UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

CAUÃ BORGES CANILHA

Uma análise mecânica sobre os *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60* para violão, de Matteo Carcassi

São Paulo
2017

CAUÃ BORGES CANILHA

Uma análise mecânica sobre os *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60* para violão, de Matteo Carcassi

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de Criação Musical

Linha de pesquisa: Performance

Orientador: Prof. Dr. Edelton Gloeden

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Canilha, Cauã Borges
Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi / Cauã Borges Canilha. -- São Paulo: C. B. Canilha, 2017.
232 p.: il. + CD-ROM.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Edelton Gloeden
Bibliografia

1. Violão clássico 2. Matteo Carcassi 3. Análise Mecânica 4. Pedagogia do violão 5. Técnica de mão esquerda e direita I. Gloeden, Edelton II. Título.

CDD 21.ed. - 780

NOME: CANILHA, Cauã Borges

Título**: Uma análise mecânica sobre os *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60* para violão, de Matteo Carcassi**

Dissertação apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo apoio financeiro.

À Alessandra Dörr, pelo companheirismo e entrega.

Ao Prof. Edelton Gloeden, pela imensa generosidade.

Aos membros das bancas de qualificação e defesa (Prof. Alisson Alípio, Prof. Luciano César Morais e Prof. Paulo de Tarso Salles) pelos importantes apontamentos.

Aos meus pais e irmã, por tudo.

A todos amigos e colegas que, direta ou indiretamente, em maior ou menor escala, deixaram um pouco de si e me auxiliaram durante o processo.

RESUMO

CANILHA, Cauã Borges. **Uma análise mecânica sobre os *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60* para violão, de Matteo Carcassi.**2017. 232 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Este trabalho propõe uma análise sistemática das demandas mecânicas instrumentais básicas do violão, visando, assim, uma aquisição consciente de determinadas movimentações. A base teórica foi composta por autores que abordam questões essencialmente práticas do fazer instrumental do violão, destacando-se Abel Carlevaro e Eduardo Fernandez; este último diferencia claramente os termos *mecânica* e *técnica*, aspecto fundamental neste trabalho. As movimentações de cada mão são divididas entre horizontais (no sentido das cordas) e verticais (entre as cordas) e entre os aspectos mecânicos relacionados à localização das mãos no instrumento (chamados por nós de *parâmetros* e suas *expansões*) e os relacionados às referências ou movimentações auxiliares na mudança entre duas localizações (chamados de *recursos*). A partir da ordenação proposta e das notações desenvolvidas, concebemos uma sistemática de estudo, visando à aquisição de tais movimentos, aplicada nos *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60*, de Matteo Carcassi. Foram realizadas propostas de caráter vocabular e elementos pouco ou não debatidos foram tratados, fornecendo material para discussões futuras dentro do amplo campo temático da mecânica instrumental. A organização sistemática dos elementos mecânicos proposta, aplicados na obra de Carcassi, procurou uma maior eficiência no processo de aprendizagem, buscando melhorias em relação à efetividade técnica e à maior consciência das demandas instrumentais.

Palavras-chave: Violão clássico. Matteo Carcassi. Análise mecânica. Pedagogia do violão. Técnica de mão esquerda e direita.

ABSTRACT

CANILHA, Cauã Borges. **A mechanical analysis of the *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60* for guitar, by Matteo Carcassi.** 2017. 232 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

This project proposes a systematic analysis of the basic mechanical demands of the guitar to assist a conscious development of certain gestures. The theoretical basis in this work is compound mainly by the ideas of authors that dealt with practical issues of the instrumental making of the guitar, such as Abel Carlevaro and Eduardo Fernandez; the last one clearly differentiates the terms *mechanical* and *technical*, fundamental aspects in this work. The gestures of each hand are divided between horizontal (in the direction of the strings) and vertical (between the strings) and between the mechanical aspects related to the location of the hands in the instrument (called by us of *parameters* and their *expansions*) and those related to the reference or auxiliary gestures in the change between two locations (called resources). From the proposed ordering and the developed notations, we designed a systematic study aimed at the developing of such gestures, applied in the *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60*, by Matteo Carcassi. The proposal of a vocabulary was made and often ignored elements were approached, providing content for future discussions within the wide topic of instrumental mechanics. The systematic organization of the mechanical elements proposed, applied in Carcassi's music, sought greater efficiency in the learning process, seeking improvements in relation to the technical effectiveness and awareness of the instrumental demands.

Keywords: Classical guitar. Matteo Carcassi. Mechanical analysis. Guitar pedagogy. Left and right hand technique.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1– Sentidos dos parâmetros das mãos 25
Figura 2 – Sentido horizontal de mão esquerda 26
Figura 3 – Posições em números romanos sobre a pauta 28
Figura 4 – Primeira e nona posições (foto) 29
Figura 5 – Exemplo de apresentação longitudinal 31
Figura 6 – Exemplo de apresentação longitudinal (foto) 31
Figura 7 – Exemplo de apresentação transversal 31
Figura 8 – Exemplo de apresentação transversal (foto) 32
Figura 9 – Exemplo de apresentação longitudinal para Carlevaro e Fernández 33
Figura 10 – Exemplos de apresentações em diagonal A e B propostas por Fernández 33
Figura 11 – Exemplo de apresentação não-retilínea proposta por Fernández 34
Figura 12 – Apresentação não-retilínea com contração proposta por Fernández 34
Figura 13 – Apresentação intermediária entre diagonal e transversal proposta por Fernández 35
Figura 14 – Tendência natural dos dedos em apresentações longitudinal e transversal 37
Figura 15 – Exemplo de apresentação transversal T1 no c.1 do Estudo 10 37
Figura 16 – Exemplo de apresentação transversal T1 (foto) 38
Figura 17 – Apresentação transversal T2 no c.1 do Estudo 3 38
Figura 18 – Exemplo de apresentação transversal T2 (foto) 39
Figura 19 – Exemplo de apresentação transversal T3 39
Figura 20 – Exemplo de apresentação transversal T3 (foto) 40
Figura 21 – Diferença de transversalidade das sobreposições 4-3 e 2-1 (foto) 41
Figura 22 – Diferentes graus de transversalidade devido a diferentes sobreposições no c.26-28 do *Estudo 17* 41
Figura 23 – Abertura entre os dedos 1 e 2 de mão esquerda no c.2 do Estudo 2 43
Figura 24 – Abertura entre os dedos 1 e 2 de mão esquerda (foto) 43
Figura 25 – Exemplo de abertura em acorde no c.10 de Estudo 5 43
Figura 26 – Exemplo de retroextensão no c.20 do Estudo 13 45
Figura 27 – Exemplo de retroextensão (foto) 45
Figura 28 – Contração entre os dedos 1 e 4 no c.21 do Estudo 19 47
Figura 29 – Contração entre os dedos 1 e 4 (foto) 47
Figura 30 – Exemplo de sobreposição inversa dos dedos 2-3 no c.37 do Estudo 15 48

Figura 31 – Exemplo de sobreposição inversa dos dedos 2 e 3 (foto) 48
Figura 32 – Dedos-guias ativos/diretos (dedos 1 e 2) no c.1 do Estudo 2 50
Figura 33 – Momento no espaço/tempo da partitura em que ocorrem os dedos-guias do exemplo anterior 51
Figura 34 – Dedo-guia semi-inativo/indireto (dedo 1) nos c.6-7 do Estudo 2 51
Figura 35 – Momento no espaço/tempo da partitura em que ocorre o dedo-guia do exemplo anterior 51
Figura 36 – Eixo (dedo 2) no c.19 do Estudo 2 54
Figura 37 – Mudança de posição através de eixo no c.13 do Estudo 7 54
Figura 38 – Eixo e guia simultâneos, no c.7 do Estudo 4 55
Figura 39 – Exemplo de eixos simultâneos, no c.21 do Estudo 3 55
Figura 40 – Translado parcial por Barceló, no Concierto de Aranjuez, de Joaquín Rodrigo ... 56
Figura 41 – Translado parcial por Soares, no Estudo 4, de Francisco Mignone 57
Figura 42– Exemplo de translado parcial no c.3 do Estudo 13 57
Figura 43 – Exemplo de translado parcial (foto) 57
Figura 44 – Exemplos de saltos aliado a cordas soltas nos c.13-14 do Estudo 25 59
Figura 45 – Sentido vertical de mão esquerda 59
Figura 46 – Diferentes localizações transversais (foto) 61
Figura 47 – Exemplo da notação de Fernández para translados transversais 62
Figura 48 – Exemplo de pestana no c.35 do Estudo 19 64
Figura 49 – Exemplo de pestana (foto) 65
Figura 50 – Exemplo de meia pestana no c.1 do Estudo 20 65
Figura 51 – Exemplo de meia pestana (foto) 65
Figura 52 – Exemplo de meia pestana em apresentação transversal (foto) 66
Figura 53 – Ponto de apoio (dedo 4) no c.5 do Estudo 25 68
Figura 54 – Exemplo de ponto de apoio e dedo-guia (dedo 4) simultâneos entre os c.14-15 do Estudo 19 68
Figura 55 – Exemplo de pontos de apoio sutis em uma escala de Dó Maior 69
Figura 56 – Pivô misto (dedo 1) no c.14 do Estudo 20 69
Figura 57 – Sentido horizontal de mão direita 71
Figura 58 – Sentido horizontal de mão direita (foto) 71
Figura 59 – Simbologia de localizações horizontais e ângulos de ataque na obra Las seis cuerdas 73

Figura 60 – Sentido vertical de mão direita 74
Figura 61 – Sentido vertical de mão direita (foto) 74
Figura 62 – Quatro posições básicas de mão direita de acordo com Santos 75
Figura 63 – Exemplo de localizações verticais de mão direita nos c.1-2 do Estudo 15 76
Figura 64 – Mudança de localização vertical no c.17 do Estudo 20 76
Figura 65 – Exemplo de disposição diagonal (DD) no c.1 do Estudo 19 77
Figura 66 – Exemplo de disposição diagonal (foto) 77
Figura 67 – Exemplo de disposição linear (DL) no c.1 do Estudo 7 78
Figura 68 – Exemplo de disposição linear na primeira corda (foto) 78
Figura 69 – Exemplo de disposição intermediária (DI) no c.1 do Estudo 23 78
Figura 70 – Exemplo de disposição intermediária (foto) 79
Figura 71 – Exemplo de mudança de disposição nos c.1-2 do Estudo 7 79
Figura 72 – Exemplo de aberturas de mão direita (entre i-m) no c.6 do Estudo 4 81
Figura 73 – Exemplo de aberturas de mão direita (entre i-m) (foto) 81
Figura 74 – Cruzamentos de mão direita 82
Figura 75 – Notação proposta para cruzamentos de mão direita 83
Figura 76 – Disposição inversa, cruzamento entre i-m-a de mão direita (foto) 83
Figura 77 – Exemplo de repetição por deslizamento no c.47 do Estudo 25 85
Figura 78 – c.47 do Estudo 25, (mesma passagem sem repetição por deslizamento) 86
Figura 79 – Antecipação de polegar de mão direita no c.5 do Estudo 2 87
Figura 80 – Antecipação de polegar de mão direita (foto) 88
Figura 81 – Apagamento de polegar de mão direita no c.3 do Estudo 2 89
Figura 82 – Exemplo de antecipação e apagamento de polegar na mesma corda no c.4 do *Estudo 2* 90
Figura 83 – Apagamento por toque apoiado de polegar 90
Figura 84 – Proposta de exercício de apagamentos de polegar de mão direita 90
Figura 85 – Proposta de exercício de apagamentos e antecipações de polegar de mão direita 91
Figura 86 – Apagamento total no c.8 do Estudo 8 91
Figura 87 – Duas formas de realizar o apagamento total (foto) 92
Figura 88 – Mudanças verticais de mão esquerda nos c.3-4 do Estudo 1 98
Figura 89 – Redução harmônica Estudo 2 99
Figura 90 – Planos sonoros do Estudo 3 100
Figura 91 – Como podem soar as vozes no Estudo 5 101

Figura 92 – Proposta de execução do Estudo 10 com ligados somente ascendentes ou descendentes 103
Figura 93 – Divisão de vozes do Estudo 13 105
Figura 94 – Proposta de execução em blocos de acordes do Estudo 13 106
Figura 95 – Pontos de apoios sutis nos c.34-35 do Estudo 14 106
Figura 96 – Mudanças de localização vertical de mão direita nos c.19-23 no Estudo 14 106
Figura 97 – Divisão de vozes no Estudo 15 107
Figura 98 – Transcrição de como soam os c.1-8 do Estudo 17 109
Figura 99 – Possível dedilhado utilizado por Carcassi no Estudo 19, de acordo com Jeffery 110
Figura 100 – Proposta de execução em bloco de acordes do Estudo 19 110

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Parâmetros, suas expansões e os recursos trabalhados 25
Quadro 2 – Apresentações de Carlevaro e Fernández relacionadas à nossa proposta 35
Quadro 3 – Análise quantitativa de expansões de parâmetro e recursos em cada Estudo 178

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **14**
1.1 MATTEO CARCASSI **18**
2. MECÂNICA INSTRUMENTAL: PARÂMETROS E RECURSOS **23**
2.1 MÃO ESQUERDA **26**
2.1.1 Horizontal **26**
2.1.1.2 Expansão de parâmetro: abertura, contração e sobreposição inversa. **42**
2.1.1.3 Recursos: dedo-guia, eixo, translado parcial e salto **48**
2.1.2 Vertical **59**
2.1.2.1 Parâmetro: localização transversal. **60**
2.1.2.2 Expansão de parâmetro: pestana **63**
2.1.2.3 Recurso: ponto de apoio **67**
2.2 MÃO DIREITA **69**
2.2.1 Parâmetro horizontal: localização horizontal **70**
2.2.2.1 Expansões: abertura, cruzamento **81**
2.2.2.2 Recursos: repetição por deslizamento **84**
2.2.3 Recursos do polegar: antecipação e apagamento **86**
3 APLICAÇÃO NOS *25 ETUDES MÉLODIQUES ET PROGRESSIVES OP. 60.* **93**
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS **172**
REFERÊNCIAS **183**
ANEXO 1 ..... **186**
ANEXO 2 ..... **187**

APRESENTAÇÃO

Este trabalho está dividido em cinco partes:

1. *Introdução*, onde apresentamos os objetos, a metodologia, as referências, justificativas, questões e objetivos da pesquisa;

2. *Mecânica Instrumental*, onde apresentamos os conceitos e as propostas do trabalho;

3. *Aplicação nos 25 Etudes Mélodiques Progressives Op. 60*, onde tratamos de questões específicas de cada Estudo e apresentamos as partituras analisadas da obra;

4. *Considerações finais*, onde debatemos os resultados obtidos.

Ao fim do trabalho, anexamos nossa *Edição dos 25 Estudos Op. 60* com os dedilhados e digitações utilizadas e com as marcações musicais omitidas nas partituras das análises e o CD-ROM com os exemplos em vídeo.

As traduções são nossas (sendo citadas as que eventualmente não forem) e as citações em seus idiomas originais constam nas notas de rodapé. Também as figuras são de produção nossa, sendo citadas caso contrário.

As fotos e vídeos utilizados neste trabalho foram realizados por Guilherme Moreno. O vídeo, além de anexado no CD-ROM, pode ser visualizado no endereço: https://www.youtube.com/watch?v=6fmDJbbre3Q.

1 INTRODUÇÃO

É possível analisar todos os mecanismos físicos/sinestésicos necessários para a execução de uma obra musical? Ao violão, a grande quantidade de movimentações sutis e as muitas variáveis entre diferentes instrumentistas nos indica que a totalidade desses movimentos dificilmente poderia ser mapeada de maneira completa; caso isso seja possível, este trabalho será possivelmente tão complexo quanto a própria habilidade de tocar o instrumento. Em contrapartida, alguns aspectos mecânicos se mostram comuns à grande maioria dos instrumentistas, e a pesquisa e o debate sobre esses pontos tendem a levar a um maior aprofundamento de compreensão e a uma melhor qualidade na execução instrumental. Considerando-se isso, o objetivo desta pesquisa é a elaboração de uma sistemática de estudo sobre parâmetros e recursos mecânicos instrumentais básicos do violão. Chamamos de *mecânica básica* indicadores e movimentações relacionadas à colocação das mãos do instrumentista no violão durante a execução de uma obra. A partir da classificação e ordenação desses elementos, concebemos uma sistemática de estudo visando a aquisição de tais mecanismos. Para tanto, notações específicas para cada evento foram elaboradas e aplicadas nos *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60,*[1] de Matteo Carcassi.

A motivação deste trabalho parte da ambição de tentar colaborar com o campo da mecânica instrumental, no qual notamos carências relacionadas à sistematização de conceitos, às notações específicas e à aplicação prática desses conceitos. A carência que notamos em relação a essa sistematização de conceitos diz respeito a uma certa desarticulação entre eles na literatura. Os conceitos de, por exemplo, posição de mão esquerda, dedo-guia, aberturas (e outros) são frequentemente apresentados em tópicos sem uma ordenação clara, relativamente isolados entre si. Um dos intuitos deste trabalho é, portanto, criar uma conexão lógica entre conceitos mecânicos básicos abordados na literatura, possibilitando uma sistematização mais clara na análise, aquisição e aplicação desses elementos.

Rascunhar os elementos importantes diretamente na partitura é uma das formas mais tradicionais de destacá-los durante o estudo. Eles podem ser de qualquer aspecto, conforme a necessidade do instrumentista, como digitações, fraseados, escolhas musicais, além de aspectos mecânicos gerais. A não existência de notações dos elementos mecânicos não seria necessariamente um problema a ser resolvido, pois, em uma situação ideal, o violonista compreenderia os aspectos mecânicos expostos e os aplicaria de maneira totalmente natural e

[1] Título original em francês. Ao longo do trabalho, poderemos utilizar a tradução abreviada, *25 Estudos Op.60*.

orgânica na sua prática instrumental. Porém, sabemos que um período de práticas guiadas é necessário para a obtenção desses reflexos até que se alcance a almejada naturalidade. A notação auxilia no processo de análise, evitando que passem despercebidas movimentações que precisem ainda serem adquiridas e/ou trabalhadas; quando estas já estiverem totalmente assimiladas e automatizadas, esses reflexos poderão ser incluídos naturalmente na prática instrumental, de maneira menos metódica.

Por isso, após relacionar os conceitos e conceber uma notação para os elementos mecânicos, propor a aplicação sistemática destes em contexto prático (obras musicais) nos parece indispensável para que sejam observados e avaliados em situações musicais (neste caso, os *25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60*, de Matteo Carcassi).

Consideramos a experiência instrumental prática um conhecimento concreto, embasado por teóricos que direcionam seu trabalho a aspectos instrumentais de maneira indutiva. Os resultados e as análises desta pesquisa visam ser plenamente aplicáveis ao violão, não sendo imperativos os aspectos puramente teóricos. Este é, portanto, um trabalho que não pode ser traduzido em números, mas que se baseia na relação ativa existente entre o sujeito (pesquisador e leitor) e o objeto da análise (violão e obra musical).

Como referencial teórico, recorremos a autores que fundamentam aspectos práticos da técnica violonística moderna, tais como Abel Carlevaro, Eduardo Fernández, Ricardo Barceló, Alisson Alipio, Aaron Shearer, Cristiano Souza dos Santos, Charles Duncan, David Tanembaum, William Leavitt, Emilio Pujol e Scott Tennant. Para análises específicas sobre a obra de Carcassi, utilizamos materiais de Brian Jeffery, David Tanembaum, Simon Wynberg e Konrad Ragossnig. Nenhum material apresenta uma abordagem semelhante à por nós proposta no que tange à organização dos conceitos, pois, geralmente, os tópicos abordados são encontrados na literatura em contextos diferentes ao que propomos.

Autor de destaque neste trabalho, Abel Carlevaro foi um dos mais importantes pedagogos do violão do século XX. Sua visão racional sobre o fazer prático instrumental influenciou fortemente o atual estado da técnica violonística, em especial no Brasil, onde muitos dos que foram seus alunos regulares ou ocasionais hoje são eminentes professores. O seu livro *Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental*[2] é a principal referência para compreendermos suas teorias, enquanto, nos quatro *Cuadernos*[3] e *Masterclasses*[4], encontramos exemplos da aplicação desta.

---

[2] CARLEVARO, 1979.
[3] CARLEVARO, 1966-1974.
[4] CARLEVARO, 1985.

Uma obra importante para o nosso trabalho é *Técnica, mecanismo, aprendizaje. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista*,[5] de Eduardo Fernández, concertista, compositor, teórico e importante figura do cenário violonístico. Aluno regular de Carlevaro, no seu livro, Fernández propõe novos conceitos, destacando a importância das sensações neuromotoras[6] como parte essencial do aprendizado instrumental.

Ricardo Barceló, em *La digitación guitarrística: recursos poco usuales*,[7] trabalha muitos dos conceitos que pesquisamos sob o nome de *recursos pouco usuais* – expressão que já evidencia que esses conceitos são subutilizados. Apesar de o livro ter sido escrito há duas décadas, não se notou uma mudança significativa no cenário violonístico, pois os recursos continuam pouco usuais e a publicação continua atual e necessária. Na sua tese *O sistema posicional na guitarra. Origem e conceitos de posição. O caso de Fernando Sor*,[8] Barceló propõe uma inédita sistematização para os parâmetros de mão direita, a qual debateremos. Outro autor que coloca muitos desses conceitos em uma categoria de "não recorrentes" é Charles Duncan, na última secção do livro *Classical Guitar 2000*,[9] sob a perspectiva de "afinar a sensibilidade do violonista" (DUNCAN, 1993).

Encontramos algumas pesquisas realizadas no Brasil com pontos em comum à nossa. Alisson Alípio (2014), em sua tese de doutorado,[10] procura desenvolver uma teoria da digitação, trabalhando diversos conceitos por nós trabalhados no caminho até ela. Cristiano Souza dos Santos (2009), em sua dissertação de mestrado,[11] pesquisa a criação de digitações na obra *Aquarelle*, de Sergio Assad, propondo conceitos para alguns tópicos e, inclusive, notações para alguns dos elementos mecânicos aqui pesquisados. Albergio Claudino Diniz Soares (1997), em sua dissertação de mestrado,[12] trabalha sobre o que chama de orientadores técnicos e propõe, como Santos, algumas notações para estes.

