

VIII SIMPÓSIO
ACADÊMICO DE
VIOLÃO

06 a 12
dez. 2015

Anais do Evento
ISSN 2317- 4862

Realização:



Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 1416-9^a.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Simpósio Acadêmico de Violão da Embap / Organizado por Fabio Scarduelli e Fernando Aguera (8. : 2015 : Curitiba, PR)
Anais / VIII Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 06 e 12 de dezembro de 2015. – Curitiba: EMBAP, 2015.
324 p.

Anual
ISSN: 2317-- 4862

1. Artes – Música. 2. Artes – Congresso. 3. Música – Performance. 4. Música – Violão. I. Scarduelli, Fabio. II. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. III. Título.

CDU 787.61

Estudo Op.60 n.2 de Matteo Carcassi: estudo de recursos mecânico-instrumentais básicos

Cauã Borges Canilha – Universidade de São Paulo (USP) – cauabcanilha@gmail.com

Edelton Gloeden – Universidade de São Paulo USP – edeltongloeden@uol.com.br

Resumo: O presente artigo relata o processo de estudo do *Estudo Op.60 n.º2*, de Matteo Carcassi, baseado na elaboração e aplicação de uma metodologia sobre determinados recursos mecânicos-instrumentais do violão. No artigo detalhamos os parâmetros utilizados na elaboração da metodologia e investigamos se existem ou não benefícios no estudo sistemático de tais recursos.

Palavras-chave: Violão. Performance. Carcassi. Mecânica instrumental.

Matteo Carcassi's Study Op.60 n.2: study of basic mechanical and instrumental resources

Abstract: This article reports the transcription process Op.60 Study No. 2, Matteo Carcassi, based on the development and implementation of a methodology on certain mechanical and instrumental resources of the guitar. Article detail the parameters used in the preparation of the methodology and investigate whether there are benefits in the systematic study of the mechanical and instrumental resources in transcription proposal.

Keywords: Guitar. Performance. Carcassi. Instrumental Mechanics.

1. Introdução

A reflexão sobre a teoria instrumental possibilita um processo racional e uma visão teórica sobre aspectos essencialmente práticos do fazer musical e é desta relação entre a teoria e a prática instrumental que surge o que Abel Carlevaro (1916-2011) chama de *hábito positivo*:

uma atitude inteligente condicionada por uma correta Teoria instrumental que permita transformar de um modo harmônico todo um sistema muscular obediente e submisso a qualquer ideia musical do violonista. O hábito negativo é a consequência do trabalho isolado dos dedos e das repetições maquinais desamparadas de todo processo inteligente. (CARLEVARO, 2006, p.23. Tradução nossa¹)

Ou seja, a prática instrumental deve ser realizada de maneira consciente, sendo o resultado no aparato motor:

a culminação de um processo de educação inteligente, através de um período de tempo, do complexo muscular de dedos, mão, munheca, antebraço e braço, guiados pela vontade superior do cérebro. (CARLEVARO, 2006, p.10. Tradução nossa²)

Portanto, neste artigo propomos a utilização de alguns recursos mecânicos da prática instrumental de maneira consciente e sistemática, procurando evitar os *hábitos*

negativos provindo de uma prática sem reflexão. Ou seja, utilizarmos de um processo racional e inteligente a fim de atingir resultados práticos satisfatórios, tendo como base o *Estudo Op.60 n°2* de Matteo Carcassi.

Por trabalharmos aspectos da mecânica instrumental, faz-se necessário uma distinção clara entre os termos *mecanismo* e *técnica*, uma vez que são frequentemente confundidos ou proximamente conceituados. Eduardo Fernández conceitua mecanismo como:

[o] conjunto de reflexos adquiridos que tornam possível que se toque violão. (...) [As] habilidades do indivíduo. (...) A capacidade [abstrata] de dominar o instrumento. (...) [A capacidade do] executante pensar o violão como um campo de ação para seu desempenho neuromotor, sensorial e afetivo. (FERNÁNDEZ, 2000, p.11. Tradução nossa³).

