

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

Dissertação de Mestrado

**UMA ANÁLISE DA DIGITAÇÃO GRAFADA
NAS *FIVE BAGATELLES* DE WILLIAM WALTON**

por

Fernando Gonçalves Dutra da Silveira Filho

Porto Alegre, 2004

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

Dissertação de Mestrado

**UMA ANÁLISE DA DIGITAÇÃO GRAFADA
NAS FIVE BAGATELLES DE WILLIAM WALTON**

por

Fernando Gonçalves Dutra da Silveira Filho

Dissertação submetida como requisito
parcial para obtenção do título de
Mestre em Música

Orientador: Prof: Dr: Daniel Wolff

Porto Alegre, 2004

RESUMO

Este estudo tem por objetivo investigar a digitação de Julian Bream para as Five Bagatelles de William Walton, e suas possíveis implicações em uma execução ao violão.

ABSTRACT

The aim of the present study is to investigate Julian Bream's fingering for the Five Bagatelles by William Walton, and its possible implications in a guitar performance.

ÍNDICE DE EJEMPLOS

Exemplo 1	18
Exemplo 2	19
Exemplo 3	19
Exemplo 4	22
Exemplo 5	23
Exemplo 6	25
Exemplo 7	26
Exemplo 8	27
Exemplo 9	28
Exemplo 10	28
Exemplo 11	31
Exemplo 12	31
Exemplo 13	32
Exemplo 14	33
Exemplo 15	34
Exemplo 16	35
Exemplo 17	36
Exemplo 18	38
Exemplo 19	38
Exemplo 20	40
Exemplo 21	41
Exemplo 22A	42
Exemplo 22B	42
Exemplo 23	43
Exemplo 24	44

Agradecimentos

Primeiramente agradeço a Deus, que sempre me acompanhou e me iluminou em cada instante da minha vida.

Ao professor Dr. Daniel Wolff pela orientação.

A minha família, meu pai Fernando, minha mãe Selbene e a minha querida irmã Thelma; por todo amor, pela paciência e estímulo.

A minha avó Suely, pelo carinho e por sempre estar ao meu lado em todos os momentos.

Ao meu avô Manolo, a sua esposa Maria e a minha querida tia Marlene, por todo carinho e pelos felizes momentos em família, em Porto Alegre.

A minha namorada Janaina Stolz pela felicidade e por estar sempre presente me apoiando com muita alegria e amor.

Ao professor José Homero, pela amizade, pelas longas conversas, pelos ensinamentos e pelo estímulo à pesquisa. Gostaria, também, de agradecer aos seus pais e sua esposa pela forma carinhosa que sempre me receberam.

A Ana Lídia Prates, minha querida amiga de todas as horas, pela amizade e afeto com que sempre guiou meus passos.

Aos meus grandes amigos Eduardo Cordeiro, Fabrizio Fernandez, Cezar Augusto, Maurício Mendonça e Eduardo Ribeiro; pela força e parceria.

Aos meus queridos e sempre amigos Lia e Talayer, que desde o início sempre acreditaram em mim, me estimulando e me apoiando em todas horas.

Às amigas Daniela Dotto e Juciane Aralde que não mediram esforços para me ajudar neste trabalho.

Aos professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-graduação em Música da UFRGS pelo incentivo.

Por fim, agradeço a CAPES pela bolsa de mestrado concedida, a qual possibilitou a realização deste trabalho.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 PROBLEMA DO ESTUDO.....	12
1.1 Posição Metodológica.....	12
1.2 Considerações sobre a condição interpretativa de uma digitação	15
2 ANÁLISE DA DIGITAÇÃO GRAFADA DAS FIVE BAGATELLES.....	21
2.1 Articulação	21
2.2 Condução de vozes	28
2.3 Prolongação e Sustentação de Notas	35
2.4 Translados	41
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	48
ANEXO 1 (partitura das <i>Five Bagatelles</i>)	51
ANEXO 2 (partitura do arranjo orquestral - <i>Varii Capricci</i>).....	67

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem por objetivo investigar possíveis implicações da digitação grafada das *Five Bagatelles* em uma execução ao violão. Esta obra, única composição para violão do britânico William Walton (1902-1986), foi dedicada a Malcolm Arnold e estreou em apresentação pública por Julian Bream em 1972, o qual digitou e editou a partitura em 1974.

As motivações para a realização deste estudo são provenientes de questionamentos já levantados na experiência discente e que, posteriormente, tiveram continuidade na prática docente do autor. Nessas experiências foi constatado um problema que envolve a necessidade de analisar digitações para a busca de uma interpretação/execução no violão.

O presente trabalho, partindo da análise de uma digitação grafada, irá discorrer sobre a relação entre digitação e interpretação musical. A digitação grafada é uma indicação de execução expressa em um texto musical, entendida aqui, como a apresentação de uma solução técnico-instrumental para um problema de execução do texto musical.

A digitação grafada é apresentada em uma partitura de forma invariável, ou seja, mesmo sendo possível uma formulação diferente para um trecho, a partitura apresenta apenas uma forma. Assim, o gesto musical¹ proveniente da execução de uma digitação grafada limita-se ao âmbito das possibilidades de execução de uma formulação.

Sob esta condição de uma digitação grafada, o presente trabalho levantou as seguintes questões de pesquisa: O que poderia acarretar, em uma execução no violão, a utilização das digitações sugeridas por Bream? Elas corresponderiam a uma solução condizente com possíveis problemas de execução implícitos nas

Bagatelles? Os julgamentos interpretativos sobre digitações grafadas poderiam colaborar com a expansão do entendimento e do conhecimento musical sobre um problema de execução de uma obra? Seria possível a solução de problemas de execução das *Bagatelles* por outras digitações?

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

Tal possibilidade de interferência de uma digitação grafada é mencionada por Gilardino (1998). O autor, que por décadas dedica-se a edições de partituras para violão, vê com preocupação a receptividade das informações contidas em suas sugestões de execução, sobretudo com relação aos violonistas iniciantes. Afirma que se pudesse faria algumas mudanças editoriais, principalmente em relação a digitações. Destaca que muitas vezes, por pressão das editoras, suas indicações de digitação foram elaboradas em função do interesse de facilitar passagens, não representando possivelmente a melhor solução para problemas de execução de peças musicais.

Alguns problemas relacionados aos mecanismos implícitos em uma digitação são abordados por Chobanian (2001), para quem, em alguns casos específicos, o violonista tende a efetuar digitações cujo resultado sonoro é fruto de uma execução já convencional ao violão. Isso se dá de modo recorrente na digitação de alguns arpejos e, conseqüentemente, na execução dos mesmos. Nesse caso, comenta que, devido à digitação e aos mecanismos, o violonista tende a prolongar a duração das notas de alguns arpejos, efetuando uma possível contraposição sonora com a respectiva notação dos arpejos. Turnbull (1991) também faz menção ao problema ao se referir à Sonatina de Lennox Berkeley.

¹ No presente trabalho o gesto musical será entendido como o resultado sonoro alcançado em uma execução no violão.

Carlevaro (1979), por sua vez, lança alguns pressupostos sobre a relação de digitações com decisões interpretativas. Porém, apenas faz menção ao problema, justificando que tais questões necessitariam de um outro livro para uma melhor averiguação. Kourzakis (1993) faz algumas considerações sobre as digitações formuladas por Bream para as *Bagatelles*. Lima de Souza (1996), apresenta também certos aspectos pertinentes ao estudo de digitações, verificando determinados problemas referentes à digitação grafada na Sonatina para violão de J. A. Kaplan. Fernandez (2000) analisa digitações grafadas, as quais, em sua maioria, foram formuladas por Segóvia.

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

O presente estudo justifica-se pela necessidade de maior conhecimento das implicações da digitação grafada na execução musical. Espera-se que as proposições deste trabalho venham a proporcionar uma contribuição para violonistas e futuras pesquisas, demonstrando algumas possíveis conseqüências decorrentes de uma formulação de digitação na execução ao violão.

Com relação especificamente às *Bagatelles*, esta pesquisa justifica-se na relevância que tem a reflexão da digitação grafada na execução e compreensão dessa obra pelo intérprete. Ainda é fundamental mencionar que a pesquisa também é relevante na medida em que pode, futuramente, estimular professores de instrumento em suas futuras decisões didáticas com relação à elaboração ou à escolha da digitação a ser utilizada por seus alunos. Nesse sentido, o conhecimento das proposições deste estudo poderá auxiliar professores na abordagem dos problemas que envolvem uma formulação de digitação.

O presente trabalho está dividido em duas partes. Na primeira, intitulada Problema do Estudo, é apresentada a abordagem do autor sobre o objeto de estudo digitação grafada. Ou seja, apresenta-se uma delimitação teórica do objeto digitação grafada. Também nesta parte encontram-se os procedimentos utilizados na análise e as justificativas sobre a escolha da obra e do digitador, bem como considerações

sobre o aspecto interpretativo de digitações. Na segunda parte encontra-se a análise da digitação grafada das *Five Bagatelles*. Os problemas de execução designados à investigação envolvem articulação, condução de vozes, prolongação e sustentação de notas e translados.