Dois livros tratam diretamente sobre os *25 Estudos op.60* de Matteo Carcassi: *The essential studies: Matteo Carcassi's 25 Estudios, Op. 60*,[13] de David Tanembaum, e *Matteo*

---

[5] FERNÁNDEZ, 2000.
[6] O termo *neuromotor (*ou *neuromuscular*), utilizado por Fernández, está relacionado à conscientização de sensações musculares, do efeito dos impulsos nervosos nos músculos, e é utilizado, possivelmente, de maneira simplificada, sem extenso aprofundamento em questões fisiológicas. Nós tampouco temos a pretensão de nos aprofundarmos nesse assunto, visto a sua grande amplitude e complexidade.
[7] BARCELÓ, 1995.
[8] BARCELÓ, 2009.
[9] DUNCAN, 1993.
[10] ALÍPIO, 2014.
[11] SANTOS, 2009.
[12] SOARES, 1997.
[13] TANENBAUM, 1992.

Carcassi, 25 Etudes for guitar Op. 60,[14] de Brian Jeffery. O primeiro analisa cada um dos *25 Estudos*, propondo soluções técnicas e musicais e, ao fim do livro, escreve um glossário com alguns conceitos utilizados. O segundo autor faz um dos trabalhos mais consistentes sobre a obra de Matteo Carcassi, escrevendo sobre a técnica supostamente utilizada na época do compositor, com análises sobre aspectos gerais de cada Estudo e informações biográficas de Carcassi. Também Ragossnig, em seu *Step by Step: basic of guitar tecnique in 60 classical and romantic studies*,[15] inclui doze dos vinte e cinco Estudos da série, destacando as dificuldades técnicas específicas de cada obra. Assim como esses autores, dedicamos um capítulo específico para cada Estudo, nos quais debatemos as características gerais da obra e as demandas mecânicas particulares.

Uma característica frequente nos materiais pesquisados é o caráter de manual. Devido à natureza do tema da pesquisa, não consideramos este caráter como algo negativo, pois fornece um detalhamento nas instruções de fazeres mecânicos que nos é necessário. Por vezes, esse caráter pode gerar uma apresentação das informações de maneira restrita, porém, constatamos que a consciência adquirida a partir desses processos (mesmo quando inflexíveis) pode servir como ponto de partida para a geração de novos princípios, contrários ou não. Acreditamos que toda abordagem, por mais libertária que se proponha, é reflexo de posturas pessoais, por isso, também, inevitavelmente, assumimos a defesa de nossas visões. Procuramos evitar afirmações absolutas ou delimitar conceitos fixos, favorecendo o caráter de sugestão, mais condizente com o nosso objetivo, que é tentar conduzir a uma melhor percepção das ferramentas mecânicas e ao refinamento da consciência sobre as possibilidades instrumentais.

As etapas teórica e prática se retroalimentaram durante todo processo de pesquisa. Durante a prática instrumental os "dedos propunham" possibilidades a serem identificadas, enquanto o estudo teórico servia de guia e inspiração na busca de novas soluções práticas. A partir da necessidade de tornar mais estreita a ligação entre teoria e prática no estudo diário, foram desenvolvidas notações específicas a serem grafadas na partitura, o que possibilitou uma avaliação mais direta dos resultados em situação de prática concreta, e, por fim, serviu de material-base para a aplicação da sistemática proposta. Nas análises do capítulo *Aplicação nos 25 Etudes Mélodiques Progressives Op.60*, aplicamos os conceitos debatidos no capítulo anterior e, por fim, nas *Considerações finais*, avaliamos a validade e aplicabilidade dos resultados obtidos com base na comparação de indicadores como efetividade técnica e

[14] JEFFERY, 2006.
[15] RAGOSSNIG, 2007.

controle mecânico, assim como destacamos e debatemos os pontos inéditos mais relevantes da pesquisa.

Sendo impossível tratar a totalidade de nuances possíveis na execução de cada indivíduo, qualquer aplicação dos conceitos mecânicos propostos deve levar em conta as especificidades de caráter individual. Ao detalharmos determinadas movimentações, tomaremos, inevitavelmente, como base a prática instrumental do autor, a experiência didática do orientador e a bibliografia. De toda forma, é importante ressaltar que as propostas visam evitar a dependência de aspectos essencialmente pessoais (como as sutilezas dos diversos ângulos de mão esquerda e direita), sendo aplicáveis independentemente dessas escolhas. Se, mesmo assim, o leitor constatar alguma proposta como inconciliável à sua prática, sugerimos procurar racionalmente uma solução a partir dos conceitos propostos (não da movimentação em si), tendo sempre como objetivo uma maior conscientização mecânica instrumental. Devido à grande quantidade de variações possíveis entre essas nuances, o detalhamento de movimentações aparece neste trabalho como sugestão, e instigamos que cada leitor utilize a sistemática proposta como lhe parecer mais útil, acrescentando outros elementos que julgar relevantes, de acordo com suas necessidades particulares, pois, reiteramos, este trabalho é fundamentalmente um estímulo, guia e alerta à necessidade de uma maior conscientização da mecânica instrumental.

1.1 MATTEO CARCASSI

Matteo Carcassi foi um compositor italiano, nascido entre 1792 e 1793 (JEFFERY, 2006), em Florença, e falecido em 16 de janeiro de 1853, em Paris; seus dados biográficos ainda são pouco esclarecidos. O sobrenome *Carcassi* remete aos irmãos Lorenzo e Tomaso Carcassi, construtores de violinos florentinos, cujas etiquetas datam de cerca de 1750 a 1780. Os irmãos foram contemporâneos e possíveis pupilos de Giovanni Battista Gabrielli (1716-1771), luthier florentino considerado o construtor de maior sucesso dos modelos de Jacob Stainer (1617-1683) no centro da Itália no período. Lorenzo e Tomaso foram sucedidos pelos filhos e sobrinhos Salvatore e Vincenzo, cujas etiquetas datam de 1795 a 1810. É bastante provável que Matteo Carcassi tivesse vínculos familiares com eles.

Apesar de não termos material com informações biográficas detalhadas e precisas sobre Matteo Carcassi, comparando as informações encontradas nos livros de Prat (1986), Jeffery (2006), Summerfield (1996) e Carcassi (1985) elaboramos um panorama, relacionando datas e eventos. Seus estudos de violão começam ainda nos seus primeiros anos,

de forma que, ainda jovem, Carcassi se torna um instrumentista com destacadas capacidades, sendo provável que entre seus 17 e 20 anos de idade (de acordo com datas citadas por Prat e Summerfield), ele já tivesse certa reputação na Itália como virtuose do violão. Antes de 1820 (em 1819, de acordo com Summerfield), Carcassi realiza uma turnê pela Alemanha, onde executa suas primeiras composições, que então são solicitadas por editores alemães. Entre 1820 e 1822, ele se muda para Paris e, entre 1824 e 1828, realiza viagens constantes entre França (Paris), Inglaterra (Londres) e Alemanha, ressaltando a ideia de sua virtuosidade instrumental. Em Londres, por exemplo, no ano de 1828, Carcassi se apresenta no *Argyle Rooms*, dividindo o programa com a cantora Madame Stockhausen.[16] Após esse período, fixa residência novamente em Paris, apresentando-se como músico dos salões aristocráticos, da nobreza e da plutocracia. Nesse período, sua carreira é alavancada e os autores indicam que Carcassi, de certa forma, eclipsa a fama de outro importante nome do violão da época, Ferdinando Carulli (1770-1841), também italiano e até então o principal nome do violão na cidade. Como curiosidade, vale lembrar que Carulli compôs seu Op.320 (*Seis Andantes*) em homenagem a Matteo Carcassi. Sobre este, de acordo com Sparks:

> Sua técnica virtuosa suscitou o surgimento de entusiásticos seguidores entre a elite parisienses, e criou um mercado voraz por suas composições de violão solo. Muitas delas eram fantasias e variações (muitas vezes baseadas em melodias de óperas de Auber, Herold ou Rossini) que, apesar de musicalmente diretas, são bem construídas e confortáveis para os dedos. Geralmente soam muito mais complexas tecnicamente do que realmente são, sendo essa a causa de sua grande popularidade junto a violonistas amadores (SPARKS, 2001, p.117).[17]

Em 1836, Carcassi toca em várias cidades de seu país natal, passa pela Inglaterra e então fixa definitivamente residência em Paris até sua morte. No obituário do *Journal des Débats* do dia 20 de janeiro de 1853, seu nome é publicado com a frase "Ele fez da França, pela qual serviu como soldado, seu país adotivo e preferido" (JEFFERY, 2006, p. ix). Do mesmo obituário, Podera e Tampalini retiram um trecho que indica sua popularidade na época:

> Matteo Carcassi, renomado no mundo musical por suas composições cheias de elegância e graça, morreu recentemente e repentinamente, seguido de uma doença

[16] Domingo Prat (1986) afirma que este concerto ocorreu no dia 30/06/1828, sem informar como exatamente consegue especificar a data.

[17] "His virtuoso technique gained him an enthusiastic following among wealthy Parisians, and created a voracious market for his solo guitar compositions. Many of these were fantasias and sets of variations (often based on melodies from operas by Auber, Herold or Rossini) which, although musically straightfoward, are well constructed and lie comfortably beneath the fingers. They generally sound far more technically complex than they really are, hence their long-standing popularity with amateur guitarists".

> dolorosa, que o deixou em casa por apenas dois dias, e cujas consequências letais ninguém previu. Virtuoso de primeira classe do violão, distinto professor e pianista, e um compositor cheio de charme, Carcassi deixa uma enorme lacuna no mundo das artes que será muito difícil de preencher (CARCASSI, 2015, p.iv).[18]

As primeiras obras publicadas do compositor datam a partir do ano de 1822, pela editora Meissonier. Setenta e sete composições de Carcassi foram publicadas com número de opus (principalmente por tal editora) e suas obras não numeradas, que ainda aguardam catalogação definitiva, provavelmente excedem esse número (JEFFERY, 2006). Estima-se que Matteo Carcassi tenha escrito centenas de acompanhamentos para canções francesas do período, sendo esta possivelmente uma importante fonte de renda.

Assim como Fernando Sor, Carcassi teve procedência pianística (em Paris atuava também como professor de piano) e preferiu tocar violão sem o uso de unhas, apenas com o toque da polpa do dedo. Segundo Dell'Ara (1988), essa escolha se deu por necessidade prática e coerência com a sua música, geralmente livre de efeitos tímbricos e destacadamente melódica. De acordo com o mesmo autor,

> Se Aguado foi *brilhante*, Carcassi foi *melódico* por excelência. Se Sor foi merecidamente chamado de *Beethoven do violão*, Carcassi não se importaria de ser chamado de *Bellini do violão*, embora uma avaliação global sobre a sua música torne essa comparação excessiva. Prejudica a música de Carcassi uma doçura muito mole e de salão, uma genialidade latente que não ocorre exceto em flashes – ou completamente, quase por acaso, apenas nos magníficos *Studi melodici Op.60*, onde sua economia de meios poderia induzir em erro para avaliar a sua música como pobres de harmonia, quando, como em certas passagens de piano de autores famosos, a modulação é realizada horizontalmente na única linha melódica, procedimento que Carcassi sabe manipular com mão de mestre (DELL'ARA, 1988, p.86).[19]

Embora seja consenso que as obras de Carcassi não tenham alcançado a profundidade e complexidade estrutural alcançadas pelas de Sor ou Giuliani, alguns de seus Estudos são muito populares entre os violonistas, em especial os *25 Estudos Op.60*. Esta coleção oferece ao guitarrista uma enciclopédia de técnicas do séc. XIX: padrões de escala, arpejos em

---

[18] "Matteo Carcassi, renown in the musical world for his compositions full of elegance and grace, has died recently and suddenly, following a painful illness, which left him in his home for only two days, and whose lethal consequences nobody has foreseen. A first class guitar virtuoso, distinguished teacher and pianist, and a composer full of charm, Carcassi leaves a huge gap in the world of the arts that will be very hard to fill."

[19] "Se Aguado fu 'brilhante', Carcassi fu 'melodico' per eccellenza. Se Sor fu meritatamente definito 'il Beethoven della chitarra', a Carcassi non serebbe dispiaciuto essere chiamato 'il Bellini della chitarra', benché una valutazione globale sulla sua musica renda eccessivo questo paragone. Nuoce alla musicadi Carcassi una dolcezza troppo mollee salottiera, una genialità latente che non viene mai fuori se non a sprazzi – o completamente, quasi per caso, solo nei magnifici *Studi meolodici op.60*, dove la sua economia di mezzi potrebbe indurre erroneamente a valutarela sua musica come povera d'armonia, quando invece, come in certi passi pianistici di autori famosi, la modulazione è condotta orizzontalmente sulla sola linea melodica, espediente che Carcassi as trattare con mano maestra".

variadas permutações, notas repetidas, oitavas, figuras de acompanhamento rápido, articulações contrastantes, etc. A obra, como o título sugere, é cuidadosamente classificada e fornece um bom material didático tanto para o estudante quanto para o instrumentista avançado (CARCASSI, 1985).

Seu *Méthode complète pour la guitare, Op.59* (Paris, 1836), dividido em três partes, é um dos mais importantes manuais de violão do século XIX. É de se notar que, nesse material, Matteo Carcassi já se refere à existência do Op.60 como resposta ao Op.59, fato que pode indicar que os *25 Estudos* já estariam, no mínimo, em estágio avançado de composição em 1836 – se não prontos. Podera e Tampalini consideram a data de composição como 1836 (CARCASSI, 2015), todavia, o primeiro registro de publicação do Op.60 é de 1851, pela editora Brandus (quinze anos após o lançamento do Op.59), sendo publicado logo depois pela Schott (datado entre 1852-1853) com correções de algumas notas e digitações. Ambas as edições coexistiram, provavelmente oriundas de um mesmo manuscrito. Jeffery propõe uma teoria para a defasagem entre as publicações do Op.59 e Op.60: o autor supõe que, por motivos pessoais, Carcassi pode não ter publicado os *25 Estudos Op.60* e que, após sua morte, algum herdeiro apressou-se em fazê-lo com as editoras Brandus e Schott. A hipótese explicaria as más digitações dessas edições: não sendo Carcassi o responsável direto pela publicação, existe a possibilidade de as digitações terem sido feitas por terceiros, como um pupilo de capacidade limitada. Em 1914, Miguel Llobet lança a sua edição dos *25 Estudos*, com digitações e dedilhados que inserem a obra no contexto da técnica moderna do violão, e, a partir de então, podemos encontrar diversas versões e edições. Hoje a obra é repertório obrigatório para quem se dedica ao estudo sério do instrumento.

O verbete sobre impressão musical no Brasil, da *Enciclopédia da música brasileira*, indica que, já no século XIX, a música de Carcassi se fazia presente no território brasileiro:

> Com vinte e poucos anos, chegava ao Brasil, na década de 1830, Rafael Coelho Machado, português do arquipélago dos Açores, compositor e professor que teria participação de destaque no meio musical, desenvolvendo intensa atividade. Diante da escassez de obras didáticas de música, passou a traduzir vários métodos para os instrumentos mais em voga na época: Hünten (piano), Devienne (flauta), Alard (violino), Carcassi (guitarra) (MARCONDES, 1998, p.371-372).

O método de Carcassi ao qual o texto refere-se é provavelmente o Op.59, impresso aqui possivelmente não muito tempo após sua publicação original.

No Brasil, muitos professores de violão utilizaram e utilizam os *25 Estudos Op.60*, tanto na atividade didática quanto em seus métodos. Alguns, inclusive, chegaram a revisar e a

editar a série completa, como Henrique Pinto (pela Editora Ricordi) e Manoel São Marcos (pela Editora Irmãos Vitale). Monina Távora, conhecida por ser a professora dos irmãos que formaram os Duos Abreu e Assad, é outra didata que destaca a importância do Op.60; em seu livro sobre Sérgio Abreu, Ricardo Dias (DIAS, 2015, p. 27) comenta que Távora, certa vez, lhe comentou que "Para tocar direito, é preciso executar perfeitamente pelo menos alguns estudos de Carcassi: 1, 3, 8, 10 e 13".

Os *25 Estudos Op.60* ocupam lugar de destaque na produção do compositor, tanto pelos seus desafios técnicos como, principalmente, pela sua destacada qualidade musical dentro da totalidade da sua obra. Carcassi tem, frequentemente, a imagem associada a um compositor mais próximo a estudantes que a concertistas, o que se deve principalmente por seus Estudos e métodos direcionados a iniciantes e a estudantes de nível intermediário. É neste nível que se situam boa parte dos ingressantes dos cursos de graduação em Bacharelado em Violão, alvos diretos desta pesquisa. A escolha por utilizar esta obra se dá, portanto, pela destacada habilidade com que desfruta das possibilidades instrumentais de forma simples e eficiente, possibilitando e estimulando o trabalho sobre o tema proposto.

2. MECÂNICA INSTRUMENTAL: PARÂMETROS E RECURSOS

Mecânica

O foco deste trabalho é o desenvolvimento da conscientização e da aprendizagem de determinados mecanismos instrumentais através de uma proposta sistemática de estudo. Para conduzi-lo de maneira clara, devemos, primeiramente, definir alguns conceitos que serão utilizados daqui por diante. Considerando que muitas vezes *técnica* e *mecanismo* são proximamente conceituados (por vezes até confundidos), adotaremos os conceitos de Fernández como guias nesse sentido. Para Fernández (2000, p. 11) "mecanismo é o conjunto de reflexos adquiridos que tornam possíveis o tocar violão",[20] enquanto técnica "é a capacidade concreta de poder tocar uma determinada passagem da maneira desejada" (FERNÁNDEZ, 2000, p. 14).[21] Assim, a aquisição do mecanismo é anterior à da técnica, ao passo que "mecanismo é uma estrutura interdependente de reflexos adquiridos por meio de uma aquisição e arquivamento de sensações neuromotoras, que torna possível no seu conjunto possuir a capacidade geral ou abstrata de tocar" (FERNÁNDEZ, 2000, p. 14),[22] a técnica deve ser aplicada na resolução de uma passagem musical, sendo necessária a ideia musical clara desejada na passagem. Ou seja, mecanismo trata de reflexos e sensações neuromotoras e técnica refere-se à aplicação destes em contextos musicais a fim de obter o resultado musical desejado.

Carlevaro não diferencia claramente mecânica e técnica, utilizando somente o termo *técnica*. Nas duas citações que seguem o autor se refere à técnica:

> A técnica não é um estado irreflexivo ou rotineiro. Tampouco é uma ação física isolada. Pelo contrário, é um estado reflexivo e inteligente que obedece a vontade superior do cérebro. Tem uma íntima relação com o trabalho diário, mental e muscular, que vai fortalecendo-se na medida da assimilação de hábitos positivos que começam na mente e culminam depois de um determinado tempo na docilidade total da musculatura dos dedos, mão e braços. Quando podemos alcançar esta etapa, dita docilidade nos permitirá utilizá-los livremente – obedecendo a uma concepção mental a priori – na justa medida que requeiram o ritmo, a dinâmica e a tímbrica para fazer reviver em toda sua dimensão a obra musical. Neste caso, a técnica estará sempre presente mas aparecerá, transformada já em um valor artístico, somente na verdadeira expressão da música (CARLEVARO; ESCANDE, 2006, p. 38).[23]

---

[20] "Llamaremos os mecanismos al conjunto de reflejos adquiridos que hacen posible tocar la guitarra".
[21] "[...] la capacidad concreta de poder tocar un pasaje determinado de la manera deseada".
[22] "[...] mecanismo es una estructura interdependiente de reflejos adquiridos por medio de la adquisición y archivo de sensaciones neuromotoras, que hace posible en su conjunto poseer la capacidad general o abstracta de tocar".
[23] "La técnica no es un estado irreflexivo ni rutinario. Tampoco es una acción física aislada. Por el contrario, es un estado reflexivo e inteligente que obedece a la voluntad superior del cerebro. Tiene una íntima relación con el

Vemos, nesse fragmento, uma concepção de técnica semelhante à defendida por Fernández, da mecânica aplicada a serviço da expressão musical. Na citação a seguir, Carlevaro fala em *mecanismo da técnica* associado a imagens mentais paralelas, indo ao encontro do conceito de *mecanismo* defendido por Fernández. Todavia, em letras maiúsculas, o autor deixa claro estar conceituando *técnica*:

> Se todo o mecanismo da técnica é a soma de cada movimento isolado e cada atitude dos dedos responde também a uma imagem mental paralela, devemos considerar então que A TÉCNICA É DEFINITIVAMENTE UMA SÉRIE DE ASSOCIAÇÕES MENTAIS, uma educação da mente que regirá todos nossos impulsos e movimentos dos dedos; uma total coordenação e identificação que responderá a vontade como impulsora direta e como principal elemento motor (CARLEVARO, 1979, p. 37, grifo do autor).[24]

Aqui, Carlevaro chama de *mecanismo da técnica* os movimentos isolados, concluindo que técnica é o domínio das associações mentais, conceito mais próximo ao que Fernandez intitula *mecânica*. Vemos, então, que Carlevaro expõe dois conceitos distintos inseridos num mesmo termo (técnica), enquanto Fernández utiliza, mais claramente, diferentes nomenclaturas para cada conceito. Não sabemos se Carlevaro julgava irrelevante essa clara diferenciação ou se preferia conscientemente aglutinar os conceitos de mecanismo e técnica sob a mesma nomenclatura, mas a questão é que a diferenciação conceitual proposta por Fernández nos permite abordagens de aprendizado específicas para cada caso, possibilitando um isolamento e maior clareza na aprendizagem dos aspectos especificamente *mecânicos*.

