

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

SABRINA SOUZA GOMES

**A REELABORAÇÃO DE PASSAGENS NÃO-IDIOMÁTICAS DO *ESTUDO Nº 10*
PARA VIOLÃO SOLO DE MARCELO RAUTA POR MEIO DA COLABORAÇÃO
INTÉRPRETE-COMPOSITOR**

**PORTO ALEGRE
2018**

SABRINA SOUZA GOMES

**A REELABORAÇÃO DE PASSAGENS NÃO-IDIOMÁTICAS DO *ESTUDO Nº 10*
PARA VIOLÃO SOLO DE MARCELO RAUTA POR MEIO DA COLABORAÇÃO
INTÉRPRETE-COMPOSITOR**

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Música (área de concentração: Práticas Interpretativas).

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Loureiro Winter

PORTO ALEGRE

2018

À minha família,
Ao meu marido Renan,
Ao amigo Octávio Grajales (in memoriam)

AGRADECIMENTOS

Ao Cnpq, pela bolsa de estudos;

Ao meu orientador acadêmico Leonardo Loureiro Winter, pelo incansável trabalho e apoio;

Ao meu orientador artístico Daniel Wolff, pela dedicação e ensinamentos valiosos nas aulas de violão;

Aos demais professores do PPG Música, por me oportunizarem aprender com vocês;

Ao compositor Marcelo Rauta, pela amizade e disponibilidade;

Ao professor Fabiano Mayer, pelo constante incentivo e oportunidades concedidas;

À família Colombo Simões, pelos bons momentos que tanto me motivaram;

À Fátima e família, por me acolherem em Porto Alegre;

Aos colegas e amigos Rafael Iravedra, Ederaldo Sueiro, Jonathan Spinelli, Octavio Grajales, Ana Milena, Gina Arantxa, Dario Rodrigues e Heitor Oliveira; e a todos aqueles que fizeram parte da minha convivência em Porto Alegre.

Na tentativa de escolher as palavras para expressar gratidão, apenas sinto dizer obrigada por todo apoio e convivência pessoal e profissional que levarei comigo para a vida.

RESUMO

A presente pesquisa teve como objetivo a reelaboração de passagens não-idiomáticas do *Estudo nº 10* para violão solo de Marcelo Rauta por meio do processo colaborativo. Após a leitura e mapeamento da obra, identificamos excertos que consideramos ser não-idiomáticos, e dado que Rauta não executa o violão, propusemos ao compositor a reelaboração desses por meio da colaboração intérprete-compositor. A partir da bibliografia revisada discutimos o idiomatismo em música e os aspectos da colaboração intérprete-compositor. A investigação se deu em três momentos diferentes: 1) antes, 2) durante e 3) depois da interação com o compositor. No primeiro momento, estudei a obra e organizei minhas sugestões de modificação; em seguida, a fim de atestar se as passagens consideradas por mim como não-idiomáticas eram da mesma forma vistas por outros violonistas, entrevistei três participantes após estudarem a obra por uma semana; e por fim, com o objetivo de realizar o primeiro contato antes da colaboração, realizamos uma entrevista inicial com Rauta. No segundo momento, iniciamos o processo colaborativo – o qual foi dividido em nove etapas, e realizado à distância – onde utilizamos recursos de texto digitalizado, vídeos e fotos para nos comunicarmos de forma produtiva com o compositor. No terceiro momento, a fim de nos inteirar sobre as impressões de Rauta em relação ao processo vivenciado, realizamos uma entrevista final com o mesmo, e por fim, discutimos a relevância dos procedimentos adotados antes da colaboração, e os resultados técnicos e sonoros relativos às duas edições da obra: a edição que preserva o texto original, e a edição criada a partir das modificações realizadas no texto original. O produto final dessa pesquisa constitui-se de uma edição interpretativa, bem como de um registro em áudio e vídeo da primeira performance do *Estudo nº 10*.

Palavras-chave: idiomatismo, colaboração intérprete-compositor, Marcelo Rauta, *Estudo nº 10* para violão solo.

ABSTRACT

The present research aims the re-elaboration of passages of Marcelo Rauta's *Study n° 10* for solo guitar through the collaborative process with the composer. From the reading and mapping of the work, we identify excerpts that we consider non-idiomatic, and, since Rauta does not play the guitar, we proposed him the re-elaboration of these passages, through the process of collaboration between performer and composer. From the revised bibliography, we discuss the idiomatism in music and the aspects of the collaboration. The investigation took place in three different moments: 1) before, 2) during and 3) after the interaction with the composer. At first, I studied the work and organized my suggestions for modification. Then, in order to attest if the passages considered by me as non-idiomatic were in the same way seen by other guitarists, I interviewed three participants after studying the work for a week; and finally, in order to make the first contact before the collaboration, we conducted an initial interview with the composer. In the second moment, we began the collaborative process - divided into nine stages, and carried out at a distance – where we used digitized text resources, videos and photos to communicate productively with the composer. In the third moment, in order to find out about Rauta's impressions of the process, we conducted a final interview with him. Finally, we discussed the relevance of the procedures performed before the collaboration, and the technical and sonorous results related to the two editions of the work: the edition that preserves the original text, and the edition created from the modifications made in the original text. The final product of this research consists of an interpretative edition, as well as the audio and video recording of the first performance of *Study n° 10*.

Keywords: idiomatism, collaboration between performer and composer, Marcelo Rauta, *Study n° 10* for solo guitar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 11	16
Figura 2 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 24 ao 29.....	17
Figura 3 - Resumo das relações entre os tipos de idiomatismos pontuados por Alvim (2012)	21
Figura 4 - Possibilidades de digitação referentes à nota Mi.	24
Figura 5 - Marcelo Rauta, Estudo nº10, compasso 9 (primeira possibilidade de digitação do primeiro e segundo tempos)	61
Figura 6 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do primeiro tempo do compasso 9.....	61
Figura 7 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do segundo tempo do compasso 9.....	62
Figura 8 - Marcelo Rauta, <i>Estudo nº10</i> , compasso 9 (primeira possibilidade de digitação dos terceiro e quarto tempos)	63
Figura 9 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do terceiro tempo do compasso 9.....	63
Figura 10 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 9 (segunda possibilidade de digitação do primeiro e segundo tempos)	63
Figura 11 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do primeiro tempo do compasso 9.....	64
Figura 12 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 9 (segunda possibilidade de digitação do terceiro e quarto tempos)	64
Figura 13 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do terceiro e quarto tempos do compasso 9.....	65
Figura 14 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 9 (primeira sugestão)	65
Figura 15 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 9 (primeira sugestão)	66
Figura 16 - Posição de mão esquerda do primeiro tempo referente à primeira sugestão de modificação do compasso 9.....	66
Figura 17 - Posição de mão esquerda do terceiro tempo referente à primeira sugestão de modificação do compasso 9.....	67
Figura 18 - Marcelo Rauta, Estudo 10, compasso 9 (segunda sugestão).....	67
Figura 19 - Posição de mão esquerda do primeiro tempo referente à segunda sugestão de modificação do compasso 9.....	68
Figura 20 - Posição de mão esquerda do terceiro tempo referente à segunda sugestão de modificação do compasso 9.....	68
Figura 21 - Resultado da colaboração referente à primeira etapa	70
Figura 22 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 9 e 10 (primeira possibilidade de digitação)	70
Figura 23 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do quinto tempo do compasso 9	71
Figura 24 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do segundo do compasso 10	71
Figura 25 - Marcelo Rauta, Estudo 10, compassos 9 e 10 (segunda possibilidade de digitação).....	72
Figura 26 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do quinto tempo 5 do compasso 9.....	72
Figura 27 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do primeiro tempo do compasso 10	73
Figura 28 - Posições de mão esquerda referentes às dificuldades impostas pela mudança de posição que a mão realiza de uma para a outra, na segunda possibilidade de digitação da passagem (tempos 3 e 5 do compasso 9	74

Figura 29 - Posições de mão esquerda referentes às dificuldades impostas pela mudança de posição que a mão realiza de uma para a outra, na segunda possibilidade de digitação (tempos 1 e 2 do compasso 10.....	74
Figura 30 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 9 e 10 (sugestão de modificação).....	75
Figura 31 - Posição de mão esquerda referente à sugestão de modificação do quinto tempo do compasso 9.....	76
Figura 32 - Posição de mão esquerda referente à nova digitação do primeiro tempo do compasso 10.....	76
Figura 33 - Mudança de digitação realizada após comentário do compositor Marcelo Rauta.....	77
Figura 34 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 20.....	77
Figura 35 - Posição de mão esquerda referente à digitação do segundo acorde do compasso 20.....	78
Figura 36 - Posição de mão esquerda referente à digitação do terceiro acorde do compasso 20.....	78
Figura 37 - Posição de mão esquerda referente à digitação do quarto acorde do compasso 20.....	79
Figura 38 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 20 (sugestão de modificação).....	80
Figura 39 - Posição de mão esquerda referente à sugestão de modificação do terceiro acorde do compasso 20.....	80
Figura 40 - Posição de mão esquerda referente à digitação do segundo acorde do compasso 20.....	81
Figura 41 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 19 e 20 (sugestão de modificação).....	81
Figura 42 - Posição de mão esquerda referente à digitação do terceiro acorde do compasso 19.....	81
Figura 43 - Marcelo Rauta, <i>Estudo nº 10</i> , compasso 11 (primeira possibilidade de digitação).....	83
Figura 44 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do primeiro acorde do compasso 11.....	83
Figura 45 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do primeiro acorde do compasso 11.....	84
Figura 46 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 11 (segunda possibilidade de digitação).....	84
Figura 47 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do primeiro acorde do compasso 11.....	84
Figura 48 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do primeiro acorde do compasso 11.....	85
Figura 49 - Posição de mão esquerda referente à digitação das notas Fá-Dó-Si b do primeiro acorde do compasso 11.....	86
Figura 50 - Posição de mão esquerda referente ao terceiro acorde do compasso 10.....	86
Figura 51 - Posição de mão esquerda referente à primeira sugestão de modificação do primeiro acorde do compasso 11.....	87
Figura 52 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 10 e 11 (primeira sugestão de modificação).....	87
Figura 53 - Posição de mão esquerda referente à segunda sugestão de modificação do primeiro acorde do compasso 11.....	88
Figura 54 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 10 e 11 (segunda sugestão de modificação).....	88
Figura 55 - Resultado da quarta etapa colaborativa.....	89
Figura 56 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 1 e 2.....	90
Figura 57 - Posição referente à primeira abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na quarta e segunda cordas.....	90
Figura 58 - Posição referente à segunda abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na sexta e primeira cordas.....	91

Figura 59 - Posição referente à terceira abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na quinta e terceira cordas	91
Figura 60 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 1 e 2 (sugestão de modificação)	92
Figura 61 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 27	93
Figura 62 - Posição referente à primeira abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na quarta e segunda cordas	93
Figura 63 - Posição referente à segunda abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na sexta e quarta cordas.....	94
Figura 64 - Posição referente à terceira abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na quinta e segunda corda	94
Figura 65 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 27 (primeira sugestão)	95
Figura 66 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 27 (segunda sugestão)	96
Figura 67 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 27 (terceira possibilidade)	97
Figura 68 - Posição de mão direita referente à digitação do primeiro acorde do compasso 36	98
Figura 69 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 35 e 36.....	98
Figura 70 - Marcelo Rauta, Estudo 10, compassos 35 e 36 (primeira sugestão de modificação)	99
Figura 71 - Posição de mão esquerda referente ao harmônico Lá do compasso 3	99
Figura 72 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 35 e 36 (segunda sugestão de modificação)	100
Figura 73 - Abertura de mão direita referente à segunda sugestão do compasso 36.....	100
Figura 74 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 35 e 36 (terceira sugestão de modificação).....	101
Figura 75 - Abertura de mão direita referente à terceira sugestão do compasso 36.....	101
Figura 76 - Marcelo Rauta, Estudo 10, compassos 35 e 36 (quarta sugestão de modificação)	101
Figura 77 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 37 e 38 (primeira possibilidade de digitação)	103
Figura 78 - Posição de mão direita referente à primeira possibilidade de digitação do primeiro tempo do compasso 38	103
Figura 79 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 37 e 38 (segunda possibilidade de digitação)	104
Figura 80 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 37 e 38 (terceira possibilidade de modificação)	104
Figura 81 - Posição de mão esquerda referente à terceira possibilidade de digitação da terceira parte do primeiro tempo do compasso 38.....	105
Figura 82 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 37 e 38 (sugestão de modificação)..	105
Figura 83 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 24	107
Figura 84 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 24 (tremolo escrito por extenso)	107
Figura 85 - tremolo considerado mais usual no violão	107
Figura 86 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 40 e 41.....	108
Figura 87 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 40 e 41 (tremolo escrito por extenso)	108
Figura 88 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 24 e 25.....	109
Figura 89 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 24 e 25.....	109
Figura 90 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 24 e 25.....	110

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 - Obras de Marcelo Rauta que abrangem o violão de concerto em diferentes instrumentações. Fonte: informações concedidas a autora em entrevista realizada com o compositor.	14
Quadro 2 - Obras para violão de Marcelo Rauta revisadas, e seus respectivos violonistas revisores. Fonte: informações concedidas a autora em entrevista realizada com o compositor.	15
Quadro 3 - Características idiomáticas gerais do violão	26
Quadro 4 - Recursos Técnicos Elementares do violão	27
Quadro 5 - Recursos Técnicos Expressivos do violão	29
Quadro 6 - Interpretação sobre as modalidades de colaboração por Hayden e Windsor (2007), e funções exercidas pelos intérpretes apontadas por Beal & Domenici (2014)	36
Quadro 7 - Categorização de Figueiredo (2004) dos diferentes tipos de edição	45
Quadro 8 - Descrição detalhada da metodologia utilizada.....	47
Quadro 9 - Subtemas identificados nas anotações referentes a construção interpretativa do Estudo nº 10, sobre o tema Escolhas Interpretativas	48
Quadro 10 - Subtemas identificados nas anotações referentes a construção interpretativa do Estudo nº 10, sobre o tema Digitação.....	49
Quadro 11 - Subtemas identificados nas anotações referentes a construção interpretativa do Estudo nº 10, sobre o tema Técnica.	49
Quadro 12 - Subtemas identificados nas anotações referentes a construção interpretativa do Estudo nº 10, sobre o tema Idiomatismo	49
Quadro 13 - Etapas da colaboração intérprete-compositor sobre passagens do Estudo nº 10 consideradas não-idiomáticas.....	50
Quadro 14 - Informações sobre idiomatismo e não-idiomatismo, concedidas pelo violonista A por meio de entrevista presencial.....	52
Quadro 15 - Informações sobre idiomatismo e não-idiomatismo, concedidas pelo violonista B por meio de entrevista presencial.....	53
Quadro 16 - Informações sobre idiomatismos e não-idiomatismo, concedidas pelo violonista C por meio de entrevista presencial.....	53
Quadro 17 - Informações sobre o Estudo nº 10, concedidas pelo Violonista A por meio de entrevista presencial	55
Quadro 18 - Informações sobre o Estudo nº 10, concedidas pelo Violonista B por meio de entrevista presencial	56
Quadro 19 - Informações sobre o Estudo nº 10, concedidas pelo Violonista C por meio de entrevista presencial	57

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – IDIOMATISMO	19
1.1 A ETIMOLOGIA DAS PALAVRAS <i>IDIOMA</i> , <i>IDIOMATISMO</i> E <i>IDIOMÁTICO</i>	19
1.2 IDIOMATISMO EM MÚSICA	20
1.3. CARACTERÍSTICAS DA ESCRITA IDIOMÁTICA.....	23
1.4 ASPECTOS IDIOMÁTICOS DO VIOLÃO.....	24
1.4.1 Recursos idiomáticos do violão.....	25
CAPÍTULO 2 – COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR	31
2.1 A SUPREMACIA DA ESCRITA E DO COMPOSITOR.....	31
2.2 A COLABORAÇÃO ENTRE INTÉRPRETES E COMPOSITORES.....	33
2.3 MODALIDADES DE COLABORAÇÃO	34
2.4. O IDIOMATISMO E A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR	37
CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA	40
3.1 ANTES DA INTERAÇÃO.....	40
3.2 DURANTE A INTERAÇÃO	42
3.3 APÓS A INTERAÇÃO	44
CAPÍTULO 4 – RESULTADOS	48
4.1 ORGANIZAÇÃO DAS SUGESTÕES DE MODIFICAÇÃO	48
4.2 SUBMISSÃO DA PARTITURA DO <i>ESTUDO Nº 10</i> A AVALIAÇÃO DE TRÊS VIOLONISTAS	50
4.2 COLABORAÇÃO	60
4.2.1 Etapa 1.....	61
4.2.2 Etapa 2.....	70
4.2.3 Etapa 3.....	77
4.2.4 Etapa 4.....	83
4.2.5 Etapa 5.....	89
4.2.6 Etapa 6.....	93

4.2.7 Etapa 7.....	98
4.2.8 Etapa 8.....	102
4.2.9 Etapa 9.....	106
5. DISCUSSÃO	111
5.1 ENTREVISTA INICIAL COM O COMPOSITOR.....	111
5.2 ENTREVISTA FINAL COM O COMPOSITOR	112
5.3 COMPARAÇÃO ENTRE AS EDIÇÕES DO <i>ESTUDO Nº 10</i>	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
REFERÊNCIAS.....	117
ANEXO A – PARTITURA ORIGINAL DO ESTUDO Nº 10 PARA VIOLÃO SOLO DE MARCELO RAUTA.....	121
ANEXO B – PASSAGENS IDENTIFICADAS COMO NÃO-IDIOMÁTICAS	124
ANEXO C – MODIFICAÇÕES REALIZADAS NAS PASSAGENS CONSIDERADAS NÃO-IDIOMÁTICAS.....	127
ANEXO D – PARTITURA DO <i>ESTUDO Nº 10</i> PARA VIOLÃO SOLO DE MARCELO RAUTA EDITADA E DIGITADA APÓS A COLABORAÇÃO COM O COMPOSITOR	131

INTRODUÇÃO

Em seu livro intitulado *História do Violão*, Norton Dudeque afirma que “a música brasileira para violão tem se desenvolvido, praticamente, à sombra da excepcional, embora pequena, obra de Villa-Lobos, que continua sendo a mais conhecida nos meios violonísticos nacionais e internacionais” (DUDEQUE, 1994, p. 104). Em seguida, relata que alguns compositores, na tentativa de reprisar o sucesso dos *Doze Estudos* de Villa-Lobos, também compuseram, além de outras obras, estudos para violão solo (DUDEQUE, 1994, p. 104). Dentre alguns estão: Francisco Mignone (1897-1986), que também compôs uma série de *Doze Estudos*; Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993), que compôs *Três Estudos*; e Radamés Gnattali (1906-1988), que compôs *Dez Estudos*. Assim como esses compositores, Marcelo Rauta é autor de *Doze Estudos* para violão solo, os quais foram produzidos entre os anos de 2012 e 2016. Estes são mencionados em uma entrevista concedida pelo compositor a Vieira (2017), na qual ele relata seu envolvimento com a composição para violão e sua admiração por Villa-Lobos:

Hoje, as minhas obras mais tocadas são para o violão, já escrevi diversas obras solos, sonatinas para duo e até uma *Fantasia-concerto* para violão e cordas, além de uma série de *Doze Estudos* com técnicas diversas, entre elas a polifonia, arpejos, paralelismos de acordes, efeitos percussivos, *tremolos*, cromatismos, escalas, etc., nem sempre com enfoques totalmente tonais, e confesso ter abusado da afinação do violão em quartas para escrever nesta linguagem, o procedimento que mais usei nos últimos dez anos. Sou fã de Villa-Lobos, estudo seus procedimentos composicionais e, assim, também me interessei por consultar suas obras para violão, em especial os estudos. (RAUTA, 2015)¹.

Além de sua obra para violão, Rauta compôs mais de 100 obras para diferentes formações instrumentais, sendo premiado em concursos nacionais e internacionais². Nascido em 5 de março de 1981 na cidade de Guarapari³, Rauta iniciou seus estudos

¹ Entrevista concedida a Vieira (2017) em 2015.

² Participou das Bienais de Música Contemporânea Brasileira e Panoramas da Música Brasileira Atual, e dentre os concursos nos quais foi premiado destacam-se: *Concurso Internacional Terceras jornadas internacionales de formación musical*; *Concurso Nacional de Composição Para Orquestra de Câmara*; *Prêmio Sesiminas de Cultura*, *Concurso de Composição Niemeyer* em comemoração ao seu primeiro centenário; *Concurso Quintanares de Quintana* em comemoração aos 100 anos de nascimento do poeta Mário Quintana; e *Concurso Nacional de Composição Cláudio Santoro* - categoria coro e orquestra sinfônica. Suas obras têm sido tocadas em importantes salas de concertos no Brasil, além de apresentações na Alemanha, Argentina, Áustria, Chile, Estados Unidos, Itália, Portugal, República Tcheca e Uruguai, sendo publicadas pela Editora *Periferia Sheet Music* com sede em Barcelona-Espanha, e pela *Academia Brasileira de Música* com sede no Rio de Janeiro-Brasil.

³ Espírito Santo, Brasil.

musicais aos dez anos de idade, com aulas de piano. Em seguida, obteve os títulos de Bacharel e Mestre em Composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e Doutor em Educação Musical pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Atuou também como diretor musical e exerceu a função de docente na Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES), onde lecionou as disciplinas de Contraponto, Orquestração e Análise. Abaixo segue uma tabela com a descrição da produção de Rauta, na qual encontramos obras para o violão de concerto em diferentes instrumentações (Quadro 1):

Quadro 1 - Obras de Marcelo Rauta que abrangem o violão de concerto em diferentes instrumentações. Fonte: informações concedidas a autora em entrevista realizada com o compositor.

Obra	Ano*	Instrumentação
<i>Espaços</i>	2003	Dois violões, clarineta, flauta e piano
<i>Suíte Chaves</i>	2005	Violão solo
<i>Sonatina nº 1</i>	2005	Dois violões
<i>Prelúdio e Fuguetta nº 1</i>	2009	Violão solo
<i>Sonata Nostálgica</i>	2010	Violão solo
<i>Rerigtiba</i>	2010	Violão solo
<i>Bach-Atiliana</i>	2010	Violão solo
<i>Preludio e Fuguetta nº 2</i>	2012	Violão solo
<i>Sonatina nº 2</i>	2012	Dois violões
<i>Fantasia</i>	2014	Violão e cordas
<i>Doze Estudos</i>	2016	Violão solo
<i>Cinco Prelúdios</i>	2016	Violão solo

* Ano de composição

Na produção dos *Doze Estudos*⁴ para violão solo, Marcelo Rauta contemplou violonistas de seu convívio com a dedicatória de alguns deles⁵ - sendo o *Estudo nº 5* dedicado a autora dessa pesquisa, no ano de 2012. Em virtude desse acontecimento, minha primeira experiência colaborativa com o compositor se deu no ano de 2013. Iniciei o processo de interpretação do *Estudo nº 5*, cujo resultado parcial relatei em uma comunicação de pesquisa, apresentada no XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), intitulada *Análise e digitação do Estudo nº 5 para violão solo de Marcelo Rauta: a construção de uma*

⁴ Os *Estudos nº 1 a nº 7* foram compostos em 2012; os de *nº 8 a nº 11* em 2015; e o *Estudo nº 12* em 2016.

⁵ A saber, os *Estudos* que foram dedicados, e os respectivos violonistas contemplados com cada um deles: *Estudo nº 1* – Phillip Areias; *Estudo nº 2* – Caio Rodrigues; *Estudo nº 3* – Eliseu Martins; *Estudo nº 4* – Renan Simões; *Estudo nº 5* – Sabrina Souza; *Estudo nº 6* – Bruno Soares; *Estudo nº 7* – Danilo Mota; *Estudo nº 12* – Márlou Peruzzolo Vieira.

interpretação. O enfoque desse trabalho foi apresentar a análise e a digitação da primeira seção da obra. Em 2015, sob a orientação de Cláudia Marques, apresentei, como trabalho de conclusão de curso, um aprofundamento desse artigo, propondo a construção interpretativa do *Estudo nº 5* por completo. Relatei os processos de análise, digitação e revisão do texto musical – para os quais pude contar com a parceria substancial de Rauta. Na conclusão desses trabalhos, ressalto o salto qualitativo na compreensão da obra após esta breve colaboração com o compositor.

Esta não foi a única vez que Rauta vivenciou a interação com intérpretes violonistas. Pelo fato de não tocar o instrumento, estabeleceu relações de colaboração com outros intérpretes que se dedicaram a executar suas músicas. Abaixo apresentamos o conjunto das suas composições para violão que já foram revisadas até o presente momento, seguidas de seus respectivos violonistas revisores (Quadro 2):

Quadro 2 - Obras para violão de Marcelo Rauta revisadas, e seus respectivos violonistas revisores.
Fonte: informações concedidas a autora em entrevista realizada com o compositor.

Obra	Violonista Revisor	Ano da Revisão
<i>Suíte Chaves</i>	Átila de Carvalho e Renan Simões	2005
<i>Sonatina nº 1</i>	Roberto Velasco	2005
<i>Prelúdio e Fuguetta nº 1</i>	Humberto Amorim	2009
<i>Sonata Nostálgica</i>	Bruno Soares	2010
<i>Rerigtiba</i>	Bruno Soares	2010
<i>Bach-Atiliana</i>	Bruno Soares	2010
<i>Preludio e Fuguetta nº 2</i>	Renan Simões e Nicolas Barros	2012
<i>Sonatina nº 2</i>	Renan Simões	2012
<i>Fantasia</i>	Renan Simões	2014
<i>Doze Estudos</i>	Renan Simões	2016
<i>Cinco Prelúdios</i>	Moacyr Teixeira	2016

Rauta salienta que, na colaboração com os violonistas revisores, os mesmos sugeriram a reelaboração de passagens não-idiomáticas, além de omissões de passagens impraticáveis, possíveis digitações e possibilidades de interpretação (RAUTA, 2015)⁶. O compositor ainda pontua a importância desses processos colaborativos, citando como exemplo a revisão de sua primeira obra para violão solo, *Suíte Chaves*⁷:

Minha primeira obra [*Suíte Chaves*] para violão [solo] data de 2005 e neste ano não fazia ideia de como funcionava o instrumento. Foi importante a contribuição do violonista Roberto Velasco, o primeiro que me pediu obras

⁶ Entrevista concedida a Vieira (2017) em 2015.

