à técnica instrumental de forma distinta, tentando abarcar todas as tarefas relativas ao ato de tocar violão.

1.1.2.1. Os métodos clássicos

Os livros tradicionais de violão apresentam diferenças estruturais e de conceitos, mas todos têm um objetivo em comum: revelar as características próprias da forma de tocar de cada um dos seus autores. Todos abordam a digitação, embora alguns sejam mais explícitos que outros, e muitas das suas concepções seguem vigentes até hoje.

Giuliani no seu “Studio per la Chitarra” (1812) expõe suas ideias de como deve ser o estudo do violão, mas sem muitas reflexões escritas. Apesar de não ter muito texto, o violonista deixou registrada a maioria das digitações, a partir das quais podemos inferir sua forma de tocar e sua concepção de como resolver a maioria das demandas técnicas de sua música. Algumas das suas ideias serão desenvolvidas ao longo do presente trabalho e servirão para embasar decisões de digitação. Foram de grande ajuda para esta pesquisa as reflexões contidas no artigo “La digitación en Giuliani: el redescubrimiento de una técnica” (FERNÁNDEZ, 2013a). Nele, o autor analisa detalhadamente as informações de digitação do método e sintetiza as principais idéias do compositor. Giuliani, ao contrário dos seus contemporâneos, fazia grande uso do dedo anular da mão direita para os arpejos (mesmo em escalas) e embasava uma grande parte de sua técnica neles, uso amplamente aceito na técnica moderna do violão. Uma das conclusões de tal estudo, referida à técnica da mão direita, é que a combinação dos dedos *m-a* e suas variantes são totalmente evitadas no “Studio” (GIULIANI, 1812). Essa característica da técnica de Giuliani não coincide com o paradigma moderno que diz que todos os dedos das mãos devem ser treinados para responder satisfatoriamente em todas as combinações possíveis (FERNÁNDEZ, 2013a, s/n). O violonista já advertia que certas combinações de dedos resultavam mais fracas e, portanto, tentava evitá-las.

O violonista espanhol Dionisio Aguado, na terceira edição do seu método intitulado “Nuevo método para guitarra” (1844), expõe suas idéias de uma maneira diferente às de Giuliani. Com a maior parte do seu método com texto escrito, descreve os princípios de sua técnica de uma forma muito específica, propondo exercícios que abarcam diversas dificuldades progressivamente. Antes de avançar com exercícios específicos, o autor comenta sobre a posição, as características de um “bom violão”, o lugar ideal para tocar, como escolher boas cordas e vários temas relacionados. É interessante observar que Aguado propõe o uso de unhas em todos

os dedos da mão direita (1844, p.7), o que reflete na sua posição, semelhante à usada na técnica do violão moderno. Até então, resultava comum nos instrumentos de corda pulsada, encostar o dedo mínimo sobre o tampo do violão, o que tornava a execução com unhas dificultosa, tal como faziam muitos dos seus contemporâneos, entre eles Fernando Sor.

Embora Aguado não fale diretamente da digitação (exceto em alguns pequenos trechos), tem algumas pistas que revelam as suas preferências: optava por evitar o uso do anular (tal como Sor), utilizava a combinação *i-m* para fazer escalas sem importar a quantidade de notas, nem os cruzamentos de corda (mecanismo utilizado pela maioria dos violonistas na atualidade), e preferia combinar os dedos 1 e 2 com o dedo 4, e não com o dedo 3, como podemos inferir a partir da Figura 1. “Parecia natural apertar o Sol e o Ré dos compassos 1 e 7 com o dedo 3, mas é mais confortável e útil apertar com o 4”. (AGUADO, 1844, p. 14)¹²



Figura 3: Método para violão de Aguado, preferência da combinação 1-4 e 2-4 por sobre 1-3, 2-3. (AGUADO, 1844, p. 14)

No “Méthode pour la guitare” de Fernando Sor (1830) vemos a aproximação escrita mais detalhada dos três métodos. Nas palavras de Camargo (2005):

O método emprega não apenas uma maneira científica de abordar a guitarra e a música, que considera “a ciência dos sons” [SOR apud CAMARGO, p. 63], mas também diversas outras áreas do conhecimento humano: a geometria, descrevendo planos, linhas e ângulos para auxiliar nas explicações sobre a ação das cordas e dos dedos; a anatomia, para demonstrar a posição do corpo e a ação dos dedos; a medicina, comparando a científica à meramente empírica, e enaltecendo a primeira (CAMARGO, 2005, p. 25).

Logo após falar de aspectos gerais da sua técnica (instrumento, posição, mão esquerda e mão direita, qualidade do som), o autor descreve especificamente sua

¹² Parecia natural pisar el sol y el re de los compases 1° y 7° con el dedo 3, pero es más cómodo y útil pisarlos con el 4. (AGUADO, 1825, p. 14).

forma de digitar, sendo o único dos três que dedica vários capítulos a este tema. Ele propõe um sistema de digitação da mão esquerda baseado em intervalos, o qual chama de “Teoria das terças e sextas” (SOR apud CAMARGO, 2005, p. 71). Nas suas palavras:

Eu sabia que todos os acordes plaquês contêm pelo menos uma terça (seja entre o baixo e uma das partes superiores, ou entre as duas partes superiores), ou uma sexta, à exceção dos acordes de quarta e quinta, que considerava como um retardo da terça. Tendo estabelecido meu sistema para as terças, precisava apenas estabelecer um para as sextas para ter uma regra positiva para a digitação de todos os acordes imagináveis. (SOR apud CAMARGO, 2005, p. 63)

A partir da digitação dos acordes, baseada na sua teoria das terças e sextas, Sor construiu a digitação das escalas e da melodia de uma forma muito específica para cada tonalidade, pensando sempre na harmonia: “tendo a mão esquerda colocada para fazer o acorde, toda a escala se encontra sob os dedos sem necessidade de deslocá-la, a menos que a escala ultrapasse a extensão abarcada pelo acorde; e que é a corda solta ou o quarto dedo que produzem o complemento às partes digitadas para o acorde” (SOR apud CAMARGO, 2005, p. 76).

Além de ter modelos de digitação para cada tonalidade, o violonista tinha conceitos gerais que circundavam as suas escolhas. Por um lado tentava evitar o uso do dedo 3 em algumas combinações (particularmente nas distenções¹³), da mesma forma que seus contemporâneos:

...não importa de que outra maneira eu digite, uma vez a mão na posição, a ordem dos dedos segue sempre a dos trastes, a menos que seja obrigado a fazer, na mesma corda, três notas que abarquem dois intervalos de um tom; nesse caso eu os digito 1, 2 e 4, para fazer o afastamento do 1 ao 2, e não do 3 ao 4. (SOR apud CAMARGO, 2005, p. 43)

Por outro lado, o conceito de apresentação longitudinal “natural” dos dedos, de um dedo por casa, foi quase uma regra dos violonistas da época, critério que ainda continua vigente, mas com várias exceções e alternativas.

Outros usos comuns de Sor foram: evitar os deslocamentos da mão esquerda (uso comum nos tratados da época) e evitar a transição de uma corda à outra com o mesmo dedo (SOR apud CAMARGO, 2005, p. 71). Porém, conforme a Figura 2, de

¹³ Ver página 38 sobre distenções.

digitação de terças (em repetidas ocasiões do mesmo exercício, mesmo podendo evitá-lo), o contrário aparece:



Figura 4: Mesmo dedo em transição de uma corda a outra (SOR apud CAMARGO, 2005, p. 62)

A respeito dos deslocamentos e a escolha de diferentes setores do espelho do braço do violão, Sor considera:

Em uma passagem que deve ser executada com rapidez, é muito útil aproveitar uma posição para produzir o maior número de notas que aí se encontram; mas em uma passagem cantante, achei melhor buscar as notas onde as vibrações fossem mais continuadas. O sol produzido pela primeira corda na terceira casa é bem mais prolongado do que se for produzido pela segunda corda na oitava, ou pela terceira na décima segunda. (SOR apud CAMARGO, 2005, p. 85)

Com essas palavras, temos uma referência precisa das escolhas do violonista: prefere a utilização das posições mais baixas, que, nos violões da época, tinham maior ressonância, e evita os deslocamentos em tempos rápidos.

Por último, e como características que vêm da tradição dos instrumentos de corda pulsada, Sor preferia o toque sem unha na mão direita. Conseqüentemente, tinha uma posição mais paralela às cordas, com o dedo mínimo encostado sobre o tampo do violão. Isto restringia quase totalmente o uso de o dedo anular. Nas suas palavras: “... Se emprego raramente o dedo anular da mão direita para a harmonia, eu o prescrevo inteiramente para a melodia” (SOR apud CAMARGO, 2005, p. 89).

1.1.2.2. Semelhanças e diferenças entre as escolas clássicas

Muitas coisas em comum podem ser evidenciadas nestes três métodos, o que configuraria certos usos comuns da época: tanto em Giuliani (1812) quanto em Aguado (1844), a repetição dos dedos da mão direita em andamentos lentos e

moderados (além da repetição necessária nos bicordes e acordes, e a repetição tão comum do polegar nas cordas graves) parece ter sido um uso recorrente:



Figura 5: Repetição de dedos em Giuliani c. 10-15. (GIULIANI apud FERNÁNDEZ, 2013a, s/n)



Figura 6: Repetição de dedos em Aguado cc. 1-6. (AGUADO, 1844, p. 20)

No caso de Sor, não há digitações sugeridas para a mão direita no seu método, e ele evita grafá-las. Logo após expor exercícios para a mão direita, o autor escreve: “No que se refere à mão direita, haveria um grande número de combinações a fazer, mas suprimi expressamente [...] porque só apresento aqui os meios que levam a tocar como eu... (SOR apud CAMARGO, 2005, p. 45). Considerando-se que Sor usava quase exclusivamente só os dedos *p*, *i* e *m*; podemos concluir que a repetição de dedos poderia ser também uma prática comum do compositor.

Outro tipo de repetição de dedos encontrado no método de Giuliani é por deslizamento (comum na técnica moderna) que corresponde às repetições do dedo indicador e as do polegar em cordas adjacentes:

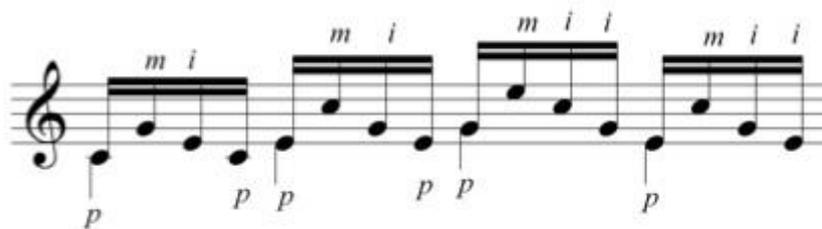


Figura 7: Repetição do p em forma ascendente e do i em forma descendente, arpejo n° 94 (GIULIANI apud FERNÁNDEZ, 2013a, s/n)

Outra característica comum é a preferência de todos pelas primeiras posições do braço do violão. Fernandez faz esta observação em Giuliani, a qual se pode estender aos outros autores, considerando a citação de Sor nas páginas anteriores e as digitações usadas por Aguado: “Utiliza-se as zonas da primeira posição em todas as cordas; quando é necessário ir à posições mais altas o uso é invariavelmente pelas primeiras duas cordas ¹⁴... (FERNÁNDEZ, 2013a, s/n)

O uso da pestana é muito limitado e, excetuando Aguado (1844, p. 33, 35) que escreve uma breve referência, não há menção nos métodos sobre isto. São poucos os momentos em que se faz uso da pestana nos métodos e isto se torna mais evidente pela falta de nomenclatura específica compartilhada para indicá-la: o uso de números romanos em Giuliani, a palavra “Ceja” em Aguado e o número 1 repetido em Sor. A pestana não é usada habitualmente e é evitada sempre que possível.

A combinação *a-m-a* ou *m-a-m* é quase totalmente evitada, especialmente em tempos rápidos. Aguado e especialmente Sor, restringem quase totalmente o uso do anular, ao passo que Giuliani evita, quase na sua totalidade, as fórmulas de arpejos com essa combinação. Por outro lado, a apresentação “natural” de um dedo por casa também é preferida, quase exclusivamente, e se evitam, sempre que possível, os traslados parciais, tentando fazer uso das cordas soltas.

Uma das diferenças mais notórias entre as 3 escolas, com relação à digitação, é a abordagem da mão direita nas escalas rápidas. Fernández fala disto no seu artigo “En busca de la técnica guitarrística de Paganini” (2013b):

¹⁴ Se recorren las zonas de primera posición en todas las cuerdas; cuando es necesario ir a posiciones más altas el recorrido es invariablemente por las primeras dos cuerdas. (FERNÁNDEZ, 2013, p. 9)

Quando se tratar de escalas muito rápidas, existe um limite de velocidade que se pode alcançar com a alternância de i-m (uma grande parte do trabalho técnico moderno está, de fato, dirigido a aumentar essa velocidade). Os violonistas do século XIX acharam três tipos de soluções para as escalas ultra-rápidas. A solução de Aguado, que foi a que permaneceu nos modernos, privilegia a alternância de i-m com o uso ocasional de ligados..A solução de Giuliani transcende o uso da alternância, e implica o uso de *i*, *m* e *a*, intercalados com ligados da mão esquerda...A de Sor, que considerava que “as figuras violinísticas não soam bem no violão” (por “figuras violinísticas” entendia escalas ultra-rápidas) era executar as escalas muito rápidas quase somente com a mão esquerda, utilizando os dedos da mão direita para tocar apenas a primeira nota de cada grupo de ligados em uma corda, e executar com a mão esquerda só, o resto do grupo. (FERNÁNDEZ, 2013, p.16-17) ¹⁵

1.1.3. Os métodos modernos

Pode-se considerar como escola moderna a estabelecida por Emilio Pujol, exposta nos seus quatro livros (1934; 1940; 1954; 1971) e iniciada por Tárrega. Através dos quatro livros, Pujol tenta abarcar todos os aspetos da técnica violonística, escrevendo generalidades e formulando exercícios para vencer diversas dificuldades. No primeiro livro (1934) dedica alguns conceitos gerais a respeito da digitação, que são de interesse a esta pesquisa:

Uma correta digitação depende, não somente da solução de muitas dificuldades de execução, mas também do melhoramento no fraseio, e na sonoridade e possibilidades de cada obra. Quase todos os instrumentos estão submetidos a teorias que procuram estabelecer de uma maneira lógica, as razões que aconselham o uso deste ou aquele dedo para a realização de um intervalo determinado. No violão, onde as notas se prestam mais do que em outros instrumentos à variadas interpretações, se abandona muitas vezes a digitação à vontade do executante [...] A digitação correta nasce, em primeiro lugar, do sentido qualitativo da execução. Quem quiser dar a cada nota, não somente o som, mas o valor e a intenção que lhe corresponde, terá que ordenar previamente os movimentos dos seus dedos. É verdade que nem todas as mãos são do mesmo tamanho, força e habilidade, e que, portanto, o que é fácil pra uns pode ser difícil para outros; mas há movimentos, tensões dos músculos e disposições digitais, que

¹⁵ Cuando se trata de escalas muy rápidas, existe un límite de velocidad a lo que se puede lograr con la alternancia de i-m – gran parte del trabajo técnico moderno está, de hecho, dirigido a aumentar esa velocidad. Los guitarristas del siglo XIX encontraron tres tipos de soluciones para las escalas ultrarrápidas. La solución de Aguado, que fue la que permaneció en los modernos, privilegia la alternancia de i-m con el uso ocasional de ligados... .. La solución de Giuliani trasciende el uso de la alternancia, e implica el uso de *i*, *m*, y *a*, intercalados con ligados de la mano izquierda... ..La de Sor, que consideraba que “las figuras violinísticas no suenan bien en la guitarra” (por “figuras violinísticas” entendía escalas ultrarrápidas) era ejecutar las escalas muy rápidas casi solamente con la mano izquierda, utilizando los dedos de la mano derecha para tocar apenas la primera nota de cada grupo de ligados en una cuerda, y ejecutar con la mano izquierda sola el resto del grupo.

representam violência e desconforto para todas as mãos. (PUJOL, 1934, p. 71-72) ¹⁶

Os conceitos de digitação resultam pouco específicos, mas o autor deixa claro que a digitação previamente ordenada e organizada é um requisito fundamental para conseguir uma boa execução. Embora Pujol não proponha regras gerais, concebe a idéia de que existem “movimentos, tensões do músculo e disposições digitais” (1934, p. 72) que geram desconforto para todas as mãos.