***Parâmetros* e *recursos* mecânicos**

Os termos *parâmetro* e *recurso* não são usuais entre os violonistas[25], portanto sua utilização é uma proposta nossa. Mais importante que a fixação destas nomenclaturas é a

---

trabajo diario, mental y muscular, que va fortaleciéndose en la medida de la asimilación de hábitos positivos que comienzan en la mente y culminan después de un determinado tiempo en la docilidad total de la musculatura de dedos, manos y brazos. Cuando podemos alcanzar esa etapa, dicha docilidad nos permitirá utilizarlos libremente – obedeciendo a una concepción mental a priori – en la justa medida que requieren el ritmo, la dinámica y la tímbrica para hacer revivir en toda su dimensión la obra musical. En ese caso la técnica estará siempre presente pero aparecerá, transformada ya en un valor artístico, sólo en la verdadera expresión de la música".

[24] "Si todo el mecanismo de la técnica es la suma de cada movimiento aislado y cada actitud de los dedos responde también a una imagen mental paralela, debemos considerar entonces que LA TÉCNICA ES EN DEFINITIVA UNA SERIE DE ASOCIACIONES MENTALES, una educación de la mente que regirá todos nuestros impulsos y movimientos de los dedos; una total coordinación e identificación que responderá a la voluntad como impulsora directa y como principal elemento motor".

[25] Encontramos tais termos apenas na tese de Alisson Alípio (2014) e no livro de Barceló (1995). Ainda assim, nesses casos, eles foram utilizados de maneiras diversas.

concepção e percepção às quais originam. No quadro a seguir, estão os parâmetros, suas expansões e os recursos que serão detalhados ao longo do trabalho:

Quadro 1 – Parâmetros, suas expansões e os recursos trabalhados

	Parâmetro(s)	**Expansão(ões)**	**Recursos**
Mão esquerda – Horizontal	Posição Apresentação	Abertura Sobreposição inversa Contração	Dedo-guia Eixo Translado parcial Salto
Mão esquerda – Vertical	Localização transversal	Pestana e meia pestana	Ponto de apoio
Mão direita – Horizontal	Localização horizontal	-	-
Mão direita – Vertical	Localização vertical Disposição	Cruzamento Abertura	Repetição por deslizamento
Recursos de polegar de mão direita	-	-	Antecipação Apagamento

O termo *parâmetro* refere-se a um padrão de referência pelo qual estabelecemos relações, servindo de princípio para algum tipo de classificação. Neste trabalho, os parâmetros mecânicos estão relacionados às localizações e às colocações das mãos no instrumento. Na figura a seguir, os sentidos dos parâmetros propostos, divididos entre os horizontais e verticais (as setas referem-se a ambas as mãos; estão localizadas sobre o braço, tradicionalmente ocupado pela mão esquerda, mas poderiam estar em qualquer outro local das cordas).

Figura 1– Sentidos dos parâmetros das mãos[26]

Fonte: Imagem original do violão (colorida e sem setas) no endereço <https://722c6f33a3d066d51b9e-4ce9a491a611d896130d335ab789ff77.ssl.cf3.rackcdn.com/catalogue/1030/extra/1520-2f.1.jpg>. Acesso em 15 abr. 2017.[27]

[26] As figuras, salvo as indicadas, pertencem ao acervo pessoal do autor.
[27] Idem para as Figuras 2, 45, 57 e 60.

A *posição de mão esquerda*, conceito bastante conhecido pelos violonistas, é um exemplo de parâmetro: ao colocarmos a mão esquerda em determinado local do braço do violão, o dedo 1 serve de referência para uma classificação horizontal desta mão.

O termo *recurso* remete a um artifício utilizado para superar um obstáculo dado. Ao realizar uma mudança entre diferentes graus de um parâmetro, alguns elementos auxiliares ou de referência para o movimento podem ser utilizados; chamaremos estes de recursos. Por exemplo, o *dedo-guia* (recurso) pode auxiliar em uma mudança de *posição* (parâmetro). A distinção entre parâmetros e recursos evidencia, respectivamente, os aspectos mecânicos estáticos (que determinam localizações ou tipos de colocações das mãos no instrumento) e os aspectos dinâmicos (utilizados em movimentações).

A partir de agora, detalharemos os parâmetros, suas expansões e os recursos específicos de cada mão, nos sentidos horizontais e verticais. As notações de digitações, parâmetros e recursos de mão esquerda serão colocados acima da pauta, enquanto os dedilhados, parâmetros e recursos de mão direita serão colocados abaixo da pauta.

2.1 MÃO ESQUERDA

2.1.1 Horizontal

Os parâmetros horizontais determinam o posicionamento e o alcance longitudinal de mão esquerda na escala do violão, atuando no sentido das cordas, como na figura a seguir. A localização da mão esquerda é determinada pela *posição* e o seu alcance, pela *apresentação*.

Figura 2 – Sentido horizontal de mão esquerda

2.1.1.1 Parâmetros: posição e apresentação

Posição

Um conceito de posição tradicionalmente aceito é o exposto por Carlevaro:

> […] localização da mão esquerda com relação as divisões ou espaços que existem no diapasão. Quer dizer: se o dedo 1 está colocado no primeiro espaço, a mão se encontrará no que denominamos PRIMEIRA POSIÇÃO. Se o dedo 1 se encontra no terceiro espaço do diapasão, será então TERCEIRA POSIÇÃO. E assim raciocinaremos para as demais divisões semitonais no diapasão (CARLEVARO, 1979, p. 94).[28]

Mais adiante, o autor destaca que "o dedo que marca a posição é o dedo 1, ainda que este não se encontre colocado no diapasão" (CARLEVARO, 1979, p. 94).[29] Ou seja, o dedo 1 é o que determina a posição, mesmo quando não utilizado, considerando-se a posição que esse ocuparia. Esse conceito é familiar à maioria dos violonistas e utilizado por boa parte dos teóricos. Considerando a sua disseminação e efetividade, não vemos motivos para não utilizá-lo neste trabalho; contudo é importante notar que existem algumas correntes que propõem outras abordagens. Barceló (1995), por exemplo, interpreta que o dedo que verdadeiramente define a posição é o polegar da mão esquerda e que se utiliza o dedo 1 pela sua referência visual mais nítida. Na sua tese, o autor defende uma nova definição para posição:

> A numeração da Posição será determinada pelo número do trasto que fique em frente do polegar esquerdo quando NÃO HÁ ABERTURA ANGULAR entre os dedos da mão esquerda, e também quando são aplicadas barras com o dedo 1. SE EXISTIR ABERTURA ANGULAR entre os dedos da mão esquerda, em apresentação longitudinal, o numeral da Posição será definido pelo número do trasto anterior ao que esteja em frente do polegar esquerdo. Em apresentação transversal, ou diagonal, a numeração da Posição será determinada sempre pelo número do trasto que fique em frente do polegar esquerdo (BARCELÓ, 2009, p. 208).

Tal conceito não se contrapõe frontalmente ao tradicional, mas possibilita que visualizemos algumas exceções com maior clareza, como as situações de abertura entre os

---

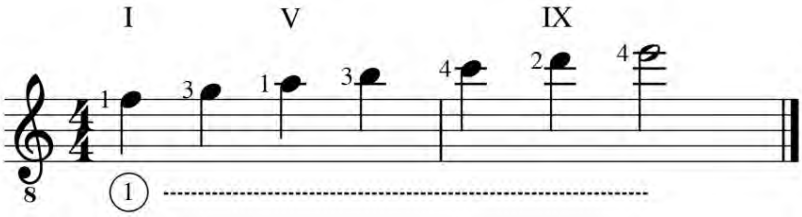
[28] "Posición: es la ubicación de la mano izquierda con relación a las divisiones o espacios que existen en el diapasón. Es decir: si el dedo 1 está colocado en el primer espacio, la mano se encontrará en lo que denominamos PRIMERA POSICIÓN. Si el dedo 1 se encuentra en el tercer espacio del diapasón, será entonces TERCERA POSICIÓN. Y así razonaremos para las demás divisiones semitonales en el diapasón".

[29] "El dedo que marca la posición es el dedo 1, aunque no se encuentre colocado en el diapasón".

dedos 1-2, também denominadas *retroextensões* (detalhadas a seguir no tópico *Expansão de parâmetro*).

A notação universalmente aceita para indicar posição é a grafia de números romanos sobre o pentagrama. No exemplo a seguir, todo na primeira corda, podemos distinguir três posições diferentes: primeira (**I**), quinta (**V**) e nona (**IX**). Nas duas últimas notas, realizadas na nona posição, o dedo 1 não pressiona a corda, mas continua definindo a posição.

Figura 3 – Posições em números romanos sobre a pauta



O principal responsável pelos movimentos, nas trocas de posição, é o braço, sendo os dedos a extremidade do complexo. Carlevaro (1979, p. 93) escreve que deve haver "[…] uma estreita cooperação do punho e do braço; seu emprego consciente permite uma soltura e amplitude nos movimentos impossível de alcançar somente com o trabalho da mão"[30]. Assim, uma mudança de posição realizada unicamente pelo punho e/ou mão, inevitavelmente, afetaria a apresentação. Nas imagens a seguir, demonstramos o movimento realizado nas mudanças entre a primeira e a nona posição do exemplo anterior; nela, deve-se reparar na diferente colocação do braço nos dois casos.

[30] "En los cambios de posición debe haber una cooperación de la muñeca y el brazo; su empleo consciente permite una soltura y amplitud en los movimiento (sic) imposible de alcanzar con el solo trabajo de la mano".

Figura 4 – Primeira e nona posições (foto)

Para Carlevaro (1969, p. 10, Cuaderno 3), a movimentação dos dedos na troca de posição se resume a "levantarem-se perpendicularmente ao diapasão, com o fim de evitar ruídos estranhos provocados pelo 'roçar' ao deslizar sobre as cordas"[31]. Fernández (2000, p. 29) afirma, no mesmo sentido, que, dessa maneira, "não haverá fricção dos dedos sobre a corda e portanto o movimento não será somente eficiente como também silencioso"[32]. Em relação ao polegar de mão esquerda, Carlevaro (1969, p. 14, Cuaderno 3) destaca que "cada vez que se muda de posição, deve afrouxar-se o polegar permitindo que o braço realize o movimento do translado"[33], não oferecendo resistência ao movimento.

Toda mudança de posição sem o uso de cordas soltas, glissandos ou portamentos supõe um corte no som. Por isso, Carlevaro (1969, p. 6, Cuaderno 3) pede atenção para que se

[31] "[…] los dedos se levantarán perpendicularmente al diapasón, con el fin de evitar ruidos extraños, provocados por el roce al deslizar-se sobre las cuerdas".
[32] "[…] no habrá fricción de los dedos sobre la cuerda y por lo tanto el movimiento no será sólo eficiente sino además silencioso".
[33] "Cada vez que se cambia de posición, debe aflojarse el pulgar permitiendo que el brazo realice el movimiento de traslado".

> acostume a manter a nota todo o tempo que a figuração respectiva assim o requer. Deve, então, se habituar a mudar de posição no momento preciso e não antecipadamente, restando ao som parte do valor correspondente.[34] (CARLEVARO, 1969, p. 6, Cuaderno 3).

Fernández (2000) considera que o campo de ação do mecanismo é um equivalente sensorial, tendo cada posição uma referência sensorial própria, não apenas no instrumento físico em si. Sob esse enfoque, após compreender visualmente a colocação da mão em diferentes posições, seria benéfico afinar as sensações específicas de cada posição sem o auxílio da visão, com o intuito de construir uma maior consciência motora. Para o autor, o translado de posição é a mudança de um lugar construído pelas nossas sensações neuromotoras e visuais a outro lugar da nossa geografia mental também construído previamente. Conhecendo-se sensorialmente ambas as localizações, a mudança de posição nada mais é que a troca de uma determinada sensação neuromotora de posição a outra.

Os recursos que podem ser utilizados em mudanças de posição são: dedo-guia, translado parcial, salto e, em situações específicas, eixo (detalhados na sequência do trabalho).

Apresentação

Carlevaro (1979, p. 77) define apresentação de mão esquerda como "a forma como se dispõe os dedos em relação ao diapasão (escala)", complementando que ela é "resultado de uma ação determinada pelo complexo motor mão-braço" e que "os dedos não devem realizar esforço algum". Concebemos apresentação como a forma na qual o complexo motor esquerdo é colocado a fim de determinar o alcance horizontal e disposição dos dedos no braço do violão. Dividiremos as apresentações em dois tipos:

> <u>a) Longitudinal</u> – apresentação em âmbito natural, abarcando quatro casas, quando cada um dos dedos está em uma casa adjacente. Exemplo:

[34] "Debe el alumno prestar especial atención a los cambios de posición, acostumbrarse a mantener la nota todo el tiempo que la figuración respectiva así lo requiera. Debe por la tanto habituarse a cambiar de posición en el momento preciso y no anticipadamente, restándole al sonido parte del valor correspondiente".

Figura 5 – Exemplo de apresentação longitudinal

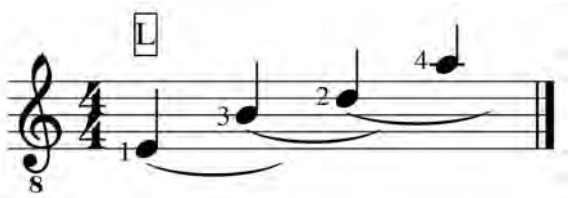


Figura 6 – Exemplo de apresentação longitudinal (foto)

b) Transversal – apresentação em âmbito reduzido, menos de quatro casas, quando dois ou mais dedos ocupam uma mesma casa. Exemplo:

Figura 7 – Exemplo de apresentação transversal

Figura 8 – Exemplo de apresentação transversal (foto)

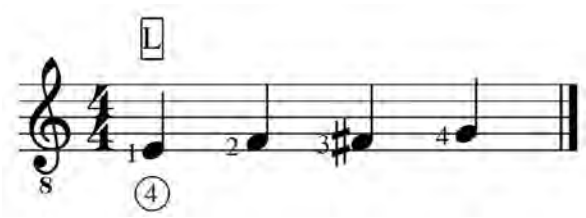
Nessas figuras, deve-se reparar, além da colocação dos dedos, na diferente colocação do braço e do punho que cada apresentação demanda: na apresentação transversal, o cotovelo e braço tendem a se afastar do corpo do violonista (e do violão), enquanto, na longitudinal, a se aproximar do corpo do violonista. O punho tende, também, a ficar mais angulado na apresentação transversal.

Esta divisão em duas categorias se mostra eficiente em relação às nossas necessidades didáticas e de sistematização de estudos mecânicos, pois julgamos que um detalhamento excessivo poderia tornar a sistematização pouco clara. Carlevaro e, principalmente, Fernández, porém, à luz das abordagens de seus livros, tratam o tema com maior número de variáveis. Consideramos relevante, então, expor as divisões propostas por esses autores, inserindo-as, por fim, nas duas categorias com que trabalharemos (longitudinal e transversal).

Carlevaro (1979) e Fernández (2000) concordam em denominar como *apresentação longitudinal* quando os dedos se dispõem em uma linha paralela a uma corda; podemos deduzir, assim, que sua utilização ocorre basicamente em escalas e linhas melódicas. Ou seja, para ambos os autores a apresentação é considerada longitudinal quando cada dedo se localiza em um espaço adjacente de uma mesma corda, ao passo que, no conceito de longitudinal que adotamos, exclui-se a necessidade de os dedos estarem alinhados a uma mesma corda. Fernández (2000), por avaliá-la como a menos complexa das apresentações, estabelece-a

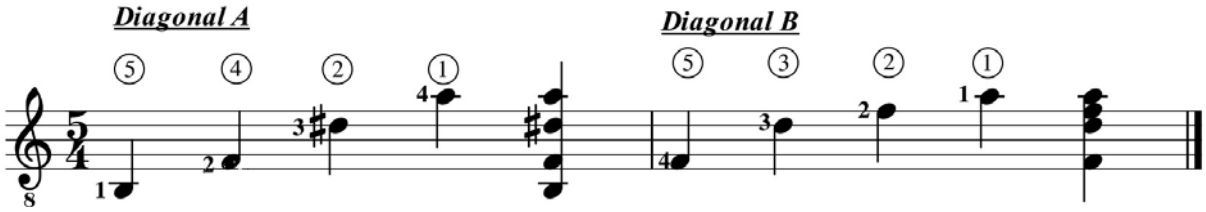
como apresentação básica, a partir da qual serão construídas as demais através da inserção de transversalidades.

Figura 9 – Exemplo de apresentação longitudinal para Carlevaro e Fernández



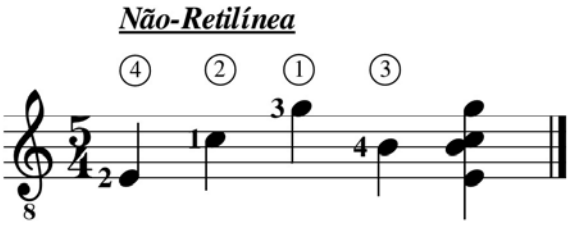
Se para ambos os autores a apresentação longitudinal é apenas aquela na qual os dedos estão alinhados a uma única corda, as demais apresentações em âmbito natural (quatro casas) são as nas quais os dedos estão distribuídos em mais cordas. Carlevaro (1979) denomina estas como *apresentações mistas*, por considerá-las uma transição entre uma apresentação longitudinal e uma transversal. Fernández (2000) divide estas situações em dois grupos: *apresentações em diagonal A e B* e *apresentações não-retilíneas*. As *apresentações em diagonal A* e *B* são aquelas nas quais os dedos estão alinhados em um único sentido entre as diferentes cordas: quando os dedos do 1 ao 4 estão alinhados no sentido das cordas agudas, Fernández chama de *diagonal A* e, quando estão no sentido contrário, de *diagonal B*. Isso deve ficar mais claro neste exemplo:

Figura 10 – Exemplos de *apresentações em diagonal A e B* propostas por Fernández



As apresentações em diagonal não precisam ser obrigatoriamente em cordas vizinhas. A divisão entre *diagonal A* e *diagonal B* é justificada pelo sentido da movimentação do complexo motor esquerdo, oposto em cada caso. As apresentações em âmbito natural, nas quais os dedos não estão dispostos em linha reta (numa mesma corda, longitudinal) ou diagonal (A e B), são chamadas por Fernández (2000) de *não-retilíneas*, como a do exemplo a seguir.

Figura 11 – Exemplo de *apresentação não-retilínea* proposta por Fernández

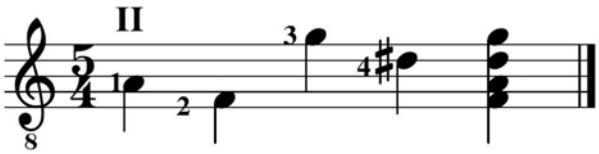


Enquadraremos as apresentações *mistas* (de Carlevaro), *diagonais* e *não retilíneas* (de Fernández) dentro do conceito de *longitudinal,* pois abarcam quatro casas, o que caracteriza o chamado alcance natural da mão esquerda.

As próximas apresentações se inserem dentro das que nomeamos transversais e têm como característica dois ou mais dedos colocados em uma mesma casa, em diferentes cordas, gerando um âmbito reduzido.[35] Essas situações só são possíveis através da realização de alguma transversalidade mais acentuada dos dedos na escala.

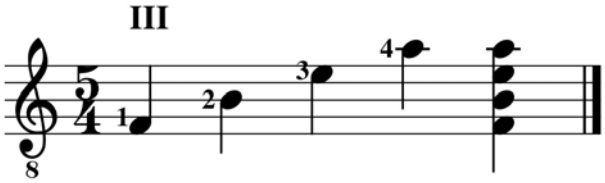
Para Carlevaro (1979, p. 79), apresentação *transversal* é quando temos "dois ou mais dedos em um mesmo espaço e em diferentes cordas", ou seja, exatamente o mesmo conceito que adotamos. Fernández (2000) qualifica como apresentação *transversal* apenas aquela na qual os quatro dedos estão colocados em um único espaço, ou seja, uma "transversalidade máxima".[36] Fernández divide em dois grupos os demais casos em que os dedos abarcam menos que quatro espaços: não-retilíneas construídas através *contrações*[37] e, para as retilíneas, apresentação *intermediária entre diagonal e transversal*. Estes são exemplos dessas apresentações:

Figura 12 – *Apresentação não-retilínea com contração* proposta por Fernández



[35] Apresentações com aberturas podem ser transversais e ocupar quatro casas, mas são situações de exceção, que chamamos de *expansão* e debatemos adiante.
[36] Que chamaremos adiante de **T3**.
[37] Contração, para Fernández (2000), é, justamente, a sobreposição de dedos causada por uma apresentação não-retilínea em âmbito reduzido.

Figura 13 – *Apresentação intermediária entre diagonal e transversal* proposta por Fernández



As apresentações de Carlevaro até aqui vistas (longitudinal, mista e transversal) são chamadas de *formas simples*, pois todo complexo atua com uma única finalidade e não contemplam a totalidade das possibilidades mecânicas que se apresentam no repertório. Quando se faz necessária uma combinação de apresentações simples (alguns dedos colocados em apresentação transversal e outros em longitudinal), a apresentação é classificada como *forma combinada*, sendo construída através de contrações e/ou distensões (CARLEVARO, 1979).

A organização proposta por Carlevaro é de rápida compreensão por classificar as apresentações principalmente a partir do seu alcance e, através da sua divisão entre as apresentações de *forma simples* e *forma combinada*, delimitar as formas regulares (simples) e isolar as formas irregulares (combinadas). A organização de Fernández tem maior número de divisões, evidenciando também a linearidade das apresentações (retilíneas e não-retilíneas), o que pode torná-la um pouco mais intricada. O Quadro 2 insere os conceitos de Carlevaro e Fernández nos dois grupos que adotamos:[38]

Quadro 2 – Apresentações de Carlevaro e Fernández relacionadas à nossa proposta

	CARLEVARO	**FERNÁNDEZ**
Longitudinal	• Longitudinal • Mistas	• Longitudinal • Diagonal A e B • Não retilíneas
Transversal	• Transversal	• Intermediárias entre diagonal e transversal • Não-retilíneas com contração • Transversal

Ao analisar a apresentação transversal, percebe-se que esta supõe uma sobreposição de dedos, tradicionalmente conhecida como *contração* e que chamaremos de *sobreposição*. Consideramos que o termo *contração* remete uma ideia de tensão muscular indesejada e que as transversalidades devem ser utilizadas justamente para evitar tais enrijecimentos, transferindo o trabalho de ajuste e colocação dos dedos para o braço e punho esquerdo. Por

[38] As *formas combinadas* de Carlevaro não podem ser inseridas no quadro devido a sua irregularidade.

isso, utilizaremos o termo contração, justamente para situações menos estáveis, detalhadas em *Extensões de parâmetro*.