Já técnica consiste nos “procedimentos a seguir a fim de dominar uma passagem ou uma dificuldade dada (...). [onde é necessário] que exista uma concepção musical clara da passagem” (FERNÁNDEZ, 2000, p.11. Tradução nossa⁴). Ou seja, essa se refere à aplicação dos reflexos para solucionar situações musicais, diz respeito à capacidade de executar uma determinada passagem da maneira desejada. Logo, estudar mecanismo é um processo de aquisição consciente de reflexos e a gestão de sensações neuromotoras, enquanto estudar técnica implica uma hierarquia de significação distinta, mais ampla que a de mecanismo, e que compreende, além de aspectos físicos, particularidades fundamentalmente musicais. “O mecanismo deve evidentemente anteceder à técnica quanto à sua aquisição” (FERNÁNDEZ, 2000, p.14. Tradução nossa⁵).

Considerando, então, que mecanismo pode abranger todo e qualquer aspecto neuromotor da atividade de tocar um instrumento, do básico da postura a movimentações específicas de destreza fina, sobre quais recursos mecânico-instrumentais trabalharemos, não sendo nosso propósito analisar toda essa quantidade de pormenores mecânicos?

2. Seleção, notação e aplicação dos recursos mecânico-instrumentais no *Estudo Op.60 n.2*, de Matteo Carcassi

Não nos deteremos nem aspectos mecânicos básicos (conscientizados pela maioria dos violonistas) nem em sutilezas mecânicas avançadas (encontradas apenas em situações de nível técnico muito avançado). Nossa seleção é pautada por recursos que, mesmo sendo úteis e conhecidos, frequentemente não são conscientizados e utilizados sistematicamente por um número significativo de violonistas⁶, não se tornando assim uma habilidade instrumental, um hábito positivo.

A escolha da obra se deu nesse sentido. O *Estudo Op.60 n°2* de Matteo Carcassi, parte do ciclo *25 Études Mélodiques Progressives Op.60*, é uma das mais simples do conjunto (GLOEDEN, 2013) e possibilita um trabalho instrumental que não transpõe a

tradição técnica ou apresenta situações de exceção mecânica. Carcassi é um dos destacados compositores do período clássico do violão justamente pela habilidade com que desfruta das possibilidades instrumentais de forma simples e eficiente na elaboração de obras didáticas. A obra apresenta uma demanda mecânica dominada por boa parte dos violonistas de nível intermediário e o fato de não haver maiores obstáculos técnicos e musicais permitiu-nos trabalhar com o foco desejado sobre os recursos mecânico-instrumentais.

Após definirmos a digitação a ser utilizada na obra, detectamos trechos passíveis de aplicação dos recursos mecânicos-instrumentais escolhidos (que serão apresentados a seguir). Ao elaborar a notação destes, procuramos que esta fosse facilmente reproduzível e aplicável na situação cotidiana de estudo (na qual o instrumentista tem a partitura em papel e anota a mão suas escolhas técnicas e musicais). Por definição, marcamos os recursos de mão esquerda acima da pauta e os de mão direita abaixo da pauta.

É importante salientar que não existe uma unanimidade em relação a nomenclatura e conceituação dos recursos aqui trabalhados e que não pretendemos realizar uma conceituação definitiva destes, senão que unicamente os organizar com o fim de sistematizar o estudo de algumas movimentações específicas. Alípio (2014) utiliza o termo “Parâmetros Técnicos” e Souza (2009) “ferramentas” ou “recursos”. “Recursos mecânico-instrumentais” foi o termo que consideramos melhor ilustrar o fim desejado. A exposição dos recursos escolhidos se dará abaixo, dividida entre os de mão direita e esquerda.

2.1. Mão direita

Os recursos de mão direita aqui trabalhados dizem respeito apenas ao polegar de mão direita. Nos detemos neste sentido pois a utilização dos recursos deste dedo pode proporcionar uma maior estabilidade, segurança e eficácia para a mão direita, e podem ser utilizados com muita frequência.

2.1.1. Apagamento com polegar de mão direita

Este mecanismo é indispensável em grande parte do repertório de violão e sugere que o polegar da mão direita abafe uma corda que esteja soando, interrompendo seu som. Este abafamento se dará pelo contato da polpa do polegar com a corda, cessando sua vibração. Sua utilização se dará principalmente em casos de baixos melódicos, onde duas notas não devem soar harmonicamente, como no exemplo abaixo:



Fig.1: exemplo apagamento da quinta corda com polegar de mão direita (produção nossa).