⁷ Inicialmente intitulada *Suíte Miniaturinhazinhas*.

para violão e que atentamente tocou trecho a trecho do que escrevi, de modo que aos poucos colocamos todas as minhas ideias “na mão”. Não foi um processo imposto e de co-autoria, aliás como todos os violonistas que revisaram as minhas obras até hoje [...]. A primeira versão foi revisada pelo violonista Átila de Carvalho, que recebeu homenagem de minha parte em outra obra, a *Bach-Atiliana*. A segunda versão, mais clara e mais exequível teve a ajuda de Renan Simões⁸ e ganhou até outro nome: *Suíte Chaves* [...]. Não tive dificuldades com respeito ao processo colaborativo, só benefícios, principalmente de aprendizado. (RAUTA, 2015)⁹.

O mesmo ocorreu com os *Estudos* para violão solo, os quais foram revisados pelo violonista Renan Simões – com a exceção do *Estudo nº 10*, que ainda não havia sido submetido a um processo de revisão minuciosa. Por essa razão, e pelo fato de ainda não ter sido interpretada, busquei analisar a obra a fim de investigar se havia a possibilidade de executá-la sem maiores complicações técnicas. Após o primeiro contato, identifiquei passagens que considere não-idiomáticas, e para ilustrar o contexto das mesmas, exponho abaixo os dois excertos que me chamaram mais a atenção inicialmente:

Figura 1 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compasso 11



- 1) Ao passo que a nota Dó do primeiro tempo deve ser digitada na terceira corda do violão, a nota Si b se torna impraticável, pois a única possibilidade de executá-la seria, da mesma forma, na terceira corda; ou seja, neste caso é impossível tocar estas duas notas diferentes em uma mesma corda, ao mesmo tempo (Figura 1):

⁸ Vide referências: Simões (2016a) e Simões (2016b).

⁹ Entrevista concedida a Vieira (2017) em 2015.

Figura 2 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 24 ao 29

Andante ♩ = 64



- 2) Na passagem acima, destacamos a dificuldade que o intérprete poderia ter para sustentar a velocidade da sequência de fusas – realizada pelos dedos indicador, médio e anular da mão direita – agregada ao deslocamento do polegar da mão direita para a execução dos baixos (Figura 2).

Nesse fato é que residiu meu interesse de pesquisa: já que havia a possibilidade de trabalhar com o compositor, considerei, por meio da colaboração com Rauta, a oportunidade de reelaborar as passagens consideradas não-idiomáticas. Para atestar as questões referentes ao não-idiomatismo, submeti a partitura da obra a outros instrumentistas, a fim de verificar se os mesmos excertos considerados por mim como não-idiomáticos, seriam avaliados por eles de maneira análoga. Em suma, tivemos como objetivo a reelaboração de passagens não-idiomáticas por meio da colaboração intérprete-compositor do *Estudo nº 10* para violão solo de Marcelo Rauta. Sendo assim, pretendemos:

- Investigar a presença de elementos não-idiomáticos no *Estudo nº 10* sob o ponto de vista de outros violonistas;
- Planejar a colaboração por meio da sistematização das informações coletadas anteriormente ao processo colaborativo;
- Apresentar uma edição interpretativa do *Estudo nº 10*;
- Apresentar, como produto final, um registro em áudio e vídeo contendo a primeira performance da obra.

A investigação foi construída a partir da revisão bibliográfica sobre: *idiomatismo em música e colaboração intérprete-compositor*. No *Capítulo 1. Idiomatismo*, discutimos o conceito de idiomatismo em música a partir do diálogo com os seguintes autores: Borém (2000), Ulloa (2001), Vasconcelos (2002), Kubala (2002), Tullio (2005), Scarduelli (2007), Huron & Berec (2009), Pereira & Gloeden (2012), Alvim

(2012), Kreutz (2014), Bolshoy (2015), Paula & Aguiar (2015), Vieira (2017), e Ferreira (2016). Nesse capítulo abordamos: *A etimologia das palavras idioma; idiomatismo e idiomático; Idiomatismo em música; Características da escrita idiomática; Aspectos idiomáticos do violão; e O idiomatismo e a colaboração intérprete-compositor.*

No *Capítulo 2. Colaboração intérprete-compositor*, discutimos os assuntos referentes à colaboração intérprete-compositor a partir do diálogo com os autores: Seeger (1958), Ingarden (1986), Dudeque (1994), Borém (1998), Tullio (2005), Roe (2007), Hayden & Windsor (2007), Osterjo (2007), Domenici (2012a), Domenici (2012b), Souza & Ramos (2013), Beal & Domenici (2014), Vieira (2015), Hansen (2016), Ferreira (2016) e Vieira (2017). Nesse capítulo abordamos: *A supremacia da escrita e do compositor; A colaboração entre intérpretes e compositores; Modalidades de colaboração; e O Idiomatismo e a colaboração intérprete-compositor.*

Com base nos autores Gil (2008) e Lopez-Cano & Cristóbal (2014), apresentamos, no *Capítulo 3. Metodologia*, os procedimentos de pesquisa que foram adotados antes, durante e depois da interação com o Rauta. Em seguida, no *Capítulo 4. Resultados*, expusemos: os resultados de meu processo de estudo individual da obra; os resultados referentes às entrevistas realizadas com os três violonistas participantes, e a descrição das etapas colaborativas vivenciadas com o compositor. No *Capítulo 5. Discussão*, apresentamos os pontos relevantes das entrevistas realizadas antes e depois da colaboração com o compositor, bem como uma síntese da comparação técnica e sonora das edições do *Estudo nº 10*. No *Capítulo 6. Considerações finais*, revisitamos brevemente os caminhos percorridos ao longo da pesquisa, destacando a importância dos procedimentos adotados no momento anterior à interação com Rauta, e das modificações realizadas no texto musical. As partituras do *Estudo nº 10* – tanto a original quanto a editada –, encontram-se nos Anexos A e B, e o registro em áudio e vídeo da performance final da obra está disponível no *link* referenciado no *Capítulo 5. Discussão*. Enfim, o fato de o compositor não ser violonista e ainda se encontrar em atividade, oportunizou-nos a revisão do texto musical mediante a colaboração intérprete-compositor. Por conseguinte, as discussões suscitadas acerca do idiomatismo em música, integrado ao contexto de colaboração intérprete-compositor, constituem importante repositório de informações para esse campo das Práticas Interpretativas.

CAPÍTULO 1 – IDIOMATISMO

Esse capítulo constitui-se dos seguintes tópicos relativos ao termo *idiomatismo* e sua aplicação em música: *1.1 A etimologia das palavras idioma, idiomatismo e idiomático*, onde iniciamos a discussão sobre o significado de *idiomatismo*; *1.2 Idiomatismo em música*, onde buscamos compreender a aplicação do termo no âmbito musical; *1.3 Características da escrita idiomática*, no qual refletimos sobre a definição da escrita considerada *idiomática*; e *1.4 Aspectos idiomáticos do violão*, no qual brevemente descrevemos as características *idiomáticas* do instrumento.

1.1 A ETIMOLOGIA DAS PALAVRAS *IDIOMA*, *IDIOMATISMO* E *IDIOMÁTICO*

Para refletirmos sobre o significado de *idiomatismo* em música, é de fundamental importância partirmos do entendimento da etimologia das palavras: *idioma*, *idiomático* e *idiomatismo*. Em diferentes estudos sobre o tema, esse foi um ponto de partida adotado por Batistuzzo (2009), Scarduelli (2007), Stefan (2012), Alvim (2012), Kreutz (2012), Delneri (2015) e Ferreira (2016) - autores que pontuam que o termo *idiomatismo* foi absorvido dos campos da linguística e da gramática, disciplinas que estudam as características da linguagem humana. Tendo em vista a utilidade dessa investigação, buscamos a origem etimológica das palavras *idioma*, *idiomático* e *idiomatismo*, e conseqüentemente nos deparamos com o significado do prefixo grego *idio* (-), que significa: “próprio”, ou seja, particular ou peculiar”¹⁰.

Em seguida, buscamos as definições das palavras *idioma* e *idiomático*, sendo que a primeira significa “a língua falada própria de um povo ou nação, com formas e regras gramaticais e fonológicas particulares” (FERREIRA, 2016, p. 3); e a segunda – adjetivo originado da palavra *idioma* – é assim definida: “o que é próprio e característico de um idioma”¹¹. Logo, culminamos no significado de *idiomatismo*, substantivo que dá nome a “construção sintática de uma língua que não possui correspondência em outra; que é própria daquele idioma”¹². Em suma, compreendemos que: *idioma* (língua) é como denominamos o resultado do conjunto de *idiomatismos* (características próprias) de um determinado povo, que são

¹⁰ Disponível em: <<http://etimologias.dechile.net/griego/?Raices>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

¹¹ Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/idiomatico/>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

¹² Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/idiomatismo/>>. Acesso em: 21 de maio de 2018.

qualificados como *idiomáticos* (pertencentes àquele conjunto de características), quando relacionados ao seu idioma de origem.

Kubala (2002), ao abordar a incorporação desses conceitos no âmbito musical, ressalta a importância de se ponderar todos os detalhes:

O caráter abstrato da linguagem musical faz com que empréstimos de outras línguas para o português e de outras áreas de conhecimento para a música sejam úteis e até mesmo inevitáveis. Mas a aquisição e uso de vocabulário devem ser feitos com cuidado e critério. (KUBALA, 2002, p. 88).

Sendo assim, construímos uma reflexão elaborada a partir das considerações feitas por Scarduelli (2007), Alvim (2012) e Huron & Berec (2009), cujas abordagens contemplam o conceito geral de idiomatismo – pontuado por Scarduelli (2007); o desdobramento da utilização desse conceito – apresentado por Alvim (2012); e a breve diferenciação entre não-idiomatismo e dificuldade técnica, advertida por Huron & Berec (2009).

1.2 IDIOMATISMO EM MÚSICA

Scarduelli (2007) resume a aplicação do termo idiomatismo de forma clara e objetiva, exemplificando os recursos que abrangem as possibilidades sonoras e/ou efeitos próprios da execução de um determinado instrumento. Para ele, idiomatismo:

[...] refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõem o vocabulário de um determinado instrumento. Estas peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical. Sendo assim, pode-se dizer que o idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução. (SCARDUELLI, 2007, p. 8).

Alvim (2012), por sua vez, pontua a característica polissêmica do termo, corroborando à ideia de que o mesmo ainda foi pouco discutido. Por meio de um questionário dirigido a pianistas e compositores reconhecidos no meio musical, a autora buscou instigar uma discussão sobre as diversas aplicabilidades do *idiomatismo*. A seguinte pergunta foi respondida pelos músicos: “Para você, enquanto compositor e/ou pianista, o que é idiomatismo pianístico?” (ALVIM, 2012, p. 56). A partir das respostas concedidas, a autora observou três possíveis formas de se contextualizar o idiomatismo na música (ALVIM, 2012, p. 57): 1) Idiomatismo instrumental: no qual os recursos de execução do instrumento são determinantes para

a configuração do idiomatismo; 2) Idiomatismo composicional: no qual o compositor e sua linguagem tem papéis principais na concepção do idiomatismo; e 3) Idiomatismo interpretativo: no qual o intérprete e suas qualidades anatômicas, técnicas e interpretativas são fundamentais para a designação do idiomatismo. Após essa reflexão, a autora observa que três fatores constituem a atribuição de idiomatismo a uma obra musical:

[...] a linguagem musical (utilizada pelo compositor que cria sua obra musical e a concretiza através da escrita), o instrumento ou mídia ao qual a obra é destinada (que delinea essa linguagem de acordo com suas possibilidades técnicas e expressivas), e o intérprete (que cria uma interpretação de acordo com aquilo que é proposto pela escrita musical). (ALVIM, 2012, p. 60).

As relações entre os “idiomatismos” e os meios pelos quais se conectam, podem ser resumidas na Figura 3 abaixo:

Figura 3 - Resumo das relações entre os tipos de idiomatismos pontuados por Alvim (2012)



Em síntese, Alvim (2012) argumenta que uma obra considerada idiomática é resultado do equilíbrio entre a linguagem musical do compositor, as possibilidades do intérprete, e as potencialidades do instrumento (ALVIM, 2012, p. 60). Logo, compreendemos que há uma relação de interdependência entre os três aspectos, ou seja, dependendo da linguagem do compositor e de seu conhecimento técnico sobre as potencialidades do instrumento, bem como das potencialidades anatômicas, técnicas e interpretativas do intérprete, uma determinada obra pode ser considerada “mais” ou “menos” idiomática. Além disso, na medida em que a técnica e a organologia instrumentais são expandidas, novos recursos idiomáticos são integrados à tradição de execução do instrumento, e, conseqüentemente, obras que antes eram consideradas não-idiomáticas passam a ser concebidas como parte do repertório.

Huron & Berec (2009) nos apresentam a importância de se diferenciar o grau de dificuldade do grau de idiomatismo atribuídos a uma obra. Segundo os autores:

Uma obra difícil pode ser definida como uma obra que impõe demandas limitantes para o performer, como uma excepcional resistência física, habilidades motoras precisas ou altamente refinadas, exigente coordenação motora, ou outras tarefas difíceis. Quando uma obra é idiomática, compreendemos que a maneira empregada pelo compositor/músico para o alcance do objetivo musical almejado, resultou em uma dificuldade mínima para o intérprete. Ou seja, o efeito é produzido com relativa facilidade. (HURON & BEREC, 2009, p. 115)¹³.

Não necessariamente uma obra é considerada não-idiomática devido ao seu grau de dificuldade. Esta pode ser tanto fácil de se executar e altamente idiomática, como também de difícil execução e ainda assim idiomática. O contrário também ocorre: uma obra pode ser tanto de difícil execução e não idiomática, como também de fácil execução e não-idiomática (HURON & BEREC, 2009). No entanto, mesmo não havendo uma relação direta e clara entre o grau de dificuldade e o não-idiomatismo, os autores afirmam que o fator “dificuldade na execução” é determinante para se compreender o grau de idiomatismo de uma obra avaliada. Huron & Berec (2009) também averiguam diferenças notáveis entre obras de compositores que tocam o instrumento e obras de compositores que não tocam o instrumento para o qual escrevem. Os autores afirmam que os compositores de obras destinadas para instrumentos sobre os quais dominam o conhecimento técnico, logram o resultado musical almejado mediante a organização de uma escrita idiomática. Sendo assim, entendemos que determinar o não-idiomatismo de uma obra é uma tarefa difícil, já que este é resultado do equilíbrio de características subjetivas relativas tanto ao compositor quanto ao intérprete. Isso nos leva a investigar: O que define, ou, quais são as características de uma obra considerada idiomática? De outra forma, o que define, ou, quais são as características de uma obra considerada não-idiomática? Essas indagações nos levaram à discussão de dois tópicos a serem desenvolvidos: *As características da escrita idiomática, e Os aspectos idiomáticos do violão.*

¹³ “A difficult work may be defined as a work that places stringent demands on the performer, such as extraordinary physical endurance, highly refined or accurate motor skills, taxing motor coordination, or other awkward or strenuous tasks. By idiomatic, we mean that, of all the ways a given musical goal or effect may be achieved, the method employed by the composer/musician is one of the least difficult. That is, the effect is produced with comparative or relative ease. (HURON & BEREC, 2009, p. 115).T.A.

1.3. CARACTERÍSTICAS DA ESCRITA IDIOMÁTICA

Algumas palavras-chaves emergem dos conceitos atribuídos à escrita idiomática. Dentre os diversos autores, Tullio (2005) nos elucida a respeito da condição de se explorar os aspectos idiomáticos de um determinado instrumento para que se obtenha idiomatismo numa obra musical, concluindo que quanto mais uma obra é fruto do aproveitamento das peculiaridades do instrumento, mais idiomática ela se torna (TULLIO, 2005, p. 299).

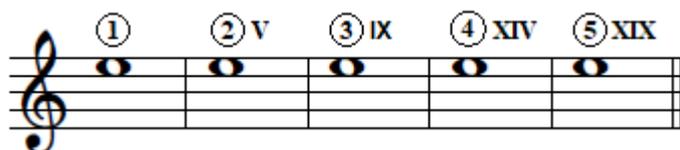
Desdobrando esse conceito inicial, destacamos os pontos levantados por Borém (2000) relativos às sensações físicas e emocionais que um intérprete vivencia ao interpretar uma obra idiomática: (1) exequibilidade; (2) conforto na sua realização, (3) satisfação, e (4) interesse do ponto de vista do público (BORÉM, 2000, p. 96). Em outras palavras, Pereira & Gloeden (2012) utilizam os termos “ergonômicos” e “naturais” para qualificarem os movimentos mecânicos de uma obra tecnicamente confortável. Indo mais além, Kreutz (2014) aborda qualidades do idiomatismo na escrita musical, ponderando não somente questões concernentes ao domínio psicomotor do intérprete, como também a qualidade do resultado musical sonoro como sendo uma das vantagens consequentes do idiomatismo (KREUTZ, 2014, p. 106). De outra forma, uma obra considerada não-idiomática pode causar “desgaste ao intérprete durante sua preparação, já que pode ser que este sinta suas energias desperdiçadas com trechos que nunca soarão do jeito que a escrita musical pede” (ALVIM, 2012, p. 61).

Em suma: o idiomatismo presente em uma obra musical é consequência do uso das potencialidades do instrumento, por meio das quais se obtém a exequibilidade técnica e musical. Essa propriedade concede ao intérprete maior conforto e satisfação psicomotora, visto que, na prática, os movimentos mecânicos são mais ergonômicos e naturais. Em contrapartida, uma obra não-idiomática pode contribuir para o desgaste da energia mental e motora do intérprete; ou seja: enquanto uma promove o melhor resultado musical com o menor esforço técnico, a outra impõe movimentos mecânicos desconfortáveis e sonoridade comprometida. Sendo assim, quais são as potencialidades do violão? De que forma podemos utilizá-las a fim de obter o idiomatismo e, conseqüentemente, um resultado musical satisfatório?

1.4 ASPECTOS IDIOMÁTICOS DO VIOLÃO

De acordo com as fontes consultadas sobre as particularidades da composição para o violão, podemos afirmar que existem certas características do instrumento, cujo domínio integral depende de aptidão técnica. Esse fato é averiguado por Vieira (2017), que destaca a experiência de diversos compositores não-violonistas que compuseram para o violão. Os compositores Hector Berlioz, Alberto Ginastera, Stephen Dodgson, Richard Bennett, Ronaldo Miranda, Ricardo Tacuchian – entre outros – declararam, em algum momento de suas carreiras, que tiveram dificuldades em seus processos de composição para o instrumento (VIEIRA, 2017, p. 29)¹⁴. Com base nessas referências, concluímos que há um consenso entre os compositores não-violonistas de que uma compreensão mais aprofundada sobre o instrumento – ou seja, o conhecimento de elementos próprios do universo do intérprete – torna-se uma condição para que se obtenha uma escrita mais idiomática. Isso se dá, em parte, pela possibilidade que o violão oferece de se obter uma mesma nota em diferentes lugares da escala do instrumento (Figura 4)¹⁵.

Figura 4 - Possibilidades de digitação referentes à nota Mi.



Ademais, a depender da região da escala onde digitamos¹⁶ uma determinada nota; se está digitada em corda presa ou solta¹⁷; de onde tocamos com a mão direita

¹⁴ É quase impossível de se escrever bem para o violão sem saber tocá-lo – Berlioz (1948 [1844]); Entre os compositores não-violonistas, o violão tem reputação de ser difícil para se compor - Dodgson (1990); Há dificuldade para se alcançar uma escrita sofisticada sem saber tocar o instrumento – Bennett (2000); A complexidade da tarefa de se compor para violão prejudicou na fluência da criatividade – Ginastera (1978); Havia receio de compor para o instrumento – Miranda (2010); O violão é um instrumento complicado – Tacuchian (2012). (VIEIRA, 2017, p. 29). T.A.

¹⁵ Na Figura 4 indicamos a corda em que a nota se localiza, por meio da representação do número referente à corda, evidenciado por um círculo. Da mesma forma informamos as regiões do braço do violão em que as notas se localizam, as quais são representadas por números romanos.

¹⁶ “Digitar [...] é definido como a designação exata, bem planejada e deliberada dos dedos para uma determinada passagem musical” (SHEEROD, 1981, p. 4). “Fingering’ [...] is defined as the exact, well-planned, and deliberate designation of fingers to a given musical passage” (SHERROD, 1981, p.4).T.A.

¹⁷ Na partitura, os dedos da mão direita são representados pelas letras: “p” (polegar), “i” (indicador), “m” (médio), “a” (anelar). Já os dedos da mão esquerda são representados na partitura pelos números: “1” (indicador); “2” (médio), “3” (anelar), e “4” (mínimo), sendo que a corda solta (quando tocamos uma nota apenas com a mão direita), representada pelo número “0”.

(mais próxima ou mais afastada do cavalete); ou do ângulo de mão direta no movimento de tanger as cordas, obtém-se um resultado sonoro que varia consideravelmente em timbre e/ou volume. Como observa Vieira (2017), essa questão deve ser levada em consideração não só pelo intérprete, mas também pelo compositor, já que influencia diretamente na sonoridade e na organicidade técnica da música (VIEIRA, 2017, p. 30)¹⁸.

Diante disso, quais são os recursos violonísticos que compõe o conjunto de idiomatismos do violão? A partir da compilação de informações coletadas dos trabalhos de Ulloa (2001), Vasconcelos (2002), Pereira & Gloeden (2012), Vieira (2017), Bolshoy (2015), e Paula & Aguiar (2015), destacamos, brevemente, alguns mecanismos, características e técnicas idiomáticas do violão.

1.4.1 Recursos idiomáticos do violão

Paula & Aguiar (2015) pontuam que “aspectos típicos da escrita; técnicas específicas de execução; recursos expressivos; possibilidades físicas e mecânicas, e técnicas estendidas” (PAULA & AGUIAR, 2015, p. 82), são aspectos presentes nas características idiomáticas do violão. Com o objetivo de comentar brevemente alguns desses recursos, organizamos as informações coletadas na bibliografia revisada, em três categorias:

- 1) Características idiomáticas gerais (Quadro 3): onde reunimos as informações mais relevantes sobre os aspectos próprios da estrutura do instrumento e o modo de bem aproveitá-los para lograr um resultado técnico e musical idiomático;

¹⁸ “Although most of these possibilities should be decided by the performer, some of them have to be considered by the composer, since they will directly influence the music’s sonority and playability” (VIEIRA, 2017, p. 30). T.A.

Quadro 3 - Características idiomáticas gerais do violão

Características Idiomáticas Gerais	
Acordes “fechados”¹⁹ na primeira posição²⁰	“Kachian [...] sugere o uso de acordes com posições fechadas no registro mais grave do violão como um efeito especial, já que esse tipo de acorde tem sonoridade rica e ‘quente’” (KACHIAN, 2006, p. 25 <i>apud</i> BOLSHOY, 2015, p. 68) ²¹ .
Acordes paralelos	“Nesse procedimento os dedos da mão esquerda são mantidos com o mesmo desenho em todas as posições. Acordes paralelos são extremamente idiomáticos no violão, devido ao fato de que o violonista tem múltiplos dedos-guia durante o momento da mudança de posição” (BOLSHOY, 2015, p. 35) ²² .
Baixos	“[...] os baixos soam por mais tempo (e com mais volume) do que as primas, devido ao fio de metal que envolve a corda de nylon” (KACHIAN, 2001, p. 10 <i>apud</i> VIEIRA, 2017, p. 30) ²³ .
Cordas soltas	“Constituem a chave para questões timbrísticas e para [que se alcance] uma escrita idiomática [...]; oferecem breves descansos à mão esquerda permitindo ainda a realização de grandes saltos dessa mão, sem que haja cortes no discurso musical” (PEREIRA & GLOEDEN, 2012, p. 530).
Distensão dos dedos da mão esquerda	“Como Iznola destaca, extensões onde o dedo 4 [dedo mínimo da mão esquerda] deve se separar dos demais dedos, são mais difíceis” (IZNAOLA, 2001, p. 12 <i>apud</i> BOLSHOY, 2015, p. 26) ²⁴ .
Notas na região aguda	“As notas mais agudas do violão tendem a ter sonoridade de menor qualidade” (BREAM, 1957, p. 20 <i>apud</i> VIEIRA, 2017, p. 30).
Polifonia	“No violão todas as Sonatas e Partitas de Bach são perfeitamente tocáveis sem ter de modificar nenhuma das notas” (ULLOA, 2001, p. 63).

¹⁹ Significa que a construção do acorde permite uma posição sem aberturas entre os dedos da mão esquerda.

²⁰ A primeira posição se refere à localidade das primeiras casas do violão.

²¹ “Kachian [...] recommends the use of closed position chords in the lowest register of the guitar as a special effect, since they can ‘sound rich and warm’” (KACHIAN, 2006, p. 25 *apud* BOLSHOY, 2015, p. 68). T.A.

²² “In this procedure the left hand fingers maintain a fixed shape that is moved across the neck. Parallel chords are extremely idiomatic on the guitar, due to the fact that the guitarist has multiple guide-fingers to follow during the moments of shifting” (BOLSHOY, 2015, p. 35). T.A.

²³ “[...] the bass strings will ring longer (and louder) than the treble strings due to their metal wrappings” (KACHIAN, 2001, p. 10 *apud* VIEIRA, 2016, p. 30). T.A.

²⁴ “As Iznola points out, extensions in which the fourth finger has to separate from the other fingers are more difficult” (IZNAOLA, 2001, p. 12 *apud* BOLSHOY, 2015, p. 26). T.A.

Scordatura

“É o processo através do qual as cordas podem ser afinadas de forma diferente [...] O violão adquire cores diferentes de acordo com cada afinação utilizada” (ULLOA, 2001, p. 68).