A mecânica que determina a apresentação deve ser atribuída a todo braço esquerdo. Carlevaro é bastante claro nesse sentido na citação abaixo:

> [...] os dedos não trabalham isoladamente senão que, pelo contrário, atuam formando uma unidade com a mão e o braço. Antes da atitude de movimento de um dedo *é imprescindível pensar na atitude do braço*, porque dele depende quase sempre o movimento e a localização dos dedos. A atuação de um só dedo deve ser consequência da disposição do todo o complexo motor (mão – punho – braço). E mais ainda, o que comumente se atribui a um problema claramente digital, exclusivamente dos dedos, se torna algo muito mais complexo e equilibrado que parte diretamente da mente, fazendo participar todo o braço e a mão, para que, como consequência final, atue o dedo. Desta forma, além das possibilidades técnicas, se alcança um maior controle, se consegue um relaxamento muscular e se evita o cansaço prematuro (CARLEVARO, 1979, p. 77).[39]

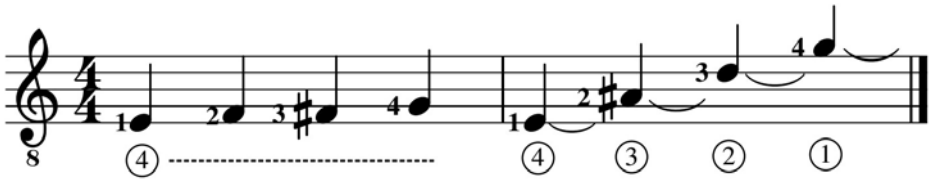
Carlevaro (1979) afirma que, nas apresentações longitudinais, o cotovelo tende a se aproximar do corpo, enquanto, nas transversais, a se afastar do corpo, da mesma maneira que Fernández (2000) destaca que, na *apresentação diagonal A*, o cotovelo tende a se afastar do corpo do instrumentista e, na *diagonal B*, a se aproximar (este fato pôde ser observado nas Figuras 7 e 8). Assim, o movimento horizontal de afastamento ou de aproximação do cotovelo em relação ao corpo pode servir como uma referência a ser conscientizada nos ajustes de apresentação.

Outro detalhe importante de se notar é que as apresentações influenciam a localização transversal dos dedos: quanto maior a transversalidade, mais os dedos de maior número (4, 3, 2) têm a tendência a se colocar próximos às cordas mais agudas. No exemplo a seguir, o primeiro compasso está em apresentação longitudinal e o segundo, transversal. Pela colocação transversal do braço esquerdo, a colocação dos dedos 4, 3 e 2 em cordas gradativamente mais agudas se dá de forma muito natural.

---

[39] "[…] los dedos no trabajan aisladamente sino, por el contrario, actúan formando una unidad con la mano y el brazo. Antes dela actitud de movimiento de un dedo es imprescindible pensar en la actitud del brazo, porque de él depende casi siempre el movimiento y la ubicación de los dedos. La actuación de un solo dedo debe ser consecuencia de la disposición de todo el complejo motor (mano-muñeca-brazo). Es más aun, lo que comúnmente se atribuye a un problema netamente digital, exclusivamente de los dedos, se torna en algo mucho más complejo y equilibrado que parte directamente de la mente, haciendo participar todo el brazo y la mano, para que, como consecuencia final, actúe el dedo. En esta forma además de las posibilidades técnicas, se logra un mayor control, se consigue el "relax" muscular y se evita el cansancio prematuro".

Figura 14 – Tendência natural dos dedos em apresentações longitudinal e transversal



Graus de transversalidade

Dividiremos as apresentações transversais de acordo com o grau de sua transversalidade. Os dedos da mão esquerda, em uma apresentação longitudinal, ocupam (sem aberturas ou sobreposições) quatro espaços. Quanto maior a necessidade de diminuir este alcance, maior será o acento da transversalidade. Assim, dividiremos em três os graus de transversalidade:

a) **T1** – quando houver a redução do alcance de uma casa.

Nestas situações ocorre uma sobreposição dois dedos adjacentes em uma mesma casa. São possíveis as sobreposições do dedo 2 sob o 1 (2-1), do 3 sob o 2 (3-2) e do 4 sob o 3 (4-3). No exemplo a seguir, a apresentação é construída por uma sobreposição 4-3:

Figura 15 – Exemplo de apresentação transversal T1 no c.1 do *Estudo 10*

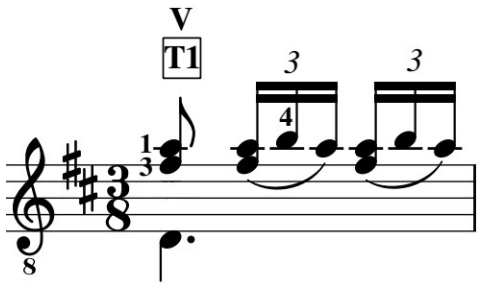
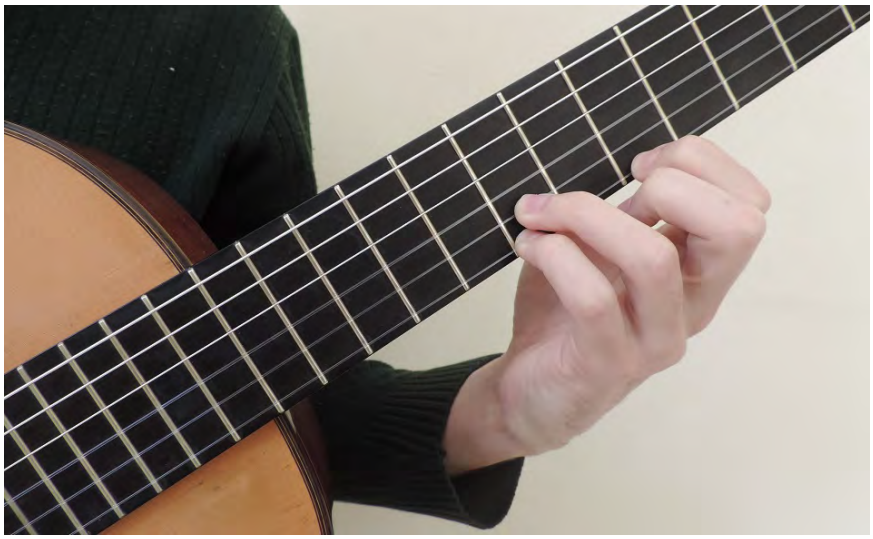


Figura 16 – Exemplo de apresentação transversal T1 (foto)



b) **T2** – quando houver a redução do alcance em duas casas.

Nestas situações, ocorrem duas sobreposições: 2-1 somada a uma 4-3, 3-2 e 2-1 ou 4-3 e 3-2. No exemplo a seguir, há uma apresentação **T2** construída pelas sobreposições de 3-2 e 2-1 (3-2-1):

Figura 17 – Apresentação transversal T2 no c.1 do *Estudo 3*

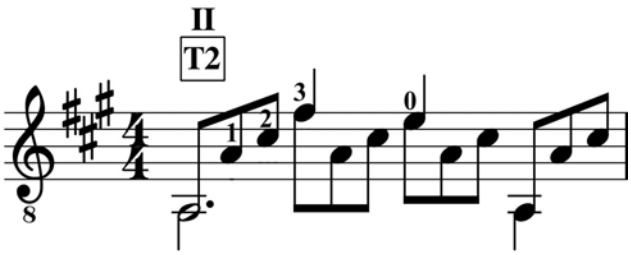


Figura 18 – Exemplo de apresentação transversal T2 (foto)

c) **<u>T3</u>** – quando houver a redução do alcance em três casas.

Nesta situação, todos os dedos estão na mesma casa, sendo inevitável a sobreposição simultânea de 4-3, 3-2 e 2-1. Esta situação é rara (devido ao fato de muitas vezes poder ser substituída por uma pestana) e não é encontrada nos *25 Estudos.* A seguir, damos um exemplo dela:

Figura 19 – Exemplo de apresentação transversal T3

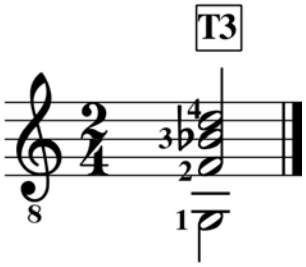


Figura 20 – Exemplo de apresentação transversal T3 (foto)

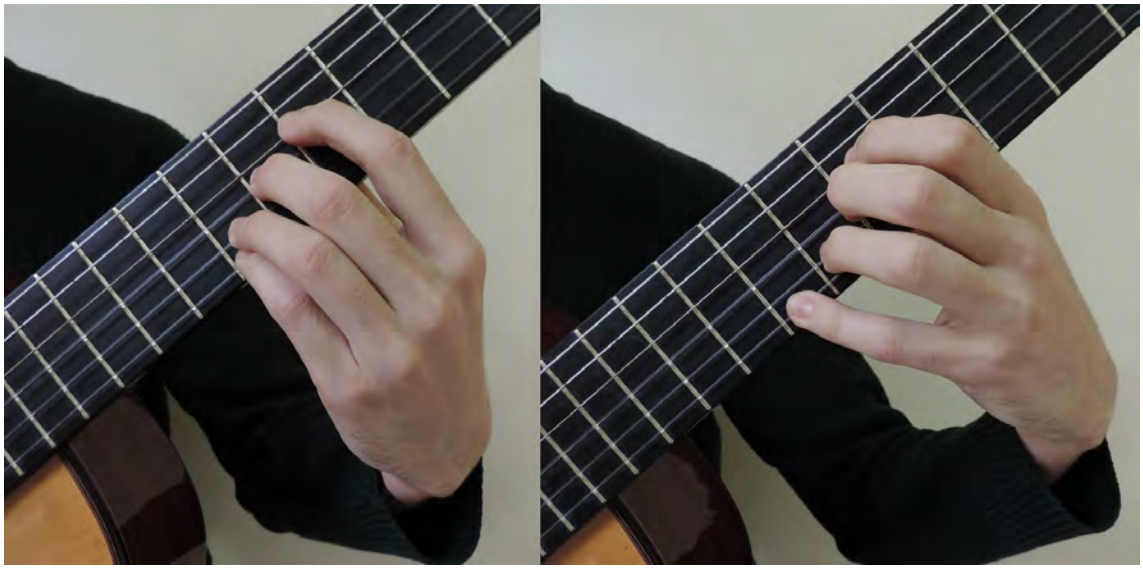
Quando os dedos 1 e 4 da mão esquerda estiverem pressionando as cordas, a redução do alcance pode ser facilmente visível; como isso nem sempre ocorre, a diminuição do alcance também pode ser pensada pela quantidade de sobreposições. A tendência natural é que quanto maior for o grau de transversalidade, mais afastado lateralmente do corpo estará o cotovelo.

Um detalhe prático é que a tendência da acentuação de afastamento do cotovelo é maior nas sobreposições entre os dedos 2-1, 3-2 e 4-3, respectivamente. Temos dois argumentos que, aliados, tentam explicar isso:

a) normalmente, o dedo anelar (3) é menor que o médio (2) e o mínimo (4), menor que o anelar (3), sobrepondo-se de maneira relativamente natural, enquanto o médio (2) é maior que o indicador (1), exigindo um movimento menos natural de sobreposição; e

b) o movimento para uma menor ou maior angulação transversal tem como referência o polegar e o dedo 1 da mão esquerda. Estando os dedos 4-3-2, respectivamente, mais distantes desses, geram um maior ângulo a partir de um mesmo movimento de rotação, como uma alavanca. Assim, é necessária uma menor angulação da mão para efetuar uma sobreposição dos dedos de maior número. A foto a seguir ilustra essa diferença entre duas apresentações **T1**: à esquerda, demonstramos uma sobreposição entre os dedos 4-3 e, à direita, entre os dedos 1-2. É notável que, na segunda foto, a sobreposição 2-1 exige uma transversalidade maior do braço e punho.

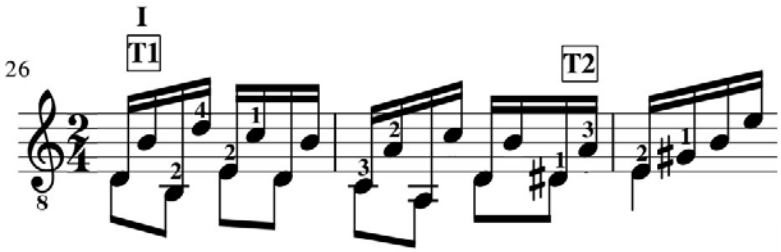
Figura 21 – Diferença de transversalidade das sobreposições 4-3 e 2-1 (foto)



É necessária uma melhor observação sobre tais argumentos e, até mesmo, sobre a afirmação, visto ser uma ideia nova e que pode ocorrer distintamente, de acordo com as variações físicas entre diferentes violonistas.

Essa diferente acentuação entre cada sobreposição se mostra como um fator importante para determinar sutilezas do grau de transversalidade. No exemplo a seguir, c.26-28 do *Estudo 17*, o alcance de toda passagem é de três casas (dedo 1 na primeira casa e dedo 4 na terceira).

Figura 22 – Diferentes graus de transversalidade devido a diferentes sobreposições no c.26-28 do *Estudo 17*



No início do trecho, a redução do alcance natural se dá devido à sobreposição entre os dedos 4-3, que ocupam a terceira casa. A partir da segunda metade do c.27, o dedo 3 passa da terceira para a segunda casa. Podemos continuar considerando a apresentação como **T1**, pois o alcance continua igual, porém, a sobreposição agora se dá entre os dedos 3-2, na segunda casa. Como vimos, a sobreposição 3-2 tende a exigir uma maior acentuação transversal que a sobreposição 4-3. Por também ser possível classificar o trecho como apresentação **T2** (se

considerarmos que o dedo 4, não utilizado, está alinhado a segunda casa temos uma sobreposição entre 4-3-2), a utilizamos para evidenciar esta diferença no ângulo da apresentação. Escolhas como essa serão feitas para evidenciar a necessidade de um ajuste de apresentação, mesmo em passagens nas quais, teoricamente, sejam desnecessárias mudanças de apresentação (podendo isso ser ou não nos comentários das partituras de cada obra).

Sobreposições são as causas para a realização de alcances menores que quatro casas. Assim sendo, é recomendável, para uma construção sensorial, atentar mais para as sobreposições exigidas (levando em consideração as sutilezas de suas variantes) do que somente para o alcance. Uma notação que explicite as sobreposições seria pouco prática, por isso, nossa notação é relativa ao alcance (sendo as sobreposições facilmente deduzidas a partir disso).

2.1.1.2 Expansão de parâmetro: abertura, contração e sobreposição inversa.

Abertura

Adotaremos o conceito de Fernández (2000), para quem a abertura (distensão) é qualquer situação na qual haja ao menos um espaço livre entre dois dedos adjacentes. É comum autores definirem abertura da mesma maneira que Carlevaro (2006, p. 19): "qualquer separação dos dedos que ultrapasse a abertura natural da mão esquerda (quatro espaços em apresentação longitudinal)".[40] Barceló (1995), por exemplo, nomeia essa mesma situação como *ampliação*. Portanto, ambos os conceitos consideram um alargamento do alcance natural ou da apresentação longitudinal. O conceito baseado somente no aumento do alcance natural (Carlevaro) não abarca as frequentes apresentações transversais com aberturas, como a do c.2 do *Estudo 2*, exemplificado a seguir. O conceito de Fernández, em contrapartida, detecta a causa dessa ampliação (uma ou mais casas de espaço entre dois dedos), e pode ser utilizado em qualquer situação. A seguir, demonstramos a notação que será utilizada para aberturas, uma chave pontilhada entre os dois dedos digitados.

[40] "Cualquier separación de los dedos que sobrepase la abertura natural de la mano izquierda (cuatro espacios en presentación longitudinal) se podría considerar una distención".

Figura 23 – Abertura entre os dedos 1 e 2 de mão esquerda no c.2 do *Estudo 2*

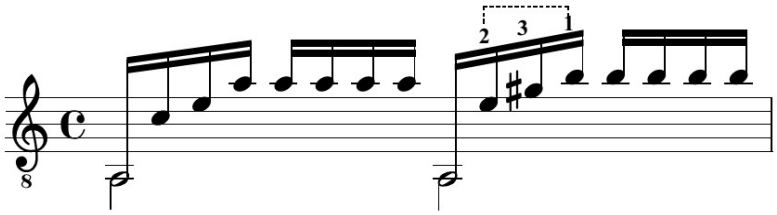
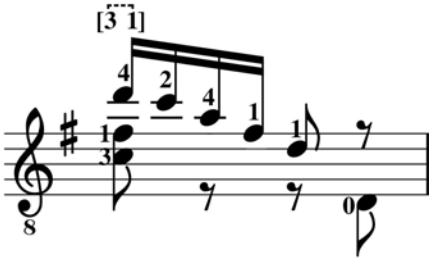


Figura 24 – Abertura entre os dedos 1 e 2 de mão esquerda (foto)

Em situações em que temos abertura entre notas atacadas simultaneamente, a notação fica como no exemplo a seguir. As digitações são repetidas, dentro de colchetes, acima do local onde ocorre a abertura.

Figura 25 – Exemplo de abertura em acorde no c.10 de *Estudo 5*



Carlevaro (1979) defende a ideia de que aberturas e contrações (que chamamos de sobreposições), quando realizadas somente pelos dedos, podem resultar em tensões e

instabilidade por gerar um esforço constante. Por isso, o autor propõe que todo braço esteja envolvido a fim de atingir um resultado estável. Em outra publicação, Carlevaro defende que

> Dita mecânica pode realizar-se com os dedos de forma separada ou com a ajuda conjunta de outros músculos do sistema motor. Sem desfazer totalmente a primeira forma, resultará mais correto e preferível utilizar a mecânica combinada braço-mãos-dedos. (CARLEVARO; ESCANDE, 2006, p. 19).[41]

Fernández (2000) propõe que a identificação dos movimentos necessários para a realização das aberturas seja feita sem o instrumento, assim, ao efetuá-los em diversas situações (cordas, posições e dedos diferentes), a sensação, que é inicialmente a mesma, vai sendo refinada e enriquecida. Barceló (1995, p. 17) propõe a utilização de um "ponto de apoio" para a realização de aberturas,[42] nas quais

> (…) devemos pisar primeiro com um só dos dedos entre os que se produz a extensão (apoiando o dedo de numeração inferior se é uma extensão ascendente ou o de número superior se tratar-se de uma retroextensão) deixando-o 'anelado' e logo 'tirar' no sentido necessário com ajuda do braço. (BARCELÓ, 1995, p. 17). [43]

Consideramos como aberturas principais as que têm um ou mais espaços entre dedos vizinhos: 1-2, 2-3 e 3-4. As que têm dois ou mais espaços entre 1-3 e 2-4 e a que tem três ou mais espaços entre 1-4 podem ser consideradas como derivadas das três fundamentais. A abertura entre 1-2 é a considerada pela maior parte dos violonistas como mais acessível e com maior abertura (BARCELÓ, 1995), sendo seguida pela 3-4 e, por fim, 2-3, a menos favorável. Certamente, isso não é uma norma, devendo cada violonista conhecer as suas capacidades e limites em relação às aberturas para escolher digitações favoráveis de acordo com a constituição física da sua mão.

A abertura entre os dedos 1-2 pode ser considerada uma abertura em que o dedo 2 é estendido uma casa adiante ou em que o dedo 1 é estendido uma casa para trás. Barceló chama esta segunda situação de *retroextensão* e gera uma situação particular: o dedo 1 não determina a posição. Pelo conceito tradicional, a primeira metade do segundo tempo do exemplo a seguir ocorre na segunda posição visto que o dedo 1 está na segunda casa (nota lá). Assim sendo, os demais dedos (2, 3 e 4) se moveriam uma casa adiante. Porém, se

---

[41] "Dicha mecánica puede realizarse con los dedos en forma aislada o con la ayuda conjunta de otros músculos del sistema motor. Sin desechar totalmente la primera forma, resultará más correcto y preferible utilizar la mecánica combinada brazo-manos-dedos".

[42] Este termo aqui não tem nenhuma relação com o recurso que propomos a seguir. É o termo utilizado por Barceló para esta situação específica.

[43] "Para valernos de este recurso debemos pisar primero con uno solo de los dedos entre los que se produce la extensión (apoyando el dedo de inferior numeración si es una extensión ascendente o el de superior número si se trata de una retroextensión) dejándolo "anelado" y luego "tirar" en el sentido necesario con ayuda del brazo".

considerarmos que o dedo 1 realiza uma retroextensão, o único dedo a se mover é o dedo 1, ficando todos os demais dedos na terceira posição. A escolha teórica entre as duas situações é indiferente, pois resulta no mesmo fim, porém, na prática, a retroextensão proporciona um conforto físico bastante mais significativo. Isso se deve ao fato de ser o dedo 1 o único elemento na segunda posição, enquanto os demais estão na terceira; assim, quanto menor a quantidade de elementos estendidos maior tende a ser o conforto muscular. O dedo 1 pressiona a segunda casa, mas, como há uma retroextensão, a posição pode ser considerada **III** (terceira); a colocação de mão nesta posição, ao invés da **II** (segunda), gera maior conforto.

