

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

Aristóteles de Almeida Pires

A sonoridade do violão na execução musical:

um estudo sobre os seus aspectos formadores e a análise de duas gravações das Quatro
Peças Breves de Frank Martin.

Porto Alegre

2006

Aristóteles de Almeida Pires

A sonoridade do violão na execução musical:

um estudo sobre os seus aspectos formadores e a análise de duas gravações das Quatro Peças Breves de Frank Martin.

Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na subárea de Práticas Interpretativas.

Orientadora:
Prof^ª Dr^ª Any Raquel Carvalho

Porto Alegre

2006

Aristóteles de Almeida Pires

A sonoridade do violão na execução musical:

um estudo sobre os seus aspectos formadores e a análise de duas gravações das Quatro
Peças Breves de Frank Martin.

Artigo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na subárea de Práticas Interpretativas.

Defesa em 29 de maio de 2006.

Prof^ª Dr^ª Any Raquel Carvalho – Orientadora

Prof^º Dr. Orlando Fraga – EMBAP/UFPR

Prof^º Dr. Daniel Wolff – UFRGS

Prof^º Dr. Antônio Carlos Borges Cunha – UFRGS

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus por ter me dado todas as condições necessárias para terminar essa etapa;

À minha amada Betânia, pelo seu amor e apoio incondicional, que me dão estímulo para seguir adiante;

À Isabela, minha filha, que me deu uma nova dimensão de vida;

À minha mãe Maria Lindamir, pelo seu carinho, seu exemplo e pelo seu amor;

Ao meu irmão José Homero pelos ensinamentos de música, sem os quais esse trabalho não existiria;

Aos Professores do PPGMUS/UFRGS com os quais tive contato durante o curso, agradeço pelo ensino e apoio; em especial à Professora Any Raquel Carvalho pela confiança e pela dedicação e ao Professor Daniel Wolff pela orientação na prática instrumental;

Um saudoso agradecimento à Professora Rose Marie Reis Agrifoglio (*in memoriam*) que me ajudou a descobrir o caminho a seguir durante essa pesquisa;

Aos colegas pelo convívio e, em especial, ao Rafael Garcia Borges pela amizade;

E a todas as pessoas que conviveram comigo e que, de alguma maneira, também fazem parte do resultado final desse trabalho.

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho ao meu pai, José Homero (*in memoriam*), que sempre me apoiou e me ensinou a ser uma pessoa melhor, e a todos aqueles que, como eu, foram envolvidos pela sonoridade do violão.

RESUMO

A sonoridade é um aspecto importante para a execução violonística. Esse trabalho tem por objetivo estudar a sonoridade com um elemento da execução musical, entender os seus aspectos formadores dentro do âmbito técnico, textual e perceptivo, utilizando-se como exemplo duas gravações das *Quatro Peças Breves de Frank Martin*. Os resultados são discutidos à luz do embasamento teórico, fazendo-se considerações a respeito das possibilidades de execução musical e como a sonoridade do violão atua nesse contexto.

PALAVRAS-CHAVE: Violão. Sonoridade. Execução Musical.

ABSTRACT

Sound is an important aspect to guitar performance. The purpose of this work is to study the sound as an element of musical performance, understanding the aspects which form it as seen through technique, text and perception, using two recordings of the *Frank Martin's Quatre Pièces Brèves* as example. The results were based on the theoretical framework considering the possibilities of musical performance and how the guitar sound works in this context.

KEY-WORD: Guitar. Sound. Musical Performance.

SUMÁRIO

RESUMO	5
ABSTRACT	6
INTRODUÇÃO	10
1 A SONORIDADE COMO ELEMENTO DA EXECUÇÃO MUSICAL	15
1.1 A AÇÃO INTERPRETATIVA NA EXECUÇÃO MUSICAL	16
1.2 OS ELEMENTOS FORMADORES DA EXECUÇÃO MUSICAL E DA SONORIDADE	22
2 OS ELEMENTOS FORMADORES DA SONORIDADE DO VIOLÃO	26
2.1 ASPECTOS TÉCNICOS	26
2.1.1 A técnica instrumental e a sonoridade	26
2.1.2 Os aspectos intrínsecos do instrumento	40
2.2 ASPECTOS TEXTUAIS	48
2.2.1 O texto musical e a sonoridade	48
2.2.2 Os elementos textuais explícitos e implícitos	49
2.3 ASPECTOS PERCEPTIVOS	51
2.3.1 A percepção do intérprete e a sonoridade	51
2.3.2 A análise musical como um facilitador da execução	51

3 METODOLOGIA	56
3.1 SELEÇÃO DA OBRA E INTÉRPRETES	56
3.1.1 Intérpretes	56
3.1.2 Obra	57
3.2 PROCEDIMENTOS DA ANÁLISE	58
3.2.1 Partitura e seleção dos trechos	58
3.2.2 Realização dos gráficos	58
3.2.3 Análise gráfica	59
3.2.4 Exemplos sonoros	60
3.2.5 Delineamento da pesquisa	61
4 RESULTADOS	63
I PRÉLUDE	67
Exemplo 1	67
Exemplo 2	69
Exemplo 3	73
Exemplo 4	76
Exemplo 5	78
II AIR	80
Exemplo 6	80
Exemplo 7	83
III PLAINT	86
Exemplo 8	86
IV COMME UNE GIGUE	88
Exemplo 9	88

CONCLUSÃO	91
REFERÊNCIAS	101
ANEXOS	105
ANEXO A – Partitura das Quatro Peças Breves (Universal Edition)	106
ANEXO B – Gravação em CD dos Exemplos Sonoros	115

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende estudar alguns aspectos da sonoridade do violão. Esse tema é importante para o violão, pois é um instrumento com diversas possibilidades sonoras, as quais favorecem a expressividade musical do intérprete.

O meu interesse pelo tema vem desde a época em que iniciei o estudo de violão com o Professor José Homero de Souza Pires Jr¹. O trabalho com a sonoridade do violão sempre foi abordado, durante este aprendizado, como algo imprescindível para a qualidade da execução violonística. Assim, iniciei o estudo do instrumento primeiramente sem o uso de unhas. Após dominar os primeiros rudimentos da técnica e estudar as primeiras peças, é que comecei a tocar com o uso de unhas. O passo seguinte foi buscar um modo de obter a mesma qualidade de som produzida pelo toque com a polpa, porém agora com o uso de unhas. Esse processo me possibilitou aprendizado em relação às várias maneiras de abordar a técnica da mão direita e os respectivos resultados sonoros, e, principalmente, como usá-los a favor da execução. É necessário ressaltar que essa qualidade de produção sonora deriva de um processo dinâmico e singular, e que pode ser constantemente aprimorada pelos violonistas (PUJOL, 1960; CARLEVARO, 1979; ZANON, 2004). Nesse contexto, insere-se um aspecto relevante: a compreensão do termo

¹ Este estudo de violão se desenvolveu no âmbito familiar.

sonoridade, a qual contempla os vários aspectos envolvidos na sua gênese e o papel central que ela desempenha para o violonista.

A sonoridade é um fator que pode diferenciar qualitativamente o violonista no sentido de evidenciar sua característica pessoal (BOBRI, 1980; PUJOL, 1960), fenômeno que não é exclusivo do violão. Essa característica torna-se mais operante e funcional na área das práticas interpretativas e no exercício de apreciação estética, quando se buscam parâmetros qualitativos de execução. Exemplo desse fato é a qualidade do som do violonista Andrés Segovia (BOBRI, 1980). Ao serem analisados registros sonoros² e a crítica especializada a respeito de Segovia, fica claro que a sua sonoridade, além de outros aspectos, foi um grande diferencial. Apesar de críticas a algumas abordagens e concepções musicais de Segovia, a questão da sua qualidade de som era um aspecto indiscutível (GLOEDEN, 1996). Não se pretende com isso colocar a sonoridade como um aspecto isolado de maior importância para o violão, que seja necessariamente sinônimo de qualidade musical, já que é possível haver “intérpretes medíocres com uma qualidade boa de som” (ZANON, 2004)³, mas destacar a sua importância para a execução violonística.

A sonoridade possui um papel de destaque, em maior ou menor grau, por parte dos violonistas. Estudando-se a história do instrumento, observa-se que essa preocupação esteve presente em vários estágios do seu desenvolvimento, dentre os quais se destacam:

- a) Avanços na técnica instrumental: como a padronização da técnica de uso de unhas (FERNÁNDEZ, 2000);

² O termo registro sonoro será utilizado neste trabalho como qualquer veículo de gravação disponível, incluindo CD, fitas e discos.

³ Citação retirada de entrevista concedida a mim por ocasião de uma série de *Master Classes* ministradas em Porto Alegre, no Instituto de Artes da UFRGS, em maio de 2004.

- b) Avanços na técnica de construção: variam desde a padronização do arquétipo do violão moderno até a busca de maiores recursos sonoros através de pesquisas de técnicas inovadoras de construção, com o uso de tampos de fibra de carbono (DUDEQUE, 1996);
- c) Tecnologia envolvida diretamente com o instrumento: exemplo é a fabricação de cordas de *nylon*⁴ e os modernos aparelhos de amplificação.

Ao serem analisados violonistas de destaque no cenário musical⁵, observa-se que eles possuem vários fatores que os colocam em evidência, como domínio técnico, fundamentação e cultura musical, expressividade, consistência interpretativa e domínio da sonoridade (ZANON, 2004). Exemplos notáveis desses aspectos são os casos de Andrés Segovia e Julian Bream, ambos figuras centrais para o desenvolvimento do violão no século XX (DUDEQUE, 1996), cujas execuções ainda hoje impressionam pelos seus potenciais de sonoridade:

[...] o fascínio que Segovia exerce sobre quem o ouve pela primeira vez é a sua sonoridade, caracterizada por grande clareza e robustez, conseguidas através de uma combinação de polpa e unha para os ataques dos dedos da mão da direita, pela ausência de força física através da tonicidade muscular devidamente colocada e o aproveitamento do peso exercido pelo braço e mão, aliados a uma técnica de mão esquerda absolutamente aérea [...] o resultado destas qualidades gerava uma sonoridade e grande projeção, vantagem que o mestre espanhol impunha sobre seus contemporâneos (GLOEDEN, 1996, p.85).

Quando são analisados registros sonoros de intérpretes como estes, suscitam-se várias idéias sobre a relação da qualidade do resultado musical das suas execuções e a sonoridade envolvida em sua gênese, o que será discutido a seguir.

Os fatores envolvidos com a sonoridade são *amplos e multifatoriais* (PUJOL, 1960), e válidos para o desenvolvimento da qualidade do instrumentista. Levando-se em consideração esses aspectos, deve-se salientar que a expressividade do artista está vinculada à capacidade que

⁴ Anteriormente à segunda guerra mundial, as cordas usadas no violão eram feitas com tripa de carneiro. O ganho em termos de qualidade sonora com as cordas de Nylon foi notório, o que proporcionou avanços para o desenvolvimento do violão no século XX (DUDEQUE, 1996).

⁵ De acordo com dados da crítica especializada.

“ele próprio possui de executar a obra” a fim de expressar os “seus [da obra] próprios elementos” (PAREYSON, 1954, p.64). Assim, não há interpretações absolutas e/ou excludentes de outras, mas sim, infinitas possibilidades de executar e interpretar a obra de acordo com os elementos que o artista consegue extrair da própria obra e “materializá-los” através dos recursos expressivos que ele dispõe. Portanto, a sonoridade desempenha uma função importante nesse processo, pois é através dela que o instrumentista se expressa musicalmente.

A partir disso, pode-se formular as seguintes questões: Como entender a sonoridade e os seus fatores formadores? Quais elementos estão envolvidos com a sonoridade do violão? Como destacar esses elementos e auxiliar o violonista enquanto executante? Essas questões exemplificam a amplitude do tema e a sua relevância. Desse modo, os objetivos desta pesquisa são os seguintes:

- a) Estudar a sonoridade como um elemento da execução musical;
- b) Estudar os aspectos formadores da sonoridade;
- c) Utilizar a análise da sonoridade em duas gravações de uma mesma obra para obter subsídios que promovam o seu entendimento;
- d) Aplicar os elementos teóricos da execução musical e da sonoridade a partir dos exemplos musicais.

Para isso, o roteiro desse trabalho envolverá no capítulo 1 a discussão dos elementos da execução musical e como é possível inserir a sonoridade nesse contexto. São expostos embasamentos teóricos sobre uma teoria de execução musical e discutido o papel da sonoridade nesse contexto.

No capítulo 2, os fatores que formam a sonoridades são estudados. A partir do entendimento da sonoridade enquanto elemento da execução, os seus fatores constituintes são agrupados em aspectos técnicos, textuais e perceptivos.

Os capítulos 3 e 4 englobam os procedimentos relacionados com a análise da gravação. Os procedimentos metodológicos são expostos no capítulo 3 e a descrição dos resultados da análise é feita ao longo do capítulo 4.

Na conclusão, os resultados são discutidos à luz do embasamento teórico anterior e são feitas considerações a respeito das possibilidades de execução musical, como a sonoridade atuante nesse contexto e são estudados os seus aspectos formadores a partir dos exemplos musicais.

1 A SONORIDADE COMO ELEMENTO DA EXECUÇÃO MUSICAL

O objetivo desse capítulo é fundamentar dois aspectos relevantes para o tema do estudo:

- a) Entender a sonoridade⁶ como um dos elementos da execução musical;
- b) Estudar os aspectos formadores da sonoridade do violão.

Desse modo, na primeira parte será feito um estudo dos elementos da execução musical, baseados em BERRY (1989), DUNSBY (1995) e PIRES JR (1998); e então aproximar a sonoridade como um dos elementos intrínsecos da execução musical. Na segunda parte do capítulo, serão estudados os elementos próprios da sonoridade do violão, baseados principalmente nos métodos de SOR (1832), AGUADO (1843), nos escritos de PUJOL (1960), CARLEVARO (1979), FERNANDÉZ (2000), GILARDINO (1993), assim como em outras fontes da literatura violonística⁷.

1.1 A AÇÃO INTERPRETATIVA NA EXECUÇÃO MUSICAL

A execução musical pode ser entendida como um fenômeno resultante de uma complexa interação de fatores, os quais englobam aspectos inerentes do *intérprete* e da *música* (BERRY, 1989). Em linhas gerais, a execução instrumental tem por objetivo um determinado *resultado sonoro*, de modo que os elementos musicais são, de certo modo, “executados” pelo intérprete através da manipulação dos seus próprios recursos expressivos (PAREYSON, 1954). Estes, por sua vez, englobam fatores que, entre outros, estão intrinsecamente ligados à sonoridade

⁶ Nesse capítulo, o termo sonoridade denotará sempre a sonoridade do violão.

⁷ Estas fontes incluem entrevistas e depoimentos de professores e violonistas de destaque, capítulos de livros e artigos em periódicos especializados, os quais serão devidamente explanados ao longo desse capítulo.

característica de cada instrumento, de cada obra e de cada intérprete. Portanto, ao se pensar que a execução musical possui elementos próprios, torna-se necessário primeiramente que estes sejam definidos, para que, num segundo momento, entenda-se que a sonoridade é um fenômeno complexo e multifatorial, resultante não apenas das características próprias da execução, mas também de variáveis intrínsecas de cada instrumento.

A busca por respostas que definam os elementos da execução musical tem resultado em várias correntes de pensamento (PALMER, 1997). Muitos procuram elementos comuns da execução a outras áreas, procurando aproximá-la de áreas como análise e musicologia (GUERCHFELD, 1996), enquanto outros a entendem como uma subárea independente e com os seus próprios objetos de estudo. Nesse contexto, o estudo dos elementos próprios da execução musical tem sentido, pois promove uma melhor compreensão enquanto área de conhecimento e propicia subsídios para que o executante (instrumentista) possa utilizá-los a favor de ganhos qualitativos na área de práticas interpretativas⁸ – a execução propriamente dita (PALMER, 1997).

A relação entre as estruturas musicais e a execução musical tem sido estudada por vários teóricos (GERLING, 2000), muitos com contribuições importantes para o campo das práticas interpretativas. Em relação a essa última abordagem, BERRY (1989) destaca, em seu livro *Musical Structure and Performance*, alguns princípios que definem componentes da execução musical⁹. Um desses componentes é a *ação do intérprete* como um *elemento ativo*, resultante do seu próprio entendimento das estruturas musicais e das suas possibilidades expressivas, o que tem efeito direto no resultado da sua execução. Nesse contexto, ao se questionar o papel do intérprete, Berry levanta algumas questões de interesse:

⁸ Em relação à execução musical, a proposta principal desse capítulo é estudar os seus elementos intrínsecos que promovam subsídios para a prática musical propriamente dita. Foge deste objetivo a discussão a respeito das suas limitações enquanto área de conhecimento, embora uma reflexão preliminar seja oportuna.

⁹ O autor também ressalta e exemplifica como o intérprete pode utilizar a análise das estruturas musicais em favor da execução.

O ponto central da interpretação pode ser resumido em duas questões: Numa unidade particular da estrutura musical, de onde e de quais pontos (e estados) podem ser direcionados gestos a serem seguidos? E qual é o papel do executante em projetar e esclarecer elementos essenciais de direção e continuidade? Como estas questões englobam muitas dificuldades, aspectos subsidiários, é vital que qualquer discussão de teoria e prática em execução resista a pretensões dogmáticas [...] da análise à decisão interpretativa, há alternativas defensivas com a necessidade de uma perspectiva de entendimento da estrutura e do processo (BERRY, 1989, p. 2).

Além de ressaltar a análise como um elemento facilitador da execução, Berry destaca a dificuldade de definição dos limites de ação do intérprete. Para tanto, limita alguns elementos que estão a “serviço” do executante, ou seja, os elementos musicais que o intérprete pode manipular mais livremente de acordo com as suas próprias decisões interpretativas:

Quais são os limites da liberdade expressiva nos quais o intérprete pode interferir quando é apropriado e desejável projetar e expor alguma imagem conceitual de uma obra? O que o intérprete pode fazer além da execução literal no exercício da liberdade interpretativa? Estas questões trazem à mente primeiramente a questão do *tempo* [...] Um segundo campo da ação interpretativa é a questão da *articulação* (1989, p. 3) [*grifo nosso*].

A partir dessas idéias, o conceito de *ação interpretativa* começa a ter um campo de atuação mais claro e limitado a elementos constituintes da execução musical propriamente dita, os quais residem basicamente em questões de *tempo* e *articulação*. A visão do *tempo*, nesse caso, inclui as variações do tempo deliberadas pelo intérprete e que são realizadas ao longo de uma determinada obra. O “*controle deliberado e a modulação do tempo é claramente um dos mais eficazes modos de ação do intérprete na execução musical*” (BERRY, 1989, p. 3). Vale ressaltar que as questões do *tempo* em música têm sido objeto de estudo em pesquisas na área de práticas interpretativas, que tentam vincular o tempo e suas variações – *agógica* – como um dos elementos importantes da expressão musical do intérprete (MARTINGO, 2005, p. 188).

A *articulação* é outro elemento apontado por Berry como um objeto da ação deliberada do intérprete e inserido no seu conceito de *ação interpretativa*. Berry resalta que há “uma

infinita variedade de possibilidades de articulação”, onde estão incluídos “todos os ajustes individuais de intensidade, duração e agrupamento do *legato*” (BERRY, 1989, p. 3). Segundo Berry, o tempo e a articulação “são categorias *essenciais* da intervenção do intérprete”, onde as “escolhas aplicadas a cada uma delas devem ser compreendidas no sentido de denotar uma *atitude interpretativa*” (Idem):

Estas duas amplas categorias de escolha interpretativa não são absolutamente distintas e não comprometem a sua validade como amplos domínios aplicáveis da *ação expressiva* pela qual o intérprete age. E embora parece paradoxal que uma variação real de infinitos potenciais de *intervenções interpretativas* deve ser sujeita a uma simples classificação, o fato é que as coisas que se pode fazer em termos de interpretação são essencialmente questões de *tempo e articulação* (BERRY, 1989, p. 3) [*grifo nosso*].

O tempo e a articulação são apontados por Berry como elementos que podem variar de acordo com a *ação expressiva* do intérprete, sendo por isso elementos constituintes da execução musical. Também enfatiza essas duas variáveis como um *aspecto essencial* para a execução, já que as infinitas *intervenções interpretativas* têm por foco o tempo e/ou a articulação. Entretanto, essas intervenções interpretativas expostas por Berry, podem ser entendidas como “manipulações deliberadas do intérprete”, as quais têm como foco algumas características expressivas (*agógica e articulação*) da execução. Estas, por sua vez, são decorrentes de manipulações de aspectos da sonoridade instrumental e mais especificamente, de características do som enquanto elemento formador da sonoridade, conforme será discutido a seguir.

De acordo com Pujol (1960), a sonoridade do violão apresenta vários parâmetros. As possibilidades de combinação de elementos expressivos da sonoridade são infinitas, e estão sujeitas a elementos comuns da execução musical. Deve ser lembrado que outros parâmetros como *dinâmica e timbre* também podem ser manipulados durante a execução (CARLEVARO, 1978), havendo, portanto, uma ação interpretativa também nesse dois. Alguns desses estão relacionados intrinsecamente à *qualidade físicas do som*, mas não restritos a elas:

Intensidade, altura e timbre são qualidades particulares do som. Sempre que duas notas com a mesma intensidade e altura produzirem em nosso ouvido uma sensação diferente, terão timbre distinto. Esta diferença que pode variar ao infinito é, dentro do sentido comparativo, suscetível de comparação (PUJOL, 1960, p. 26).

Os parâmetros do som constituem a sonoridade, e esta resulta da combinação do som propriamente dito em associação com outros fatores, que vão desde questões instrumentais até diferenças próprias de cada executante. Quando comparamos as qualidades físicas do som¹⁰, a *dinâmica* (intensidade) e o *timbre* são os parâmetros que mais sofrem a ação do executante, já que a altura e duração são aspectos que tradicionalmente estão expostos na partitura, e não facultam grandes possibilidades de variações. Este fenômeno já foi observado em estudos de execução musical que comparam as diferenças entre execuções de uma mesma obra (MARTINGO, 2005).

Em relação ao violão, a possibilidade de variações de *timbre* é uma das principais características do instrumento, fator este que contribui para a sua sonoridade peculiar¹¹. As possibilidades tímbricas não se restringem apenas ao som propriamente dito, mas incluem muitas variáveis. Sobre este aspecto, Pujol escreve:

Nenhum dos grupos instrumentais oferece tanta variedade de timbre como o grupo de instrumentos de cordas pulsadas [...] O timbre pode ser bom, mau, melhor ou pior, de acordo com a valorização que lhe dá o sentido crítico de que julga. Como esta apreciação depende, dentre mil fatores, da sensibilidade auditiva e emotiva, impressão, educação musical e intelectual [...] de quem julga, a classificação do timbre pode variar ao infinito (1960, p. 11).

Assim, a questão do *timbre* no violão representa uma característica importante e um aspecto que promove riqueza da sonoridade, de modo que a qualificação do timbre envolve termos que são normalmente utilizados na técnica violonística (CARLEVARO, 1979; FERNÁNDEZ, 2000). Exemplos disso são as nomenclaturas (metálico, escuro, doce, etc.), para se referir às variedades resultantes do tipo de ataque e da região na qual as cordas são tangidas.

¹⁰ Altura, duração, intensidade e timbre (VASCONCELOS, 2002).

¹¹ Segovia, de acordo com a idéia de Berlioz, se refere ao violão como “uma pequena orquestra” (PINTO, 2006).

Vale lembrar que a idéia de timbre envolve mais do que a simples realização de metálico ou doce, mas sim questões de estrutura musical:

O timbre é um fator muito importante para no violão. É certo que não tem a mesma relevância em todos os períodos nem em todos os autores, e, por exemplo, não é possível aplicar a mesma idéia de timbre de uma obra de Sor a uma obra de Narváez, ou Manuel Ponce ou na Sequenza XI de Luciano Berio. Constatamos, em geral, que, à medida que nos aproximamos do presente, o timbre passa a ser um elemento cada vez mais composto, cada vez mais estabelecido pelo compositor (FERNÁNDEZ, 2000, p. 45).

A *dinâmica* possui uma gama de possibilidades que estarão de acordo com as indicações da partitura, decisões interpretativas próprias do executante, possibilidades técnicas e instrumentais entre outros. É necessário entender que a dinâmica também está sujeita às variedades de fatores semelhantes aos apontados para o timbre. No violão, a questão da intensidade do som (dinâmica) representa uma das suas limitações, fato que pode ser comprovado ao longo da história do instrumento, e que motivou uma série de adaptações e modificações, como a evolução na construção (*lutheria*¹²) e adaptações na técnica instrumental (DUDEQUE, 1994). A realização da dinâmica deverá seguir as indicações presentes na partitura e as variações de cada intérprete, já que os sinais expressivos do compositor podem alterar o perfil dinâmico da execução (SHAFFER *apud* MARTINGO, 2005, p. 188).