- 2) Recursos idiomáticos elementares (Quadro 4): onde agrupamos algumas das técnicas fundamentais do violão, que promovem conforto técnico para o intérprete, e o ganho de ressonância do instrumento:

Quadro 4 - Recursos Técnicos Elementares do violão

Recursos Idiomáticos Elementares	
Arpejos	“[...] são mais bem-sucedidos quando a maioria do arpejo é construído em cordas adjacentes. A razão pela qual as cordas adjacentes são recomendadas é pelo fato de que essas tornam o trabalho dos dedos indicador, médio e anular mais confortável [...]” (BOLSHOY, 2015, p. 47) ²⁵ .
Campanellas	“[...] Esse recurso consiste em deixar as notas de uma escala soando” (ULLOA, 2001, p. 69) [...] é um dos recursos técnicos que mais favorece o violão, não só por criar um efeito de preenchimento sonoro, mas também por ser, na maioria das vezes, um facilitador na execução de escalas [...] (FERREIRA, 2016, p. 15).
Harmônicos²⁶	“Enquanto a mão direita atinge a corda, um dos dedos da mão esquerda [...] a toca, pressionando-a levemente sobre um dos pontos fixos, chamados nós, onde os harmônicos podem ser obtidos. Após o ataque da mão direita, o dedo é então imediatamente retirado, para que a corda possa vibrar livremente” (VASCONCELOS, 2002, 115).
Ligados	“[...] o ligado é um tipo de ataque no qual a mão esquerda produz a nota sem intervenção da mão direita, golpeando ou beliscando, constituindo respectivamente ligado ascendente e ligado descendente. [...] pode oferecer um breve descanso à mão direita em passagens de velocidade, o que ajuda a diminuir a fadiga, facultando maior fluência ao violonista [...]” (PEREIRA & GLOEDEN, 2012, p. 29).

²⁵ “[...] are most successful when most of an arpeggio falls on adjacent strings. The reason that adjacent strings are recommended is to make the work of the index, middle, and ring fingers most comfortable [...]” (BOLSHOY, 2015, p. 47). T.A.

²⁶ Nesse caso abordamos a definição mais comum relativa à realização dos harmônicos naturais, mas também há a possibilidade de criar novos “nós” para que obtenha harmônicos artificiais. Nesse caso a mão esquerda pressiona uma determinada casa correspondente à nota que deseja produzir, e dois dedos da mão direita se dividem nas tarefas de tanger a corda e encostar levemente na mesma, para que, após a retirada do dedo que encostou na corda, possa-se produzir o harmônico.

Pestanas	“[...] [coloca-se] o dedo indicador da mão esquerda sobre todas as seis cordas [...] enquanto o indicador pode estar envolvido na realização da pestana, vale a pena lembrar que os outros três dedos podem articular e parar as notas ao mesmo tempo, desde que não sejam obrigados a esticar mais de quatro trastes acima do ponto em que a pestana está fixada (BREAM, 2003, p. 5 <i>apud</i> BOLSHOY, 2015, p.28) ²⁷ .”
Rasgueados	“Esse efeito [rasgueado] é específico para o violão. É mais comumente encontrado na tradição do violão flamenco, embora não seja restrito a esse gênero. É [...] uma técnica de dedilhar que pode soar com bastante volume sonoro” (KACHIAN, 2006, p. 38 <i>apud</i> BOLSHOY, 2015, p. 93) ²⁸ .”
Tamboras	[...] é realizada atacando [batendo em] todas as cordas com o polegar da mão direita, junto do cavalete, fazendo com que todas as notas do acorde soem com clareza [...]” (NASCIMENTO, 2013, p. 133).
Tremolos	“[...] este recurso idiomático foi desenvolvido para suprir a incapacidade do violão de sustentar as notas longas, já que [...] cria um efeito de prolongamento das notas da melodia por repetir uma determinada nota por várias vezes” (Wolff, 2000 <i>apud</i> Nascimento, 2013, p. 28). “A fórmula mais comumente utilizada é [...]: o polegar geralmente executa o acompanhamento enquanto os dedos anular, médio e indicador, respectivamente, realizam o tremolo para dar o efeito de sustentação à melodia [...]” (NASCIMENTO, 2013, p. 28).
Trinados	“É possível realizar trinados de diversas maneiras [...] Na mesma corda [...] Em duas cordas [...] Numa corda, alternando mão direita e mão esquerda [...] [e] trinados simultâneos (ULLOA, 2001, p. 70).

3) Recursos idiomáticos expressivos (Quadro 5): onde apontamos algumas técnicas que sucedem em efeitos sonoros idiomáticos, ou seja, que concedem uma gama de timbre e expressividade importantes.

²⁷ “[...] placing the forefinger of the left hand over all six strings, and so producing, as it were, an adjustable nut [...] whilst the forefinger might be engaged in performing the grand barré it is worth while [sic] to remember that the other three fingers can articulate and stop notes at the same time, providing that they are not required to stretch more than four frets higher than the point at which the barré is fixed” (BREAM, 2003, p.5 *apud* BOLSHOY, 2015, p.28).T.A.

²⁸ “This [rasgueado] effect is specific to the guitar. It is most commonly found in the flamenco guitar tradition although it is not restricted to that genre. It is quite simply a strumming technique that can be very loud” (KACHIAN, 2006, p. 38 *apud* BOLSHOY, 2015, p. 93).T.A.

Quadro 5 - Recursos Técnicos Expressivos do violão

Recursos Idiomáticos Expressivos	
Glissando	“[...] técnica altamente idiomática usada para criar uma frase “suave” ... qualquer dedo da mão esquerda ou dedos deslizam para cima ou para baixo, partindo de uma determinada nota [passando pelos trastes, em direção à outra] [...]” (KACHIAN, 2006, p. 35 <i>apud</i> BOLSHOY, 2015, p. 89). ²⁹
Pizzicato	“O conceito de pizzicato é diferente daquele utilizado pelos instrumentos de arco. No violão, enquanto [...] o dedo polegar toca com a polpa (sem unha), o lado externo da palma da mão direita mantém-se sobre o cavalete (onde estão [...] as cordas), abafando o som delas, o que resulta num som semelhante ao [...] da surdina” (ULLOA, 2001 p. 65).
Staccato	“O staccato pode ser executado tanto pela mão esquerda, levantando o dedo logo após de ser tocado pelo dedo da mão direita, ou, também, pelo dedo da mão direita que abafa o som logo após de ser tocado por um dos dedos da mão direita” (ULLOA, 2001, p. 64).
Timbre	“[...] as três categorias de timbre da mão direita são <i>ponticello</i> [...] quando o som é produzido na região da ponte; <i>tasto</i> [...], quando o som é produzido acima ou perto do braço; e <i>natural</i> [...] quando o som é produzido logo atrás da boca do violão [...]” (BOLSHOY, 2015, p. 103) ³⁰ .

A partir disso, corroboramos a conclusão Pereira & Gloeden (2012), que pontuam que posições de mão esquerda com grandes distensões³¹ [principalmente na região das primeiras posições³²]; contrações de mão esquerda [principalmente na parte mais aguda do violão³³]; saltos muito grandes de uma região para a outra [em especial em andamentos muito rápidos]; e pestanas de longa permanência (PEREIRA & GLOEDEN, 2012 p. 526), podem ser consideradas situações onde características e recursos idiomáticos do violão não foram – provavelmente – levados em consideração, e por isso configuram-se como não-idiomatismos do violão. Ademais, corroboramos a ideia de Vieira (2017), de que “a colaboração intérprete-compositor é também uma importante fonte de informação” (VIEIRA, 2017, p. 33), isto é, por meio

²⁹ “[...] highly idiomatic technique used for creating a smooth phrase... any left-hand finger or fingers slide upward or downward from one desired pitch [...]” (KACHIAN, 2006, p. 35 *apud* BOLSHOY, 2015, p. 89).T.A.

³⁰ “[...] the three timbre categories for the right hand are *ponticello* [...] played by the bridge; *tasto* [...], which is played above or near the fingerboard; and *natural* [...] in which the right hand plucks just behind the sound hole [...]” (BOLSHOY, 2015, p. 103).T.A.

³¹ Refere-se ao movimento de abertura entre os dedos.

³² Onde os trastes têm um espaçamento maior.

³³ Onde as trastes têm um espaçamento menor.

da qual se oportuniza o compartilhamento dos conhecimentos práticos detidos pelo intérprete, com o compositor. A seguir, pontuamos os assuntos concernentes a colaboração entre intérpretes e compositores.

CAPÍTULO 2 – COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR

Esse capítulo constitui-se dos seguintes tópicos: *2.1 A supremacia da escrita e do compositor*, no qual discorremos sobre a supervalorização da notação musical e da fidelidade ao compositor; *2.2 A colaboração entre intérpretes e compositores*, no qual refletimos sobre os aspectos da colaboração entre compositores e intérpretes; *2.3 Modalidades de colaboração* no qual tratamos brevemente das diversas possibilidades colaborativas; e *2.4. O Idiomatismo e a colaboração intérprete-compositor*, no qual abordamos o idiomatismo no contexto de colaboração, mais especificamente entre intérpretes violonistas, e compositores não-violonistas.

2.1 A SUPREMACIA DA ESCRITA E DO COMPOSITOR

O contexto de supervalorização da escrita foi abordado por Domenici (2012), que reflete acerca do impacto desses acontecimentos nas relações vivenciadas por compositores e intérpretes. A autora discorre sobre a ideologia da música ocidental, cuja consolidação, na primeira metade do século XX, submeteu o intérprete à partitura e ao compositor. Influenciada por compositores, filósofos, teóricos e musicólogos da época, teve como base o pensamento de que a escrita deveria ser privilegiada em detrimento da performance e da tradição oral (DOMENICI, 2012b, p. 66). Em síntese, a divisão de tarefas e a hierarquia entre compositores e intérpretes suscitada na ideologia da música ocidental:

[...] estabeleceu uma relação assimétrica de poder entre composição e performance. A crença no poder universal da escrita e no texto como objeto totalizante acarretou no abandono e até mesmo na negação da oralidade/auralidade, mantendo a performance subordinada à composição através da ideia de fidelidade ao texto reificado. (DOMENICI, 2012a, p. 169).

Além disso, os avanços tecnológicos do século XX possibilitaram o uso de aparelhos digitais, por meio dos quais os compositores aspiravam controlar absolutamente a performance musical. Procedente da intolerância às imperfeições e variações inerentes à performance, a necessidade de domínio a partir da valorização da música eletrônica promoveu um “profundo afastamento entre compositores e intérpretes” (DOMENICI, 2012b, p. 76). Esse fato pode ser observado na opinião que compositores como Arnold Schoenberg, Leonard Bernstein e Igor Stravinsky, tinham a respeito do intérprete:

O performer, teria dito Schoenberg [...] “é totalmente desnecessário” [...] Leonard Bernstein, [que] “deve ser humilde diante do compositor e nunca se interpor entre a música e a plateia”; [...] Stravinsky, [que] “O segredo da perfeição reside acima de tudo na consciência [que o performer] tem da lei que lhe é imposta pela obra que está tocando”. (COOK, 2001, p. 5)³⁴.

De outra forma, Seeger (1958) nos esclarece que “ninguém pode fazer soar [o que está escrito na partitura] como o compositor pretende, a menos que tenha conhecimento da tradição associada a ela” (SEEGER, 1958, p. 186)³⁵; bem como Ingarden (1986), que pontua que “não é [...] possível extrair a identidade de uma obra musical tendo apenas como referência sua partitura ” (INGARDEN, 1986, p. 34)³⁶. Por conseguinte, a relação do intérprete com a partitura foi sendo ressignificada na última década a partir do pensamento de que há uma incompletude inerente ao texto musical, e por isso o mesmo não abarca tudo aquilo que o compositor imagina sobre sua obra. Ademais, o surgimento de novas técnicas instrumentais no século XX – além da diversidade de estilos decorrentes da busca de novas linguagens musicais – uniu intérpretes e compositores em um processo mútuo de novas descobertas (DOMENICI, 2012b, p. 79).

Neste cenário, Domenici (2012b) afirma que a prática colaborativa entre intérprete e compositor contribuiu para o “[...] resgate dos aspectos social, material e humano da criação musical”, além do reestabelecimento da “[...] contiguidade entre o fenômeno sonoro e a notação” (DOMENICI, 2012b, p. 66). Em síntese, a colaboração compositor-intérprete torna-se, nessa nova etapa, substancial para o delineamento de novos caminhos – em especial para o intérprete –, com consequências igualmente positivas para o compositor. Ou seja, uma vez que a hierarquia é posta de lado, é possível que intérprete e compositor partilhem informações em prol de alcançarem o resultado musical almejado.

³⁴ Tradução de Borém (2006).

³⁵ “no one can make it sound as the writer of the notation intended unless in addition to a knowledge of the tradition associated with it [...]” (SEEGER, 1958, p. 186).T.A.

³⁶ “It is not [...] possible to bring about the identification of a musical work with its score” (INGARDEN, 1986, p. 34).T.A.

2.2 A COLABORAÇÃO ENTRE INTÉRPRETES E COMPOSITORES

Roe (2007), nos atenta para a existência de “um debate em andamento [...] sobre uma definição apropriada de colaboração e as práticas específicas que distinguem essa atividade”, destacando o desafio de “fornecer uma explicação teórica abrangente desse fenômeno” (ROE, 2007, p. 22)³⁷. A fim de compreender esse conceito, buscamos dialogar com as definições encontradas no dicionário, bem como com aquelas elaboradas por autores que se debruçaram nessa tarefa de conceituar a colaboração no âmbito musical.

A palavra *colaborar* tem sua origem no latim *colaborare*, que significa, segundo o *The Webster Easy English dictionary (2007)*³⁸, “trabalhar junto com outros, especialmente em uma tarefa intelectual”³⁹. Na literatura que visa desenvolver esse significado no contexto musical, o conceito de *colaboração* é ampliado a partir do emprego das palavras “*negociação*”, “*comunicação*” e “*satisfação*”, as quais se referem à forma de conduta das interações entre os participantes e a qualidade dos resultados advindos da mesma. Borém (1998) sugere que a negociação considerada saudável é um resultado da busca simultânea pela satisfação de ambas as partes (BORÉM, 1998, p. 19). Da mesma forma, Hansen (2016) afirma que atitudes interpessoais positivas são componentes-chaves para que se atinja esse fim, sendo elas: “ (1) [a] comunicação clara, honesta e detalhada entre os participantes; (2) o estabelecimento de conexões pessoais entre os agentes; [e] (3) um alto nível de comprometimento por parte de todos [os envolvidos] [...]” (HANSEN, 2016, p. 145)⁴⁰.

Em síntese, podemos deduzir que, muito mais do que trabalhar em conjunto, o ato de colaborar também pode ser compreendido como comunicar ao outro, de forma clara e honesta, as opiniões individuais (por vezes antagônicas), a fim de negociá-las com o partícipe – ao invés de impô-las ao mesmo –, estabelecendo, desse modo, conexões interpessoais produtivas. Por conseguinte, cada situação de troca de

³⁷ “[...] there is an ongoing debate amongst a variety of commentators concerning an appropriate definition of collaboration and the particular practices that distinguish this activity. [...] providing a comprehensive theoretical explication of this phenomenon is challenging.” (ROE, 2007, p. 22). T.A.

³⁸ Disponível em: <<https://www.merriam-webster.com/>>. Acesso em: 10 maio de 2017

³⁹ “To work jointly with others or together especially in an intellectual endeavour.” T.A.

⁴⁰ “Some of the key components of positive interpersonal relationships include: (1) clear, honest, and detailed communication between the agents; (2) the establishment of personal connections between the agents; (3) a high level of commitment on the part of all of the agents [...]” (HANSEN, 2016, p. 145). T.A.

conhecimentos se molda a partir do próprio contexto em que se encontra, o qual define as necessidades e particularidades do modelo de interação a ser estabelecido.

Ademais, corroboramos o pensamento de Domenici (2012a) sobre o fato de que o poder de fala dos participantes se dá na medida em que os mesmos incluem, em suas atitudes, a alteridade - virtude essa que nos proporciona reconhecer no outro a possibilidade de apreendermos conhecimentos que não dominamos:

[...] o poder da voz só existe na alteridade. É na relação com o outro que a sua autoridade lhe é outorgada. O poder da voz só se consome na resposta que ela incita de um outro. Se ela existe apenas a partir do silêncio da outra, é uma voz autoritária; se fala e encontra apenas o silêncio, é uma voz calada [...] (DOMENICI, 2012a, p. 170).

Levando em consideração as diversas modalidades de interação praticáveis, deduzimos que, por meio da investigação dos processos de colaboração, é possível diagnosticar e tratar o “ruído” nas comunicações entre intérpretes e compositores – ainda remanescente da soberania da partitura e do compositor em detrimento do intérprete. A seguir discutimos brevemente sobre as possíveis modalidades de colaboração.

2.3 MODALIDADES DE COLABORAÇÃO

Observamos na literatura que aborda a colaboração intérprete-compositor a ocorrência de trabalhos que tratam, em sua maioria, da criação de novas obras no contexto de interação entre intérpretes e compositores, ou seja, onde o intérprete também participa do processo composicional da obra. São exemplos de autores mais recentes que se dedicaram a esse propósito: Azevedo (2017), Lôbo (2016), Silva & Oliveira (2016), Scarduelli & Ribeiro (2016), Marques (2015), Radicchi (2014) e Campbell (2012).

De outra forma, também encontramos estudos sobre a construção da performance por meio da colaboração intérprete-compositor, nos quais – reconhecendo a incompletude inerente à partitura – os intérpretes coletaram informações sobre as obras diretamente dos compositores, dos quais destacamos Silva (2017), Silva (2015) e Ramos (2013) como exemplos. Essa colocação é também proferida por Vieira (2015), cujo ponto de vista é o de que duas modalidades de colaboração vêm se desenvolvendo ao longo do século XX: a colaboração direta

durante o processo de composição e a revisão da partitura após o processo de composição (VIEIRA, 2015, p. 817)⁴¹. Essas informações foram categorizadas por Hayden & Windsor (2007), que definem as modalidades de colaboração a partir do grau de interatividade entre compositores e intérpretes. Segundo os autores, são três as categorias que abrangem os diversos contextos colaborativos: a 1) diretiva, a 2) interativa e a 3) colaborativa. Na primeira categoria, “a hierarquia tradicional entre compositores e intérpretes é mantida, e o compositor determina completamente a performance através da partitura”⁴²; na segunda, “[...] os intérpretes interferem mais [...], sendo que o compositor ainda é reconhecido como o autor”⁴³; e na terceira “não há um único autor ou hierarquia de papéis”⁴⁴ (HAYDEN & WINDSOR, 2007, p. 33).

Almejando discutir o conceito de colaboração intérprete-compositor, Beal & Domenici (2014) efetuaram entrevistas com professores, cujas análises resultaram na categorização das funções que os intérpretes podem desempenhar nas colaborações com os compositores. De acordo com as autoras, o intérprete pode ser encomendador, executante, cocriador e consultor. Essas categorias foram associadas à fase anterior, do decorrer, e posterior do processo de composição de uma obra musical. Segundo as autoras, no momento anterior à criação de uma obra o intérprete pode assumir o papel de encomendador; quando a obra está sendo composta, pode assumir os papéis de consultor e de cocriador; e após a obra completa, pode desempenhar os papéis de consultor e de executante (BEAL & DOMENICI, 2014).

Dado esses conhecimentos, podemos considerar que os níveis de intervenção do intérprete em relação a partitura, os tipos de funções desempenhadas pelo intérprete, e as fases de criação da obra são particularidades que delineiam padrões de colaboração. Em síntese, interpretamos que, a depender das condições ditadas por esses aspectos, configuram-se:

- Colaborações cujo nível de intervenção do intérprete é menor – o qual pode ser contemplado na categoria nominada por Hayden & Windsor (2007) como “diretiva”, onde o intérprete exerce a função de executante, já que nesse caso a tradição da hierarquia entre compositor e intérprete é mantida. Essa situação

⁴¹ “[...] 1) the direct collaboration during the composition process and 2) the revision of the score after the composition process” (VIEIRA, 2015, p. 817).T.A.

⁴² “The traditional hierarchy of composer and performer(s) is maintained and the composer aims to completely determine the performance through the score” (HAYDEN & WINDSOR, 2007, p. 33).T.A.

⁴³ “The process is more interactive [...] with more input from collaborators [...]; but ultimately, the composer is still the author” (HAYDEN & WINDSOR, 2007, p. 33). T.A.

⁴⁴ “There is no singular author or hierarchy of roles” (HAYSEN & WINDSOR, 2007, p. 33). T.A.

colaborativa geralmente ocorre quando a obra já se encontra finalizada pelo compositor.

- Colaborações cujo nível de intervenção do intérprete é moderado – o qual pode ser contemplado na categoria nominada por Hayden & Windsor (2007) como “interativa” – nas quais o intérprete, além de atuar como executante da obra, pode desempenhar a atividade de encomendador e/ou consultor, funções que denotam um certo arbítrio por parte do intérprete. Essa situação colaborativa é mais comum de ocorrer antes do processo de composição – quando a concepção da obra é motivada pelo intérprete; ou até mesmo num período em que a obra já se encontra finalizada pelo compositor, onde o instrumentista contribui, na maioria das vezes, com os conhecimentos técnicos acerca da obra.
- Colaborações cujo nível de intervenção do intérprete é maior – o qual pode ser contemplado na categoria nominada por Hayden & Windsor (2007) como “colaborativa”, onde o intérprete, além de ser executante da obra, pode atuar como encomendador, consultor e/ou cocriador da mesma – já que nesse caso o papel de autor não é estritamente atribuído a um ou a outro. Essa situação colaborativa pode ocorrer nas três fases de composição da obra: no antes, no durante e no depois. Segue o Quadro 6, onde essas informações estão sintetizadas.

Quadro 6 - Interpretação sobre as modalidades de colaboração por Hayden e Windsor (2007), e funções exercidas pelos intérpretes apontadas por Beal & Domenici (2014)

Modalidades de colaboração	Níveis de intervenção do intérprete	Funções exercidas pelos intérpretes	Fases de composição da obra
Diretiva	Baixo	Executante	Depois
Interativa	Moderado	Executante Encomendador Consultor	Antes Depois
Colaborativa	Alto	Executante Encomendador Consultor Cocriador	Antes Durante Depois

Em razão da subjetividade inerente aos seus participantes, cada evento de colaboração é único, e, portanto, não pretendemos com essa reflexão atribuir conceitos fixos às diversas possibilidades de colaboração existentes. Não obstante, notamos que a utilização de categorias pode ser um meio didático de se esclarecer e avançar o conhecimento sobre os fatores que podem construir uma comunicação produtiva entre intérpretes e compositores. Em vias gerais, uma vez que a expectativa gerada em relação à posse da autoridade de uma obra – nas diversas fases de composição da mesma – é, por exemplo, flexibilizada e relativizada, os intérpretes atuam de forma mais intensa. Essa profusão de detalhes pode ser vislumbrada, por exemplo, na identidade de uma obra musical composta a quatro mãos, que, como nos diz Osterjo (2007), “[...] não é algo fixo, mas sim o resultado de negociações de múltiplos agentes”⁴⁵ (OSTERJO, 2007, p. 111). Deste modo, a fim de compreender meu papel de intérprete na relação com o compositor Marcelo Rauta, no processo de reelaboração das passagens de seu *Estudo nº 10* para violão solo - consideradas por mim não-idiomáticas, questioneei:

- Quais são as principais motivações da colaboração entre intérpretes violonistas e compositores não-violonistas?
- Como o intérprete comumente atua nesse tipo de contexto?
- Quais os benefícios propiciados por essas interações, tanto para intérpretes quanto para compositores?
- É possível obter os mesmos resultados sem recorrer à colaboração?
- Quais são as dificuldades inerentes a esse processo?

Introduzindo a discussão dessas questões, analisamos o que a literatura nos aponta sobre a relação entre o idiomatismo e a colaboração intérprete-compositor.

2.4. O IDIOMATISMO E A COLABORAÇÃO INTÉRPRETE-COMPOSITOR

Para compreendermos a relação entre o idiomatismo e a colaboração intérprete-compositor, mencionamos de forma breve alguns fatos importantes da História da Música, mais especificamente da história do violão. Dudeque (1994) comenta que Andrés Segovia (1893-1987), grande intérprete do violão, se destacou por promover um novo repertório para o instrumento, encomendando novas obras a compositores

⁴⁵ “[...] is not fixed, but the result of the negotiations of multiple agents” (OSTERJO, 2007, p. 111). T.A.

não-violonistas (DUDEQUE, 1994, p. 85). Ainda segundo o autor, dentre os compositores latino-americanos que escreveram para Andrés Segovia, destacam-se Manuel Ponce (1882-1948) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Ponce encontrou-se com Segovia pela primeira vez em 1923, em um concerto realizado na cidade do México, e sobre a ocasião escreveu que Segovia “[...] é um inteligente e valioso colaborador dos jovens músicos espanhóis que escrevem para o violão [...]”. Dentre as obras que surgiram desse contato, destacam-se a *Sonata Mexicana* (1923), *Sonatina Meridional* (1923), *Thème Varié et Finale* (1926), *Sonata III* (1927), *Vinte e Quatro Preludios* (1929), e *Concierto del Sur* (1941). Villa-Lobos encontrou-se com Segovia pela primeira vez em Paris, em 1924, em uma reunião musical organizada na alta sociedade brasileira. A colaboração entre Segovia e Villa-Lobos resultou a série de *Doze Estudos* (1929), que inauguram um novo caminho na escrita idiomática para o instrumento (DUDEQUE, p. 88, 1994).

Dessa forma, destacamos o pensamento de Vieira (2015), que afirma que “[...] é possível notar que a colaboração entre intérpretes e compositores pode ser considerada a forma mais prática de aproximação de compositores não-violonistas que almejam escrever para o instrumento” (VIEIRA, 2015, p. 817)⁴⁶. A prática colaborativa, não somente promove a evolução da técnica estendida e o crescimento de composições dentro do repertório da música moderna (SOUZA & RAMOS, 2013, p. 143), como também a ocorrência do uso de recursos idiomáticos tanto em obras que se encontram em processo embrionário – quando criadas por intérprete e compositor –, quanto em obras criadas e finalizadas unicamente pelo compositor – quando revisadas pelo intérprete. Como nos esclarece Tullio (2005), o estreitamento desses laços impulsionou o surgimento de obras mais idiomáticas, sobretudo nesses casos em que os compositores não dominam o instrumento:

Obras mais idiomáticas têm sido escritas devido à intensificação da relação entre intérpretes e compositores, principalmente. Segundo Borém (2000), uma avaliação do resultado sonoro da partitura diretamente com o intérprete [...] ainda é ferramenta mais útil no processo de confirmar, refinar ou excluir partes da escrita imaginada pelo compositor [...]. Muitos compositores apresentam em suas obras aspectos idiomáticos devido a três motivos: por tocarem o instrumento, pela experiência de composições anteriores ou pela aproximação com os instrumentistas. (TULLIO, 2005, p. 300).