Abel Carlevaro contribuiu, com seus cinco livros, na conformação dos paradigmas da técnica violonística moderno-contemporânea. Os quatro primeiros livros (1972, 1973a, b, c) estão dedicados a diferentes aspectos da técnica, através de exercícios: escalas, arpejos, traslados e ligados, respectivamente. Apesar de não dedicar uma parte à digitação, o autor adverte a grande importância da mesma, deixando claro que é impossível uma execução correta sem uma boa digitação (CARLEVARO, 1972, p. 4). Ele também alega que, para interpretar bem uma peça, é fundamental determinar corretamente a digitação (1973c, p. 54).

O quinto livro (1979) de Carlevaro encerra a série e amplia conceitual e teoricamente cada um dos anteriores. Nas últimas páginas (1979, p. 155-160) encontramos o único lugar onde o violonista aplica seus conceitos de digitação, técnica e mecanismo em peças de autores de diferentes estilos. Depois de aclarar que “os detalhes de digitação são tão sutis que podem levar a caminhos equivocados” (CARLEVARO, 1979, p. 155) o autor propõe digitações específicas. Porém, Carlevaro concentra-se mais nos mecanismos necessários para executar as digitações escolhidas do que nas escolhas dos dedos, sem revelar o seu processo, e sem dar preferência por combinações digitais específicas. Ao longo dos cinco livros, o violonista propõe, em contraste aos métodos tradicionais, treinar todos os

¹⁶ De una digitación correcta dependen, no solamente la solución de muchas dificultades de ejecución, sino el mejoramiento en el fraseo, y en la sonoridad y posibilidades de cada obra. Casi todos los instrumentos están sometidos a teorías que procuran establecer de una manera lógica, las razones que aconsejan el empleo de tal o cual dedo para la realización de un intervalo determinado. En la guitarra, cuyas notas se prestan más que en otros instrumentos a variadas interpretaciones, se abandona muchas veces la digitación al libre albedrío del ejecutante... ..La digitación correcta nace, en primer lugar, del sentido cualitativo de la ejecución. El que quiera dar a cada nota, no solamente el sonido, sino el valor y la intención que le corresponde, tendrá que ordenar previamente los movimientos de sus dedos. Es cierto que no todas las manos son del mismo tamaño, fuerza y habilidad y que por lo tanto, lo que es fácil para unos puede ser difícil para otros; sin embargo hay movimientos, tensiones de músculo y disposiciones digitales, que representan violencia e incomodidad para todas las manos (PUJOL, 1934, p. 71-72).

dedos por igual, embora tenham diferentes qualidades e características, o que representa um dos paradigmas centrais da técnica moderna.

Fernandez (2013b) resume a maioria destes paradigmas da técnica e da digitação ao violão dos modernos (especialmente de Pujol e Carlevaro), os quais se mantêm em grande medida até a atualidade:

- a apresentação longitudinal da mão esquerda (um dedo por casa, abarcando quatro casas em uma mesma corda) é a regra; portanto, as distensões e contrações são evitadas sempre que possível;
- não se permitem os cruzamentos de dedos;
- são preferidas as digitações que impliquem posições estáveis;
- em um arpejo, são preferidas as posições de mão esquerda que permitam abarcar uma posição só, evitando as mudanças no interior do arpejo;
- em uma escala é priorizada a estabilidade de posição sobre as mudanças de apresentação; na técnica de mão direita, prioriza-se a alternância *i-m*, e tenta-se igualar a ação do anular com eles;
- a pulsação repetida de um dedo da mão direita é praticamente proibida, com exceção dos acordes ou bicordes repetidos;
- o polegar se usa exclusivamente nas cordas graves (4^o, 5^o e 6^o) e os dedos *i*, *m*, *a* para as cordas restantes; e finalmente,
- é preferida a estabilidade da apresentação da mão direita (Fernández, 2013b, s/n).

Embora Fernández opine que esses “dogmas” são exclusivos das escolas modernas (2013b, s/n), vários desses usos têm origem nos clássicos, como observado anteriormente (i.e, preferência por posições estáveis nas duas mãos, evitar deslocamentos das mãos, o polegar destinado quase exclusivamente às cordas graves, e até mesmo, adicionar o uso de cordas soltas para as mudanças de posição). Resulta importante para a futura escolha de digitações na obra “Caleta el Membrillo” (RIFO, 2012), tal como opina Fernández, ter em mente os “dogmas” ou paradigmas das escolas, para descartá-los se necessário, e, a partir da premissa de que, embora muitos deles possam ser úteis e orientadores, toda digitação é permitida para alcançar um ideal interpretativo.

1.1.4. Trabalhos recentes sobre a digitação

No final do século XX a digitação como processo e as digitações grafadas da música editada começaram a ser tema de discussão em vários trabalhos escritos, contribuindo, assim, para a escassa literatura específica disponível. Dentre a bibliografia encontrada, por um lado temos trabalhos acadêmicos (a maioria realizadas no Brasil) que discutem a digitação já grafada nas obras (SILVEIRA FILHO, 2004; SANTOS, 2009), as que detalham processos e metodologias (ALIPIO, 2010, 2014), e/ou descrevem e fundamentam a escolha e preferência de combinações digitais, através de diversos exemplos (SHERROD, 1981).

Por outro lado, existem dois livros e três artigos publicados que falam da digitação: o livro “La digitación guitarrística” de Barceló (1995) que comenta exclusivamente sobre critérios gerais e específicos de digitação em peças para violão; e o livro “Técnica, mecanismo y aprendizaje: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista” de Fernández (2000). Neste último, o autor, além de falar sobre generalidades da técnica do violão, descreve e enumera parâmetros para a escolha de digitações. Completando a literatura sobre digitação, há dois artigos que pertencem a Fernández (FERNÁNDEZ 2013a,b), onde o violonista analisa as digitações do método de Giuliani (1812) e as digitações grafadas de peças distintas para violão do violinista Nicolo Paganini; e o artigo publicado por Daniel Wolff (2001), que descreve critérios fundamentais para a escolha de digitações.

1.1.4.1. A produção acadêmica

Os trabalhos produzidos no meio acadêmico nos últimos anos vêm se ocupando mais especificamente da digitação, com pesquisas que analisam tanto as digitações grafadas, quanto processos ou metodologias para determinar digitações. Existem vários trabalhos que, no intuito de resolver problemas técnico-interpretativos, abordam tangencialmente a digitação, mas no presente trabalho só nos ocuparemos dos que tratam exclusivamente de processos ou análises de

digitação. Esta produção está composta por três dissertações: SILVEIRA FILHO (2004); SANTOS (2009); ALIPIO (2010); e duas teses: SHERROD (1981); e ALIPIO (2014)

1.1.4.1.1 Dissertações

A pesquisa “Uma análise da digitação grafada nas *Five Bagatelles* de William Walton” de Silveira Filho (2004), escrita no programa de pós-graduação da UFRGS, tem como objetivo principal analisar as digitações propostas pelo célebre violonista inglês Julian Bream ¹⁷ e “suas possíveis implicações em uma execução ao violão” (2004, p. 3), expostas na única obra composta para violão do compositor William Walton ¹⁸.

A partir da digitação de Bream e uma versão da peça para orquestra intitulada *Varij Caprici* realizada por Walton, o autor faz uma comparação detalhada da correspondência entre o resultado sonoro de alguns dedilhados grafados e das indicações de expressão e articulação, tanto do original para violão, quanto da versão orquestral. Logo após, define a digitação grafada como “a apresentação de uma solução técnico-instrumental para um problema de execução do texto musical” (SILVEIRA FILHO, 2004, p. 8) e alerta dos perigos de se limitar às escolhas propostas pelo editor, já que a digitação grafada “é apresentada em uma partitura de forma invariável” (SILVEIRA FILHO, 2004, p. 8), mesmo tendo alternativas de mecanismos e interpretação. O pesquisador propõe outras possibilidades em alguns trechos da peça, visando respeitar as intenções do compositor sobre algumas propostas de Bream.

A digitação grafada é de grande utilidade, sobretudo para estudantes, já que propõe soluções a problemas mecânicos e interpretativos que requerem deliberações que, muitas vezes, resultam de difícil resolução, especialmente em estágios iniciais do aprendizado. Porém, tal como salienta Silveira Filho (2004), traz

¹⁷ Juliam Bream (1933-) é considerado um dos violonistas mais importantes do século passado até o presente. Muitas obras para violão tem sido escritas especificamente para ele, contribuindo, assim, para um acréscimo no repertório para violão do século XXI.

¹⁸ William Turner Walton (1902-1983) foi um reconhecido compositor e diretor de orquestra de origem inglesa. As Bagatellas foram escritas para o violonista Julian Bream em 1971, sendo sua única peça original composta para violão.

problemas de tipos distintos, entre eles, a interferência na leitura, combinações digitais, às vezes pouco favoráveis, e digitações que, em muitos casos, se opõem às ideias dos compositores.

A segunda dissertação contemplada nesta pesquisa pertence a Cristiano Sousa dos Santos (2009) e se intitula “Processos de criação do interprete: estudo de dedilhados na *Aquarelle* de Sérgio Assad”. Com o intuito de “compreender a relação entre a escolha de dedilhados e a individualidade do intérprete” (SANTOS, 2009, p. 18), o autor analisa as digitações da mão esquerda propostas pelo compositor e, além de propor pequenas mudanças em algumas, coloca informações específicas na partitura referidas exclusivamente à execução dos trechos, tais como apresentação longitudinal ou transversal, dedos guia ativos, semi-ativos e inativos, posições no braço do violão, pontos de apoio, e contrações e distensões. Pelo fato de não ter digitações grafadas da mão direita, o pesquisador compara duas gravações de dois violonistas consagrados, para analisar as suas escolhas e propor algumas novas. Ao ter mais informações, além dos dedos das mãos (considerados tradicionalmente como digitação), a partitura acrescenta sua característica de ser um guia de execução, resultando em uma única forma particular e claramente definida de resolução dos problemas técnico-motores do texto musical.

Figura 8: Exemplo de digitação com guias de execução, c. 76. (SANTOS, 2009, p. 60)

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

Quadro 2: Abreviações dos termos utilizados para a mão esquerda. (SANTOS, 2009, p. 35)

Partindo dos conceitos de digitação vertidos no artigo do violonista Daniel Wolff (2001), dos quais falaremos detalhadamente nas próximas páginas, Santos (2009) conclui que existem dois critérios fundamentais para a escolha de dedilhados. O primeiro inclui a “viabilização da execução musical”, a qual deve garantir “uma performance segura e sem esforço, para que o discurso musical não tenha seu fluxo comprometido (SANTOS, 2009, p. 83). Resulta um tanto particular a ideia exposta pelo autor a respeito de que a escolha ou elaboração de digitações é o meio de alcançar as exigências técnicas de determinada obra musical. Se não somos capazes, por exemplo, de tocar escalas muito rápidas, é pouco provável conseguirmos tocar as passagens rápidas do terceiro movimento do Concerto de Aranjuez, mesmo achando diferentes tipos de digitações. Na verdade, dependendo do nível do executante, a digitação pode ser um meio para viabilizar uma execução, mas não garante a resolução de demandas técnicas.

Por outro lado, o segundo critério fundamenta-se na “interpretação musical” (SANTOS, 2009, p. 84) e se refere ao resultado sonoro da música, baseando as decisões no estilo musical e no que se quer auditivamente. O autor, dentro desta conclusão, afirma que “A digitação é [...] uma ferramenta (ou sub-ferramenta, já que a digitação é parte do aparato técnico disponível ao violonista) que pode ser utilizada de diferentes maneiras, em uma mesma peça e em uma mesma performance” (SANTOS, 2009, p. 84). Ao contrário de Santos, considero que a digitação é mais que uma simples ferramenta: é a forma de escolher, organizar e dispor os meios técnicos em favor de uma interpretação.

Finalmente a dissertação “O processo de digitação para violão da *Ciaccona* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach” (ALÍPIO, 2010) objetiva sistematizar a tarefa de digitar ¹⁹, tendo como referência a textura (dividida em melódica, harmônica, motívica e polifônica) e o estilo (Barroco). Para isto, o autor faz uma transcrição da *Ciaccona* ²⁰ para violão baseado na edição Urtext ²¹, e logo contextualiza, estilisticamente através da literatura, a obra e o compositor. Finalmente, divide e classifica a textura, identificando diferentes configurações de motivos e outros expedientes, tais como melodia polifônica, arpejos, homogeneidade tímbrica e suas exceções, para terminar digitando a transcrição sistematicamente.

Alípio salienta a clara ligação da digitação com as decisões interpretativas, ressaltando que a mesma exerce um papel fundamental na hora de definir e fundamentar ideias de performance:

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. (ALIPIO, 2010, p. 53)

1.1.4.1.2 Teses

O trabalho específico mais antigo sobre a digitação encontrado pertence a Ronald Jerone Sherrod (1981) da Universidade de Arizona, e se intitula “A guide to the fingering of music for the guitar” ²². Embora o fato desta tese ter sido concluída há 35 anos, muitas das informações continuam atuais e servirão para a presente pesquisa.