Portanto, dentre os elementos físicos do som, que constituem a sonoridade com um todo, o *timbre* e a *dinâmica* são parâmetros que sofrem a ação mais “deliberada” do executante, enquanto que os demais (altura e duração), normalmente, não sofrem grandes variações, pois tradicionalmente estão escritos no texto musical (partitura). Ao entendermos que a sonoridade é constituída pelo som, as variações de *timbre* e *dinâmica* também constituem os aspectos do som que promovem a expressividade característica de cada intérprete, pois são suscetíveis às suas

¹² A palavra *lutheria* provém do vocábulo francês *lute* que significa *laúde*, a qual, por sua vez, também, deu origem ao instrumento alaúde. A *lutheria* é a arte de construir instrumentos de corda (PENNA, 2006), e nessa pesquisa envolverá a idéia de construção apenas de violão.

decisões interpretativas e vinculadas aos elementos formadores da execução musical (FERNÁNDEZ, 2000). De acordo com o exposto até o momento, as idéias centrais podem ser agrupadas conforme mostra a Figura 1. Na seção seguinte, serão discutidos os fatores da sonoridade do violão e a sua relação com a execução musical.

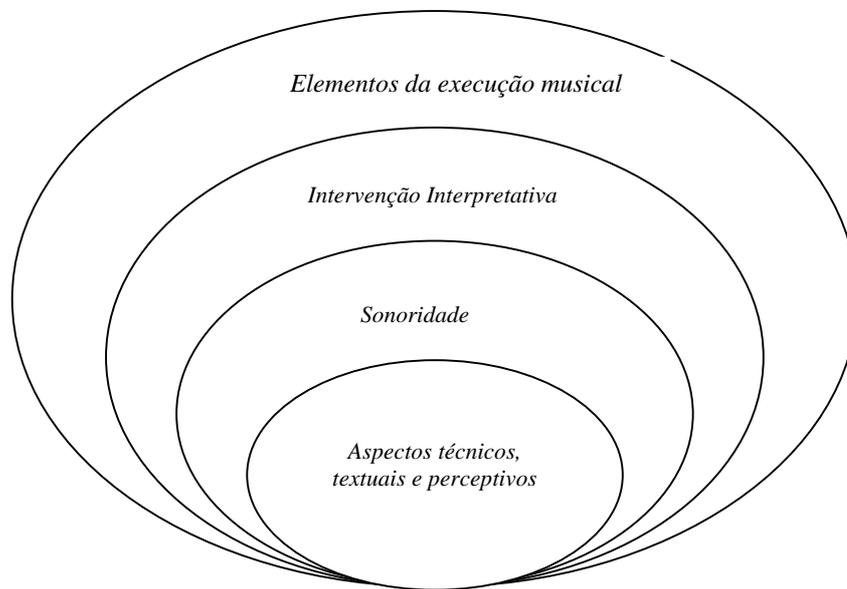


Figura 1 – A relação entre sonoridade e execução musical

1.2 OS ELEMENTOS FORMADORES DA EXECUÇÃO MUSICAL E DA SONORIDADE

A proposta desta pesquisa envolve reflexões preliminares a respeito dos fatores que originam a execução e a sonoridade do violão. Não se pretende com isso construir uma definição de sonoridade, mas sim, estudar alguns dos aspectos que a compõem.

Fazendo-se uma aproximação entre os *elementos da execução* destacados por BERRY (1989) e a *sonoridade*, pode-se concluir que *esta* também dependerá das variações de *tempo* e da *articulação*, as quais constituem o objeto da ação deliberada do intérprete (Figura 1). Entretanto, os elementos próprios da sonoridade promovem também subsídios para a mesma *ação interpretativa*, conforme Berry (SHAFFER *apud* MARTINGO, 2005, p.188). Assim, a ação do intérprete envolverá também aqueles elementos próprios da execução que são “materializados” através da sonoridade. Esta, por sua vez, possui fatores próprios que a formam, que num âmbito mais específico, também estão sujeitos à mesma ação interpretativa.

Portanto, a sonoridade pode ser entendida como resultante dos fatores intrínsecos da execução musical enquanto área de conhecimento, os quais estão sujeitos a uma ação interpretativa. O conceito de *ação interpretativa* (BERRY, 1989) ajuda a entender quais são os focos de ação do executante – *tempo e articulação*. Vale lembrar que outros componentes da sonoridade como *timbre* e *dinâmica* sofrem também a ação deliberada do intérprete durante a execução. Entretanto, como entender a *sonoridade* nesse contexto? Como segmentar os aspectos específicos envolvidos com a sua formação? Essas questões revelam a necessidade inicial de entender as variáveis próprias da sonoridade dentro de um âmbito mais amplo da área da execução musical.

Uma possibilidade para responder aos questionamentos acima seria entender os elementos formadores da execução musical, os quais também influenciam a sonoridade, pois esta é intrinsecamente ligada ao resultado sonoro final da execução. Desse modo, torna-se pertinente a

proposta levantada por PIRES JR (1998)¹³. Em linhas gerais, propõe que a execução musical é o resultado de um *misto* de pelo menos três elementos que agem simultaneamente durante o processo de execução, a saber:

1.2.1 Técnica: Este fator contempla os aspectos relacionados com a técnica propriamente dita e com as variáveis do instrumento. A qualidade do som produzido no violão envolve vários fatores técnicos que estão relacionados com os elementos da sonoridade (BERRY, 1989). Essas características proporcionam para o violonista possibilidades expressivas infinitas, que são utilizadas ao longo da execução, em maior ou menor grau, de acordo com a capacidade técnica de cada violonista (PUJOL, 1960; CARLEVARO, 1979).

1.2.2 Textualidade: Este nível engloba as informações musicais contidas na partitura (*texto musical*). Neste item, a sonoridade traduz os elementos musicais presentes no texto musical, e engloba a identificação e a realização dos mesmos.

1.2.3 Perceptividade: Envolve os aspectos perceptivos do intérprete, como ele entende e executa uma determinada obra. Nesse contexto, a sonoridade pode ser entendida como um fenômeno que deriva de um misto de elementos e informações contidas no texto musical (*textualidade*) que são entendidos pelo intérprete (*perceptividade*) e são executados através da técnica instrumental (*tecnicidade*).

Dentro deste enfoque, pode-se considerar que a sonoridade é um elemento constituinte da execução musical, pois também resulta do conjunto desses fatores - *textualidade, perceptividade e tecnicidade* - os quais propiciam infinitas possibilidades de execução (PIRES JR, 1998). Especificamente em relação à sonoridade do violão, Pujol ressalta:

¹³ PIRES JR (1998) definiu características para o objeto da execução musical, os quais também poderiam envolver os objetos de estudo dos trabalhos da área de Práticas Interpretativas.

O ecletismo na arte pode milagrosamente transformar os defeitos em virtude: do mesmo modo que uma sonoridade austera pode ser adequada para uma musicalidade severa, uma sonoridade brilhante pode dar mais autenticidade num determinado caráter ou estilo musical [...] Seria lamentável encerrar nossa discussão na exclusividade de um critério que acabasse com nosso velho dilema [som do violão]. O que conta em matéria de arte é o *espírito*. Felicitemo-nos, pois, que o violão oferece essa dualidade de aspectos, na qual cada artista pode, segundo seus sentimentos realizar sua obra (1960, p. 33-34) [grifo do autor].

Além disso, as variáveis da sonoridade propiciam elementos de expressão musical *própria* de cada intérprete que interferem qualitativamente na execução:

Um mesmo instrumento [...] não soa igual em mão de diferentes executantes. O violoncelo de Cassals, o violino de Kreisler [...] não produzem a mesma qualidade de som quando tocados por mãos diferentes. Logo existe uma categoria superior de qualidade sonora num mesmo instrumento que reside no procedimento particular de cada artista (PUJOL 1960, p. 27).

Quando ouvimos um grande intérprete, muitos elementos são os responsáveis pela execução musical de qualidade, mas o elemento sonoridade é algo chamativo. É através dela que a música é de certa forma “exposta ao ouvinte” (PAREYSON, 1954).

Referindo-se ao resultado das interpretações de *Glenn Gould*, Eduard Said (1991) ressalta o aspecto da sonoridade:

O extraordinário virtuosismo e a graça rítmica de Gould produzia um som idealmente perfeito para fazer música complexa soar mais clara, mais lucidamente compreendida e articulada do que o som produzido por outros pianistas [...] O que se sobressai não é tanto um estilo uniforme, mas uma continuidade clara e imediatamente perceptível entre o seu “toque” e uma modalidade pessoal de discurso retórico [...]. Mesmo um pequeno trecho de suas gravações revela clareza de vozes, a inventividade rítmica e a espontaneidade da lógica tonal e digital que faz emergir essa continuidade sólida entre identidade pessoal e “assinatura” musical do executante (1991, p. 55 e 57).

Ao pensarmos que a qualidade do som produzido pelo instrumentista é um dos meios para executar uma determinada obra musical, podemos entender a sonoridade como formadora da sua execução musical, de modo que a *expressividade* artística musical passará obrigatoriamente pela *sonoridade* produzida no instrumento. Entretanto, a maneira como esse som é transformado e manipulado pelo artista é que faz com que o resultado musical, entre outros aspectos, seja pessoal, característico e qualitativamente diferenciado (PUJOL, 1960; PAREYSON, 1954). Desse

modo, a sonoridade produzida (resultante) será um elemento diferenciador de cada músico no momento em que houver capacidade de produzir a *interação* e entre aqueles elementos *constituintes da execução* musical (textuais, técnicos e perceptivos de cada obra). Assim, esse processo de elaboração é concretizado e expresso na sua execução musical pela sua própria sonoridade.

Conforme a proposta inicial desta pesquisa, foi necessária, primeiramente, uma teorização a respeito da execução musical e seus elementos formadores, a fim de contextualizar a sonoridade como um de seus constituintes. Resumidamente, baseado no que foi exposto, é possível entender a execução musical como um misto de três elementos - *aspectos técnicos, textuais e perceptivos* - que agem simultaneamente, (PIRES JR, 1998); e que a o intérprete possui um campo de *ação interpretativa* (BERRY, 1989), onde a sonoridade é o meio para concretizá-la.

2 OS ASPECTOS FORMADORES DA SONORIDADE DO VIOLÃO

De acordo com as idéias do capítulo anterior, os elementos formadores da sonoridade podem ser agrupados no seguinte:

Tabela 1 – Aspectos envolvidos na sonoridade do violão

Aspectos Técnicos

- A técnica instrumental e a sonoridade
- Aspectos intrínsecos do violão

Aspectos Textuais

- O texto musical e a sonoridade
- Os elementos explícitos e implícitos

Aspectos Perceptivos

- As possibilidades interpretativas
 - A análise musical como um facilitador da execução
-

2.1 ASPECTOS TÉCNICOS

2.1.1 A técnica instrumental e a sonoridade

Ao se estudar a história do violão, é notório o esforço que violonistas ligados ao ensino do instrumento têm dispensado à técnica envolvida com a sonoridade do violão (DUDEQUE, 1994). Desde instrumentos precursores do violão, pertencentes à mesma família¹⁴, diversos métodos têm

¹⁴ Instrumentos de *cordas pinçadas* ou *tangidas* (VASCONCELOS, 2002).

ilustrado a infinidade de possibilidades do som resultante de um determinado tipo de toque¹⁵. Em relação às implicações da técnica e o aspecto da sonoridade, merecem destaque alguns desses princípios extraídos da literatura¹⁶.

Fernando Sor (1778-1839) expõe, em seu *Méthod pour la Guitar (Paris, 1830)*, os variados meios da técnica da mão direita em produzir timbres semelhantes aos de instrumentos sinfônicos, como trompa, trompete, oboé, violino e flauta, dentre outros¹⁷. Além disso, menciona as implicações desta técnica no contexto da execução, demonstrando que um determinado tipo de escrita favorece uma característica própria de cada timbre:

A imitação de alguns instrumentos nunca é o efeito exclusivo da qualidade da sonoridade, é necessário que a passagem esteja escrita como se estivesse numa partitura original dos instrumentos que se quer imitar. Para imitar a sonoridade da trompa, é necessário que uma frase se constitua de intervalos de quintas, terças e sextas, evitando-se sons de cordas soltas, atacando e pulsando as cordas na sexta parte de sua extensão, fazendo-as vibrar com força com a ação da mão esquerda (SOR apud COSTE, 1851, p.16).

Como é sabido (COSTE, 1851; PUJOL, 1979), Sor não utilizava unhas na mão direita, exceto para imitar timbre semelhante ao oboé. A sonoridade resultava dos variados ângulos de ataque da polpa em relação à corda e/ou da região ao longo do cavalete que eram tangidas. Esse fato fica mais evidente com a descrição do próprio Sor em seu método:

Como o oboé tem um som inteiramente anasalado, não apenas pulso as cordas muito próximas do cavalete, como também encurvo os dedos e me sirvo *das poucas unhas* que tenho para tanger as cordas. Este é o único caso em que posso me servir delas (as unhas) sem ser *inconveniente*; não tenho ouvido em minha vida nenhum violonista cujo modo de tocar fosse *suportável* com o uso das unhas (1830, p. 17). [*grifo nosso*].

¹⁵ Foge do objetivo deste artigo expor as variadas técnicas do violão, mas sim ponderar a importância delas para a sonoridade instrumental.

¹⁶ Dentre os métodos do período clássico-romântico, os métodos de SOR (1830) e AGUADO (1843) são aqueles que apresentam princípios mais direcionados com a produção da sonoridade no violão. Embora tenham posições contrárias em muitos aspectos, como ao uso de unhas na mão direita, ambos lançaram fundamentos que até hoje em dia são utilizados (TOSONE, 2000).

¹⁷ Estes princípios foram retirados do método de SOR (1830) editado por COSTE (1850) que segundo Matanya Ophee (1997) é a “mais realista descrição da natureza do método de Sor [...] contida na edição de meados do século XIX, editada e publicada por seu pupilo Napoléon Coste”.

O posicionamento de Sor em relação ao uso de unhas e a exposição da sua técnica está inserido num contexto em que o seu “método não necessariamente contém instruções ou regras para ações práticas [...], mas expressa os princípios filosóficos do autor” (OPHEE, 1997). Além disso, o contexto histórico desses princípios deve ser considerado, pois na época de Sor, o violão era diferente do padrão moderno, com dimensões e possibilidades menores do que as atuais (DUDEQUE, 1994). Outras implicações da técnica de Sor, como o não uso do anular¹⁸, apontam para a mesma necessidade de entender o seu método inserido num contexto histórico musical diferente do violão moderno (OPHEE, 1997). Por outro lado, o método de Sor expõe princípios técnicos de produção sonora que são utilizados até hoje, como aqueles referentes ao *timbre* e *articulação*. Isso fica mais evidente a partir da análise das suas obras para violão, marcadas por uma escrita muitas vezes polifônica e cuidadosa com as características idiomáticas do instrumento.

Nesse contexto, o trabalho de Dionísio Aguado (1784-1849) merece destaque, devido à sua atenção ao aspecto da sonoridade do violão. O seu *Nuevo método para Guitarra* (Madrid, 1843) representa o ponto culminante do estudo de violão de Aguado, escrito “após uma vida dedicada ao instrumento” (JEFFERY, 1994). A relevância desse método, entre outros aspectos, reside na ênfase que é dada “à beleza do som do violão e como ele [o som] é produzido”. Sobre esse aspecto, Aguado escreve:

Eu decidi que deveria me concentrar principalmente no melhor método para se produzir um som *cheio, arredondado, puro e agradável* [...] O violão possui a sua natureza particular: é doce, harmonioso, melancólico, e o seu som é suscetível a *modificações e combinações* que o fazem misterioso, e muito apropriado para a melodia e expressão (AGUADO *apud* JEFFERY, 1994, p.1-2) [*grifo nosso*].

¹⁸ Preferencialmente, Sor não utilizava o dedo anular da mão direita, pois, segundo ele, era um dedo “fraco e não permanecia alinhado adequadamente com os demais” (OPHEE, 1997).

Aguado não apenas recomenda e promove uma qualidade de som apurada, mas também discute e ensina como obtê-la. Em linhas gerais, a sua exposição da técnica de produção do som envolve os seguintes princípios em relação à técnica da mão direita:

a) Uso das unhas:

Considero preferível tocar com unhas para tirar das cordas do violão um som que não se assemelhe ao de nenhum instrumento [...] o violão tem um caráter particular: é *doce, harmonioso melancólico*: algumas vezes chega a ser *majestoso*, embora não tenha a grandiosidade da harpa nem do piano, as mudanças (no toque) oferecem nuances muito delicadas, e seu som é suscetível a tais modificações e combinações, que o fazem parecer um instrumento misterioso, prestando-se muito bem ao canto e à expressão (p. 25).

b) Combinação de toque com unha e polpa:

[...] prefiro tocar com unhas, por que, quando bem usadas, a sonoridade resultante é *limpa, metálica e doce*; mas é necessário entender que não se deve tocar somente com elas (as unhas), por que não há dúvida de que o som seria pouco agradável [...] Primeiramente toca-se a corda com a polpa [...], mantendo o dedo um pouco estendido [...], e em seguida se desliza a unha pela corda (p. 25).

c) Intensidade e ângulos de ataque: “[...] um mesmo som admite uma infinidade de modificações na *intensidade*, desde o *pianíssimo* até o *fortíssimo*, de acordo com a *força* que se emprega na mão direita ao tangê-las (p. 20)”;

d) Região onde se tange as cordas e a variedade de timbre: “numa mesma região, cada corda oferece variedade na qualidade do som, de acordo com o modo com que os dedos da mão direita a pulsam, e esta variedade é maior quando se utilizam as unhas (p. 20)”;

e) Digitação da mão direita e sua implicação com a sonoridade: “[...] a principal riqueza do violão, ao meu ver, é a diferença de qualidade do som produzido em cada corda tangida em diferentes regiões (p. 72)”;

Esses princípios técnicos são apenas alguns que Aguado utiliza para explicar a sua técnica da mão direita e o resultado sonoro. Além desses, também desenvolveu também um dispositivo chamado de *trípode*. Essa invenção consistia numa espécie de tripé, onde o violão

ficava apoiado, permanecendo fixo durante a execução, de modo que o contato com o corpo do violonista era sobremaneira reduzido; para “tocá-lo com desembaraço e de maneira a se aumentar quanto possível a quantidade de suas vozes” (p. 21). Dentre as várias justificativas¹⁹ para o uso da *trípode*, a implicação com o resultado na sonoridade é uma das razões mais enfaticamente defendidas por Aguado:

O violonista pode fazer uso completo de todas as suas faculdades físicas com ambas as mãos, para que o violão produza toda a quantidade de som que possua, resultando aqui em todo os casos num aumento considerável na quantidade de suas sonoridade em relação ao que se obtém quando colocado de outra maneira. (p. 22)

A relação entre aspectos técnicos do violão e a sonoridade transcende o aspecto puramente mecânico, e envolve uma interação entre as possibilidades de cada executante e de cada instrumento. As diferenças de concepções estético-musicais e históricas, entre outras, também influenciam o resultado sonoro. Nesse contexto, a concepção de sonoridade de Sor e Aguado levou ambos a desenvolverem princípios técnicos distintos²⁰, o que não invalidava a admiração e respeito mútuo entre ambos²¹. A importância desses fundamentos reside no fato de que muitos dos seus princípios de produção de som no violão são ainda hoje utilizados pelo violão moderno (JEFFERY, 1994, TOSONE, 2000).

Durante o classicismo o violão teve uma grande evolução sob vários aspectos, o que gerou interesse pelo instrumento, período esse conhecido como a “*fase áurea*” do instrumento

¹⁹ Além da implicação direta na sonoridade, Aguado argumenta que a *trípode* poderia melhorar a postura do violonista, facilitar passagens mais difíceis aos olhos do público, promover uma postura mais graciosa para quem toca e para quem assiste. Defendia também que aquele que aprende a tocar com a *trípode*, manteria uma postura das mãos mais adequada e “não habituaria a tocar de outro modo” (AGUADO, 1843, p.22)

²⁰ Diferenças entre outros aspectos técnicos: a) *Stacatto*: Sor utilizava somente a mão esquerda; Aguado, ambas mãos; b) Unhas: Sor não utilizava, exceto para imitar o oboé; Aguado as utilizava em combinação com polpa; c) Escalas: Sor preferia digitação *p i*, enquanto Aguado utilizava combinações de *im*, e *ima* (JEFFERY, 1994).

²¹ A composição *Lês Deux Amis*, *opus 41*, para duo de Fernando Sor, e as variadas citações que ambos fazem um do outro em seus métodos, ressaltando as respectivas qualidades de cada um, corroboram esse fato (JEFFERY, 1994).

(TOSONE, 2000)²². O período seguinte trouxe alguns empecilhos para o violão enquanto instrumento de concerto, pois “as salas de concerto ficaram maiores, havia instrumentos mais sonoros, as orquestras ficaram maiores também, e o violão teve dificuldade em competir” (TOSONE 2000, p. 5). O violão “sobreviveu” devido ao trabalho principalmente de violonistas-compositores, que mantiveram viva a arte do violão, apesar das adversidades de um ambiente musical, até certo ponto, inóspito. É nesse contexto que se destaca a figura de Francisco Tárrega (1852-1909).

A dimensão do trabalho de Tárrega englobou vários aspectos relacionados com o desenvolvimento do violão em seu tempo, sendo considerado, portanto, uma “ponte para século XX” (POSONE 2000, p. 5):

Suas *composições* para violão e suas mais de cem transcrições de obras de Mendelssohn, Beethoven, Chopin e compositores nacionalistas espanhóis, como Albéniz e Granados, ajudaram a fundamentar o ressurgimento do violão no século XX. Tárrega também foi *professor*, cujos discípulos destacam-se Miguel Llobet e Emilio Pujol. [...] também avançou a *técnica* do violão [...] (POSONE, 2000, p. 5) [*grifo nosso*].

O trabalho de Tárrega como compositor, transcritor, executante e pedagogo promoveram uma “melhoria no padrão de execução” (GLOEDEN, 1996, p. 42) como um todo, pois, respectivamente, expandiu o repertório²³, promoveu uma *nova maneira de tocar* (TOSONE, 2000) e formou destacados discípulos²⁴. Especificamente em relação à sonoridade do violão, as

²² Dentre os representantes desse período destacam-se: Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi e Mauro Giuliani, sendo este apontado como “um dos mais destacados representantes da guitarromania parisiense” (GLOEDEN, 1996, p.16)

²³ Como compositor, “fixou-se na criação de obras de pequeno porte, refletindo um romantismo típico de [música] de salão, com influências da música pianística de Chopin e Schumann [...], mescladas com elementos nacionais de apelo exótico (GLOEDEN 1996, p.40); entretanto através de suas transcrições, “*redimensionou a maneira de se transcrever* para violão, abrindo um novo campo para explorar as potencialidades do instrumento, estabelecendo *novas bases* para o repertório” (Idem) [*grifo nosso*].

²⁴ Estes, em especial Llobet e Pujol, levaram a diante o processo de “ressurgimento do violão no século XX” (GLOEDEN, 1996).

inovações técnicas de Tárrega foram de grande importância, pois alguns dos seus fundamentos²⁵ alicerçam as bases da técnica do violão atual, como:

- a) *Postura da mão direita*: preconizava o uso dos dedos *livres*, sem *apoio de dedos* (principalmente o mínimo) sobre o tampo harmônico do violão²⁶;
- b) *Ataque da mão direita*: desenvolveu e padronizou a técnica do toque apoiado²⁷, *apoyando*, “para reforçar as partes cantadas” (GLOEDEN, 1996, p. 40) de uma obra, promovendo com isso a possibilidade de *planos sonoros distintos* (CARLEVARO, 1978). Sobre este aspecto, PUJOL (1960) descreve como Tárrega o fazia e as suas implicações na qualidade sonora:

Tárrega, que não usava unha nenhuma, geralmente atacava a corda em sentido *perpendicular* à mesma, descansando na corda imediata após a pulsação. Este procedimento, que dá o máximo de *volume, intensidade e pureza*, devido à largura, suavidade e firmeza do corpo que se desloca, não foi empregado por *Sor, Aguado* e nenhum outro de seus contemporâneos; isto pode deduzir-se de seus escritos, e há que se supor que, se tivesse sido assim, mencionariam-no expressamente em seus respectivos tratados (p. 23) [*grifo nosso*];

- c) *Postura da mão esquerda*: preconizava que o polegar deveria ficar no meio do braço do violão, o que dava uma liberdade maior à mão esquerda, facilitando execução de passagens com digitações complexas;
- d) *Digitação*: fazia precisas indicações “do dedilhado, principalmente da mão esquerda, sempre colocada de forma criteriosa, deixando clara as suas intenções musicais” (GLOEDEN, 1996, p. 42). Este princípio de digitação produz maior variedade de *articulação e timbre*, principalmente quando se utilizavam cordas presas nas posições da 5^a casa em diante, onde o *legato, vibrato* e o *timbre “aveludado”* tornam-se mais factíveis.