⁴⁶ “[...] it is possible to note that the composer-performer collaboration can be considered the most practical approach for non-guitarist composers who want to write for the instrument” (VIEIRA, 2015, p. 817). T.A.

Isso se dá pela troca de aptidões complementares, onde o intérprete – conhecedor dos recursos idiomáticos do instrumento – compartilha conhecimentos com o compositor; esse, por sua vez, propicia, ao intérprete, o esclarecimento das questões subjetivas relacionadas à partitura da obra.

CAPÍTULO 3 – METODOLOGIA

Organizamos a presente pesquisa em três momentos: *antes, durante, e após a interação com o compositor*. As informações relativas a cada um desses momentos de investigação foram obtidas por meio de entrevistas presenciais e à distância, além de troca de e-mails e de ligações telefônicas, sendo registradas por meio de diário de anotações e gravações de áudio e vídeo. Nesse tocante, Gil (2008) nos esclarece que “o registro da observação é feito no momento em que esta ocorre e pode assumir diferentes formas. A mais frequente consiste na tomada de notas por escrito ou na gravação de sons ou imagens” (GIL, 2008, p. 105). Ainda segundo autor “[...] pode-se definir diário como o documento escrito na ocasião dos acontecimentos [...]” (GIL, 2008, p. 150) – procedimento utilizado para registrar, ao longo de todas as fases da pesquisa, as impressões de meu estudo da obra.

Ademais, em se tratando de uma pesquisa de viés qualitativo – e em oposição ao que ocorre nas pesquisas experimentais –, “não há fórmulas ou receitas predefinidas para orientar os pesquisadores. Assim, a análise dos dados na pesquisa qualitativa passa a depender muito da capacidade e do estilo do pesquisador” (GIL, 2008, p. 150). A seguir, expomos detalhadamente os procedimentos utilizados em cada fase de investigação.

3.1 ANTES DA INTERAÇÃO

Realizamos as seguintes fases antes de interagir com o compositor: 1.1) *Organização de minhas sugestões de modificações para determinadas passagens do Estudo nº 10*, e 1.2) *Submissão da partitura do Estudo nº 10 à avaliação de três violonistas*. Na primeira fase registrei, por meio de anotações, minhas sugestões técnico-interpretativas em relação ao *Estudo nº 10*, categorizando-as posteriormente em temas e subtemas. Esse procedimento metodológico foi abordado por Lopez-Cano & Cristóbal (2014), que discorrem sobre o registro por intervalo de inventário. Segundo os autores:

Nesse formato dispensamos a organização cronológica das ações na linha do tempo e nos concentramos no reconhecimento e na sistematização de ações concretas independentemente de sua ordem cronológica. Durante um certo período de tempo (um ou vários dias, uma ou várias semanas, um ou vários meses, etc.), registramos as ações artísticas que realizamos e realizamos uma contagem ou inventário delas. Em seguida, analisamos como

eles se relacionam e como podem ser organizados em uma estrutura conceitual coerente. Então podemos classificar as ações criando categorias e subcategorias: ações relacionadas, similares, redundantes, complementares, opostas, derivativas, etc. Isso nos informa sobre como determinados problemas relacionados à criação são colocados e resolvidos. (LOPEZ-CANO & CRISTÓBAL, 2014, p. 155)⁴⁷.

Na segunda fase, tive como objetivo constatar, sob a visão de outros violonistas, se as passagens que por mim foram consideradas difíceis ou não-idiomáticas, eram também avaliadas dessa forma sob outros pontos de vista. Para isso, submeti a partitura do *Estudo nº 10* à avaliação de três violonistas – alunos de mestrado e doutorado do curso de Práticas Interpretativas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). A escolha dos participantes se deu pelo nível de *expertise* dos mesmos, ou seja, pelas habilidades técnicas e vasto conhecimento do repertório de violão – habilidades imprescindíveis para a obtenção de resultados mais acurados. Os participantes estudaram a obra por uma semana, sendo requisitado aos mesmos que, ao longo das sessões de estudo, registrassem suas ideias na partitura. Com o objetivo de que eu não os influenciasse acerca das dificuldades por mim presumidas, o texto musical do *Estudo nº 10* foi submetido aos participantes sem nenhum registro de digitações, ou comentários meus.

Em seguida, com o objetivo de coletar os resultados obtidos pelos participantes após o estudo da obra – bem como os seus pontos de vista sobre o conceito de idiomatismo – foram realizadas entrevistas, as quais foram registradas por meio de gravação de áudio e vídeo⁴⁸. Gil (2008) nos esclarece que as entrevistas podem variar quanto ao seu nível de estruturação: “as [...] mais estruturadas são aquelas que predeterminam em maior grau as respostas a serem obtidas, ao passo que as menos estruturadas são desenvolvidas de forma mais espontânea, sem um modelo preestabelecido de interrogação” (GIL, 2008, p. 111). Tendo isso em vista, realizei entrevistas semiestruturadas a fim de buscar um equilíbrio entre a predeterminação do roteiro e a viabilização de momentos que promovessem informações inesperadas.

⁴⁷ “En este formato prescindimos de la organización cronológica de las acciones en la línea de tiempo y nos concentramos en el reconocimiento y sistematización de acciones concretas independientemente de su orden cronológico. Durante un intervalo de tiempo determinado (uno o varios días, una o varias semanas, uno o varios meses, etc.), registramos las acciones artísticas que hacemos y realizamos un recuento o inventario de ellas. Luego analizamos cómo se relacionan entre ellas y cómo se pueden organizar en una estructura conceptual coherente. Entonces podemos clasificar las acciones creando categorías y subcategorías: acciones relacionadas, similares, redundantes, complementarias, opuestas, derivadas, etc. Esto nos informa sobre cómo se plantean y resuelven determinados problemas vinculados con la creación” (LOPEZ-CANO & CRISTÓBAL, 2014, p. 155). T.A.

⁴⁸ “A gravação eletrônica é o melhor modo de preservar o conteúdo da entrevista” (GIL, 2008, p. 119).

Após transcrevê-las e analisa-las, obtive resultados parciais que me permitiram identificar, no meu próprio processo, quais percepções sobre a peça foram consequências de minhas limitações técnicas, e quais puderam ser consideradas pontos relevantes a serem discutidos com o compositor ao longo da colaboração. Lopez-Cano & Cristóbal (2014) discorrem sobre essa estratégia da auto-etnografia, propondo, dentre as tarefas que podem ser aplicadas na investigação artística, a estratégia de auto-observação indireta. Segundo os autores, a auto-observação indireta:

É sobre a obtenção de experiências de outros, mas também sobre a observação de nós mesmos no contexto dessas interações, a fim de detectar nossas próprias posições, emoções e pensamentos em relação a certas idéias que estão sendo levantadas [...]; etnografia em que eu estudo os outros para saber em detalhes como são os seus mecanismos criativos, neste caso eu faço para contrastá-los com os meus, para saber como eles são semelhantes ou diferentes. (LOPEZ-CANO & CRISTÓBAL, 2014, p. 153)⁴⁹.

3.2 DURANTE A INTERAÇÃO

Realizamos três procedimentos de interação com o compositor: 1) *Entrevista inicial*; 2) *Colaboração*; e 3) *Entrevista final* com o compositor. A *Entrevista inicial com o compositor* foi realizada de modo presencial e por pautas, com o objetivo de compartilhar com Rauta minhas intenções em relação ao processo colaborativo, bem como obter o ponto de vista do compositor sobre o idiomatismo e sobre a colaboração intérprete-compositor. O modelo de entrevista por pautas foi aplicado com a finalidade de manter maior flexibilidade e espontaneidade na conversa, e ainda assim garantir a abordagem dos assuntos pertinentes para a posterior análise dos resultados. Como pontua Gil (2008): “A entrevista por pautas apresenta certo grau de estruturação, já que se guia por uma relação de pontos de interesse que o entrevistador vai explorando ao longo de seu curso” (GIL, 2008, p. 112).

O segundo procedimento de interação se deu à distância, já que nessa época o compositor residia na Itália, e eu, no Brasil. No primeiro momento decidimos conversar por meio de videoconferências, mas em seguida, imaginei que, dada a baixa

⁴⁹ Se trata de obtener experiencias de los demás, pero también de observarnos a nosotros mismos en el contexto de estas interacciones con el objetivo de detectar nuestros propios posicionamientos, emociones y pensamientos en relación a ciertas ideas que se van planteando [...]; etnografía en la que estudio a los otros para conocer en detalle cómo son sus mecanismos creativos, en este caso lo hago para contrastarlos con los míos, para saber en qué se parecen o en qué son distintos. (LOPEZ-CANO & CRISTÓBAL, 2014, p. 153). T.A.

qualidade do áudio e do vídeo, esse formato pudesse comprometer a troca de informações inicial – principalmente no momento das demonstrações auditivas das passagens da obra ao violão. Com o intuito de superar esse empecilho, executei as seguintes ações:

- Registrei, em vídeos e fotos, as possibilidades de digitação e as modificações propostas em relação às passagens do *Estudo nº 10*, consideradas por mim como difíceis ou não-idiomáticas;
- Anexei esses registros em arquivos de texto digitais, nos quais também descrevi, o mais detalhadamente possível, os motivos técnicos e sonoros que me levaram a repensar essas passagens, bem como as possibilidades de digitação e as sugestões de modificação do texto musical, resultantes do meu processo de estudo da obra. Ao todo foram elaborados nove arquivos, que posteriormente delinearam a colaboração final. Esse procedimento é evidenciado por Lopez-Cano & Cristóbal (2014) quando pontuam sobre os possíveis níveis de articulação entre trabalho escrito e prática criativa; os autores conceituam que, no nível de complementaridade entre esses dois fatores:

O texto explica, fundamenta e oferece evidências ou argumentos sobre o que é feito no campo criativo. [...]. No caso de um instrumentista, um trabalho escrito desse tipo pode explicar certos aspectos de sua interpretação ou suas soluções para os problemas técnicos que o trabalho lhe apresentou, tudo isso posto em prática no concerto. (LOPEZ-CANO & CRISTÓBAL, 2014, p. 191)⁵⁰.

- Enviei cada arquivo a Rauta, a fim de que ele pudesse compreender o meu ponto de vista tanto através da sistematização das ideias (descrição por escrito), quanto por meio das referências visuais e sonoras (vídeos e fotos). Pedi que o compositor registrasse, nos arquivos enviados, seus comentários logo após assistir cada vídeo - para que, após a compreensão técnica de minhas argumentações, tivesse contato com uma demonstração visual e sonora da passagem tratada.

⁵⁰ “el escrito explica, fundamenta u ofrece pruebas o argumentaciones sobre lo que se realiza en el ámbito creativo. [...] En el caso de un instrumentista, un trabajo escrito de este tipo puede explicar ciertos aspectos de su interpretación o sus soluciones a los problemas técnicos que le planteó la obra, todo lo cual se pone en práctica en el concierto.” (LOPEZ-CANO & CRISTÓBAL, 2014, p. 191). T.A.

- Depois de obter os comentários do compositor, analisei e os respondi, ainda nos mesmos arquivos, tanto em formato de texto quanto em formato de vídeos-resposta.
- Após tomar essas medidas, foi possível finalizar o processo colaborativo por meio de videoconferência, a qual foi registrada por meio de gravação de áudio, e na qual discutimos mais livremente sobre as questões tratadas anteriormente. A transcrição e a análise do áudio registrado durante esse procedimento, constituíram a parte final da obtenção dos resultados colaborativos.

Com o objetivo de obter as impressões de Rauta pós-colaboração, realizei uma segunda entrevista por pautas por meio de ligação telefônica, que foi registrada através de gravação de áudio. Nessa ocasião, questionei o compositor sobre os saldos positivos e negativos do processo, perguntando-o sobre sua opinião em relação à qualidade da comunicação estabelecida comigo, e se obteve satisfação com os resultados atingidos.

3.3 APÓS A INTERAÇÃO

Após a interação com o compositor, discutimos os resultados relativos às suas opiniões coletadas nas entrevistas, realizadas antes e depois do processo colaborativo, bem como destacamos, sinteticamente, os pontos de comparação entre a edição original e a edição interpretativa da obra. Sendo assim, o produto final da dissertação constitui-se de uma edição interpretativa do *Estudo nº 10* – na qual registrei minhas escolhas de digitação e as modificações feitas no texto original –, além da primeira performance da obra, que foi registrada em áudio e vídeo. A escolha por realizarmos uma edição caracterizada como interpretativa, foi tomada com base nos autores Figueiredo (2004), Grier (1996) e Fernández (2010). Figueiredo (2004) considera os seguintes tipos de edição, tendo como fundamento as informações de Caraci Vela (2004, p. 41):

Quadro 7 - Categorização de Figueiredo (2004) dos diferentes tipos de edição

TIPOS DE EDIÇÃO	CARACTERÍSTICAS
Fac-similar	Reproduz fielmente uma fonte, através de meios fotográficos ou digitais;
Diplomática	Fundamentada em uma única fonte, apresenta o texto musical da forma mais exata possível, com o acréscimo do componente interpretativo do editor;
Crítica	Investiga e registra a intenção de escrita do compositor a partir da comparação de várias fontes da obra;
Urtext	Enaltece o aspecto do texto fixado em apenas uma fonte, com o mínimo de intervenção editorial, não se distinguindo muito da edição diplomática;
Interpretativa ou Prática	Destinada a executantes, e baseada em uma única fonte;
Genética	Compõe-se de diversas versões da mesma obra, além de anotações e rascunhos, antecedentes à versão final do texto;
Aberta	Retrata as diferentes versões e variantes do texto, trazidas pela tradição;

Sobre edições interpretativas, Grier (1996) destaca que “essas [...] se constituem em repositórios de informações sobre a performance e interpretação da obra”⁵¹, e que, de acordo com alguns acadêmicos, “[...] transmitem um tipo de tradição oral sobre o estilo da performance” (GRIER, 1996, p. 151)⁵². Dado que “digitar é interpretar, e não simplesmente buscar a maneira mais fácil de tocar as notas” (FERNÁNDEZ *apud* ALÍPIO, 2010, p. 11), e que no processo de revisão da única fonte da obra, registrei – além das digitações – os resultados obtidos a partir de minha colaboração com o compositor, ponderei que a realização de uma edição revisada e digitada do *Estudo n° 10* insere-se no contexto previsto de edição interpretativa.

Por fim, compreendemos que meu interesse pela construção da performance do *Estudo n° 10* foi não somente o ponto de partida, como também a motivação do processo e o ponto culminante desse trabalho. Segundo Lopez-Cano e Cristóbal

⁵¹ “[...] these [...] constitute repositories of information about the performance and interpretation of the work” (GRIER, 1996, p. 151).T.A.

⁵² “[...] transmit a kind of oral tradition of the style of performance” (GRIER, 1996, p. 151).T.A.

(2014) esse aspecto configura-se como parte essencial e insubstituível da investigação artística:

A parte essencial e insubstituível da pesquisa artística é a criação de obras, gravações, instalações ou performances. É o núcleo deste tipo de pesquisa que a distingue de outros métodos de pesquisa [...] em outros, a proposta artística tem um caráter mais moderado. Faz parte de todo o desenvolvimento da pesquisa e se destina a colocar em prática, ou refletir a partir da prática, alguns elementos e questões de pesquisa. (LOPEZ-CANO & CRISTÓBAL, 2014, p. 183)⁵³.

Isso nos leva a considerar que a presente investigação se situa no âmbito da pesquisa artística, a qual se estabelece mediante uso de recursos auto etnográficos (diários de estudo, e gravações de áudio e vídeo), onde o processo de construção da performance da obra motiva a trajetória da investigação. Como argumenta Lopez-Cano & Cristóbal (2014) “Como a pesquisa artística é um processo que além do conhecimento gera um produto artístico, a prática musical é também o lugar através do qual e de onde expressamos os resultados da pesquisa. (LOPEZ-CANO & CRISTÓBAL, 2014, p. 130)⁵⁴. Abaixo apresentamos a descrição detalhada da metodologia empregada (Quadro 8).

⁵³ “La parte esencial e insustituible de la investigación artística es la creación de obras, interpretaciones, grabaciones, instalaciones o performances. Es el punto medular de este tipo de investigación y lo que la distingue de otros modos de pesquisa [...] En otros, la propuesta artística tiene un carácter más moderado. Forma parte de todo el desarrollo de la investigación y está destinada a poner en práctica, o a reflexionar desde la práctica, algunos elementos y preguntas de investigación” (LOPEZ-CANO & CRISTÓBAL, 2014, p. 183).T.A.

⁵⁴ “[...] al ser la investigación artística un proceso que además de conocimiento genera un producto artístico, la práctica musical es también el sitio por medio del cual y desde donde expresamos los resultados de la investigación” (LOPEZ-CANO & CRISTÓBAL, 2014, p. 130).

Quadro 8 - Descrição detalhada da metodologia utilizada

MOMENTOS	ANTES DA INTERAÇÃO		DURANTE A INTERAÇÃO					
FASES	Submissão da partitura do <i>Estudo nº 10</i> à avaliação de três violonistas	Organização de minhas sugestões de modificação para determinadas passagens do <i>Estudo nº 10</i>	Interação com o compositor					
PROCEDIMENTOS	Entrevistas semiestruturadas com os participantes, registradas em áudio e vídeo	Documentação em vídeo e foto das possibilidades de digitação e sugestões de modificações de passagens determinadas do <i>Estudo nº 10</i>	Comparação das minhas observações com as que foram obtidas pelos violonistas participantes	Entrevista inicial, registrada em áudio	Submissão dos nove arquivos contendo as sugestões de modificação, ao compositor	Submissão dos arquivos comentados pelo compositor à intérprete	Colaboração por videoconferência para a discussão dos arquivos, e demonstração dos resultados ao compositor, registrados anteriormente em áudio e vídeo	Entrevista final por meio de ligação telefônica
DOCUMENTOS ANALISADOS	Transcrição da entrevista	Elaboração de arquivos digitais de texto com a descrição por escrito do meu processo de estudo, além de vídeos e fotos anexados	Documentação por meio de diário de estudo	Transcrição da entrevista	Comentários do compositor registrados em cada arquivo	Comentários da intérprete sobre os comentários do compositor	Transcrição do áudio da videoconferência	Transcrição da entrevista
APÓS A INTERAÇÃO								
Discussão, elaboração de uma edição interpretativa, e registro em áudio e vídeo da obra								

CAPÍTULO 4 – RESULTADOS

Os resultados relativos à *Organização de minhas sugestões de modificação*, e à *Submissão da partitura do Estudo nº 10 a avaliação de três violonistas*, compuseram o planejamento da colaboração. Apresentamos, a seguir, o detalhamento de cada uma dessas fases, bem como os resultados obtidos em cada uma das etapas colaborativas.

4.1 ORGANIZAÇÃO DAS SUGESTÕES DE MODIFICAÇÃO

O diário de estudo foi construído a partir das anotações decorrentes do meu estudo individual da peça. Ao analisar esses registros, foi possível identificar temas recorrentes. Dentre eles: 1) Escolhas Interpretativas, onde identifiquei anotações sobre agógica, timbre, articulação e microdinâmicas da construção interpretativa da obra (Quadro 9); 2) Digitação, onde identifiquei anotações sobre sonoridade e possibilidades de digitação de algumas passagens da obra (Quadro 10); 3) Técnica, onde identifiquei anotações sobre dificuldades em relação a realização técnica de algumas passagens da obra (Quadro 11); e 4) Idiomatismo, onde identifiquei anotações acerca de dificuldades de mão esquerda, mão direita, impossibilidade e andamento, para as quais sugeri alguma modificação no texto musical – tendo em vista que, ao meu ver, apresentaram determinado grau de não-idiomatismo (Quadro 12);

Quadro 9 - Subtemas identificados nas anotações referentes a construção interpretativa do *Estudo nº 10*, sobre o tema Escolhas Interpretativas

ESCOLHAS INTERPRETATIVAS	SUBTEMAS	OCORRÊNCIAS
	Agógica	5
	Timbre	3
	Articulação	2
	Microdinâmicas	3

Quadro 10 - Subtemas identificados nas anotações referentes a construção interpretativa do *Estudo nº 10*, sobre o tema Digitação

DIGITAÇÃO	SUBTEMAS	OCORRÊNCIAS
	Sonoridade	6
	Possibilidades	5

Quadro 11 - Subtemas identificados nas anotações referentes a construção interpretativa do *Estudo nº 10*, sobre o tema Técnica.

TÉCNICA	TEMAS	OCORRÊNCIAS
	Observações Gerais	14
	Dificuldades	10

Quadro 12 - Subtemas identificados nas anotações referentes a construção interpretativa do *Estudo nº 10*, sobre o tema Idiomatismo

IDIOMATISMO	SUBTEMAS	OCORRÊNCIAS
	Mão esquerda	3
	Mão direita	4
	Impossibilidade	1
	Andamento	1

A sistematização dessas informações preliminares viabilizou-nos tanto organizar as entrevistas com os violonistas participantes, como ponderar os aspectos mais urgentes a serem trabalhados no processo colaborativo – ou seja, aqueles relacionados ao idiomatismo da obra (Quadro 12). Tendo como base a quantidade de ocorrências de sugestões de modificação, prevemos nove etapas de colaboração com o compositor, cada qual motivada por algum aspecto não-idiomático (Quadro 13):

Quadro 13 - Etapas da colaboração intérprete-compositor sobre passagens do *Estudo nº 10* consideradas não-idiomáticas

ETAPAS DE COLABORAÇÃO	COMPASSOS	MOTIVO
1	9, 13, 49 e 53	Abertura de mão esquerda
2	9-10, 13-14, 49-50 e 53-54	Abertura de mão esquerda
3	20 e 60	Abertura de mão esquerda
4	11, 51 e 55	Impossibilidade
5	1 e 2	Abertura de mão direita
6	27	Abertura de mão direita
7	36	Abertura de mão direita
8	38	Abertura de mão direita
9	22 a 48	Andamento

4.2 SUBMISSÃO DA PARTITURA DO *ESTUDO Nº 10* A AVALIAÇÃO DE TRÊS VIOLONISTAS

Com base nas reflexões suscitadas na revisão de literatura acerca do idiomatismo, foi possível concluir que, a depender de como se relaciona com a partitura, de sua acuidade técnica, e de sua percepção sobre a diferenciação entre dificuldade técnica e grau de idiomatismo, o intérprete, quando integrante do processo colaborativo, pode modificar ou não uma determinada passagem, bem como escolher entre um ou outro caminho interpretativo. Tendo em vista esse pensamento, e a subjetividade do conceito de idiomatismo em música, almejamos inicialmente, compreender sob qual concepção de idiomatismo os violonistas avaliaram o texto

musical do *Estudo nº 10*. Para atingir esse objetivo, pautamos as entrevistas⁵⁵ em duas partes:

- 1) Primeira parte: na qual obtemos informações sobre os temas que integram a visão de idiomatismo de cada um dos violonistas, a partir dos seguintes questionamentos:
 - Qual o significado de idiomatismo para você? O que você considera ser idiomático?
 - Qual o significado de não-idiomatismo para você? O que você considera ser não-idiomático?

Em contraposição à primeira, a segunda pergunta foi pensada para que pudéssemos motivar a ampliação das ideias, por meio do confronto dos pontos de vista do que é considerado idiomático, com o que é considerada não-idiomático.

- 2) Segunda parte: na qual obtemos, após a semana de estudo dos violonistas, informações sobre as impressões que ameaharam sobre a obra; para tal, realizamos os seguintes questionamentos:
 - Existe alguma passagem nessa obra que você considera idiomática?
 - Existe alguma passagem nessa obra que você considera não-idiomática?
 - Existe alguma passagem nessa obra que você considera de difícil execução?

Após a transcrição das entrevistas, foram selecionados os trechos mais importantes, os quais foram categorizados a partir dos temas mais recorrentes nas falas dos participantes. As informações cedidas pelos Violonistas A B e C foram organizadas, respectivamente, nos Quadros 6, 7 e 8 a seguir – a partir dos quais foi possível analisar os conceitos de idiomatismo, e de não-idiomatismo dos intérpretes.

⁵⁵ As entrevistas com os participantes violonistas se deram de modo presencial.