Figura 26 – Exemplo de retroextensão no c.20 do *Estudo 13*

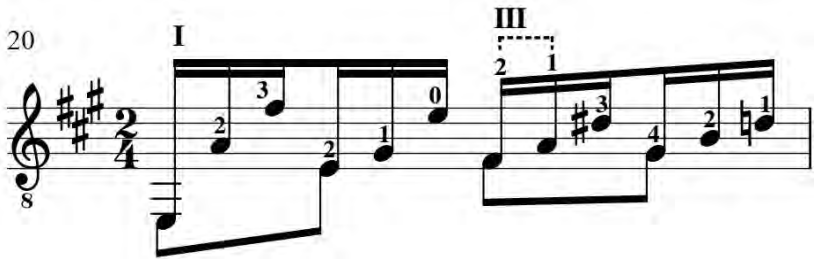


Figura 27 – Exemplo de retroextensão (foto)

O conceito tradicional de posição (determinada pelo dedo 1) continua sendo o mais utilizado, porém, a retroextensão é uma situação na qual alguns autores já vêm trabalhando, ainda sem consenso. Shearer (1964) trata tal situação como *advanced fingering* (digitação avançada). Leavitt (1966, p. 60), no primeiro volume dos três volumes de *A Modern Method*

For Guitar, define posição como o "traste sobre o qual digitamos com o primeiro dedo", ou seja, o conceito tradicional. Porém, no terceiro volume do mesmo livro Leavitt (1987, p. 4) faz uma espécie de errata "(…) Devido às muitas aberturas agora encontradas (…) sinto que um refinamento da definição de posição agora seja aconselhável. Portanto, vamos enunciar agora; o espaço abaixo da colocação do dedo 2 determinará a posição".[44] O autor não desenvolve o tema, mas deixa implícito, como Shearer, que este não é um conceito inicial, mas um conceito necessário para situações mais avançadas, que exigem esse tipo de abordagem. Neste trabalho, ao nos depararmos com retroextensões do dedo 1, consideraremos a posição pela casa anterior a colocação do dedo 2, devido ao conforto físico já comentado.

Sobreposições, contrações e sobreposições inversas

Em oposição às aberturas, as *sobreposições* e *sobreposições inversas* acontecem quando dois ou mais dedos ocupam um mesmo espaço, tendendo a diminuir o âmbito natural de espaços. Neste trabalho, diferenciamos a sobreposição e a sobreposição inversa pelo sentido no qual os dedos se sobrepõem: na sobreposição, os dedos de maior número tocam as cordas mais agudas, enquanto, na sobreposição inversa, os dedos de maior número tocam as cordas mais graves.

O que chamamos de sobreposição é geralmente encontrado na literatura sob a nomenclatura de *contração*. A necessidade de sobrepor dedos é a razão fundamental das transversalidades e, consequentemente, da utilização de apresentações transversais, nas quais todo braço esquerdo se movimenta com o intuito de que os dedos se sobreponham naturalmente. Entendemos que a palavra *contração* remete a uma situação de diminuição de alcance através de uma pressão forçada, um "aperto", justamente o que é evitado através de apresentações transversais. Assim, utilizaremos o termo contração somente em situações nas quais o dedo, e não todo braço (como nas sobreposições), é o principal responsável pelo movimento de sobreposição. Consideraremos contração, por exemplo, quando, em uma apresentação longitudinal, tivermos um alcance reduzido, no qual o dedo é o principal encarregado pela redução desse alcance. Diferentemente da sobreposição, resolvida através de apresentações com transversalidade, a contração receberá notação específica por ser um caso destacado.

---

[44] "Because of the many finger stretches now encountered [with all the fingering possibilities having been presented] I feel that a refinement of the definition of a position is no advisable. Therefore let's now say; one fret below the placement of the second finger determines the position".

No exemplo a seguir, temos uma contração entre os dedos 1 e 4. A pestana realizada pelo dedo 1 exige uma apresentação longitudinal, porém a colocação do dedo 4 na nota Ré# (2ª corda) exige um alcance de três casas (apresentação transversal **T1**). O que ocorre, neste caso, é que o dedo 4 contrai (em direção ao dedo 1) para diminuir o alcance de quatro para três casas. O dedo 4 é o principal responsável pela sobreposição, mesmo o braço esquerdo auxiliando com um pequeno ajuste.

Figura 28 – Contração entre os dedos 1 e 4 no c.21 do *Estudo 19*

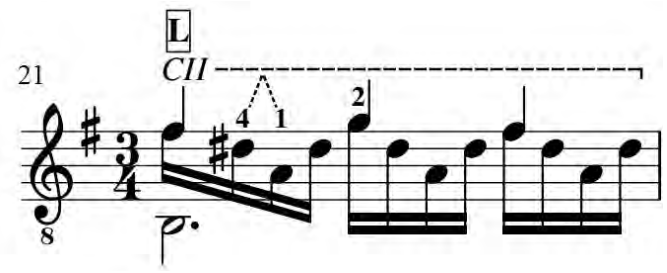
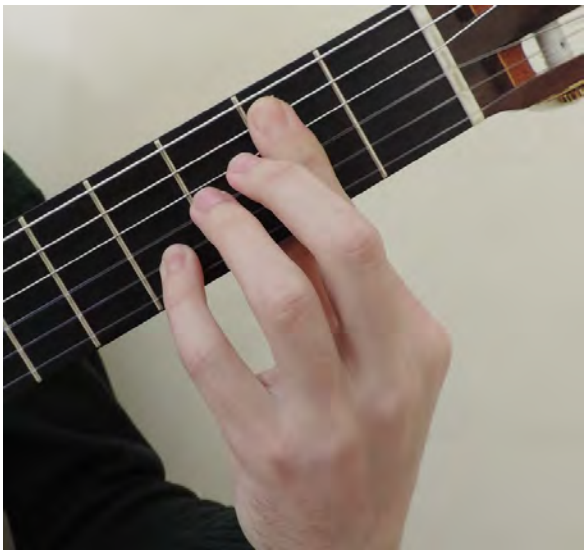


Figura 29 – Contração entre os dedos 1 e 4 (foto)



Na sobreposição inversa, o cotovelo se aproxima do corpo do violão e do violonista no mesmo sentido da apresentação *diagonal B*, de Fernández, mas de forma tão acentuada que um dedo se sobrepõe ao outro. As sobreposições inversas são menos comuns devido ao fato de o corpo do instrumentista e o corpo do violão funcionarem como barreiras para o movimento. Alípio (2014), entre outros, utiliza o termo *sobreposição* para se referir a esta. Ao destacá-la como *inversa*, desejamos enfatizar o seu caráter, evitando possíveis dubiedades. No exemplo a seguir, a notação que será utilizada para sobreposições inversas é um semicírculo pontilhado entre os dois dedos digitados.

Figura 30 – Exemplo de sobreposição inversa dos dedos 2-3 no c.37 do *Estudo 15*

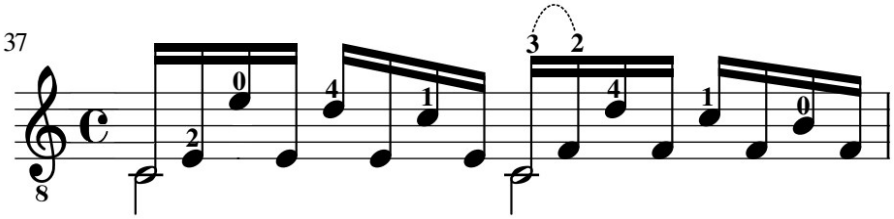


Figura 31 – Exemplo de sobreposição inversa dos dedos 2 e 3 (foto)

Neste momento, a partir dos conceitos já vistos de apresentação e sobreposição inversa, podemos realizar uma escala da localização do cotovelo, partindo do mais próximo ao mais afastado do corpo:

Sobreposição Inversa > Diagonal B > Longitudinal > Diagonal A > Transversal (T1-T2-T3)

2.1.1.3 Recursos: dedo-guia, eixo, translado parcial e salto

Dedo-guia

O dedo-guia pode ser utilizado quando, em uma mudança de posição, um ou mais dedos se deslocam a outra casa através de uma mesma corda. Para Tanembaum (1992, p. 47),

dedo-guia é uma "técnica de mão esquerda em que um dedo permanece em contato com uma corda para facilitar uma mudança de posição".[45] Alípio (2014, p. 55) descreve o "dedo guia como *deslocamento de uma ação intermediária*, o que consequentemente gerará um deslizamento de dedo de um ponto a outro, sobre uma mesma corda, sem a intenção de se produzir som". Tal *ação intermediária* mencionada se refere ao "ato de somente encostar o dedo sobre a corda" (ALÍPIO, 2014, p. 50), sem produzir e evitando o efeito de *portamento*, quando este não se faz necessário. Carlevaro (1979) não utilizava o conceito de dedo-guia, mas defendia que o dedo 1, pela sua orientação segura, poderia funcionar como um guia nas mudanças de posição na execução de escalas.[46] Consideramos que o dedo-guia possa ser aplicado também nestes casos.

Para Duncan (1993, p. 71), "o uso sistemático do pivô e do dedo-guia é o pilar de uma boa técnica de mão esquerda. (…) O objetivo do pivô e do dedo-guia é a estabilidade e a precisão".[47] Shearer (1964) afirma que o dedo-guia deve ser usado sempre que possível por oferecer um movimento mais suave entre as notas, de forma que, quando praticado corretamente, oferece ao *performer* a sensação de segurança e precisão. No Brasil, ainda em 1961, Isaias Sávio (1961) já escrevia sobre dedo-guia, destacando a sua importância no sentido de facilitar e guiar os movimentos de forma segura e observando que se devem evitar os portamentos nessas situações. Sávio faz propostas de exercícios práticos de dedo-guia com todos os dedos de mão esquerda, com o intuito de familiarizá-los com este movimento, mas não propõe nenhum tipo de notação específica.

Barceló (1995) trata o dedo-guia sob a denominação de *glissando* (diferenciando-o do recurso expressivo em que o dedo escorrega na corda e produz um som decorrente deste deslizamento, o *portamento*). O autor alerta para a produção de ruídos no uso deste recurso nos bordões e recomenda utilizá-lo apenas nas três primeiras cordas, cujo material não produz ruídos significativos; adotaremos esse cuidado no trabalho. Barceló ainda recomenda o uso do dedo-guia em progressões de terças e sextas

Santos (2009, p. 39), em sua dissertação, propõe três diferentes tipos de dedo-guia: *ativo*, *semi-inativo* e *inativo*:

> O dedo guia ativo é aquele que é tocado em ambas as posições (a de partida e a de chegada); o dedo guia semi-inativo é tocado em apenas em uma das posições; o

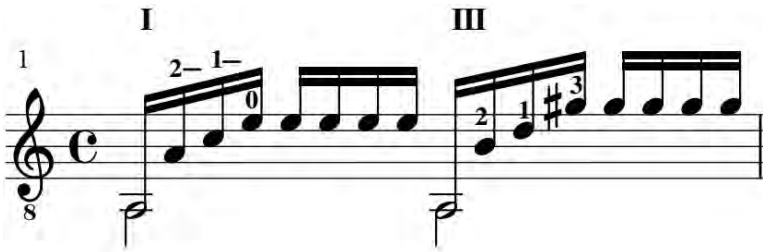
[45] "A left-hand technique whereby a finger remains in contact with a string to facilitate a position change".
[46] Carlevaro não utiliza o conceito de dedo guia. Embora o seu translado por deslocamento seja uma troca de posição por dedo comum, Carlevaro enfatiza a necessidade de levantar o dedo da corda.
[47] "Systematic use of pivot and guide finger is a cornerstone of good left-hand technique. [...] The purpose served by pivot and guide finger is stability and accuracy".

> dedo guia inativo é um recurso totalmente artificial, e nenhuma das notas é tocada (nem a de partida nem a de chegada) (SANTOS, 2009, p. 39).

Neste trabalho, utilizaremos o que o autor supracitado chama de dedos-guias ativos e semi-inativos. Não utilizaremos os dedos-guias que Santos chama de inativos por abarcar possibilidades que dependem essencialmente de escolhas pessoais. Os termos *ativo* e *semi-inativo* poderão ser substituídos, respectivamente, por *direto* e *indireto*, utilizados na prática didática do Prof. Dr. Edelton Gloeden.

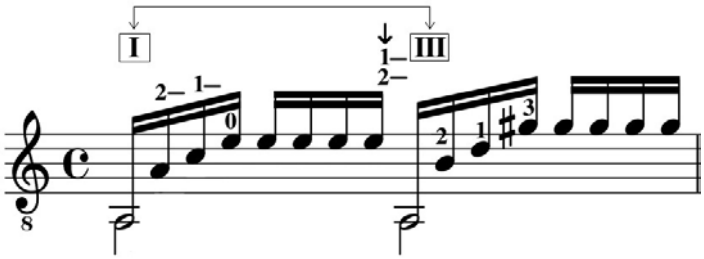
Não existe total unanimidade na notação do dedo-guia. Normalmente, utiliza-se um traço ao lado da nota ou da digitação do dedo que funciona como guia; porém, o traço não é igual entre todos autores. Por exemplo, Barceló (1995) utiliza um grande traço desde a digitação de partida do dedo-guia até a digitação de chegada; Duncan (1993) e Tennant (1994) propõem um traço menor ao lado da digitação da nota de chegada; Shearer (1964) propõe um traço inclinado conforme a direção do movimento. Ou seja, existe uma unidade mais ou menos reconhecível (traço) que sofre modificações. A partir disso, propomos um traço reto ao lado direito da digitação de partida para os dedos-guias ativos/diretos e um traço do lado esquerdo da digitação de chegada para os semi-inativo/indireto, como nos exemplos a seguir.

Figura 32 – Dedos-guias ativos/diretos (dedos 1 e 2) no c.1 do *Estudo 2*



Nesse exemplo, temos dois dedos-guias diretos, o dedo 2 entre as notas Lá-Si (3ª corda) e o dedo 1 entre as notas Dó-Ré (2ª corda), durante a mudança de primeira para terceira posição. A movimentação dos dedos-guias não ocorre no exato espaço/tempo da sua notação na partitura, mas no momento em que se executa a mudança de posição, como apontado na flecha da imagem que segue. Este exemplo pode ser visualizado em 0m04s do vídeo em anexo.

Figura 33 – Momento no espaço/tempo da partitura em que ocorrem os dedos-guias do exemplo anterior

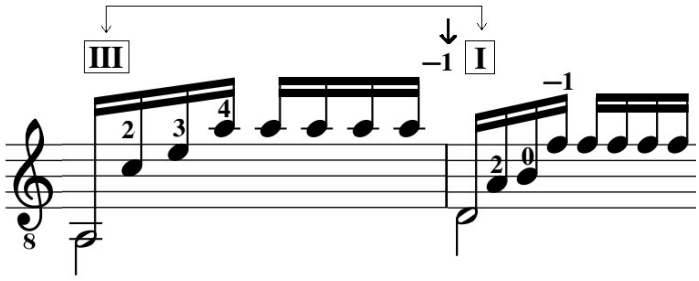


No exemplo a seguir, o dedo 1 funciona como dedo-guia semi-inativo/indireto, entrando em contato com a primeira corda antes da mudança de posição (mesmo sem necessidade mecânica evidente) e deslizando por esta até a nota Fá (1ª corda). Esse exemplo pode ser visualizado em 0m19s do vídeo em anexo.

Figura 34 – Dedo-guia semi-inativo/indireto (dedo 1) nos c.6-7 do *Estudo 2*

Como podemos perceber, a notação do dedo-guia indireto é colocada após a notação da mudança de posição. No exemplo da Figura 34, o dedo-guia indireto (dedo 1) entra em contato com a primeira corda ainda nos dois últimos tempos do c.6, antes da mudança de posição, mas é notado somente após esta mudança, no c.7. Isso implica que, em uma leitura a primeira vista, esse recurso pode não ser percebido a tempo de ser realizado, devendo ser incorporado posteriormente, como apontado na figura a seguir.

Figura 35 – Momento no espaço/tempo da partitura em que ocorre o dedo-guia do exemplo anterior



Nesses casos, o dedo-guia deverá estar “livre”, desobrigado de pressionar qualquer

corda, durante a colocação inicial, sendo antecipado na corda da colocação de chegada da mão esquerda. É importante notar que um dedo só poderá ser guia indireto quando o seu contato antecipado com a corda não influenciar na realização musical da passagem, ou seja, quando pressiona uma corda que não está soando ou quando pressiona uma corda já pressionada por outro dedo em uma casa mais alta (a Figura 35 ilustra este segundo caso).

Todos os recursos trabalhados são de utilização opcional, mas destacamos a opcionalidade do dedo-guia indireto. Apesar de auxiliar na mudança de posição ou apresentação, este recurso acarreta no ato de pressionar um dedo a mais na realização da passagem. A facilidade que o dedo-guia indireto proporciona na mudança de posição deve ser comparada com a dificuldade da colocação de mais dedos para que se decida ou não pelo seu uso.

A identificação da possibilidade do uso do dedo-guia depende que um dedo permaneça numa mesma corda durante uma mudança de posição e/ou apresentação. Os dedos não utilizados como guia realizam um movimento perpendicular, desencostando-se das cordas, junto ao polegar, que também se afrouxa do braço do violão, enquanto o dedo-guia permanece em contato com a corda. O braço realiza o movimento necessário para a colocação da mão na nova posição utilizando o dedo-guia como um leve ponto de contato para o movimento, sem produzir som. Utilizando o dedo-guia para se estabelecer na nova posição, os demais dedos podem novamente entrar em contato com as cordas e com o braço do violão conforme a necessidade. Recomenda-se repetir o movimento até o ponto em que não seja necessária a referência visual, cuidando sempre para que não se produza nenhum tipo de som ou ruído.

O dedo-guia pode servir simultaneamente como pivô em trocas de apresentação e de localização vertical. Essas situações serão detalhadas nos tópicos *Eixo* e *Ponto de apoio*.

Eixo

De acordo com dicionário Michaelis online, o termo *eixo* refere-se a uma "linha reta em torno da qual um corpo qualquer executa, real ou imaginariamente, o movimento de rotação"[48]. De acordo com o mesmo dicionário, *pivô* segue a mesma concepção[49]. O uso de pivôs, também chamados de dedos fixos, faz parte do universo prático dos violonistas, porém não possui um conceito homogêneo e estruturado. Consideraremos, então, pivôs como os dedos fixos que servem de referência e suporte para a realização de movimentos. Propomos a

[48] Verbete retirado do Michaelis Online (MELHORAMENTOS, 2017).
[49] Verbete retirado do Michaelis Online (MELHORAMENTOS, 2017).

divisão dos pivôs em três tipos, *eixo*, *ponto de apoio* e *pivô misto*, cada qual orientando um movimento em determinado sentido. Não temos intenção aqui de propor conceitos definitivos sobre pivôs, mas de os utilizar de maneira didática. Adotaremos *eixo* como o pivô que articula em torno de si um movimento de rotação no sentido longitudinal; um ou mais dedos se mantêm pressionados, funcionando como eixos, enquanto o cotovelo realiza um movimento giratório horizontal (de um lado a outro), dando suporte para o reposicionamento dos dedos restantes. Pode-se soltar o polegar da mão esquerda do braço do violão, possibilitando, assim, a realização de mudanças de posição e/ou apresentação com maior conforto. A seguir, a definição de eixo por Carlevaro (2006, p. 18):

> Se denomina *dedo-eixo* a uma mecânica de mão esquerda que realiza um pequeno giro para facilitar as mudanças de apresentação mediante um dedo comum. Esse dedo cumpre uma dupla função: a primeira, claro, é manter uma nota entre duas diferentes apresentações da mão; a segunda, é facilitar as mudanças de apresentação que houverem, servindo como um *pivô*. Esta segunda atitude do dedo poderia considerar-se neutra, porque não participa de forma ativa mas passiva, permanecendo no mesmo lugar quase em relaxamento possibilitando ao mesmo tempo a ação do braço, para colocar os demais dedos na nova apresentação. O polegar, nesse breve e preciso momento de atuação do *dedo-eixo*, pode afrouxar-se para não entorpecer a livre ação do punho e braço. (CARLEVARO, 2006, p. 18). [50]

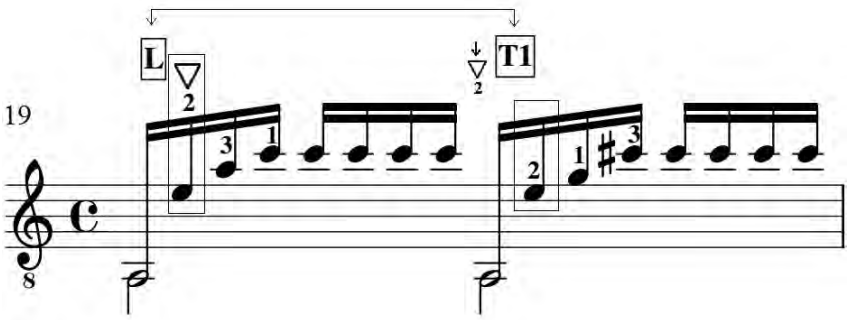
A notação que utilizaremos para os pivôs é derivada da utilizada por Carlevaro, um triângulo. Para os diferentes tipos de pivôs diferentes cores de preenchimento serão utilizadas: branca para o *eixo*, preta para o *ponto de apoio* e preta e branca para o *pivô misto* (os dois últimos serão detalhados na sequência do trabalho).

No exemplo a seguir, o dedo 2 funciona como eixo para o movimento de mudança de apresentação. Novamente, a movimentação não ocorrerá no espaço/tempo localizado na partitura, mas no momento da mudança de apresentação. Na Figura 36, a flecha indica o momento em que, de fato, ocorre o movimento. Circulamos o dedo-eixo antes e depois da troca do movimento para evidenciar que este continua na mesma nota (Mi, 3ª corda), produzida no mesmo local (nona casa da terceira corda). Este exemplo pode ser visualizado em 0m37s do vídeo em anexo.