²⁵ Além das inovações relacionadas diretamente com a produção sonora do violão, destacam-se: utilização do apoio para o pé esquerdo, prática também comum em violonistas anteriores, e padronização da postura da mão direita.

²⁶ A prática de apoiar dedos da mão direita no tampo harmônico é um reflexo da técnica de *vihuelistas* e *alaudistas*.

²⁷ Importante técnica de projeção do som.

Apesar dos avanços em relação à maneira de tocar, “um dos aspectos controvertidos da técnica de Tárrega foi o seu entendimento acerca da *concepção sonora*” (GLOEDEN 1996, p. 42), no que diz respeito ao *emprego das unhas*. Inicialmente, Tárrega utilizava unhas, provavelmente influenciado pelos fundamentos de violonistas anteriores²⁸. A posição de não usar unhas fica bem evidente através dos escrito de Pujol²⁹:

Tárrega não tocou sempre sem as unhas. Os guitarristas que ele conheceu, inclusive Arcas, tocavam com as unhas. Ele também tocou, sem inicialmente suspeitar da possibilidade de uma sonoridade melhor. Foi este o período da sua juventude em que ele realizou as turnês artísticas que lhe deram fama. Mas seu espírito inquieto e investigador havia que se chocar, um dia, com o embaraçoso dilema do som. [...] Teve que trabalhar a todo momento para dominar a resistência de uma nova técnica, na qual deveria ser discípulo e mestre ao mesmo tempo. (PUJOL, 1960, p. 22)

Pujol não deixa claro o porque de Tárrega não usá-las, nem tampouco as adaptações técnicas decorrentes dessa escolha:

A preferência da concepção de Tárrega de uma sonoridade sem unhas se fundamenta que esta sendo matéria morta, bloqueia o contato direto da sensibilidade do artista na corda. O violão tocado sem unhas vem a ser uma prolongação da nossa própria sensibilidade e, para uma temperamento essencialmente emotivo como era o de Tárrega, esta razão parece irrefutável. (PUJOL 1960, p. 24)

Entretanto, de acordo com Pujol, o trabalho de desenvolvimento de uma nova sonoridade por Tárrega foi deliberado e envolveu uma mudança de concepção, que não se restringiu apenas a aspectos técnico-instrumentais:

²⁸ Tárrega estudou violão com Manuel González (?-1883), conhecido como “*Ciego de la Marina*”. Em 1863, assistiu um concerto de Julian Arcas e recebeu seus conselhos, o que lhe causou grande impacto na sua formação e também na busca de um violão semelhante ao de Arcas, vindo a encontrar-se posteriormente com Antonio Jurado Torres, em Sevilla (GLOEDEN, 1996).

²⁹ “Tárrega não deixou *nada escrito* que possa descrever ou definir uma escola, apenas suas composições, em sua maioria, peças de caráter, transcrições de obras clássicas e de seus contemporâneos e grande quantidade de exercícios técnicos. Foi diversas vezes persuadido a elaborar os princípios de uma escola [...], mas só o fez dentro da *tradição oral*, passando seus conhecimentos a seus alunos, entre os quais destacaram-se Miguel Llobet (1878-1938), Emilio Pujol (1886-1980) e Daniel Fortea (1878-1953)”. (GLOEDEN, 1996, p.38) [*grifo nosso*].

Para a escolha de pulsação³⁰ adotada por *Tárrega*, não se deve atribuir nem a menor influência ao sentido imitativo ou convencional; tal pulsação é produto de uma decisão bastante premeditada e progressivamente definida através de uma seqüência de superações, originadas e estimuladas por sua busca pela perfeição (PUJOL, 1960, p. 24).

Por outro lado, a postura de Pujol em relação ao toque sem unhas tem sido considerada dogmática e, até certo ponto, descontextualizada do posicionamento inicial de *Tárrega*, conforme se evidencia pela declaração de Sainz de la Maza (1896-1981)³¹:

Tárrega tinha unhas muito quebradiças e ao final de sua vida não lhe restava outra alternativa senão abandoná-las. Até então ele tocava com unhas. Tanto Pujol quanto Fortea fizeram desta mudança um sistema. Isto me parece um erro monstruoso, pois é o mesmo que sapatear descalço. (KÖHN, 1981³², *apud* GLOEDEN, 1996).

Desconsiderando-se essa polêmica, é inegável o valor do trabalho de *Tárrega* no que diz respeito ao desenvolvimento técnico do violão. O impacto das suas inovações, juntamente com as possibilidades instrumentais do violão produzido pelo construtor Antônio Torres³³ (1871-1892) no século XIX, levou à “uma nova sonoridade” (GLOEDEN 1996), até então desconhecida. Estes fatores foram decisivos para o ressurgimento do violão no século XX (GLOEDEN, 1996)³⁴.

Seguindo-se o trabalho de *Tárrega*, no que diz respeito ao interesse pela *produção sonora do violão*, merece destaque o trabalho de Emilio Pujol. Sobre a sonoridade, os seus escritos, em especial aqueles contidos em seu livro *El dilema del sonido en la guitarra*, (1960), espelham a sua pertinente preocupação com as possibilidades sonoras do instrumento. Apesar do tema central do livro ser a defesa do toque sem unhas, muitas considerações sobre os fatores envolvidos com a

³⁰ O termo pulsação nesse trecho refere-se à maneira como se desenvolvia o toque da mão direita e as suas conseqüentes modificações posturais.

³¹ Saiz de la Maza foi aluno de Daniel Fortea, o qual foi discípulo de *Tárrega*.

³² KÖHN, Y. *Gitarre & Lute*, 1981 (3): p.16.

³³ Torres padronizou as dimensões e os fundamentos da construção do protótipo do violão moderno

³⁴ GLOEDEN (1996) destaca além desses fatores, a geração de violonistas discípulos diretos de *Tárrega*, como Pujol, Lloblet, Fortea, e o trabalho de Andrés Segovia, como os pilares da transição do século XIX para o seguinte, que culminou com o ressurgimento do violão como instrumento de concerto.

sonoridade do violão são de interesse, pois podem ser aplicados e entendidos no contexto atual do violão.

Os princípios envolvidos com a produção da sonoridade do violão expostos por Pujol podem ser agrupados nos seguintes aspectos ³⁵:

- a) *Aspectos físicos do som*: a manipulação da sonoridade envolverá as características físicas do som, pois o “som é algo produzido pela vibração de um corpo em um meio elástico, pelo qual se propaga em ondas sonoras e que seu *timbre*, *intensidade* e quantidade de vibrações por segundo são *muito variáveis*” (p. 9). A ação do instrumentista através da sua técnica terá repercussão direta na manipulação dessas qualidades intrínsecas do som. Pujol explica os resultados sonoros de um tipo de toque com unha, o qual produz um som “mais penetrante, acompanhado de uma grande quantidade de harmônicos superiores, que tendem a ‘metalizar seu timbre’ (p. 28) e as diferenças quando somente a polpa é utilizada: “as vibrações são menos agudas, não se percebem tais harmônicos e o timbre é menos brilhante, mais suave e mais sonoro” (p. 28);
- b) *Técnicas próprias do violão*: As implicações técnicas do instrumento e o resultado sonoro são resumidos a duas posições distintas: o uso ou não de unha. É nisto que consiste o “dilema” levantado por Pujol. Embora a sua posição seja clara em favor do toque com a polpa e de suas vantagens ³⁶, ele não invalida as vantagens do uso de unhas:

³⁵ Esta divisão foi feita baseada nos pressupostos do referencial teórico do artigo, e não é uma divisão que está originalmente na obra de Pujol.

³⁶ O volume, a uniformidade e a fusão de notas através de toda a extensão de suas cordas, colhem e fundamentam toda a variedade de seus matizes em um sentido de musicalidade sóbria. Os *acordes* dão o máximo de unidade, intensidade e volume; o *trêmulo* deixa de ser metálico e brilhante para transformar-se em sonoridade etérea e velada; o *pizzicato* obtém toda sua agudeza e caráter em todas as cordas e os *arpejos* e *escalas* conseguem todo o volume, fusão e regularidade de proporção entre suas notas (p. 32-33) [grifo nosso];

A unha destaca as propriedades da diferença de cor (*timbre*) do violão [...]. Os harmônicos podem ser impetuosos e a fanhosidade da corda atenuada; as passagens com arpejos, escalas e ligados, muito rápidas e o rasgueado, brilhante e engenhoso. Conjunto de inapreciável interesse que o violonista deve usar com discrição se quiser evitar o perigo de incidir em deplorável ilusionismo musical (p. 31) [*grifo nosso*];

- c) *Variações intrínsecas do instrumento*: Essas diferenças e a sua repercussão com a sonoridade resultante são destacadas: “... cordas iguais, simultaneamente colocadas em guitarras diferentes e tocadas soltas por uma mesma mão e num mesmo ponto da corda, produzirão em cada instrumento uma sonoridade diferente” (p. 27);
- d) *Escolas violonísticas*: As diferentes concepções de sonoridade são enquadradas em diferentes escolas violonísticas. Essas diversidades ficam mais destacadas, quando Pujol tece considerações a respeito dos motivos pelos quais elas acontecem:

Aguado, Giuliani, Carulli e outros, usavam e recomendavam a unha, enquanto *Sor, Carcassi, Messonier* e outros, condenavam seu uso. Como averiguar as causas de tais preferências? Poderia ser justificção suficiente atribuí-las simplesmente ao *sensu estético* de cada mestre? Haveria nelas alguma forma de *atavismo*? (p. 15).

Deve-se salientar que as diferenças na sonoridade eram compreendidas por Pujol como um fenômeno não resultante exclusivamente de intervenções técnicas, mas sim, decorrentes de uma *concepção sonora* diversa: “Certamente o som de *Sor* sem unhas, deveria ser diferente do som que *Tárrega* obtinha, como deveria ser diferente também o som de *Aguado*, com unhas, ao de *Tárrega* antes de mudar a pulsação” (p.23).[referindo-se à fase que *Tárrega* usava unhas] (p.23) [*grifo nosso*];

- e) *Intérpretes*: Da mesma forma que a concepção sonora, a ação musical de um intérprete também varia, e em decorrência, a sua sonoridade também: “... logo, existe uma categoria superior de qualidade sonora num mesmo instrumento que se origina no *procedimento*

particular de cada artista” (p. 27). Esse *procedimento particular*³⁷ resulta de uma complexa variedade de *concepção musical*, que se expressa a partir de diferentes sonoridades, mesmo que o fator instrumento seja de certa forma isolado;

- f) *Influências históricas e estéticas*: Pujol enumera vários períodos da história do instrumento e suas respectivas “sonoridades”. Expõe a sonoridade como um elemento que está a serviço da arte (música) e não o contrário, pois a sonoridade possui “o *poder de adaptação* com a espiritualidade da arte que interpreta” (p.32). A sonoridade tem uma flexibilidade que adapta as suas características próprias a um determinado contexto musical, pois “uma sonoridade austera pode ser adequada a uma musicalidade severa; uma sonoridade brilhante pode dar mais autenticidade para certa música de caráter e estilização particular” (PUJOL, 1960, p. 32).

Apesar do posicionamento radical de Pujol em relação ao não uso das unhas, as suas considerações sobre o fenômeno da sonoridade são de grande valia para o entendimento dos aspectos envolvidos com a sua gênese. A simples resolução desse “dilema” envolve a deliberação sobre questões que transcendem o campo puramente técnico do instrumento. Ao contrário, há ponderações que englobam conceitos mais profundos, de cunho cultural-histórico, estético, musical e até certo ponto filosófico. Esses campos influenciam a *sonoridade* e o *resultado musical* como um todo.

As relações históricas da origem dos princípios da produção da sonoridade são importantes para a compreensão da técnica atual. Desde os fundamentos do século XVIII até hoje, muitos aspectos técnicos mudaram de modo decisivo, “por que a qualidade do som produzido no instrumento [...] é grandemente responsável pelo atual sucesso do violão”

³⁷ Conceito que está de acordo com aquele desenvolvido por BERRY (1989) ao definir que os elementos da execução estão a serviço de uma ação deliberada do intérprete, a *ação interpretativa*.

(JEFFERY, 1994, p. 1). Esse amadurecimento foi em boa parte decorrente do trabalho de Andrés Segovia no início do século XX, “que encantou a muitos com a beleza de sua sonoridade”, e “usava justamente uma combinação de toque com unha e polpa, a qual foi refinada e desenvolvida para o seu próprio uso” (Idem). A idéia da combinação de toques já tinha sido explanada por Aguado em seu método. Entretanto, Segovia aprimorou esses princípios, utilizando-os já num violão moderno e com um repertório diferente, o que resultou numa nova sonoridade “caracterizada por grande clareza e robustez” e “de grande projeção” (GLOEDEN, 1996, p. 85).

A relação entre desenvolvimento técnico e sonoridade fica mais evidente quando se estudam os princípios, oriundos de várias escolas violonísticas, que regem a técnica atual. Hoje não existem dúvidas em relação ao uso de unhas, assim como a maneira de combinar toques da mão direita e o respectivo resultado sonoro (FERNÁNDEZ, 2000). Entretanto, quando se estudam os métodos anteriores, percebe-se o grande esforço dos mestres do passado em descobrir, desenvolver e ensinar novas maneiras de produzir uma determinada sonoridade, “sendo mestre e discípulo ao mesmo tempo” (PUJOL, 1960, p. 31).

Dentre os fatores puramente técnicos-mecânicos relacionados com o resultado sonoro, é possível, em linhas gerais, destacar alguns deles³⁸:

- a) Ataque das cordas;
- b) Dedilhado da mão direita;
- c) Toques da mão direita;
- d) Uso de unhas e/ou polpa;
- e) Digitação da mão esquerda.

³⁸ Não é objetivo explicar detalhadamente cada um desses fatores, mas sim apenas ilustrar algumas variáveis técnicas envolvidas a partir dos seguintes autores: CARLEVARO (1979), TENNANT (1995) e FERNÁNDEZ (2000).

Esses aspectos técnicos envolvem aqueles relacionados com a questão do mecanismo digital. Entretanto, a aplicação desses princípios mecânicos deve estar inserida num contexto mais amplo; ou seja, o seu papel na execução musical como um todo, e nunca de forma isolada (FERNÁNDEZ, 2000). Sobre esse perigo, Carlevaro escreve:

A diferença entre um verdadeiro intérprete e um mero executante reside no fato de que este se baseia puramente no trabalho mecânico afastando-se de qualquer outra idéia, fazendo ressaltar unicamente o malabarismo digital [...] dando à técnica um valor em si, uma personalidade e uma autonomia que não lhe pertence (CARLEVARO, 1979, p. 32).

Não é objetivo, aqui entender os mecanismos da técnica fora desse contexto, nem tampouco, superestimá-los, mas sim estudá-los como uma ferramenta pela qual são produzidas sonoridades distintas, as quais expressam idéias musicais diversificadas. É necessário entender que a sonoridade produzida no violão resulta de interações complexas de variáveis entre violonistas, instrumentos e técnica aplicada, contextualizada no campo da execução. A esse respeito, GILARDINO (1993) destaca alguns elementos para a formação de princípios técnicos de execução:

- a) Observação do fenômeno *físico-acústico* que concorre para a formação da sonoridade do violão;
- b) Observação do *movimento* que o executante deve fazer para produzir tal sonoridade;
- c) Observação do *problema aplicado* de tal movimento no violão;
- d) Observação da *relação morfológica* entre executante e instrumento.

Essas relações, mesmo que inseridas num contexto puramente técnico, ainda são complexas. A formação da sonoridade no instrumento, segundo GILARDINO (1993), está inserida num contexto maior, ou seja, a sonoridade resulta de uma ação técnica a serviço da execução:

Eu creio ser de importância capital estabelecer na mente [...] de quem aprende, o conceito de finalidade musical de cada mínimo gesto que se completa nas cordas e no instrumento [...] Tal consciência se fundamenta na sua assimilação e na sua reinvenção de um modelo musical de tudo o que se pode então atuar concretamente na corda: cada nota, cada unidade musical [...] deve-se primeiramente definir na mente a sonoridade, e a técnica é exatamente o que garante a transformação desse modelo mental em som (GILARDINO, 1993, p. 59).

Nesse contexto, a sonoridade tem razão de ser e o estudo dos seus fatores, ainda que isolados, auxilia o instrumentista a obter subsídios para melhorar a qualidade da execução, desde que não se perca a dimensão do todo.

2.1.2 Os aspectos intrínsecos do instrumento

Desde os princípios lançados por Sor, Aguado, Tárrega/Pujol até a técnica atual, a preocupação com a sonoridade foi externar as possibilidades instrumentais afim de que os seus limites sejam cada vez mais ampliados. Comparando-se as abordagens de técnicas de construção precursoras com as atuais, houve uma notória evolução. A idéia de explanar os pressupostos técnicos do instrumento relacionados com a sonoridade não poderia desconsiderar as evoluções intrínsecas do próprio instrumento, ou seja, a evolução da *lutheria*.

A evolução dos instrumentos precursores do violão que ocorreu no final do século XVII permitiu algumas mudanças decisivas (GLOEDEN, 1996). A concepção do violão moderno começa a partir da sua evolução para um instrumento de seis cordas de acordo com o seguinte³⁹:

- a) *Utilização de cordas simples*: até meados dos séculos XVII, utilizavam-se instrumentos com cordas duplas, chamadas de ordens (*ódenes*). A guitarra barroca, por exemplo, possuía cinco ordens, ou seja, cinco cordas duplas. No final do século XVII, houve “um período de transição no cultivo das guitarras de cordas duplas para

³⁹ Tomaremos como início das considerações o período do violão já definido com seis cordas. As revisões históricas de organologia anterior fogem do objetivo desse tópico, mas são importantes para o entendimento da evolução do instrumento.

as de corda simples” (GLOEDEN, 1996, p. 11), o que levou a adaptações na escrita e notação musical, expansão de repertório e mudanças técnicas e de construção instrumental;

- b) *Introdução de uma sexta corda*: Com as modificações vigentes no sistema de ordens, “não se sabe ao certo quando a sexta corda foi introduzida”, de modo que “a passagem para seis cordas simples [...] foi-se tornando o sistema de encordoamento predileto entre os guitarristas” (GLOEDEN, 1996, p. 11-12).

Em 1801, foi publicado o primeiro método para *guitarra de cordas simples* – violão. Os mais importantes violonistas da época “estabeleceram-se em importantes centros culturais como Paris, Londres e Viena” (GLOEDEN, 1996). É nesse período que se destacam Fernando Sor (1778-1839), Dionísio Aguado (1784-1841), Ferdinando Carulli (1770-1853), Francesco Molino (1775-1847), Matteo Carcassi (1792-1853), Mauro Giuliani (1781-1829), Anton Diabelli (1781-1858), entre outros. O trabalho desses violonistas promoveu o desenvolvimento do violão como um dos instrumentos prediletos da época. Entretanto, o que pareceu ser a *época de ouro* do violão antecedeu a fase de sua decadência ao longo do século XIX, pois o violão não “acompanhou a evolução da estética romântica” (GLOEDEN 1996, p. 20)⁴⁰. Sobre esse aspecto, Berlioz escreve⁴¹:

Com a introdução do piano em toda a casa que existe um pouco de amor pela música, a guitarra tornou-se pouco usada. [...] Os compositores não a tem empregado. Sem dúvida, a causa para tal é a sua *débil sonoridade*, que não permite uma combinação com outros instrumentos nem com muitas vozes (BERLIOZ *apud* DUDEQUE, 1994).

⁴⁰ “... como a expansão de recursos harmônicos, a afirmação do piano, o aumento dos recursos orquestrais e a busca de espaços cada vez mais amplos para a realização de grandes espetáculos” (GLOEDEN, 1996, p. 20).

⁴¹ Berlioz incluiu um capítulo sobre o violão em seu famoso *Grand Traité d’instrumentation et d’orchestration modernes*. Desenvolveu a idéia de que o violão “é uma pequena orquestra”.

O violão restringiu-se à “música popular [...] e em pequenos ambientes, graças a talentosos artistas”, violonistas-compositores que foram “pouco a pouco se libertando da estética predominantemente clássica da primeira metade do século XIX, para tomar como modelo a música para violino e piano” (GLOEDEN 1996, p.21). Inevitavelmente, houve necessidade de uma *nova sonoridade*, que além de uma demanda técnica ampliada, necessitou de adaptações de “novos recursos, como a ampliação da tessitura através do aumento da escala e do número de cordas” (Idem).⁴²

Apesar dessas “adaptações”, nenhum evento na história do violão se compara ao trabalho de Antonio Torres (1817-1892), pois ele construiu um instrumento com “uma *nova sonoridade* até então insuspeitada pelos seus contemporâneos”. (GLOEDEN, 1996, p. 34). O impacto do seu resultado marcou para sempre a história do violão, pois deu “uma nova dimensão, abrindo perspectivas para construtores e instrumentistas desenvolverem novos recursos técnicos” (Idem).

Dentre as modificações de Torres, destacam-se:

- a) *Padronização do comprimento da corda vibrante*: definida em 650 mm, o que aumentou as proporções da caixa de ressonância e do braço do instrumento (DUDEQUE, 1994);
- b) *Cravelha mecânica*: proporcionou uma afinação mais precisa;
- c) *Tampo harmônico*⁴³: esta foi a maior inovação de seus instrumentos, pois deu “uma distribuição mais uniforme dos harmônicos resultando num equilíbrio sonoro maior” (DUDEQUE, 1994, p. 78). Além disso, os seus violões, “construídos no início da década de 1850, tinham um tampo harmônico aproximadamente vinte por cento maior do que os

⁴² É notável nesse sentido o trabalho de Napoleón Coste (1806-1883).

⁴³ Um conjunto de tiras de madeira coladas na parte interior do tampo, num total de sete (uma no centro e três nas laterais), chamado de leque harmônico. Para enfatizar a importância do tampo na sonoridade, “construiu um violão com as laterais e fundo de *papier mâché*, conservando somente o tampo de madeira. O resultado foi excelente, segundo relatos da época (DUDEQUE 1994, p.78).

violões utilizados por Fernando Sor e Dionisio Aguado” (CORDEIRO, 2006). Como resultado, houve um acréscimo de *volume* e *projeção* à sonoridade.

A sonoridade dos violões de Torres o levou a uma posição de destaque entre os violonistas e construtores da época. Tárrega foi um de seus grandes divulgadores, pois nos violões de Torres tinha um instrumento com alcance sonoro para as suas intenções musicais. Segundo Julian Bream, “não seria especulação sugerir que sem as proporções e o formato característico dos violões de Torres, a vital contribuição de Tárrega para a técnica do violão teria sido mínima” (1987, p. 7).

O protótipo do violão moderno lançado por Torres no final do século XIX possui aspectos importantes relacionados com a qualidade do som produzido pelo instrumento, principalmente em relação ao tampo harmônico. A partir disso, houve uma série de avanços no entendimento e na experimentação dessas técnicas com o resultado sonoro final. Dentre esses, destacam-se:

- a) *Espécie da madeira*: A escolha do tipo de madeira (espécie) do tampo harmônico influencia nas possibilidades *tímbricas*, de projeção e volume do som resultante. A variação em relação ao timbre “é perfeitamente justificável pelas diferentes densidades e variações de porosidade, fazendo com que algumas reflitam ou absorvam mais certa gama de frequências, que outras” (CORDEIRO, 2006). As principais espécies tradicionalmente utilizadas para o tampo harmônico são o cedro e o pinho (abeto). As madeiras geralmente utilizadas para as laterais são o *jacarandá da Bahia* e o *jacarandá indiano*. As variedades das laterais em combinação com as diferentes madeiras do tampo harmônico promovem um resultado sonoro diverso;
- b) *Idade da madeira*: Em linhas gerais, pode-se entender que quanto mais antiga for a madeira do *tampo harmônico*, mais possibilidade de projeção e volume o som terá. Isso ocorre por alterações químicas de transformação da celulose, a qual progride de um

estado amorfo (menos rígido) para um cristalino (mais rígido). Quando o tronco é cortado, quase toda sua massa é celulose amorfa e com o decorrer do tempo, esta massa vai-se convertendo em estado cristalino. Assim, “uma madeira antiga deve ter grande parte de sua massa em estado cristalino, que é refratária à umidade ambiente, pois diminui sua elasticidade, aumenta a rigidez e vibra com maior amplitude” (CORDEIRO, 2006).

- c) *Tampo harmônico*: A técnica de construção do tampo harmônico é um importante fator para a sonoridade. Desde a padronização do tampo harmônico de Torres, ocorreram muitas modificações e adaptações, as quais promovem mudanças específicas na sonoridade, e “de acordo com material utilizado, um bom construtor modificará densidades do tampo e a colocação da estrutura interna⁴⁴, para atingir o *melhor resultado sonoro* possível de cada instrumento” (CORDEIRO, 2001).
- d) *Fundos e Laterais*: o fundo tem por função “conter o volume de ar e receber o choque das ondas sonoras geradas pelo tampo harmônico e refleti-las para o exterior”. Por outro lado, as laterais “são de vital importância por serem o apoio do tampo e do fundo, visto que quanto mais rígidas forem, maior será a liberdade que o tampo terá para vibrar” (Idem).