1 PROBLEMA DO ESTUDO

1.1 Posição Metodológica

O presente estudo discorre sobre as implicações da digitação grafada nas *Five Bagatelles*, na interpretação/execução no violão. Como os objetivos desta pesquisa visam à execução musical, viu-se, primeiramente, a necessidade de elaborar e delimitar o objeto digitação grafada. Mediante essa necessidade inicial, surgiram dificuldades para uma delimitação teórica do objeto, isto é, como abordar a digitação grafada, pois ela não é necessariamente um texto musical, mas, sim, a indicação de dedos e cordas sobre notas musicais em uma partitura.

Em uma revisão de literatura inicial, foram consultados alguns trabalhos de Práticas Interpretativas, com a finalidade de identificar uma possível conformidade formal entre a digitação grafada e os objetos freqüentemente estudados em pesquisas dessa área. Outra finalidade da consulta foi observar como essas pesquisas abordam seus objetos de estudo.

Verificou-se nas pesquisas uma padronização, tanto em relação aos seus objetos quanto à abordagem utilizada. A maioria delas apresenta o texto musical de uma obra como objeto de estudo. Com relação à abordagem, observou-se que o foco dessas pesquisas é a concepção estrutural de uma peça musical mediante uma análise específica.

A estruturação desses trabalhos não pôde servir de orientação metódica para a realização do presente estudo, pois constatou-se que os objetivos das pesquisas consultadas não envolvem diretamente a execução musical. Essa verificação é bem salientada por autores como Dunsby (1995), Pires Junior (1998) e Guerchfeld (1996), os quais destacam que a ausência recorrente de objetivos que envolvam diretamente a execução musical nos estudos em Práticas Interpretativas deve-se à

falta de elaboração e delimitação do seu próprio objeto de estudo. Conforme salienta Pires Junior (2004):

Geralmente apresentam um formato mais ou menos padronizado que poderia ser descrito como resultante das abordagens historicista e analítica, ambas importadas, sem o devido cuidado, importadas da musicologia histórica e da análise musical. Assim, via de regra, pode-se ver uma ordem de escrita: se começa por uma contextualização histórica (do compositor, menos da obra ou do estilo) e depois uma análise, sobretudo, abstrata das estruturais musicais de uma obra escolhida. (Pires Junior, 2004)

Ainda sobre os estudos de Práticas Interpretativas, Guerchfeld (1996) observa:

Na maioria, têm como tema a análise da obra de um compositor, o que aliás não deixa de ter sua importância [...]. No entanto, essas análises, de modo geral, são estruturais e pouco tem a ver com a execução ou com a interpretação através do instrumento. (Guerchfeld, 1996, p. 64)

A delimitação do objeto de estudo, ou seja, a forma como é vista ou abordada a digitação grafada na presente pesquisa, tem como referência o posicionamento metodológico de Pires Junior (1998). Pela necessidade de tratar questões afins com a execução musical, Pires Junior (1998), embasado nos pressupostos de Dunsby (1995), apresenta uma proposição que possibilita tratar da execução musical de forma sistemática a partir da delimitação teórica de um objeto de estudo. Segundo o autor, para que os objetivos de uma pesquisa focalizem a execução musical, a abordagem realizada sobre o objeto de estudo deve se orientar por um misto de textualidade, tecnicidade e perceptividade. Em uma entrevista, Pires Junior (2004) destaca:

Defini, em minha dissertação, três características do objeto: ele deveria se orientar por um misto de tecnicidade, perceptividade e textualidade. Sem uma elaboração do objeto, os chamados estudos das práticas interpretativas tendem a incorrer nos desvios de outras disciplinas musicais e, no melhor dos casos, fica-se com a impressão de que existe neste caminho desviante, especialmente diante da análise musical, uma espécie de fascínio teorizante do executante/pesquisador, ao pensar a execução com a teoria das estruturas, fascínio que deixa entrever alguma coisa potencial daquilo que deveria ser seu verdadeiro objeto. (Pires Junior, 2004)

Com base nessa proposição de Pires Junior (1998) foi efetuada a delimitação do objeto de estudo do presente trabalho. Foi visto que a digitação grafada, objeto empírico, pode ser delimitada em um misto dos três elementos: textualidade, tecnicidade e perceptividade. Por essa abordagem, a análise da digitação grafada das *Bagatelles* focalizará a execução musical mediante a correlação desses elementos.

Além da elaboração da abordagem analítica sobre o objeto de estudo, esta pesquisa apresenta o seguinte pressuposto: a digitação grafada trata de uma solução técnico-instrumental para um problema de execução implícito em uma peça musical. Por essa perspectiva, serão investigadas as implicações da digitação grafada nas *Bagatelles* em uma execução. As possíveis implicações serão constatadas a partir da correlação entre o efeito sonoro proveniente da execução das digitações propostas por Bream com o problema de execução implícito nas *Bagatelles*.

Este pressuposto foi elaborado mediante associação com o processo de construção de exercícios integrados (EI) desenvolvidos por Pires Junior (1998).

[...] o EI parte de um problema (foco ou objeto) de execução, ou seja, um resultado ou conteúdo interpretado na obra. Em continuidade, propõe a solução técnico-instrumental como meio para a realização de uma idéia ou, em outras palavras, propõe uma decisão interpretativa. (Pires Junior, 1998, p.79)

A definição da obra a ser analisada envolveu muitos aspectos. Um fator que influenciou na escolha das *Bagatelles* foi de ter sido editada e digitada por Julian Bream. Esta pesquisa pressupõe que a qualidade das interpretações de Julian Bream pode estar relacionada com suas formulações de digitação. Assim, sua proposta de digitação poderia vir a apresentar soluções significativas para problemas de execução das *Bagatelles*. O fato de essas peças serem de autoria de um compositor não-violonista também influenciou a escolha, pois poderiam apresentar problemas de execução não-idiomáticos do violão.

Outro aspecto visto como relevante é a existência de um arranjo orquestral para as *Bagatelles*, *Varii Capricci*, realizado pelo próprio Walton. Tal arranjo será entendido no presente trabalho como uma leitura orquestral do compositor para a

sua própria obra para violão, podendo servir de base para julgamentos interpretativos na análise.

O processo analítico envolveu os seguintes procedimentos:

- Audição da gravação de Julian Bream para as *Five Bagatelles*.
- Verificação e experimentação integral da digitação grafada.
- Análise dos gestos musicais resultantes das digitações grafadas.
- Cotejamento do resultado sonoro obtido pela execução das digitações grafadas com os problemas de execução verificados no texto da obra.
- Escolha dos exemplos mais significantes para inclusão no estudo.
- Classificação dos exemplos de acordo com a natureza dos problemas de execução.
- Consulta do arranjo orquestral.
- Formulação de outras digitações.
- Revisão de literatura para confronto argumentativo.

1.2 Considerações sobre a condição interpretativa de uma digitação

Com que dedos e em que cordas tocar as notas musicais é a questão central que envolve uma formulação de digitação. Pela possibilidade de tocarmos notas iguais em localidades diferentes da escala do violão, e pela variabilidade de mecanismos que pode estar intrínseca em uma digitação, podemos obter efeitos sonoros variados para um mesmo trecho musical. Logo, é possível gerarmos em uma execução diversos sentidos musicais para um mesmo trecho, dependendo da digitação.

A percepção das diversidades sonoras que digitações remetem a uma passagem, e a compreensão da relação de uma formulação de digitação com o texto musical, torna a deliberação de uma digitação uma decisão interpretativa. A literatura violonística consultada, sendo que grande parte focaliza problemas de dificuldade mecânica, trata a digitação por esta perspectiva.

É necessário que a busca de uma digitação seja extremamente rigorosa e, que tenhamos a paciência de buscar todas as variáveis imagináveis, tendo sempre em conta a relação inseparável entre a digitação e o resultado musical. [...] digitar é já interpretar, não é simplesmente buscar a maneira mais fácil de tocar as notas [...]. [...] [caso contrário] nossas idéias musicais correm o risco de ficar afogadas dentro de um modo de digitação estabelecido quase que ao acaso. (Fernandez, 2000, p.15)

Ainda sobre a relação da digitação com a interpretação, Carlevaro (1979)

relata:

Cada obra pode ser difícil e árdua, ou fácil e exeqüível, segundo sua digitação e a mecânica posterior a utilizar. Os detalhes de digitação e sua aplicação são tão sutis que podem levar a caminhos equivocados quando não se tem uma consciência plena, uma estrutura instrumental que ampare e permita um trabalho tanto inteligente quanto eficaz. (Carlevaro, 1979, p.155)

Observar-se, pelos relatos dos autores, que a digitação pode ser decisiva para expormos uma idéia musical em uma execução. Desta forma, a digitação não pode ser apontada apenas como um elemento que deva servir como ferramenta para decisões interpretativas. Ela já é uma decisão interpretativa; logo, é um elemento passível de interpretação. Esta condição interpretativa de uma digitação é levantada por Fernandez (2000). Observemos algumas de suas opiniões sobre digitações formuladas por Segovia:

[...] parece razoável pensar que se não tivéssemos gravações, poderíamos reconstruir com bastante aproximação o estilo interpretativo de Segovia (supondo um conhecimento prévio do estilo no qual Segovia se formou) baseando-se exclusivamente em suas digitações. (Fernandez, 2000, p.45)

Ainda sobre as digitações de Segovia, o autor aponta:

A própria digitação obriga um certo fraseado, uma certa articulação, um certo tipo de *rubato* e uma concepção de som “belo” que correspondem inequivocadamente a época e geração de Segovia. Dada a quantidade de obras de seu repertório escritas especificamente para ele, na maioria dos casos a digitação corresponde perfeitamente também ao estilo apropriado da obra em questão. (Fernandez, 2000, p.15)

Segundo Fernandez (2000), podemos obter idéias musicais a partir da análise de digitações. Tal acesso é possível devido à carga de informações contidas

em uma digitação. A análise da digitação grafada proposta pelo presente trabalho envolve essa concepção. A análise parte da assimilação e do confronto de uma interpretação do efeito sonoro de digitações com um problema de execução identificado no texto musical. Nesse cotejo, são investigadas as possíveis implicações da execução das digitações.