Por não existir uma notação padronizada para este evento, propomos um x indicando o abafamento somado à indicação da corda a ser abafada abaixo deste. O símbolo não estará na nota a ser abafada, mas no "espaço/tempo" da pauta onde o abafamento acontecerá, como o utilizado por Duncan (1993, p.76). Não há a necessidade de uma localização milimetricamente exata na partitura, desde que fique claro o momento em que o evento deverá ocorrer. Abaixo, um exemplo retirado da obra de Matteo Carcassi.

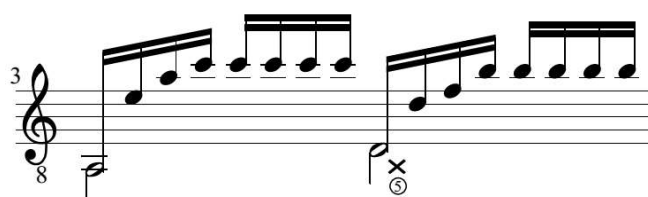


Fig.2: abafamento com polegar de mão direita no c.3 (produção nossa).

O apagamento da primeira nota (Lá) se dará imediatamente após a execução da segunda (Ré) e haverá, sim, uma pequeníssima fração de tempo em que as duas notas soarão juntas. Todavia, isso resultará em um efeito de *legatto* e não de sons harmônicos devido ao curto tempo em que soam juntas.

2.1.2. Antecipação de polegar de mão direita

A antecipação (também encontrado na literatura como *plant*) é um recurso de ordem essencialmente prática, sem consequências musicais. De acordo com Tanenbaum (1992, p.48. Tradução nossa), *plant* é "o ato de pré-posicionar um dedo sobre a corda que está prestes a ser tocada" ⁷. É o ato do polegar apoiar-se sobre a próxima corda a ser tocada esperando o momento de sua execução. O símbolo elaborado é proveniente da prática didática do Prof. Dr. Edelson Gloeden⁸.

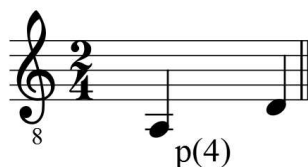


Fig.3: o polegar (p) da mão direita, após executar a nota Lá, apoia-se sobre a quarta corda (4), esperando o momento de executar a nota Ré (produção nossa).

Abaixo um exemplo de sua utilização na obra estudada.



Fig.4: antecipação de polegar de mão direita no c.5 (produção nossa).

2.2. Mão esquerda

Os recursos trabalhados a seguir procuram ajudar, regular e guiar o trabalho dos dedos, cotovelo e braço esquerdo.

2.2.1. Apresentação Longitudinal e Transversal⁹

De acordo com Carlevaro (1979, p. 77-78. Tradução nossa) "a apresentação da mão esquerda é a forma como se dispõem os dedos em relação ao braço, como resultado de uma ação determinada pelo conjunto motor mão-braço" ¹⁰.

De acordo com Santos¹¹ (2009, p.40)

As apresentações podem ser de dois tipos: longitudinal ou transversal. Temos a apresentação longitudinal quando os dedos estão em direção paralela às cordas. Se colocarmos cada dedo em uma casa consecutivamente (alcance natural), teremos um exemplo deste tipo de apresentação. Já a apresentação transversal é obtida quando pelo menos dois dedos estão situados em cordas diferentes e em uma mesma casa.

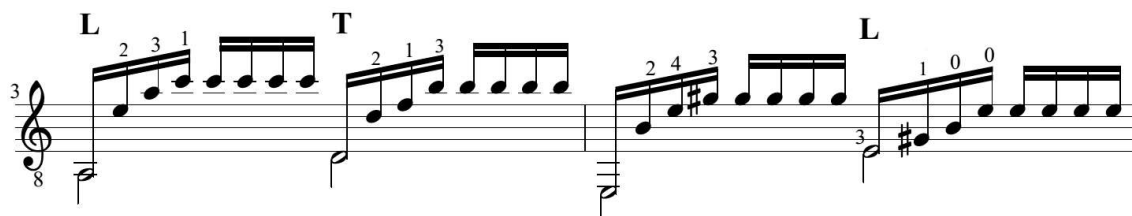


Fig.5: apresentações transversais (T) e longitudinais (L), nos c.3-4 (produção nossa).