Outro aspecto importante intrínseco do instrumento é a *qualidade da corda* a ser utilizada. Até 1954, utilizavam-se cordas feitas de tripa, as quais tinham características muito limitadas do ponto de vista da sonoridade. Foi graças ao trabalho de “Andrés Segovia junto aos industriais *du Pont* e depois junto a *Albert Augustine*” que desde então existem as cordas feitas de *nylon* (DUDEQUE, 1994, p. 79). Esse “novo” material promoveu uma melhoria significativa na projeção, no volume e na afinação (DUDEQUE, 1994), sendo, portanto, outro marco na história

⁴⁴ Refere-se à maneira como as tiras de madeiras são coladas na parte interna do tampo. O material escolhido também influencia na qualidade do som.

do violão. Atualmente, muitos materiais e tecnologias foram acrescentados, como as cordas de fibras de carbono. É importante observar que a interação que existe entre a corda utilizada e os tipos de madeira do violão podem ter influências diretas na sonoridade. Esse fenômeno é bem exemplificado pelas possibilidades de *timbre*, as quais são mais ou menos favorecidas de acordo com o material da corda utilizado em combinação com um determinado padrão de construção do instrumento. A *tensão* e a *idade* da corda são fatores importantes, pois influenciam diretamente na *projeção* e *volume* da sonoridade. Juntamente com o violão Torres, as cordas de *nylon* podem ser consideradas os pilares de “uma nova sonoridade para o violão” (GLOEDEN, 1996).

Ao longo de sua história, o violão tem mostrado que está em constante busca de maiores possibilidades sonoras. As modificações nas técnicas de construção que ocorreram especialmente ao longo do século XX confirmam esse fato. Desde o protótipo de Torres, houve uma ampliação do leque de possibilidades de construção, muitas das quais ainda estão em desenvolvimento. Dentre essas, pode-se enumerar as seguintes:

- a) *Utilização de materiais alternativos*: como a fibra de carbono. O *luthier* australiano Greg Smallmann desenvolveu um tampo que possui a estrutura interna em forma de treliça laminada com balsa e fibra-de-carbono (CORDEIRO, 2001);
- b) *Mudanças no tampo e no leque harmônico*: As primeiras tentativas que apresentaram resultados práticos neste tipo de construção foram obtidas pelo alemão *Matthias Dammann* e “consiste na utilização de dois tampos separados por uma fibra *aramida* em formato de favo de mel (*honeycomb*)” (Idem);
- c) *Mudanças nas dimensões tradicionais*: Merece destaque o violão de oito cordas desenvolvido por Paul Galbraith e o *luthier* inglês David Rubio⁴⁵. Chamado de modelo

⁴⁵ No século XIX, MERTZ e COSTE já utilizavam violões com mais de seis cordas. No século XX, violonistas como Narciso Yepes e Goran Söllcher também utilizavam violões modernos com mais de seis cordas.

Brahms caracteriza-se por uma tessitura maior e modificações na disposição das cordas em relação ao cavalete⁴⁶;

- d) *Mudanças na posição clássica de tocar*: Também a experimentação de Paul Galbraith exemplifica este aspecto. Utiliza desde 1984, um espigão semelhante ao do *cello*, de modo que o violão é tocado na posição vertical. Com isso, defende que pode “liberar a plena ressonância do instrumento”. Posteriormente, adicionou uma caixa de ressonância, que enriquece mais ainda o *som* e *volume* do violão;

De acordo com as variáveis envolvidas com a construção do violão, o instrumento terá uma determinada sonoridade, com características próprias e possibilidades expressivas variáveis. Esse fato fica mais claro quando se faz o julgamento das qualidades intrínsecas de um instrumento; ou seja, o que se deve buscar na sonoridade do instrumento? A respeito disso, Sharon Isbin (1999, p. 9-10) destaca as seguintes características:

- a) *Contraste dinâmico e tímbrico*: “... o som pode sussurrar e ao mesmo tempo ser gritante? Ele é agudo e metálico no *cavalete* e doce e delicado no *sultasto*?”;
- b) *Clareza*: “é importante, porque é um componente de velocidade de resposta e projeção”;
- c) *Velocidade de resposta*: “as notas são cristalinas e articuladas nas passagens rápidas com uma resposta rápida?”;
- d) *Sustentação*: “para testar isso, conte quantos segundos cada nota individual permanece vibrando...”;
- e) *Equilíbrio*: “... é a equalização do som de nota a nota e de corda a corda”;

⁴⁶ “Com um violão de oito cordas como este, eu sabia que um *repertório considerável* se tornaria disponível para mim (além de permitir que eu trabalhasse em uma versão mais completa e confortável da transcrição de Brahms). A música para alaúde, da Renascença ao final do Barroco, poderia caber mais facilmente nos dedos, usando a *tessitura original completa* e, em quase todos os casos, na afinação original. De fato, seria possível ler a música para alaúde da Renascença direto da *tablatura* de alaúde” (GALBRAITH, 1996).

- f) *Ressonância*: “... é a qualidade de riqueza e profundidade que faz com que a sonoridade de um violão seja tridimensional, vibrante e encorpada...”;
- g) *Afinação*: “... primeiro certifique-se de que as cordas são de boa qualidade, e [...] observe que as notas tocadas na 12^a casa devem soar de modo igual aos seus harmônicos”;
- h) *Projeção*: “... é melhor testada numa sala de concerto; primeiro toque o instrumento e depois ouça outro violonista tocando. Se não for possível uma sala de concerto, uma sala ampla dará idéia potência do instrumento, especialmente se puder comparar com outros”;
- i) *Conforto*: “... o instrumento deve ser confortável. Lembre-se de que alguns problemas são corrigíveis”.

Deve ser ressaltado, que todas essas características intrínsecas do instrumento devem ser entendidas no binômio *violonista-instrumento* (GILARDINO, 1993). Há características de um instrumento que funcionam bem nas mãos de um violonista e que não tem efeito em outro. Esse fenômeno ocorre, pois a técnica, a constituição física, o ideal de sonoridade, dentre outros, são atributos próprios de cada instrumentista, de modo que o que pode ser “adequado para uns, pode ser uma tortura para outros” (ISBIN, 1999, p. 10).

Pelo exposto, ainda há muito para se desenvolver no campo da construção de violões. A interação entre novas técnicas e materiais de construção aponta para um fenômeno de evolução ainda vigente. “Pois que um instrumento que desde o século XIX não pára de chegar ao seu apogeu mostrará que [...] é capaz de atingir as sonoridades mais insuperáveis” (CHAVES, 2004).

2.2 ASPECTOS TEXTUAIS

2.2.1 O texto musical e a sonoridade

Além dos aspectos puramente técnicos, a sonoridade é resultante do que está contido no texto musical – *a partitura*. Sobre este aspecto, Carlevaro escreve:

A *sonoridade* deve estar intimamente ligada a uma idéia musical, não pode ser algo rígido e imutável. Deve possuir uma *maleabilidade* que lhe permita amoldar-se ao *espírito da música*. Por isso é necessário utilizar diferentes formas de ataque para se conseguir a sonoridade desejada. A emissão de um som, considerado isoladamente, não tem maiores dificuldades no violão; pois resulta unicamente da vibração da corda pela ação mecânica. O som isolado do ponto de vista musical não tem interesse (1978, p. 41-42). [*grifo nosso*].

O entendimento da interação entre sonoridade nesse contexto é imprescindível para a *qualidade da execução*. Pois, qual seriam as possibilidades de *dinâmica* a serem executadas no final de uma cadência de uma sonata clássica? Qual seria a *articulação* a ser desenvolvida na polifonia de uma fuga? Quais as variações de *timbre* a serem realizadas numa obra de Brouwer? Essas indagações exemplificam as diversas *sonoridades possíveis* para uma determinada obra, com todas as suas variáveis e nuances. Desse modo, os elementos da sonoridade devem ser decifrados pelo intérprete, a fim de que todos os seus atributos expressivos sejam consequência da sua *ação interpretativa* (BERRY, 1989). As indicações, por exemplo, de dinâmica, timbre, articulação, de uma determinada passagem, assim como aquelas sobre a estrutura da música, como harmonia, são informações que têm ação direta no *tipo de sonoridade* a ser desenvolvida na execução. Entretanto, a identificação dessas informações resulta de um estudo apurado e de uma compreensão ampla do texto musical.

2.2.2 Os elementos textuais explícitos e implícitos

Embora possam conter um grau de imprecisão, muitas indicações sobre a sonoridade estão explícitas pelo compositor na partitura. Exemplos disso são as transições de dinâmica, mudanças de articulação, indicadas pelas respectivas notações tradicionais. Esses elementos de alguma maneira imprimem o *caráter da obra*, pois a sonoridade resulta primeiramente dessas indicações. Desse modo, não seria concebível uma execução com uma sonoridade descaracterizada daquilo que está diretamente indicado na partitura, ou seja, não é possível uma sonoridade *forte* e em *staccato*, quando o compositor indica o contrário na partitura. Isso gera uma *ruptura* do caráter da obra e a execução fica comprometida. Por isso, a *maleabilidade* da sonoridade a ser executada (CARLEVARO, 1978) depende da execução desses elementos, os quais, por estarem na partitura, podem ser compreendidas como os *elementos explícitos* do texto musical.

Além desses, existe outro conjunto de informações que está num outro patamar. Estão na partitura, mas não resultam unicamente da leitura direta das notas:

A interpretação de uma obra musical depende em grande parte do *conhecimento* e da *percepção* da sua *essência*. Há muitos fatores que o intérprete pode perceber intuitivamente, *além dos impressos na partitura*. (CARVALHO, 2002). [*grifo nosso*]

Desse modo, a leitura mais aprofundada da partitura revelará informações que transcendem a escrita musical, e a sonoridade resultante será influenciada também por esse fenômeno. Ou seja, pode-se expandir a gama de informações quando se identificam outros elementos que estão contidos no texto musical, porém não escritos diretamente pela notação musical, ou "*impressos na partitura*" (CARVALHO, 2002). Por todas essas características, pode-se falar que essas informações são *aspectos implícitos* do texto musical.

Isso ocorre, por exemplo, nas diferentes possibilidades de articulação de acordo com o estilo e a época de uma obra. O mesmo se aplica às variações de timbre, ataques e todos os

elementos expressivos da sonoridade. Ao se estudar uma partitura do período barroco, por exemplo, haverá informações mais claras sobre a *altura* e *ritmo*⁴⁷ das notas, mas não muitas indicações sobre *dinâmica* e/ou *articulação*. A decisão do tipo de sonoridade a ser empregada dependerá do conhecimento da maneira como se realizava o baixo contínuo, das ornamentações da época, das mudanças de dinâmicas decorrentes da harmonia, da maleabilidade rítmica característica, etc. Enfim, uma série de informações estão *além* da simples leitura das indicações da partitura, mas dependem de uma compreensão ampla do texto musical, com as suas informações históricas, estéticas, estilísticas, as quais interferem na sonoridade resultante (PUJOL, 1960; FERNÁNDEZ, 2002).

Conseqüentemente, muitos aspectos da sonoridade não estão diretamente escritos (*aspectos implícitos*), e dependem de um conhecimento mais *amplo* do texto musical como um todo, que transcende a simples notação na partitura (*aspectos explícitos*). Essas informações trazem subsídios para escolhas interpretativas importantes em relação às características da sonoridade a ser empregada na execução. Também, apontam para questões muito mais complexas da execução musical: como as *interpretações históricas*, a aproximação da execução com outras áreas do conhecimento como a *semiótica musical*, as quais fogem do objetivo desse trabalho.

⁴⁷ Não se consideram aqui as variações rítmicas do período barroco, com as *notas ineguáles*, mas sim as indicações da duração das notas pela notação musical.

2.3 ASPECTOS PERCEPTIVOS

2.3.1 A percepção do intérprete e a sonoridade

Este aspecto da sonoridade envolve todas as variáveis de cada intérprete em perceber as informações textuais da sonoridade e executá-las de modo peculiar. É um dos fatores mais relevantes e o responsável pelas diferenças de sonoridade que existe entre os instrumentistas, pois esta “é a consequência mais direta da *personalidade do intérprete*; é através da sonoridade que se pode reconhecer um artista” (CARLEVARO, 1979). À medida que a técnica está a serviço de um sentido musical, a percepção de cada intérprete englobará as variabilidades para cada sonoridade, de modo que desta percepção individual decorre a sua *ação interpretativa* (BERRY, 1989). A identificação de *elementos textuais* da partitura e a *execução* dos mesmos através de uma técnica apurada envolvem uma complexa ação do instrumentista, o qual terá qualidades próprias de percebê-las e executá-las: essas constituem o *aspecto perceptivo* da sonoridade, e não se restringem somente à sua capacidade puramente mecânica, mas principalmente em extrair os elementos textuais de uma obra e atuar o mais consciente possível num determinado resultado sonoro. É nesse contexto, que a análise pode atuar a favor da execução.

2.3.2 A análise musical como um facilitador da execução

A relação entre análise e execução musical já suscitou várias discussões⁴⁸, que tentam de um lado uni-las e por outro distanciá-las (GERLING, 2000). O aspecto textual da sonoridade deve ser codificado pelo intérprete para que os seus elementos possam ser compreendidos e executados. Mas como entender esses elementos e aplicá-los na execução? De acordo com CARVALHO (2002), a análise pode ser um meio facilitador:

⁴⁸ O propósito deste artigo não é aprofundar tal discussão, mas sim destacar como a análise da obra pode trazer soluções para a execução, e dentro desta, influenciar no resultado sonoro.

O intérprete deve utilizar a *análise* como um instrumento importante para as decisões que tomará quanto à interpretação, pois aquela revela pontos que nem sempre são perceptíveis à primeira vista. É através da análise que conhecemos as relações entre os diversos eventos musicais propostos pelo compositor (CARVALHO, 2002, p. 1) [*grifo nosso*].

Portanto, a solução para muitas questões de execução não reside exclusivamente na leitura das indicações da partitura (*aspectos explícitos*) e nem tampouco na sua simples execução (*aspectos técnicos*), mas sim na utilização da análise musical como um meio para a solução desses problemas. Da mesma forma, a sonoridade deverá respeitar essas decisões interpretativas.

Num determinado ponto, a solução dos problemas de execução terá respostas em outros recursos que, de certa forma, transcendem as indicações da partitura e a técnica instrumental (BERRY, 1989). Talvez aí resida um dos aspectos responsáveis pela variedade de sonoridades de uma mesma obra, pois a capacidade de entender um texto musical e executá-lo varia de acordo com cada intérprete (*aspecto perceptivo*). Sobre esta questão, Carlevaro escreve:

Por uma parte há algo que é necessário aprender: o *ofício* [técnica]. E, por outro lado, deve existir algo *nosso*, que ninguém pode nos ensinar. Ao intérprete se colocam dois problemas: o aspecto puramente mecânico de uma obra musical e *como* se deve expressar esta obra. Convém sempre começar por este último. Desde o primeiro momento é necessário entrar na arte, porque como vamos trabalhar uma obra sem saber o que temos que expressar? Nunca se deve esquecer disso, porque do contrário, a arte se desnatura. Se o *ofício*, propriamente dito, passa a ocupar o primeiro plano, a arte haverá perdido sua qualidade própria (1979, p. 31) [*grifo nosso*].

Nessa afirmação é necessário destacar que o intérprete não deve se restringir apenas ao aspecto técnico (*ofício*), mas deve ter outros elementos que transcendem a simples execução. Exige-se que a demanda interpretativa nos mostre *como* a obra deve ser expressa. Também, Carlevaro alerta para uma hierarquia (*planos*) entre a relação técnica e artística (*interpretativa*), recomendando que a última seja superior à primeira.

Como mencionado no Capítulo 1, a sonoridade é um elemento *constituente* da execução musical, e, portanto, passível também da mesma origem de soluções e de problemas. Essa relação entre problema de execução e soluções pode ser entendida como a interação que existe no

processo de execução da obra: “a partitura revela a *intenção do compositor* que o executante deve perceber e *concretizar*” (DUNSBY, 1989). A intenção do compositor está na partitura, e ao intérprete cabe executá-la (*concretizá-la*) utilizando vários dos recursos da execução musical, e é dentre estes recursos, que se insere a *sonoridade*.

A posição defendida por Dunsby é mais enfática quando ressalta que análise pode gerar soluções para problemas de execução:

Subestimar as grandes conquistas musicais, sejam schoenberguianas ou shenkerianas, resultantes de um inspirado idealismo criativo, seria falta de integridade artística. No entanto, o intérprete precisa *encontrar um equilíbrio* entre o espiritual e o real, sem desvalorizar nenhum deles. Esse equilíbrio pode começar a ser alcançado, ao se fazer uma distinção bastante simples – e que tem sido menosprezada – entre interpretação e execução. Uma determinada análise poderá levar à *convicção* de que um determinado *tipo de interpretação* é essencial; mas como passar essa interpretação para o ouvinte durante uma execução é outro problema (1989, p. 8-9) [*grifo nosso*].

Referindo-se ao papel do executante de concretizar a intenção da obra durante o processo interpretativo, Dunsby (1989) cria o termo “*idealismo musical*”. Nesse contexto, é possível que a *sonoridade* tenha um próprio idealismo (GILARDINO, 1993) e seja um recurso para que este *idealismo musical* seja atingido e concretizado, e a análise musical um dos meios para que este processo se desenvolva. Dunsby (1989) defende essa integração entre as várias áreas de conhecimento musical e a prática instrumental no ensino de música:

Acontece que os professores têm a responsabilidade - ou, pelo menos deveriam ter, na minha opinião – não somente de transmitir para seus alunos os elementos físicos e poéticos da música, mas introduzi-los no universo de acontecimentos históricos que engloba teoria e análise. No futuro, aqueles que ensinam um instrumento deverão ser julgados não somente pelas suas habilidades técnicas e pelo seu conhecimento da beleza de uma peça, mas também pela sensibilidade cultural do que é produzido (1989, p. 18).

É nesse contexto de mesclar os elementos da execução musical com o conhecimento resultante de áreas teóricas, como a análise, que a *sonoridade* está inserida. Analogamente, a *sonoridade* resulta também desta interação, pois o intérprete, no seu fazer musical, utiliza e identifica (*aspecto perceptivo*) os elementos da música (*aspectos textuais*) e os executa com as

possibilidades instrumentais (*aspectos técnicos*) através de uma determinada sonoridade. Um meio para que isso ocorra de modo mais consciente, seria o intérprete utilizar a análise musical a favor da execução, “não como uma forma de se achar uma verdade, mas com uma atividade que auxilie na resolução de problemas” (DUNSBY, 1989, p.10).

A resolução de problemas refere-se a questões de execução musical como um todo e, mais especificamente, de sonoridade. Por exemplo, como o violonista pode utilizar o *timbre* e a *dinâmica* da sua sonoridade para destacar a hierarquia polifônica de uma obra? Por que a sonoridade que se utiliza para execução de uma obra renascentista é diferente daquela de uma obra romântica? Certamente as respostas serão amplas, mas envolverão a interação entre técnica instrumental (*aspectos técnicos*), qualidades do executante (*aspectos perceptivos*) e as informações contidas na partitura (*aspectos textuais*). As possibilidades sonoras serão exploradas de acordo com a capacidade do intérprete em dominar esses três aspectos. Neste caso, a capacidade do intérprete engloba não só às suas habilidades como instrumentista (como o domínio técnico), mas também a sua capacidade de analisar a obra e, a partir disto, tomar decisões interpretativas coerentes. Quando são solucionados problemas de execução através do exercício analítico, o resultado é “gratificante, caso contrário, é possível que a falta de solução seja decorrente de uma análise pobre, ou é igualmente possível que o executante esteja à procura de perguntas mal formuladas” (DUNSBY, 1989, p. 12). Assim, a questão da análise e sonoridade se deixa permear por níveis de interação que podem ser agrupados nos seguintes aspectos:

- a) Conhecimento da disciplina analítica pelo intérprete;
- b) Identificação de problemas específicos de execução a serem resolvidos com a escolha da sonoridade;
- c) Utilização de conhecimento analítico como um meio para resolver essas questões.

Esses aspectos técnicos, textuais e perceptivos da sonoridade estão a serviço de uma ação interpretativa (BERRY, 1989). Os diversos resultados sonoros dos intérpretes decorrem dessa interação de fatores, que podem ser exemplificados pelas mais variadas execuções de uma mesma obra. Nos próximos dois capítulos, serão utilizados exemplos musicais de duas gravações para uma análise dos aspectos da sonoridade. Na última seção desse trabalho, os resultados dessa análise serão discutidos à luz dos aspectos teóricos estudados até agora.

3 METODOLOGIA

Um dos objetivos⁴⁹ dessa pesquisa é realizar uma análise da sonoridade em duas gravações de uma mesma obra a partir do estudo dos aspectos que constituem a sonoridade do violão (conforme capítulo anterior). Optou-se pela obra *Quatro Pièces Breves*, de Frank Martin e pelos violonistas Julian Bream e Eliot Fisk. A seguir serão explanados os critérios de seleção de cada um, e na seção seguinte como foi feita a análise das gravações.

3.1 SELEÇÃO DA OBRA E INTÉRPRETES

Os critérios utilizados para a seleção foram os seguintes:

3.1.1 Intérpretes

- Violonista com reconhecido domínio sobre o aspecto da sonoridade, de acordo com a crítica internacional especializada;
- Relevância no cenário violonístico.

Levando-se em consideração os critérios acima, o primeiro intérprete escolhido foi o violonista inglês *Julian Bream*⁵⁰. É notório o seu reconhecimento pela crítica especializada, que o destaca como um dos maiores violonistas do século XX (ZIGANTE, 1995). As execuções de Bream, além de possuírem uma consistência formal e “um rigor estético” (ZANON, 2004), exploram as possibilidades sonoras do instrumento. Inúmeros compositores dedicaram obras

⁴⁹ Os dois primeiros capítulos referem-se aos outros objetivos da pesquisa.

⁵⁰ Violonista britânico nascido em 1933 (DUDEQUE, 1996).

originais a ele, dentre os quais se destacam: William Walton, Toru Takemitsu, Benjamin Britten e Léo Brouwer (DUDEQUE, 1994; ZIGANTE 1995).

O outro intérprete a ser incluído é *Eliot Fisk*, violonista americano de destacada atuação no cenário violonístico. É reconhecido como um dos grandes expoentes do instrumento, não só pelas suas qualidades de executante, mas também pelo seu trabalho de expansão do repertório (DUDEQUE, 1996). Nesse aspecto inserem-se suas transcrições inéditas, como os 24 Caprichos de Paganini e as Sonatas de Scarlatti, e obras dedicadas a ele, com é o caso da *Sequenza XI* de Luciano Berio.

3.1.2 Obra

- Original para violão;
- Composta preferencialmente por compositor não-violonista;
- Obra de relevância para o repertório do violão moderno;

Os dois primeiros aspectos englobam um critério importante para analisar as possibilidades expressivas da sonoridade do violão, pois quando se utilizam obras compostas por violonistas, pode-se muitas vezes encontrar artifícios e *clichês* técnicos característicos que causam um efeito musical intrínseco do instrumento, e não necessariamente do instrumentista. Esse fenômeno, de certa forma, favorece o intérprete, já que a obra escrita contempla e, de certa forma, facilita resultados musicais sem que o violonista precise ir além do domínio da técnica instrumental de execução. Fenômeno semelhante também pode ocorrer quando um violonista transcreve uma obra para violão, já que ao transcrever a obra, esta deverá ser “moldada” ao

instrumento e às suas possibilidades técnicas⁵¹. Levando-se em conta todos esses aspectos, a obra *Quatro Peças Breves*, do compositor suíço Frank Martin (1890-1974) foi escolhida⁵². Essa obra é relevante para o repertório violonístico, pois é “uma das obras-primas de repertório do início do século XX” (DUDEQUE, 1996). Ao mesmo tempo, proporciona variadas possibilidades expressivas para o intérprete, além de uma exigente demanda técnica (KLOE, 1993).

3.2 PROCEDIMENTOS DA ANÁLISE

A análise das gravações envolveu aspectos da sonoridade do violão (discutidos nos capítulos anteriores), os quais foram analisados ao longo de trechos da execução de cada intérprete. O delineamento dessa análise (vide figura 3) envolveu os seguintes passos⁵³:

3.2.1 Partitura e seleção dos trechos

Foram selecionados os trechos com maior demanda expressiva, como aqueles de finais de frases, seções contrastantes, trechos com sinais de dinâmica e aqueles com sinais expressivos apontados pelo compositor. No total foram selecionados nove exemplos, os quais serão discutidos no capítulo seguinte.

3.2.2 Realização dos gráficos

A respectiva execução de cada trecho foi selecionada, dividida nos compassos correspondentes e convertida numa imagem gráfica⁵⁴. A seguir as imagens resultantes foram

⁵¹ Vale ressaltar que as transcrições de obras sinfônicas realizadas pelo violonista japonês Kazuho Yamashita (DUDEQUE, 1996) contemplam um estágio de desenvolvimento técnico que transcende em muito as barreiras do instrumento.