---

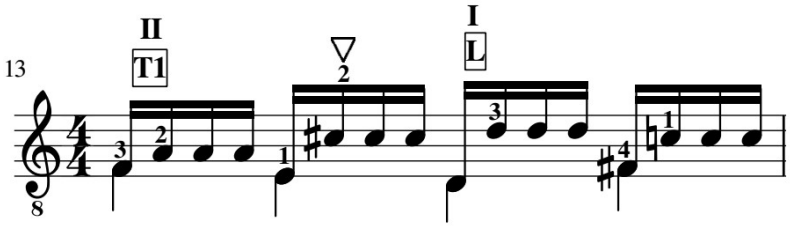
[50] "Se denomina dedo-eje a una mecánica de mano izquierda que realiza un pequeño giro para facilitar los cambios de presentación mediante un dedo común. Ese dedo cumple una doble función: la primera, por supuesto, es mantener una nota entre dos diferentes presentaciones de la mano; la segunda, es facilitar los cambios de presentación que hubiere, sirviendo como un *pivot*. Esta segunda actitud del dedo podría considerarse neutra, porque no participa en forma activa sino pasiva, permaneciendo en el mismo lugar casi en relax posibilitando al mismo tiempo la acción del brazo, para colocar los demás dedos en la nueva presentación. El pulgar, en ese muy breve y preciso momento de actuación del dedo-eje, puede aflojarse para no entorpecer la libre acción de muñeca y brazo".

Figura 36 – Eixo (dedo 2) no c.19 do *Estudo 2*



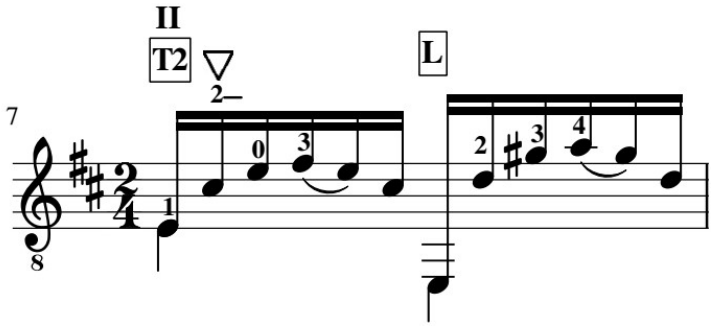
Como dito anteriormente por Carlevaro, a utilização do eixo ocorrerá em mudanças de apresentação, porém, quando realizado pelos 2, 3 ou 4, esta mudança de apresentação poderá causar uma mudança de posição. No c.13 do *Estudo 7*, o dedo 2 funciona como eixo em uma mudança de apresentação transversal para longitudinal e da segunda para primeira posição. Nesse caso, a nota Dó# (2ª casa) não reaparece; assim, o dedo 2 é utilizado unicamente para facilitar a movimentação, podendo ser retirado logo após a mudança de apresentação.

Figura 37 – Mudança de posição através de eixo no c.13 do *Estudo 7*



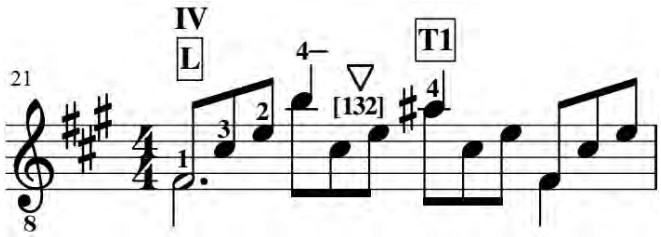
Um dedo pode funcionar simultaneamente como eixo e guia. Nesses casos, não podemos considerá-lo como um pivô tradicional, pois o dedo não se mantém fixo na mesma casa, servindo o contato do dedo com o braço do violão como eixo para o movimento de rotação enquanto muda de casa. Embora paradoxal, seria uma espécie de "pivô móvel". Na imagem a seguir, no c.7 do *Estudo 4*, o dedo 2 funciona como guia entre as notas Dó# e Ré (2ª corda) e como eixo na mudança da apresentação transversal para longitudinal. A notação dos dois eventos ocorre na mesma digitação, como a seguir. Esse exemplo pode ser visualizado em 0m54s do vídeo em anexo.

Figura 38 – Eixo e guia simultâneos, no c.7 do *Estudo 4*



A notação do eixo pode aparecer entre colchetes quando forem dois ou mais dedos simultâneos, já digitados. No exemplo que segue, os dedos 1, 2 e 3 referem-se, respectivamente, às notas Fá# (4ª corda), Dó# (3ª corda) e Mi (2ª corda).

Figura 39 – Exemplo de eixos simultâneos, no c.21 do *Estudo 3*



Translado parcial

O conceito de translado parcial nos é apresentado por Carlevaro e Barceló. Os autores chamam de *translados totais* quando todo o braço efetua a mudança de posição. Em contrapartida, no que chamam de *translado parcial*,

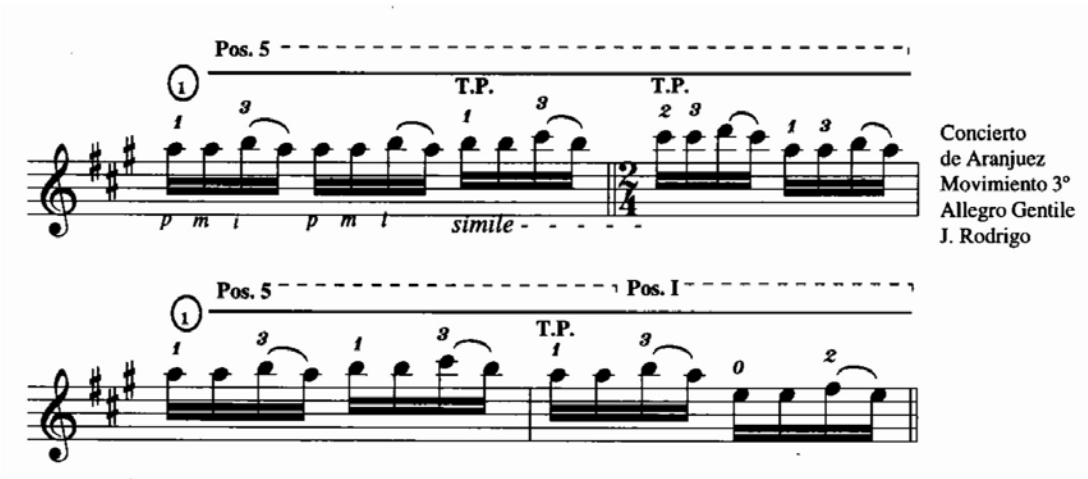
> os dedos são levados pelo punho ao local desejado (produzindo uma extensão entre o polegar e o dedo 1), deixando o polegar fixo na posição "base", onde permanece como ponto de referência, para tanto não há uma mudança de posição. Pode ser uma boa solução em fragmentos nos quais se volte uma ou mais vezes à mesma nota ou acorde a certa velocidade, quando existe perigo de perda do equilíbrio na cadeia de gestos físicos se recorrermos a translados totais (BARCELÓ, 1995, p. 23).[51]

[51] "Los traslados parciales, como su denominación lo indica, se llevan a cabo desplazando los dedos, llevados por la muñeca, al sitio deseado (produciéndose una extensión entre el pulgar y el dedo 1) pero dejando 'fijo' el pulgar en la posición 'base', donde permanece como punto de referencia, por lo tanto no hay un cambio de posición. Puede ser una buena solución en fragmentos en los que se vuelva una o más veces a la mista nota o acorde a cierta velocidad, cuando existe peligro de pérdida del equilibrio en la cadena de gestos físicos si recurrimos a traslados totales".

Como já dito, Barceló considera que o dedo que determina a posição é o polegar da mão esquerda (e não o dedo 1), e no translado parcial o polegar mantém-se fixo em uma posição. Soares (1997, p. 33) escreve que "a escolha entre os dois tipos de translados deve levar em conta, principalmente, o tempo de permanência de mão em cada uma das posições e as direções entre os translados". O autor escreve que a realização de translados em sentidos opostos em uma fração muito curta de tempo de permanência da mão numa das posições envolvidas demanda uma grande energia, e que é mais interessante, nesses casos, a utilização do translado parcial, eliminando a necessidade ou diminuindo o número de mudanças de posição. O translado parcial pode ser considerado um *recurso* em que o polegar se mantém fixo durante uma mudança de posição ou como uma *expansão* da posição, pois o polegar é mantido na mesma posição. A escolha deste encaixe teórico dependerá dos conceitos adotados pelo instrumentista, mas sua realização na prática será igual independentemente da postura teórica adotada.

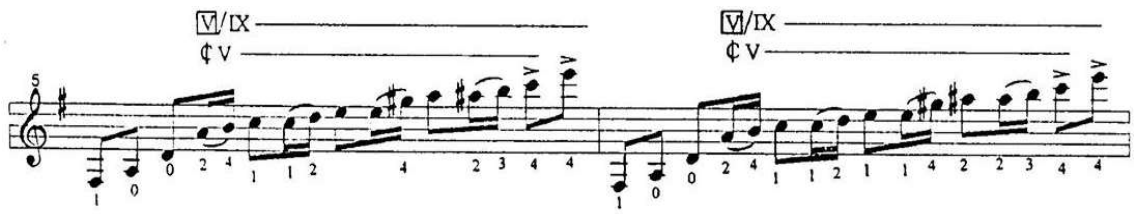
Em relação à notação do translado parcial, Barceló propõe como notação um "*T.P.*" (iniciais de translado parcial) sobre as notas. Soares escreve ambas as posições, inscrevendo dentro de um quadrado a posição base em que o polegar mantém-se fixo e adicionando uma linha a fim de indicar a duração do translado parcial. A seguir, demonstramos ambas as notações:

Figura 40 – Translado parcial por Barceló, no *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo



Fonte: BARCELÓ, 1995, p.23

Figura 41 – Translado parcial por Soares, no *Estudo 4*, de Francisco Mignone



Fonte: SOARES, 1997, p. 33.

Indicaremos o translado parcial pela colocação da posição entre dois traços, como no c.3 do *Estudo 13*, exemplo da Figura 42. A escolha se deu pela praticidade da aplicação no estudo diário e por ser visualmente mais intuitiva e menos sobrecarregada. A seguir, apresentamos o exemplo citado acima de translado parcial e fotos da sua realização.

Figura 42– Exemplo de translado parcial no c.3 do *Estudo 13*

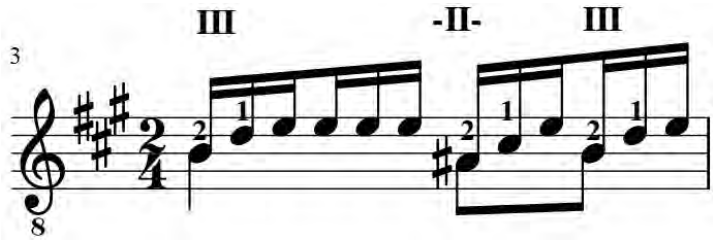


Figura 43 – Exemplo de translado parcial (foto)

Durante todo esse exemplo, o polegar mantém-se na terceira posição (**III**), enquanto o punho e os dedos se deslocam a segunda posição (**-II-**) durante a primeira metade do segundo tempo, retornando à primeira posição logo após. O translado parcial será muito efetivo quando houver uma mudança a uma posição próxima com rápido retorno à posição inicial, como nesse caso.

Salto

O salto ocorre quando não existem referências na realização de uma mudança de posição e se supõe a liberação dos todos os dedos do braço do violão durante a mudança de posição. Nenhum dedo funciona como guia ou pivô neste caso. Carlevaro (1969, p. 6, Cuaderno 3) escreve que:

> No translado por salto não existem elementos comuns, a mão deve saltar totalmente da posição inicial para localizar-se em uma nova. O dedo (…) 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, 1969, p. 6, Cuaderno 3) [52]

Carlevaro separa em três os tipos de translado longitudinais: por *substituição* (resumidamente, quando um dedo ocupa a casa que antes outro ocupava), por *deslocamento* (quando o mesmo dedo ocupa outra casa) e por *salto*. No translado por substituição, a referência é a *mesma casa* e, no translado por deslocamento, a referência é a utilização do *mesmo dedo*. O autor defende que, em todas essas situações, todos os dedos devem ser afrouxados e recolocados em uma nova posição, desencostando totalmente a mão esquerda do braço do violão. Por terem os três essa mesma exigência mecânica, adotaremos unicamente a denominação de *salto*.

Para Carlevaro, a movimentação que os dedos devem realizar durante o salto se resume a levantarem-se perpendicularmente ao diapasão, a fim de evitar qualquer resistência ao movimento (incluindo a do polegar) e ruídos provocados pelo 'roçar' de dedo ao deslizar sobre a 6ª, a 5ª e a 4ª corda. Todo o braço esquerdo realiza o movimento necessário para a colocação da mão na nova posição sem nenhum contato com o violão. Por fim, conforme a necessidade, os dedos novamente entram em contato com as cordas e o braço do violão. Fernández recomenda repetir o movimento até o ponto em que a referência visual não seja necessária, sendo realizado apenas através do trabalho sensorial. Por não haver o contato com o braço do instrumento durante o movimento, podemos construir uma colocação de mão esquerda totalmente nova, mudando, além da posição, a apresentação e a localização transversal, se assim for necessário. A falta de referências para as novas localizações da mão é, inclusive, um indicativo de intensa mudança de parâmetros.

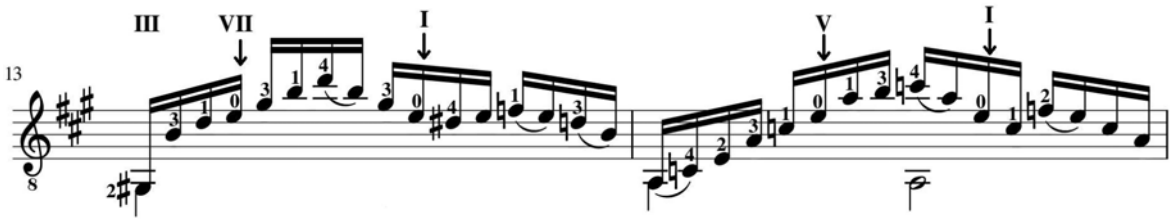
O salto é favorecido em passagens nas quais temos alguma corda solta soando durante

---

[52] "En el traslado por salto no existen elementos comunes, la mano debe saltar totalmente desde la posición inicial para ubicarse en una nueva. El dedo [...] 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".

a sua movimentação. Nessas situações, a mão esquerda pode realizar o movimento sem a interrupção do som normalmente ocasionada pelo salto. Como os *25 Estudos Op.60* são obras de grande idiomatismo instrumental, é comum nos depararmos com essas situações. No exemplo a seguir, entre os c.13-14 do *Estudo 25*, Carcassi utiliza cordas soltas para tornar todos os saltos mais *legatos* e acessíveis tecnicamente. Na Figura 44, esses saltos estão evidenciados pelas flechas. Nas partituras analisadas, em situações com essa possibilidade, a mudança de posição estará localizada exatamente sobre as notas em corda solta. O exemplo abaixo pode ser visualizado em 1m10s do vídeo em anexo.

Figura 44 – Exemplos de saltos aliado a cordas soltas nos c.13-14 do *Estudo 25*



Frisamos que o salto, em essência, não é um recurso para uma mudança de posição, mas a falta de recursos de referência. Por esse motivo, não utilizaremos notação alguma nas análises. Não é raro nos depararmos com violonistas iniciantes (por vezes também intermediários) que "arrastam" o polegar pelo braço do violão, como uma resistência ao movimento. Uma notação específica para saltos pode ser recomendável aos que queiram destacar o salto e a necessidade de todos os dedos se soltarem do violão.

2.1.2 Vertical

Figura 45 – Sentido vertical de mão esquerda

2.1.2.1 Parâmetro: localização transversal.

Se a localização longitudinal é definida no sentido das cordas (posição e apresentação), a localização transversal é a que está em sentido perpendicular a elas. As diferentes localizações se dão pela necessidade de pressionar diferentes cordas. Carlevaro (2006, p. 41) explica o translado transversal de mão esquerda como "(…) quando os dedos, em uma mesma posição, são transladados pelo braço a diferentes cordas, vizinhas ou distantes".[53] Em relação à execução desses movimentos, Carlevaro alerta que:

> Estes movimentos, ainda que pudessem ser realizados isoladamente com os dedos, devem estar diretamente relacionados com o braço e o punho. [...] Mais, deveríamos dizer que nesse preciso instante (ínfimo) do translado, a atividade total está no braço e no punho, e os dedos podem permanecer em atitude passiva. O controle dos movimentos, tanto de disposição dos dedos como seu translado, é patrimônio do braço" (CARLEVARO, 2006, p. 26).[54]

Duncan é ainda mais específico ao dizer que o movimento ocorre do ombro ao cotovelo:

> Ao mover os dedos das cordas bordões para as primas, o braço (do ombro ao cotovelo) participa. Usando todo o braço como uma unidade integrada, balançando o cotovelo para dentro e para fora dando suporte ao posicionamento dos dedos (DUNCAN, 1993, p. 73).[55]

---

[53] "[…] cuando los dedos, en una misma posición, son trasladados por el brazo a diferentes cuerdas, contiguas o distantes".

[54] "Estos movimientos, aunque podrían ser realizados aisladamente con los dedos, deben estar directamente relacionados con el brazo y la muñeca. [...] Es más, deberíamos decir que en ese preciso instante (ínfimo) del traslado, la actividad total está en el brazo y la muñeca, y los dedos pueden permanecer en actitud pasiva. El control do los movimientos, tanto de disposición de los dedos como su traslado, es patrimonio del brazo".

[55] "In moving the fingers from bass to treble strings, the upper arm participates. Using the whole arm as an integrated unit, swing the elbow in and out to support the placement of the fingers".

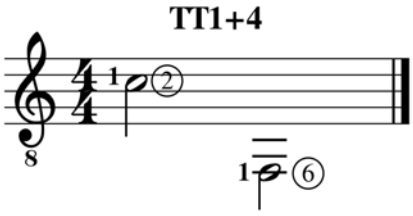
Figura 46 – Diferentes localizações transversais (foto)

Nas fotos acima, realizamos o exemplo de translado transversal da Figura 47 (a seguir). É importante reparar na diferente colocação do antebraço e do cotovelo, além de certa flexibilidade do punho para a melhor colocação da mão esquerda.

Este parâmetro é pouco discutido na literatura, por isso, nos vemos obrigados a, ao menos, tentar criar alguma forma de sistematização dele, visando a construção de uma consciência mecânica mais ampla. Podemos reparar que, como visto anteriormente, a consequência (translado transversal) é um conceito debatido na literatura, mas a sua causa (diferentes localizações transversais) não. Acreditamos que o motivo para que isso ocorra é devido à maior dificuldade em adotar um critério de medida preciso, visto que são constantes as situações de disposições complexas. No violão, para a execução de passagens harmônicas,

normalmente, pressionam-se dois ou mais dedos de mão esquerda simultaneamente em diferentes cordas. Considerando que um dedo, ao pressionar uma corda, demanda uma determinada colocação transversal, ao pressionarmos dois ou mais dedos simultaneamente, teríamos localizações transversais compostas, estando cada dedo em uma localização transversal específica – através do que Barceló (2009) chama de *separação (extensão) transversal*. Analisar a localização transversal de cada dedo separadamente, no nosso entender, é certamente a solução mais completa. Todavia, enquanto sistematização didática, isso é pouco útil devido ao grande número de variáveis. Fernández (2000, p.52) propõe uma notação nesse sentido, exemplificada na seguinte imagem:

Figura 47 – Exemplo da notação de Fernández para translados transversais



Fernández nota o translado transversal (**TT**) do dedo **1** da 2ª para 6ª corda (distância de **4** cordas), por isso **TT1+4**. Se o movimento fosse do Fá da 6ª corda para o Dó da 2ª, seria **TT1-4**. Essa solução é muito eficaz no sentido de trabalhar cada dedo isoladamente, sendo capaz de dissecar movimentos complexos. Porém, utilizar tal notação ao longo de toda uma obra tornaria qualquer partitura extremamente sobrecarregada.

Como o material teórico encontrado sobre este tópico é insuficiente, um aspecto observado na prática instrumental nos forneceu uma orientação importante: o dedo que executa a corda mais grave é o que influencia mais fortemente na localização transversal da mão esquerda. Como todo o braço esquerdo localiza-se essencialmente abaixo do braço do instrumento, a tendência é que, inicialmente, os dedos estejam mais próximos das primeiras cordas e que, quanto maior a necessidade de executar as cordas graves, maior será a necessidade de angulação do braço e do cotovelo para que os dedos as alcancem. Quando o braço é colocado de forma a auxiliar a colocação dos dedos nas cordas mais graves, os dedos que executam cordas mais agudas têm maior liberdade de ajuste através de flexões.[56] Acreditamos que se basear inicialmente nessa proposta para as análises de localização transversal é mais eficiente para criarmos uma base de sistematização e, gradativamente, aprofundarmo-nos nas sutilezas das muitas disposições verticais complexas possíveis. Uma

[56] Flexões são os movimentos dos dedos ao ficarem dobrados (contraídos), como ao fechar a mão.

notação específica não se faz necessária, pois, a partir da digitação utilizada, a localização transversal é facilmente deduzível: a corda mais grave pressionada define a localização. Conforme aumenta o refinamento do grau de consciência sobre este parâmetro, o violonista gradativamente aproxima-se do conceito de Fernández e analisa cada dedo separadamente. Como já dito, esta etapa dificilmente será notada na partitura, mas estará integrada em uma construção mecânica gradativamente mais consciente.

2.1.2.2 Expansão de parâmetro: pestana[57]

Os dedos da mão esquerda, para pressionarem frontalmente uma única corda, atuam relativamente flexionados. Quando é preciso pressionar mais de uma corda simultaneamente, o dedo se estica, expandindo sua capacidade vertical através da utilização de pestanas e meias pestanas. Para Pujol (1956, p. 36, v. 2) "a pestana expressa a ação de pisar, com o indicador de mão esquerda, várias cordas sobre um mesmo traste",[58] conceito que abrange as pestanas mais tradicionais. Bruno Madeira e Fabio Scarduelli (2013, p. 183) propõem um conceito mais amplo, que abrange mais tipos de pestanas: "qualquer situação na qual um dedo da mão esquerda pressiona a(s) corda(s) com outra parte que não seja a gema".