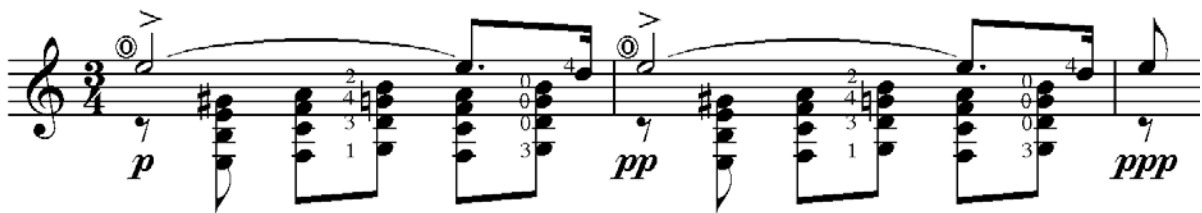
Uma das implicações da digitação grafada é a possibilidade de interferência na leitura e execução de violonistas. Podem ser muitos os aspectos que influenciam na subordinação de violonistas à leitura e à execução de digitações. O mais evidente é o fato de a digitação ser uma indicação da partitura. Outros aspectos podem se relacionar com a influência do digitador e, até mesmo, com os métodos de execução tradicionais. Independentemente desses fatores, a utilização de uma digitação grafada sem uma investigação e um conhecimento das conseqüências que acarretam sua execução, pode vir a reduzir a partitura e a interpretação/execução a um sistema de dedilhados.

Gilardino (1998), que há décadas dedica-se à edição de partituras para violão, relata que uma de suas funções como editor é sugerir decisões musicais. Vê seu trabalho com um certo temor, pois se preocupa com a receptividade das informações musicais contidas nas suas edições, principalmente por parte da leitura dos violonistas pouco experientes. Reconhecedor da carga informativa de uma edição (que inclui sugestões de digitação, modificação do texto original, etc.), acredita que violonistas iniciantes não estão totalmente aptos para ajuizar uma verossimilhança nas suas edições. Destaca que seu trabalho não tem a pretensão de abarcar uma verdade, por isso aconselha que cada violonista seja, na medida do possível, seu próprio editor. Admite que, se pudesse, faria de forma diferente muitas de suas edições, e justifica certas falhas em seus trabalhos, principalmente nos primeiros, pela pressão das editoras.

[...] se eu tivesse que editar os caprichos de Goya de Tedesco hoje em dia, aos 56 anos, e com a produção de composições e edições que acumulei em 28 anos, desde a minha primeira edição publicada (1970), eu teria algumas soluções diferentes – não necessariamente melhores ou piores, mas simplesmente diferentes – para oferecer, especialmente se eu fosse livre – como sou hoje graças a Deus – de qualquer tipo de pressão de entrega e de qualquer tipo de condição do publicador (não faça isso tão difícil). (Gilardino, 1998)

Na declaração de Gilardino (1998), é possível observar um interesse extra-musical dos publicadores em suas edições. Subentende-se que eles reconhecem o poder de interferência de uma edição. Dessa forma, pressupõem que muitos dos leitores são influenciados pelas sugestões de execução do editor. Sendo assim, exigem uma facilidade por razão de um interesse “comercial”, e não necessariamente musical.

Para uma melhor elucidação destas reflexões sobre a execução de digitações, vejamos o exemplo a seguir:



Exemplo 1 – Turina, Fandanguillo, compassos 16-17
Digitação de Andres Segovia

O trecho apresenta uma melodia acompanhada. Notemos que o encadeamento harmônico, em uma perspectiva mecânica, pode vir a configurar uma sucessão de deslocamentos paralelos de mão esquerda. Assim, esse encadeamento apresenta uma relação intervalar constante entre as vozes dos acordes. Essa relação, juntamente com o movimento harmônico, propicia uma ambiência modal ao trecho. Observado a textura, como poderíamos executar o trecho destacando devidamente a melodia do suporte harmônico? A digitação de Segovia apresentaria uma solução para tal problema?

Observemos que a digitação grafada indica as duas primeiras cordas para a execução da melodia. Notemos, também, que Segovia sugere uma digitação diferente para cada um dos acordes de Sol maior de cada compasso. Para o segundo acorde de Sol maior, a digitação indica três cordas soltas. Nesse caso, possivelmente Segovia não tenha mantido a digitação em deslocamentos paralelos de mão esquerda para facilitar a execução da nota Ré da melodia. Porém, essa indicação poderá comprometer a trama polifônica.

A nota Si do segundo acorde de Sol maior é indicada na segunda corda, mesma corda em que se encontrará a nota Ré da melodia. Por esta maneira, a digitação proposta por Segovia poderá acarretar conseqüências sonoras incompatíveis com o problema de execução do trecho. A primeira seria a impossibilidade de uma sobreposição por prolongação da nota Si à nota Ré da melodia, pois as duas notas encontrar-se-iam na mesma corda. A segunda trata da possibilidade de integramos a nota Si à melodia do trecho. Ou seja, devido ao corte sonoro desta nota ao tocarmos a nota Ré, juntamente com as características tímbricas da segunda corda solta, tem-se a sensação sonora de que ambas as notas pertencem à mesmo voz. Assim, existe a possibilidade de produzirmos esse efeito sonoro para a linha melódica do trecho:



Exemplo 2 – Turina, Fandanguillo, compassos 16-17
“Linha Melódica”

A sensação sonora correspondente à linha melódica apresentada foi percebida nas gravações de Segovia, Bream e John Williams. Para a continuação da exposição do problema, examinemos a seguir uma digitação alternativa para o mesmo trecho:

Exemplo 3 – Turina, Fandanguillo, compassos 16-17
Digitação proposta por esta pesquisa

A digitação acima indica a terceira corda para a nota Si pertencente ao segundo acorde de Sol Maior. Desta forma, será possível a superposição sonora desta à nota Ré (melodia), pois ambas estão indicadas em cordas diferentes. Contudo, para efetuar essa prolongação, seria necessária a aplicação de um mecanismo pouco usual. Observemos que, para a nota Ré da melodia, está indicada uma pestana com o dedo 1, mesmo dedo sugerido para o baixo Sol. A aplicação de uma pestana no momento da execução do segundo acorde de Sol maior ocasionaria um corte indevido à melodia, impedindo a prolongação da nota Mi. Para evitar este corte, faz-se necessário deitarmos o dedo 1 à nota Ré. Esse movimento mecânico, por consequência da sustentação do baixo, resulta em uma pestana para a execução da nota Ré da melodia.

2 ANÁLISE DA DIGITAÇÃO GRAFADA DAS FIVE BAGATELLES

Neste capítulo será apresentada uma análise da digitação grafada das *Fives Bagatelles*. Para a argumentação, serão utilizados trechos do arranjo orquestral *Varii Capricci*. Serão também confrontados ajuizamentos e pressupostos de autores que se relacionam com o problema do estudo em questão. É importante mencionar que, devido ao escopo do trabalho, apenas constarão os exemplos ajuizados como mais significantes para a abordagem da problemática. Por essa razão, não constarão neste capítulo exemplos musicais pertinentes à *Bagatelle IV*. Os exemplos musicais selecionados para o estudo envolvem problemas de execução referentes à articulação, condução de vozes, prolongação e sustentação de notas, além de translados.

2.1 Articulação

Neste tópico, a análise enfoca as possíveis implicações das digitações grafadas na execução de uma articulação especificada na partitura. Observemos primeiramente o exemplo a seguir:

Exemplo 4 – Walton, Bagatelle II, compassos 17-28
 Digitação de Julian Bream

A textura do trecho musical no exemplo 4 é apresentada a duas vozes. Para orientar a abordagem, adotemos como primeira voz a linha superior e, como segunda, a linha respectiva aos baixos. Verifiquemos que Walton indica que a primeira voz deve ser tocada inteiramente em *staccatos*. Na segunda voz é informado que os baixos devem ser mantidos soando até o final de cada compasso.

O problema de execução verificado consiste em como proporcionar sonoramente uma independência para cada uma das vozes, realizando os *staccatos* na primeira voz, sem obstruir a sobreposição sonora dos baixos à primeira voz.

Pode-se observar a indicação de pestanas nos compassos em que a primeira voz corresponde a arpejos. A utilização dessas pestanas configura uma postura de mão esquerda que poderia ocasionar uma sonoridade idiossincrática do violão. Esta sonoridade, que freqüentemente é realizada em arpejos, caracteriza-se na atribuição de uma maior sustentação sonora para as notas dos arpejos, permitindo que as mesmas soem até o final do compasso.

Esse efeito sonoro em arpejos desta natureza, no qual cada uma das notas é tocada em cordas diferentes, constitui uma forma convencional de execução. trata-

se de uma forma freqüentemente aplicada nesses arpejos, tanto sob uma ação mecânica, em que a mão esquerda se encontra posicionada de forma fixa na escala do violão, como quando não há ação dessa mão (cordas soltas).