⁵² Essa obra fez parte do meu repertório desenvolvido durante o mestrado.

⁵³ Os aspectos da sonoridade e a análise das gravações serão detalhados em seções específicas ao longo do artigo.

⁵⁴ Vale lembrar que os recursos de edição são comuns às duas gravações, ou seja, as duas puderam utilizar tais recursos, e, obviamente, o resultado sonoro e também os gráficos são o resultado dessa edição. Assim, ao se utilizar

padronizadas em figuras e inseridas no texto. Os gráficos analisados obedeceram à mesma escala⁵⁵ de apresentação no *software*, e as figuras resultantes foram padronizadas com a mesma altura (comprimento vertical), já que as variações do comprimento (horizontal) correspondem às diferenças de agógica de cada execução.

3.2.3 Análise gráfica

A partir desses trechos, foi feito um gráfico correspondente à execução de cada intérprete, utilizando-se o *software Soundforge versão 7.0*. Esse programa é utilizado para edição de gravações. O gráfico gerado resulta da execução de qualquer gravação, e contempla, principalmente, elementos identificáveis de dinâmica e agógica. Nas linhas verticais aparecem as variações de *dinâmica*, formados com picos de onda com maior ou menor amplitude e duração. As questões de *agógica* podem ser identificadas nas linhas horizontais, as quais fornecem informação a respeito de mudanças de tempo e duração das notas. Elementos de *articulação* podem ser inferidos de acordo com o formato das ondas resultantes de cada execução. As questões de *timbre* não são expressas graficamente por esse sistema⁵⁶, mas podem ser entendidas no contexto da audição dos exemplos sonoros.

essas duas gravações com os mesmos recursos, ambos possuem um fator em comum, o que metodologicamente não invalida o resultado, pois estão presentes nas duas amostras.

⁵⁵ A escala refere-se ao tamanho que o gráfico ocupa na tela. Varia de 24:1 até 1:16.384, correspondendo, respectivamente, à menor e à maior imagem. Com isso pode-se representar a graficamente toda a execução (1:16.384) até minúsculos trechos e notas (24:1).

⁵⁶ Para gerar um gráfico com as variações de timbre seria necessária uma análise mais detalhada da onda sonora sob o ponto de vista puramente físico, o que fugiria do objetivo da pesquisa.

Abaixo, segue uma lista de símbolos que serão utilizados nos gráficos, correspondentes a elementos da sonoridade identificados durante a análise:

-  = diferentes planos de dinâmica;
-  = picos de ondas correspondentes a determinadas notas e/ou acentos dinâmicos;
-  = diferentes planos de timbre na linha superior;
-  = diferentes planos de timbre na linha inferior;
-  = notas agrupadas (massa sonora);
-  = crescendo;
-  = decrescendo;
-  = nota destacada dentro de uma massa sonora.

3.2.4 Exemplos Sonoros

Paralelamente ao *texto musical* (partitura) e aos *gráficos* foram utilizados o *registro sonoro* dos trechos das gravações originais, os quais estão disponíveis na forma de CD (*Compact Disc*) na seção dos ANEXOS. Para o entendimento da análise e dos gráficos é necessário que esses sejam ouvidos juntamente com apreciação da partitura e dos gráficos. Os exemplos foram “recortados” da gravação original utilizando-se um recurso disponível *software Soundforge versão 7.0*, que permite a seleção de trechos de gravações e a sua replicação em outro arquivo.

3.2.5 Delineamento da pesquisa

A estrutura geral do trabalho pode ser vista na figura 3. Os trechos da execução da obra por Bream⁵⁷ e Fisk⁵⁸ foram analisados simultaneamente sob o ponto de vista do *texto musical* (partitura), *gráfico* (resultantes do Soundforge versão 7.0) e *sonoro* (recorte das gravações originais). Cada gravação gerou um gráfico distinto e os resultados serão apresentados no capítulo a seguir. Na seção final está representada a discussão dos resultados sob o ponto de vista do referencial teórico.

A análise dos elementos da sonoridade nas duas gravações não teve intenção comparativa, ou seja, em nenhum momento pensou-se em destacar uma em detrimento de outra. O objetivo desta análise foi o de representar graficamente aspectos da sonoridade em duas execuções distintas e fornecer material para o entendimento dos fatores envolvidos na sonoridade e para o estudo do seu papel na execução violonística.

Também, a representação gráfica de cada execução é um elemento ilustrativo. Vem complementar visualmente aquilo que se escuta na gravação, ou seja, com esta representação é possível, por exemplo, não apenas ouvir um crescendo, mas também “ver” um crescendo. Com este recurso a descrição da execução fica mais didática para a sua posterior análise.

A seguir, no capítulo 4, serão descritas as análises dos trechos⁵⁹, mantendo-se o padrão de apresentar primeiramente os trechos da partitura e os respectivos gráficos de dinâmica de cada execução⁶⁰. Na figura 2 tem-se uma visão geral dos procedimentos metodológicos.

⁵⁷ BREAM, Julian. *Quatro pièces brèves*. In: **Nocturnal**. London: EMI (CDC754901), 1993. 1CD (10min28seg).

⁵⁸ FISK, Eliot. *Quatro pièces brèves*. In: **Für Eliot**. San Francisco: GSP (1008CD), 1994. 1CD (10min25seg).

⁵⁹ Será utilizado o termo “exemplo sonoro” para os trechos selecionados das duas execuções gravados na forma de CD nos anexos finais.

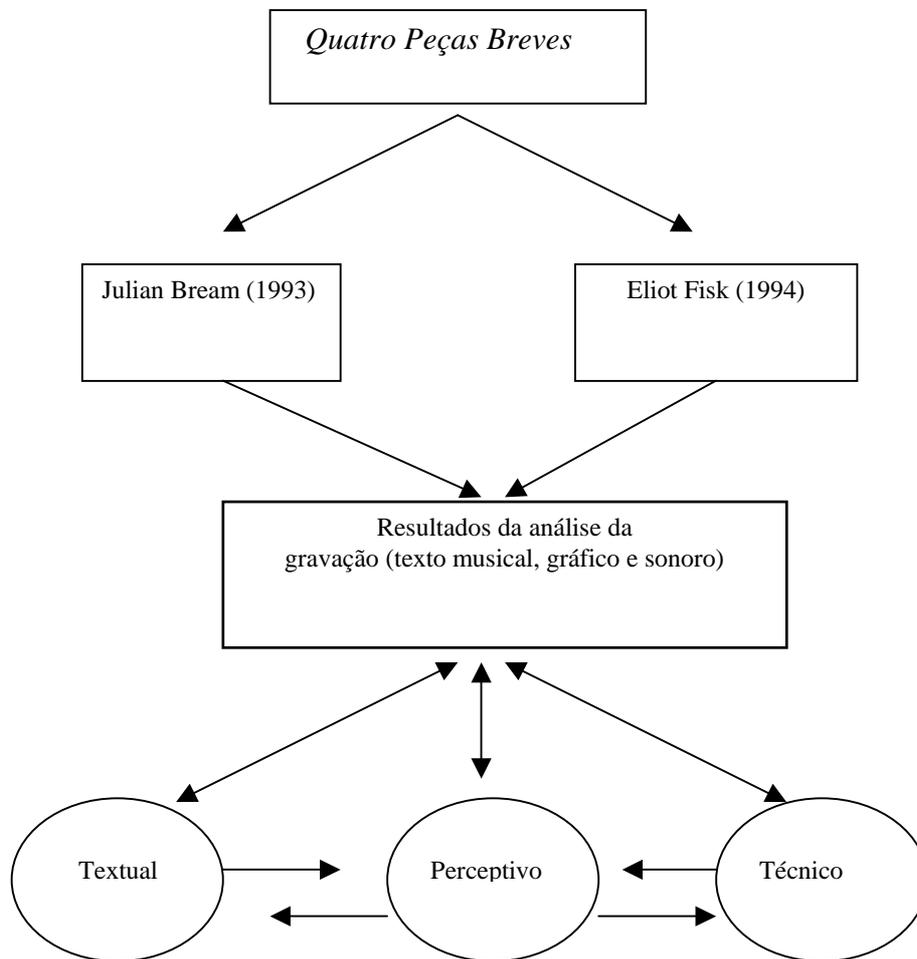


Figura 2. Estrutura geral do delineamento da Análise.

⁶⁰ A ordem escolhida foi de apresentar primeiramente o trecho de Julian Bream, unicamente por ter sido ele quem estreou e fez a primeira gravação da obra.

4 RESULTADOS

A seguir têm-se os gráficos iniciais (figura 3, 4, 5 e 6) que representam a execução completa de cada um dos intérpretes.

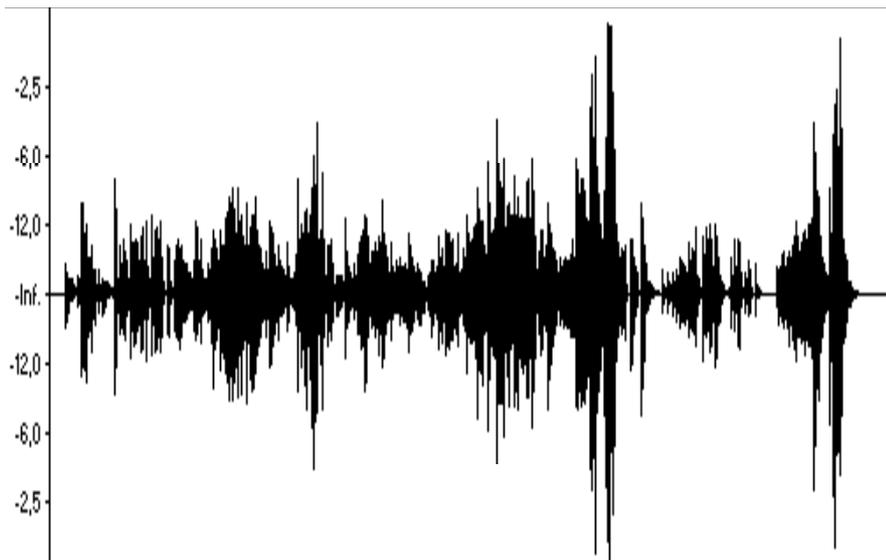


Figura 3.a - Prelude execução completa de Bream (escala 16.384)

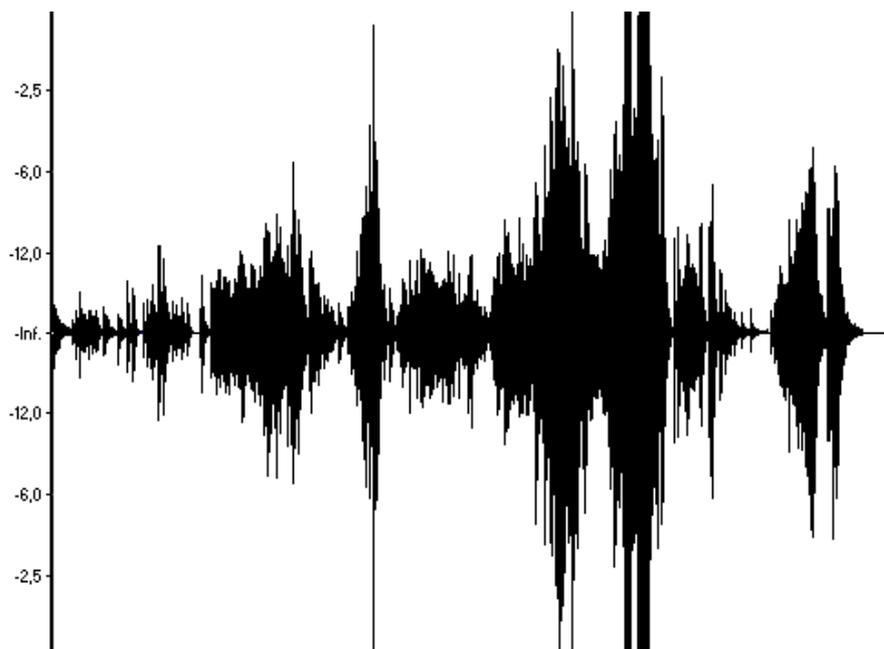


Figura 3.b - Prelude execução completa de Fisk (escala 16.384)



Figura 4.a - Air execução completa de Bream

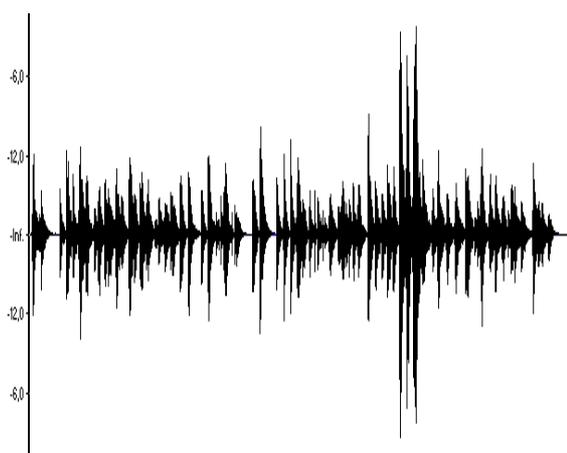


Figura 4.b - Air execução completa de Fisk

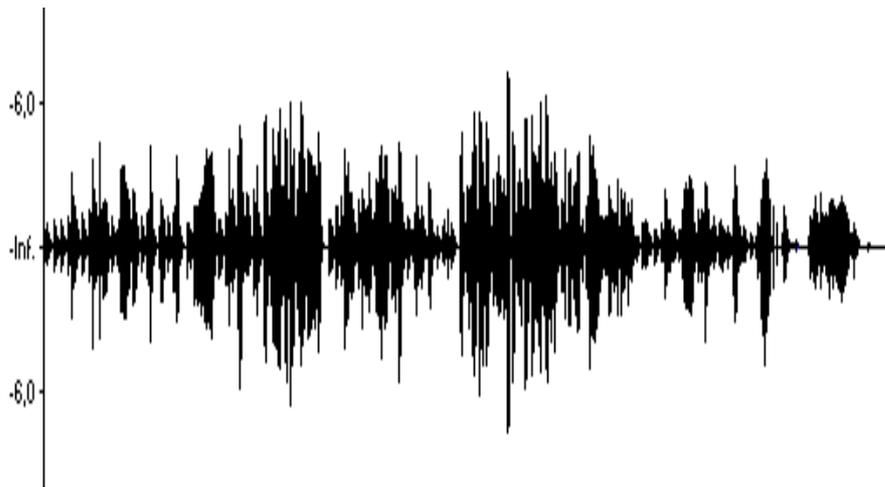


Figura 5.a – Plaint - Execução completa de Bream (escala 16384)

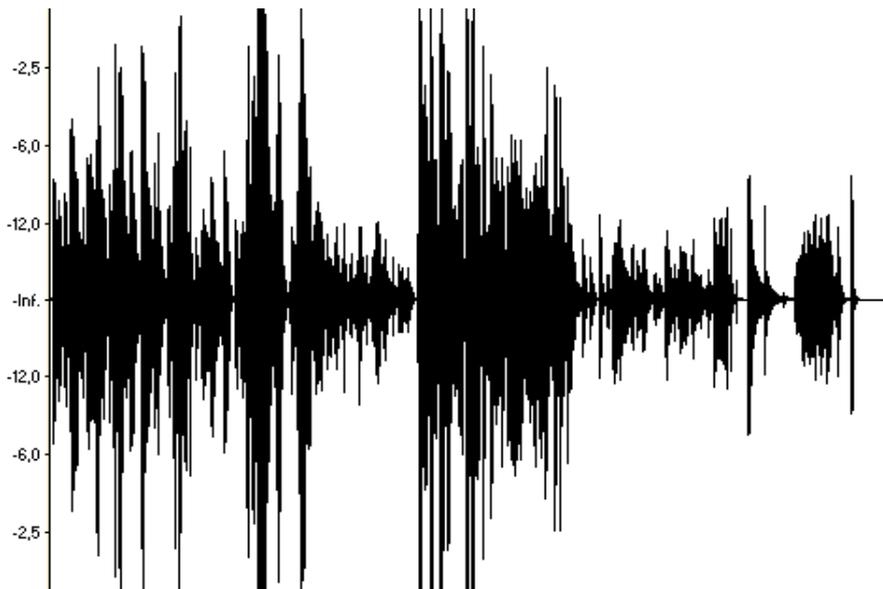


Figura 5.b - Plaint – Execução completa de Fisk (16384)

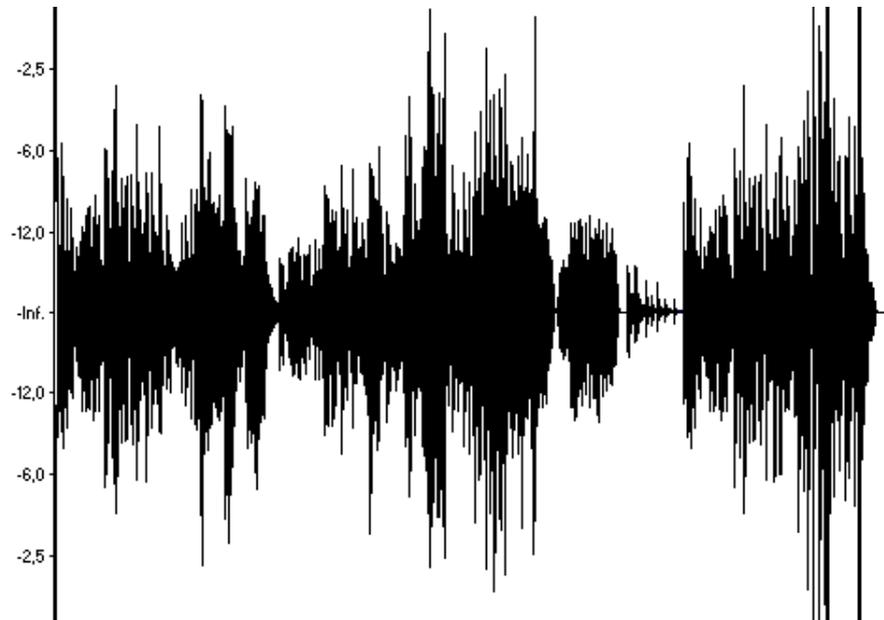


Figura 6.a - Giga execução completa de Bream (escala 16.384)

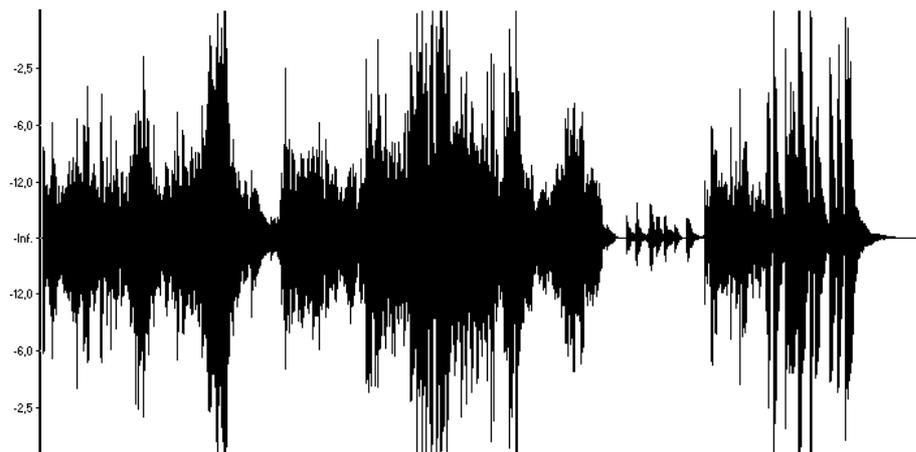


Figura 6.b - Giga execução completa de Fisk (escala 16384)

I) PRELÚDIO

Exemplo 1

O prelúdio possui uma forma que lembra a abertura francesa, onde a primeira seção, *Lent*, possui elementos que são explorados na seção seguinte mais rápida, *vite*. Os quatro primeiros compassos (fig.7a) apresentam a idéia inicial do prelúdio (motivo 1), já com a indicação *mf* e *expressif*, caracterizado por um movimento ascendente e de sucessivos afastamentos e retorno à nota SI. O motivo 1 (figura 7.a) é o elemento condutor do *ostinato*, repetido nos c. 6-9 e depois na segunda parte rápida, *vite* (c.14-38), onde reaparece com caráter diferenciado.

Motivo 1

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'Motivo 1' and 'Lent', with a tempo of 12/8. It features a melodic line starting on a middle C, moving up stepwise to a G, then down to a C, and finally up to a G. The dynamics are marked 'mf' and 'expressif'. The second staff is labeled 'Plus vite' and 'm i m i m', with a tempo of 9/8. It shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes and slurs. The dynamics are marked 'm'.

Figura 7.a: c.1-4 do *Prelude*

O gráfico da execução de *Bream* (Figura 7b.) demonstra um plano dinâmico dos afastamentos e repousos em relação à nota SI (setas vermelhas, Figura 7.b), respectivamente, por crescendo e decrescendo. Esta intenção é enfatizada também por mudanças de *timbre* e *articulação*. No c. 1, o motivo 1 é executado “secamente”. No c.2, *Bream* já utiliza mais o *vibrato* e um timbre menos metálico. No c. 3, o *crescendo* e a tensão dinâmica são enfatizados pela utilização mais intensa dos elementos do c. 2. Com esta sobreposição de *vibrato*, mudança de timbre de uma região cada vez menos metálica e o *legato* mais presente, entre outros elementos, é possível uma delimitação de três planos distintos, que não envolvem apenas a

dinâmica. Estes planos estão de acordo com a idéia de afastamento maiores em relação à nota SI, conforme ilustra a figura 7.b. No c.4, Bream muda radicalmente esses elementos, utilizando um timbre metálico e *staccato*, com isso enfatizando-se a mudança do andamento (*plus vite*), de caráter e delimita o motivo inicial (Exemplo sonoro 1, vide anexo).

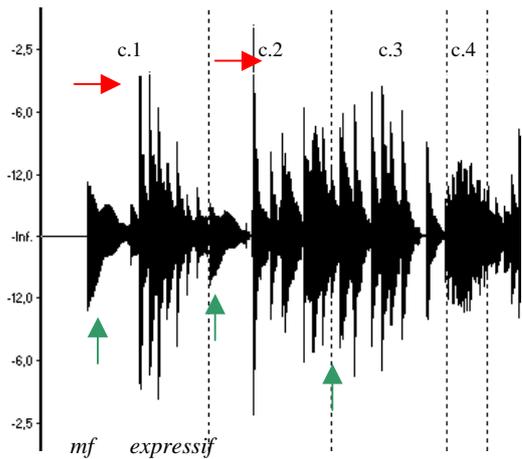


Figura 7.b: Execução de Bream (escala 4096)

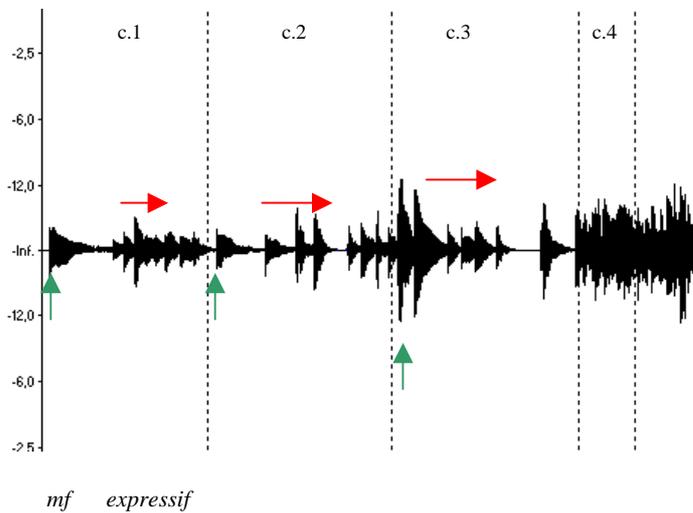


Figura 7.c : Execução de Fisk (escala 4096)

O gráfico da execução de Fisk mostra três planos dinâmicos definidos nos trechos correspondentes ao c. 1-3. Além da utilização da dinâmica, Fisk acrescenta cada vez mais elementos de articulação: *legato* e *vibrato* crescentes e timbre paulatinamente mais escuro. A questão do tempo é explorada pela utilização do *rubato*, mais evidente no c. 3, e de um andamento bem mais lento do que o de Bream, o que fica evidenciado pela extensão do gráfico das duas execuções. A delimitação desses três planos de dinâmica é realizada por Fisk pela intensificação dos elementos presentes já no c. 1: utiliza mais *vibrato*, mais *legato* e *timbre* cada vez menos metálico. Com isso, os afastamentos em relação da nota SI também são enfatizados, gerando um efeito crescente de tensão. No c. 4, Fisk faz um *tenuto* discretamente menor em cada uma das primeiras semicolcheias do grupo do c. 4, o que gera uma ênfase na indicação de tempo (*plus vite*) e um pequeno decrescendo (evidente nos dois últimos tempos do c. 4).