Esta tese aplica conceitos gerais (que logo converte em “regras” de digitação) de anatomia das mãos e pontos de vista e usos de diversos instrumentistas, sobretudo violinistas, em excertos musicais de obras para violão de distintas épocas

¹⁹ Dentro dos trabalhos consultados, resulta ser a tentativa mais explícita de sistematizar de alguma forma o ato de digitar. Muitas das publicações (FERNANDEZ, 2000; CARLEVARO, 1978; BARCELÓ 1995) insistem que isto não é possível quando se trata de digitações.

²⁰ Segundo movimento da Suite BWV 1004.

²¹ A suite foi escrita originalmente para violino.

²² Um guia para o dedilhado da música para violão.

e estilos. O autor divide a digitação em quatro grandes expedientes: (1) mão esquerda, definindo princípios gerais através de exemplos musicais, dividida em casos específicos de melodia em uma só corda, em duas ou mais, (2) música homofônica, (3) música contrapontística e, finalmente, (4) apresenta características da digitação na mão direita, expondo combinações digitais favoráveis e princípios gerais de digitação, aplicáveis à maioria dos casos para encerrar. Da mesma forma que a maior parte da literatura consultada, Sherrod afirma que para alcançar um nível de excelência na interpretação é fundamental a deliberação prévia da digitação, e acredita que para isso é necessário seguir certos princípios. Ele define três características que os “bons” violonistas têm: fluência, precisão e economia de esforço. Complementa dizendo que essas três qualidades são alcançadas unicamente com a aplicação de princípios corretos de digitação (SHERROD, 1981, p. 24). Nos capítulos a seguir analisaremos mais detalhadamente a escolha de dedilhados e utilizaremos vários destes princípios.

A outra tese encontrada que versa sobre o tema pertence a um autor já citado da UFRGS, que sistematizou o processo de digitação de uma peça, formulando uma teoria geral. O trabalho intitula-se “Teoria da Digitação: Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão” de Alípio (2014). Esta é a primeira e única tese dedicada inteiramente à digitação ao violão no Brasil até o momento. Nela, o pesquisador propõe uma metodologia para a digitação, onde são identificados nove parâmetros que “definem a natureza das problemáticas digitacionais” (2014, p. 95), e que, relacionados, constroem o cenário digitacional. Esses parâmetros são divididos em dois grupos: texturais, estilísticos, instrumentais, técnicos e individuais, que são convertidos em instâncias ou passos metodológicos que definem a digitação²³; e parâmetros motores, sonoros, temporais e contextuais, que são considerados como “aspectos onipresentes” (2014, p. 97) ou perspectivas que “orbitam” a metodologia.

Esta tese inicia com uma análise da textura²⁴ e identificação de motivos ou estruturas comuns e repetições (“Casos”) e segue com a observação e caracterização do estilo (através dos “Comandos” necessários). Os casos e os comandos proporcionam as Circunstancias, ou seja, se é correta a utilização de

²³ Casos, comandos, circunstâncias, conseqüências e condições (ALÍPIO, 2014, p. 97), respectivamente.

²⁴ Graus conjuntos (escalas), graus disjuntos (arpejos) e notas simultâneas (acordes e tipos de polifonia) (ALÍPIO, 2014, p. 98).

cordas soltas, presas ou a combinação consistente delas (campanellas ²⁵) para determinar o estilo, e que setores do braço do violão resultam mais adequados. Finalmente, as circunstâncias determinam as “Conseqüências” ou expedientes técnicos necessários para levar a cabo as decisões interpretativas e, em última instância, avaliar as próprias condições técnicas para realizar esses expedientes técnicos (ALÍPIO, 2014, p. 98-102).

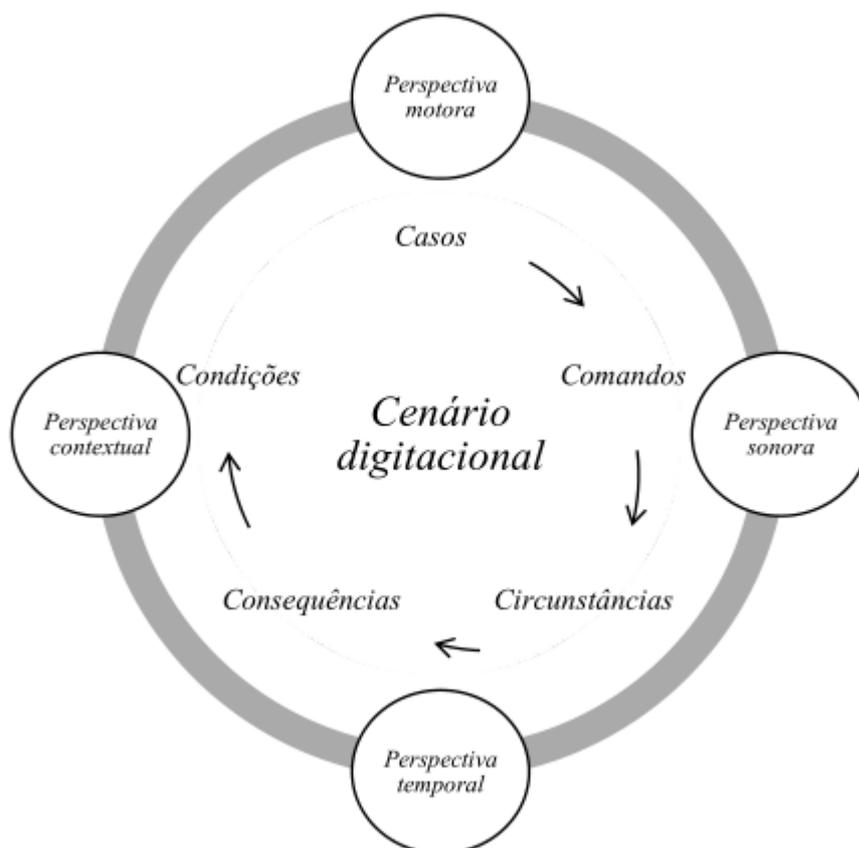


Diagrama 1. Cenário digital orbitado pelas quatro perspectivas. (ALÍPIO, 2014, p. 98)

Logo após expor uma definição detalhada baseada na literatura de cada um dos parâmetros e do funcionamento da teoria, o autor aplica esses conceitos novamente em uma peça de J. S. Bach original para violino. A formulação desta teoria e suas implicações foram de grande valia para a presente pesquisa.

²⁵ Recurso característico do violão que consiste em tocar trechos melódicos em diferentes cordas (idealmente uma nota por corda), o que produz maior ressonância ao soar mais de uma nota simultânea.

1.1.4.2 Livros e artigos

O livro “La digitación guitarrística/Recursos poco usuales”²⁶ de Ricardo Barceló (1995) foi o único trabalho publicado encontrado que versa exclusivamente sobre o tema. Nele, o violonista explica conceitos práticos gerais relativos à digitação para depois continuar com a definição específica de cada um dos expedientes técnicos fundamentais do violão ²⁷. Através de diversos exemplos musicais, são fornecidos critérios e dicas específicas para cada caso, que tentam generalizar o uso de certas combinações digitais. Além de explicitar a escolha das digitações, Barceló comenta sobre a forma como se deve realizar tais expedientes, entrando assim no funcionamento da técnica e do mecanismo. Também são definidas as qualidades particulares dos dedos das duas mãos, o que permite estabelecer preferências por algumas combinações de dedos. Muitas ideias desenvolvidas por Barceló serão utilizadas para orientar o processo de digitação na obra “Caleta el Membrillo” do compositor chileno Guillermo Rifo (RIFO, 2012), tal como: “A melhor maneira de aprender a digitar é digitando, analisando e comparando os diferentes resultados” (1995, p. 8) ²⁸.

O célebre violonista Eduardo Fernández possui três trabalhos que tratam de digitação. Dois artigos, já mencionados, analisam detalhadamente as digitações em dois compositores clássicos: a digitação no método de Giuliani (FERNÁNDEZ, 2013a) e a digitação e a técnica nas peças para violão solo de Paganini (FERNÁNDEZ, 2013b). Neles, com base nas digitações grafadas ou com a análise do idiomatismo da escrita, o autor evidencia certas preferências por expedientes técnicos particulares e define características comuns dos violonistas clássicos, contrapondo os usos deles com alguns dos paradigmas das escolas modernas posteriores, representadas por Pujol e Carlevaro.

O terceiro trabalho de Fernández, seu livro “Técnica, mecanismo e aprendizagem: uma investigação de como chegar a ser violonista” (2000), com o tempo se converteu em uma referência obrigatória da técnica violonística contemporânea. Aqui o violonista dedica um capítulo à digitação, onde define quatro

²⁶ A digitação violonística/Recursos pouco comuns.

²⁷ Extensões e contrações, traslados, dedos eixo e auxiliares, ligados e pestanas, entre outros.

²⁸ La mejor manera de aprender a digitar es digitando, analizando y comparando los diferentes resultados (BARCELÓ, 1995, p. 8).

fatores fundamentais para determiná-la. Estes são: (1) o tempo, que define um “quadro no qual certas ações serão ou não possíveis”; (2) a articulação, entendida por Fernández como uma hierarquia de subdivisões existente entre seções e notas individuais; (3) o timbre, associado fortemente aos estilos musicais; e (4) a dinâmica (FERNÁNDEZ, 2000, p. 44). A interação desses fatores determina, junto com as outras informações contidas na partitura, um gesto musical, que resulta fundamental para o estudo técnico-interpretativo de uma obra. Nas palavras de Fernández:

A união do tempo, articulação, timbre e dinâmica é o que leva, juntamente com a estrutura grafada em alturas, pulsos, silêncios, durações e acentos, e mais que nada com a visão de que a música que a passagem contém da qual todos esses detalhes são parte, a formar um todo inseparável, coerente e esteticamente satisfatório que é o que chamamos de gesto musical. Só com esse gesto firmemente estabelecido poderemos começar o trabalho da técnica propriamente dito. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 45)²⁹

Finalmente, o pequeno artigo intitulado “Como digitar uma obra para violão” do violonista Daniel Wolff (2001), se tornou uma referência fundamental dentre os artigos realizados no Brasil que versam sobre digitação. Nele, o autor apresenta exemplos de caráter melódico, onde “as muitas alternativas de digitação tendem a confundir o violonista” (WOLFF, 2001). A partir deles, Wolff determina quatro fatores que incidem na escolha de dedilhados em geral: (1) a dificuldade técnica da obra; (2) as características individuais, contemplando aqui a anatomia das mãos, o nível técnico e a sonoridade do instrumento; (3) o estilo da obra; e (4) a interpretação, que compreende fraseado, articulação e timbre, entre outros.

1.2. REFERENCIAL TEÓRICO

O referencial teórico deste trabalho foi construído com duas finalidades: estabelecer um marco geral ou metodologia que guiasse o meu processo de

²⁹ La unión de tiempo, articulación, timbre y dinámica es lo que lleva, juntamente con la estructura notada en alturas, pulsos, silencios, duraciones y acentos, y más que nada con una visión de la música que el pasaje contiene de la cual todos esos detalles son parte, a formar un todo inseparable, coherente y estéticamente satisfactorio que es lo que llamamos gesto musical. Sólo con ese gesto firmemente establecido podremos comenzar el trabajo de técnica propriamente dicho (FERNÁNDEZ, 2000, p. 45).

digitação na peça “Caleta el Membrillo”, e reunir informações de disposições digitais favoráveis específicas de digitação de diferentes trabalhos. O livro de Fernández (2000), com seus quatro critérios anteriormente citados, e a tese de Alípio (2014), que propõe a única metodologia da digitação encontrada, definiram o marco geral sobre o qual construí o meu processo de digitação. Baseado neles realizei uma análise da peça com o objetivo de determinar os lineamentos gerais para dar coerência e unidade às diferentes escolhas.

Concomitantemente, reuni informações de disposições favoráveis de diferentes combinações de dedos, principalmente a partir dos trabalhos de Barceló (1995), Sherrod (1981) e Fernández (2013a, b). Estas serviram para dar preferência a certas combinações digitais, dentro do marco geral preestabelecido, e serão expostas no Capítulo 3.

2. ANÁLISE DA OBRA *CALETA EL MEMBRILLO* DE GUILLERMO RIFO

2.1 SOBRE O COMPOSITOR:

Compositor, percussionista e diretor de orquestra chileno nascido em 1945. Suas obras têm sido interpretadas no Chile e no exterior por diferentes conjuntos de câmara e agrupações sinfônicas. Em 1969 funda e dirige o conjunto de percussão de Chile da Universidade Católica de Santiago. Posteriormente compõe e se desempenha como instrumentista no Conjunto de Música Moderna e funda, ao lado de destacados músicos, o conjunto “Hindemit 76”, o primeiro grupo chileno de câmara que interpretou música de fusão latino-americana e que recebeu em várias oportunidades o prêmio “Apes” e um disco de platina (Odeón Chilena).

Em 1978 funda o conjunto “Latinomusicaviva”, com o qual grava discos e difunde a música de fusão com raiz folclórica sul-americana, participando como diretor, compositor e vibrafonista. Na discográfica I.R.T se desempenha como arranjador, dirigindo gravações de diferentes intérpretes e estilos musicais. A sua obra tem sido reconhecida no Chile, onde estreou música contemporânea com diferentes orquestras, entre elas a Sinfônica de Chile, de Conceção e Antofagasta; o conjunto de percussão Chile, o ensemble Bartok, a agrupação Vivaldi e as orquestras da Universidade Católica e da Universidade do Chile. O seu repertório vai desde a música Barroca até a contemporânea, com um especial interesse na música do século XX composta na América Latina.

Atualmente se desempenha como diretor acadêmico da “Escola Moderna de Música e Dança” em Santiago de Chile.

2.2 SOBRE A PEÇA

Com o intuito de utilizar a análise como ferramenta para a prática instrumental, mencionarei apenas os aspetos que acredito ser funcionais à digitação.

Baseado nas ideias expostas no livro de Fernández (FERNÁNDEZ, 2000) dividi a “Caleta el Membrillo” em gestos musicais.

Para esse trabalho de resolução de uma passagem musical concreta é necessário antes de tudo ter uma idéia clara do que se quer conseguir na passagem a ser estudada. Isso implica necessariamente que se tenha tomado decisões a respeito do tempo, dinâmica, cores, articulação e agógica; em outras palavras, que exista uma concepção musical clara da passagem. Se essa concepção não ocorrer antes do trabalho técnico, isto é, sobre a passagem, este funcionará como uma máquina sem controle nem direção, com resultados totalmente imprevisíveis. A concepção musical da passagem determinará inclusive qual a passagem a estudar. Tem que se escolher um fragmento que tenha certo sentido musical próprio, um gesto que seja compreensível por si mesmo em um grau suficiente para isolá-lo do seu contexto. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15) ³⁰

Neste sentido, Chueke (2013) complementa essa ideia afirmando que “De um ponto de vista essencialmente prático, a característica que mais evidentemente diferencia o tipo de abordagem de uma obra pelo intérprete e pelo teórico é a presença do gesto, visando a execução.” (CHUEKE, 2013, p. 11)

Realizei a divisão da obra em gestos musicais junto com as propostas de digitação, isolando aqueles que apresentam problemas de digitação, propondo várias possibilidades para cada um. Outros aspetos também foram abordados, apoiando-me nos quatro critérios de Fernandez citados anteriormente ³¹ e no cenário digitacional de Alípio ³² que contribuiram para o estabelecimento de algumas diretrizes gerais de digitação.