Chobanian (2001) levanta alguns problemas que relacionam a notação musical com a leitura e as execuções convencionais de violonistas. Para o autor, escrita de alguns arpejos, sob uma perspectiva violonística, indicaria apenas os pontos de início dos sons, e não necessariamente a duração dos sons. É importante salientar que para a obtenção de tal efeito é necessário digitar as notas em cordas diferentes – soltas ou presas. Vejamos, a seguir um exemplo de Chobanian (2001) que demonstra o efeito sonoro de um arpejo resultante de uma execução convencional:



Exemplo 5 – Chobanian
 Demonstração do resultado sonoro de um arpejo convencional. Pauta superior: notação do arpejo; pauta inferior: efeito sonoro na execução.

Conforme visto anteriormente, a digitação proposta por Bream, para os arpejos desse trecho, configura-se, por ocasião das pestanas, em uma posição fixa de mão esquerda, na qual as notas estão dispostas em cordas diferentes. Podemos também notar em sua digitação que as pestanas são extensivas à segunda voz, quando nesta se encontra o baixo Ré, com exceção dos compassos 25 e 27, nos quais é sugerido o dedo três. Isto indica necessariamente, com exceção dos compassos 25 e 27, que a pestana deverá ser mantida fixa, em função da prolongação do baixo Ré sobre a voz superior, podendo assim impossibilitar a realização dos *staccatos* pela mão esquerda.

Mesmo nos compassos 25 e 27, nos quais não há a indicação de pestanas para a execução do baixo, é mantida a indicação de pestanas para a primeira voz. Por esta razão, restaria, como uma opção de mecanismo, a utilização da mão direita

para a efetuação dos *staccatos* ao longo de todo o trecho. Desta forma, como as notas da primeira voz são semicolcheias e estão posicionadas em cordas diferentes, seria difícil a execução desta articulação pela mão direita, pois, além da velocidade da passagem, o mecanismo para a mão direita implicaria em sucessivos cruzamentos de dedos, acarretando possivelmente a perda de estabilidade dessa mão.

Além das dificuldades de mecanismos que as digitações de Bream proporcionam à resolução do problema de execução em exposição, um outro fator merece reflexão. Essa digitação pode influenciar o leitor/executante a realizar os arpejos de acordo com a forma convencional já demonstrada, ou seja, poderá conduzir o violonista a executar os arpejos desse trecho inteiramente em *legato*, não realizando os *staccatos* específicos à primeira voz.

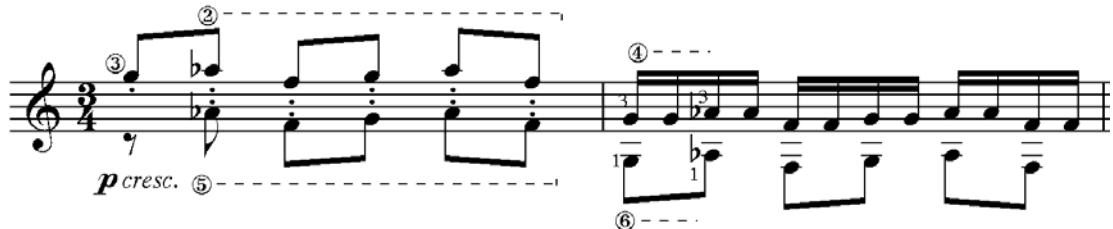
A totalidade das execuções deste trecho apreciadas pelo autor do presente trabalho, tanto de concertistas renomados quanto de estudantes de violão, produziram um efeito sonoro respectivo à execução de tais arpejos pela forma convencional descrita acima, isto é, *legato*.

Esta constatação expõe a possibilidade de uma influência direta da digitação de Bream. Que outro motivo levaria a totalidade desses violonistas a executar este trecho inteiramente em *legato*? Seria, por acaso, um não-reconhecimento da textura apresentada pelo compositor, ou uma não-visualização dos *staccatos* notificados na partitura? Ou poderia ser a concepção de um gesto musical a partir da digitação grafada na partitura?

Ambas as hipóteses são possíveis. No entanto, o presente trabalho aponta que a mais provável seja a interferência da digitação grafada. Esta possibilidade de interferência é mencionada por Gilardino (1998) que discorre sobre o grau sugestivo de uma digitação. Relata inclusive sobre as inúmeras pressões recebidas por parte dos publicadores de suas edições que exigiam mecanismos fáceis em vez de apropriados.

Mas, então, que formulação de digitação poderia propiciar um mecanismo eficaz que viesse a solucionar o problema de execução do trecho em questão? Poderíamos pensar primeiramente não em mecanismo, mas sim em técnica. Vimos

Observemos outro exemplo musical em que a digitação grafada expõe uma solução técnico-instrumental para uma articulação especificada.



Exemplo 7 – Walton, Bagatelle I, compassos 22-23
 Digitação de Julian Bream

No compasso 22, a passagem trata de um desenvolvimento da célula Sol - Lá - Fá. O problema aqui corresponde à execução de oitavas em *staccato*. A solução proposta pela digitação é realizar as oitavas inteiramente na quinta e segunda cordas. Mas seria esta a melhor solução de execução para o trecho? Esta digitação não propicia sucessivos saltos de mão esquerda? Não obstante os saltos decorrentes nesse compasso, essa digitação não acarreta, também, um salto dificultoso da última oitava desse compasso para a primeira oitava do próximo?

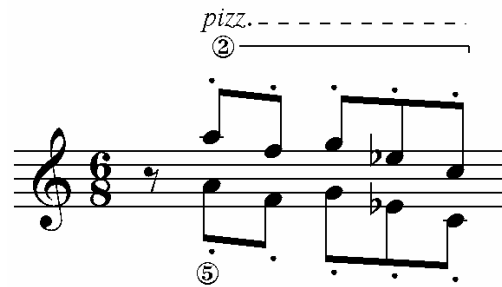
Realmente, a solução exposta por Bream apresenta dificuldades mecânicas. O mesmo trecho poderia ser executado integralmente na primeira posição. Deste modo, eliminaríamos não somente os saltos entre as oitavas desse compasso, mas também diminuiríamos o risco de erro da ação correspondente ao movimento mecânico entre a última oitava do compasso 22 para a primeira do compasso 23. Além de o salto ser menor, não seriam mantidos os mesmos dedos para a mudança de posição. Observemos a digitação abaixo:

Exemplo 8 – Walton, Bagatelle I, compassos 22-23
 Digitação proposta por esta pesquisa

Mas por qual razão se justificaria a solução proposta por Bream? Na digitação grafada nesse compasso é possível que Bream esteja sugerindo uma técnica específica para a realização dos *staccatos*, técnica que deixou de apresentar no primeiro exemplo 4: a realização de *staccatos* de mão esquerda. O efeito sonoro desta articulação se daria mediante um desprendimento dos dedos da mão esquerda logo após a execução das notas, desprendimento esse no mínimo suficiente para interromper o som das mesmas e para manter-se os dedos sobre as respectivas cordas, a fim de evitar que nestas soem harmônicos ou, também, que soem soltas.

Afora essa técnica em que os saltos de mão esquerda podem ser desejáveis, a digitação de Bream apresenta um outro problema de execução. Ela possibilita uma homogeneidade tímbrica à passagem, por manter as oitavas na quinta e segunda cordas. Notemos que a identificação do quesito timbre deu-se a partir da verificação da digitação, não estando evidente na notação do compositor. Ou seja, a análise da digitação acrescentou um elemento interpretativo à passagem.

Uma solução bem próxima a esta foi identificada em outra edição de Julian Bream. Observemos no exemplo 9, extraído da Sonatina de Lennox Berkeley, que o problema de execução da passagem é de natureza similar ao do trecho anteriormente analisado. Trata-se também da realização de oitavas sob a indicação de *staccatos*.



Exemplo 9 – Berkeley, Sonatina, compasso 59
 Digitação de Julian Bream

2.2 Condução de vozes

Devido à possibilidade de executar-se notas musicais de mesma altura em localidades diferentes da escala do violão, a deliberação de uma digitação para uma execução é fundamental para a resolução de problemas de execução relativos à condução de vozes, articulação, timbre e dinâmica. Examinemos o trecho a seguir retirado da primeira *Bagatelle*.

Exemplo 10 – Walton, Bagatelle I, compassos 69-75
 Digitação de Julian Bream

Pode-se observar, a partir do compasso 70, que o trecho está apresentado a duas vozes. A primeira voz (superior) contém as notas Dó-Lá-Réb. Notemos que esse grupo de notas, que será tratado de célula motívica, apresenta-se de forma recorrente no trecho. A segunda voz desse segmento consiste da linha inferior e está demarcada em cada compasso por uma ligadura de frase. Com relação a essa voz, observemos que nos compassos 70, 72 e 74 as notas apresentam uma relação seqüencial em graus disjuntos. Já nos compassos 71 e 73, há uma mescla de graus conjuntos e disjuntos. Podemos perceber que essa voz apresenta segmentos ora harmônicos, ora melódicos.

De que forma seria possível proporcionar uma independência às vozes na execução sem afetar a relação sonora entre as mesmas? Como executar a segunda voz, pois a mesma apresenta uma relação intervalar inconstante? A digitação de Bream favorece um efeito sonoro condizente com o problema de execução do trecho?