Exemplo 2

No trecho do c. 5-13 (figura 8.a), o motivo 1 reaparece na linha do baixo (c. 5-7), enquanto o *ostinato* na nota SI ocorre na linha melódica superior. Há uma indicação de crescendo no trecho do c. 5. A tensão criada com a transposição do motivo 1, em graus conjuntos no baixo dos c. 5-6, é intensificada no acorde inicial do c. 8 (si-fá#-si), o qual é precedido por sinal de crescendo. No c. 8 o motivo reaparece na linha superior, transposto uma oitava acima. Novamente ocorre tensão com o *crescendo* no c. 9, o qual tem seu ápice no c. 10, onde há indicação de *f*. Nos c. 10-13, há novamente uma textura a duas vozes: na superior destacando-se um movimento descendente por graus conjuntos e cromáticos (indicado como *tres chantè*) e uma citação curta do motivo 1 na linha do baixo, que encerra o final da primeira seção (c. 11-13).

Motivo 1

cresc.
un poco ritenuto
meno f *cresc.*
f *p* *tres chanté*
molto riten.

Figura 8.a: c. 5-13 do *Prélude*.

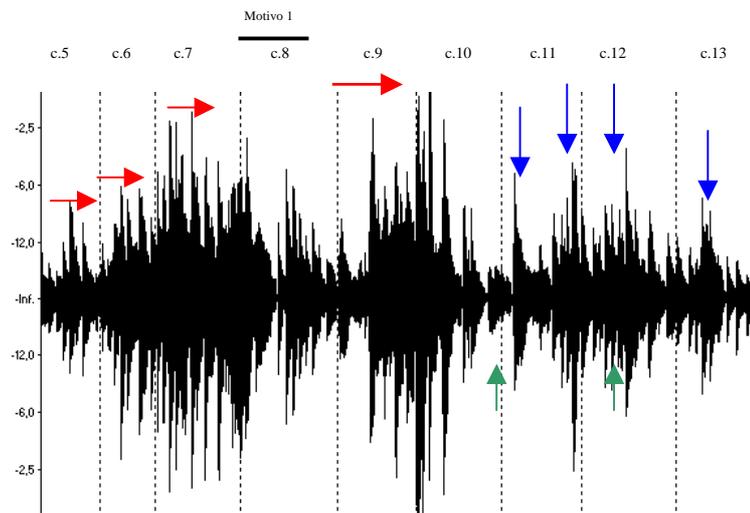


Figura 8.b : Execução de Bream (escala 4096)

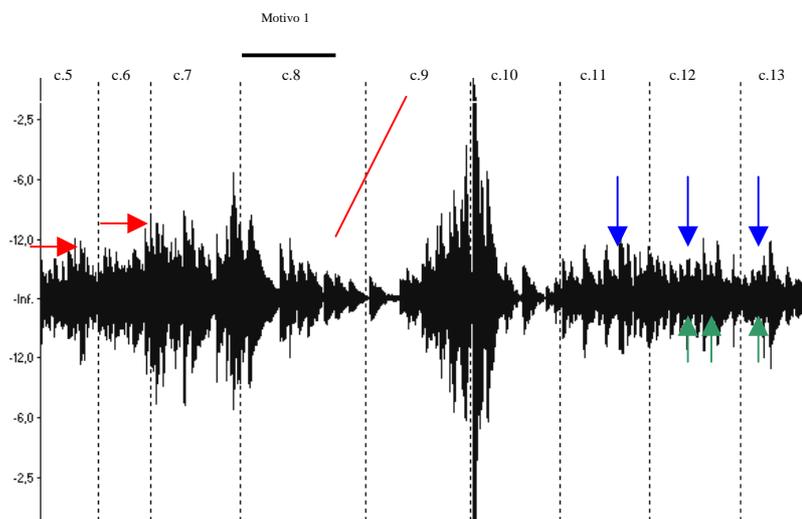


Figura 8. c : Execução de Fisk (escala 4096)

A execução de Bream do c. 5 ao c. 8 (figura 8.b) envolve uma *progressão de dinâmica*, caracterizada por um crescendo gradual até o acorde si-fá#-si do c. 8. Utiliza nesse trecho também uma variedade de timbre: *mais metálico* para a linha melódica superior (*ostinato* na nota SI) e no baixo, um *timbre mais escuro* que gradualmente torna-se mais metálico à medida que a tensão aumenta, novamente utilizando planos dinâmicos distintos no trecho de c. 5 a c. 8 (setas vermelhas, figura 8.b). Na retomada do motivo 1 no c. 8, Bream utiliza-se de um timbre mais escuro, sustentado por mais legato, de acordo com a indicação de *meno f* (c. 9) até o ponto culminante da sessão no c. 10, onde há indicação de *f*. A seguir (c. 11 –13) há uma nítida diferenciação de planos dinâmicos e de timbres: a linha principal com um timbre metálico e intensidade mais forte (setas azuis, figura 8.b) e a linha do baixo ao contrário (setas verdes).

A execução de Fisk do c. 5 ao c. 8 caracteriza-se por planos dinâmicos formados pela tensão progressiva e por elementos de articulação. Utiliza um legato cada vez mais intenso e elementos agógicos os quais enfatizam a tensão de maneira mais gradual (setas vermelhas, figura 8.c). Quando o tema reaparece no c. 8, Fisk utiliza timbre e articulação como elementos de ênfase (vibrato), o que confere um lirismo à sua execução. A seção do c. 9 ao c. 10, além do crescendo em intensidade, Fisk utiliza novamente agógica, com acelerando cada vez mais intenso até o ápice no *f* do c.10 (linha inclinada da figura 2.c). O trecho do c. 11-13 é caracterizado por dois planos distintos entre a voz superior (setas azuis, figura 2. c) e o baixo (setas verdes), formado principalmente por diferenças entre as dinâmicas (superior mais forte) e de timbre (inferior mais doce e escuro).

Exemplo 3

No trecho dos c. 14-28 (figura 9. a), há uma sessão rápida que contrasta com a primeira lenta. O tema do *motivo 1* reaparece na linha melódica superior, tendo a nota SI como pedal, com um andamento rápido (*vite*), o que gera um contraste com a sessão anterior. A dinâmica indicada é *pp* (c. 14), e paulatinamente ocorre uma tensão caracterizada pela repetição da idéia do tema e pelas indicações crescentes de dinâmica: *rin f* (c. 21), *meno p* (c. 22) e pela utilização de acordes repetidos, os quais reforçam a tensão inicial (c. 25-27).

The musical score for Example 3, measures 14-28, is presented in five staves. The first staff (measures 14-16) is marked "Vite" and "pp". The second staff (measures 17-19) continues the rapid passage. The third staff (measures 20-22) includes the lyrics "i m a m" and dynamic markings "rin f" and "menop". The fourth staff (measures 23-25) includes the lyrics "m i m a i" and features repeated chords. The fifth staff (measures 26-28) continues with repeated chords and a final melodic line.

Figura 9.a: Compassos 14-28 do *Prélude*.

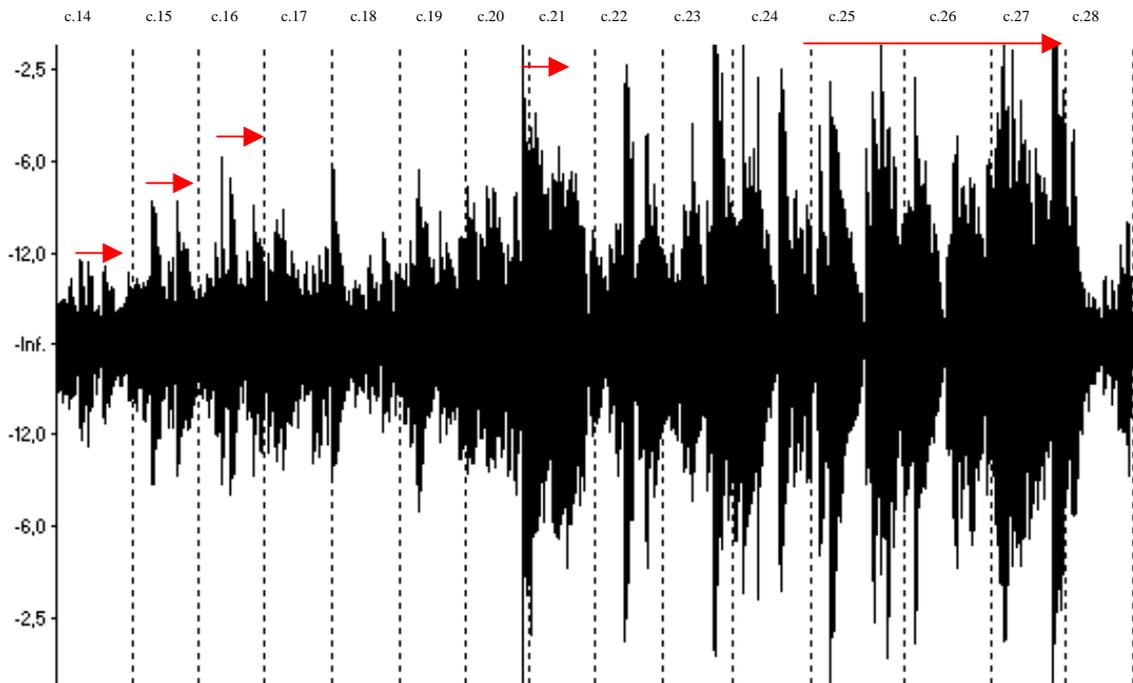


Figura 9.b: Execução de Bream (escala 2048)

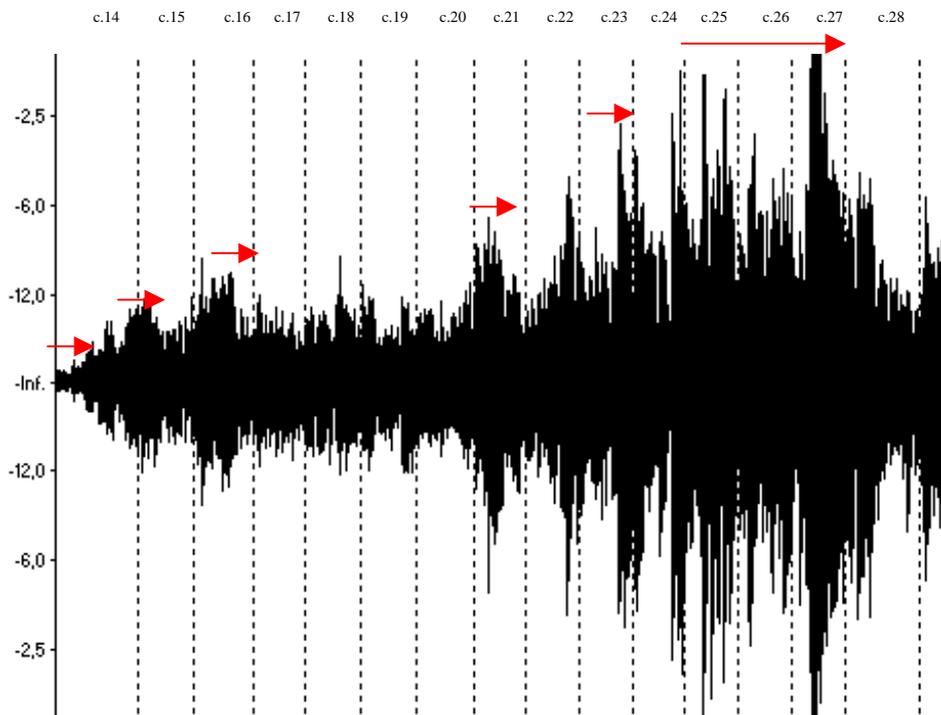


Figura 9. c: Execução de Fisk (escala 2048)

A execução do Bream do trecho acima (figura 9. a) apresenta uma clara distinção em termos de planos dinâmicos (figura 9. b). Há três níveis crescentes de dinâmica ao longo dos c. 14-16 (setas vermelhas, na figura 9. b), os quais crescem à medida que a tensão gerada pela repetição da idéia do motivo 1 aumenta, até chegar ao ponto culminante ao longo dos c. 25-27 (seta vermelha). No c. 22, Bream utiliza uma mudança da *articulação*, mais *legato*, e do *timbre*, mais “escuro”, em relação ao que vinha fazendo até o c. 21. Nota-se que esta mudança ocorre numa zona de transição dinâmica, em que há indicação de duas dinâmicas diferentes: *rinf* (c. 21) e *meno p* (c. 22).

A execução de Fisk demonstra também a clara distinção de planos dinâmicos ao longo da sessão dos c.14-28 (figura 9. c). Utiliza-se de uma dinâmica inicial mínima (*pp*, no c. 14), que paulatinamente cresce até chegar no ponto de maior tensão nos c. 25-27 (setas vermelhas da figura 9. c). A *articulação* e a *o timbre* permanecem mais constantes ao longo do trecho, mas há uma manipulação do tempo, com um leve acelerando à medida em que a tensão aumenta.

Exemplo 4

No início do trecho dos c. 31-39 (figura 10. a), o *ostinato* na linha do baixo na nota SI (c. 31) é retomado. No c. 31 há indicação de *p*, e no c. 32 um crescendo até o final do c. 38. A tensão gerada nesse trecho chega no ponto culminante no final do c. 38 e no início do c. 39, onde há indicação de *ff*.

The musical score for Example 4 consists of five staves of music, labeled with measure numbers c.31 through c.39. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/8. The score includes the following markings and features:

- Staff 1 (c.31):** Starts with a dynamic marking of *dimin.* and a *p* (piano) marking. It features a bass line ostinato on the note B1.
- Staff 2 (c.32):** Features a *cresc.* (crescendo) marking.
- Staff 3 (c.35):** Features a *f* (forte) marking.
- Staff 4 (c.37):** Features a *sempre cresc.* (sempre crescendo) marking and a *riten.* (ritardando) marking.
- Staff 5 (c.39):** Starts with a *ff* (fortissimo) marking. It includes performance instructions: *Lent*, *III*, *p*, *i*, *m*, *a*, *p*, and a trill (*tr*) with fingering 1 3 1. The staff ends with a 3/4 time signature.

Figura 10.a : c. 31-39 do *Prélude*.

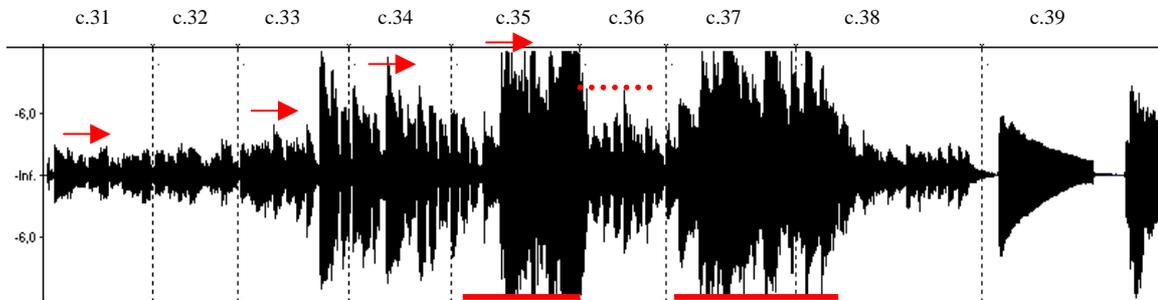


Figura 10.b: Execução de Bream (escala 1024)

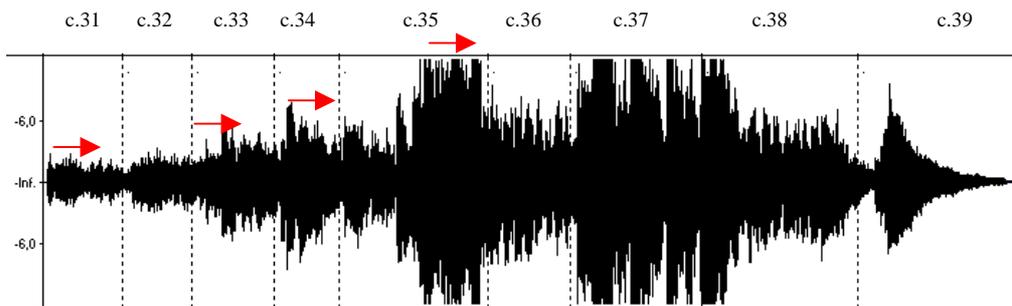


Figura 10.c: Execução de Fisk (escala 1024)

O gráfico da execução de Bream (figura 10. b) demonstra níveis crescentes de dinâmica, sendo possível a identificação do crescendo ao longo do trecho do c. 31-37 (setas vermelhas). As figuras de acordes repetidos nos c. 35 e c. 37 geram uma “massa” sonora, conforme se vê nos gráficos dos compassos correspondentes (linha vermelha horizontal). No c. 36, Bream utiliza-se de um timbre metálico para salientar a melodia contida na linha superior, que faz uma pequena citação ao tema do motivo 1 (linha vermelha tracejada).

A execução de Fisk do trecho acima promove uma nítida distinção dinâmica do *p* até o *ff* (vide setas vermelhas). Os gráficos dos acordes repetidos podem ser identificados pela linha vermelha horizontal (c. 36 e c. 37). O crescendo da execução de Fisk é enfatizado não só pela dinâmica em si, mas por uma contínua intensificação de elementos de articulação (*legato* cada vez mais intenso) e impressão de um leve acelerando que ocorre no final do trecho do c. 37.

Exemplo 5

O trecho do c. 45-53 (figura 11. a) encerra o *Prélude*, e é caracterizado por uma retomada do andamento rápido (*vite*), e uma melodia repetida no baixo, baseada no motivo 1, em contraste com uma repetição da nota MI na linha superior. A dinâmica solicitada é *pp*, a qual subitamente passa para *f* no c. 51 até o término.

The musical score for Example 5 consists of three systems of music. The first system, starting at measure 45, is marked 'Vite' and 'pp'. The second system, starting at measure 48, continues the 'Vite' tempo. The third system, starting at measure 51, is marked 'Large' and 'f subito', with 'sempre f' indicated for the final measures. The score features a melodic line in the bass and a repeated note (MI) in the treble.

Figura 11.a: c. 46-54 do *Prélude*.

A execução de Bream do c. 45-50 (figura 11. b) promove uma constância em termos de *dinâmica*, mantendo-a praticamente sem variações até o c. 51 (linha vermelha), quando faz um *f súbito*. Bream deixa bem distinta a variação entre as vozes: a nota MI é ressaltada da linha melódica interior com a utilização de um timbre mais metálico e seco, enquanto utiliza mais *legato* para a linha do baixo. Nos c. 51-53, mantém uma dinâmica forte, de acordo com a indicação do compositor.

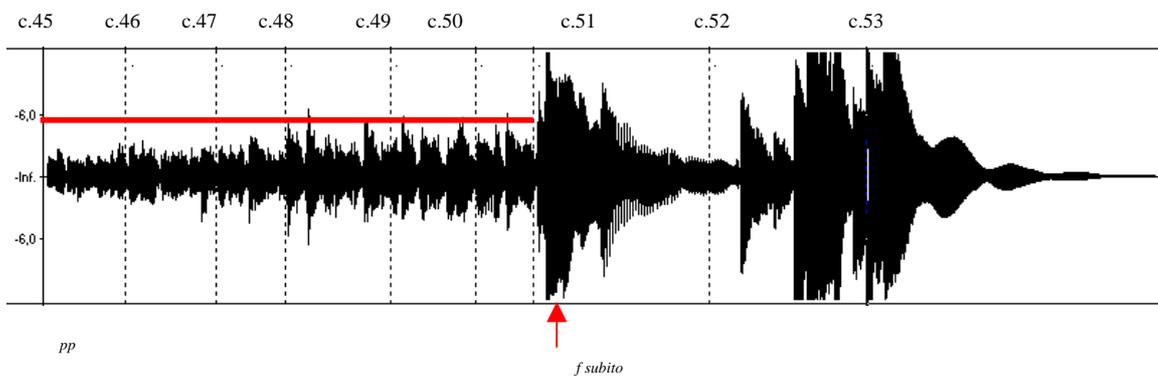


Figura 9.c: Execução de Bream (escala 1024)

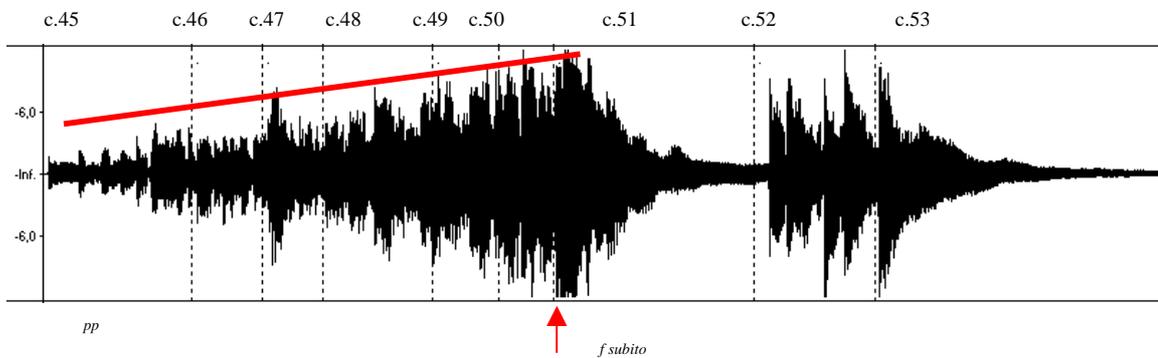


Figura 9.c: Execução de Fisk (escala 1024)

A execução de Fisk deste trecho demonstra um crescendo intenso que vai do c. 45-51 (vide linha vermelha da figura 11. c). Além da dinâmica, nitidamente Fisk utiliza um *accelerando* até chegar no ponto culminante de tensão no c. 51 (seta vermelha). Apesar da agregação destes elementos, o que dificulta ainda mais esta passagem, a distinção entre as linhas melódicas é clara. A nota MI é marcada também por um timbre mais metálico, o que é facilitado pela utilização da primeira corda solta. A seguir, Fisk mantém a dinâmica forte até o final do c. 53.

II AIR

Exemplo 6

O segundo movimento, *Air*, é construído com uma estrutura baseada na *Sarabanda*, onde o segundo tempo recebe uma acentuação, não só em termos de dinâmica, mas com indicações de ornamentos, mudanças de harmonia e métrica. O caráter, entre outros aspectos, é definido pelo andamento (*lent et bien rythmé*) e por indicações de dinâmica e timbre (*p doux* ou *pp très doux*).

Lent et bien rythmé

c.1 *p doux*

c.3

c.5 *pp très doux*

Figura 12.a: c. 1-6 do Air

A execução de Bream (figura 12. b) demonstra um cuidado em manter elementos que ressaltem a estrutura da sarabanda: utiliza elementos expressivos que destacam o segundo tempo. A *dinâmica* segue um padrão de *p*, com pequenos aumentos na segunda metade do primeiro tempo (setas vermelhas). Utiliza também pequenos arpejos nos acordes do segundo tempo do c. 5 e c. 6.