A notação indica a apresentação vigente no momento da execução, e que se mantém até a próxima mudança, sendo marcada pelas iniciais de cada apresentação sobre a pauta, como no exemplo acima,

2.2.2. Pivots

O termo pivot refere-se a um ponto central de equilíbrio para a realização de um movimento. Neste trabalho, dividiremos os pivots de acordo com a direção do movimento para os quais serão pontos de equilíbrio: chamaremos de *ponto de apoio* o pivot que orienta um movimento transversal do braço esquerdo, *eixo* o que orienta um movimento longitudinal e *pivot misto* quando orienta a ambas direções. Carlevaro (1985, p.5) propõe um símbolo

para pivot: um triângulo com a ponta para baixo. Aplicamos este conceito para elaborar uma notação específica para os diferentes tipos de pivots utilizando diferentes preenchimentos para o triângulo.

Ponto de Apoio

Espécie de *pivot* de mão esquerda em que um ou mais dedos se mantêm em contato com o braço do instrumento enquanto o cotovelo realiza um movimento transversal (vertical, para frente e para trás), dando suporte e reposicionando os dedos restantes. No exemplo abaixo, após executar as notas na primeira corda, o cotovelo movimenta-se a frente a fim de “abrir espaço” para o encaixe dos dedos na sexta corda, utilizando o dedo 1 como ponto de apoio. O triângulo utilizado será preenchido pela cor preta, como abaixo.

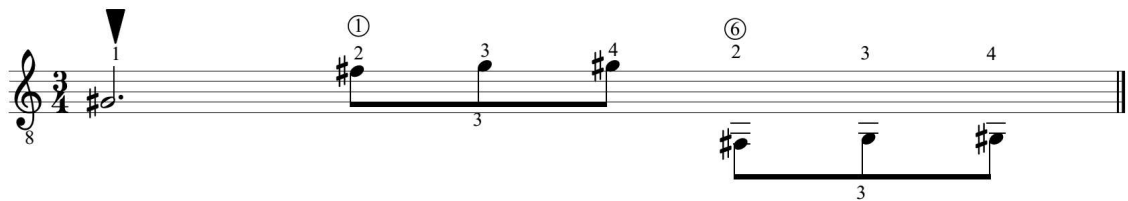


Fig.6: exemplo de ponto de apoio (produção nossa).

Normalmente, o polegar da mão esquerda (a fim de evitar ambiguidade adotar o itálico para diferenciar o polegar de mão direita, *p*, e o de esquerda, *p*) mantém-se fixo neste tipo de situação, e em determinadas situações, como a do exemplo abaixo, pode também funcionar como o ponto de apoio enquanto os demais dedos (1, 2, 3 e 4) devem se soltar do violão a fim evitar qualquer resistência ao movimento. Nesse exemplo, o movimento será bastante sutil, apenas para ajustar o encaixe do dedo 1 (que sai da primeira para terceira corda) e 2 (que sai da terceira para quarta).

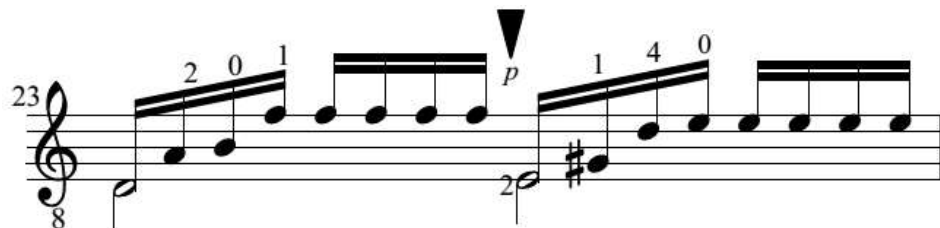


Fig.7: de ponto de apoio no c.23 (produção nossa).