No compasso 70, a digitação indica as duas primeiras notas da célula motívica em cordas diferentes. Mas por que Bream formulou desta forma, se as duas últimas notas do compasso anterior (mesmas notas Dó-Lá) estão indicadas na primeira corda? Realmente as notas são equivalentes, sobretudo em altura. Mas teriam o mesmo significado?

A notação do compositor evidencia que não. Observemos que Walton, além de destacar a célula motívica por meio de uma ligadura, indicou *tenutti* sobre as notas dessa voz. A digitação formulada por Bream apresenta uma minuciosa solução para o destaque dessa célula das notas antecedentes (voz superior do compasso 69). Se digitássemos as duas primeiras notas da célula na primeira corda, por razões tímbricas, poderíamos proporcionar uma sensação sonora de continuidade da melodia do compasso 69. No caso da digitação de Bream, a execução em duas cordas poderá propiciar uma outra perspectiva para a célula em função da mudança tímbrica. Além disso, a nota Lá na segunda corda (onde o semitom é espacialmente menor que o da primeira corda) é mais suscetível de alteração sonora mediante a efetuação de vibratos. Além da possibilidade da efetuação dos *tenutti* mediante o uso do vibrato, que realçaria a célula, o movimento

mecânico correspondente às duas primeiras notas em cordas diferentes favorece uma sonoridade *legato*.

A segunda voz do trecho apresenta, além de um suporte harmônico, uma função melódica. Nos compassos 70 e 71, observemos que a harmonia é centralizada no acorde de Si bemol menor com sétima maior. No entanto, a digitação de Bream indica que as notas devem ser executadas ora em cordas diferentes ora em uma mesma corda. Ou seja, Bream sugere para essa voz uma permutação entre arpejo e linha melódica. Sua digitação propicia uma superposição sonora das notas Sib-Fá à nota Lá de acordo com a notação de Walton (ver ligaduras de prolongação) por serem indicadas em cordas diferentes. No entanto, para as quatro primeiras notas do compasso 71 (Dó-Réb-Dó-Réb), sua digitação indica a realização das mesmas apenas na terceira corda. Além da possibilidade desta formulação se justificar em virtude desse grupo de notas conter apenas graus conjuntos (propiciando uma idéia de linha melódica), a digitação de Bream poderá apresentar a solução para um outro problema.

A primeira nota do compasso 71 é Réb, assim como a última nota da célula motívica. A digitação dessas notas em cordas diferentes e, conseqüentemente, em regiões distintas, propicia à execução uma diversificação de sentido para a mesma nota Réb, possibilitando, também, uma distinção sonora às vozes. Ou seja, mesmo que a nota Réb da célula motívica não se prolongue até o compasso 71, sua localização, que se situa na segunda corda, e, conseqüentemente, seu colorido tímbrico serão preservados. Desta maneira, seria possível, ao executar-se o primeiro grupo de notas do compasso 71 na terceira corda, distingui-lo timbricamente da célula motívica. O mesmo ocorre com a nota Lá do compasso 71 distinguida da mesma nota do compasso 72 (outra voz) pelo uso de cordas diferentes.

A seguir, as duas últimas notas do compasso 71 são indicadas em cordas diferentes. É possível observar que a alternância das cordas começa a partir da relação intervalar em graus disjuntos (a partir da quarta nota desse compasso). Assim, a digitação de Bream é estabelecida pelo seguinte padrão: graus disjuntos – arpejos; graus conjuntos – movimento melódico em mesma corda.

Nos demais compassos, a formulação de Bream apresenta-se de maneira equivalente. Observemos que nenhuma nota Réb da segunda voz está situada na

segunda corda, tal como nenhuma nota Lá da mesma voz está indicada na segunda corda. Da mesma forma, podemos verificar que todas as notas da segunda voz que se relacionam em graus disjuntos estão dispostas em cordas diferentes, possibilitando, assim, um suporte harmônico mediante o efeito sonoro de arpejos. Diferentemente, todas as notas da segunda voz que se relacionam em graus conjuntos estão indicadas em uma mesma corda.

Verifiquemos o trecho da versão orquestral de Walton respectivo ao exemplo analisado anteriormente. Observemos como o compositor distribui as duas vozes do trecho.

The image shows a musical score for three instruments: Harp, Solo Cello, and Contrabass. The Harp part is in the upper staff, featuring a melodic line with a slur over several measures. The Solo Cello part is in the middle staff, showing a rhythmic pattern of eighth notes. The Contrabass part is in the lower staff, with a simple bass line and some rests.

Exemplo 11 – Walton, Arranjo Orquestral (Varii Capricci – Allegro assai), compassos 54-60

Observemos, a seguir, um outro caso em que notas iguais possuem sentidos e funções diferentes:

The image shows a musical score for a single instrument, likely a guitar or piano, with a treble clef. The score includes a key signature of one sharp and a time signature of 3/4. The music features a series of chords and melodic lines with various fingering numbers (1-4) and dynamic markings (ff, f). The score is labeled 'CVII' at the end.

Exemplo 12 – Walton, Bagatelle V, compassos 115-118
 Digitação de Julian Bream

Nesse trecho musical, mais especificamente na voz superior dos compassos 115 e 117, Walton reapresenta o motivo inicial dessa *Bagatelle*. Notemos no compasso 115 a presença de um ligado no segundo tempo. Esse ligado, que por ser pontilhada foi inserido na edição, é estipulado por Bream na apresentação do elemento motivico (compassos 1 e 4). Porém, no compasso 117 não consta nessa edição o ligado no segundo tempo. Poderia ser um erro de impressão. Mas se observarmos a digitação de Bream veremos que ela indica um movimento mecânico, entre esse intervalo de quarta (Lá-Mi), que aparentemente não condiz com a articulação do elemento motivico apresentado nas exposições anteriores. Isso porque nas exposições anteriores a digitação indica uma mesma corda. Porém, se a digitação de Bream, no compasso 117, impossibilita o efeito sonoro do ligado em uma mesma corda, poderia ela alterar a perspectiva sonora do elemento motivico, já que até então a articulação do ligado era recorrente? Por outro lado, a efetuação em cordas diferentes das notas Lá-Mi (compasso 117) não poderia se aproximar do efeito de um ligado em uma corda, pois esse mecanismo propicia uma sonoridade de *legato*? A digitação de Bream para as três últimas notas do compasso 117 na terceira corda seria justificável por uma maior contraposição tímbrica com relação ao compasso 115?

Possivelmente tais questões venham a obter respostas afirmativas e, de certa forma, poderiam justificar a digitação grafada do trecho. Mas não seria possível obtermos uma contraposição tímbrica do compasso 117 com o 115 efetuando o ligado em uma mesma corda? E, ao mesmo tempo, não seria possível abdicarmos do traslado existente entre as duas primeiras notas da voz superior do compasso 118 (Sol-Sol)? Observemos a digitação a seguir para o trecho:

Exemplo 13 – Walton. Bagatelle V, compassos 115-118
 Digitação proposta por esta pesquisa

Notemos que essa digitação pode responder afirmativamente às questões levantadas. Todavia, a digitação proposta por Bream apresenta e soluciona um outro problema de execução do trecho envolvendo a realização do translado (Sol - Sol). Verifiquemos que essas duas primeiras notas do compasso 118, segundo a notação do autor, apresentam-se em vozes distintas. Logo, a formulação de Bream não só as distingue espacial e timbricamente, mas propicia antes uma homogeneidade tímbrica indicando na terceira corda a condução da voz superior até a resolução da frase (do primeiro Mi do compasso 117 até o primeiro Sol do compasso 118). Portanto, viu-se aqui um outro caso de variabilidade de sentido para duas notas de mesmo nome e altura, em que a digitação grafada favorece a identificação e, conseqüentemente, a resolução do problema.

A problemática do objeto digitação grafada, por compreender diretamente questões técnicas, pode vir a envolver questões de variabilidade mecânica. Esta possibilidade de uma alternância de mecanismos sob um dedilhado aumenta o campo de probabilidades de problemas de execução de uma digitação grafada. Pois uma mesma digitação, por razão da possibilidade de uma variabilidade de mecanismos, pode produzir efeitos sonoros variados.

Para melhor demonstrar a hipótese levantada, vejamos um exemplo musical. O pesquisador grego Kourzakis (1993) dedicou, em sua pesquisa de mestrado, um capítulo às *Bagatelles* de Walton. Nesse capítulo, além de apresentar alguns elementos formais das *Bagatelles*, o autor discorreu sobre certos problemas de execução pertinentes à digitação de Bream. Vejamos no exemplo 14 um trecho analisado por Kourzakis (1993):



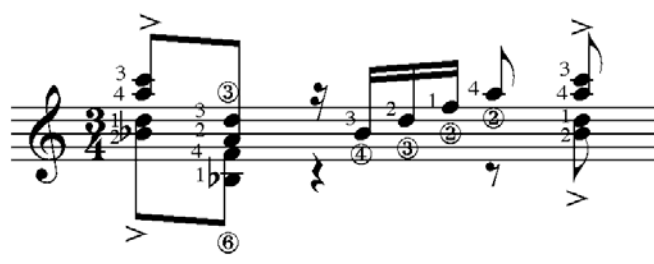
Exemplo 14 – Walton, Bagatelle I, compasso 16
 Digitação proposta por Julian Bream

Do trecho acima, o autor deteve sua atenção para o arpejo do acorde de Si bemol maior com sétima maior. Segundo Kourzakis (1993), a digitação de Bream para o trecho acarretaria uma desconformidade sonora com o problema de execução da frase. O pesquisador afirma que a digitação de mão esquerda de Bream para esse acorde foi elaborada em função da utilização de um padrão violonístico de mão direita, no qual cada nota é tocada em uma corda diferente. Isso resultaria em um efeito de superposição sonora das notas do acorde, fazendo com que elas soem mais que o indicado na partitura.