³⁰ Para ese trabajo de resolución de un pasaje musical concreto es necesario antes que nada tener una idea clara de lo que se quiere conseguir en el pasaje a estudiar. Esto implica necesariamente, que se hayan tomado decisiones en cuanto a tempo, dinámica, colores, articulación y agógica; en otras palabras, que exista una concepción musical clara del pasaje. Si esta concepción no preexiste al trabajo técnico, o sea, al trabajo sobre el pasaje, éste funcionará como una maquinaria sin control ni dirección, con resultados totalmente imprevisibles. La concepción musical del pasaje determinará incluso cuál es el pasaje a estudiar. Debe escogerse un fragmento que tenga cierto sentido musical por sí mismo, un gesto que sea comprensible en sí mismo en un grado suficiente para aislarlo de su contexto (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15).

³¹ Tempo, articulação, timbre/estilo e dinâmica (FERNÁNDEZ, 2000, p. 44).

³² Instâncias: Casos, comandos, circunstâncias, conseqüências e condições (ALÍPIO, 2014, p. 97).

2.2.1 Estrutura

É importante saber, para fins práticos, que a obra “Caleta el Membrillo” do compositor Guillermo Rifo (2012) tem uma forma livre, podendo ser considerada como uma espécie de toccata ³³, dividida em seis seções. Todas, excetuando a passagem da seção “D” para “E”, terminam com figuras longas ou fermatas, o que nos permite considerá-las como grandes gestos para o estudo, como mostra o Quadro 3 e a Figura 9 abaixo.

Transição 63-64						
Seção	A	B	C	D	E	F
Compassos	1-62	65-81	82-106	107-126	108-147	148-213
Nº de compassos	62	17	25	20	40	66

Quadro 3: “Caleta el Membrillo” de Rifo (2012), esquema formal.



Figura 9: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012), finais da seção A e B, c. 61-62 e 79-81 respectivamente

A única exceção, embora não tenha fermatas, diferencia os dois gestos claramente através da mudança de tempo (semínima = 144; semínima = 72) e caráter (Figura 10).

³³ Peça de estilo e linguagem musical livres, geralmente para teclado, que costuma ser composta por varias seções com elementos de virtuosismo destinados ao destaque do “toque” do executante (LATHAM, 2008, p. 1513).



Figura 10: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012). Passagem da seção D para E, c. 126-128.

As seis seções podem ser subdividas em seções, mas não é necessário para os objetivos desta pesquisa. Ao invés disso, dividi a peça em gestos menores que, por sua dificuldade, merecem uma análise de digitação detalhada. Estes gestos serão expostos no Capítulo 3 sobre digitações específicas.

2.2.2 Textura/tempo

A textura desta obra pode ser classificada, conforme os diferentes tempos, principalmente em quatro tipos:

- Polifonia a duas vozes com figuração rápida;
- Polifonia a duas vozes com figuração lenta;
- Partes monofônicas;
- Partes homofônicas/motivos.

2.2.2.1 Polifonia a duas vozes com figuração rápida

A polifonia domina toda a obra e sua configuração, de uma voz com maior atividade rítmica em semicolcheias e a outra com menor atividade e em figuras maiores, também se mantêm. O critério de escolha de digitações responderá ao princípio musical de que “a fluência e ressonância são o principal objetivo interpretativo, salvo quando da presença de outros elementos de integração pertencentes ao mesmo contexto” (ALÍPIO, 2014, p. 100). Esses comandos se adequarão melhor nas circunstâncias de uso de cordas soltas, campanellas e

preferência pelas primeiras posições do braço do violão. Quando isto não for possível, a preferência será pelo uso de ligados de mão esquerda.



Figura 11: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012). Exemplos de polifonia a duas vozes com figuração rápida, c. 1-2 e 65-66

As consequências mais importantes disto são: o uso de extensões e contrações para manter as campanellas quando for possível; configuração da mão direita em forma de arpejo para tocar uma nota por corda e; ligados da mão esquerda para imitar o efeito “cross string” (campanellas). A respeito das condições estabelecerei, no capítulo seguinte, usos compartilhados dos diferentes métodos, livros e artigos de certas combinações digitais que nortearam as escolhas de digitação.

2.2.2.2 Polifonia a duas vozes com figuração lenta

A polifonia com figuras de menor atividade rítmica aparece em várias seções da obra e está baseada no motivo central da peça. Isto será tratado nas próximas paginas na análise da textura homofônica e dos motivos. Para dar coerência estilístico-tímbrica, tentarei manter as mesmas diretrizes e critérios aplicados ao motivo central.



Figura 12: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012). Exemplo de textura contrapontística a duas vozes, c. 92-95

2.2.2.3 Partes monofônicas

Esta textura coincide geralmente com os trechos de maior exigência técnica, os quais oferecem várias possibilidades de digitação. A dificuldade encontra-se, na maioria dos casos, nos tempos rápidos e na alta atividade rítmica.

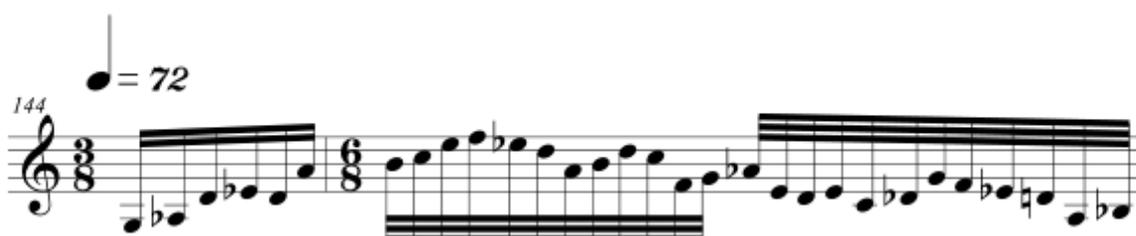


Figura 13: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012). Exemplo de trecho homofônico de alta atividade rítmica, c. 144-145.

Os critérios para a escolha de dedilhados serão os mesmos que os utilizados nos trechos polifônicos com figuração rítmica rápida, priorizando o uso de campanellas, cordas soltas e ligados para alcançar o objetivo de lograr a maior fluência e ressonância possíveis.

2.2.2.4 Partes homofônicas/motivos

As partes homofônicas/motivos são as que dão coerência estrutural e motívica à obra, já que, como dito anteriormente, tanto os trechos polifônicos de figuração lenta, quanto as partes homofônicas derivam-se do motivo principal.



Figura 14: “Caleta el membrillo” de Rifo (2012). Motivo principal seguido pela sua transposição, c. 134-137

Apesar de haver inúmeros intervalos de quarta e certos “elementos tonais” na peça de Rifo (2012) que remetem ao sistema tonal, este motivo central da peça é o único claramente “tonal funcional” e encontra sua origem no folclore chileno e sul-americano. Segundo o compositor:

As referências folclóricas devem-se a um especial interesse de sempre pelo folclore do cone sul de América, tenho-os tão incorporado que as ideias surgem sem pensar e o resultado é uma fusão entre as estéticas distintas de nossa música da América do Sul. (Entrevista com o compositor, 2013)³⁴

Considerando o tempo lento e a origem folclórica deste trecho, o critério de escolha de digitação visará obter um som cheio e incorporado, ou seja, com a maior ressonância possível (volume e, optando por digitações em cordas presas e posições altas, preferencialmente na mesma corda, que “remetem a uma sonoridade presumidamente autêntica” do violão (ALÍPIO, 2014, p. 41). Nestes motivos centrais especificamente, farei uso do polegar duplo da mão direita para lograr o objetivo sonoro. Quando isto não for possível, tanto nos trechos homofônicos quanto nos

³⁴ “Las citas folklóricas se deben a un especial interés de siempre por el folklore del cono sur de América, lo tengo tan incorporado que las ideas surgen sin pensarlo y la resultante, es una fusión entre las distintas estéticas de nuestra música del Sur de América”. Entrevista realizada pelo autor desta pesquisa com o compositor Guillermo Rifo em outubro de 2013, através de e-mail.

polifônicos de figuração lenta, optarei pelo uso de apoiandos ³⁵, tentando manter as variações do motivo numa só corda ou no menor número de cordas possível, evitando as cordas soltas.

³⁵ Toque de mão direita que consiste em “apoiar” ou deixar o dedo encostado na corda imediatamente adjacente logo após pulsar uma corda. Desta forma se consegue mais facilmente uma maior sonoridade. Para mais informação dos diferentes toques de mão direita, ver Carlevaro (1979, p. 41-69)

3. A DIGITAÇÃO

Este capítulo divide-se em duas partes: a primeira reúne características de ambas as mãos e sugestões de disposições digitais favoráveis, principalmente a partir dos trabalhos de Barceló (1995), Sherrod (1981) e Fernández (2013a, b). A segunda compõe-se de minhas propostas de digitação para a peça “Caleta el Membrillo” de Rifo (2012), fundamentadas nas informações e disposições descritas na primeira parte.

3.1 DISPOSIÇÕES DIGITAIS FAVORÁVEIS

Embora cada pessoa tenha características particulares de tamanho e configuração de mãos, existem alguns movimentos e combinações de dedos que podem ser considerados naturais ou que representam menos esforço para a maioria. Com o intuito de sistematizar a escolha de digitações, reuni as sugestões dos movimentos e combinações digitais que os vários autores consideram como favoráveis, as quais serão preferidas sempre que possível. Só serão analisados e incluídos os expedientes técnicos necessários para digitar a peça “Caleta el Membrillo”. Portanto, recursos como o tremolo, portamento ou harmônicos artificiais não serão discutidos. Os principais autores que ajudaram na conformação destas diretrizes são Sherrod (1981), Barceló (1995) Fernández (2013a, b) e Alípio (2014).

3.1.1 Mão esquerda

Características gerais

Embora todos os dedos tenham que ser treinados para alcançar o maior potencial possível, cada um tem características particulares que fazem com que “certas combinações sejam mais fortes do que outras” (SHERROD, 1981, p. 90). Isto

encontra suas razões na configuração fisiológica dos músculos e tendões da mão: por um lado, os dedos indicador e mínimo possuem quatro músculos a mais do que o médio e o anular, que fazem com que sejam mais independentes (SZENDE e NEMESSURI apud SHERROD, 1981, p. 111).

A partir de um gráfico dos tendões da mão (Gráfico 1), Sherrod (1981) conclui que:

O dedo médio é o mais forte devido a seus músculos são maiores do que os músculos dos outros dedos. Da mesma forma, o dedo mínimo é o mais fraco dos dedos, já que os seus músculos são menores. A força do dedo indicador e anular é quase igual. No entanto, a independência do anular é fortemente restringida [...] devido ao seu tendão extensor estar conectado ao tendão dos dedos médio e mínimo. 'Esta característica anatômica da mão não limita a flexibilidade do dedo anular (sua capacidade de execução), mas diminui a sua agilidade quando os dedos adjacentes estão curvados. Portanto, pode-se concluir que: 1) as habilidades de alternância da combinação dos dedos 1-2, 1-3 e 1-4 são fortes; 2) a combinação 2-4 é moderadamente forte; e 3) as combinações 2-3 e 3-4 são fracas. (SHERROD, 1981, p. 92)³⁶

³⁶ The middle finger is the strongest because its muscles are larger than the muscles of the other fingers. Similarly, the small finger is the weakest of the fingers because its muscles are smaller. The strength of the index and ring fingers is about equal. However, the independence of the ring finger is greatly restricted because...its extensor tendon is connected to the tendon of the middle and small fingers. "This anatomic characteristic of the hand does not limit the flexing capability of the ring finger (its playing power) but impairs its lifting ability when the adjacent fingers are down. Thus, it can be concluded that: 1) the alternating abilities of finger combinations 1-2, 1-3 and 1-4 are strong; 2) finger combination 2-4 is moderately strong; and 3) finger combinations 2-3 and 3-4 are weak (SHERROD, 1981, p. 92).

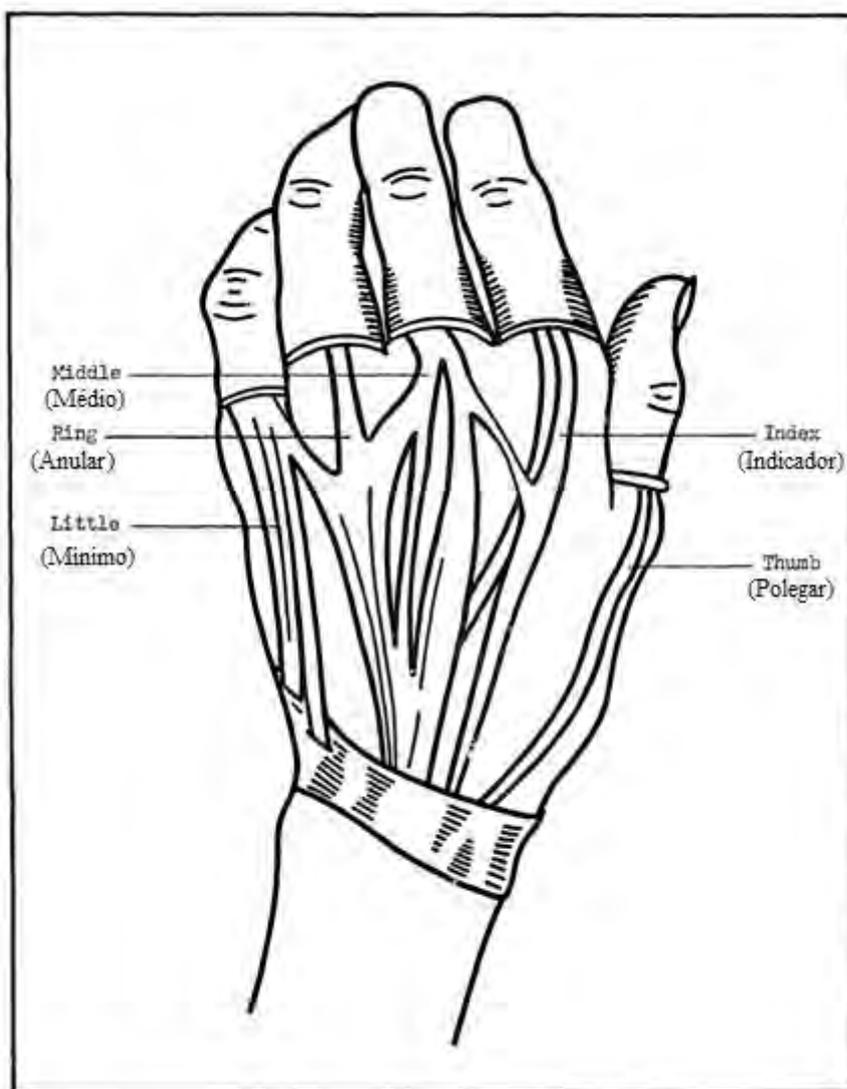


Gráfico 1. Tendões extensores controladores dos dedos (SHERROD, 1981, p. 93)

Estas observações resultam de grande ajuda para estabelecer preferências na hora da escolha de combinações digitais, dando, sempre que possível, predileção ao uso dos dedos 1 e 2 e suas combinações com os outros, evitando-se as combinações 2-3 e 3-4. Isto, que parece uma obviedade, muitas vezes é esquecido em favor do paradigma moderno que afirma que todos os dedos têm que ser igualmente capazes de realizar todos os expedientes técnicos da mesma forma.