Quadro 14 - Informações sobre idiomatismo e não-idiomatismo, concedidas pelo violonista A por meio de entrevista presencial

ENTREVISTA COM O VIOLONISTA A Conceito de Idiomatismo			
	RESPOSTAS	TEMAS	
IDIOMÁTICO	1	“A primeira coisa para que uma passagem seja idiomática é que seja fisicamente possível e sem uma extrema dificuldade”	Exequibilidade técnica
	2	“Pensando especificamente no violão, pela questão própria da ressonância, as cordas soltas favorecem uma melhor projeção”	Utilização de recursos idiomáticos (cordas soltas)
	3	“É meio complicado dizer porque tem peças que são muito idiomáticas, mas são difíceis; então não quer dizer que quando é fácil é idiomático”	Diferenciação entre o conceito de não-idiomatismo e nível alto de dificuldade técnica
NÃO-IDIOMÁTICO	4	“Quando não dá para tocar no violão, ou quando é extremamente difícil, e vemos como algumas peças, depois da revisão, ficam mais idiomáticas”	Possibilidade de tornar a obra mais idiomática por meio da revisão de intérpretes
	5	” Às vezes uma coisa muito difícil ou impossível não pode ser traduzida no violão; pode-se encontrar recursos, mas já não é o que está escrito”	Não-idiomatismo e adulteração do texto original
	6	“Vemos em outros instrumentos que muita coisa antigamente não dava para tocar e que depois entra no repertório”	Impermanência do conceito de idiomatismo

Quadro 15 - Informações sobre idiomatismo e não-idiomatismo, concedidas pelo violonista B por meio de entrevista presencial

ENTREVISTA COM O VIOLONISTA B Conceito de Idiomatismo			
IDIOMÁTICO	RESPOSTAS		TEMAS
	1	“Que possa ser tocado no instrumento; também pode ser pensado como os recursos que fazem parte do instrumento que os compositores utilizam”	Exequibilidade técnica e utilização de recursos do instrumento
NÃO-IDIOMÁTICO	2	“Que não pode ser tocado; que seja impossível”	Impossibilidade de execução
	3	“Não idiomático pode ser algo que ainda não foi explorado no instrumento”	Impermanência do conceito de idiomatismo

Quadro 16 - Informações sobre idiomatismos e não-idiomatismo, concedidas pelo violonista C por meio de entrevista presencial

ENTREVISTA COM O VIOLONISTA C Conceito de Idiomatismo			
IDIOMÁTICO	RESPOSTAS		TEMAS
	1	“Remete a duas coisas: idiomatismo musical, que faz o violão soar, e o idiomatismo técnico”	Sonoridade e técnica
NÃO-IDIOMÁTICO	2	“De modo fraseológico não funciona por conta de ter melodias com harmonia, que para fazer as duas coisas é necessário saltar muito de cordas; [é] difícil controlar os timbres”	Exemplo de não-idiomatismo resultante da combinação equivocada de recursos idiomáticos

Com base nos enunciados obtidos com a primeira pergunta lançada aos participantes, compreendemos que os violonistas A e B (Quadros 6 e 7), consideram

a utilização de recursos idiomáticos a causa principal de uma obra ser tecnicamente exequível, sendo que o Violonista A ainda destaca que: “[...] tem peças que são muito idiomáticas, mas são difíceis; então não quer dizer que quando é fácil é idiomático” (violonista A). Já o Violonista C (Quadro 8) trouxe para discussão, além da questão técnica, o enfoque no resultado sonoro como parâmetro de avaliação do idiomatismo em uma obra. Ao ser questionado em relação às suas considerações o participante ponderou: “Remete a duas coisas: idiomatismo musical, que faz o violão soar, e o idiomatismo técnico” (Violonista C).

A partir dos enunciados obtidos com a segunda pergunta aos participantes, compreendemos que os Violonistas A e B consideram a impossibilidade ou a extrema dificuldade como um atributo substancial de uma obra não idiomática que, ao passar pela revisão de um intérprete, pode se tornar tanto mais idiomática, quanto acabar por ser adulterada em sua ideia original. Dentre esses temas, permeia a ideia de impermanência do conceito de idiomatismo, dado que: “muita coisa [que] antigamente não dava para tocar, [...] entra no repertório” (violonista A), e de que alguns recursos ainda são considerados não-idiomáticos, apenas pelo fato de “não [terem sido] explorados no instrumento” (violonista B).

Na segunda parte da entrevista, ao requisitar que os participantes apontassem passagens idiomáticas, difíceis e não-idiomáticas do *Estudo nº 10*, identificamos que os mesmos apontaram passagens: que não são possíveis de serem executadas (consideradas não-idiomáticas); exequíveis com o passar do tempo de estudo (consideradas de dificuldade técnica extrema); que podem ser contornadas com um pouco mais de estudo (consideradas de dificuldade técnica usual); e onde o discurso musical flui sem nenhum impedimento (consideradas idiomáticas). Com base na classificação das passagens citada acima, detalhamos essas informações concedidas pelos violonistas nos Quadros 9, 10 e 11, apresentados a seguir.

Quadro 17 - Informações sobre o *Estudo nº 10*, concedidas pelo Violonista A por meio de entrevista presencial

ENTREVISTA COM O VIOLONISTA A Observações sobre o <i>Estudo nº 10</i>				
PASSAGENS IDIOMÁTICAS, DIFÍCEIS E NÃO-IDIOMÁTICAS	RESPOSTAS	TEMA	SUGESTÕES DE MODIFICAÇÃO	
	1	Aponta que o salto do Dó# (oitava casa - compasso 4) para o Sol (terceira casa - compasso 5), no andamento sugerido, dificulta a fluência do discurso musical	Dificuldade de salto de mão esquerda em andamento rápido	Rallentando no compasso 4
	2	Aponta que no compasso 10, a digitação que é mais confortável não possibilita a duração total do Ré, já que o Dó# será tocado na mesma corda logo depois; mas a outra opção de digitação é muito pior	Impossibilidade	-
	3	Aponta que o acorde do compasso 11 é realmente impossível	Impossibilidade	Sugere a omissão de uma nota do acompanhamento; manteve no acorde as notas: Bb, C e F
	4	Destaca que a subdivisão de quatro notas do <i>tremolo</i> da parte B, é complicada de ser realizada no andamento indicado	Dificuldade técnica extrema	Sugere uma modificação na subdivisão do <i>tremolo</i> contido na parte B da obra
	5	Acha complicado quando, na parte B, soam três vozes ao mesmo tempo, dado as aberturas de mão direita	Dificuldade técnica	-
	6	Aponta que a primeira parte da Seção A é bastante idiomática dada a utilização de cordas soltas	Passagem idiomática	-

Quadro 18 - Informações sobre o *Estudo nº 10*, concedidas pelo Violonista B por meio de entrevista presencial

ENTREVISTA COM O VIOLONISTA B Observações sobre o <i>Estudo nº 10</i>				
PASSAGENS IDIOMÁTICAS, DIFÍCEIS E NÃO-IDIOMÁTICAS	RESPOSTAS		TEMA	SUGESTÕES DE MODIFICAÇÃO
	1	Aponta que o salto do Dó# (oitava casa - compasso 4) para o Sol (terceira casa - compasso 5), no andamento sugerido, dificulta a fluência do discurso musical	Dificuldade de salto de mão esquerda em andamento rápido	Sugere que se coloque um <i>rallentando</i> no final da seção A
	2	Aponta que no compasso 10, a digitação que é mais confortável não possibilita a duração total do Ré, já que o Dó# será tocado na mesma corda logo depois; mas a outra opção de digitação é muito pior	Impossibilidade	-
	3	Destaca que a subdivisão de quatro notas do <i>tremolo</i> da parte B, é complicada de ser realizada no andamento indicado. Aponta que atingiu o andamento de 44BPM nessa seção	Dificuldade técnica extrema	Sugere uma modificação na subdivisão do <i>tremolo</i> contido na parte B da obra.
	4	Acha complicado quando, na parte B, soam três vozes ao mesmo tempo, dado as aberturas de mão direita	Dificuldade técnica	-
	5	Aponta que o acorde do compasso 11 é realmente impossível	Impossibilidade	Sugere a omissão de uma nota do acompanhamento; manteve no acorde as notas: Bb, C e F, e sugeriu o acréscimo da nota Mi.

6	No compasso 20 aponta a dificuldade técnica que teve na mudança de posição da mão esquerda do segundo para o terceiro acorde	Dificuldade técnica	-
7	Aponta que a primeira parte da Seção A é bastante idiomática dada a utilização de cordas soltas	Passagem idiomática	-

Quadro 19 - Informações sobre o Estudo nº 10, concedidas pelo Violonista C por meio de entrevista presencial

ENTREVISTA COM O VIOLONISTA B Observações sobre o <i>Estudo nº 10</i>				
PASSAGENS IDIOMÁTICAS, DIFÍCEIS E NÃO-IDIOMÁTICAS	RESPOSTAS		TEMA	SUGESTÕES DE MODIFICAÇÃO
	1	Aponta que o acorde do compasso 11 é realmente impossível.	Impossibilidade	Manteve no acorde as notas: Bb, C e F, e sugeriu a substituição da nota Ré pelo Lá.
	2	Destaca que a subdivisão de quatro notas do <i>tremolo</i> da parte B, é complicada de ser realizada no andamento indicado. Aponta que atingiu o andamento de 42BPM nessa seção, e que inicialmente imaginou a subdivisão de duas notas.	Dificuldade técnica extrema	-
	3	Aponta o provável cansaço físico, decorrente da repetição contínua dos <i>tremolos</i> ao longo da peça	Dificuldade técnica	-

▪ **Passagens consideradas não-idiomáticas**

Observamos que os Violonistas A, B e C concordam sobre a impossibilidade de se executar o primeiro acorde do compasso 11⁵⁶, para o qual sugeriram como modificação:

- A omissão da nota Ré (Violonista A);
- A omissão da nota Ré e o acréscimo da nota Mi (Violonista B);
- A substituição da nota Ré pela nota Lá (Violinista C).

Essa questão foi levada em consideração na Etapa colaborativa 4, com a diferença de que escolhemos, como melhor opção, omitir o Dó (ao invés do Ré) e acrescentar o Mi. Os Violonistas A e B apontam ainda a impossibilidade de manter o Ré soando como mínima no compasso 10, mas não acharam necessário propor uma modificação do texto musical para essa parte, já que, dado o andamento acelerado, não se trata de uma situação que realmente afeta o resultado musical almejado pelo compositor. Da mesma forma optei por não abordar esse ponto na colaboração com o compositor.

▪ **Passagens de dificuldade técnica extrema**

Os Violonistas A, B e C destacam que a subdivisão de quatro notas do *tremolo* da parte B é complicada de ser realizada no andamento indicado, sendo que os Violonistas B e C conseguiram atingir os andamentos de 44 BPM e 42 BPM, respectivamente. Como sugestão de modificação para essa passagem, os participantes indicaram a subdivisão de três notas, ao invés de quatro, como uma possibilidade de atenuar a dificuldade técnica. Já o Violonista C, considerou a possibilidade de se atingir o andamento indicado com um maior tempo de estudo da obra. Abordamos essa questão na Etapa colaborativa 9, sendo que as informações concedidas pelos os violonistas nos ajudaram a demonstrar ao compositor de forma mais assertiva, quais andamentos eram mais confortáveis para a passagem em questão.

⁵⁶ A partitura original do *Estudo nº10* encontra-se em anexo. Além disso, as passagens aqui referenciadas estão apresentadas de forma detalhada no subtítulo 4.2 *Colaboração*.

▪ **Passagens de dificuldade técnica usual**

O Violonista A apontou que, em função do andamento pedido, o salto de mão esquerda do Dó# para o Sol, do compasso 4 para o compasso 5, dificulta o discurso musical fluente, e para tal, sugere a adição de um *rallentando* no compasso 4. O Violonista B, por outro lado, apontou a mudança de posição do Sol do compasso 8, para o primeiro acorde do compasso 9 como sendo de difícil execução, e para isso sugere a adição de um *rallentando* no compasso 8. Decidimos tratar com o compositor apenas as sugestões de modificação do texto, não abordamos as sugestões de agógicas. Não obstante, o próprio compositor propôs – como será visto nos resultados colaborativos das Etapas 1 e 3 – indicações de *rallentando* do compasso 8 para o 9, e do compasso 20 para 21.

Ademais, o Violonista B destaca que há dificuldades de mão direita quando aparecem três vozes soando ao mesmo tempo, devido a necessidade de se realizar aberturas entre os dedos da mão direita, mas não sugere modificações, já que previu que com o tempo de estudo da obra talvez fosse possível executá-la bem. Em contrapartida, percebemos que seria interessante propor a Rauta algumas modificações em relação a essas passagens, as quais foram discutidas nas Etapas 5, 6, 7 e 8 da colaboração.

O Violonista C destaca o cansaço muscular da mão direita – decorrente do *tremolo* que permeia toda a peça – como um fator a mais de desafio; entretanto considera que é possível desenvolver maior resistência muscular com passar do tempo de estudo, e por isso não julgou necessárias modificações no texto musical em relação a essa questão. Essa dificuldade apontada pelo participante nos ajudou a reforçar, na colaboração com o compositor, a ideia de modificar a subdivisão do *tremolo* da parte B da obra, da qual tratamos na Etapa 9.

▪ **Passagens consideradas idiomáticas**

Os Violonistas A e B apontaram os compassos 1 a 8 como sendo exemplo de passagem idiomática. A partir dessa informação, demonstramos ao compositor quais recursos idiomáticos por ele utilizados possibilitaram um resultado técnico e musical excelentes nessa passagem. Além disso, esse dado serviu como parâmetro de comparação em relação às passagens que necessitavam de alguma modificação.

Após essa análise, avaliamos que os violonistas apontaram modificações para praticamente as mesmas passagens identificadas por mim como não-idiomáticas. Entretanto, diferentemente dos mesmos, considerei a necessidade de sugerir alterações para as questões de mão direita apontadas em alguns excertos da parte B da obra – fato que nos rendeu resultados colaborativos interessantes nas Etapas 5, 6, 7 e 9. Nesse sentido observamos maior cautela dos participantes ao lidarem com questões referentes a passagens de dificuldade técnica usual, ou de dificuldade técnica extrema, o que nos levou a concluir que, quanto maior considerado o nível de idiomatismo identificado em uma determinada passagem (ou até mesmo quando se levanta a hipótese de que a passagem pode se tornar mais idiomática com o tempo de estudo), menor sentiu-se a necessidade/certeza de intervir no texto musical do compositor. Todavia, mesmo não apresentando um alto grau de não-idiomatismo, observamos que as alterações propostas para essas passagens promoveram, além de informações extras sobre a obra, um melhor resultado técnico, sem que a ideia do compositor fosse adulterada. Finalmente, atingimos o objetivo de atestar minhas decisões de modificação em relação a obra, bem como o de compreender, na prática, os conceitos de idiomatismo, não-idiomatismo e graus de idiomatismo, retratados anteriormente na revisão bibliográfica.

4.2 COLABORAÇÃO

A colaboração com o compositor foi dividida em nove etapas, as quais foram documentadas em nove arquivos digitais de texto. Contendo minhas impressões e sugestões em relação ao *Estudo nº 10*, esses arquivos foram enviados ao compositor para que o mesmo registrasse seus comentários sobre minhas sugestões. Em seguida, os documentos foram analisados e respondidos por mim (tanto por escrito, quanto por vídeos-resposta), e finalmente analisados por ambos na parte final da colaboração – a qual foi realizada por meio de videoconferência. A seguir apresentamos o detalhamento das nove etapas de colaboração, bem como os resultados de cada uma delas.

4.2.1 Etapa 1

▪ Comentários da intérprete⁵⁷:

Identifiquei duas possibilidades de digitação para as posições de mão esquerda dos tempos 1 e 2 do compasso 9, sendo que a primeira se encontra grafada na Figura 5, e representada nas Figuras 6 e 7 abaixo:

Figura 5 - Marcelo Rauta, Estudo nº10, compasso 9 (primeira possibilidade de digitação do primeiro e segundo tempos)



Figura 6 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do primeiro tempo do compasso 9



⁵⁷ Os comentários da intérprete descritos em cada uma das etapas foram apresentados ao compositor exatamente como estão no texto.

Figura 7 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do segundo tempo do compasso 9



Apesar da primeira digitação possibilitar a clareza de sonoridade do instrumento⁵⁸, aponto as seguintes dificuldades:

- Abertura excessiva dos dedos da mão esquerda, o que gera tensão na mão e dificuldade para realizar uma pestana⁵⁹ que abrangeria o Fá (primeira corda) e o Si b (quinta corda) do segundo tempo (Figura 7 acima);
- Sendo assim, a nota Fá – que deveria soar por dois tempos – é interrompida devido ao movimento do dedo 1, que deve tocar o Fá (primeira corda) e logo depois o Si b (quinta corda)⁶⁰;

Além disso, se mantivéssemos esse raciocínio de digitação para o terceiro tempo do compasso 9 (Figura 8), da mesma forma haveriam dificuldade de mão esquerda. Na Figura 9 abaixo, perceba que o meu dedo 4 praticamente não alcança a nota Ré, digitada na terceira corda⁶¹.

⁵⁸ Relativa às particularidades da região do braço do violão em que foi digitada.

⁵⁹ Segundo Madeira (2013) pestana pode ser definida como “qualquer situação na qual um dedo da mão esquerda pressiona a (s) corda (s) com outra parte que não seja a gema” (MADEIRA, 2013, p. 183).

⁶⁰ Vídeo 1.1 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=rEreZTnpFUI>>

Vídeo 1.2 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=MFcjTq981mY>>

⁶¹ Vídeo 1.3 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6tW4EijDDgE&feature=youtu.be>>

Figura 8 - Marcelo Rauta, *Estudo nº10*, compasso 9 (primeira possibilidade de digitação dos terceiro e quarto tempos)

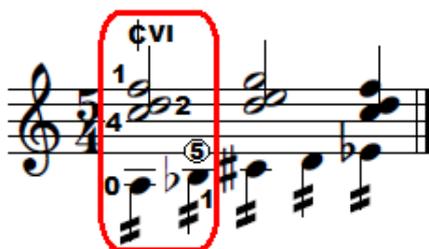


Figura 9 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do terceiro tempo do compasso 9



Descartadas essas possibilidades, os tempos 1 e 2 do compasso 9 foram digitados na sexta posição (Figura 10), e apesar de não ser a melhor digitação para aproveitar o recurso natural de sonoridade mais nítida das primeiras casas do violão, agora é possível realizar uma meia pestana que viabiliza tocar o Fá e logo depois o Si b com o dedo 1, de forma confortável para a mão esquerda (Figura 10).

Figura 10 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 9 (segunda possibilidade de digitação do primeiro e segundo tempos)



Mesmo assim, a abertura existente entre os dedos 2 e 4 gera uma tensão que dificulta novamente a tentativa de manter o Fá por dois tempos (Figura 11).

Figura 11 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do primeiro tempo do compasso 9



Da mesma forma, seguindo essa linha de digitação (Figura 12) para a posição localizada no terceiro e quarto tempos do compasso 9 (Figuras 13), encontramos as seguintes dificuldades na mudança de posição:

Figura 12 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 9 (segunda possibilidade de digitação do terceiro e quarto tempos)



- Abertura desconfortável entre os dedos 1 e 2, e por isso maior tensão na mão esquerda (Figura 13);
- A movimentação rápida do dedo 1 (o qual deve se deslocar do Si b para o C#; da sexta corda para a quinta corda; da sexta casa para a quarta casa);
- A movimentação rápida do dedo 4 (o qual deve se deslocar do Dó para o Sol; da quarta corda para a segunda corda; da décima casa para a nona casa)⁶²;

⁶² Vídeo 1.4 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2qNANoavJQE>>

Vídeo 1.5 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iYjPB3tCJdM&feature=youtu.be>>

Figura 13 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do terceiro e quarto tempos do compasso 9

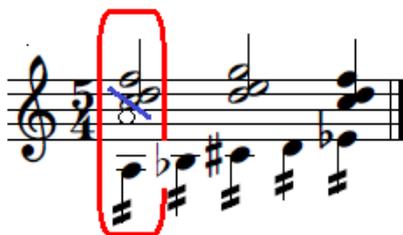


Outra observação é que essa região do instrumento tem como uma de suas características um maior espaçamento entre as cordas, o que desafia o intérprete a encontrar uma posição de mão esquerda que evite o trastejar. Dado os seguintes fatores, houve dificuldade para encontrar uma posição confortável e assim manter todas as vozes:

- Aberturas e deslocamentos citados acima;
- Dificuldades impostas pelo andamento;
- Necessidade de regularidade sonora do trêmulo do baixo, realizado pelos dedos polegar e indicador da mão direita.

Dessa forma, já que a dificuldade da posição do primeiro tempo está na tensão no dedo 4 ao pressionar a nota Dó (digitada na quarta corda), sugeri uma pequena modificação no texto, a substituição do Dó pelo Lá (Figura 14).

Figura 14 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 9 (primeira sugestão)



Essa modificação viabiliza, além de maior conforto na realização das posições de mão esquerda, um resultado sonoro mais convincente, visto que:

- O Lá da quarta corda ressoa juntamente com o Lá da quinta corda, contribuindo para o ganho de volume sonoro do instrumento;
- Digitada como na Figura 15 abaixo, a posição de mão esquerda referente, tanto ao primeiro tempo (Figura 16) quanto ao terceiro tempo (Figura 15), é, a meu ver, mais ergonômica para o violonista⁶³.

Figura 15 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 9 (primeira sugestão)

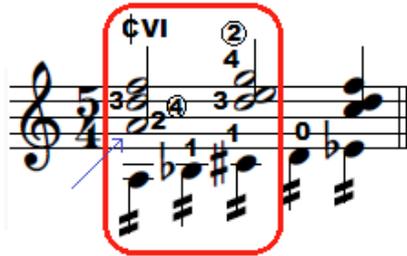


Figura 16 - Posição de mão esquerda do primeiro tempo referente à primeira sugestão de modificação do compasso 9



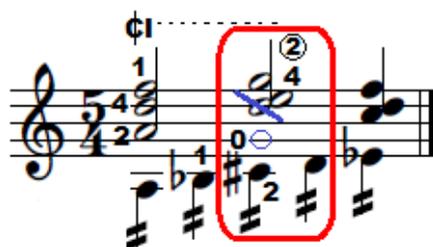
⁶³ Vídeo 1.6 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=FghOFaEBMh4&feature=youtu.be.>>
 Vídeo 1.7, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fASOr47-9ek>>

Figura 17 - Posição de mão esquerda do terceiro tempo referente à primeira sugestão de modificação do compasso 9



Uma outra possibilidade, seria substituir não só o Dó pelo Lá, mas também o Ré do terceiro tempo do compasso 9, pelo Sol (Figura 18). Essa opção possibilitaria fazer essa passagem nas primeiras casas do violão, onde o instrumento ressoa mais. Perceba que a mão esquerda se mantém praticamente com a mesma apresentação, realizando apenas um deslocamento para fazer a mudança de posição (Figuras 19 e 20)⁶⁴.

Figura 18 - Marcelo Rauta, Estudo 10, compasso 9 (segunda sugestão)



⁶⁴ Vídeo 1.8, disponível em: <<https://youtu.be/NSg4qrTnqF8>>

Vídeo 1.9, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N9WiaUaj9Dw>>

Figura 19 - Posição de mão esquerda do primeiro tempo referente à segunda sugestão de modificação do compasso 9



Figura 20 - Posição de mão esquerda do terceiro tempo referente à segunda sugestão de modificação do compasso 9



▪ **Comentários do compositor:**

Após assistir aos Vídeos 1.1 e 1.2, o compositor reconheceu a dificuldade de se realizar a abertura de mão esquerda e, em seu comentário, sugeriu a criação de uma *ossia*⁶⁵ – caso a dificuldade de abertura não seja algo tão recorrente na experiência de outros violonistas.

Compositor: “Realmente há uma abertura grande entre os dedos e a melodia sustentada pela nota F_á desaparece. Isso ocorre porque é uma abertura grande para

⁶⁵ Trecho alternativo que pode ser executado no lugar do trecho original.

a maioria dos violonistas ou somente no seu caso? Pergunto porque dependendo da situação poderíamos criar *ossias* e deixar as duas alternativas, caso ambas sejam possíveis”.

Após assistir aos Vídeos 1.6 e 1.7, o compositor comenta que a mudança de posição ocorre mais tranquilamente, e após assistir os Vídeos 1.8 e 1.9, o mesmo pergunta sobre a possibilidade de substituir a nota Sol (proposta na Figura 18 anterior) pela nota Si, ou Si b:

Compositor: “Nestes últimos vídeos, os de números 1.6 e 1.7 parecem mais confortáveis e agarra menos na mudança dos blocos sonoros. Dúvida: ao invés de substituir pela nota sol (vídeos 1.8 e 1.9) não seria possível a nota Si ou Si b? Não sendo possível, prefiro a alternativa que faz a menor movimentação da mão, assim não há ruptura no ritmo e o discurso ocorre com melhor fluidez.

▪ **Resultado:**

Ao comentar as questões levantadas pelo compositor, expliquei que geralmente a abertura demonstrada na Figura 6 anterior é difícil para a maioria dos violonistas, e que nesse caso até poderíamos colocar *ossias*, mas dificilmente essa passagem seria digitada na primeira posição. Ademais, destaquei também que todos os três violonistas consultados digitaram, assim como eu, na sexta posição. Não somente isso: a continuidade da digitação dessa passagem nas primeiras posições também não é confortável tecnicamente⁶⁶. Em seguida disse a ele que é possível que substituamos a nota Sol pela nota Si, como sugerido, o que foi demonstrado por mim durante a videoconferência. Sobre essa questão, obtive a seguinte resposta do compositor:

Compositor: “Essa fica sendo a alternativa oficial [...] É um outro modo de eu manter a minha ideia composicional [...] mantém a sequência do paralelismo dos dois acordes menores: Ré menor e Mi menor [...]”

Por fim, também chegamos à conclusão de que seria interessante escrever na partitura um *rallentando* do compasso 8 para o 9. Os resultados da sonoridade e da

⁶⁶ Como demonstrado anteriormente no Vídeo 1.3.

representação notacional dessa passagem estão registrados na Figura 21 abaixo, no link do Vídeo-Resposta 1⁶⁷:

Figura 21 - Resultado da colaboração referente à primeira etapa



4.2.2 Etapa 2

- **Comentários da intérprete:**

Existem duas possibilidades de digitação de mão esquerda para passagem compreendida entre os compassos 9 e 10. A primeira digitação apresenta os seguintes desafios (Figura 22):

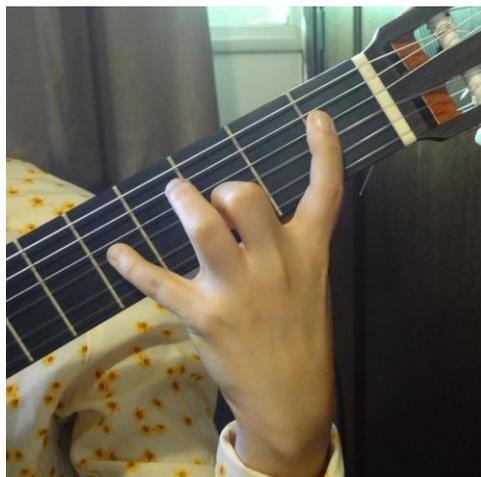
Figura 22 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 9 e 10 (primeira possibilidade de digitação)



- Na posição de mão esquerda do quinto tempo do compasso 9, há duas aberturas desconfortáveis entre os dedos 1 e 2, e dedos 2 e 4, que causam tensão na mão esquerda. Além disso, nessa posição a pestana que pressiona a primeira e quarta cordas – notas Fá e Mi b –, se torna, no meu caso, muito difícil (Figura 23);

⁶⁷Vídeo-Resposta 1, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VcNSNmhA3zg>>

Figura 23 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do quinto tempo do compasso 9



- A mesma situação ocorre na posição de mão esquerda do segundo tempo do compasso 10: há uma abertura entre os dedos 2 e 4, o que causa tensão e desconforto (Figura 24);

Figura 24 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do segundo do compasso 10

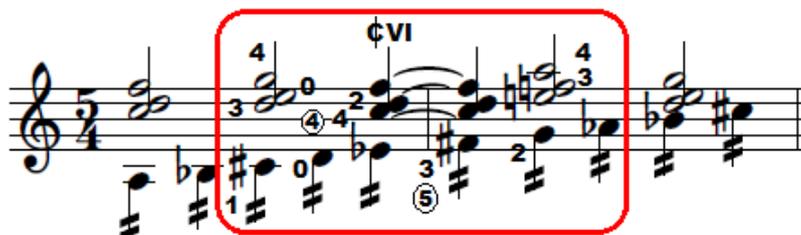


- Nesses dois casos, apesar da região do braço do violão em que as notas foram digitadas favorecer uma sonoridade interessante para essa passagem, a clareza e a ressonância das notas ficam comprometidas pela dificuldade técnica. Além disso, o deslocamento que a mão tem que realizar para executar a troca de posição torna-se arriscado, já que as dificuldades citadas acima são

agregadas a um salto de mão esquerda – da primeira casa para a quinta casa – em andamento de caráter *Allegretto*⁶⁸.