Os tipos de pestana variam de acordo com o autor. Carcassi ([s.d.]), no seu método, divide entre *pequenas* (2 ou 3 cordas) e *grandes pestanas* (5 ou 6 cordas). Pujol (1956, v.2, p. 36) e Barceló (1995) dividem em três tipos: *pestana* (abrange 5 ou 6 cordas com as três falanges do dedo), *meia pestana* (pressiona 3 ou 4 cordas com 2 falanges do dedo) e *pestana pequena/cejilla* (2 ou 3 cordas com a última falange). Tanembaum (1992) chama de *pestana* quando 5 a 6 cordas são pressionadas e *meia pestana* quando 2 a 5 cordas são pressionadas. Para Carlevaro (2006, p. 14),

> A pestana pode ser total, quando afeta as seis cordas, ou parcial (meia pestana), quando o dedo deve pressionar menor quantidade delas. Neste último caso, a meia pestana poderá ser utilizada tanto pressionando apenas as cordas bordões sem afetar as outras cordas (que ficariam livres), como também as cordas centrais ou as mais agudas, segundo a mecânica que corresponda a música a executar. (CARLEVARO, 2006, p. 14). [59]

---

[57] Os termos *capotasto, ceja, cejilla, barré* também podem ser utilizados em vez de *pestana;* apesar de certa informalidade, pestana, em língua portuguesa, é o termo já consagrado para especificar esta situação.

[58] "La palabra ceja expresa la acción de pisar con el índice de la mano izquierda varias cuerdas a la vez sobre un mismo traste".

[59] "La ceja puede ser total, es decir afectando las seis cuerdas, o parcial (media ceja), cuando el dedo debe presionar menor cantidad de ellas. En este ultimo caso, la media ceja podrá utilizarse ya sea presionando sólo las bordonas sin afectar a las otras cuerdas (que quedarían libres), como también las cuerdas centrales o las más agudas, según la mecánica que corresponda a la música a ejecutar".

Madeira e Scarduelli chamam de *pestana de falange* o que Carlevaro chama de meia pestana. Os autores comentam que "essa posição só é alcançada com o auxílio do contato com outro objeto, já que não existem tendões que possam fazer o movimento e deixar o dedo posicionado" (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p. 184) e que

> o posicionamento da falange distal angulada para fora é facilmente conseguido por alguns intérpretes, enquanto para outros beira o impossível. Sugere-se exercitar o movimento diariamente em curtos períodos de tempo (pois o acúmulo de tensão pode gerar desconfortos) para obter maior flexibilidade e para que se consiga realizar os trechos de repertório onde o procedimento é de utilidade incontestável (MADEIRA; SCARDUELLI 2013, p. 185).

Assim, os diversos tipos de pestana configuram situações distintas não só pelo número de cordas, mas pelo tipo de colocação dos dedos. Neste trabalho, dividiremos somente em *pestana* (quando o dedo está esticado) e *meia pestana* (quando apenas a primeira falange está articulada). Logo, as pestanas não abarcam necessariamente seis cordas, podendo acontecer em situações de cinco ou menos cordas, dependendo essencialmente do fato do dedo estar ou não esticado, como veremos nas figuras na sequência.

A notação da pestana varia de acordo com a época, o compositor e/ou o editor. Carcassi, por exemplo, escrevia sobre o pentagrama *barré, petit barré* ou *grand barré* (forma já fora de uso). O formato mais utilizado hoje é o **C** (*ceja* em espanhol e *capostasto* em italiano) ou **B** (*barré* em francês), com o número referente à posição em que é realizada a pestana ao lado (em arábico ou romano) e um traço delimitando seu trecho de atuação. As meias pestanas podem ser indicadas pelo **C** cortado ou pela fração **½**. Neste trabalho, notaremos as pestanas com o **C** com números romanos (e com **½** para as meias pestanas). Essa notação torna dispensável a de posição de mão esquerda. A seguir, um exemplo de pestana e outro de meia pestana.

Figura 48 – Exemplo de pestana no c.35 do *Estudo 19*

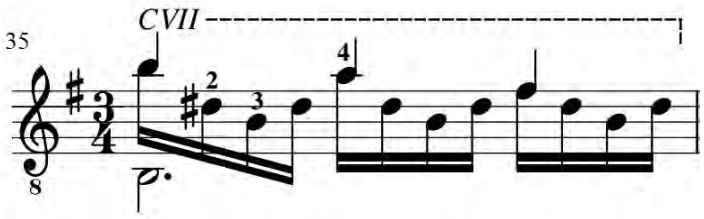


Figura 49 – Exemplo de pestana (foto)

Figura 50 – Exemplo de meia pestana no c.1 do *Estudo 20*

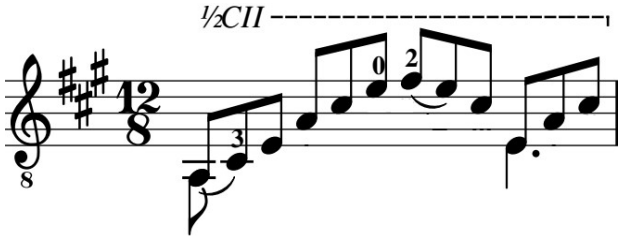


Figura 51 – Exemplo de meia pestana (foto)

A colocação apenas da primeira falange, durante a meia pestana, permite que a mão esquerda apareça em apresentação transversal (a pestana exige uma apresentação mais longitudinal devido ao esticamento do dedo ao longo de uma única casa). Um exemplo dessa aplicação ocorre no terceiro tempo do c.1 do *Estudo 20* (Figura 49), em que a meia pestana é colocada em apresentação transversal, como demonstra a foto a seguir. É interessante notar que, em mudanças de apresentação durante a utilização de meias pestanas, estas funcionam como um dedo-eixo para o movimento. Um exemplo disso pode ser visualizado em 1m31s do vídeo em anexo.

Figura 52 – Exemplo de meia pestana em apresentação transversal (foto)

Ateremo-nos a esses dois tipos de pestana (pestana e meia pestana) por serem os mais básicos e utilizados. Os casos excepcionais, quando necessário, serão assinalados e comentados de forma particular nas partituras analisadas.

Quanto à prática da pestana, Pujol (1956, p. 36-37, v. 2) comenta que

> Para praticar a pestana, o dedo indicador, em vez de acentuar a flexão de suas articulações, como ocorre normalmente, coloca-se estendido horizontalmente e fazendo pressão com os músculos de suas falanges sobre as cordas que necessita abarcar. O número destas depende sempre da ordem e da disposição das notas que intervém no acorde ou na passagem em que deve se realizar. (…) Para que o indicador, ao pisar as cordas, possa obter a clareza necessária do som durante os diferentes valores das notas, é necessário que não somente esteja colocado por sua parte interior mais gorda junto ao traste superior, como necessita também

> desenvolver em suas falanges uma força não acostumada que só se adquire mediante a prática assídua de determinados exercícios. (PUJOL, 1956, p. 36-37, v. 2). [60]

Tennant (1995) recomenda a utilização do peso de todo o braço esquerdo para facilitar a pestana. David Russel acredita que "o problema da pestana mais que de pressão é de distribuição da força ao largo do dedo. Se se aprende a controlar com qual ponto do dedo vamos fazer a pressão se soluciona" (CONTRERAS, [2017], p. 38).[61] Assim como as indicações mencionadas, várias abordagens são possíveis em relação à superação das dificuldades com as pestanas, pois essas variam de um instrumentista para outro. Fernández (2000, p. 36) lembra que "a pestana é considerada como uma família de ações, mais do que uma mesma ação repetida identicamente todas as vezes".[62]

É de suma importância reparar que, ao término da pestana ou da meia pestana, o dedo 1, deve voltar a flexionar-se, retornando ao ângulo necessário para pressionar frontalmente uma única corda.

2.1.2.3 Recurso: ponto de apoio

O ponto de apoio, assim como o eixo, é um tipo de pivô e ocorre quando um ou mais dedos da mão esquerda se mantém em contato com a escala do instrumento, enquanto o cotovelo realiza um movimento transversal (vertical, para frente e para trás), dando suporte para o reposicionamento dos demais. Como durante um movimento transversal o polegar mantém-se fixo, sendo um ponto de apoio constante, só consideraremos como recursos os pontos de apoio efetuados pelos dedos 1, 2, 3 e 4.

Entre os c.5-6 do *Estudo 25*, o dedo 4 funciona como ponto de apoio a fim de auxiliar o movimento do dedo 1 da segunda para a quinta corda (grifado); deve-se reparar que, em ambos momentos da passagem, o dedo 1 é o que toca a corda mais grave. O dedo 4 não se mantém na nota Fá# (2ª corda) no c.6, mas auxilia o movimento para a condução do dedo 1 da

---

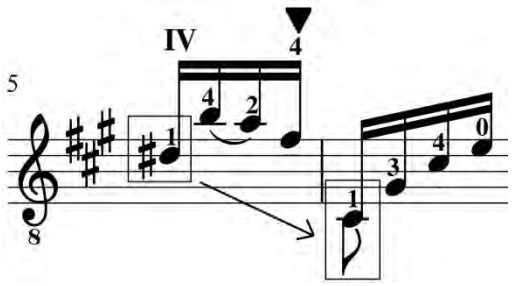
[60] "Para practicar la "Ceja", el dedo *índice*, en vez de acentuar la flexión de sus articulaciones como ocurre normalmente, se coloca tendido en forma horizontal y haciendo presión con los músculos de sus falanges sobre las cuerdas que necesita abarcar. El número de éstas, depende siempre del orden y disposición de las notas que intervienen en el acorde o pasaje que debe realizarse. […] Para que el índice al pisar las cuerdas pueda obtener la necesaria claridad de sonido durante los diferentes valores de las notas, es necesario no solamente que esté colocado por su parte interior más ancha junto a la barrita de traste superior, sino que necesita también desarrollar en sus falanges una fuerza no acostumbrada que solo se adquiere mediante la práctica asidua de determinados ejercicios".

[61] "El problema de la cejilla, más que de presión es de distribución de fuerza a lo largo del dedo. Si se aprender a controlar con que punto del dedo vamos a hacer presión se soluciona".

[62] "[…] la cejilla sea considerada como una familia de acciones, más bien que como una misma acción repetida idénticamente todas las veces".

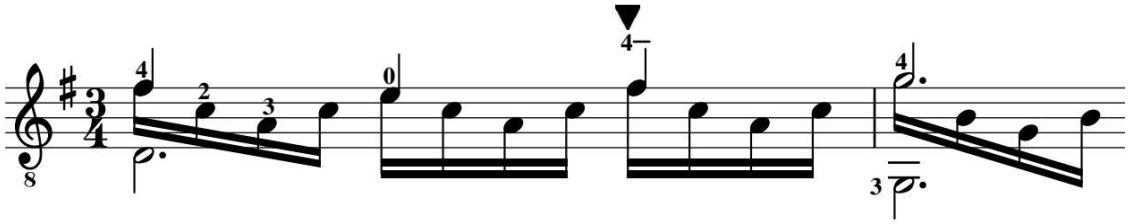
2ª para 5ª corda. O triângulo utilizado para indicar o ponto de apoio é preenchido pela cor preta. Esse exemplo pode ser visualizado em 1m45s do vídeo em anexo.

Figura 53 – Ponto de apoio (dedo 4) no c.5 do *Estudo 25*



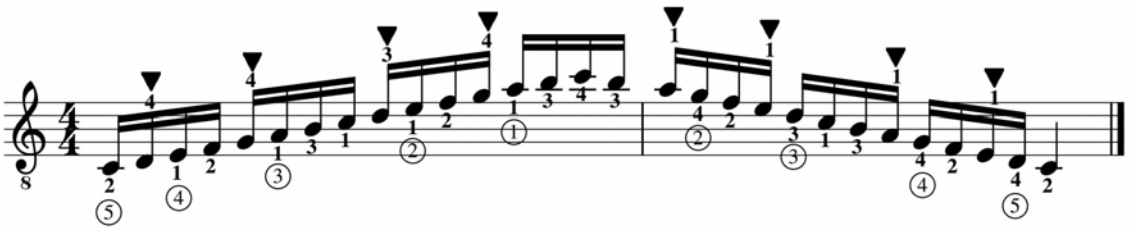
Assim como o eixo, o ponto de apoio pode aparecer associado a um dedo-guia, funcionando, como já chamamos, de "pivô móvel". No exemplo a seguir, o dedo 4 é um dedo-guia entre as notas Fá# e Sol (1ª corda) e, simultaneamente, é ponto de apoio para o movimento transversal que auxilia o translado do dedo 3 da 3ª para 6ª corda.

Figura 54 – Exemplo de ponto de apoio e dedo-guia (dedo 4) simultâneos entre os c.14-15 do *Estudo 19*



Pontos de apoio também são encontrados, de forma mais sutil, em passagens escalares e melódicas. O último dedo da mão esquerda a pressionar uma nota em uma corda serve de ponto de apoio para a colocação necessária do braço para a corda seguinte. Esse movimento é bastante sutil, quase imperceptível, podendo variar de acordo com o violonista, porém, notamos que tende a ocorrer mesmo que de forma intuitiva, não conscientizada. Situações assim não serão notadas na partitura, pois, como dito, são bastante sutis e variáveis de acordo com as características pessoais. A seguir, apenas um exemplo da escala de Dó Maior com essa movimentação destacada:

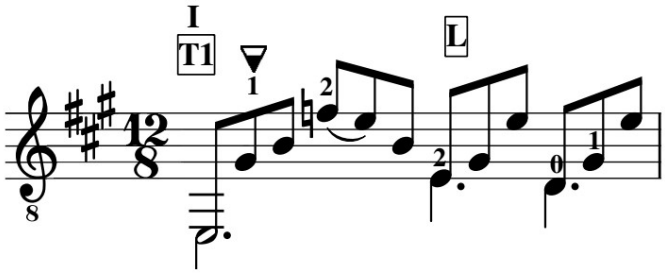
Figura 55 – Exemplo de pontos de apoio sutis em uma escala de Dó Maior



Pivô misto

Este é um conceito elaborado a fim de compreender situações em que um pivô auxilia um movimento, simultaneamente, transversal e longitudinal, fazendo a função tanto de ponto de apoio quanto de eixo. Na Figura 56, o dedo 1 (nota Sol#, 3ª corda) funciona como eixo na mudança de apresentação e como ponto de apoio no movimento transversal do dedo 2 (que se desloca da primeira para a quarta corda), auxiliando um movimento em ambos os sentidos. O triângulo será preenchido pelas cores preta e branca para indicar pivô misto. Esse exemplo pode ser visualizado em 1m58s do vídeo em anexo.

Figura 56 – Pivô misto (dedo 1) no c.14 do *Estudo 20*



2.2 MÃO DIREITA

Antes de tudo, é necessário salientar que existem poucas propostas de sistematização das localizações da mão direita. Essa falta de material pode nos indicar:

- Falta de referências claras (como é o dedo 1 em relação à posição de mão esquerda);
- Desenvolvimento intuitivo mais pessoal. Características como ângulo do punho, ângulo de ataque às cordas, localização do antebraço, dedos esticados ou curvos, ângulo de ataque do polegar, etc. são muito variáveis entre os intérpretes;
- Barceló (2009) cita ainda a falta de teorização em outros instrumentos de corda (em especial os de cordas friccionadas), nos quais não existe a mesma especificidade do

trabalho de mão direita que nos instrumentos de cordas dedilhadas.

Um aspecto corrente, nas análises de mão direita, é o isolamento do polegar em relação aos demais dedos; isso se deve à sua independência, não apenas física, mas, inclusive, no sentido do movimento (os dedos indicador, médio e anelar dedilham as cordas em sentido oposto ao polegar). Algumas considerações e análises sobre o polegar serão realizadas isoladamente no tópico *Recursos do polegar*. O dedo mínimo também não exerce função destacada, sendo utilizado basicamente em rasgueados e situações de exceção; como estas, além de pouco usuais no violão de concerto, não são encontradas nos *25 Estudos Op.60*, não nos aprofundaremos sobre a utilização deste dedo. Ao não tratarmos do dedo mínimo e trabalharmos o polegar isoladamente, os aspectos a seguir dirão respeito aos movimentos da *mão* direita e ao conjunto formado pelos *dedos ima*.

Dois autores realizam propostas de sistematização de parâmetros para mão direita: Ricardo Barceló (2009) e Cristiano Sousa dos Santos (2009).[63] As propostas dos dois autores assemelham-se pela tentativa de utilizar as nomenclaturas tradicionais de mão esquerda também para a mão direita – embora suas análises e resultados sejam diferentes. A nossa ressalva em relação às propostas de ambos, que apresentam ótimas diretrizes, consiste justamente no fato de utilizarem nomenclaturas de mão esquerda também para a direita. A nossa proposta de sistematização dialoga com os conceitos dos dois autores (principalmente de Barceló), mas busca nomenclaturas mais características de mão direita, procurando, assim, evitar confusões e comparações desnecessárias oriundas do confronto gerado ao colocar sob termos iguais conceitos tão diversos da mecânica violonística.

2.2.1 Parâmetro horizontal: localização horizontal

A *localização horizontal* de mão direita refere-se ao posicionamento em que a corda será atacada – se, por exemplo, mais próximo do cavalete, da boca ou do tasto.

[63] Demais autores, por vezes, abordam temáticas correlatas, mas não fazem propostas tão claras como os citados.

Figura 57 – Sentido horizontal de mão direita

Figura 58 – Sentido horizontal de mão direita (foto)

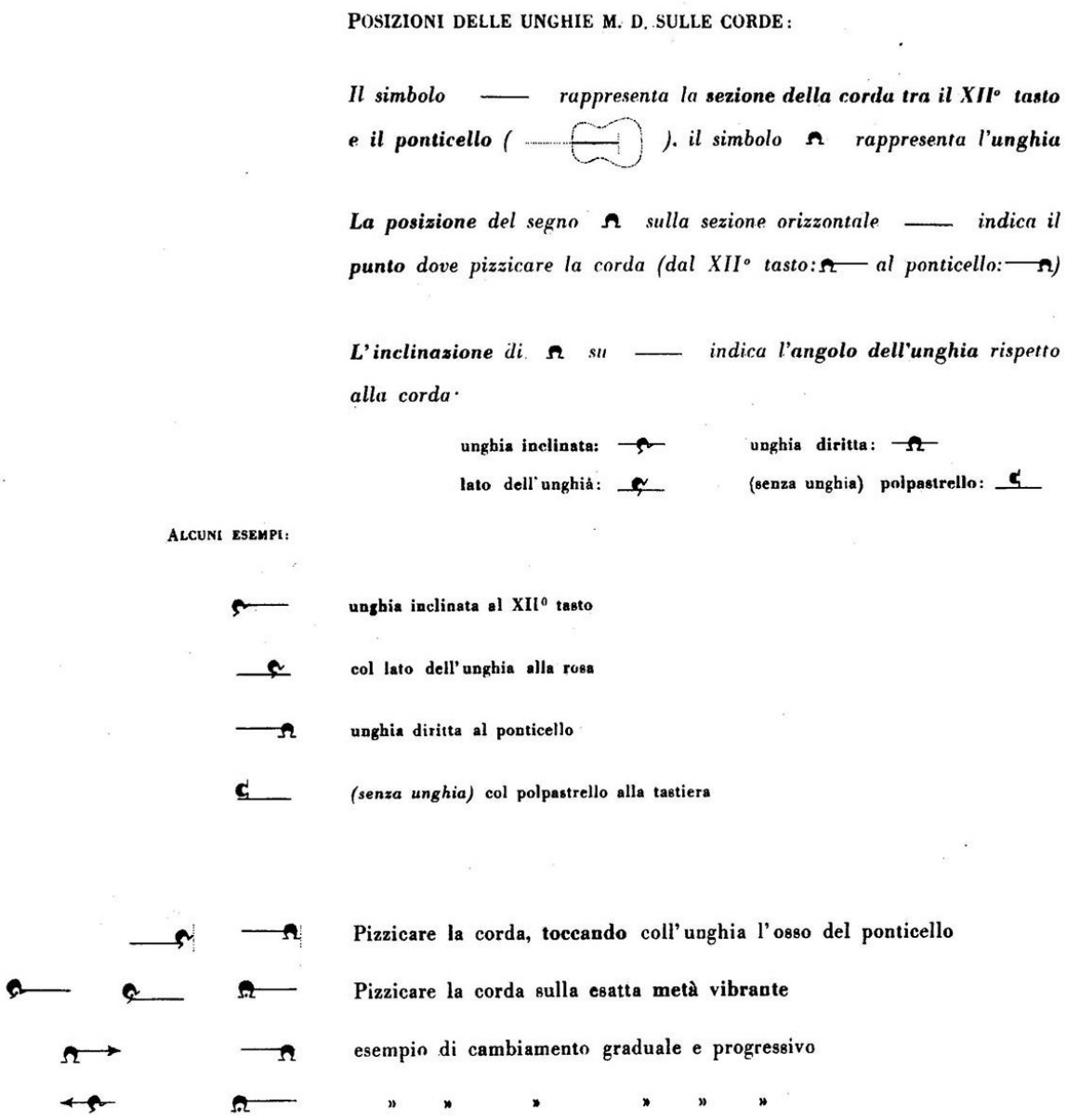
É consenso que o translado horizontal é utilizado fundamentalmente a fim de obter variações tímbricas de caráter musical-interpretativo.[64] As escolhas quanto à localização horizontal são pautadas majoritariamente pelas concepções estéticas pessoais, pelos recursos do intérprete, por sua orientação, por seu repertório e pelas possibilidades do instrumento. Uma exata localização horizontal se faz necessária somente em algumas situações, como indicação tímbrica específica na partitura, produção de harmônicos artificiais ou efeitos específicos de mão direita (nenhum desses aparece nos *25 Estudos Op.60*). Tentar criar uma sistematização sobre este parâmetro seria, na melhor das hipóteses, determinar algumas localizações da corda como "próximo ao cavalete" ou "sob a escala", o que, além de superficial, seria desconsiderar a capacidade sensível do intérprete. Da mesma forma, a questão do ângulo de ataque (se mais frontal ou lateral) também está ligada a aspectos

[64] Barceló (2009) e Santos (2009) reiteram essa informação.

timbrísticos e de construção sonora, apresentando possibilidades tão múltiplas e pessoais que qualquer tentativa de classificação seria incompleta.