3.1.1.1 Disposições

A maioria dos autores concorda que existem três disposições da mão esquerda: natural, contraída e estendida. A natural é aquela onde o dedo ocupa uma casa consecutiva imediata (isto é, dedos 1, 2, 3, 4 nas casas 1, 2, 3, 4 respectivamente). Resulta um tanto questionável o termo usado para se referir a tal disposição, já que, por um lado as casas vão variando de tamanho ao longo do espelho, sendo as primeiras maiores do que as últimas, o que ocasiona que se necessite uma extensão maior para colocar os dedos consecutivamente nas primeiras posições do que nas últimas. Já a naturalidade experimentada por cada pessoa pode ser subjetiva, tal como afirma Alípio (2014):

...para o indivíduo, a naturalidade de uma disposição pode ocorrer, apenas a partir de uma determinada posição; não necessariamente da primeira, onde há uma maior distância entre os trastes. O indivíduo, bem como a sua própria percepção da naturalidade, é a variável. (ALIPIO, 2014, p. 48)

Porém, as medidas médias da mão fazem com que o menor esforço para colocar os dedos em casas consecutivas seja a partir da casa cinco. Segundo Sherrod (1981):

Quando a mão média está completamente relaxada, há uma extensão de aproximadamente cinco centímetros entre as pontas dos dedos indicador e mínimo. Na área média do espelho, entre as casas cinco e oito, existe uma distância aproximada de cinco centímetros entre as áreas de quaisquer trastes adjacentes. Isto acontece na parte central do espelho, mas os princípios de menor esforço físico e mínimo movimento geralmente resultam no uso da posição básica. (SHERROD, 1981, p. 76)³⁷

O autor explica que para manter esta disposição antes do traste cinco, os dedos serão obrigados a realizar uma extensão maior ou uma distensão da sua posição “natural”, e depois da casa oito, terão que realizar uma contração. Contudo, para não dar lugar a confusão, continuarei me referindo à disposição natural como aquela que abarca quatro trastes consecutivos na mesma corda com os quatro dedos da mão esquerda dispostos longitudinalmente.

³⁷ When the average human hand is completely relaxed there is a span of approximately five centimeters between the playing portion of the tips of the first and fourth fingers. At the middle area of the guitar fingerboard, between frets five and eight, there is a distance of approximately five centimeters between the playing areas of any four adjacent frets. It follows that within the middle area of the fingerboard, but the principles of least physical exertion and minimum movement generally result in the use of basic position (SHERROD, 1981, p. 76).

A disposição distendida ou extendida é aquela que excede a disposição natural com qualquer um dos dedos, ou seja, quando existe uma separação de mais de um traste entre eles. As combinações mais efetivas entre dedos consecutivos, segundo a maioria dos autores, são entre os dedos 1-2 e 3-4, sendo preferível sempre a primeira, tal como afirma o violonista David Russell (RUSSELL apud CONTRERAS, 1998, p. 30). O uso de extensões resulta muito proveitoso, já que serve principalmente para reduzir a quantidade de traslados, tal como salienta Barceló (1995) “As extensões são de grande utilidade, permitindo um maior controle da articulação ao evitar traslados (mudanças de posição) desnecessários e dando uma sensação de segurança e domínio da situação ao permanecer “fixa” a referencia do polegar esquerdo”³⁸. (BARCELÓ, 1995, p. 19)

Já nas contrações ou disposições contraídas é o contrario das distendidas, na qual dois dedos não consecutivos ocupam casas consecutivas ou menos casas das que naturalmente ocupariam. Tal como salienta Musafia, as contrações representam menor esforço para os músculos da mão do que as extensões, já que “o estado normal da mão é contraído” (MUSAFIA apud SHERROD, 1981, p. 154). A maioria dos autores concorda em que é preferível, na maioria dos casos, usar as contrações e distenções para evitar traslados, ou ainda, diminuir a distância deles, já que, como afirma Alípio (2014) “os atos de distender ou contrair o dedo antecipam a intenção de um salto” (ALÍPIO, 2014, p. 58). É por isto que farei uso destes expedientes para evitar grandes traslados, salvo quando da presença de saltos expressivos.

3.1.1.2 Traslados

O traslado representa um deslocamento da mão esquerda no espelho do braço do violão e por representar um esforço, tem que responder absolutamente aos fins musicais. Segundo Sherrod (1981):

³⁸ Las extensiones son de gran utilidad, permitiendo un mayor control de la articulación al evitar traslados (cambios de posición) innecesarios y dando una sensación de seguridad y de dominio de la situación al permanecer “fija” la referencia del pulgar izquierdo. (BARCELÓ, 1995, p. 19)

Quando os translados são necessários, a música deve ser analisada em termos de expressão e fraseio antes de determinar a digitação. Isto porque “movimentos grandes” (mudanças de posição) [...] consomem mais tempo do que os pequenos, e, assim, podem facilmente ser usados para criar leves respiros na linha musical ³⁹ (SHERROD, 1981, p. 86).

Na figura abaixo, traslado poderia ser utilizado realizando o primeiro acorde na primeira posição, mas, para manter a homogeneidade no timbre da melodia na segunda corda, e dar um “respiro” para chegar ao tritono e fazê-lo mais expressivo, Segovia opta sabiamente por fazer o acorde na sexta posição e manter a melodia sempre na mesma corda:



Figura 15: Compasso 1 e 2 da Sonata III de M. Ponce, primeiro movimento, (1927) digitados por Segovia.

Para realizar os translados é muito importante considerar a utilização do dedo guia. Sherrod (1981) o define como aquele que permanece levemente nas cordas durante a mudança de uma posição a outra e considera que o contato constante com as cordas oferece “segurança, confiança e precisão” ao violonista (SHERROD, 1981, p. 83). O dedo 1 é o melhor disposto para esta tarefa, o qual não é usado necessariamente para pressionar a nota de destino, mas sim, sempre a de procedência. Neste exemplo (Figura 16, parte do segundo movimento da obra “El Decamerón Negro” de Leo Brouwer), não existe digitação sugerida, mesmo sendo o compositor um exímio violonista. Na digitação proposta, o dedo 1 é o dedo guia, e faz a conexão entre o *lá* e o *mi* pela terceira corda. Mesmo não sendo necessário apertar o *mi* (que é produzido numa corda solta), deslizar este dedo pela terceira

³⁹ When shifts are required, the music should be analyzed in terms of expression and phrasing before the fingering is added. This is because, “Large movements (changes of positions) ... are more time consuming than small ones, and, thus, can easily be used to create a slight break in the musical line (SHERROD, 1981, p. 86).

corda sem perder o contato até chegar ao mesmo *mi* nessa corda, proporciona maior segurança para efetuar o traslado:



Figura 16: “La huida de los amantes por el Valle de los Ecos” (BROUWER, 1982) , c. 15.
 Digitação proposta por esta pesquisa

Finalmente, Sherrod (1981) nos oferece duas sugestões que podem ser úteis na realização dos traslados: por um lado diz que as mudanças de posição devem ser executadas preferencialmente numa corda só ou que “a mudança simultânea de cordas e posição deve ser evitada” (SHERROD, 1981, p. 105). Por outro lado, comenta que quando tocamos notas consecutivas em cordas diferentes é melhor usar dedos distintos para cada nota, isto é, não repetir o dedo para tocar notas consecutivas em mais de uma corda (SHERROD, 1981, p. 112). No caso de ter que repetir algum dedo é preferível dar prioridade ao dedo 1 e, em segundo lugar, ao 2, tentando usar sempre a mesma corda.

3.1.1.3 Ligados

Os ligados são os sons produzidos pela ação (pulsação) dos dedos da mão esquerda (BARCELÓ, 1995, p. 47). Em sintonia com a definição de Sherrod (1981) das características dos dedos anteriormente citadas, Barceló conclui que os ligados mais difíceis de realizar são aqueles que incluem o dedo mínimo, especialmente a combinação 3-4, seguida pela 2-3. O autor também nos deixa duas sugestões muito úteis a respeito do uso dos ligados: a primeira recomenda usar preferencialmente o dedo 3 ao invés do 4 para realizar ligados a partir da casa 10, e sugere também o uso de dedos auxiliares para apoiar a realização dos ligados. Eles são definidos por

Barceló (1995) como aqueles que “se encontram apertando uma ou mais cordas sem ser absolutamente necessário” (BARCELÓ, 1995, p. 28), e servem para dar força adicional ao dedo que realiza o ligado. Os ligados podem responder a uma necessidade técnica, facilitando um trecho (já que não exigem a participação da mão direita), ou a uma necessidade musical. O importante é saber que, como expõe Yates: “independentemente da sua utilização, todos os ligados têm uma consequência musical ou fraseológica” que destaca a nota pulsada por sobre as demais notas ligadas (YATES apud ALÍPIO, 2014, p. 74).

3.1.1.4 Pestanas

A partir da observação de que não existia nomenclatura específica para se referir as pestanas nos métodos clássicos, pode-se inferir que, já desde os primórdios da técnica do violão, tentava-se evitar o uso de tal expediente técnico. Barceló afirma:

Como já observava Fernando Sor no seu pouco difundido “Methode pour la guitare”, apesar da vital importância das pestanas para a digitação, é recomendável restringir seu uso ao mínimo necessário; quer dizer que só convém utilizá-las quando considerarmos que são a melhor solução, já que estas podem reduzir a mobilidade da mão e criar tensões. (BARCELÓ, 1995, p. 46)⁴⁰

A pestana, entendida como a ação de um dedo (na grande maioria das vezes o dedo 1) que aperta mais de uma corda simultaneamente, pode ser realizada com o dedo inteiro e também com a falange mais próxima da região palmar (falange proximal) ou com a mais distante (falange distal). A de falange proximal serve, segundo Barceló (BARCELÓ, 1995, p. 39), como preparação para a pestana completa, e a de falange distal pode cumprir o mesmo fim ou não, e ao apertar só duas cordas “permite uma grande mobilidade” e a interação eficaz com os outros dedos (1995, p. 37). As pestanas, sobretudo a completa, serão evitadas sempre que possível, e quando forem usadas, só será pressionando as cordas necessárias.

⁴⁰ Como ya lo observaba Fernando Sor en su poco difundido “Methode pour la guitare”, a pesar de la vital importancia de las cejas en la digitación es recomendable restringir su uso al mínimo necesario; es decir que solo nos conviene utilizarlas cuando consideremos que es la mejor solución, ya que éstas pueden reducir la movilidad de la mano y crear tensiones (BARCELÓ, 1995, p. 46).

3.1.1.5 Vibrato

O vibrato é definido por Barceló como a variação contínua e repetida da tensão de uma nota, que tem como consequência a oscilação da altura do som (BARCELÓ, 1995, p. 34). O autor define precisamente suas características e funções (1995, p. 34-35), considerando que os dedos mais capacitados para tal expediente são o dedo 2 e 3, embora todos possam realizá-lo. Por outro lado, define dois tipos de vibrato: o que se realiza de maneira transversal ao braço do violão e que tem mais efetividade nas primeiras casas; e aquele que se realiza de forma longitudinal, mais adequado para os setores próximos à metade da corda, onde “cede igualmente para ambos os sentidos” (BARCELÓ, 1995, p. 34).

O vibrato, segundo Alípio (2014), “é uma propriedade do estilo”, e o que interessa dele, no que se refere ao processo de digitação “é termos em mente que há determinados dedos e regiões do espelho mais apropriados para a sua realização” (ALÍPIO, 2014, p. 42-43). O uso deste expediente será limitado às texturas lentas e serão priorizados os setores do braço mais perto da metade da corda.

3.1.2 MÃO DIREITA

Características gerais

Diferentemente da mão esquerda, os dedos usados na técnica violonística contemporânea são polegar, indicador, médio e anular. Embora o dedo mínimo seja usado por alguns violonistas na atualidade, não o considerarei na análise, por ser ainda de uso pouco freqüente.

Segundo Sherrod (1981) a mão direita é responsável pela maioria dos elementos de expressão ou expressivos ao violão:

Enquanto a mão esquerda é responsável por alguns elementos de expressão (ligados, vibrato e portamento, por exemplo), a maioria dos deveres é dada à mão direita. As responsabilidades compreendem desde

elementos básicos de musicalidade como a separação de uma melodia do acompanhamento, intensidade e suavidade, crescendo e decrescendo, acentos, staccato, e manutenção consistente de um timbre de uma ampla gama de efeitos como o rasgueado, tambora, pizzicato, ponticello, sul tasto, e uso de uma grande ou pouca quantidade de unha. Alguns destes elementos expressivos serão grafados na partitura, porém a maioria fica a critério do conhecimento e seleção do executante. Eles não tratam a digitação propriamente dita, mas a aplicação consciente de boas digitações permitirá uma execução mais fácil da expressão desejada. (SHERROD, 1981, p. 142) ⁴¹

Mesmo concordando com a ideia de Sherrod de que a maioria desses aspectos não define a digitação, considero que a articulação muitas vezes pode definir a escolha de certas combinações na mão direita. Se a partitura, por exemplo, pede uma seção com *stacatto*, será muito mais efetiva, para alcançar o efeito, a sua realização numa corda só ou na menor quantidade de cordas possível, o qual exigirá toques repetidos numa corda pela mão direita. Ao contrario, se quisermos produzir uma frase com *legato*, a utilização de campanellas se ajustará mais a esta finalidade, o que exigirá o toque em diferentes cordas na forma de arpejos. Embora muitas das demandas de expressão citadas por Sherrod não definam a escolha de digitações, podem caracterizar rasgos estilísticos da música.

As considerações de Sherrod (1981) sobre as características dos dedos e seus músculos e tendões anteriormente citadas servem para determinar a preferência por certas combinações também na mão direita. Nelas, o autor considerava o dedo anular como o mais fraco e dependente, e o médio como o mais forte. Neste gráfico o autor não comenta sobre o polegar da mão direita. A partir do gráfico dos tendões apresentados pelo autor ⁴² (SHERROD, 1981, p. 93), pode-se concluir que o polegar possui um tendão próprio e, portanto, é o dedo mais independente e com mais força da mão direita. Barceló concorda com esta observação e considera que o polegar “é o dedo mais forte e fácil de controlar da mão direita” (BARCELÓ, 1995, p. 57) e seu uso não deveria se limitar só a 4°, 5° e 6° cordas, como historicamente foi usado.