Para Kourzakis (1993), esse acorde se trataria de uma linha melódica única, sem sobreposições de notas, mas: “[...] o resultado musical da frase exibida acima em conformidade com a digitação do editor se aproxima mais do efeito de um acorde arpejado do que de uma linha única” (Kourzakis, 1993. p.33).

O autor também alerta sobre os padrões de digitação usados por violonistas, considerados convencionais, que têm como consequência execuções possivelmente desconformes com as indicações de um compositor em uma partitura. Vejamos outra declaração de Kourzakis (1993) referente à digitação de Bream sobre o mesmo acorde de Si bemol maior com sétima maior: "Esse é um caso perfeito de como padrões violonísticos fáceis podem arruinar as intenções de um compositor não-violonista. Portanto, o executante deve evitá-los a não ser que a música esteja sendo devidamente servida” (Kourzakis, 1993. p.33).

Para este caso, Kourzakis (1993) afirma que não há muito que fazer. Porém, acredita que a ilusão de uma linha única, na execução do acorde, poderá ser alcançada se as duas últimas notas do arpejo (Fá-Lá) forem tocadas na mesma corda. Observemos no exemplo 15 a digitação do pesquisador para o trecho:



Exemplo 15 – Walton, Bagatelle I, compasso 16
 Digitação proposta por Kourzakis

A digitação proposta por Kourzakis (1993) possivelmente, se executada, propiciará o efeito condizente com seu entendimento, ou seja, a sonoridade de uma linha única. No entanto, Kourzakis (1993) desprezou, de certa forma, a possibilidade de variabilidade mecânica sobre a digitação formulada por Bream. A digitação de Bream não impede, necessariamente, a realização de uma linha única como propõe Kourzakis (1993). Se a executarmos retirando os dedos da mão esquerda simultaneamente ao ataque das notas subseqüentes, não haverá sobreposição de notas. Assim, é possível dar ao arpejo do acorde de Si bemol maior com sétima maior uma condição melódica. Poderia ainda ser utilizado, para evitar uma prolongação da nota Fá, um ataque apoiado com o anular na nota Lá. Portanto vimos a possibilidade de uma mudança da perspectiva sonora a partir da variabilidade de mecanismos sobre uma digitação invariável.

2.3 Prolongação e Sustentação de Notas

Podem ser muitos os problemas envolvidos na execução de prolongações sonoras no violão. Afora a distribuição das notas em sua escala e a capacidade de sustentação sonora do violão, a digitação pode ser um importante fator para a resolução de tais problemas. A seguir, serão analisadas algumas possíveis implicações das digitações de Bream na execução de prolongações e sustentações sonoras notificadas por Walton.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with the instruction 'espress.' and a dynamic marking 'p'. The music consists of a series of chords and arpeggios. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A 'CII' marking is present above the second measure. The bottom staff is in bass clef and provides the bass line for the chords, also with fingerings and dynamics. The score is annotated with various fingerings and dynamics throughout.

Exemplo 16 – Walton, Bagatelle III, compassos 16-23
Digitação de Julian Bream

Há diversas ligaduras no trecho acima, que indicam ora uma articulação ora uma prolongação. Não obstante as ligaduras de prolongação, visualizemos, pela duração natural das figuras, que a notação informa que algumas vozes devem se sobrepor a outras. Em razão das possíveis limitações que a escala do violão oferece, a necessidade de efetuação de uma prolongação pode acarretar limitações que envolvam outros elementos interpretativos.

Uma dessas possíveis limitações, na efetuação das prolongações desse trecho, foi verificado por Kourzakis (1993). O autor comenta que um ponto fraco incontestável do compasso 16 é a necessidade de se tocar as três primeiras notas da melodia na primeira corda. Essa necessidade ocorre para se manterem os valores indicados das notas do acorde de Mi menor. Segundo o pesquisador, a execução na primeira corda criaria, também, uma desvantagem sonora à melodia. Para ele, por razão da indicação do compositor (*espressivo*), a melodia poderia ter uma sonoridade mais doce se executada na segunda corda. “O problema culmina na corda Mi solta que é totalmente insuscetível de modificação sonora. Assim o “*espressivo*” traçado pelo compositor é quase impossível de atingir” (Kourzakis, 1993. p.42).

Como vimos, existe a possibilidade de solucionarmos um determinado problema de execução implícito na peça por meio de uma digitação (no caso sustentação sonora) que, em um segundo momento, pode vir a desfavorecer timbricamente uma passagem, em função da impossibilidade de variabilidade de uma digitação para determinados casos.

Além do que foi evidenciado, identificou-se no mesmo trecho um outro caso pertinente a prolongações e sustentações. Esse caso situa-se nos compassos 21-23. Para melhor apreciação serão reapresentados os respectivos compassos:



Exemplo 17 – Walton. Bagatelle III, compassos 21-23
 Digitação proposta por Julian Bream

Nos compassos anteriores 16-20, o encadeamento harmônico foi estruturado em quintas. Nos compassos 21-23, há uma recorrência do encadeamento Fá# maior – Sol maior. Nesse encadeamento, podemos verificar a aplicação, por parte do compositor, de um jogo de tensões, no qual é possível entender o acorde de Fá# maior como antecedente e o de Sol maior como conseqüente. Observemos que somente com a prolongação dos baixos seria possível a efetuação, de forma harmônica, das dissonâncias, ora de sétima menor ora de nona maior. Não obstante, se os baixos não forem prolongados, ao executarmos os movimentos melódicos tanto ascendentes quanto descendentes da voz superior, eliminaríamos sonoramente a tensão harmônica. Ou seja, a execução das prolongações dos baixos favorece um retardo do relaxamento pela presença de um intervalo harmônico dissonante.

Outro fenômeno sonoro possível com a realização das prolongações é a efetuação de uma mudança de modo para o acorde de Sol maior. Observemos a condução da voz superior Si – Lá# (compassos 21-22, 22-23). A nota Si, que é a terça do acorde de Sol maior, tem como subseqüente a nota Lá#, que é a nona aumentada de Sol. Se prolongado o Baixo Sol nesta condução da voz superior, a nona aumentada Lá# poderia vir a representar, de forma sonora, uma terça menor (Sib). Ou seja, poderíamos realizar, ou propiciar, a sensação sonora de mudança de modo momentânea para o acorde.

A digitação de Bream necessariamente não impossibilita a efetuação das prolongações. No entanto, sua leitura pode influenciar, pela dificuldade anatômica da realização dos movimentos de abdução e adução do dedo 2 com os dedos 4 e 3 fixos, no deslocamento em bloco da mão esquerda. Essa hipótese é confirmada na própria gravação de Juliam Bream, na qual foram constatados sucessivos cortes dos baixos, provenientes do deslocamento da mão esquerda com o arraste do dedo 2. De fato, existe a possibilidade de uma relação da digitação grafada de Bream com sua execução. Por essa perspectiva, pode-se pensar na digitação grafada como uma execução grafada parcial.

Foi verificado no trecho respectivo no arranjo orquestral das *Bagatelles* um dado que merece reflexão. Observemos o trecho a seguir:

The image shows a musical score for four instruments: Flute, Clarinet in A, Clarinet in Bb, and Bassoon. The score is in 2/4 time and D major. The Flute part has a melodic line starting in measure 20. The Clarinet in A part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Clarinet in Bb part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Bassoon part has a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into four measures, with the first measure being a rest for all instruments.

Exemplo 18 – Walton, Arranjo Orquestral (*Varii Capricci Alla cubana*), compassos 20-23

Diferentemente do arranjo para violão, Walton indicou não somente prolongações para o último baixo de cada grupo, mas, sim, para todos os baixos. Coincidentemente, esse efeito sonoro proposto por Walton é bem violonístico. Como já vimos, é uma forma convencional de execução no violão a sustentação de notas tocadas em cordas diferentes, sobretudo quando os dedos estão fixos na escala do instrumento. Pela notação de Walton, pode-se pressupor a relevância das prolongações para o trecho. Pode-se também pressupor, ou embasar, a possibilidade de uma prolongação ordenada de todos os baixos no arranjo para violão. Assim, observemos novamente o trecho, agora da versão para violão, com a seguinte digitação proposta:

The image shows a musical score for guitar, measures 21-23. The score is in 2/4 time and D major. The guitar part has a rhythmic pattern of eighth notes. The score is divided into three measures. The first measure has a fingerings of 3, 2, 1, 1. The second measure has a fingerings of 3, 2, 3, 4. The third measure has a fingerings of 3, 4, 3, 4. The score is divided into three measures, with the first measure being a rest for all instruments.