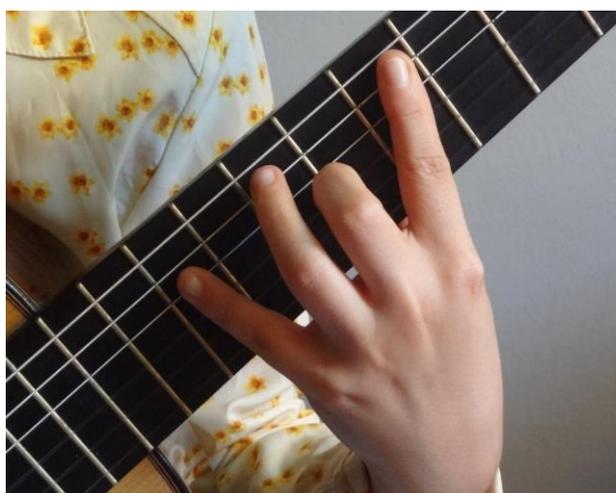
A segunda possibilidade de digitação (Figura 25) apresenta os seguintes desafios:

Figura 25 - Marcelo Rauta, Estudo 10, compassos 9 e 10 (segunda possibilidade de digitação)



- Na posição de mão esquerda do quinto tempo do compasso 9, há uma abertura desconfortável entre os dedos 2 e 4, que causa tensão na mão. Nessa posição, a pestana que pressiona a segunda e quarta corda – notas Fá e Mi b – é prejudicada devido a extensão do dedo 4 (Figura 26), o que atrapalha a realização do primeiro tempo do compasso 10 (Fá#), já que a movimentação do dedo 3 é limitada nesse contexto (Figura 27).

Figura 26 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do quinto tempo 5 do compasso 9



⁶⁸ Vídeo 2.1 disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=pH6slsuSYZI&index=1&list=PLIm8I0NwHUhJnUrJ2_Ef0IFg-DEx5T68j>

Figura 27 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do primeiro tempo do compasso 10



- O andamento sugerido na partitura contribui, nesse caso, com o descanso muscular da mão, dado que a troca de posição é rápida e que por isso os dedos pressionam por pouco tempo as cordas. Mesmo assim, a sensação de legato que eu gostaria de imprimir na realização dessa passagem é prejudicada pela pouca duração das notas, as quais são interrompidas quando é necessário movimentar o dedo 3 em direção à quinta corda⁶⁹.

1) Mudança de posição 1 (Figura 28): onde a as aberturas dos dois acordes, e principalmente a tensão muscular da mão para a realização do segundo acorde, dificulta o movimento de pressionar as cordas no andamento previsto;

⁶⁹ Vídeo 2.2 disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=7YkKW656lYys&index=9&list=PLIm8l0NwHUhJnUrJ2_Ef0IFg-DEx5T68j>

Vídeo 2.3 disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Zx85Qlrxw4s&index=8&list=PLIm8l0NwHUhJnUrJ2_Ef0IFg-DEx5T68j>

Figura 28 - Posições de mão esquerda referentes às dificuldades impostas pela mudança de posição que a mão realiza de uma para a outra, na segunda possibilidade de digitação da passagem (tempos 3 e 5 do compasso 9)



2) Mudança de posição 2 (Figura 29): onde a mão deve mudar de apresentação muito rapidamente, logo após a realização de um acorde que gera desconforto na mão⁷⁰;

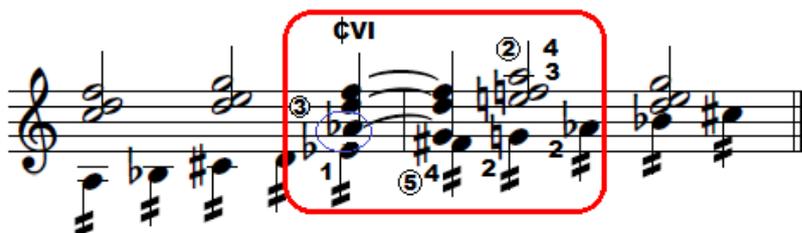
Figura 29 - Posições de mão esquerda referentes às dificuldades impostas pela mudança de posição que a mão realiza de uma para a outra, na segunda possibilidade de digitação (tempos 1 e 2 do compasso 10)



⁷⁰ Vídeo 2.4, disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=u0r3igSO05s&index=6&list=PLIm8l0NwHUhJnUrJ2_Ef0lFg-DEx5T68j>

Após essa avaliação, sugiro que a abertura entre os dedos 2 e 4 do acorde, seja eliminada. Percebi que o intervalo que chama minha atenção em relação à particularidade sonora desse acorde está compreendido entre as notas Mi b e Ré; e já que o Dó é a nota responsável pela abertura desconfortável do dedo 4, sugiro a substituição do Dó pelo Lá b (Figura 30).

Figura 30 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 9 e 10 (sugestão de modificação)



Dessa forma, a mão esquerda ficará mais relaxada (Figura 31), e o Fá# - antes realizado com o dedo 3 – passa a ser realizado com o dedo 4 (Figura 32), o que possibilita que a passagem seja realizada de forma mais confortável, e consequentemente com melhor ressonância e sonoridade⁷¹.

⁷¹ Vídeo 2.5, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=-cteNuhH5wQ&index=5&list=PLIm8I0NwHUhJnUrJ2_Ef0IFg-DEx5T68j>

Vídeo 2.6, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=FLhAysxqMhc&index=4&list=PLIm8I0NwHUhJnUrJ2_Ef0IFg-DEx5T68j>

Vídeo 2.7, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=BV1Di7jyVBk&list=PLIm8I0NwHUhJnUrJ2_Ef0IFg-DEx5T68j&index=3>

Vídeo 2.8, disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=6YpANYirjxI&list=PLIm8I0NwHUhJnUrJ2_Ef0IFg-DEx5T68j&index=2>

⁷¹ Vídeo-Resposta 2 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=DRwdiT39RRI&feature=youtu.be>>

Figura 31 - Posição de mão esquerda referente à sugestão de modificação do quinto tempo do compasso 9



Figura 32 - Posição de mão esquerda referente à nova digitação do primeiro tempo do compasso 10



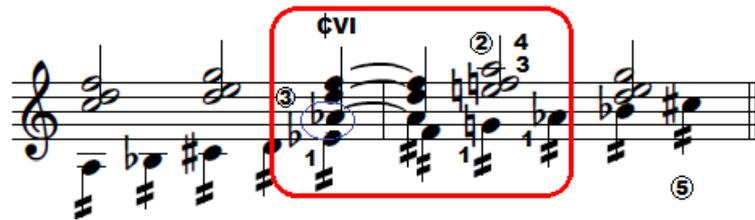
▪ **Comentários do Compositor**

Ao comentar sobre o Vídeo 2.4, Rauta concorda que as mudanças de posição prejudicam a sonoridade. Em seguida, após assistir os Vídeos 2.5, 2.6, 2.7 e 2.8, o compositor corrobora com minha alternativa de modificação da passagem, e apenas pergunta se é possível melhorar tecnicamente a mudança de posição da mão esquerda correspondida entre o quarto e quinto tempo do compasso 9: “Acho que ainda agarra um pouco do quarto tempo ao quinto tempo do compasso 9. Com mais estudo isso se resolve? ”

▪ Resultado

Ao revisar a dificuldade técnica na mudança de posição apontada por Rauta, percebi que poderia melhorar o resultado técnico e sonoro alterando a digitação da passagem: ao invés de digitar os baixos com o dedo 2 (como representado anteriormente na Figura 30), estes foram digitados com o dedo 1 (Figura 33):

Figura 33 - Mudança de digitação realizada após comentário do compositor Marcelo Rauta



Como resultado da colaboração final dessa segunda etapa, é possível afirmar que foi obtido um melhor resultado sonoro para essa passagem (registrado no Vídeo-Resposta 2⁷²).

4.2.3 Etapa 3

▪ Comentários da intérprete

Conforme a digitação do compasso 20 grafada no Figura 34 abaixo, o legato entre as notas Sol – Fá# – Lá da melodia superior é prejudicado:

Figura 34 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 20



⁷² Vídeo-Resposta 2 disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=DRwdiT39RRI&feature=youtu.be>

Isso ocorre devido a fatores técnicos concernentes às seguintes mudanças de posição que a mão esquerda deve realizar: 1) Do segundo acorde para o terceiro acorde (Figuras 35 e 36); 2) Do terceiro acorde para o quarto acorde (Figuras 36 e 37).

Figura 35 - Posição de mão esquerda referente à digitação do segundo acorde do compasso 20



Figura 36 - Posição de mão esquerda referente à digitação do terceiro acorde do compasso 20



Figura 37 - Posição de mão esquerda referente à digitação do quarto acorde do compasso 20



Na primeira situação, o dedo 4 se desloca do Lá para o Dó (da segunda corda para a quarta corda), e para isso é necessário realizar um movimento de rotação com a mão que dificulta realizar o legato entre as notas. Além disso, para realizar o Fá#, é necessário fazer uma meia pestana com o dedo 1, o qual acompanha, por consequência, o movimento de rotação da mão, que resulta em uma posição enviesada do dedo 1 (Figura 35 acima). Dado isso, a continuidade sonora do Sol para o Fá# é prejudicada na transição de uma posição para a outra⁷³.

Na segunda situação, os dedos 3 e 4, ocupados em pressionar a quinta e quarta cordas do primeiro acorde (Figura 35), devem se deslocar rapidamente para a terceira e segunda cordas do segundo acorde (Figura 36). Devido a isso, ocorre um pequeno corte não só entre as notas da melodia superior, mas também entre as notas do acompanhamento.

Como um todo, o resultado sonoro dessa passagem carece de continuidade sonora entre os blocos. Como é possível reparar nos vídeos, não podemos afirmar que a passagem é impraticável tecnicamente. Porém, com uma pequena modificação, é possível interligar as vozes dos acordes de modo mais idiomático⁷⁴.

⁷³ Vídeo 3.1 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=VcV015BURXs&index=1&list=PLIm8I0NwHUhLSiQe1ju1k6e6YIEwe3v9y&t=0s>>

Vídeo 3.2 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=G90RC9Og8IM&index=2&list=PLIm8I0NwHUhLSiQe1ju1k6e6YIEwe3v9y&t=0s>>

⁷⁴Vídeo 3.3 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PKTV-PxB4w&list=PLIm8I0NwHUhLSiQe1ju1k6e6YIEwe3v9y&index=3>>

Vídeo 3.4 disponível em:

Em vista disso, sugeri a substituição do Dó pelo Si b (Figura 37). Dessa forma é possível minimizar o movimento de rotação da mão esquerda em direção ao terceiro acorde do compasso 20 (Figura 35 anterior), já que na nova digitação a abertura do dedo 4 não é necessária (Figura 38). Além disso, o mesmo dedo ficará “livre” para pressionar o Lá da segunda corda do quarto acorde, o que facilita a sustentação do legato entre as notas⁷⁵.

Figura 38 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 20 (sugestão de modificação)

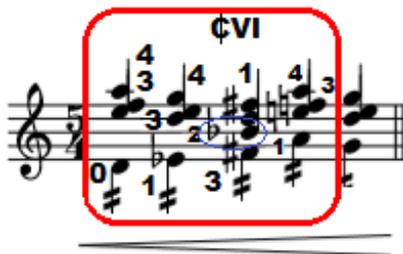


Figura 39 - Posição de mão esquerda referente à sugestão de modificação do terceiro acorde do compasso 20



Consequentemente, os tópicos inicialmente levantados são solucionados e além disso é possível digitar as notas do segundo acorde do compasso 20 com os dedos 1, 3 e 4 (Figura 39), em vez dos dedos 1, 2 e 4 (Figura 40). Com isso, atinge-se maior

<<https://www.youtube.com/watch?v=2f9SPssWoSs&index=4&list=PLIm8I0NwHUhLSiQe1ju1k6e6YIEwe3v9y>>

⁷⁵ Vídeo 3.5 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=KOuy2XNn14k&list=PLIm8I0NwHUhLSiQe1ju1k6e6YIEwe3v9y&index=5>>

Vídeo 3.6 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=KYtwsSWCPas&index=6&list=PLIm8I0NwHUhLSiQe1ju1k6e6YIEwe3v9y>>

naturalidade no traslado em relação ao terceiro acorde do compasso 19 (Figura 41)⁷⁶.

Figura 40 - Posição de mão esquerda referente à digitação do segundo acorde do compasso 20



Figura 41 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 19 e 20 (sugestão de modificação)



Figura 42 - Posição de mão esquerda referente à digitação do terceiro acorde do compasso 19



⁷⁶ Vídeo 3.7 disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IR3e5YP_u-w>
Vídeo 3.8 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9ODK-xcC3xI>>

▪ **Comentários do compositor**

Após assistir aos Vídeos 3.1 e 3.2, o compositor concordou que a mudança de posição é abrupta e que prejudica a sonoridade: “a mudança brusca faz com que a sonoridade seja um pouco dura” (RAUTA, 2018). Após assistir aos Vídeos 3.3 e 3.4, o compositor pontua ainda que “apesar do corte, na sequência inteira não observei uma sonoridade dura, nem mudanças tão bruscas” (RAUTA, 2018). Após assistir aos Vídeos 3.5 e 3.6, pondera que a modificação proposta, apesar de modificar a estrutura composicional, não interfere negativamente em sua ideia inicial: “Ok. Interessante a substituição pelo Si b, embora modifique a estrutura composicional nas sequências de intervalos de segundas, mas gera um cromatismo, que também faz parte de outro aspecto da estrutura criativa” (RAUTA, 2018). E, após assistir aos Vídeos 3.7 e 3.8, Rauta expõe que sua preocupação principal é o resultado sonoro: “Minha preocupação é a fluidez do discurso, interpretação sem cortes e quebras nas mudanças de mão” (RAUTA, 2018).

▪ **Resultado**

Após refletir sobre o comentário do compositor a respeito dos Vídeos 3.3 e 3.4, acabei repensando a real necessidade dessa modificação, mesmo tendo o consentimento do compositor sobre ela. Após estudá-la novamente, percebi que, com o amadurecimento técnico e musical, é totalmente possível realizar a mudança de posição sem prejudicar o resultado sonoro. Ao demonstrar essa passagem para o compositor durante a videoconferência, o mesmo propôs que escrevêssemos um *rallentando* antes de chegar na cadência tonal. Dessa forma, mantivemos a passagem como no original, apenas incorporando, na performance final da peça, o *rallentando* sugerido. Sendo assim, o resultado final dessa etapa encontra-se grafado na Figura 34 anterior, e gravado na performance final da obra).

4.2.4 Etapa 4

▪ Comentários da intérprete

O primeiro acorde do compasso 11 é constituído das seguintes notas: Fá – Ré – Dó – Si b. Tendo em vista duas possibilidades de digitação para esse acorde, as notas Si b e Dó só poderiam ser digitadas, nos dois casos, em uma mesma corda:

- Na primeira possibilidade de digitação (Figura 42): o Dó e o Si b seriam digitados na terceira corda, respectivamente com os dedos 4 (Figura 43), e 3 (Figura 44). É importante observar que, caso o Ré não ocupasse a segunda corda, o Dó poderia ser digitado na mesma.

Figura 43 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 11 (primeira possibilidade de digitação)



Figura 44 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do primeiro acorde do compasso 11



Figura 45 - Posição de mão esquerda referente à primeira possibilidade de digitação do primeiro acorde do compasso 11



- Na segunda possibilidade de digitação (Figura 45): o Dó e o Si b são digitados na quarta corda, igualmente com os dedos 4 (Figura 46), e 3 (Figura 47).

Figura 46 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 11(segunda possibilidade de digitação)

Allegretto ♩ = 110

Figura 47 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do primeiro acorde do compasso 11



Figura 48 - Posição de mão esquerda referente à segunda possibilidade de digitação do primeiro acorde do compasso 11



Para melhor ilustrar, no primeiro vídeo⁷⁷ executo três acordes, digitados como na Figura 42 anterior, e construídos a partir das combinações de notas que compõem o acorde integral, e que deveriam soar simultaneamente:

- Acorde 1: Fá – Ré – Dó
- Acorde 2: Fá – Ré – Si b
- Acorde 3: Fá – Dó – Si b

Fatalmente, uma ou outra nota deverá ser suprimida. Analisando a sonoridade do acorde, optei por preservar as notas Si b e Fá, as quais compõem a voz inferior e superior, respectivamente. Além desse critério:

- Se por outro lado escolhêssemos manter o acorde composto das notas Fá – Dó – Si b, a melhor opção de digitação seria utilizar uma pestana na quinta posição do braço do violão (Figura 49) – posição que, ao meu ver, possui sonoridade mais “fechada” em relação ao terceiro acorde do compasso 10 (Figura 50), cuja sonoridade é mais “brilhante”, dado o fato de o Mi ser digitado em corda solta⁷⁸.

⁷⁷ Vídeo 4.1 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=toh7evAnO94&index=5&t=0s&list=PLIm8l0NwHUhlqZmqeaYiqRbyjy84WQNdm>>

⁷⁸ Vídeo 4.2 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OOtbFAKees>>

Vídeo 4.3 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=hS3JzGJrkAI>>

Figura 49 - Posição de mão esquerda referente à digitação das notas Fá-Dó-Si b do primeiro acorde do compasso 11



Figura 50 - Posição de mão esquerda referente ao terceiro acorde do compasso 10



- Omitir o Dó: A primeira é mais confortável tecnicamente, e traz maior estabilidade para a mão esquerda (Figura 51); mas não colabora tanto com o ganho de ressonância da passagem (Figura 52)⁷⁹:

⁷⁹ Vídeo 4.4 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=VEAmH951uSM&list=PLIm8I0NwHUhlqZmqeaYiqRbyjy84WQNdm&index=4>>

Vídeo 4.5 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=OH8jPVHkvSg&list=PLIm8I0NwHUhlqZmqeaYiqRbyjy84WQNdm&index=3>>

Figura 51 - Posição de mão esquerda referente à primeira sugestão de modificação do primeiro acorde do compasso 11



Figura 52 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 10 e 11 (primeira sugestão de modificação)



- Omitir o Dó, e acrescentar o Mi: A segunda é menos confortável tecnicamente e traz maior instabilidade para a mão esquerda (Figura 53), mas colabora para o ganho de ressonância da passagem (Figura 54)⁸⁰:

⁸⁰ Vídeo 4.6 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=olOOKv6tPCY&t=0s&list=PLIm8I0NwHUhlqZmqeaYiqRbyjy84WQNdm&index=1>>

Vídeo 4.7 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=JVNhWEsRIQU&index=2&list=PLIm8I0NwHUhlqZmqeaYiqRbyjy84WQNdm>>

Figura 53 - Posição de mão esquerda referente à segunda sugestão de modificação do primeiro acorde do compasso 11

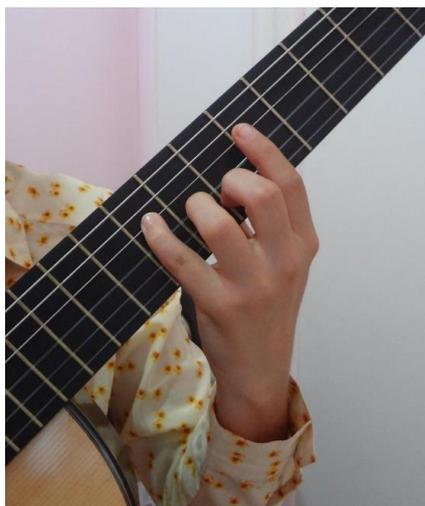


Figura 54 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 10 e 11(segunda sugestão de modificação)



Posto isso, a segunda sugestão de modificação corresponde às expectativas sonoras concebidas para a interpretação dessa passagem.

▪ **Comentários do Compositor**

Após assistir aos Vídeos 4.1 e 4.2, o compositor comenta: “Dos três acordes prefiro o primeiro” (RAUTA, 2018). Após assistir aos Vídeos 4.4 e 4.5, 4.6 e 4.7, Rauta faz um alerta sobre a construção do acorde, e concorda com a segunda sugestão, propondo que o Si b do *tremolo* seja substituído por Sol:

Não creio que Si b e Fá sejam as notas mais importantes da estrutura intervalar escolhida na composição. A composição acordal de 2ª e 4ª (se comparar com o baixo do acorde) é mais importante que o próprio Si b em trêmulo da melodia. Neste caso, como uma exceção à estrutura, prefiro a omissão da nota Dó e acréscimo da nota Mi (segunda sugestão). Porém, eu sugiro ainda manter o acorde original e tentar verificar a possibilidade de substituir a nota Si b da melodia (*tremolo*) pela nota Sol. (RAUTA, 2018).

Figura 56 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 1 e 2

Allegretto ♩ = 110

- 1) A primeira abertura (último tempo do compasso 1) é consequência da execução das notas Ré e Sol #, onde o polegar e o anelar tocarão, respectivamente, a quarta e segunda cordas (Figura 57);

Figura 57 - Posição referente à primeira abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na quarta e segunda cordas



- 2) A segunda abertura (último tempo do compasso 1) é consequência da execução das notas Mi e Sol #, onde o polegar e o indicador tocarão, respectivamente, a sexta e primeira cordas (Figura 58);

Figura 58 - Posição referente à segunda abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na sexta e primeira cordas



3) A terceira abertura (primeiro tempo do compasso 2) é consequência da execução das notas Lá e Dó, onde o polegar e o anelar tocarão, respectivamente, a quinta e terceira cordas (Figura 59)⁸²;

Figura 59 - Posição referente à terceira abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na quinta e terceira cordas



Sendo assim, esse pequeno trecho, quando executado no andamento sugerido na partitura, não flui tão organicamente, dada a combinação do *tremolo* (executado com a combinação de dedos a – m – i – m) associada à sequência de movimentos divergentes que realizamos com o polegar: da quarta corda para a sexta corda (movimento de extensão⁸³), e da sexta corda para a quinta corda (movimento de

⁸² Vídeo 5.1 disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=eOfZjul9aiA>>

Vídeo 5.2 disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=LfHdtsUDeXU>>

⁸³Relativo ao movimento de abertura dos dedos da mão.

flexão⁸⁴). O intuito de apresentarmos esses fatos não é o de afirmar que o trecho é impossível de ser tocado – pelo contrário, o mesmo soa muito bem no violão, principalmente pela utilização de cordas soltas – mas sim, de pontuar uma outra forma de organizar as notas Ré – Mi – Lá dos baixos, a fim de que o intérprete sinta fluência nos movimentos da mão direita, sem que o resultado musical seja adulterado a ponto de soar incoerente. Abaixo, ilustro essa proposta (Figura 60):

Figura 60 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 1 e 2 (sugestão de modificação)



- Modificando a sequência dos baixos para Mi – Lá – Ré, o polegar tocará a sexta, a quinta e a quarta cordas, de modo respectivo. Dessa forma, é possível relaxar o dedo e obter maior velocidade e precisão, já que nesse caso realizamos um único movimento para baixo com o polegar⁸⁵.

▪ Comentários do compositor

Após assistir aos Vídeos 3 e 4, o compositor concordou plenamente com a sugestão apresentada: “Achei linda essa alteração nos bordões propondo essa sequência de quartas justas” (RAUTA, 2018).

⁸⁴ Relativo ao movimento de fechamento dos dedos da mão.

⁸⁵ Vídeo 5.3 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=J5ypUVMROR0&index=3&list=PLIm8I0NwHUhIKXTVjiBH3BZi-sTZisfpJ&t=0s>>

Vídeo 5.4, disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=pPwitCVmwDE&t=0s&list=PLIm8I0NwHUhIKXTVjiBH3BZi-sTZisfpJ&index=2>>

- **Resultado:**

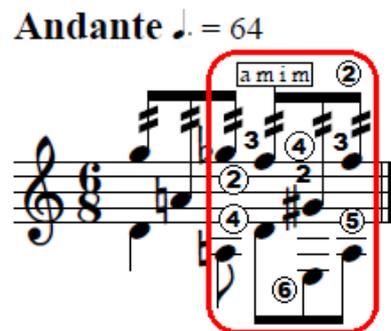
Sendo assim, o resultado dessa etapa de colaboração corresponde a Figura 60, e ao Vídeo 5.4, apresentados anteriormente.