⁴¹ While the left hand is responsible for some elements of expression (ligados, vibrato, and portamento, for example), most of these duties are given to the right hand. The responsibilities range from basic elements of musicianship such as separation of a melody from an accompaniment, loudness and softness, crescendo and decrescendo, accents, staccato, and maintenance of a consistent timbre to a wide range of effects such as rasgueado, tambora, pizzicato, ponticello, sul tasto, using a lot of fingernail, and using a small amount of fingernail. Some of these expressive elements will be noted on the score, but most are left to the knowledge and selection of the performer. They do not deal with fingering per se, but the conscientious application of good fingering will allow for easier execution of the desired expression. (SHERROD, 1981, p. 142)

⁴² Página 37 deste trabalho.

A respeito das combinações digitais, Sherrod conclui que “a combinação *i-m* é forte, a combinação *i-a* é moderadamente forte e a combinação *m-a* é fraca” (SHERROD, 1981, p. 153). Fernández (2013a, b) ao analisar a técnica de Giuliani e Paganini, observa que esses compositores/violonistas evitavam a combinação *a-m-a* e *m-a-m*, especialmente em andamentos rápidos, tanto em cordas repetidas quanto em arpejos. Segundo o autor, diferentemente da técnica moderna ⁴³, que tenta “igualar” os dedos, os clássicos tentavam obter benefício das suas diferenças naturais (FERNÁNDEZ, 2013a, s/n). Outro uso de Giuliani que se contrapõe aos usos modernos, e que considero muito efetivo, é a utilização da alternância *i-a* em cordas imediatas, sendo que na técnica moderna se utiliza quase exclusivamente dedos “vizinhos” para cordas adjacentes (FERNÁNDEZ, 2013a). Finalmente, o polegar se combina de forma efetiva com todos os dedos, especialmente com o *i*, mas também com o *m*. A seguir comentarei sobre os recursos e sugestões sobre as principais problemáticas de digitação da mão direita, apoiado nos autores anteriormente citados.

3.1.2.1 Cruzamentos

A posição “natural” da mão direita é aquela onde repousam o polegar, indicador, médio e anular sobre a 4°, 3°, 2° e 1° corda, respectivamente. Chama-se cruzamento quando um dedo altera essa ordem de dedos consecutivos para cordas adjacentes. Especificamente, tal como salienta Barceló (1995), existe um cruzamento quando: a) o dedo médio toca em uma corda de maior número que o indicador; b) o anular pulsa uma corda de número superior ao *m* ou o *i*; c) o polegar toca por baixo do *i*, do *m* ou do *a* ⁴⁴. (BARCELÓ, 1995, p. 67)

Fernández (2013b) considera que evitar os cruzamentos de dedos da mão direita representa um “dogma” da técnica moderna. Porém, para Giuliani e os clássicos não representava um problema real, e estes geralmente davam mais

⁴³ Segundo Fernández (2013a), iniciada por E. Pujol.

⁴⁴ A) el medio toca en una cuerda de mayor número que el índice; b) el anular pulsa una cuerda de número superior que el *m* o el *i*; c) el pulgar toca por debajo del *i*, del *m* o del *a*. (BARCELÓ, 1995, p. 67)

importância para que o esquema de digitação da mão direita coincidissem com o gesto musical, ainda que existissem cruzamentos de corda (FERNÁNDEZ, 2013a).

Para evitar os cruzamentos, Barceló dá algumas sugestões interessantes: através de um ligado de mão esquerda, mudando de corda em outro trecho, intercalando *a* ou *p* com *i* e *m*, e repetindo ou deslizando algum dedo (BARCELÓ, 1995, p. 67). A partir das observações das ideias dos autores, pode-se afirmar que o mais natural e fácil é evitar os cruzamentos, e quando considerarmos oportuno algum cruzamento, tem que responder a um objetivo musical determinado. Finalmente, considero preferível fazer um cruzamento, na maioria dos casos, entre *i*-*a* do que entre *i*-*m*, dadas as características similares entre esses dois dedos.

3.1.2.2 Repetição de dedos

Outro “dogma” da técnica moderna observado por Fernández (2013b) é não repetir os dedos, com exceção dos bicordes ou acordes repetidos. Isto porque os dedos repetidos “têm menos velocidade e acumulam mais tensão muscular do que dedos alternados” (ALÍPIO, 2014, p. 80). Porém, há circunstâncias nas que a repetição pode ser útil.

Existem dois tipos de repetição de dedos ⁴⁵: o deslizamento e a repetição individual. O deslizamento consiste na pulsação de mais de uma corda através de um único impulso. O deslizamento para baixo do polegar é “amplamente aceito” (BARCELÓ, 1995, p. 68), assim como o do dedo indicador para cima, como observa Fernández (2013a) na técnica de Giuliani (1812), já que resulta em um movimento bastante natural. Barceló (1995, p. 68) considera também que os dedos *m* e *a* são capazes de realizar esta tarefa.

A repetição individual é aquela na qual “cada toque se realiza por impulsos independentes entre si em uma só corda ou varias” (BARCELÓ, 1995, p. 69). Este tipo de repetição, como já vimos, era frequente na técnica dos clássicos, sobretudo em tempos moderados e lentos. Atualmente a repetição do polegar também se mostra muito comum. A repetição, como diz Barceló, pode servir para igualar o

⁴⁵ Sem considerar os bicordes ou acordes repetidos, onde a única solução é a repetição.

timbre dos toques dos diferentes dedos, para evitar os cruzamentos e para delimitar o fraseado e alcançar um efeito de “respiração” entre alguma nota ou frase, tal como se faz com alguns translados da mão esquerda (BARCELÓ, 1995, p. 69).

3.1.2.3 Corda solta

O uso de corda solta tem muitas vantagens, e tal como expõe Alípio “pode ser um trunfo na viabilização de vários expedientes técnicos”, visto que “permite a realização sonora sem necessitar, obrigatoriamente, do auxílio dos dedos da mão esquerda” (ALÍPIO, 2014, p. 49). Fernández (2013a) observa que na técnica clássica, particularmente em Giuliani (1812), o uso de corda solta também era considerado vantajoso: “Há preferência pelo uso de cordas soltas, especialmente para mudanças de posição. Praticamente não existem saltos, ou seja, translados de posição dentro de uma mesma corda sem a intervenção de uma corda solta entre ambas as posições” (FERNÁNDEZ, 2013a) ⁴⁶.

Embora o uso de corda solta possa ser positivo em muitas circunstâncias, temos que ser cautelosos com seu uso. Segundo Sherrod (1981) é preciso considerar três características do som da corda solta: (1) a falta de controle sobre a duração que se tem nas cordas soltas pode produzir superposição com outras notas; (2) o timbre das cordas soltas é diferente daquele das cordas presas, sobretudo em posições altas, e finalmente, (3) é difícil usar o vibrato nas cordas, que só se pode obter vibrando por simpatia (SHERROD, 1981, p. 100-101). Porém, com o devido cuidado, esses três “problemas” podem ser solucionados: a superposição pode ser evitada cortando os sons tanto com a mão direita quanto com a esquerda; o timbre pode ser igualado com o deslocamento longitudinal ou transversal de posição da mão direita; e o vibrato pode ser obtido pela vibração por simpatia, que se realiza apertando e vibrando a nota em alguma casa que produza o mesmo som. Além

⁴⁶ Hay preferencia por el uso de cuerdas al aire, especialmente para cambios de posición. Prácticamente no existen saltos, o sea, traslados de posición dentro de una misma cuerda sin la intervención de una cuerda al aire entre ambas posiciones. (FERNÁNDEZ, 2013a)

Quando houver notas repetidas ou escalas em grupos de quatro notas, como na figura abaixo, acho uma boa alternativa ao uso da combinação *i-m*, a combinação *a-i-m-i*; que, por um lado, permite um tempo maior entre a pulsação de cada dedo. Por outro lado, evita a alternância combinada entre os dedos *m* e *a*, que é uma combinação fraca; e ao utilizar mais dedos, pode se manter por mais tempo sem que resulte tão cansativo quanto com o uso de dois dedos. Nota-se que na figura também existe um cruzamento, mas é realizado entre os dedos *i-a*, que acredito ser um cruzamento favorável.

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a time signature of 4/4. The music consists of a series of eighth notes, grouped into four sets of four notes each. Above the notes, there are circled numbers 1, 2, 3, and 4, indicating fingerings. Below the notes, the fingering sequence is written as 'i m i m'. The dynamic marking is 'pp murmuring; quasi tremolando'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats and a time signature of 4/4, with a single note marked 'pp'.

Figura 19: Nocturnal after Jhon Dowland (BRITTEN, 1964, p. 9), Gently Rocking, c. 1. Digitada por Julian Bream.

The image shows a musical score for the same piano piece as Figure 19. The top staff is a treble clef with a key signature of three flats and a time signature of 4/4. The music consists of a series of eighth notes, grouped into four sets of four notes each. Above the notes, there are circled numbers 1, 2, 3, and 4, indicating fingerings. Below the notes, the fingering sequence is written as 'a i m i'. The dynamic marking is 'pp murmuring; quasi tremolando'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of three flats and a time signature of 4/4, with a single note marked 'pp'.

Figura 20: Nocturnal after Jhon Dowland (BRITTEN, 1964. P. 9), Gently Rocking, c. 1. Digitação proposta por esta pesquisa.

3.2. A ESCOLHA DE DIGITAÇÕES / O PROCESSO DE DIGITAÇÃO NA CALETA EL MEMBRILLO DE RIFO

Nesta seção dividirei os trechos a digitar em gestos para o estudo conforme as ideias de Fernández (2000), expostas no capítulo anterior. As distintas possibilidades para cada trecho cumprem com as sugestões ou usos recomendados no referencial, mas adotarei só uma digitação final, a qual será exposta na partitura grafada com todas as minhas escolhas dentro do apêndice. Essa digitação final responde às diretrizes adotadas por mim na análise realizadas a partir dos conceitos de Alípio (2014) e seu “cenário digitacional”. Agruparei os gestos segundo os casos texturais observados: os trechos classificados com textura polifônica com figuração rápida e partes monofônicas e, a polifonia com figuração lenta e os trechos com textura homofônica, já que as diretrizes são compartilhadas para cada grupo.

3.2.1 Gestos monofônicos e de textura polifônica com figuração rápida

Os gestos que possibilitem mais de uma opção viável de digitação serão apresentados e analisados a seguir. Os que tiverem só uma possibilidade serão grafados na versão final da partitura. O critério de escolha de digitações para estes gestos, como já exposto, responderá ao princípio musical de que “a fluência e ressonância são o principal objetivo interpretativo, salvo quando da presença de outros elementos de integração pertencentes ao mesmo contexto” (ALÍPIO, 2014, p. 100). Será preferido o uso de corda solta, campanellas e as primeiras posições do braço do violão e, quando não for possível, ligados de mão esquerda substituirão as campanellas.

Por outro lado, apresentarei só uma possibilidade de mão direita para cada opção de mão esquerda por considerar, tal como Fernández (2000), que os problemas de digitação na mão direita são “de um tipo menos complexo” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 44). Cada uma destas propostas segue os conceitos de disposições favoráveis considerados anteriormente.

O primeiro gesto deste tipo é conformado pelos dois primeiros compassos da peça e admite três possibilidades de digitação: a primeira traz como consequência o uso de ligados dos dedos 1 e 2, uso de pestanas em três cordas e um translado que é realizado com o dedo guia, que neste caso é a pestana com o dedo 1. Embora os ligados e o translado sejam realizados com combinações de dedos fortes, o uso de pestanas não é recomendado pela maioria dos autores, portanto, optarei por descartar esta digitação.

The image shows a musical score for guitar in treble clef, 8/8 time. The tempo is marked as quarter note = 75. The first measure starts with a dynamic marking of *f* and contains the notes G4 (finger 2), A4 (finger 2), B4 (finger 1), and C5 (finger 2). A dashed line with the number 8 indicates an octave shift. The second measure starts with a dynamic marking of *mp* and contains the notes D5 (finger 4), E5 (finger 1), F5 (finger 2), G5 (finger 1), A5 (finger 3), and B5 (finger 3). The lyrics 'a m i' and 'm i' are written below the notes.

Figura 21: Gesto 1, c. 1, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

A segunda opção utiliza campanellas entre as duas primeiras cordas evitando, assim, o translado e as pestanas. Esta alternativa cumpre com as diretrizes antes definidas, mas há uma maior exigência de mão direita, a qual precisa tocar todas as notas sem descanso e, tal como salienta Russell (CONTRERAS, 1998, p. 26), resulta mais efetivo distribuir a dificuldade entre ambas as mãos. Além disso, é usada a combinação 2-3 que preferentemente tem que ser evitada, e o *dó* na segunda corda não têm muita ressonância, ao passo é mais difícil controlar a duração entre campanellas com distância de 2° menor (*dó-réb*).

Musical score for "Caleta el membrillo" (Gesto 1, c. 1, possibility 2). The score is in 6/8 time with a tempo of quarter note = 75. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of two phrases. The first phrase has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 with fingerings 4, 1, 4, 3, 2, 1. The second phrase has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 with fingerings 2, 1, 3, 1, 4, 0. Dynamics include a forte (f) dynamic for the first note and piano (p) dynamics for the notes in the second phrase.

Figura 22: Gesto 1, c. 1, possibilidade 2. "Caleta el membrillo" de Rifo (2012).

A última possibilidade é a mais equilibrada: possui ligados que aliviam a mão direita, mas em menor quantidade do que a primeira opção. Não exige pestanas e evita a combinação 2-3.

Musical score for "Caleta el membrillo" (Gesto 1, c. 1, possibility 3). The score is in 6/8 time with a tempo of quarter note = 75. It features a treble clef and a key signature of one flat. The melody consists of two phrases. The first phrase has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 with fingerings 1, 2, 1, 4, 2, 1. The second phrase has notes G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4 with fingerings 2, 1, 3, 1, 4, 0. Dynamics include a mezzo-forte (mf) dynamic for the first note and piano (p) dynamics for the notes in the second phrase.

Figura 23: Gesto 1, c. 1, possibilidade 3. "Caleta el membrillo" de Rifo (2012).

O segundo gesto compõe-se dos compassos três e quatro e admite duas configurações digitais. A primeira começa utilizando a combinação 1-4 (considerada favorável) para realizar o primeiro ligado e a campanella, deixando liberados os demais dedos para fazer o translado à primeira posição, que é alcançada através de uma corda solta. O outro translado, que aparece no final do gesto, se realiza através de um dedo guia, neste caso o dedo 2.

Figura 24 shows a musical score for a guitar passage. The tempo is marked as $\text{♩} = 75$. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are: *i p a m a i m i m a i m a i p*. The fingerings are: 0 0, 1 2 1, 1 4 1 4 0 1, 3 4, 3 2 4 2, 3 2 0. The first three notes of the second measure are circled with numbers 1, 2, and 1.