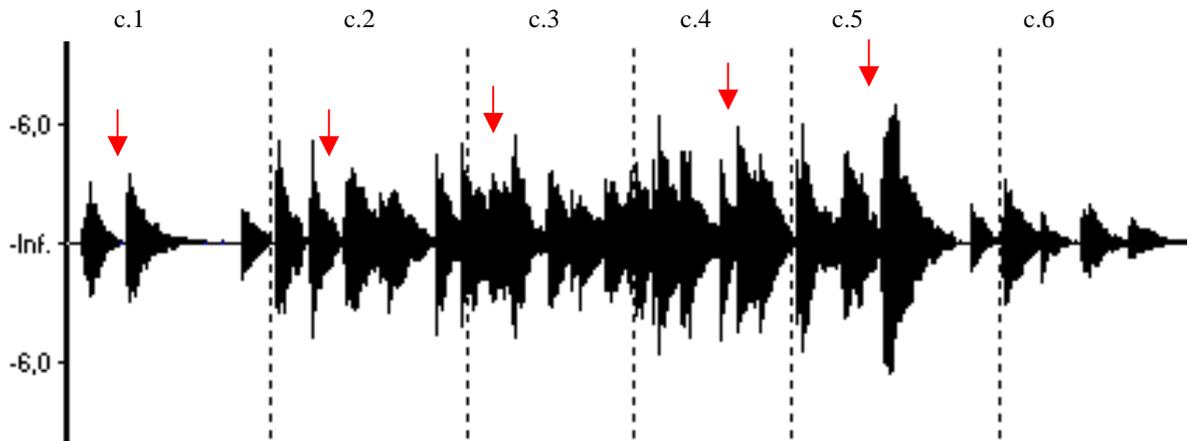


Figura 12.a: Execução de Bream (escala 4096)

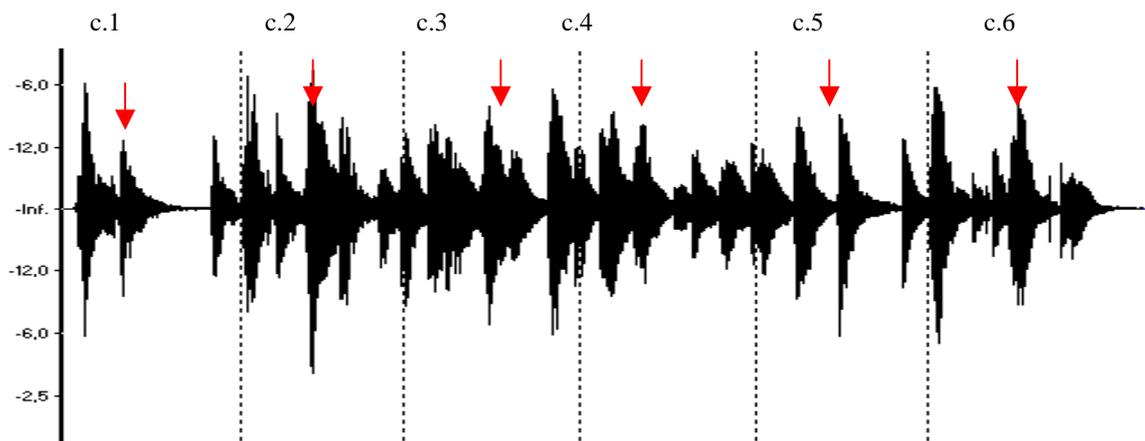


Figura 12.c : Execução de Fisk (escala 4096)

A execução de Fisk (figura 10. c) reflete também um cuidado em manter a estrutura da sarabanda preservada. Além da dinâmica (setas vermelhas), utiliza acordes mais arpejados no segundo tempo, como ocorre no c. 2 e c. 6, e uma respiração maior, principalmente antes do segundo tempo (c. 2) e no final do c. 6. Fisk utiliza um timbre mais escuro e encorpado, o que gera uma sonoridade “doce”, de acordo com a indicação *p doux* (c. 1).

Exemplo 7

O trecho dos c. 7-14 (figura 13. a) inicia com a indicação de *pp très doux* (c.7). No c. 9, inicia-se um *crescendo* que vai até o *f* do c. 11, para em seguida voltar ao caráter inicial (*dimin.*, no c.12) da peça e finalizar na dinâmica *p* (c. 14).

The musical score consists of four staves of music. The first staff shows measures 7 and 8, with a dynamic marking of *pp très doux*. The second staff shows measures 8, 9, 10, and 11, with a *cresc.* marking and a dynamic of *f*. The third staff shows measure 10. The fourth staff shows measures 12, 13, and 14, with *dimin.* and *marc.* markings, and a final dynamic of *p*.

Figura 11.a: c. 7-14 do Air

Na execução de Bream (figura 13. b), pode-se identificar uma mudança de timbre em relação ao trecho inicial (c. 1-6), mas não *pp doux*. Ele utiliza-se de um timbre diferente em relação ao c. 1, mas não dá idéia de ser mais doce. No c. 9 utiliza um timbre mais escuro e *tenuto*

na figura de seis semicolcheias, resultando no *crescendo* (seta vermelha na figura 11. b). No c. 11 para o c. 12, Bream faz um *crescendo* evidente, conforme indica figura 13.b, e no c. 12 já retorna para a dinâmica inicial *p*. No c. 12-13, utiliza-se de timbres diferentes para salientar a polifonia.

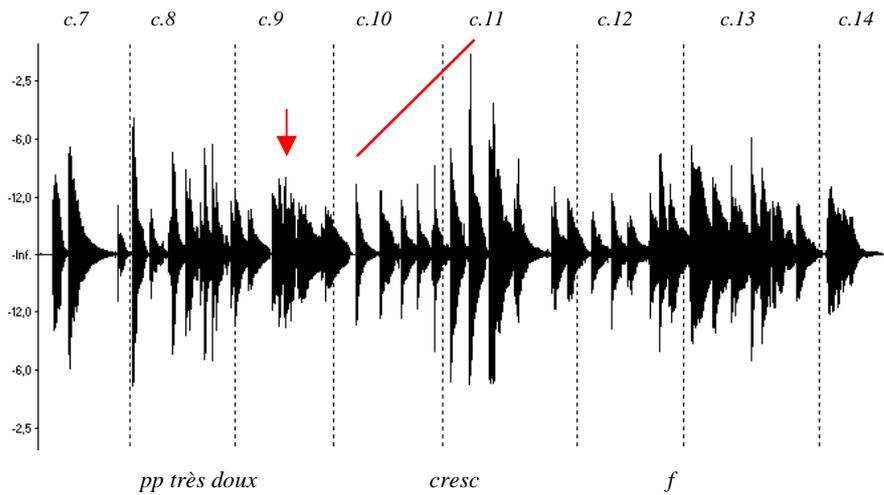


Figura 13.b: Execução de Bream (escala 4096)

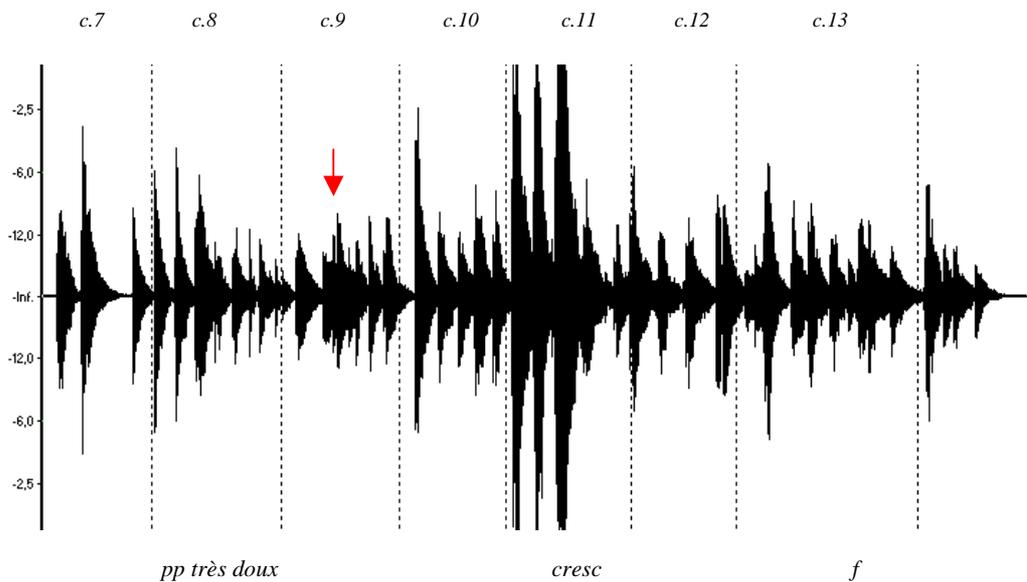


Figura 13.c: Execução de Fisk (escala 4096)

Na execução de Fisk (figura 13. c), no c. 7, também não é possível identificar o *pp très doux* em relação ao *p doux* do c. 1. Fisk utiliza um timbre escuro e *legato*, os quais mantêm o caráter introspectivo da seção. No c. 9, Fisk utiliza a articulação e “liberdade” rítmica para executar a figura de seis semicolcheias, resultando num crescendo (seta vermelha). No c. 10 inicia-se um crescendo mais intenso que chega ao máximo no c. 11 (linhas vermelhas, figura 11. c), retornando para a dinâmica inicial *p*, ao longo dos compassos finais.

III. PLAINT

Exemplo 8

Sans lenteur *très en dehors*

c.1

c.4

c.7

c.10

c.13

sf

un poco riten.

più p

cour.

Figura 14.a: c1-15 do *Plainte*

A execução de Bream neste trecho (figura 14. b) demonstra dois planos distintos: os acordes arpejados repetidos (linha vermelha) e os acentos na nota fá#, com os seus respectivos ornamentos e afastamentos (asterisco vermelho). A tensão gerada vai intensificando-se ao longo

do c.1 até o c. 9-10, onde é possível identificar uma massa sonora (linha tracejada). A seguir, no c. 11, há um retorno para a dinâmica *p*, e crescendo súbito, correspondente ao *sf* (c. 11-12).

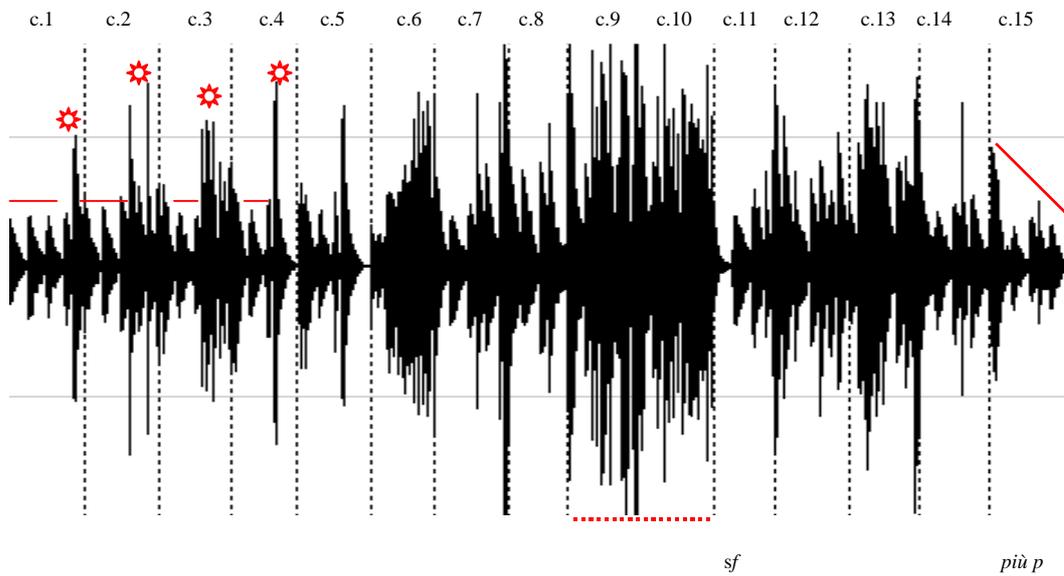


Figura 14.b: Execução de Bream (escala 18192)

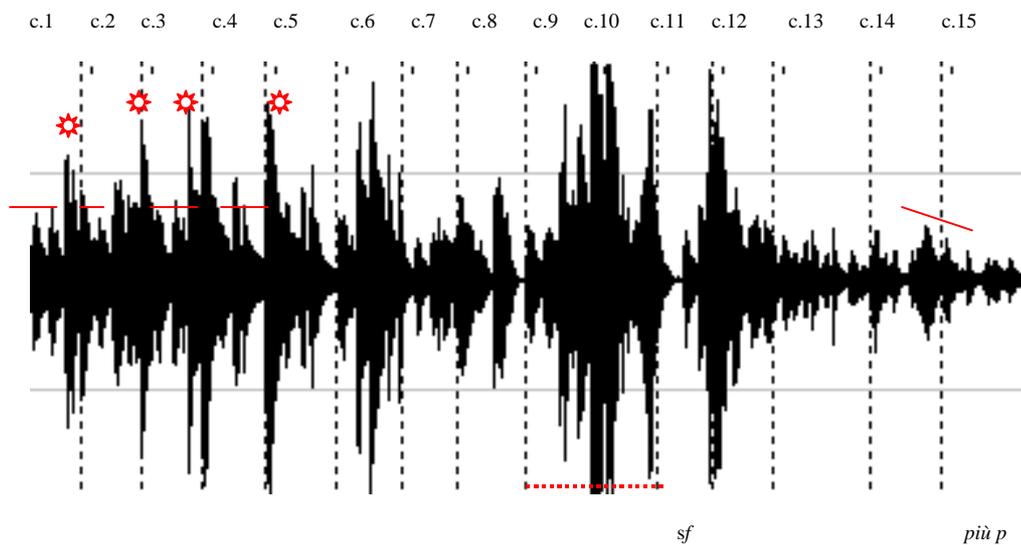


Figura 14.c : Execução de Fisk (escala 18192)

A execução de Fisk (figura 14. c) demonstra também uma diferenciação em dois grandes planos, acordes (linha vermelha) o FÁ# (asterisco vermelho), e uma grande massa sonora (linha tracejada), conforme visto no exemplo anterior. Utiliza grandes contrastes dinâmicos, como ocorre na transição do *sf* para o *più p.* Também, Fisk usa elementos de agógica, como pode ser identificado nos trechos correspondentes às figuras de cinco e seis semicolcheias (c. 6 e c. 10). Todos esses elementos expressivos promovem uma dramaticidade para o trecho, caracterizado pela tensão e repouso e a alternância entre acordes arpejados com a linha melódica superior.

IV) COMME UNE GIGUE

Exemplo 9

Este trecho (c. 33-c. 57) representa um dos mais expressivos da obra. Corresponde à segunda seção do último movimento *Comme une Gigue*. Apresenta uma linha no baixo, com a dinâmica *pp*, que faz uma espécie de *ostinato* na nota MI, e um outro plano sonoro caracterizado por acordes em bloco, com a dinâmica *mf chante*. Estes dois elementos formam um contraste de difícil execução, dado às suas independências, as quais são mantidas durante todo o trecho. Aos poucos, a voz superior esboça o tema inicial da *gigue* (parte A), porém com o ritmo ampliado, o que gera uma tensão crescente até o c. 55-56.

The image shows a musical score for the piece 'Comme une Gigue' by John Bream, covering measures 33 to 57. The score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It features a complex polyphonic texture with multiple voices. Key elements include:

- Measure 33:** Starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. The first voice has a triplet of eighth notes. The second voice has a triplet of quarter notes. The dynamic *mf chante* (mezzo-forte, singing) is indicated above the staff.
- Measure 37:** Continues the polyphonic texture with various rhythmic patterns and slurs.
- Measure 43:** Features a *f* (forte) dynamic. Roman numerals 'V' and '4' are present above the staff.
- Measure 49:** Includes a *mf* (mezzo-forte) dynamic. Roman numerals 'III' and 'V' are present above the staff.
- Measure 55:** Features a *f* (forte) dynamic. Roman numerals 'VI', 'X', 'XIV', and 'XIX' are present above the staff.

Figura 15.a : c33-57 da *Comme une Gigue*

A execução de Bream (figura 15. b) demonstra uma distinção entre os dois planos: o baixo com um timbre mais escuro e os acordes mais metálicos. À medida que a polifonia vai se desenvolvendo (c. 38 em diante), é possível a identificação de massas sonoras (linha vermelhas), que correspondem aos trechos de maior tensão, seja pela agregação de vozes (c. 38, c. 40) ou pela indicação de dinâmica propriamente dita (c. 55-56). Bream utiliza muita variedade de timbre para identificar as vozes e com isso proporcionar uma clareza polifônica ao trecho.

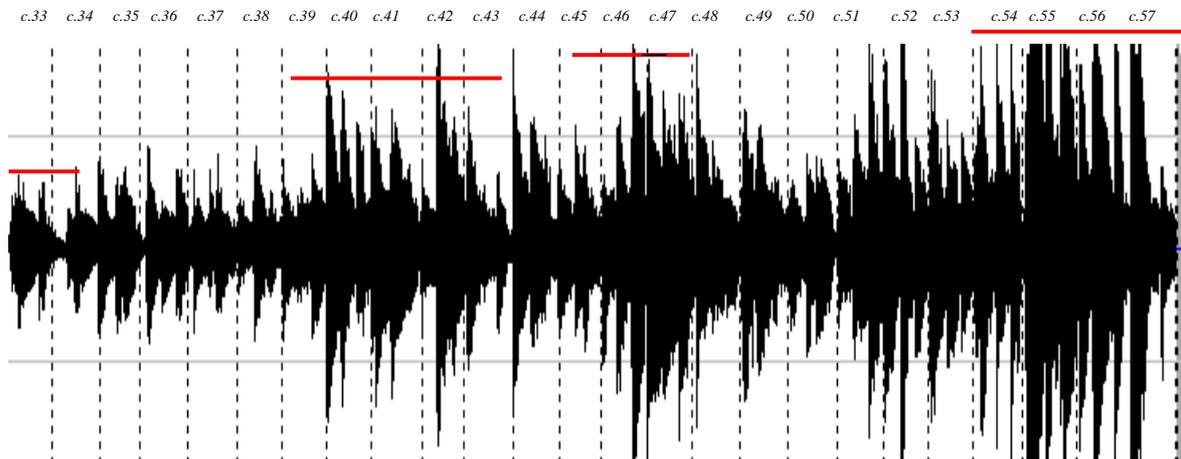


Figura 15.b: Execução de Bream (escala 12048)

A execução de Fisk (figura 15. c) utiliza a distinção entre os elementos polifônicos, buscando um *legato* mais intenso nos acordes repetidos em relação ao baixo. Utiliza também elementos de *agógica* para aumentar a tensão gerada pela polifonia, principalmente naqueles trechos com indicação de dinâmica mais forte e acentos (c. 49, c. 55). Consegue com isso um plano de dinâmica mais contrastante entre as partes, de onde resultam grandes “blocos” sonoros (linhas vermelhas).

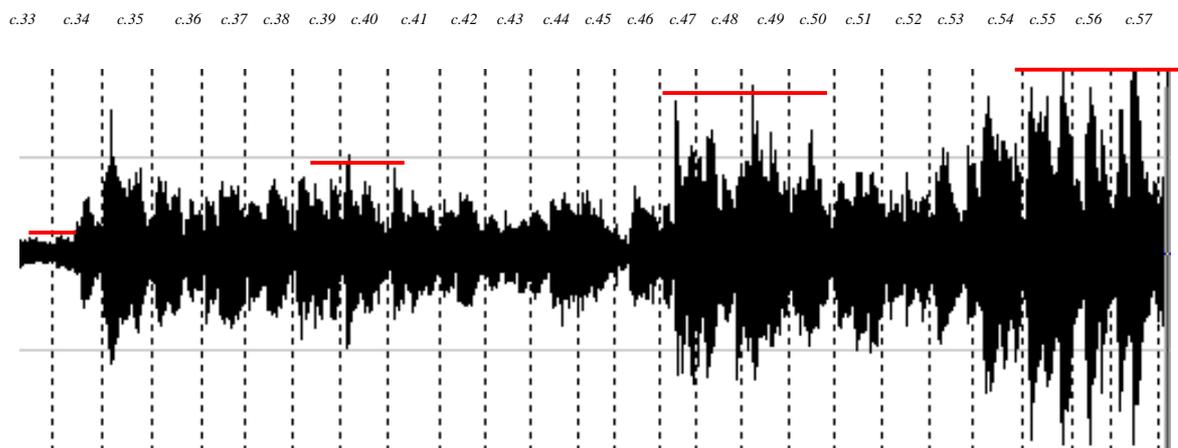


Figura 9.c : Execução de Fisk (escala 12048)

CONCLUSÃO

Conforme as bases teóricas expostas nos capítulos 1 e 2, a sonoridade é um fenômeno complexo. Os elementos que estão interagindo na sonoridade não podem ser entendidos de maneira *unilateral* ou *isolada*, pois há o risco de se perder a ordem hierárquica dos elementos da execução e da sonoridade. Pensar em sonoridade descontextualizada da execução e da música torna-se uma atividade incoerente e vazia (FISK, 2006). Da mesma forma, considerar os *elementos formadores da sonoridade* isoladamente também pode incorrer no mesmo prejuízo. Sob esse aspecto, Carlevaro afirma que é “um absurdo entender música utilizando a técnica como único fim, sem pensar em nada mais, desumanizando a arte. Cuidado com esse monstro!” (CARLEVARO, 1978, p. 32). É necessário reforçar que, embora os elementos da sonoridade possam ser analisados individualmente, a concepção dos mesmos deve estar inserida como um elemento da execução como um todo (conforme Fig. 1). Assim, é possível um entendimento mais adequado do fenômeno da sonoridade e da execução musical a partir da interação entre todos aqueles elementos teóricos expostos.

Tabela 2 – Sumário dos diferentes elementos da sonoridade nas duas gravações

<i>Trecho</i>	<i>Elementos explícitos</i>	<i>Bream</i>	<i>Fisk</i>
Exemplo 1 Prélude (c.1-4) Figura 7 a-c	<i>Lent</i> <i>mf</i> <i>expressive</i>	- Delimitação de planos dinâmicos distintos; - Tempo mais justo; - Timbres distintos.	- Delimitação de planos sonoros distintos com uso de articulação diversa; - Tempo mais flexível; - Intensificação da articulação.
Exemplo 2 Prélude (c. 5-13) Figura 8 a-c	<i>Crescendo</i> <i>Poco ritenuto</i> <i>p, mf e f</i> <i>très chanté</i>	- Progressão de dinâmica; - Uso de contraste dinâmico e tímbrico; - Polifonia destacada com timbres e articulação diferentes para cada voz	- Agógica utilizada mais livremente; - Intensificação de articulação: <i>legato</i> e <i>vibrato</i> ; - Diferenciação polifônica por articulação e inflexão de tempo.
Exemplo 3 Prélude (c.14-28) Figura 9 a-c	<i>Vite</i> <i>Pp, meno p, rin f</i> <i>Acentos</i>	- Três planos crescentes de dinâmica; - Contraste tímbrico na zona de transição dinâmica - Tempo justo, sem variação agógicas.	- Três planos de dinâmica, com timbre e articulação mais constantes; - Utiliza mudanças de agógica para gerar tensão dinâmica.
Exemplo 4 Prélude (c. 31-39) Figura 10 a-c	<i>Lent</i> <i>Ritenuto</i> <i>p, f, ff</i>	- Três planos dinâmicos; - Acordes (massa sonora): usa mais stacatto; - Polifonia destacada por timbres distintos.	- Três planos dinâmicos; - Acordes (massa sonora): usa mais legato; - Tensão gerada pela intensificação de articulação e agógica;
Exemplo 5 Prélude (c. 45-53) Figura 11 a-c	<i>Vite e Large</i> <i>pp e fsubito</i> <i>Acentos</i>	- Contraste dinâmico: transição de pp para f súbito; - Diferenciação das vozes e do ostinato com timbre e articulação distintos.	- Contraste dinâmico: transição de pp para f súbito feita com um crescendo constante; - Polifonia com mais contraste tímbrico em relação ao que vinha fazendo anteriormente.
Exemplo 6 Air (c. 1-6) Figura 12	<i>Lent et bien</i> <i>rythmé</i> <i>p doux e pp très doux</i>	- Caráter de “sarabanda”; - Acentuação no segundo tempo com arpejo e leve crescendo.	- Caráter de “sarabanda”, timbre mais escuro e encorpado; - Acentua o segundo tempo com uma respiração maior, arpejando mais os acordes.
Exemplo 7 Air (c. 7-14) Figura 13	<i>Diminuendo</i> <i>pp très doux,</i> <i>cresc., f, dimin.,</i> <i>p</i> <i>marcato</i>	- Crescendo com aumento de dinâmica e mudanças de timbre, indo do mais escuro para o mais brilhante. - O crescendo é precedido por um leve tenuto (elemento agógico).	- Crescendo enfatizado por manipulação do tempo e da articulação; - Timbre mais escuro e doce; - Mais liberdade rítmica.
Exemplo 8 Plaint (c. 1-15) Figura 14	<i>Sans lenteur</i> <i>Très em dohors</i> <i>Sf, più p</i> <i>Um poco riten.</i>	- Distinção entre dois planos com diferenças de dinâmica e articulação - Pouca variação de tempo; - Tensão criada com contrastes dinâmicos e tímbricos.	- Distinção entre dois planos com articulação e manipulação agógica; - Tensão criada por mudanças de agógica e articulação.
Exemplo 9 Gigue (c. 33-57) Figura 15	<i>mf chante</i> <i>pp, f, p e f</i>	- Diferenciação entre os dois planos sonoros e da polifonia com muitas nuances de timbre e diferenças de articulação.	- Diferenciação entre os planos sonoros com intervenção na agógica e articulação; - Tensão é ressaltada por intensificação desses elementos.

A riqueza das características da sonoridade de cada uma das versões demonstra que a maneira como cada intérprete toca é o resultado da interação complexa de elementos de execução, transmitidos através de aspectos próprios da sonoridade.

Analisando-se a sonoridade nos exemplos anteriores, é possível uma distinção entre as suas abordagens interpretativas, que resulta na utilização distinta e pessoal de todos os recursos que a sonoridade do violão dispõe. Esse fato não pode ser entendido apenas como um fenômeno acústico, mas sim, como uma elaboração mental frente a uma obra musical (*aspecto textual*), da qual resultam idéias interpretativas distintas (*aspectos perceptivos*) e uma ação mecânico-instrumental própria (*aspectos técnicos*). Dessa interação provém um determinado resultado sonoro “materializado” pela sonoridade de cada um (GILARDINO, 1993). Em linhas gerais, a Tabela 2 demonstra essa variedade (vide acima).