Eixo

O conceito de eixo é proveniente de algo capaz de guiar um movimento de rotação. Um ou mais dedos se mantêm pressionados enquanto o cotovelo realiza o movimento horizontal (de um lado para outro, conforme a necessidade), dando suporte e reposicionando os restantes. Pode-se soltar o polegar, possibilitando assim mudanças de

posição e/ou apresentação além de maior maior conforto. O exemplo abaixo apresenta o movimento de rotação necessário na mudança de apresentação, tendo o dedo 1 como eixo. O triângulo utilizado será preenchido pela cor branca.

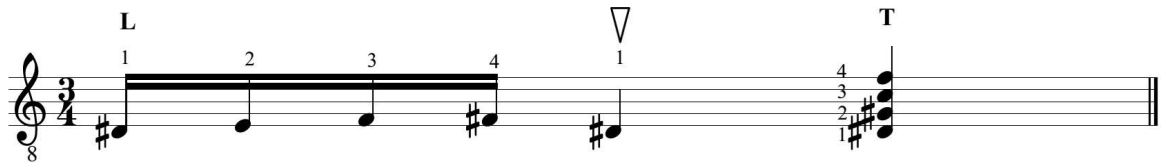


Fig.8: exemplo de eixo (produção nossa).

A utilização do eixo para troca de apresentação é comum, mas também pode ocorrer em mudanças de apresentações transversais, acentuando ou diminuindo sua transversalidade. Abaixo um exemplo de eixo na obra estudada. O dedo 2 funciona como eixo para o movimento de troca de apresentação.

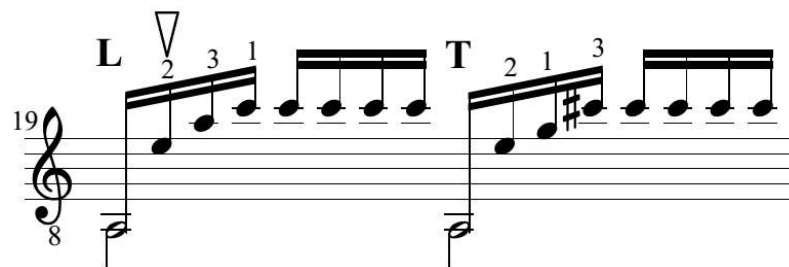


Fig.9: exemplo de eixo no c.19 (produção nossa).

Pivot Misto

Quando um pivot orienta um movimento transversal e longitudinal, nos dois sentidos. É uma situação mista de ponto de apoio e eixo. O triângulo utilizado será preenchido pelas cores branca e preta, como abaixo.

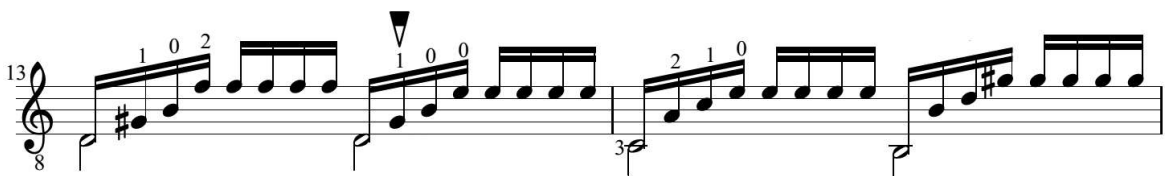


Fig.10: o dedo 1 funciona como um pivot misto (produção nossa).

No exemplo acima o dedo 1 funciona como eixo na passagem de uma apresentação transversal para longitudinal e como ponto de apoio no movimento transversal do dedo 2 (que sai da primeira para terceira) e 3 (que se coloca na quinta corda). Ou seja, ele orienta um movimento nos dois sentidos.

2.2.3. Dedo Guia ¹²

Recurso de mão esquerda no qual um dedo permanece em contato com uma corda servindo de referência para uma mudança de posição. “Técnica de mão esquerda em que um dedo permanece em contato com uma corda para facilitar uma mudança de posição” ¹³ (Tanenbaum, 1992, p.47. Tradução nossa). Quando utilizado, apenas o dedo guia continua com algum tipo de contato com a corda e/ou escala do violão, enquanto os demais dedos (incluindo o polegar) devem estar totalmente relaxados e sem exercer qualquer tipo de resistência ao movimento.