Figura 24: Gesto 2, c. 3-4, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

A outra variante resulta menos ortodoxa, já que utiliza repetições do dedo 2 e uma extensão com ligados entre os dedos 2 e 4. A última repetição faz com que o último traslado não seja necessário, mas exige maior quantidade de extensões. Esta digitação é viável, mas considero que a primeira garante uma fluência maior, que é um dos objetivos principais das diretrizes.

Figura 25 shows an alternative musical score for the same passage. The tempo is marked as $\text{♩} = 75$. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. The lyrics are: *i p a m a i a i m a i m a i p*. The fingerings are: 0 0, 1 2 1, 2 4 2 1 0 1, 2 2, 3, 4 3 2. The first three notes of the second measure are circled with numbers 1, 2, and 1.

Figura 25: Gesto 2, c. 3-4, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O terceiro gesto pode ser digitado de duas maneiras diferentes: a primeira tem a vantagem de manter a posição sem necessitar um traslado, também faz uso da pestana e precisa de extensões e contrações.

Figura 26: Gesto 3, c. 5-6, possibilidade 1. "Caleta el membrillo" de Rifo (2012).

A outra possibilidade, apesar de ter um translado, evita a pestana e as contrações, portanto, considero-a melhor que a opção anterior. Além disso, o translado é curto (duas casas).

Figura 27: Gesto 3, c. 5-6, possibilidade 2. "Caleta el membrillo" de Rifo (2012).

O próximo gesto que admite dois caminhos distintos é o que começa no compasso 11 e termina no compasso 12. A primeira possibilidade é realizada na primeira posição com a participação do dedo 1 com uma pestana sobre quatro cordas na primeira casa. O problema desta possibilidade é que na transição do c. 11 para o c. 12 necessitamos de um translado da pestana até a casa três e essa pestana passa de apertar quatro para duas cordas. Por outro lado, a pestana na primeira casa é a que exige mais pressão para ser realizada.

Figura 28: Gesto 4, c. 11-12, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

A outra possibilidade também precisa de uma pestana, mas evita o translado; é na casa três e sempre aperta a mesma quantidade de cordas, portanto, requer menor esforço físico.

Figura 29: Gesto 4, c. 11-12, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O quinto gesto admite também duas possibilidades de digitação: o primeiro utiliza uma corda solta para fazer um translado até a primeira posição, exigindo mais duas pestanas, o que faz com que seja muito exigente para a mão esquerda e, sobretudo, para o dedo 1.

Figura 30: Gesto 5, c. 13-14, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

A outra possibilidade mantém a primeira pestana por mais tempo, mas, através de um traslado com dedo guia em um tempo fraco, elimina a necessidade de mais pestanas, reduzindo a exigência.

Figura 31: Gesto 5, c. 13-14, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O sexto gesto, considerado com duas possibilidades, compreende os compassos 24, 25 e o começo do c. 26. A primeira opção é realizada na primeira posição e requer o uso de ligados:

Figura 32: Gesto 6, c. 24-26, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

A segunda possibilidade é no setor médio com uso de campanellas e cordas soltas, o qual se corresponde em maior medida com as diretrizes gerais. A combinação destes expedientes garante maior fluência do que na primeira possibilidade.

Figura 33: Gesto 6, c. 24-26, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O gesto seguinte pode ser digitado de duas formas: a primeira, apesar de não usar pestana, é mais exigente, já que requer algumas contrações e o uso repetido do dedo 1. A segunda usa pestana, mas conserva a mesma posição, portanto, acho essa melhor para garantir a fluência.

Figura 34: Gesto 7, c. 34-35, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).



Figura 35: Gesto 7, c. 34-35, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O oitavo gesto pode ser realizado de duas formas: a primeira usa uma pestana sobre duas cordas na casa cinco. A dificuldade está no uso da combinação 3-4 e no traslado necessário para alcançar o bicorde *fá-ré*.

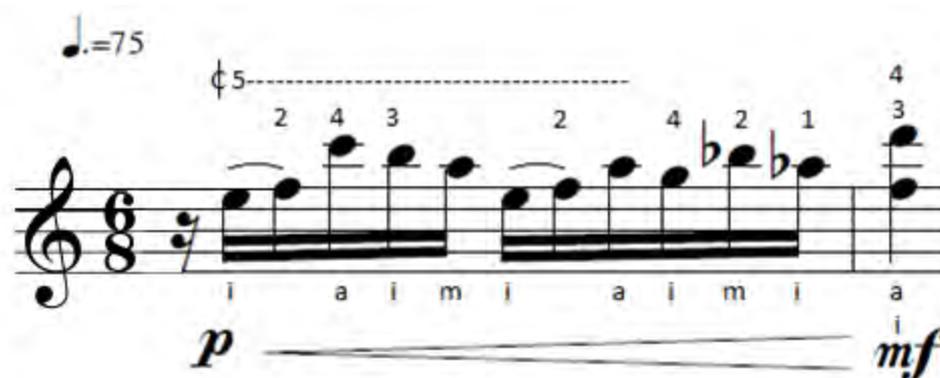


Figura 36: Gesto 8, c. 34-35, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

A outra opção é menos ortodoxa e requer de campanellas e extensões, mas evita o traslado, por isso a considero melhor.

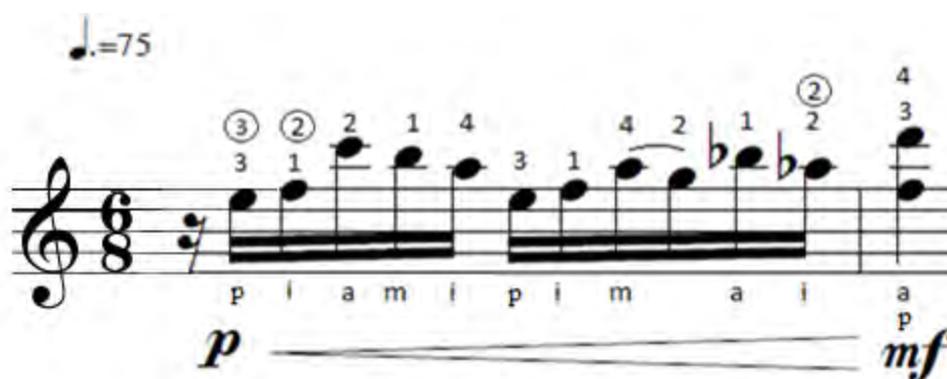


Figura 37: Gesto 8, c. 34-35, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

No compasso 44 localiza-se o próximo gesto. A primeira solução é viável, mas contém uma circunstância que não é recomendada por vários autores: não repetir o dedo para tocar notas consecutivas em mais de uma corda (SHERROD, 1981, p. 112). Porém, a repetição é feita pelo dedo *i*, que é a melhor opção dentro das possibilidades, o que faz com que esta digitação seja exequível.

The musical score for Figure 38 consists of two staves. The top staff is in 6/8 time with a tempo marking of ♩=75. It contains three measures of music. The first measure has a circled '2' above the first note and fingerings 4, 2, 3, 1, 0, 2, 3, 1, 4, 2. The second measure has a circled '2' above the first note and fingerings 2, 3, 1, 4, 2. The third measure has a circled '3' above the first note and fingerings 2, 3, 1, 4, 2. The bottom staff continues the melody with a circled '3' above the first note and fingerings 2, 4, 1, 0, 1, 3, 0, 1, 4. The lyrics are: a i p i p i m a p i m i a p m i p a.

Figura 38: Gesto 9, c. 44-46, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

A outra digitação possível também apresenta dificuldades, mas evita a repetição de dedo da possibilidade anterior, através de outra repetição de dedo, mas com um dedo guia pela mesma corda. No compasso 46, a repetição de corda da figura anterior é evitada com o uso de campanellas, garantindo maior fluência e se adequando mais às diretrizes.

The musical score for Figure 39 consists of two staves. The top staff is in 6/8 time with a tempo marking of ♩=75. It contains three measures of music. The first measure has a circled '2' above the first note and fingerings 4, 2, 3, 1, 0, 1, 1, 3, 4. The second measure has a circled '2' above the first note and fingerings 2, 3, 3, 2, 1. The third measure has a circled '3' above the first note and fingerings 2, 4, 1, 1, 3, 0. The bottom staff continues the melody with a circled '2' above the first note and fingerings 1, 2, 4, 4, 3, 4, 3, 1. The lyrics are: a i p i p i a a p i m p i m i m p i.

Figura 39: Gesto 9, c. 44-46, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O gesto n°10 pode ser digitado de duas maneiras, ambas com dificuldades inevitáveis. A primeira prioriza o uso de pestanas e evita quase a totalidade dos translados, mas requer a utilização repetida da combinação 3-4.

Figura 40: Gesto 10, c. 55-56, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

A segunda opção demanda só uma pestana parcial e, embora sejam necessários translados, estes são feitos através de corda solta ou dedos guias. Por outro lado, a exigência dos dedos 3 e 4 é menor. A segunda opção é melhor do que a primeira.

Figura 41: Gesto 10, c. 55-56, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O próximo gesto é o maior da peça e apresenta duas escolhas de digitação. A primeira prioriza as primeiras posições e o uso de ligados.

Musical score for "Caleta el membrillo" by Rifo (2012). The score is in 6/8 time with a tempo of quarter note = 75. It consists of four systems of music. The first system starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of quarter note = 75. The first staff shows a melodic line with fingerings 0 3 1 3 4 1 and 0 3 0 1 2 3 0 4 0 4 3. The second staff shows a bass line with lyrics "a i m i m i m i m i a p i p i m p i a i m i" and dynamic markings "mf" and "p". The second system continues the melody with fingerings 0 4 2 1 3 0 3 4 2 1 0 1 3 4 3 2 4 2 1 0 4 3 2. The third system features triplets and slurs with fingerings 1 2 3, 4 2 3, 4 1 3 2, and 0 3 1. The fourth system continues with fingerings 1 2 and 4 1 3. The lyrics "a i m i" are repeated throughout.

Figura 42: Gesto 11, c. 65-71, possibilidade 1. "Caleta el membrillo" de Rifo (2012).

A outra digitação viável compõe-se de campanellas e cordas soltas. Embora seja mais exigente tecnicamente do que a primeira, sua sonoridade é maior e se corresponde em maior medida com as diretrizes adotadas.

The image displays four systems of musical notation for a guitar piece. Each system consists of a treble clef staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The tempo is marked as quarter note = 75. Fingerings are indicated by numbers 0-4 above the notes. Dynamics include piano (p) and accents (>). The lyrics are written below the notes.

System 1:
 0 4 2 1 2 2 4 | 0 1 0 1 2 0 1 2
 a i p i p i m p i p i p a p i p i m p i m i

System 2:
 0 4 2 1 3 0 3 4 2 1 0 1 3 4 3 2 4 2 1 0 3 2 1
 a p i p i p i m i i p p i m a i p p i

System 3:
 4 1 3 1 2 | 3 1 4 2 | 4 0 3 0 2 | 3 1
 a i p i p i a i p i p i a m i p p a i p i p

System 4:
 4 1 3 1 2 | 1 4 0 1 2
 a i p i p i a i m i p

Figura 43: Gesto 11, c. 65-71, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O gesto 12 e os subsequentes são parte da seção de andamento mais rápido da obra (semínima 144, c. 107-126), portanto, serão preferidas combinações com campanellas, cordas soltas e aquelas que ajudem a obter a maior fluência possível em um tempo rápido. Conformado pelos compassos 110 e 111, este trecho pode ser digitado na primeira posição, mas considero melhor a segunda opção, com campanellas, que utiliza mais cordas soltas e responde melhor aos fins musicais.

Figura 44: Gesto 12, c. 110-111, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

Figura 45: Gesto 12, c. 110-111, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O gesto 13 pode ser digitado principalmente de duas formas: a primeira recorre à primeira e segunda corda, realizando o traslado através de uma corda solta. Porém, o traslado é realizado pelo dedo 4 e, imediatamente é combinado com o dedo 3, o qual não é recomendado em andamentos rápidos.

Figura 46: Gesto 13, c. 113-114, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

Embora a segunda possibilidade demande maior quantidade de extensões e contrações do que a anterior, compensa a dificuldade, evitando o traslado.

Figura 47: Gesto 13, c. 113-114, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

Os próximos dois gestos monofônicos que admitem mais de uma possibilidade de digitação são as figurações rítmicas mais rápidas da peça, todas em semifusas. A primeira delas pode ser realizada de duas formas: na primeira posição com uma pestana e ligados, ou na terceira posição com uma pestana e campanellas. O problema da primeira é o ligado com o dedo 1, que tem que ser executado a partir da pestana. A segunda opção garante maior fluência e *legato* através das campanellas.

Figura 48: Gesto 14, c. 138-139, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

Figura 49: Gesto 14, c. 138-139, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O segundo trecho em semifusas tem uma duração maior e as duas possibilidades de digitação apresentam dificuldades. A primeira usa ligados e é realizada nas primeiras posições. É interessante observar que para evitar a combinação 4-3 neste caso, resulta mais efetivo repetir o dedo 4, ligando o *mib* com o *réb*.

Figura 50: Gesto 15, c. 144-145, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

A outra possibilidade é realizada com campanellas e cordas soltas. Embora esta digitação tenha uma ressonância maior, exige mais ações e combinações da mão direita, que comprometem a fluência da passagem.

Figura 51: Gesto 15, c. 144-145, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O gesto 16 também admite duas digitações: a primeira prioriza as primeiras posições e, no segundo compasso, tem um salto até a 7ª posição, chegando com meia pestana. Embora o salto seja grande, há uma corda solta e um silêncio de semicolcheia no meio.



Figura 52: Gesto 16, c. 148-150, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

A segunda digitação possível usa campanellas e, para evitar o traslado e pestana, se vale de contrações e distensões, garantindo maior sonoridade e fluência.



Figura 53: Gesto 16, c. 148-150, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

O último gesto monofônico que pode ser digitado de duas formas é o do c. 210. A primeira semínima do gesto admite duas configurações: pela primeira corda e com uma campanella entre o *dó* e o *si*, e a segunda entre a primeira e segunda corda através de extensões e contrações. Neste caso, a segunda possibilidade facilita a mão direita, que utiliza a combinação *a-m-i* sobre a mesma corda nas notas rápidas.