Exemplo 19 – Walton, *Bagatelle III*, compassos 21-23
 Digitação proposta por esta pesquisa

Nessa digitação, os dedos estão inicialmente dispostos em um sentido látero-medial. Podemos notar, também, que aqui a digitação não indica a permanência de uma postura fixa para a mão esquerda. Vejamos no compasso 23 que, após o movimento ascendente da voz superior Lá# - Si, a digitação indica uma mudança no posicionamento dos dedos da mão esquerda para a execução dos baixos. Subseqüentemente, nos movimentos descendentes da voz superior, a digitação indica a postura inicial de mão esquerda.

Verifiquemos, agora, a ação mecânica que a digitação proposta permite para realização das prolongações, não somente as dos baixos indicados na edição violonística, mas também para a prolongação de todos os baixos, conforme indicado no arranjo orquestral:

Primeiro estágio: A digitação indica um arraste com o dedo 1. Pela da disponibilidade dos dedos no sentido látero-medial, tanto o movimento de adução do dedo 1 quanto a permanência dos dedos 2-3 na mesma casa será facilitada, pois essa postura facilita um movimento de rotação da mão esquerda, necessário para manter os baixos soando. Em seguida, a digitação sugere, enquanto prolonga-se a nota Si da voz superior, a execução do baixo Ré com o dedo 4, que está livre. Verifiquemos que ao colocarmos o dedo 4 no baixo Ré será possível mantermos o baixo Fá# com o dedo 3. Para a execução do próximo baixo Sol, bastaria a efetuação de um movimento de abdução com o dedo 3, que até então estava sobre o baixo Fá#.

Segundo estágio: Notemos que, para a execução do movimento descendente da voz superior, o arraste é indicado com o dedo 1. Para realizá-lo, mantendo-se ao mesmo tempo os baixos anteriores soando, será necessário um movimento de abdução do dedo 1. Mas, aqui, esse movimento mostra-se bem mais facilitado do que a indicação de Bream (arraste com o dedo 2) pela maior abertura entre o dedo 1 e os demais fixos. A seguir, a digitação indica um retorno gradual da posição inicial do primeiro estágio, mantendo-se o dedo 3 no baixo Sol, enquanto o dedo 2 dirige-se ao baixo Dó#. Em seguida, basta a realização do movimento de abdução do dedo 3, até então sustentando o baixo Sol, para o baixo Fá#. Assim, movendo os dedos ordenadamente, será possível a prolongação de todos os baixos.

No compasso 23, tanto o movimento de adução quanto o de abdução, necessários para efetuar as devidas sustentações das notas, são menos complexos que os dos compassos anteriores. Isso em relação à situação dos baixos, pois os mesmos são tocados simultaneamente. Contudo, para facilitar as sucessivas aberturas, e evidentemente por não haver a necessidade de arrastes, a digitação indica um revezamento dos dedos para a execução da voz superior.

O exemplo 20 mostra outro caso em que a digitação apresenta um problema semelhante ao anterior:



Exemplo 20 – Walton, Bagatelle III, compassos 42
Digitação de Julian Bream

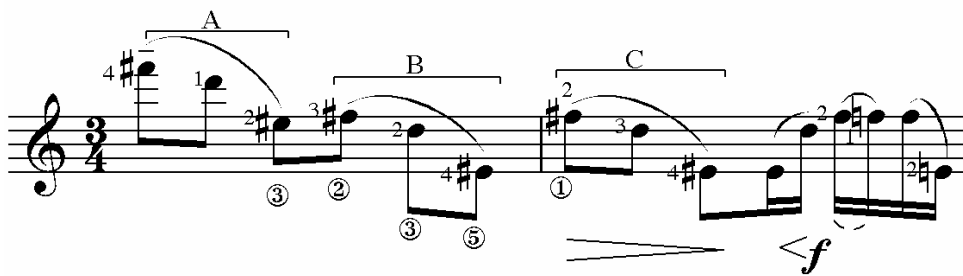
O compasso 42 apresentado no exemplo acima é semelhante ao 23, diferindo apenas pela presença de uma pausa, em vez da nota Sol como primeiro inciso. Mas, apesar da semelhança do conteúdo, a digitação sugerida por Bream é outra, totalmente disposta em pestanas. Neste caso, a digitação de Bream possibilita o movimento necessário para obter-se a sustentação. Todavia, o problema aqui pode ser a não-identificação da necessidade de efetuarem-se as prolongações.

Segundo a notação do compositor, é evidente a informação de uma sobreposição sonora entre as vozes. Para tanto, bastaria a execução das vozes em concordância com suas temporalidades. Mas, por consequência da dificuldade da passagem, que envolve uma considerável abertura de mão esquerda, principalmente os movimentos de abdução Lá#-Si podem ser abdicados. Ou seja, a dificuldade do movimento mecânico pode levar o leitor-executante a efetuar sucessivos saltos de mão esquerda.

Esses sucessivos saltos de mão esquerda são perceptíveis na gravação de Bream, em função dos cortes sonoros. Certamente, o interprete não efetuou os movimentos mecânicos necessários para efetuação das prolongações.

2.4 Translados

Neste tópico serão abordados alguns casos em que consta na digitação grafada uma solução de execução baseada na utilização de translados de mão esquerda. O traslado constitui o deslocamento da mão esquerda de uma posição para outra. A efetuação de translados pode vir a implicar delimitações para uma execução. Essas delimitações podem nortear desde questões tímbricas a determinações de fraseado.



Exemplo 21 – Walton, Bagatelle I, compassos 36-37
Digitação de Julian Bream

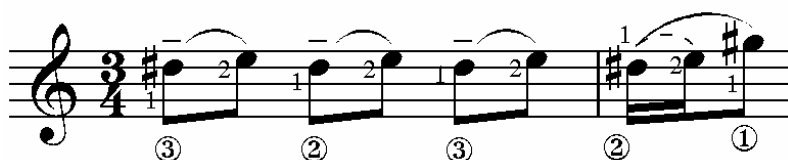
Observando o exemplo acima, pode-se partir dos seguintes questionamentos: Por que utilizar uma digitação que é estruturada por sucessivos saltos de mão esquerda? Sendo os segmentos B e C equivalentes, qual a implicação de um traslado entre ambos?

Para este trecho, seria possível formularmos uma digitação com apenas um salto de mão esquerda. Também seria possível, e exequível, a elaboração de uma digitação ausente de translados. Observemos abaixo:

de notas demarcado por Walton, bem como da realização, por consequência natural do fraseado, de uma binaridade à passagem.

Mesmo podendo ocasionar dificuldades mecânicas, a digitação de Bream apresenta uma solução para o problema de execução ao indicar um salto de mão esquerda a cada segmentação. Desta forma, a efetuação dos translados indicados por Bream naturalmente poderá, além de segmentar cada grupo, estruturar o fraseado das linhas descendentes.

Verifiquemos, agora, um outro exemplo musical no qual a digitação grafada apresenta a indicação de translados longitudinais como solução para um problema de execução.



Exemplo 23 – Walton, Bagatelle I, compassos 30-31
 Digitação de Julian Bream

No compasso 30, a digitação indica uma sucessão de saltos de mão esquerda para a execução das notas Ré# - Mi. De que forma seria conveniente a utilização dos translados para essa passagem, pois os saltos, por serem longos, proporcionam um maior risco de erro?

De forma equivalente ao exemplo anterior, a execução desses translados no compasso 30 irá segmentá-lo em três grupos, em conformidade com a articulação estipulada pelo compositor. À parte uma eficácia na subdivisão dos grupos, é possível que se obtenha um sensível destaque da primeira nota de cada grupo (assinaladas com *tenutti*), através das sucessivas mudanças de posição. Tal efeito resultaria dos contrastes tímbricos decorrentes da alternância de cordas e da breve interrupção sonora consequente dos translados.

Wolff (2001), em seu artigo “Como digitar uma obra para violão” argüiu, entre outros assuntos pertinentes à digitação no violão, sobre a realização de translados. Dentre os exemplos musicais analisados em seu artigo, encontra-se o aqui tratado.

Observemos a seguir sua argumentação a respeito formulação de Julian Bream para o compasso 30:

Nesta passagem da Bagatela 1 de William Walton, digitada por Julian Bream, as repetições da célula Ré#-Mi são alternadas entre a segunda e a terceira cordas de forma a proporcionar variedade tímbrica. As possíveis interrupções sonoras resultantes das contínuas mudanças de posição não são indesejáveis neste caso, pois tendem a destacar a articulação da passagem em grupos de duas notas. (Wolff, 2001, p.16)

O caso mencionado demonstra como uma digitação grafada pode conter problemas de execução que venham a contribuir com o entendimento do conteúdo de um trecho ou obra.

Vejamos, agora, mais um exemplo no qual a digitação grafada, indicando translações, elucida uma idéia musical:

The image shows a musical score for a guitar piece. It is in 2/4 time and features a melodic line on a single staff. The music consists of six measures of eighth-note pairs, each pair being a descending tetrachord (Ré#-Mi-D-F#). The fingerings for the first four notes of each pair are indicated as 3, 2, 1, 0. Above the first two notes of each pair, there are circled numbers 3 and 2, with a dashed line connecting them, indicating a shift in fingering between the two notes. The dynamic marking 'p cresc.' is written below the first measure. The piece concludes with a final chord consisting of a quarter note G#3 and a half note F#2.

Exemplo 24 – Walton, Bagatelle V, compassos 13-16
 Digitação de Julian Bream

A linha melódica desse trecho consiste na repetição de segmentos descendentes em graus conjuntos de quatro notas. As sucessivas mudanças de posição implícitas na digitação de Bream podem sugerir uma constante alternância tímbrica, uma vez que as duas cordas em questão, segunda e terceira, possuem peculiaridades tímbricas diferenciadas.