A notação utilizada será a mesma utilizada por Duncan (1993, p.71-72), onde um “traço” ao lado do dedo digitado indica o seu ponto inicial e outro de sua chegada.

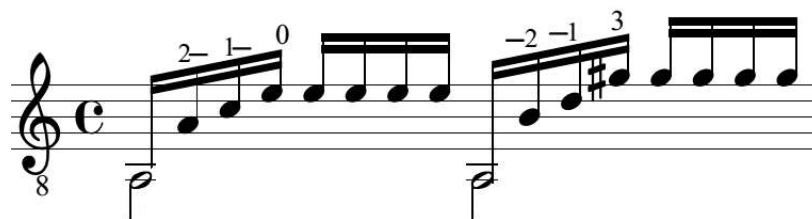


Fig.11: utilização de dedos guias (1 e 2) no c.3 (produção nossa).

Embora em situações normais o dedo guia não tenha consequências musicais, sua utilização também poderá estar associada à *portamentos*, onde é desejável o “deslizar” de uma nota a outra. Por outro lado, é recomendável evitar ruídos causados pelo deslocamento dos dedos nos bordões (três cordas mais graves do violão). Então, como padrão, evitaremos o uso de dedo guia nos bordões, abrindo exceção em casos de *portamentos* ou efeitos que exijam seu uso. A utilização de dedo guia nas primas não possui maiores reservas.

2.2.4. Salto

Situação de mudança de posição em que não existem pontos de referência. Soltam-se todos os dedos (incluindo o polegar) e o braço realiza o movimento. Carlevaro escreve que

No traslado por salto não existem elementos comuns, a mão deve saltar totalmente da posição inicial para localizar-se em uma nova. O dedo não se desloca nem se substitui, senão que muda por completo a posição da mão por uma nova, com a que não tem nenhum elemento em comum que possa servir de guia. (Carlevaro, 1974, p. 6, Caderno 3) ¹⁴.

Decidimos, até o momento, não realizar notação específica para este evento, apenas detectando a necessidade do seu uso ao existir uma troca de posição sem pontos de referência. A adição de uma notação específica para este evento poderia tornar visualização

da partitura demasiadamente “suja” e pouco prática. Entretanto, não excluimos a possibilidade adotarmos uma notação, desde que “limpa”, em um futuro.

Estudo n°2

Análise M.E.

Revisão e Edição
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Fig.12: primeira parte (c.1-8) da obra com todos recursos mecânico-instrumentais notados (produção nossa).

3. Conclusão

Este artigo procurou explorar algumas ferramentas que pudessem auxiliar o desenvolvimento motor do violonista no estudo da mecânica instrumental. Ao todo, notamos 32 mudanças de apresentação, 18 dedos guias, 8 eixos, 3 pontos de apoio e 3 pivots mistos, além de 15 saltos. Ou seja, 79 situações na quais podem ser trabalhados e conscientizados os recursos mecânico-instrumentais aqui brevemente detalhados. Acreditamos que quanto maior a consciência e controle sobre as demandas mecânicas, mais eficaz será a resolução de seus problemas, além de evitar que passem despercebidos recursos que poderiam contribuir no resultado mecânico, técnico e musical. Logo, acreditamos que esta pesquisa não propõe uma metodologia fechada, mas sim uma

proposta aberta para que o instrumentista tome suas próprias decisões, baseado na conscientização de recursos que o auxiliem a atingir melhores resultados na sua *performance*. A sistematização e a notação dos recursos aqui propostos, aplicados na obra de Matteo Carcassi, são pensadas como um apoio na preparação da *performance*, procurando contribuir com uma elaboração metodológica particular dentro dos estudos que visam à prática instrumental do violão, de modo que tal elaboração possa ter desdobramentos futuros partindo de outras obras de referência do repertório violonístico.

REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão*. Porto Alegre: UFRGS, 2014. Tese (Doutorado Música – Práticas Interpretativas: Violão).