4.2.6 Etapa 6

- **Comentários da intérprete**

Assim como nos compassos 1 e 2, ocorrem três aberturas incômodas entre os dedos de mão direita no compasso 27, que dificultam a execução da passagem abaixo (Figura 61):

Figura 61 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 27



- 1) A primeira abertura é consequência da execução das notas Ré e Fá, onde o polegar e o anelar tocarão, respectivamente, a quarta e segunda cordas (Figura 62);

Figura 62 - Posição referente à primeira abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na quarta e segunda cordas



- 2) A segunda abertura é consequência da execução das notas Mi e Sol #, onde o polegar e o anelar tocarão, respectivamente, a sexta e quarta cordas (Figura 63);

Figura 63 - Posição referente à segunda abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na sexta e quarta cordas



- 3) A terceira abertura é consequência da execução das notas Lá e Fá, onde o polegar e o anelar tocarão, respectivamente, a quinta e segunda cordas (Figura 64)⁸⁶:

Figura 64 - Posição referente à terceira abertura entre os dedos da mão direita, posicionados na quinta e segunda corda



⁸⁶ Vídeo 6.1 disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=UMMmHm_fQHM&t=0s&index=10&list=PLIm8I0NwHUhKwHkhzg0emXt9LsttXGHO->>

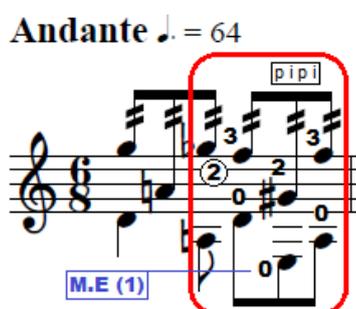
Vídeo 6.2 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Urk22Q62Ync&list=PLIm8I0NwHUhKwHkhzg0emXt9LsttXGHO-&index=8>>>

Dado o rápido deslocamento da mão direita, esse pequeno trecho – quando executado no andamento sugerido na partitura – não flui tão organicamente, ou seja, tendo em vista que utilizamos a combinação de dedos a – m – i – m para a parte do trêmulo, e o polegar para os baixos, o anelar deve se deslocar da segunda corda para a quarta corda, e novamente da quarta corda para a segunda corda. Por conseguinte, esse deslocamento gera instabilidade na mão direita. Novamente deixo claro que não estamos aqui afirmando que o trecho é impossível de ser tocado, e sim levantando possibilidades para aumentarmos o grau de fluência dos movimentos da mão direita sem que o resultado musical seja adulterado. Abaixo pontuo três formas de alcançarmos esse objetivo, destacando não só os pontos que favorecem, mas também aqueles que limitam um resultado sonoro interessante:

- 1) Tocar o Mi da sexta corda com o dedo 1 da mão esquerda (Figura 65): nesse caso o *tremolo* da nota Sol # é tocado pela combinação de dedos p – i – p – i, já que não é necessário utilizarmos o polegar para tocar o Mi. Desse modo é possível eliminar a segunda abertura, concedendo maior estabilidade técnica para a mão direita. Por outro lado, a sincronia entre as notas Mi e Sol # é prejudicada, haja vista o gesto de se pinçar o Mi na sexta corda com a mão esquerda no exato momento em que se movimenta o polegar para tocar o Sol # da quarta corda. Além disso, o resultado sonoro não é o almejado, já que não é natural obter, com a mão esquerda, a mesma qualidade e intensidade sonoras compatíveis com a mão direita⁸⁷.

Figura 65 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 27 (primeira sugestão)



⁸⁷ Vídeo 6.3 disponível em:

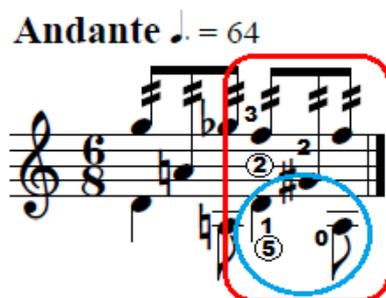
<<https://www.youtube.com/watch?v=nfeWh3Y9KNo&t=0s&list=PLIm8l0NwHUhKwHkhzg0emXt9LsttXGHO-&index=8>>

Vídeo 6.4 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=7gvW8gqs3gE&list=PLIm8l0NwHUhKwHkhzg0emXt9LsttXGHO-&index=6>>

2) Omitir o Mi (Figura 66): nesse contexto também é possível eliminar a segunda abertura de mão direita e melhorar a estabilidade da mesma, visto que, omitindo o Mi e tocando o *tremolo* do Sol # com a combinação de dedos p – i – p – i, não é necessário usarmos o polegar para tocarmos o Mi. Em contrapartida, a omissão de uma nota restringe o potencial de ressonância do instrumento.

Figura 66 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 27 (segunda sugestão)



Ao assistir os Vídeos 5 e 6⁸⁸, repare: o resultado sonoro; a mão direita.

3) Inverter a sequência dos baixos (Figura 67): modificando a sequência dos baixos para Mi – Lá – Ré, o polegar tocará a sexta, a quinta e a quarta cordas, de modo respectivo. Dessa forma, é possível relaxar o dedo e obter maior velocidade e precisão – já que nesse caso realizamos um único movimento para baixo com o dedo – e ainda assim manter todas as notas e a ressonância sugerida⁸⁹.

⁸⁸ Vídeo 6.5, disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=86QUh9AgWhA&list=PLIm8I0NwHUhKwHkhzg0emXt9LsttXGHO-&index=5>>

Vídeo 6.6, disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=PLWxxF1xH4Q&index=4&list=PLIm8I0NwHUhKwHkhzg0emXt9LsttXGHO->>>

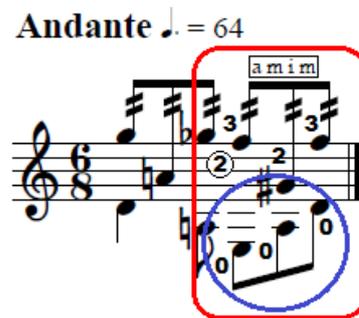
⁸⁹ Vídeo 6.7 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=YUipPdSrlSI&index=8&list=PLIm8I0NwHUhKwHkhzg0emXt9LsttXGHO->>>

Vídeo 6.8 disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=_wfogf3Q26c&list=PLIm8I0NwHUhKwHkhzg0emXt9LsttXGHO-&index=3>>

Figura 67 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 27 (terceira possibilidade)



▪ **Comentários do compositor**

Após assistir aos Vídeos 6.1 e 6.2, Rauta concorda sobre a dificuldade exposta, afirmando: “Ok. ‘Agarra’ um pouco” (RAUTA, 2018). Após assistir aos Vídeos 6.3 e 6.4, o compositor destaca algo importante sobre o resultado sonoro: “Pinçar o Mi acaba por gerar uma ressonância, dando importância a esta nota [Sol #] que não é a principal desta sequência melódica” (RAUTA, 2018). Após assistir aos Vídeos 6.7 e 6.8, Rauta conclui que a melhor opção seria a terceira modificação, mas ainda com ressalvas, sugere a colocação de uma *ossia*: “Dos três exemplos sugeridos prefiro o terceiro que inverte a posição dos baixos. Mas, se possível colocá-lo em forma de *ossia*, já que o trecho é exequível também na escrita primária” (RAUTA, 2018).

▪ **Resultado**

No primeiro momento, não considerei muito plausível inserir uma *ossia* representando a sugestão de modificação proposta por mim, já que, como apontado pelo compositor, é possível executar a passagem. Mas no momento em que reestudei a passagem, percebi que, no meu caso, faz bastante diferença tocar a passagem com a ordem dos baixos alterados⁹⁰, e por isso optei por manter a *ossia* sugerida pelo compositor, que por sua vez incluiu minha sugestão de execução. Além disso, o comentário sobre os Vídeos 6.3 e 6.4 – no qual o compositor expõe a inadequação da acentuação do Sol # – trouxe um novo direcionamento para a minha interpretação da acentuação da peça. Desse modo, obtemos uma *ossia* relativa ao texto original, grafada anteriormente na Figura 67, e apresentado anteriormente no Vídeo 6.8.

⁹⁰ Vide Exemplo Musical na página tal.

4.2.7 Etapa 7

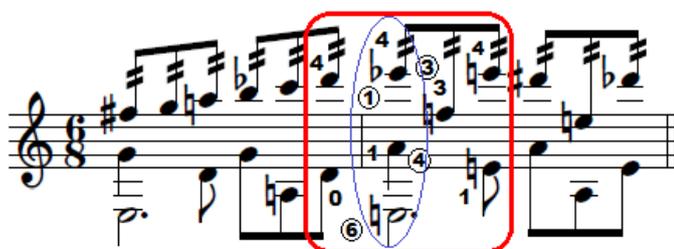
▪ Comentários da intérprete

Identificamos, no primeiro acorde do compasso 35, uma abertura incômoda entre os dedos indicador e anelar da mão direita (Figura 68), que tocam, respectivamente, as notas Lá e Mi b – localizadas na sexta, quarta e primeira cordas (Figura 69)⁹¹:

Figura 68 - Posição de mão direita referente à digitação do primeiro acorde do compasso 36



Figura 69 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 35 e 36



Para solucionar esse ponto apresentei as seguintes alternativas:

- 1) Tocar o Lá como harmônico (Figura 70): nesse caso conseguimos eliminar a abertura entre o polegar e o indicador (cordas seis e quatro), visto que, executando o Lá na quinta corda como harmônico (Figura 71), é possível realizar um só movimento com o polegar e tocar o Mi e o Lá ao mesmo tempo.

⁹¹ Vídeo 7.1 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=SDWjWw9usqA&index=8&list=PLIm8l0NwHUHlbtCnW3CP34Sla7ixEmyO&t=0s>>

Vídeo 7.2 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=J5kVoaq-Yj4>>

Apesar dessa vantagem, essa alternativa apresenta prejuízos em relação a precisão técnica de mão esquerda⁹².

Figura 70 - Marcelo Rauta, Estudo 10, compassos 35 e 36 (primeira sugestão de modificação)

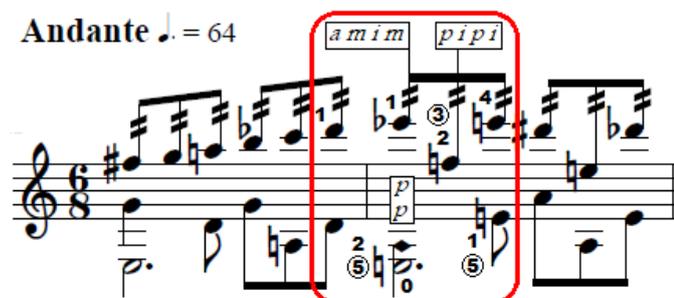


Figura 71 - Posição de mão esquerda referente ao harmônico Lá do compasso 3



- 2) Omitir o Lá (Figura 72): ao suprimir essa nota eliminamos a abertura entre o polegar e o indicador, antes posicionados na quarta e sexta cordas. Dessa forma, a partir dessa modificação facilita-se a fluência, não só da mão direita, mas também da mão esquerda, já que não temos mais a necessidade de usar o indicador e o dedo 1 para tocar o Lá. Por outro lado, perde-se a ressonância sonora de uma nota (Figura 73)⁹³.

⁹² Vídeo 7.3 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=iIDlgkO49H4>>

Vídeo 7.4 disponível em: <https://www.youtube.com/edit?o=U&video_id=zwBfZrIPkt4>

⁹³ Vídeo 7.5 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=UvjFhfKKpvw&list=PLIm8l0NwHUhIbjTcNw3CP34SIa7ixEmyO&index=7&t=0s>>

Figura 72 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 35 e 36 (segunda sugestão de modificação)

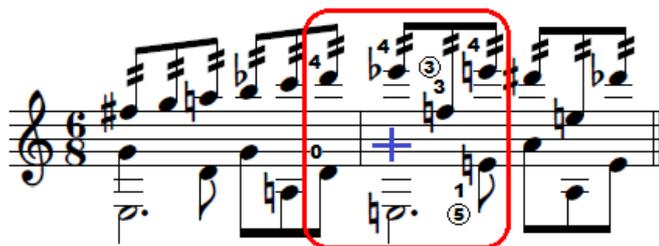


Figura 73 - Abertura de mão direita referente à segunda sugestão do compasso 36



- 3) Omitir o Mi e oitavar o Lá (Figura 74): ao suprimir o Mi e oitavar o Lá, eliminamos a abertura entre o polegar e o indicador (cordas seis e quatro). Dessa forma, a partir dessa modificação facilita-se a fluência, não só da mão direita, mas também da mão esquerda, já que não temos mais a necessidade de utilizar o indicador e o dedo 1 para tocar o Lá (Figura 75). Por outro lado – como no caso anterior – perde-se a ressonância sonora de uma nota⁹⁴.

Vídeo 7.6 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=L6zj42qW7SA&list=PLIm8I0NwHUHlBjTcNw3CP34SlA7ixEmyO&index=3>>

⁹⁴ Vídeo 7.7 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=yVrxYux0g38&index=5&list=PLIm8I0NwHUHlBjTcNw3CP34SlA7ixEmyO>>

Vídeo 7.8 disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=BhosyJh_qTc&t=0s&list=PLIm8I0NwHUHlBjTcNw3CP34SlA7ixEmyO&index=9>

Figura 74 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 35 e 36 (terceira sugestão de modificação)



Figura 75 - Abertura de mão direita referente à terceira sugestão do compasso 36



- 4) Oitavar o Lá (Figura 76): também há a possibilidade de mantermos o Lá e o Mi, desde que o primeiro seja oitavado. Dessa forma, como na primeira alternativa, realizamos um só movimento com o polegar e tocar o Mi e o Lá ao mesmo tempo. Essa alternativa não apresenta prejuízo em relação a técnica e ao resultado sonoro - pelo contrário, favorece o volume sonoro do instrumento.

Figura 76 - Marcelo Rauta, *Estudo 10*, compassos 35 e 36 (quarta sugestão de modificação)



Sob essas diversas perspectivas, a quarta alternativa é que apresenta as melhores características técnicas e sonoras⁹⁵.

⁹⁵ Vídeo 7.9 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=w-QzCndmXKY>>

▪ **Comentários do compositor**

Após assistir aos Vídeos 7.1 e 7.2, o compositor concordou com a dificuldade exposta: “Realmente desconfortável” (RAUTA, 2018). Após assistir aos Vídeos 7.9 e 7.10, Rauta comenta sua predileção pela última alternativa, que segundo ele, não prejudica sua ideia original: “Exato. Esta última alternativa (simplesmente oitavar a nota lá) para mim é a melhor. Não prejudica em nada a minha ideia inicial” (RAUTA, 2018).

▪ **Resultado**

Sendo assim, o resultado dessa etapa de colaboração corresponde à Figura 76 e ao Vídeo 7.10 apresentados anteriormente.

4.2.8 Etapa 8

▪ **Comentários da intérprete**

Há três possibilidades de se digitar a passagem dos compassos 37 e 38:

- 1) Digitação 1 (Figura 77): na primeira possibilidade de digitação identificamos, no primeiro acorde do compasso 38, uma abertura incômoda entre os dedos polegar, indicador e anelar da mão direita (Figura 78), que tocam, respectivamente, as notas Mi, Fá e Lá b – localizadas na sexta, quarta e primeira cordas. Essa abertura dificulta a agilidade técnica da mão direita⁹⁶.

Vídeo 7.10 disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9a11EehD60k>>

⁹⁶ Vídeo 8.1 disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=Wvp2n_wo3mA&index=2&t=0s&list=PLIm8l0NwHUhLNb1BrUxvUJZ4qbs1xAbJM>

Vídeo 8.2 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=xjVsl1J7myU&index=2&list=PLIm8l0NwHUhLNb1BrUxvUJZ4qbs1xAbJM>>

Figura 77 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 37 e 38 (primeira possibilidade de digitação)

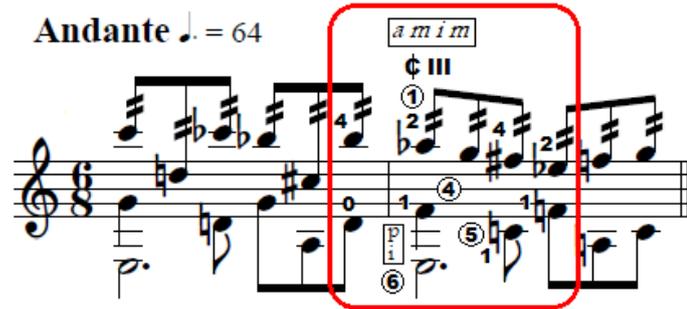


Figura 78 - Posição de mão direita referente à primeira possibilidade de digitação do primeiro tempo do compasso 38



- 2) Digitação 2 (Figura 79): na segunda possibilidade de digitação é possível eliminar a necessidade de usar o indicador e conseqüentemente a abertura incomoda; ao digitar as notas do primeiro acorde do compasso 38 na oitava posição, é possível tocar o Mi e Fá com apenas um movimento do polegar da mão direita, já que essas notas se localizam na sexta e quinta cordas, respectivamente. Além disso, percebemos que, ao usar o polegar duplo, o ganho de volume sonoro é maior. Em contrapartida, ao tocar o Dó (terceira parte do primeiro tempo do compasso 38) na sexta corda, interrompe-se o Mi (primeira parte do primeiro tempo do compasso 38), que deveria soar por mais tempo. Como consequência, perde-se volume sonoro (Figura 79)⁹⁷.

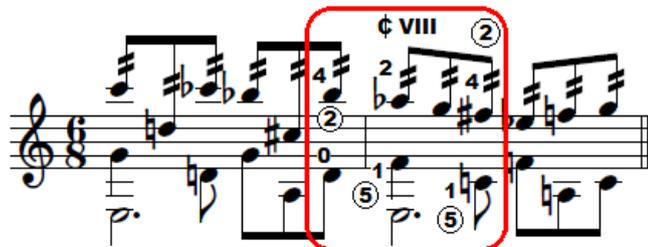
⁹⁷ Vídeo 8.3 disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=ICCBL1IHMSkV>>
Vídeo 8.4 disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=oPo8mcR1z5c>>

Figura 79 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 37 e 38 (segunda possibilidade de digitação)



- 3) Digitação 3 (Figura 80): nesse caso, digitamos o Dó e o Fá # (primeiro acorde do primeiro tempo do compasso 38) na terceira posição; dessa forma é possível digitar o Dó na quinta corda em vez de tocá-lo na sexta corda – como na possibilidade de digitação anterior – e manter o tempo de duração previsto para o Mi. Em contrapartida, dificultamos a mão esquerda, já que essa nova posição apresenta uma abertura incômoda entre os dedos 1 e 4 (Figura 81). Sendo assim, a fluência da passagem fica comprometida, visto que há uma combinação entre o deslocamento que a mão esquerda realiza – da oitava posição para a terceira posição – em direção à abertura em questão⁹⁸.

Figura 80 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 37 e 38 (terceira possibilidade de modificação)



⁹⁸ Vídeo 8.5 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=xBVteRnqyZQ&list=PLIm8I0NwHUhLNb1BrUxvUJZ4qbs1xAbJM&index=6>>

Vídeo 8.6 disponível em:

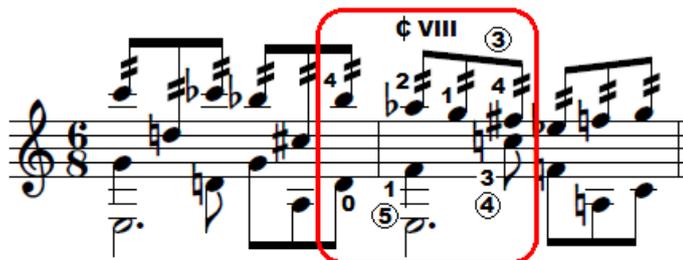
<<https://www.youtube.com/watch?v=coG9P0pvEGg&list=PLIm8I0NwHUhLNb1BrUxvUJZ4qbs1xAbJM&index=5>>

Figura 81 - Posição de mão esquerda referente à terceira possibilidade de digitação da terceira parte do primeiro tempo do compasso 38



Diante desses fatos, sugerimos oitavar o Dó – terceira parte do primeiro tempo do compasso 38 – (Figura 82). Como resultado, eliminamos os três fatores limitantes descritos nas possibilidades de digitação acima. Isso ocorre pelo fato de que o Dó poderá ser digitado na décima casa – quarta corda, o que nos permite ter conforto técnico nas duas mãos, visto que o trecho poderá ser realizado sem deslocamento de mão esquerda e sem aberturas incômodas de mão direita⁹⁹.

Figura 82 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 37 e 38 (sugestão de modificação)



⁹⁹ Vídeo 8.7 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=x4blz3QInyg&index=4&list=PLIm8I0NwHUhLNb1BrUxvUJZ4qbs1xAbJM>>

Vídeo 8.8 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=G3zuKE8uuSU&list=PLIm8I0NwHUhLNb1BrUxvUJZ4qbs1xAbJM&index=3>>

▪ **Comentários do compositor**

Após assistir aos vídeos 8.1 a 8.6, o compositor concordou com a problemática apontada, e após assistir aos Vídeos 8.7 e 8.8 deu seu parecer final: “Novamente a simplicidade de apenas oitavar uma nota (que não interfere em minha ideia inicial) é a melhor alternativa” (RAUTA, 2018).

▪ **Resultado**

Durante a videoconferência Rauta reforçou que a modificação apresentada não interfere em sua ideia musical, e por isso essa etapa foi resolvida sem maiores discussões. Desse modo, obtivemos o resultado grafado na Figura 82 e apresentado anteriormente no Vídeo 8.8.

4.2.9 Etapa 9

▪ **Comentários da intérprete**

Encontramos dificuldade para alcançar o andamento sugerido para a parte B da peça. Dentro do processo de colaboração com os demais violonistas, todos demonstraram - após pelo menos uma semana de estudo - bastante dificuldade para alcançar o andamento de 64 BPM grafado na partitura. No geral, foi possível registrar que essa seção poderia ser tocada na velocidade de 42 BPM ou 44 BPM - cujo resultado sonoro ainda está bem abaixo da expectativa.

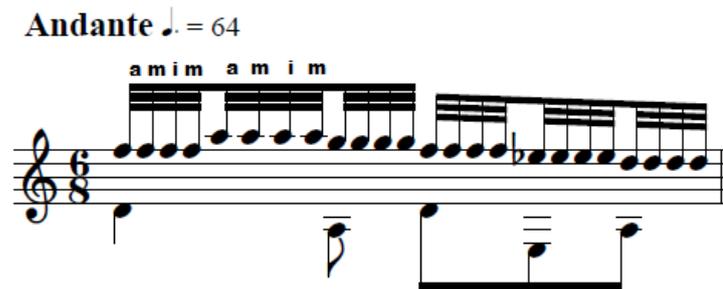
É incomum para o violonista realizar um *tremolo* contínuo em compasso 6/8, onde cada colcheia da melodia superior se desdobra em quatro. Nesse caso, o polegar e o anelar tocam, ao mesmo tempo, o baixo e a primeira nota da melodia, resultando na seguinte combinação de dedos da mão direita: (p – a) – m – i – m (Figuras 83 e 84); esse fato inviabiliza a execução extremamente veloz do *tremolo*, como demonstrado no Vídeo 9.1¹⁰⁰

¹⁰⁰ Vídeo 9.1 disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Nkm2fVW6Vws&t=0s&index=7&list=PLIm8I0NwHUhK-qbBNDNU6gLstd8a7ZTQ9>>

Figura 83 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 24

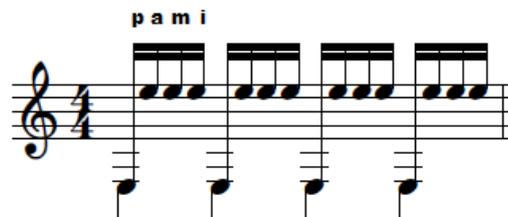


Figura 84 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compasso 24 (tremolo escrito por extenso)



Em geral, no repertório de violão encontramos o *tremolo* contínuo de três notas na melodia, comumente em compasso 4/4 – sendo que o baixo não é tocado junto com a melodia, ou seja, primeiro toca-se o baixo e depois as demais notas, as quais podem ser tocadas com a combinação dedos p – a – m – i da mão direita, como demonstrado no Vídeo 9.2¹⁰¹ (Figura 85).

Figura 85 - *tremolo* considerado mais usual no violão



Dessa forma, considero bastante improvável que o resultado musical previsto para a parte B da peça seja atingido como o desejado. No vídeo abaixo, minha dificuldade de tocar o trecho dos compassos 40 e 41 é perceptível, além do que:

- Essa é a passagem menos complicada da parte B, dado que a velocidade do *tremolo* é mais cômoda (Figuras 86 e 87);

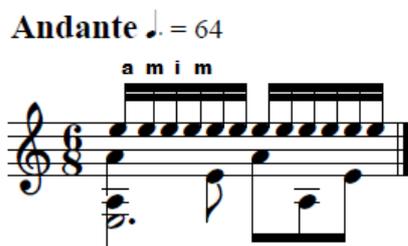
¹⁰¹ Vídeo 9.2 disponível em:
<<https://www.youtube.com/watch?v=Baltvvjq3uo&index=5&list=PLIm8I0NwHUhK-qbBNDNU6gLstd8a7ZTQ9>>

- Esse ainda não é o andamento requerido, quer dizer, existe um limite técnico que impede que eu realize a passagem a 64 BPM (Vídeo 9.3)¹⁰²;

Figura 86 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 40 e 41



Figura 87 - Marcelo Rauta, *Estudo nº 10*, compassos 40 e 41 (tremolo escrito por extenso)



Sob essa perspectiva, ressaltarei três observações para que possamos discutir o aprimoramento desse trecho:

- 1) Diminuir o andamento (Figura 88): nessa alternativa mantemos o *tremolo* constituído pelas quatro notas, porém modificamos a indicação de andamento de 64 BPM para 35 a 45 BPM. Essa alternativa, a meu ver, distancia-se da ideia original do texto, posto que o efeito de continuidade sonora das notas da melodia é uma consequência do *tremolo* executado em uma velocidade considerável (Vídeo 9.4)¹⁰³.

¹⁰² Vídeo 9.3 disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=mC61f_pSkV0&list=PLIm8I0NwHUhK-qbBNDNU6gLstd8a7ZTQ9&index=4>

¹⁰³ Vídeo 9.4 disponível em:

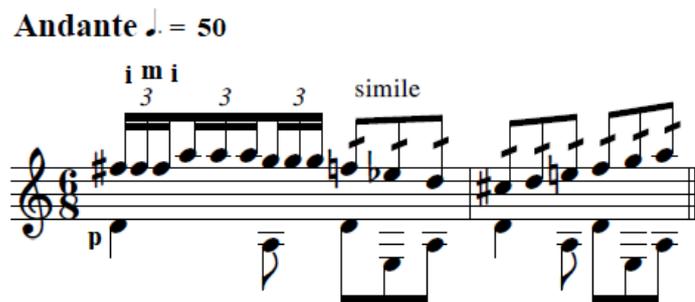
<<https://www.youtube.com/watch?v=8YD2aqRTTss&list=PLIm8I0NwHUhK-qbBNDNU6gLstd8a7ZTQ9&index=7>>

Figura 88 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 24 e 25



2) Modificar o *tremolo* para três notas (Figura 89): nesse caso é possível tocar o trecho no andamento de 50 BPM, já que a eliminação de uma nota libera os dedos da mão direita para que ganhem maior velocidade. Nesse caso o trecho soa mais fluido tecnicamente, apesar do resultado sonoro ainda não ser o pretendido originalmente (Vídeo 5)¹⁰⁴.