Esse também é um caso em que a digitação apresenta, de forma explícita, uma idéia musical. Essa mesma passagem poderia ser realizada inteiramente na 1ª posição, propiciando assim, uma menor dificuldade técnica. Porém, a digitação de Bream favorece uma maior contraposição tímbrica para a passagem.

Outro fator possivelmente relevante que envolve a utilização de translados é o gesto físico. Para tratar devidamente desta perspectiva, seria necessário uma outra pesquisa. Por esse motivo, o presente trabalho deixa em aberto essa questão, que poderá ser significativa pela possibilidade de correlação entre o gesto físico de um intérprete e sua expressão musical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho partiu do pressuposto de que a digitação grafada é um elemento passível de interpretação. Na presente pesquisa, as implicações mais relevantes foram:

- A possibilidade da digitação grafada propiciar um resultado sonoro não-condizente com os elementos interpretativos indicados na partitura.

- A possibilidade da digitação grafada, ao expor uma solução para a execução, apresentar sugestões de interpretação - principalmente com relação ao timbre e ao fraseado – não-identificadas como implícitas no texto musical. Tais sugestões decorreriam, portanto, da interpretação das digitações e não diretamente na notação do compositor.

- A possibilidade de uma digitação grafada não solucionar um problema de execução de um trecho musical devido à variabilidade de mecanismos.

Não foram diretamente tratados problemas que envolvam digitações de mão direita. Isto é justificado por este trabalho ter como objeto a digitação grafada. Logo, não consta na edição das *Bagatelles* uma grafia de digitações de mão direita suficientes para uma abordagem. Não obstante, foram observados alguns fatores relevantes que envolvem a digitação de mão direita, pois esta, mesmo não se encontrando grafada, está necessariamente implícita.

Trabalhos futuros

Primeiramente, é importante mencionar que faltou uma verificação aprofundada das implicações da digitação grafada com relação a problemas de execução que envolvam indicação de dinâmica. Para um devido trato do problema, seria necessário uma verificação intensiva sob a perspectiva das digitações de mão

direita, o que excederia o escopo deste estudo. Outros problemas de execução não-analisados foram aqueles relacionados a indicações ou interesses interpretativos que envolvam *rubatos*. Para tais problemas, esta pesquisa deixa em aberto, e possibilita, devido à elaboração e à estruturação de seu objeto de estudo, trabalhos futuros.

No decorrer desta investigação surgiram questões que por motivo do contexto em que se inseriu o objeto de estudo não foram lançadas. Uma das questões, que certamente abarca uma outra pesquisa, e, possivelmente, remeta a um outro problema, envolve as implicações de digitações grafadas de um compositor. Para tanto, a digitação poderá ser vista não somente pelo prisma de uma solução explícita de execução, mas, sim, como um elemento composicional. Nesse caso, possivelmente dever-se-á tratar de uma contingência normativa de uma digitação grafada.

Outro aspecto proveniente deste trabalho é a possibilidade da digitação grafada ser tratada como uma execução grafada, aspecto poderá apontar uma perspectiva que venha a contribuir com investigações de *performances* de violonistas.

Contudo, espera-se que este estudo, devido à elaboração e à delimitação de seu objeto de estudo, venha a contribuir com futuras pesquisas da área de Práticas Interpretativas. Por fim, fica aqui a expectativa de que a estruturação sistemática do objeto do presente trabalho venha a propiciar um direcionamento para a concepção de outros problemas, temas, objetos e para uma contínua elaboração do objeto da Execução Musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BERKELEY, I. *Sonatina for Guitar Op. 51. (Partitura) Fingered by Julian Bream. J & Willems Chester/Edition Wilhelm Hansen London Ltd. Copyright for all Countries* 1958.

CARLEVARO, A. *Escuela de la Guitarra: Exposición de la Teoría Instrumental.* Buenos Aires: Barry editorial, 1979.

CHOBANIAN, I. *Common Problems for Guitarists. Musicianship Through Phrasing.* Disponível em: <<http://www.guitarramagazine.com./issue53/p.16.asp>>. Acesso em: 5 maio 2004.

DUNSBY, J. Execução e Análise Musical. *Opus 1*, Porto Alegre, ano 1, nº1, p. 6-13, dezembro, 1989.

DUNSBY, J. *Performing Music: Shared Concerns.* New York: Oxford University Press, 1995.

FERNANDEZ, E. *Técnica, Mecanismo e Aprendizaje. Una Investigación sobre Llegar a ser Guitarrista.* Ediciones Art - Montevideo, Uruguay, 2000.

GILARDINO, A. *My own Editions are the Best, of Course, and you are Ugly and Evil.* Disponível em: <<http://www.orphee.com/editions.htm>>. Acesso em: 15 abril 2004.

GUERCHFELD, M. Pesquisa em Práticas Interpretativas: Situação Atual. *Anais do IX Encontro Anual da ANPPOM*, Rio de Janeiro, 1996, p. 60-66.

KOURZAKIS, D. *Solo Guitar to Orchestra.* 1993. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Música). Universidade de Manchester, England, 1993.

LIMA de SOUZA, E. Particularidades da Técnica Violinística na Sonatina para Violão de J. A. Kaplan. VIII Encontro Anual de Anais, ANPOM, 1996, João Pessoa. Anais Eletrônico... Disponível em: <http://musica.ufmg.br/anppom/anais8/>. Acesso em 7 de fev. 2003.

PIRES JUNIOR, J. *Construção e Função de Exercícios Integrados na Execução Violonísticas.* 1998. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

_____. Entrevista concedida em Águas Claras, Viamão, fevereiro de 2004.

TURINA, J. Fandanguillo. (Partitura). Digitação de Andres Segovia. RICORDI AMERICANA S.A.E.C., Buenos Aires, 1926.

TURNBULL, H. *The Guitar: from the Remanssance to the Present Day. The Bold Strummer.* Westpart, 1991.

WALTON, W. *Five Bagatelles.* (Partitura) Ed. Julian Bream. Londres: Oxford University: Press, 1974.

WALTON, W. *Varii Capricci.* (Partitura) Oxford Unniversity Press, 1978.

WOLFF, D. Como Digitar uma Obra para Violão. *Violão Intercâmbio*, n. 46, março, abril, 2001.

Gravações Musicais Utilizadas

BREAM, J. *Popular Classics for Spanish Guitar.* BMG Music, 1997.

BREAM, J. *Twentieth-Century Guitar I.* BMG Music, 1993.

SEGOVIA, A. *The Early Reconrdings.* AUDIO Fidelity, 1996.

WILLIAMS, J. *Spanish Guitar Music.* SONY Music, 1974 -1976.

Demais Materiais Consultados²

BOSWELL, S. *Developing Scales on the Guitar for better interpretation and deeper understanding.* Disponível em:
<<http://www.guitarramagazine.com./issue48/scales.asp>> acesso: 20 de maio de 2004.

CARLEVARO, A. *Série didática para Guitarra: Escalas Diatônicas. Cuaderno 1.* Buenos Aires; Barry, 1997a.

CARLEVARO, A. *Série didática para Guitarra: Tecnica de la Mano Izquierda. Cuaderno 3.* Buenos Aires; Barry, 1998.

² Vale ressaltar que esses materiais não foram citados no texto desta dissertação embora tenham sido utilizados nas reflexões pessoais realizadas no decorrer de todo o processo de estudo.

CARLEVARO, A. Série didática para Guitarra: Técnica de la Mono izquierda (Conclusion). Cuaderno 4. Buenos Aires; Barry, 1996.

CARLEVARO, A. Série didática para Guitarra: Técnica de la Mono derecha. Cuaderno 2. Buenos Aires; Barry, 1997.

DUDEQUE, N. História do Violão. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

ECO, H. Obra Aberta. 8ª. edição. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FRANÇA, C. Engajando-se na Conservação: Considerações sobre a Técnica e a Compreensão Musical. Revista da ABEM, n. 6, Porto Alegre, setembro de 2001.

GUSMÃO, P. O Tempo e a Dinâmica no Primeiro Movimento da Sonatina n. 2 para Piano de César Guerra-Peixe: um Estudo Pré-interpretativo. 2004. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

LANGER, S. Sentimento e Forma: uma Teoria da Arte desenvolvida a partir de Filosofia em Nova Chave. São Paulo: Perspectiva, 1980.

NIEDT, D. Findering Planting: Part I. Disponível em:
<<http://www.guitarramagazine.com./vol10Issue60-1984/p2.asp>>

MARTINS, R. O Conceitual e o Aural na Construção e na Transmissão do significado em Música. Opus, n.3, p. 19-24, Porto Alegre, setembro, 1991.

MILLAZO, E. Afastamentos Composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarneri. 2004. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

PIRES JUNIOR, J. Elementos para uma Teoria da Execução Musical. Revista do Conservatório de Música, CM.UFPEL, Pelotas, n. 1, vol. 1, 2001.

PUJOL, E. El Dilema del Sonido en la Guitarra. Ricordi Americana S.A.E.C. Buenos Aires, 1993.

SELL, C. A Utilização da Escrita Idiomática Violinística nas Peças para Violino e Piano de Luíz Cosme. 2003. Dissertação (Mestrado em Música)–Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

ANEXO 1

ANEXO 2