CARCASSI, Matteo. Simon Wynberg (org.). *25 Etudes Op.60*. Heidelberg: Chanterelle, 1985.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

_____. *Serie didáctica para guitarra. Cuadernos I-IV*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1974.

_____. *Guitar Masterclasses, Vol.1: Fernando Sor 10 Studies*. Heidelberg: Chanterelle, 1985.

_____. *Diccionario de la escuela de Abel Carlevaro. Nomenclatura alfabética: definiciones y explicaciones*. Buenos Aires: Barry Editorial, 2006.

DUNCAN, Charles. *Classical Guitar 2000*. Miami: Summy-Birchard Music, 1993.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo, aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: ART Ediciones, 2000.

GLOEDEN, Edelson. *Matteo Carcassi, Op.60: ordem de dificuldade*. São Paulo: manuscrito, 2013.

SANTOS, Cristiano Sousa dos. *Processos de Criação do Intérprete: Estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad*. Salvador: UFBA, 2009. Dissertação (Mestrado Música – Execução Musical).

TANENBAUM, David. *The essential studies: Matteo Carcassi's 25 Estudios, Op. 60*. San Francisco: GSP, 1992.

¹ una actitud inteligente condicionada por una correcta Teoría instrumental que permita transformar de un modo armónico todo un sistema muscular obediente y sumiso a cualquier idea musical del guitarrista. El hábito negativo es la consecuencia del trabajo aislado de los dedos y de las repeticiones maquinales desampadas de todo proceso inteligente."

² "la culminación de un proceso de educación inteligente, a través de un período determinado de tiempo, del complejo muscular de dedos, mano, muñeca, antebrazo y brazo, guiados por la voluntad superior del cerebro."

³ "conjunto de reflejos adquiridos que hacen posible tocar la guitarra. (...) Habilidades del individuo. (...) La capacidad [en abstracto] de dominar el instrumento. (...) El ejecutante piensa la guitarra como un campo de acción para su desempeño neuromotor, sensorial y afectivo."

⁴ "los procedimientos a seguir a efectos de dominar un pasaje o dificultad dados. (...) que exista una concepción musical clara del pasaje"

⁵ "el mecanismo debe evidentemente anteceder a la técnica en cuanto a su adquisición"

⁶ Situação evidenciada em questionários realizados em pesquisa de iniciação científica do autor (CANILHA, Cauã. *Matteo Carcassi, Op. 60: uma metodologia de estudos*. São Paulo: USP, 2014).

⁷ "The act of pre-positioning a finger on the string it is about to play"

⁸ Duncan (1993, p.82) propõe um símbolo com alguns pontos em comum ao proposto por Gloeden.

⁹ As apresentações tem mais caráter de "parâmetro" do que de "recurso", visto antes serem um padrão ou modelo utilizado em determinadas situações do que um meio para realiza-las. Entretanto, consideraremos essa diferença conceitual irrelevante neste trabalho visto o nosso foco ser principalmente o trabalho de conscientização mecânica dos recursos.

¹⁰ Denominamos presentación de la mano izquierda a la forma como se disponen los dedos em relación al diapasón, como resultado de una acción determinada del complejo motor mano-brazo.

¹¹ Carlevaro (1979) propõe a apresentação mista, sendo a transversal apenas quando os quatro dedos de mão esquerda (excluindo o polegar) encontram-se na mesma casa. Todavia, como Santos, consideraremos apresentação transversal qualquer situação onde exista alguma transversalidade de mão esquerda, com mais de um dedo na mesma casa.

¹² É pertinente citar que trabalhamos aqui apenas dedos guias diretos, onde um dedo é utilizado para a produção de alguma nota nas duas fases do movimento (inicial e chegada), mas também existe a possibilidade de utilizar dedos guias indiretos, quando estes não participam diretamente na execução de uma das fases da produção das notas, mas são utilizados para dar uma maior segurança e estabilidade ao movimento.

¹³ "A left-hand technique whereby a finger remains in contact with a string to facilitate a position change"

¹⁴ En el traslado por salto no existen elementos comunes, la mano debe saltar totalmente desde la posición inicial para ubicarse em uma nueva. El dedo no se desplaza ni se sustituye, sino que cambia por completo la posición de la mano por otra nueva, con la que no tiene ningún elemento en común que pueda servir de guía.