Figura 89 - Marcelo Rauta, Estudo nº 10, compassos 24 e 25



3) Modificar o *tremolo* para duas notas (Figura 90): nesse caso é possível tocar o trecho no andamento de 64 BPM, já que a eliminação de duas notas do *tremolo* libera os dedos da mão direita para que ganhem mais velocidade ainda. Além disso, é possível aumentar o andamento para 84 BPM, já que na velocidade de 64 BPM a passagem soa até mesmo lenta. Essa alternativa, a meu ver, é a que apresenta o melhor resultado sonoro, já que a fluência técnica também promove maior liberdade técnica para se atingir um som mais volumoso no violão (Vídeos 9.6 e 9.7)¹⁰⁵.

¹⁰⁴Vídeo 9.5 disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=Km4Qt5vnoz8&list=PLIm8I0NwHUhK-qbBNDNU6gLstd8a7ZTQ9&index=3>>

¹⁰⁵Vídeo 9.6, disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=le85bwly4bs&index=2&list=PLIm8I0NwHUhK-qbBNDNU6gLstd8a7ZTQ9>>

Vídeo 9.7, disponível em:

5. DISCUSSÃO

Nesse capítulo discutimos sobre as impressões de Rauta antes e depois das etapas colaborativas – as quais foram coletadas por meio das *Entrevistas inicial e final* –, bem como sobre a comparação dos resultados técnicos e sonoros relativos às duas edições da obra: a edição que preserva o texto original, e a edição criada a partir das modificações realizadas no texto original.

5.1 ENTREVISTA INICIAL COM O COMPOSITOR

A entrevista inicial com Rauta se deu de forma presencial¹⁰⁶, a partir da qual almejamos compreender o ponto de vista do compositor sobre o idiomatismo e a colaboração, motivo pelo qual foi pautada nas questões: 1) Para você, o que é idiomatismo? 2) Como você caracteriza a colaboração?

Sobre a primeira questão, Rauta aponta que, para ele, o idiomatismo é relativo, e por isso considera a possibilidade do conceito de idiomatismo de uma determinada obra ser alterado conforme o tempo passa, até que os intérpretes consigam executá-la sem maiores dificuldades:

[...] eu acho tudo muito relativo, o que é idiomático, o que pode funcionar, o que pode não funcionar; muitas coisas que eram consideradas como não-idiomáticas durante uma época, depois de um tempo, com o uso e com a prática, com as tentativas, passaram a ser idiomáticas. Então [...] o conceito muda. De época para a época, de estética para estética, de estilo para estilo, de compositor para compositor. [...] Se um [intérprete] conseguiu já deixa de ser impossível; pode ser não tão fácil, ou tão acessível". (RAUTA, 2018).

Esse pensamento de Rauta pode ser observado quando o mesmo propõe a criação de *ossias* nas Etapas 1 e 6, tendo em vista que, a depender do instrumentista que irá interpretar sua obra, a passagem original poderá ser escolhida ou não.

Acerca da segunda questão, o compositor considera o intérprete como fonte de um conhecimento que ele não possui e que o ajuda a realizar suas obras no sentido prático. Além disso, deixa claro sua intenção de tornar suas composições acessíveis à maioria dos instrumentistas, destacando que, a depender do bom senso do

¹⁰⁶ Para a entrevista inicial, foi possível conciliar um encontro presencial com o Rauta no Espírito Santo.

intérprete, as mudanças realizadas no texto musical não o atingem em sua ideia original:

Acho excelente, é uma maneira de você conseguir colocar sua ideia no papel, com o auxílio de um instrumentista que conhece toda a mecânica do instrumento, ainda mais quando você não toca o instrumento [...] A minha intenção sempre foi deixar [a obra] acessível à maioria; nunca pensei em fazer algo que só um ou dois conseguissem tocar. Se não, perde o objetivo da música e da arte, que é você fazer e divulgar sua música para todos [...]. É claro, se tem um problema [...] pode mudar uma nota [...] não vai fazer diferença alguma [...] na minha ideia [...] é óbvio que [...] não vai ser qualquer nota; você vai procurar uma nota que também se encaixe dentro do estilo da criação [...]. (RAUTA, 2018).

Nas Etapas 3, 5, 7, 8 e 9, entrevemos esse pensamento de Rauta. Nestas etapas, propus alterações que foram vistas pelo compositor como possibilidades de tornar a obra mais acessível. Dessa forma, concluímos que Rauta enxerga, no intérprete de sua obra, um parceiro em potencial, e, portanto, se demonstra disponível para receber sugestões, tanto técnicas quanto interpretativas – desde que a motivação dessas sugestões seja guiada pela crítica e pelo bom senso do intérprete, e desde que a subjetividade do idiomatismo musical seja levada em consideração no decorrer do processo de construção interpretativa da obra.

Rauta ainda expressa que não possui uma visão fechada da interpretação das peças que compõe, considerando que cada instrumentista obterá um resultado diferente. Para o compositor isso é motivo de contentamento, por ter a oportunidade de observar as diversas possibilidades de significados atribuídos às suas obras; por exemplo, ao ser questionado sobre o andamento do *Estudo nº 10*, Rauta demonstra essa maleabilidade, ponderando que não considera que o mesmo tem que ser “[...] metronômico, matemático, pode ter uma variante, para mais, [ou] para menos [...]” (RAUTA, 2018).

5.2 ENTREVISTA FINAL COM O COMPOSITOR

A entrevista final com Rauta se deu por meio de ligação telefônica, e teve como objetivo nos inteirarmos a respeito das impressões do trabalho desenvolvido após o processo colaborativo. Para a obtenção dessas informações, foram feitas as seguintes perguntas:

- 1) Para você, quais foram os saldos (tanto positivos como negativos) da colaboração?
- 2) Obteve satisfação nos resultados alcançados?
- 3) Referente à qualidade, como foi a interação com a intérprete?
- 4) Você considera que após a colaboração você acumulou novas experiências sobre a composição para violão?

Sobre a primeira questão, Rauta afirma que o ponto positivo da colaboração se deu pela concretização de seu produto final, ou seja, a partitura com as modificações e digitações registradas no texto musical, as quais a tornaram exequível para a maioria dos instrumentistas: “O saldo positivo foi ter a obra revisada e, portanto, exequível para a maioria dos instrumentistas [...], com essa revisão ampliou-se o leque de possibilidades para mais pessoas executarem o *Estudo*” (RAUTA, 2018). Sobre a segunda questão, o compositor afirma que, apesar das modificações realizadas, a ideia original não foi adulterada:

Sim, obtive. Mesmo tendo que abrir mão de certo ponto ou outro, o resultado final soa praticamente a ideia original [...] não aconteceu nada que modificasse plenamente a ideia a ponto de eu considerar [que] [...] essa não é a minha obra. (RAUTA, 2018).

Sobre a terceira questão, Rauta afirma que o formato escolhido para a condução do processo colaborativo o tornou bastante proveitoso:

Nesse quesito [...] achei superinteressante, e uma maneira inteligente de comunicação [...] com vídeos gravados, com propostas, com perguntas para o compositor responder, e depois com contra respostas, ou seja, teve uma interação um pouco mais científica em relação a todo processo de construção. (RAUTA, 2018).

E sobre a quarta questão, o compositor pontua que, apesar da proximidade com os aspectos técnicos do universo do intérprete, ainda é muito cedo para afirmar que irá escrever para o violão sem eventuais equívocos:

O que eu tinha era uma ideia: “vou fazer um estudo de *tremolo* [...] vou passar para a mão esquerda, para a mão direita”, mas eu não sabia da possibilidade de execução cem por cento perfeita daquela ideia, isso eu não tinha consciência, e eu acho que nem terei. Porque eu não sou o instrumentista [...] é muito difícil escrever para violão [...] perfeitamente bem para quem não toca [...] o que eu penso é que, não necessariamente tem que ser totalmente de acordo com a linguagem técnica violonística, o que pode existir, ou acontecer,

[é] que uma determinada ideia gere novas possibilidades, e isso amplie também a maneira como se vê o instrumento. (RAUTA, 2018).

A partir dessa análise, interpretamos que o processo colaborativo foi rico e interessante para o compositor, não apenas pelo resultado obtido, mas também pela forma como foi conduzido. Isso pôde ser notado ao longo do processo, no qual Rauta se mostrou bastante disponível e interessado em realizar a revisão de sua obra de forma colaborativa. Isso nos fez concluir que, por meio do detalhamento de nossas impressões sobre obra – através da descrição das diversas possibilidades técnicas e digitacionais, e do diálogo com violonistas experientes – foi possível demonstrar ao compositor o cuidado que tivemos ao propor as modificações para o *Estudo nº 10*.

Da mesma forma, os comentários feitos por Rauta nas Etapas 1, 2, 3, e 6 – onde o compositor sugere ajustes na interpretação e na técnica – enriqueceram minha visão sobre a obra e me ajudaram a entrever soluções para problemas técnicos não trabalhados.

5.3 COMPARAÇÃO ENTRE AS EDIÇÕES DO *ESTUDO Nº 10*

Na colaboração com o compositor, obtivemos, através das modificações realizadas no texto original do *Estudo nº 10*, resultados técnicos e sonoros mais interessantes – além de conhecimentos mais profundos sobre a obra – sem que a ideia original de Rauta fosse adulterada¹⁰⁷. Ao compararmos o Vídeo 1.3 com o Vídeo-Resposta 1 da primeira etapa colaborativa; o Vídeo 2.4 com o Vídeo-Resposta 2 da segunda etapa colaborativa; e o Vídeo 8.2 com o Vídeo 8.8 da oitava etapa colaborativa, percebemos que, com poucas alterações, atingimos uma maior estabilidade, tanto da mão esquerda quanto da mão direita, e como consequência, um resultado sonoro mais idiomático. Como visto na segunda e terceira etapas, a colaboração com o compositor nos ajudou a rever alguns pontos relativos às minhas próprias dificuldades técnicas, fato que nos fez repensar a sugestão de modificação da terceira etapa, e a forma como eu estava pensando a digitação da passagem da segunda etapa. Na quarta etapa colaborativa, atingimos um resultado sonoro interessante acrescentando a corda solta (Vídeo 4.7), e como visto, alteramos uma

¹⁰⁷Esses resultados podem ser conferidos no primeiro registro em vídeo do *Estudo nº 10*, que está disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=BAQm0-y24mA>>, ou ao digitar o título “Estudo nº 10 (Marcelo Rauta) – Sabrina Souza, violão” no espaço de busca do *YouTube*.

nota conforme o esclarecimento do compositor a respeito de sua ideia original sobre a hierarquia que havia estabelecido entre as notas, fato que nos rendeu um resultado técnico mais confortável que o anterior (Vídeo-Resposta 4). Ao compararmos o Vídeo 9.1 com o Vídeo 9.7 da nona etapa colaborativa, reconhecemos que a complementaridade entre as potencialidades da intérprete e do compositor, promovida pela colaboração, nos proporcionou um resultado que eleva o potencial sonoro do trecho trabalhado; ou seja, pelo fato de não o alterar segundo o padrão de *tremolo* mais utilizado na técnica violonística, mantivemos a ideia original do compositor, favorecendo também o idiomatismo instrumental. Apesar da modificação realizada na nona etapa influenciar a execução dos trechos trabalhados na quinta, sexta e sétima etapas, as alterações nestas previstas apenas contribuíram, ainda mais, para a fluência técnica e sonora da passagem. Finalmente, destacamos que a contribuição de outros violonistas foi de extrema importância para o embasamento das minhas sugestões de modificação, bem como para que o compositor pudesse ter o respaldo de que as alterações realizadas beneficiariam, não apenas uma intérprete, mas todos aqueles que pretendem interpretar sua obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Situamos o presente trabalho na modalidade de colaboração interativa de Hayden & Windsor (2016), na qual – conforme Domenici & Beal (2014) – a pesquisadora exerceu a função de intérprete executante e consultora, em uma fase da obra em que a mesma já se encontrava finalizada. Nessa modalidade, o grau de intervenção do intérprete em relação ao texto musical pode ser considerado moderado, já que o mesmo não compartilha da autoria da obra com o compositor desde o início de sua criação (Quadro 13).

Com base na bibliografia revisada, compreendemos que a alteridade e a comunicação clara e honesta – abordadas por Domenici (2012a) e Hayden (2016) respectivamente –, são fatores indispensáveis para que a interação seja produtiva, e, como dito por Borém (1998), que haja satisfação de ambas as partes. Objetivando incorporar esses conceitos na reelaboração das passagens não-idiomáticas do *Estudo nº 10* por meio da colaboração, unimos diferentes recursos de registro e interlocução, tais como: diários de estudo, vídeos, fotos, gravações de áudio, entrevistas, videoconferências e ligações telefônicas. Sendo assim, percebemos que ao registrar as sugestões e comentários em arquivos digitais de texto, foi possível, tanto para mim, enquanto intérprete, quanto para o compositor, revisitar as colocações e comentários diversas vezes, filtrando e detalhando melhor as informações a serem debatidas no processo de colaboração – e, principalmente, trazer o compositor ao máximo para o universo do violão. Destacamos, portanto, a importância das fases e procedimentos adotados no momento anterior à colaboração, onde a participação de outros violonistas foi bastante relevante para a organização de minhas sugestões de modificação, bem como para que transmitíssemos maior credibilidade a Rauta. Além disso, a entrevista inicial com o compositor nos possibilitou identificar suas concepções, e desse modo, entrever o melhor direcionamento para o processo colaborativo. Evidentemente não podemos deixar de considerar que o contato pessoal prévio com o compositor proporcionou uma maior naturalidade na proposição das modificações no texto de sua obra. Por fim, ao compararmos a edição original com a edição elaborada após a colaboração, percebemos que foi possível atingir um resultado técnico e musical mais idiomático no *Estudo nº10*.

REFERÊNCIAS

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

ALVIM, Izabela da Cunha Pavan. Entre estudos e polcas: a propósito do idiomatismo pianístico de Bohuslav Martinu (1890-1959). 2012. 135f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Belo Horizonte, 2012.

AZEVEDO, Pedro Santos de. A relação compositor/intérprete: apontamentos históricos, relatos composicionais e estudo de caso na obra o chamado do anjo de leonardo martinelli. 2017. 183f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Campinas, 2017.

BEAL, Touanda Júlia; DOMENICI, Catarina. A colaboração compositor-intérprete: concepções e conceitos na ótica de compositores e intérpretes. In: Salão de Iniciação Científica da UFRGS, v.1. **Anais**. Porto Alegre, 2014.

BOLSHOY, Daniel. A study of selected works by canadian guitarists-composers from the perspective of idiomatic composition for the classical guitar. 2015. 120f. **Tese**, (Doutorado em Música) – Faculty of the Jacobs School of Music, Indiana University. Indiana, 2015.

BORÉM, Fausto. Lucíferes de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo. **Revista OPUS**. Rio de Janeiro, v. 5, n. 5, p. 48-75, 1998.

_____. Duo Concertant – Danger Man de Lewis Nielson: aspectos da escrita idiomática para contrabaixo. **Per Musi**, Belo Horizonte, v.2, p.40-49, 2000.

CAMPBELL, Luciano. O processo colaborativo entre compositor e intérprete em Framefire II, para saxofone e tape, de Luciano Campbell. In: Festival Latino-Americano de Música Contemporânea de Pelotas, Revista do Conservatório de Música UFPel v.1. **Anais**. Pelotas, 2012.

COOK, Nicholas. Entre o processo e o produto (trad. Fausto Borém). **Per Musi**. Belo Horizonte, n. 14, p.05-22, 2006.

DOMENICI, Catarina. In: II Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música – SIMPOM. **Anais**. Rio de Janeiro, 2012a.

_____. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.5, p. 65-97, 2012b.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

DUWE, Menan Medeiros. Campos textuais em dois processos colaborativos de criação na música contemporânea. 2015. 144f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2015.

FERREIRA, Elias de Oliveira. A obra musical Repentes de Pedro Cameron: Influências idiomáticas do violão como recurso composicional. 2016. 115f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Escola Superior de Artes, Instituto Politécnico de Castelo Branco. Lisboa, 2016.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. **Debates**, Rio de Janeiro, n.7, p. 39-55, 2004.

GIL, Antonio Carlos. **Modos e técnicas de pesquisa social**. 6ª ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GRIER, James. **The critical editing of music: history, method and practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

HANSEN, Micah. Perspectives of the interaction between composer, student performer, and music educator: commissioned works in selected school ensembles. 2016. 175f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Boston University. Boston, 2016.

HAYDEN, Sam; WINDSOR, Luke. Collaboration and the composer: Case studies from the end of the 20th century. **Tempo**, p. 28–39, 2007.

HURON, David; BEREC, Jonathon. Characterizing Idiomatic organization in music: theory and case study of musical affordances. **Empirical Musicology Review**, v.4, n.3, p. 103-122, 2009.

INGARDEN, Roman. **The Work of Music and the Problem of its Identity**. Berkeley, CA: University of California Press, [1961] 1986.

KREUTZ, Thiago de Campos. A utilização do idiomatismo do violão na *Ritmata* de Edino Krieger. In: VI Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP. **Anais**. Curitiba, 2012.

_____. A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais. 2014. 205 f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás (UFG). Goiânia, 2014.

KUBALA, Ricardo. Sonata Op. 11 n. 4 de Paul Hindemith: contribuições para o desenvolvimento da escrita para viola. **Revista Hodie**, Goiânia, v. 2, n. 1/2, p. 87-94, 2002.

LÔBO, Rodrigo. Compositor e intérprete: reflexões sobre colaboração e processo criativo em caminho anacoluto II – quase – Vanitas de Marcílio Onofre. 2016. 83f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Paraíba, 2016.

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

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

MARQUES, Kleber Dessoles. Técnicas Estendidas para Saxofone em obras compostas por meio de colaboração compositor-intérprete. 2015. 61f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal, 2015.

NASCIMENTO, Ismael Lima do. O Idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós. 2013. 154f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo, 2013.

ÖSTERSJÖ, Stefan. Shut up and play negotiating musical work. 2007. 409f. **Tese** (Doutorado em Música) – Malmo Academy of Music, Lund University. Sweden, 2007.

PAULA, Raphael de Almeida; AGUIAR, Werner. Leo Brouwer e o idiomatismo violonístico: uma análise do Estudio Sencillo nº1. In: Seminário Nacional de Pesquisa em Música Da UFG. **Anais**. Goiânia, 2015.

PEREIRA, Marcelo Fernandes; GLOEDEN, Edelton. Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. In: Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, XXII. **Anais**. João Pessoa, 2012.

PILGER, Hugo Vargas. Aspectos idiomáticos na fantasia para violoncelo e orquestra de Heitor Villa-Lobos. In: SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música, v.1. **Anais**. Rio de Janeiro, 2010.

RADICCHI, Joana; ASSIS, Ana Cláudia. Inflexões para flauta solo: um estudo sobre a colaboração compositor-interprete. In: II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, v.1. **Anais**. Vitória, 2014.

RAMOS, Pamela dos Santos. A Colaboração compositor-intérprete na construção de uma interpretação para a peça *Round About Debussy* de Flávio Oliveira. 2013.150f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2013.

ROE, Paul. A phenomenology of collaboration in composition and performance. 2007. 275f. **Tese** (Doutorado em Música) – The University of York, 2007.

SCARDUELLI, Fabio; RIBEIRO, Felipe de Almeida. Criação musical colaborativa: o processo de escrita e performance de Melancoli[r]a para violão solo. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM. **Anais**. Belo Horizonte, 2016.

SEEGER, Charles. **Prescriptive and Descriptive Music-Writing**. The Musical Quarterly, v.44, n.2, p.184-195, 1958.

SHERROD, Ronald Jerone. A guide to the fingering of music for the guitar. 1981. 204f. **Tese** (Doutorado em música) – The University of Arizona. Arizona, 1981.

SILVA, Anderson Afonso. Música para trompa e Sixsen, de Estércio Marquez Cunha: resultados sonoros na colaboração entre compositor e intérprete. 2017. 58f. **Dissertação** (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiânia (UFG). Goiânia, 2017.

SILVA, Dario Rodrigues. A obra pianística de Marisa Rezende: processo de construção da performance através da interação entre intérprete e compositora. 2015. 190f. **Dissertação** (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2015.

SILVA, Rudson Ricelli Lima da; OLIVEIRA, André Luiz Muniz. Interação entre intérprete e compositor: registro e reflexão sobre o processo criativo. In: XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM. **Anais**. 2016, Belo Horizonte.

SIMÕES, Renan Colombo. O processo de revisão da peça Aberturinhazinha, para violão solo, de Marcelo Rauta. In: Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP, v.1. **Anais**. Curitiba, 2016a.

_____. O processo de revisão de três movimentos da Suíte Chaves, para violão solo, de Marcelo Rauta In: IV Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical, v.1. **Anais**. Campinas, 2016b.

SOUZA, Valdir Caires de; CURY, Fábio; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. **Opus**, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 135-146, 2013.

TULLIO, Eduardo Fraga. O Idiomatismo nas composições para percussão de Luiz D'Anunciação, Ney Rosauro e Fernando Iazzetta: análise, edição e performance das obras selecionadas. In: Encontro Anual da Anppom, XV. **Anais**. Rio de Janeiro, 2005.

ULLOA, Mario. Recursos técnicos, sonoridades e grafias do violão para compositores não violonistas. 2001. 108f. **Tese** (Doutorado em música) – Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador, 2001.

VIEIRA, Márlou Peruzzolo. Interactive processes involving non-guitarists composers and guitarists. In: Ninth Triennial Conference of the European Society for the Cognitive Sciences of Music – ESCOM. **J. Ginsborg, A. Lamont, & S. Bramley (Eds.)**, Manchester, 2015.

_____. The collaborative process from the performer's perspective: a case study of non-guitarist composers. 2017. 355f. **Tese** (Doutorado em música). Universidade de Aveiro. Aveiro, 2017.

ANEXO A – PARTITURA ORIGINAL DO ESTUDO Nº 10 PARA VIOLÃO SOLO DE MARCELO RAUTA

Estudo n° 10 (2015)

Marcelo Rauta

Allegretto ♩ = 110

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 5/4 time and begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody consists of eighth-note chords, while the bass line features a steady eighth-note accompaniment.

Musical notation for measures 6-9. The texture continues with eighth-note chords in the upper voice and eighth-note accompaniment in the lower voice.

Musical notation for measures 10-13. The piece features a complex texture with multiple layers of eighth-note chords and accompaniment.

Musical notation for measures 14-17. The texture remains dense with eighth-note chords and accompaniment.

Musical notation for measures 18-22. The tempo changes to **Andante** (♩ = 64). The dynamics shift from *f* to *mf* and then to *p*. The time signature changes to 6/8.

Musical notation for measures 23-27. The piece returns to a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The texture is characterized by eighth-note chords and accompaniment.

Musical notation for measures 28-31. The piece concludes with a piano (*p*) dynamic. The texture continues with eighth-note chords and accompaniment.

34

mf

39

f *mf* *mp*

accel. **Allegretto** ♩ = 110

p *mf*

50

54

58

f *mf*

ANEXO B – PASSAGENS IDENTIFICADAS COMO NÃO-IDIOMÁTICAS

Estudo nº 10 (2015)

Marcelo Rauta

Allegretto ♩ = 110

mf

Andante ♩ = 64

f *mf* *p*

mf

p

34

mf

39

f *mf* *mp*

accel.

Allegretto ♩ = 110

p *mf*

50

54

58

f *mf*

**ANEXO C – MODIFICAÇÕES REALIZADAS NAS PASSAGENS CONSIDERADAS
NÃO-IDIOMÁTICAS**

Estudo nº 10

Marcelo Rauta
Digitação de Sabrina Souza

Allegretto $\text{♩} = 110$

amim simili

CVIII

CVII

CVI

8

p

mf

CVII

CIII

4

rall.

CI

CIII

CVI

simile

pipi

8

11

8

15

8

rall.

19

CIX

Andante ♩ = 80

f > *mf* *p*

23

simile

CVII

p *mf*

ossia:

27

CIII

p *mf*

a m i m a i a i a i a i

31

simili

p *mf*

a m i m

36

a m p m i m

CVIII

i m CIII

p

39 ² am im

f *mf* CIII

44 CIII *accel.*

mp *p* CIII

Allegretto ♩ = 110

49 *mf*

52

56

59 *f* *mf*

ANEXO D – PARTITURA DO *ESTUDO Nº 10* PARA VIOLÃO SOLO DE MARCELO RAUTA EDITADA E DIGITADA APÓS A COLABORAÇÃO COM O COMPOSITOR

Estudo nº 10

Marcelo Rauta
Digitação de Sabrina Souza

Allegretto $\text{♩} = 110$

The musical score is written for guitar and voice. It begins with a treble clef, a 5/4 time signature, and a tempo marking of Allegretto with a quarter note equal to 110 beats per minute. The guitar part starts with a dynamic of *mf* and includes a *p* (piano) marking. The vocal line includes the lyrics "a m i m" and "p i p i".

The score is divided into systems:

- System 1 (Measures 1-3):** Features a vocal line with the lyrics "a m i m" and a guitar accompaniment. Chord symbols CVIII, CVII, and CVI are indicated above the staff.
- System 2 (Measures 4-7):** Continues the vocal and guitar parts. Chord symbols CVII and CIII are present.
- System 3 (Measures 8-10):** Includes a *rall.* (rallentando) marking. The vocal line has the lyrics "p i p i". Chord symbols CI, CIII, and CVI are shown.
- System 4 (Measures 11-14):** Continues the complex guitar accompaniment with various fingering and articulation marks.
- System 5 (Measures 15-18):** Shows the final measures of the piece, primarily consisting of the guitar accompaniment.

39 ² am im CIII

p *f* *mf*

44 CIII *accel.*

mp *p*

Allegretto ♩ = 110

49

mf

52

56

59

f *mf*