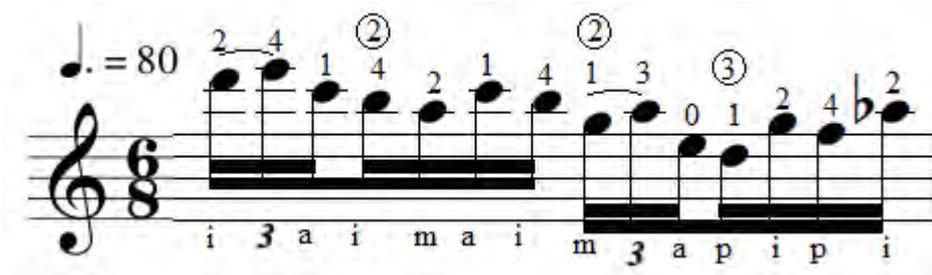


Figura 54: Gesto 17, c. 210, possibilidade 1. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

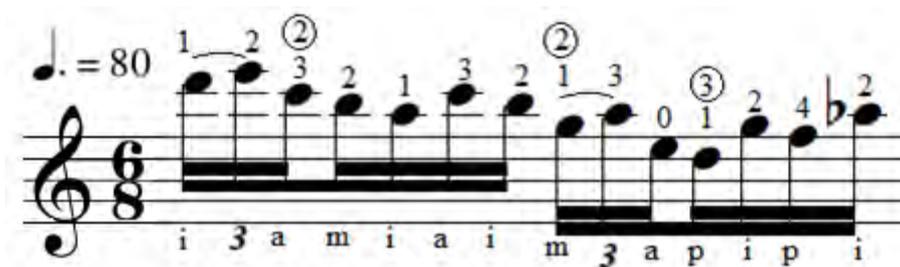


Figura 55: Gesto 17, c. 210, possibilidade 2. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

3.2.2 Gestos homofônicos e de textura polifônica com figuração lenta

Os gestos deste tipo podem, devido às características similares e ao tempo mais lento, ser padronizados. Portanto, não é necessário decidir entre duas possibilidades. Uma digitação que segue as diretrizes e as disposições favoráveis expostas anteriormente resulta suficiente. Como exemplo apresentarei aqui alguns gestos representativos que servirão como modelo para digitar o restante. A totalidade dos gestos será grafada na versão final.

O motivo central da peça aparece no compasso 134 e, de acordo com as diretrizes para estes gestos, o uso de cordas presas e posições altas para obter a maior sonoridade possível serão preferidos. Neste trecho é preferida a pulsação dupla do polegar que garante o potencial sonoro requerido.

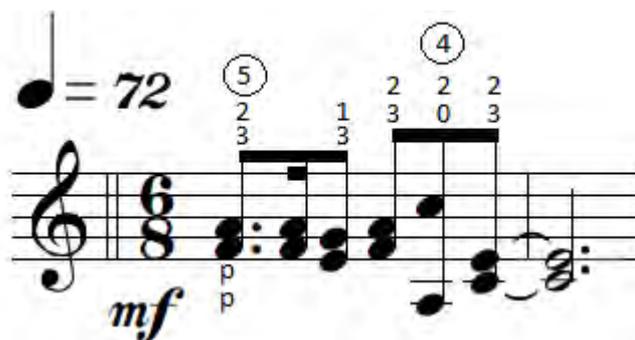


Figura 56: Motivo central da obra, c. 134-135. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

Ao longo da peça aparece uma grande quantidade de gestos derivados do motivo central que serão digitados com a mesma premissa. Seguem alguns exemplos:



Figura 57: Trecho homofônico, c. 18. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).



Figura 58: Trecho homofônico, c. 58-59. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

The image displays a musical score for guitar, consisting of two staves. The top staff begins with a tempo marking of quarter note = 50. The music is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The first system contains two measures. The first measure has a 5/8 time signature and includes a triplet of eighth notes (fingerings 1, 4, 2) and a quarter note (fingering 2). The second measure has a 3/8 time signature and includes a quarter note (fingering 1) and a quarter note (fingering 1). The bottom staff continues the piece with two measures. The first measure has a 4/4 time signature and includes a quarter note (fingering 1), an eighth note (fingering 2), and a quarter note (fingering 1). The second measure has a 3/4 time signature and includes a quarter note (fingering 0), a quarter note (fingering 1), a quarter note (fingering 3), a quarter note (fingering 1), a quarter note (fingering 4), a quarter note (fingering 3), and a quarter note (fingering 1). Dynamics include piano (p), mezzo-piano (m), and accents (a). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes.

Figura 59: Trecho polifônico, c. 92-95. “Caleta el membrillo” de Rifo (2012).

CONCLUSÃO

As questões de pesquisa expostas na introdução foram fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho, assim como para a descoberta de três problemáticas importantes relativas aos processos de digitação. A primeira, com respeito à sistematização do processo, apresentou, desde o início deste trabalho uma possível resposta. Alguns meses após a apresentação do meu pré-projeto de pesquisa (em setembro de 2014) tive a oportunidade de ler e analisar o trabalho de Alípio (2014) que versa sobre a digitação. Este confirmou uma das hipóteses que eu considerava como possível há alguns anos: o processo de digitação pode ser sistematizado para alcançar melhores resultados. Essa resposta precoce, longe de me afastar da ideia de continuar estudando a digitação, serviu para encaminhar o meu trabalho, e me proporcionou uma base fundamental de conhecimento, sem a qual muitas das ideias aqui expostas não teriam sido possíveis (ou teriam seguido outros caminhos). Com base nesses conceitos e na ideia dos gestos de Fernández (2000), classifiquei diferentes trechos musicais como casos divididos em gestos, com texturas e tempos compartilhados, e defini diretrizes específicas para cada um deles. Essas diretrizes proporcionaram um marco geral e um meio para sistematizar as minhas escolhas de digitação.

No entanto, a segunda pergunta não foi respondida tão claramente. Esta dizia a respeito da digitação grafada e suas consequências, as quais merecem, em minha opinião, a atenção de futuros pesquisadores. Foram elencados principalmente três casos diferentes de digitações grafadas: as realizadas por compositores violonistas, as grafadas pelos editores violonistas, e as criadas como parte da relação direta de compositores com violonistas. No meio de cada uma existem variáveis e particularidades, mas conhecer a origem é fundamental para tomar decisões interpretativas. Como a partitura deste trabalho não possuía uma digitação grafada, o tema foi tratado secundariamente, visto que o objetivo principal do trabalho foi investigar os princípios metodológicos relativos à digitação e resolver os problemas específicos da obra “Caleta el Membrillo” de Guillermo Rifo (2012). A análise sobre a digitação grafada poderá servir como tema para uma futura pesquisa para assim construir critérios de escolha que possam ser transmitidos a estudantes desde o início do aprendizado, considerando-se a digitação grafada apenas como uma das

muitas possíveis variáveis. Neste sentido, os artigos de Fernández (2013a, b) podem servir como uma referência para realizar análises das digitações grafadas que sirvam para interpretar diferentes compositores/composições.

Finalmente, a terceira questão serviu para demonstrar que é possível estabelecer diretrizes gerais para digitar. A maioria dos autores concorda que existem certos expedientes técnicos e combinações digitais que resultam favoráveis para a maioria das mãos, independente das condições técnicas e anatômicas particulares de cada indivíduo. A partir dos trabalhos de Sherrod (1981), Barceló (1995) e Fernández (2013a, b) estabeleci combinações favoráveis para os diferentes expedientes técnicos que serviram para escolher as digitações (p. 37-51) e que, junto com as diretrizes gerais (p. 32-36) baseadas no cenário digital de Alípio (2014), ajudaram-me a sistematizar as escolhas das digitações finais. Para cada gesto rápido encontrei pelo menos duas possibilidades de digitação viáveis dentro das combinações favoráveis. As diretrizes gerais auxiliaram-me a escolher uma, a qual é apresentada por completo no apêndice com a partitura grafada integralmente.

O processo de digitação começa com uma análise **das texturas e tempos** comuns. Na “Caleta el Membrillo” foram evidenciadas quatro tipos de texturas diferentes, os quais foram agrupadas em dois grupos por compartilhar o tempo e tipos de dificuldades. Esse processo de digitação continua com a **observação ao estilo** e suas características, para determinar a escolha de timbres, articulação e efeitos expressivos que permearam as escolhas na totalidade da obra. Cada estilo tem suas características próprias, mas o princípio de fluência musical e unidade é sempre o ideal a seguir. Essa escolha determina as **circunstâncias**, ou seja, quais setores do braço do violão serão usados para dar unidade e coerência à interpretação. No caso específico da peça digitada foram definidas diretrizes diferentes para os dois grupos: o primeiro setor do braço do violão e o uso de cordas soltas e campanellas para os gestos com texturas rápidas; e cordas presas e posições altas para os trechos de andamento lento. Essas circunstâncias determinaram as **consequências** técnicas necessárias: no caso da “Caleta el Membrillo” os expedientes foram o uso de campanellas, extensões e contrações, ligados, translados e o uso de diferentes toques de mão direita. Finalmente, ocorre a avaliação ou julgamento do intérprete das suas próprias preferências por determinados expedientes técnicos. Embora existam particularidades em cada pessoa, quando se dispõe de todos os meios técnicos para executar uma peça,

existem disposições favoráveis que funcionam na maioria dos casos, tal como vimos através dos autores citados.

Este trabalho, além de divulgar uma obra pouco conhecida do compositor chileno Guillermo Rifo, poderá servir como exemplo de como abordar uma peça sem digitações grafadas, circunstância muito comum entre os executantes em provas e concursos. Considero a digitação como 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. Acredito que a construção de critérios e a sistematização do processo garantem a tomada de decisões interpretativas conscientes e consistentes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO, Dionisio. **Nuevo método para guitarra**. Schonenberger. París, c. 1844.
- ALÍPIO, Alison. **O Processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de J. S. Bach**. Dissertação (Mestrado em música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.
- _____. **Teoria da digitação: Um protocolo de instancias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão**. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.
- BARCELÓ, Ricardo. **La digitación guitarrística**. Real Musical. Madrid, 1995.
- BRITTEN, Benjamin. **Nocturnal after John Dowland op. 70**. Faber Music. Inglaterra, 1963. 1 partitura (15 p.). Violão.
- BROUWER, Leovigildo. **El decamerón negro: La huida de los amantes por el Valle de los ecos**. Editora musical de Cuba. Havana, Cuba, 1982. 1 partitura (15 p.). Violão.
- CAMARGO, Guilherme. **A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para guitarra” de Fernando Sor**. Dissertação (Mestrado em música). Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2005.
- CARLEVARO, Abel. **Escuela de la Guitarra; Exposición de la teoría instrumental**. Ed. Barry. Buenos Aires, 1979.
- CHUEKE, Zélia. **Leitura, Escuta e Interpretação**. Organização e tradução Zélia Chueke. Ed. UFPR. Curitiba, 2013.
- CONTRERAS, Antônio. **La técnica de David Russell en 165 consejos**. Sevilla. Ed. Cuadernos Abolays, 1998.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, mecanismo y aprendizaje: Una investigación sobre como ser guitarrista**. EdicionesArt-Montevideo. Uruguay, 2000.
- _____. **La digitación en Giuliani: el redescubrimiento de una técnica por Eduardo Fernández**. 2013a – Disponível em <http://eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/09/la-digitacion-en-giuliani-el-redescubrimiento-de-una-tecnica-por-eduardo-fernandez-primer> Acesso em 20/12/2015.
- _____. **En busca de la técnica guitarrística Paganini**. 2013b – Disponível em <http://www.eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/12/en-busca-de-la-tecnica-guitarristica-paganini-por-eduardo-fernandez-escuela> Acesso em 20/12/2015.
- GIULIANI, Mauro. **Studio per la chitarra**. Artaria, Viena, 1812.

GUERCHFELD, Mario. **Pesquisa em Práticas Interpretativas: Situação Atual**. IX Encontro Anual da ANPPOM, Rio de Janeiro, 1996.

JEFERRY, Brian. **Dionisio Aguado: The new method, the complete introduction**. Tecla Editions, 1981. Disponível em <http://www.tecla.com/extras/0001/0011/0011intro.htm> Acesso em 15/03/2016

PUJOL, Emilio. **Escuela razonada de la guitarra, libro primero**. Ricordi Americana, Bs. As, 1934.

RIFO,Guillermo. **Caleta el membrillo**. Chile, 2012. Não editada. 1 partitura (5 p.). Violão solo.

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

SHERROD, Ronald Jerone. **A guide to the fingering of music for the guitar**. 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 Intercambio, n° 46, Abril, p. 15-17, 2001. Disponível em: http://www.danielwolff.com.br/arquivos/File/Como_Digitar_Port.htm Aceso em 06 de julho de 2014.

APÊNDICE

“Caleta el Membrillo” de RIFO (2012). Versão grafada.

Caleta el Membrillo

84 Tpo $\Phi 7$

89 $\Phi 3-7$ $\Phi 2$ f $\text{♩} = 50$

93 $\Phi 1$ mf

98

103 $\text{♩} = 144$ p

108 f p i a m i m i p i m i m i p

111 $\Phi 7$ p f i a m i p a p i m p a

114 $\Phi 4$ p a i p a i p i m i p i p

117 $\Phi 1$ p ff f i m i m i m i m i m i m a p p i m p

120 p f p $\Phi 1$ $\Phi 2$

123 f

Caleta el Membrillo

4
126 $\bullet = 72$
mf

Musical staff 126-130. Treble clef, 3/4 time signature. Tempo marking $\bullet = 72$. Dynamic marking *mf*. Includes guitar fingering numbers (0, 1, 2, 3, 4) and a circled 4.

131
f *mf p*

Musical staff 131-134. Treble clef. Dynamic markings *f* and *mf p*. Includes guitar fingering numbers and a circled 5.

135
 $\Phi 3$

Musical staff 135-137. Treble clef. Includes guitar fingering numbers and a circled 4. A $\Phi 3$ measure rest is indicated.

138
p $\Phi 3$

Musical staff 138-140. Treble clef. Dynamic marking *p*. Includes guitar fingering numbers and a circled 3. A $\Phi 3$ measure rest is indicated.

141
p

Musical staff 141-143. Treble clef. Dynamic marking *p*. Includes guitar fingering numbers and a circled 3.

144
 $\bullet = 78$ $\Phi 1$

Musical staff 144-146. Treble clef. Tempo marking $\bullet = 78$. Includes guitar fingering numbers and a circled 3. A $\Phi 1$ measure rest is indicated.

147
f $\Phi 7$

Musical staff 147-149. Treble clef. Dynamic marking *f*. Includes guitar fingering numbers and a circled 3. A $\Phi 7$ measure rest is indicated.

151
 $\Phi 1$

Musical staff 151-153. Treble clef. Includes guitar fingering numbers and a circled 3. A $\Phi 1$ measure rest is indicated.

155
 $\Phi 8$ $\Phi 2$ $\Phi 3$

Musical staff 155-157. Treble clef. Includes guitar fingering numbers and a circled 3. Measure rests $\Phi 8$, $\Phi 2$, and $\Phi 3$ are indicated.

158
 $\Phi 3$ $\Phi 5$

Musical staff 158-160. Treble clef. Includes guitar fingering numbers and a circled 3. Measure rests $\Phi 3$ and $\Phi 5$ are indicated.

161
 $\Phi 3$

Musical staff 161-163. Treble clef. Includes guitar fingering numbers and a circled 3. A $\Phi 3$ measure rest is indicated.