Verifica-se que cada sonoridade possui características individuais, influenciadas por diferentes ações frente às infinitas possibilidades de execução. Esse fenômeno insere-se no conceito da *ação interpretativa* (BERRY, 1989), nos quais o *tempo* e a *articulação* são as suas principais ferramentas. O Exemplo 1 demonstra essa variabilidade: as indicações de *Lent*, *expressif* e *mf* no c.1-4 são executadas primeiramente por uma diferença de *andamento* e *articulação* entre os dois intérpretes (vide Tabela 2). Os gráficos (fig. 7b e 7c) ilustram essa diferença de andamento, o que lhes imprime um caráter distinto para a seção. A diferença de tempo (andamento) faculta a utilização de diversos elementos de articulação, pois “num tempo mais lento, a maioria das vezes nos interessará assegurarmos que as notas formem uma linha, e que exista continuidade entre elas; e noutra mais rápido, esta continuidade pode ser dada simplesmente pela sucessão de notas, sem necessitar de elementos de integração” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 44). Já aqueles elementos próprios da sonoridade, como *timbre* e *dinâmica* (Seção 1.1), de certa forma, se “adaptam” a

essas diferenças. Por exemplo, um timbre mais claro e metálico pode enfatizar uma seção forte, com nuances que promovem mais clareza (CARLEVARO, 1978).

Conforme Berry (1989), a *ação interpretativa* engloba uma série de ações deliberadas sobre os elementos da execução e as características próprias da sonoridade, as quais estão a serviço dessa ação, como se constata nas mudanças de *timbre* e *dinâmica* que cada um executa. De modo que é necessário “adequar ao máximo o gesto físico da execução ao gesto musical” (FERNÁNDEZ, 2000, p. 41). A indicação *expressif* (Exemplo 1) é executada com elementos distintos: Bream com contraste tímbrico e distinção entre planos sonoros; Fisk com intensificação do *legato*, utilizando-se mais do *vibrato*. A riqueza da sonoridade será dependente da maneira pela qual cada intérprete utiliza, mescla e adapta esses elementos. Conforme FERNÁNDEZ (2000), essa “adequação pode tomar muitíssimas formas” (p. 41), a qual exemplifica o aspecto pessoal de cada abordagem da sonoridade (*aspecto perceptivo*). Esse aspecto é de relevância para o resultado sonoro, pois é ele que define como utilizar as ferramentas expressivas da sonoridade característica de uma determinada identidade interpretativa (CARLEVARO, 1978). A busca dessa identidade sonora será o resultado de um “idealismo sonoro” próprio (DUNSBY, 1996), o qual resulta de ações interpretativas inseridas num contexto de execução amplo e consciente.

A manipulação de elementos como “tempo, dinâmica, timbre e articulação é o que leva, juntamente com a estrutura notada em alturas, pausas, duração e acentos [...], a formar um todo inseparável, coerente e esteticamente satisfatório que chamamos de *gesto musical*” (FERNÁNDEZ, 2000). A mescla desses quatro elementos da sonoridade leva a posições interpretativas diversas e resultados sonoros distintos, como pode ser evidenciado nos Exemplos 1, 2 e 3. Em linhas gerais, Bream apresenta um rigor rítmico, utiliza muitos contrastes de dinâmica e de timbres, do que resulta uma distinção de planos de dinâmica e clareza polifônica. No mesmo trecho, Fisk utiliza maior flexibilidade de tempo, com variações agógicas mais

presentes, intensificação de *legato* e contrastes dinâmicos, de onde também resultam planos distintos e polifonia clara. Mas o que faz com que resultados semelhantes sejam obtidos com a manipulação de elementos diversos? Como uma sonoridade diferente consegue expressar os elementos estruturais da música? Esses resultados podem ser entendidos a partir da aplicação do conceito de *concepção musical* diferentes (FERNÁNDEZ, 2000), que também se aproxima do *idealismo sonoro* (DUNSBY, 1995). Ambos conceitos reforçam o princípio de que a realização musical é precedida por idéias musicais, e a execução deve ser consequência disso. Conseqüentemente, as diferenças de manipulação de tempo, dinâmica, timbre e articulação são o resultado de decisões tomadas pelo intérprete e que se expressam através de uma sonoridade diferente.

Essas diferentes concepções podem conferir um caráter próprio do executante identificável pela sua sonoridade característica (PUJOL; 1960, CARLEVARO, 1978). Se a execução resultar apenas da ação de aspectos técnico-instrumentais e/ou combinação de idéias alheias a um processo de *concepção individual*, há o perigo de uma execução inconsistente, descaracterizada e que “soa unidimensionalmente, como uma fotografia mal revelada” (ZANON, 1998). Analisando-se as duas versões, observa-se que elas possuem uma sonoridade característica, oriunda de concepções musicais distintas, que determinam não só o resultado sonoro em si, mas o porquê dessas diferenças. Isso leva a uma reflexão sobre a influência de execuções dos grandes mestres, como por exemplo, Andrés Segovia. Artistas como ele imprimiram sua marca registrada, e as suas sonoridades constituem verdadeiras *identidades musicais*, onde a personalidade do intérprete é revelada (GLOEDEN, 1996; PINTO, 2006).

A maneira como concebe a obra musical resultará em tomadas de decisões no campo da execução, que não se restringem apenas no tocar:

Um exemplo bem claro da correspondência estrita e rigorosa entre digitação e estilo são as edições preparadas por Andrés Segovia; a digitação em si mesmo obriga a um certo fraseado, uma certa articulação, um certo tempo de *rubato* e uma concepção de “bela” sonoridade que corresponde, inequivocamente, à época e geração de Segovia (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15).

É nesse contexto, que a idéia de *escola violonística* é procedente, não como um modelo unilateral e insuperável a ser seguido, mas como uma fonte de princípios interpretativos adaptáveis às concepções individuais que influenciam diretamente na sonoridade resultante. No caso de Bream, a utilização de um colorido de timbres, clareza polifônica e rigor rítmico são, em linhas gerais, um de seus atributos mais característicos. No caso de Fisk, as variações de timbres aliadas à manipulação *agógica*, com uso de *rubato* são elementos presentes em suas execuções. Essas diferenças são mais evidentes nos Exemplos 2 e 5. É necessário que haja uma adequação entre estilo próprio de tocar com as demandas da própria obra. Muitas vezes, concepções arbitrárias e fora de contexto estético fazem com que essa identidade do intérprete possa suplantar os parâmetros estruturais próprias da obra, gerando execuções estilisticamente incoerentes e em desacordo com a intenção do compositor. Isso pode ser evitado, e a sonoridade deverá respeitar esses limites. Então como resolver essas questões? Por exemplo, como não usar um timbre inadequado para uma determinada obra? Levando-se em conta que “a responsabilidade do executante é realizar as intenções do compositor, então o primeiro passo é tentar entender a música o mais profundamente possível” (WALLS, 2002, p.31), através do “conhecimento do estilo e da época” de cada obra (FERNÁNDEZ, 2000, p. 45). Essas idéias reforçam a necessidade de uma compreensão profunda do *texto musical* pelo executante, que não deve se limitar simplesmente em tocar, sem critérios musicais e estéticos, nem tampouco resolver *problemas musicais* com ações puramente técnico-instrumentais (DUNSBY, 1995).

Na Tabela 2 há a representação daqueles *elementos explícitos* da partitura (Capítulo 2). De maneira geral eles indicam, num primeiro plano, idéias de tempo, de dinâmica e articulação, além de informações mais específicas sobre o caráter a ser desenvolvido na seção. Exemplo desse último aspecto ocorre no trecho do Exemplo 6 (Figuras 12a e 12b), onde há a indicação de *p doux* (c. 1) e *pp très doux* (c. 6). Em relação às possibilidades dessa execução, podem-se fazer as seguintes ponderações: como soar mais piano e doce do que já foi executado antes? Quais elementos que constituiriam essa sonoridade? Como realizar tais idéias no violão? As respostas “variam ao infinito” (PUJOL, 1960, p. 32), pois a sonoridade poderá combinar todos os elementos expressivos que a compõem de acordo com as infinitas possibilidades de concepção ou de idealismo sonoro de cada intérprete. A elaboração dessas respostas poderá envolver também a busca de elementos além daquilo que está “impresso na partitura” (CARVALHO, 2002): *os elementos implícitos* (Capítulo 2). Nesse Exemplo, o texto informa, não de maneira explícita, alguns subsídios que podem auxiliar na escolha da sonoridade: a estrutura rítmica lembra uma *sarabanda*, pois há uma acentuação (que nem sempre é de dinâmica) no segundo tempo; o *andamento* é lento, a forma da obra lembra uma suíte barroca francesa, o compositor utiliza elementos neoclássicos, etc. Todas essas *informações implícitas* são relevantes para a execução não só daqueles elementos explícitos, mas ao mesmo tempo, elas próprias exigem uma execução. É dessa possibilidade de obter informações do texto musical, que podem ser desenvolvidas idéias ou concepções musicais diferentes: o *timbre* tem outro significado, a *dinâmica* tem uma gama de variações específica, a *métrica* ganha uma inflexão no segundo tempo, a *articulação* deverá manter as linhas melódicas longas e/ou favorecer a estrutura rítmica da sarabanda, os arpejos podem mimetizar um alaúde, etc. Essas possibilidades, apesar de hipotéticas, ilustram a interação de informações que o texto oferece ao executante e a importância que ele mesmo possua capacidade de extrair essas informações, ainda que elas não sejam totalmente explícitas. No

exemplo 6, ambas execuções demonstram uma atenção com a estrutura rítmica da sarabanda: Bream “acentua” o segundo tempo com elementos de dinâmica e articulação através de um leve *crescendo* e *arpejo*, respectivamente. Fisk “acentua” o segundo tempo com um *timbre* mais escuro e encorpado, uma inflexão de tempo e arpejos. Essas variedades são constatações da influência das informações da partitura, os aspectos textuais, e a sua relação com a sonoridade final através da ação de cada intérprete.

De todos aspectos da sonoridade, o *perceptivo* é o responsável pelas decisões interpretativas. Conseqüentemente, os resultados sonoros são decorrentes da capacidade do executante *perceber* as informações do texto e transmiti-las através da sua sonoridade. Os exemplos musicais anteriores ilustram bem esse aspecto, pois os dois intérpretes utilizam, de maneira diferente, os recursos expressivos intrínsecos da sua sonoridade com um todo. A maneira como cada um decide manipular elementos de *articulação*, *timbre* e *dinâmica*, por exemplo, determina a sonoridade como um todo, o que confere unidade à interpretação (Exemplos 1-5, 8). No Exemplo 8, Bream intensifica a tensão criada pela repetição dos acordes a partir da diferenciação entre os planos melódicos e harmônicos através de elementos de *dinâmica* e *timbre*; no caso de Fisk, ocorre essa mesma diferenciação a partir de manipulação *agógica* e *articulação*. Esses mesmos elementos são utilizados ao longo da execução do *Prélude* (Exemplos 1 a 5), havendo, portanto, uma coerência interpretativa, um determinado estilo de tocar. A maneira como cada intérprete utiliza esses recursos determina o seu acervo de possibilidades interpretativas, e resulta primeiramente de um processo mental (*concepção musical*), que é anterior à execução:

Para o trabalho de resolução de uma determinada passagem, é necessário, antes de mais nada, que se tenha uma idéia clara do que se quer [...] Isto implica necessariamente que se tenham tomado decisões em relação ao tempo, dinâmica, cores [timbre], articulação e agógica, em outras palavras, que se tenha uma concepção musical clara da passagem. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 15) [*grifo nosso*].

Os princípios apontados por Gilardino (1993) em relação à produção sonora do violão também estão inseridos nesse contexto de *concepção musical*. Pois a sonoridade resulta de pelo menos um de quatro fatores: fenômeno *físico-acústico*, *movimento* do executante, resolução de um *problema aplicado* ao violão e da *relação morfológica*⁶¹ entre executante e instrumento (Capítulo 2). É dessa interação de elementos que a sonoridade deve ser formada, resultando de um processo interpretativo decorrente de uma *concepção musical* e de um determinado *idealismo sonoro* (DUNSBY, 1995).

Essas constatações também levam a reflexões sobre o grau de atuação do executante ao se deparar com várias informações que podem subsidiar sonoridades distintas. Até que ponto a percepção do executante é um parâmetro plenamente confiável? Como é possível “perceber” mais informações e transmiti-las através da sonoridade? Essas indagações levam a dilemas de cunho musical, estéticos e filosóficos, que têm gerado infindáveis questionamentos (APRO, 2004). Entretanto, são questões relevantes à crítica e para o desenvolvimento de um senso de apreciação que permitam posicionamentos conscientes nas decisões interpretativas. Ao pensarmos a sonoridade dentro desse contexto, vê-se que ela é o resultado imediato de uma ação interpretativa (BERRY, 1989), e a sua expressividade “pode ser compreendida como uma inevitável e indissolúvel conseqüência da compreensão da estrutura musical” (CLARKE, 2002, p. 64).

Finalmente, a sonoridade é um fator complexo e imprescindível para o violonista. A sua compreensão e o estudo de seus aspectos formadores não devem estar isolados do contexto musical, nem tampouco da execução. Conforme mostra a análise das duas gravações, todas as variações possíveis de sonoridade podem levar a resultados musicais diversos. O estudo da sonoridade no contexto da execução musical promove subsídios teórico-práticos para o violonista

⁶¹ Compreende uma interação entre o instrumentista e o violão e as suas respectivas variáveis intrínsecas.

enquanto executante. É possível entendê-la com um fenômeno resultante de ações interpretativas, com conseqüências diretas na qualidade da execução. A conscientização de seus elementos formadores pode trazer soluções no campo da execução, promovendo melhoria qualitativa no campo das práticas interpretativas, e expansão de possibilidades de execução.

REFERÊNCIAS

AGUADO, Dionisio. **Nuéo Método para Guitarra (Madrid, 1843)**. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994. Ed. Michael Macmeeken.

APRO, Flávio. **Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone**. São Paulo 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de São Paulo (UNESP).

BERRY, W. **Musical Structure and Performance**. New Haven: Yale University Press, 1989.

BOBRI, Vladimir. **The Segovia Technique**. New York: Collier, 1980.

BREAM, Julian. *Foreword*. In: ROMANILLOS, Jose L. **Antonio de Torres: Guitar maker, his life and his work**. Westport-USA: Bold Strummer, 1995.

BREAM, Julian. *Quatro pièces brèves*. In: **Nocturnal**. London: EMI (CDC754901), 1993. 1CD (10min28seg).

CARVALHO, Any Raquel; MACEDO, Paulo Fernando Saraiva. . Análise e interpretação de *Quatre Pièces* de Glauco Velásquez (1912). **Per Musi**, 2002 (vol.5-6): 151-162.

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

CARLEVARO, Abel. **Técnica aplicada: 10 estudios de Fernando Sor. Volumen 1**. Buenos Aires: Barry, 1985.

CARLEVARO, Abel. **Técnica aplicada: 5 Preludios y el Choro n.1 de H. Villa Lobos. Volumen 2**. Buenos Aires: Barry, 1986.

CARLEVARO, Abel. **Serie didáctica para guitarra: tecnica de la mano derecha. Cuaderno2**. Buenos Aires: Barry, 1007b.

CHAVES, Celso Loureiro. O Concerto. In: Programa do Concerto de Fabio Zanon na UNISINOS. Em 6 de junho de 2004.

CLARKE, Eric. In: RINK, John (ed). **Musical Performance: a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press: 2002.

CORDEIRO, Eduardo. *Antonio Torres Jurado*. Disponível em: <<http://www.geocities.com/lutheriaec/informativo.htm>> Acesso em 15 de abril de 2006.

COSTE, Napoleón. **Método completo para guitarra de Ferdinando Sor**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1983.

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

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

DUNSBY, J. Execução e Análise Musical. In: **Opus 1**, Porto Alegre, ano 1, n. 1, p. 6-23, 1989.

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

FISK, Eliot. *Quatro pièces brèves*. In: **Für Eliot**. San Francisco: GSP (1008CD), 1994. 1CD (10min25seg).

GALBRAITH, Paul. Ampliando os limites do violão clássico. Disponível em: <<http://www.paulgalbraith.com>> Acesso em: 01 de maio de 2006.

GERLING, Fredi Vieira. **Perfomance analysis and analysis for performance: a study of Villa-Lobos`s Bachiana Brasileiras nº 5**. Iowa: University of Iowa. 260f. Tese (Doctor of Music Arts) – University of Iowa, 2000.

GUERCHFELD, Marcelo. Pesquisa em Práticas Interpretativas: Situação atual. In: **IX Encontro Anual da ANPPOM** (1996: Rio de Janeiro). Anais, 1996, p.60-66.

GLOEDEN, Edelson. **O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Lloblet, Emilio Pujol e Andrés Segovia**. São Paulo: USP. 175f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

GILARDINO, Ângelo. **Nuovo trattato di tecnica chitarristica: principi e fondamenti**. Itália, Ancona: Bèrben, 1993.

ISBIN, Sharon. **21st Century Violinists**. USA, Califórnia: String Letter Publishing, 1999.

IZNAOLA, Ricardo. **On practicing: a manual for students of guitar performance**. Heidelberg: Chanterelle, 1994.

JEFFERY, Brian. Preface. In: AGUADO, Dionisio. **Nuevo Método para Guitarra (Madrid, 1843)**. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.

JEFFERY, Brian. Preface. In: AGUADO, Dionisio. **Colección de Estudios (1820)** Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.

KLOE, Jan. Frank Martin's Quatre Pièces Brèves: A comparative study of the available sources. **Soundboard**, Summer, 1993, p. 19-27.

MARTINGO, Ângelo. A teoria na prática: modelos cognitivos e performance de música tonal. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 1, 2005, Curitiba. **Anais**. Curitiba: Ed. Deartes – UFPR, 2005. 188-198.

OPHEE, Matanya. In: SOR, Ferdinand. **The Complete studies for Guitar**. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1997, p. 5-9.

PALMER, Caroline. **Annual Review of Psychology**, 1997, volume 48, p.115-138.

PAREYSON, Luigi. **A teoria da formatividade**. Petrópolis: Vozes. 1993.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da Estética**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1997.

PENNA, Marco Antônio. *Lutheria*. Disponível em: <<http://www.sinfonica.art.br/lutheria.php>> Acesso em: 12 de março de 2006.

PUJOL. Emilio. **O dilema del sonido en la guitarra**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1960.

PINTO, Henrique. **Aspectos da sonoridade do violão**. Porto Alegre, 08 de março de 2006. Entrevista realizada por e-mail. Entrevista concedida a Aristóteles de Almeida Pires.

PIRES JR., José Homero. **Construção e Função de exercícios integrados na execução violonística**. Porto Alegre 1998. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do rio Grande do Sul.

ROMANILLOS, Jose L. **Antonio de Torres: Guitar maker, his life and his work**. Westport-USA: Bold Strummer, 1995.

SOR, Ferdinand. **Method for the Spanish Guitar**. New York: Da Capo, 1980.

SOR, Ferdinand. **The Complete studies for Guitar**. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1997.

TAYLOR, John. **Tone Production on the classical guitar**. London: Musical New Services, 1990.

TENNANT, Scott. **Pumping Nylon**. Van Nuys: Alfred, 1995.

TOSONE, J. **Classical guitarists: conversations**. North Caroline: Mc Farland Company, 2000.

VASCONCELOS, José. **Acústica Musical e Organologia**. Porto Alegre: Movimento. 2002.

WALLS, Peter. Historical performance and modern performer. In. RINK, John (ed) **Musical Performance a guide to understanding**. Cambridge: Cambridge University Press: 2002. (p.17-31)

ZANON, Fábio. Encarte. In: MANTOVANI. Luis Carlos. **Apassionata**. São Paulo: Cia. Do Gato, 1998. 1CD, estéreo, LCM001.

ZANON, Fábio. **Aspectos da sonoridade do violão**. Porto Alegre, 09 de junho de 2004. Entrevista realizada durante uma série de *Master Classes*, promovida pelo Instituto de Artes da UFRGS. Entrevista concedida a Aristóteles de Almeida Pires.

ZIGANTE, Frédéric. Julian Bream: 30 anni di attività discografica. **Il Fronimo 92**, luglio, 1995, p. 23-29.

ANEXOS

ANEXO A - Partitura das Quatre Pièces Brèves (Universal Edition)

QUATRE PIÈCES BRÈVES

Tous droits réservés

pour la Guitare

Doigtés par Karl Scheit

Frank Martin
1933

I. Prélude

Lent

mf *expressif*

Plus vite

m i m i m

cresc.

un poco ritenuto

mf *cresc.*

f *p* *tres chanté*

molto riten.

© Copyright 1959 by Universal Edition, A.G. Zürich

Universal Edition Nr. 12711 Z

Vite

pp

rin f

menop

dimin.

p

cresc.

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The piece is titled 'Vite'. It begins with a piano (*pp*) dynamic and features a series of eighth-note patterns. The first line includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a circled '4'. The second line has a circled '6'. The third line contains the lyrics 'i m a m' above the notes and a circled '3'. The fourth line contains the lyrics 'm i m a i' above the notes and a circled '7'. The fifth line has a circled '7' and a circled '2'. The sixth line has a circled '2'. The seventh line has a circled '3'. The eighth line has a circled '3'. The score includes various dynamics: *pp*, *rin f*, *menop*, *dimin.*, *p*, and *cresc.*. There are also several slurs and accents throughout the piece.

4

f

sempre cresc. *riten.*

Lent *ff* *p* *i m a p* *tr* 1 3 1

ff *III*

Vite *pp*

pp

f subito *Large* *sempre f*

II. Air

Lent et bien rythmé

p doux

pp très doux

cresc.

f

dimin.
marc.
p

III. Plainte

Sans lenteur *très en dehors*

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff with a 2/4 time signature. The key signature has one flat (B-flat). The piece is marked 'Sans lenteur' and 'très en dehors'. It features several triplet markings (3) and a quintuplet (5). The dynamics include *sf* (sforzando) and *più p* (piano). The tempo marking 'a tempo' appears at the end of the piece. The score is divided into two systems, with the second system starting with a repeat sign and a first ending (I) and second ending (II) marked.

sf

un poco riten.

più p

a tempo

I II

molto stringendo

Quasi allegro

molto riten.

rall.
più p
pizz.

Vite
toujours pp

sond et bref
gliss.

IV. Comme une Gigue

Con moto

mf

III *p m i m i p m i p m i*

cresc.

X..... *piùf*

piùf meno f

III *cresc.*

f

VI

mf chante

pp

pp 3

mf

ff

cresc.

un poco rit.

sempre ff

VI X..... XIV XIX

VII..... VI V.....

II.....

17 ⑤

a tempo

pp subito

This staff features a series of triplets in the right hand. The left hand has a few notes with accents and slurs. The dynamics are marked *pp subito*.

mp *rallent.* *perdendosi*

This staff continues the triplet patterns. The dynamics are marked *mp*, *rallent.*, and *perdendosi*. There are slurs and accents throughout.

Lent *Tempo I.*

mp *mf*

This staff shows a change in tempo from *Lent* to *Tempo I.* The dynamics are marked *mp* and *mf*. There is a fermata over a note.

mf

This staff continues the melodic line with a dynamic marking of *mf*.

cresc.

This staff features a melodic line with a dynamic marking of *cresc.* (crescendo).

più f

This staff continues the melodic line with a dynamic marking of *più f* (pianissimo).

ff

This staff continues the melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Plus lent très déclamé

ff III

This staff is marked *Plus lent très déclamé* and *ff*. It features a section labeled *III* with a fermata.

ANEXO B – Gravação em CD dos Exemplos Sonoros

Roteiro das faixas do CD com os Exemplos Sonoros

- 1- Figura 3.a /Prélude/Bream
- 2- Figura 3.b/Prélude/Fisk
- 3- Figura 4.a /Air/Bream
- 4- Figura 4.b/Air/Fisk
- 5- Figura 5.a/Plaint/Bream
- 6- Figura 5.b/Plaint/Fisk
- 7- Figura 6.a/Gigue/Bream
- 8- Figura 6.b/Gigue/Fisk
- 9- Exemplo 1/Bream/Figura 7.b
- 10- Exemplo 1/Fisk/Figura 7.c
- 11- Exemplo 2/Bream/Figura 8.b
- 12- Exemplo 2/Fisk/Figura 8.c
- 13- Exemplo 3/Bream/Figura 9.b
- 14- Exemplo 3/Fisk/Figura 9.c
- 15- Exemplo 4/Bream/Figura 10.b
- 16- Exemplo 4/Fisk/Figura 10.c
- 17- Exemplo 5/Bream/Figura 11.b
- 18- Exemplo 5/Fisk/Figura 11.c
- 19- Exemplo 6/Bream/Figura 12.b
- 20- Exemplo 6/Fisk/ Figura 12.c
- 21- Exemplo 7/Bream/Figura 13.b
- 22- Exemplo 7/Fisk/Figura 13.c
- 23- Exemplo 8/ Bream/ Figura 14.b
- 24- Exemplo 8/Fisk/Figura 14.c
- 25- Exemplo 9/Bream/Figura15.b
- 26- Exemplo 9/Bream/Figura15.c