O compositor e violonista italiano Alvaro Company (1965) propõe, em sua peça para violão solo *Las seis cuerdas*, símbolos que indicam o local no qual a corda deve ser atacada, o ângulo de ataque e se utiliza ou não unha. Obviamente, é uma indicação geral, mais ou menos precisa, variando sutilmente de acordo com intérprete, pois, mesmo ao indicar que a nota deve ser executada com um ataque frontal perto do cavalete, o quão frontal e o quão perto do cavalete varia sutilmente de um intérprete para outro (dependendo também, como já dito, da resposta de cada instrumento). A seguir, apresentamos os símbolos utilizados para representar esse aspecto; neles, basicamente, a linha representa a corda e o símbolo semicircular, a unha.

Figura 59 – Simbologia de localizações horizontais e ângulos de ataque na obra *Las seis cuerdas*



Fonte: COMPANY, 1965, p. 3

2.2.2 Parâmetros verticais: localização vertical e disposição

Figura 60 – Sentido vertical de mão direita

Localização vertical

Esse parâmetro diz respeito à "altura" da colocação da mão direita através das cordas. Por ser pouco discutido, não existe consenso sobre a sua nomenclatura. Na figura a seguir, apresentamos duas localizações verticais extremas de mão direita oriundas de o dedo *indicador* tocar a 1ª ou a 6ª corda. Deve-se reparar que é a mão quem realiza a movimentação para mudança de localização, evitando alterar a ação dos dedos.

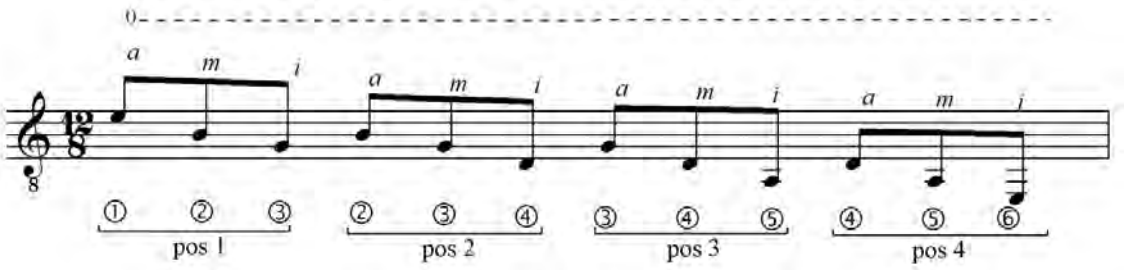
Figura 61 – Sentido vertical de mão direita (foto)

Várias nomenclaturas podem ser utilizadas para se referir a esse parâmetro, como *posição de mão direita*, *posicionamento* e *alinhamento*. Barceló (2009) e Santos (2009) utilizam o termo *posição*, analogamente ao de mão esquerda. A vantagem dessa nomenclatura é ser já usual devido a sua utilização na mão esquerda; por outro lado, utilizar o mesmo termo

pode gerar dúvidas: a posição de mão esquerda se refere a uma localização horizontal; a da mão direita, a uma localização vertical. Por não existir uma nomenclatura consagrada para se referir a esse parâmetro, preferimos utilizar simplesmente o termo genérico *localização vertical*.

É possível encontrar, na literatura, autores que abordam o *translado transversal de mão direita*, que é a mudança entre diferentes posicionamentos verticais. Destacam-se na procura de uma classificação destes posicionamentos Barceló (2009) e Santos (2009). Ambos os autores utilizam a mesma nomenclatura para se referir à localização vertical, *posição*, mas divergem no processo de classificação. Santos (2009) defende o uso do dedo *anelar* como referência devido à sua localização na extremidade da mão, sugerindo que assim existiria uma rápida localização por parte do instrumentista. O autor propõe as quatro posições básicas da Figura 62, partindo do que chama *alcance natural* da mão direita (quando os dedos *ima* estão em três cordas adjacentes, respectivamente da mais grave para a mais aguda). Em relação à notação, Santos utiliza ***pos X*** e um colchete demarcando a sua abrangência, como podemos ver neste exemplo do próprio autor:

Figura 62 – Quatro posições básicas de mão direita de acordo com Santos



Fonte: SANTOS, 2009, p. 46.

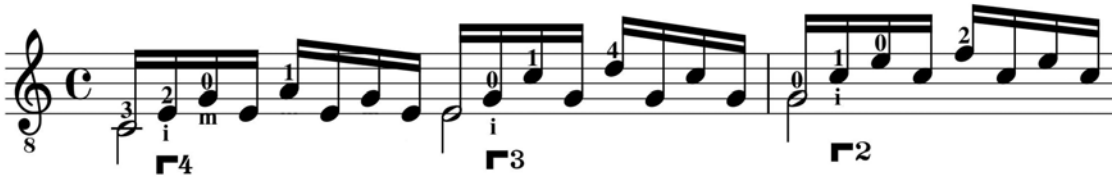
Barceló, em contrapartida, considera que o dedo que define a localização vertical de mão direita é o *indicador*, não levando em conta o alcance natural dos dedos,[65] e, assim, dispondo de seis diferentes posições. O autor também propõe uma notação: se o *i* tocar a 1ª corda, teremos **Pos.I-D**; se tocar a 2ª corda, **Pos.II-D** – e assim por diante até **Pos.VI-D**.[66]

Da mesma forma que Barceló, utilizaremos o dedo *indicador* como referência desta localização, por julgarmos ser uma solução que, aliada ao que chamaremos de *disposição*, abrange a quase totalidade das situações possíveis. A notação por nós proposta para este parâmetro foi pensada de maneira a independer da nomenclatura adotada – se *localização*

[65] O autor classifica este aspecto dentro do que chama de *apresentações*, discutido na sequência do trabalho.
[66] O *D* é utilizado para evidenciar tratar-se da mão direita.

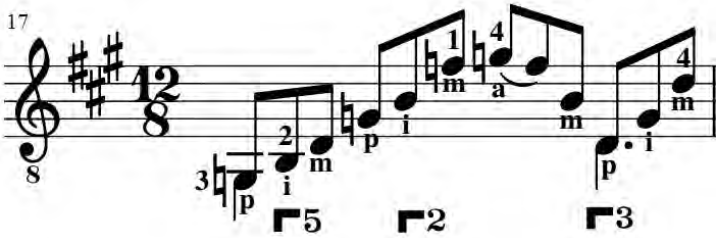
vertical, *posição, alinhamento,* etc. (as notações propostas por Barceló e por Santos mencionadas pressupõem a nomenclatura de *posição*). Podemos vê-la a seguir, nos c.1-2 do *Estudo 15*, em que a localização vertical muda a cada dois tempos. O número ao lado do símbolo ⌐ indica a corda à qual o dedo indicador está alinhado.

Figura 63 – Exemplo de localizações verticais de mão direita nos c.1-2 do *Estudo 15*



Como já dito, a mão é a principal responsável por determinar uma localização transversal, embora utilizemos o dedo *indicador* como referência em relação à corda a qual esteja frontalmente posicionado para elaborar a notação. Ou seja, o *indicador* é utilizado como referência para determinar o parâmetro, mas a responsável pela localização (e movimentação) é a mão. Assim, a notação ⌐**3** indica uma determinada localização vertical da mão referente à colocação desta quando o *indicador* toca a 3ª corda. Na Figura 63, é a mão que se desloca, gradualmente, em direção às cordas agudas. Na Figura 64, temos uma mudança da localização vertical de ⌐**5** para ⌐**2**, um movimento considerável para a mão direita. Perceber e estudar esse movimento de maneira atenciosa permite uma realização mais segura da passagem. Essa forma de análise, aliada à avaliação das *disposições* (abordada na sequência), permite um refinamento na descrição de colocação de mão direita.

Figura 64 – Mudança de localização vertical no c.17 do *Estudo 20*



Barceló divide os translados verticais em *totais* e *parciais*, assim como os de mão esquerda. Os totais se dão "quando os dedos são levados frente as cordas graças à [sic] deslocamento do braço" (BARCELÓ, 2009, p. 219) e são recomendados para saltos de três ou mais cordas. Os parciais são utilizados "quando os dedos são levados frente as cordas só pelo

pulso" (BARCELÓ, 2009, p. 219) e são recomendados em translados de até duas ou três cordas. Os detalhes de movimentação das mudanças de posicionamento serão debatidos adiante, juntamente aos de *disposição*.

Disposição

É a maneira como os dedos *ima* estão distribuídos entre as cordas. Dividiremos em três disposições de mão direita:

• **Diagonal**: quando os dedos *ima* encontram-se em cordas adjacentes (respectivamente, no sentido das agudas). Esta disposição é encontrada em arpejos de mão direita e refere-se ao que, em muitos textos, é encontrado como *alcance natural* de mão direita.

Figura 65 – Exemplo de disposição diagonal (DD) no c.1 do *Estudo 19*

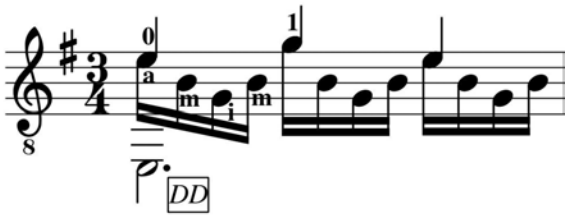


Figura 66 – Exemplo de disposição diagonal (foto)

• **Linear**: quando *ima* estão alinhados a uma única corda. Esta disposição é encontrada em trêmolos e escalas com dedilhado *ia*.

Figura 67 – Exemplo de disposição linear (DL) no c.1 do *Estudo 7*

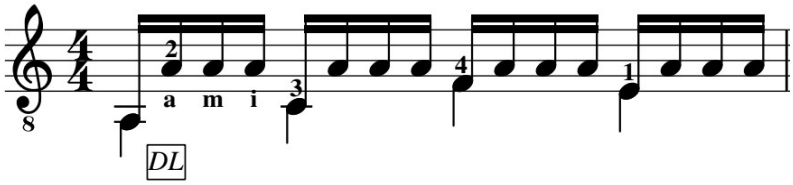


Figura 68 – Exemplo de disposição linear na primeira corda (foto)

• **Intermediária**: situação intermediária entre as duas acima, quando *ima* encontram-se distribuídos entre duas cordas. Escalas com *im* ou *ma* podem estar em disposição intermediária.

Figura 69 – Exemplo de disposição intermediária (DI) no c.1 do *Estudo 23*

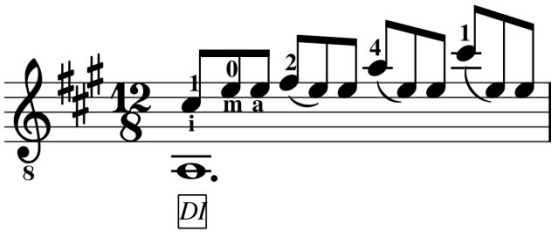
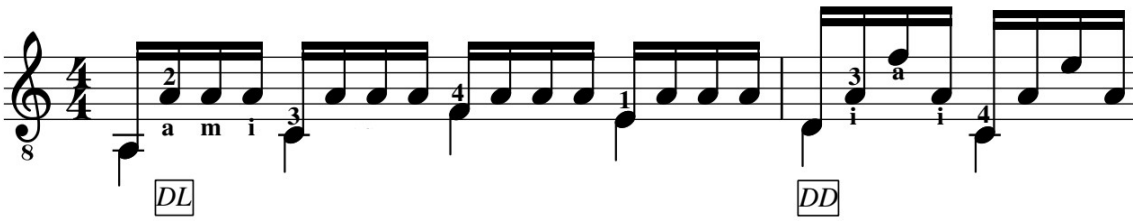


Figura 70 – Exemplo de disposição intermediária (foto)

Como nesses exemplos, utilizaremos, nas partituras, as notações **DL**, **DD** e **DI**. Assim como nos parâmetros de mão esquerda, os de mão direita são notados no espaço/tempo da partitura onde iniciam; na Figura 71, c.1-2 do *Estudo 7*, a mão direita mantém-se em disposição linear durante todo c.1, mudando para a disposição diagonal no começo do c.2.

Figura 71 – Exemplo de mudança de disposição nos c.1-2 do *Estudo 7*



Barceló (2009) e Santos (2009) propõem sistematizações diferentes para este parâmetro. O primeiro baseia-se nas apresentações de mão esquerda, dividindo entre *apresentações longitudinais* e *transversais* de mão direita:

> – Apresentação longitudinal da mão direita: Verifica-se quando os dedos p, i, m, a podem tocar numa mesma corda com o punho à mesma altura.
> – Apresentação transversal da mão direita: Corresponde à disposição habitual para tocar acordes e harpejos, que exige diferentes graus de flexão e separação dos dedos para os situar em diferentes cordas: o dedo que está mais próximo da 6ª corda fecha-se (ou melhor, aproxima-se do interior da mão) e o dedo que mais se aproxima da 1ª corda abre-se. (BARCELÓ, 2009, Glossário).

Barceló (2009) constrói as disposições que chamamos de intermediária através de *contrações*, diminuindo o alcance do que chama de apresentação transversal.[67]

Como já visto, para Santos (2009), o posicionamento de mão direita está ligado ao conceito de *alcance natural* (por nós chamado de *disposição diagonal* e por Barceló de *apresentação transversal*), que pode ser reduzido a partir de *contrações* e ampliado a partir de *aberturas*. Ou seja, a parametrização de Santos é ordenada por um único nível (*alcance natural*) que sofre variações (*contrações* e *aberturas*). Esta característica é positiva ao correr poucos riscos conceituais, mas negativa quanto ao fato de o *alcance natural* não ser necessariamente predominante no repertório, dependendo de constantes variações (não sendo assim tão didático quanto o desejado para a utilização neste trabalho).[68]

As partes do aparato motor direito envolvidas nos movimento de mudanças de localização vertical e disposição são bastante variáveis entre os violonistas: mudança na localização do *ombro*; mudança na localização do *antebraço* na lateral do violão; movimento de pêndulo a partir do *cotovelo*; diferente angulação do *punho*; maior flexão ou estiramento dos *dedos*; e, por fim, a combinação entre todos ou alguns destes.[69] A maioria dos autores defende a ideia de que o translado transversal deve ser realizado a partir do ombro, deslizando o antebraço na lateral do violão, evitando a flexão e o esticamento do dedos. Quanto à realização das mudanças de disposição, parece-nos claro que simples ajustes giratórios do punho podem auxiliar ou solucionar a questão. Por não existir unanimidade em relação à realização desses movimentos, recomendamos a experimentação individual, sempre que

---

[67] Devemos apontar que a proposta de Barceló, ao comparar conceitos de mão esquerda e direita sob o mesmo termo, pode causar uma confusão teórica: a apresentação transversal de mão esquerda atua no sentido de diminuir o raio de alcance da apresentação longitudinal, enquanto, na mão direita, a apresentação transversal atua no sentido de aumentar o raio de alcance da apresentação longitudinal. O mesmo ocorre com o termo *contração*. De acordo com o próprio autor, a contração de mão esquerda se dá: "[…] quando todos os dedos se encontram preparados para ocupar menos de quatro trastos dentro de uma Posição, pela redução da distância entre dedos não consecutivos naturalmente" (BARCELÓ, 2009, Glossário). Ou seja, a contração de mão esquerda diminui o alcance da apresentação longitudinal, enquanto a contração de mão direita diminui o alcance da apresentação transversal. Assim, as contrações de ambas as mãos trabalham a fim "diminuir um raio de alcance", porém, em sentido oposto em relação às apresentações. Podemos notar, nesse caso, que a reutilização de termos tradicionais de mão esquerda pode gerar comparações problemáticas. Nomenclaturas próprias de mão direita são positivas ao diminuir possíveis dubiedades oriundas dessas comparações.

[68] É importante notar que Santos, como Barceló, também utiliza a nomenclatura *apresentações de mão direita* na sua dissertação, porém, para um ideia diferente. Para Santos, as apresentações estão ligadas ao ângulo de ataque. A *apresentação transversal* é classificada como a que "nos dá um ângulo de 45º em relação às cordas e obedece a colocação 'natural' do braço diante das cordas" (SANTOS, 2009, p. 46) e a *longitudinal* a que "devemos flexionar o punho fazendo com que a mão tenha um ângulo em torno de 90º em relação às cordas" (SANTOS, 2009, p. 46-47). A apresentação transversal é considerada padrão pelo autor, sendo a longitudinal "adotada em casos excepcionais" (SANTOS, 2009, p.47). Como já dito, na nossa concepção, o ângulo de ataque está ligado mais à produção de som do que a uma localização necessária para que se toque determinada nota. Assim sendo, é uma variável mais ligada às escolhas interpretativas pessoais do que à mecânica básica.

[69] Angelo Gilardino (1993) ressalta que a pele do antebraço direito possui uma maleabilidade que torna possível o movimento sem que seja necessário sempre "deslizar" o ponto de contato do braço na lateral do violão, mas apenas "esticando a pele" para os lados, o que também é uma possibilidade.

possível a partir da utilização dos membros maiores, dividindo as demandas de maneira consciente e relaxada, desde o ombro até o dedo.

2.2.2.1 Expansões: abertura, cruzamento

Abertura de mão direita

As aberturas entre os dedos *ima* de mão direita ocorrem quando temos uma ou mais cordas entre dois dedos adjacentes, como no exemplo a seguir, no c.6 do *Estudo 4*, em que o *i* toca a 3ª corda e o *m*, a 1ª. É importante lembrar que as "aberturas" entre o *polegar* e os demais dedos não são consideradas como tal devido à total independência de movimentos do polegar nesse sentido.

Figura 72 – Exemplo de aberturas de mão direita (entre i-m) no c.6 do *Estudo 4*

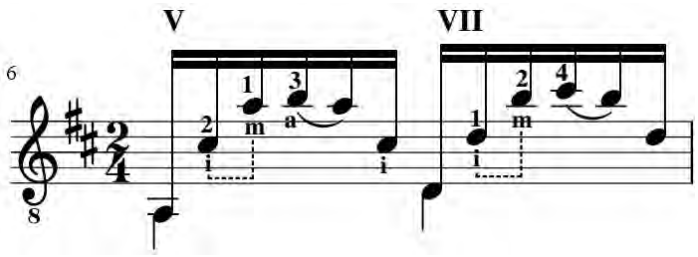


Figura 73 – Exemplo de aberturas de mão direita (entre *i-m*) (foto)

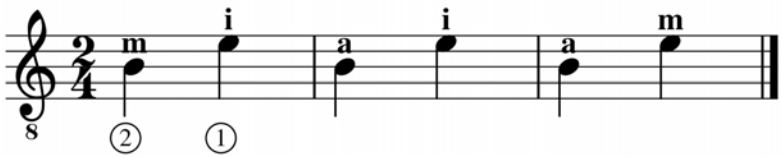
O termo *abertura* é reconhecido para ambas as mãos e, neste caso, ao ser explicitada como abertura de mão esquerda ou de mão direita, não causa dubiedade. A notação utilizada

para aberturas de ambas as mãos é igual, variando apenas a localização na partitura: como já dito, as notações de mão esquerda são colocadas na parte superior do pentagrama e as de mão direita, na inferior. As aberturas de mão direita se dão, normalmente, através de esticamentos e/ou flexões dos dedos envolvidos.

Cruzamento

Alípio (2014, p. 81-82) escreve que "A disposição natural para a execução ou o repouso dos dedos *i, m* e *a* de mão direita se dá pela ordem decrescente de cordas adjacentes. Quando esta disposição inverte-se, dizemos que há um cruzamento". O autor classifica o cruzamento como uma "disposição invertida" (ALÍPIO, 2014, p. 82). Os cruzamentos ocorrem em disposições nas quais o *indicador* toca uma corda mais aguda que o *médio* ou *anelar* ou quando o *médio* toca uma corda mais aguda que o *anelar* (independente da ordem em que os dedos tocam), como neste exemplo:

Figura 74 – Cruzamentos de mão direita



Uma mudança de corda é considerada favorável quando oriunda da disposição diagonal (inclusive é chamada de *natural*, como já visto), enquanto o cruzamento, considerado desfavorável, é oriundo de uma disposição inversa. Alípio (2014, p. 82) comenta que "(…) o cruzamento de dedos pode representar um obstáculo na execução de mão direita; isto porque implica a extensão do dedo que cruza, tornando-o instável em relação à sua posição natural". Essa citação indica que, ao se deparar com um cruzamento, o violonista tende a esticar o dedo que realiza o cruzamento, a fim de antecipá-lo frente à corda que tocará, tornando o movimento instável. Outra possibilidade de pensar o cruzamento, ao invés do esticamento do dedo que toca a corda mais aguda, é a flexão do dedo que toca a corda mais grave.

Ao analisar o cruzamento sobre a ótica dos parâmetros aqui propostos, percebe-se que a mudança de corda que dá origem ao cruzamento pode exigir uma mudança de localização vertical; nesses casos, o movimento da mão para o novo posicionamento pode substituir a extensão do dedo que realiza o cruzamento. Quando realizado dessa maneira, o cruzamento

torna-se menos instável. Logo: *um cruzamento, com esticamento ou flexão de dedo, só é de fato necessário em situações em que a mão continua verticalmente fixa*. De qualquer forma, julgamos benéfica a notação de todos os cruzamentos na partitura – até para que se perceba como proceder: se a mão continua fixa e o dedo deve esticar-se/flexionar-se ou se deve-se atentar para uma mudança de localização no momento correto. Assim, evitam-se movimentos pouco controlados que sejam eventualmente pouco eficientes. A seguir, apresentamos a notação proposta para indicar cruzamentos e uma foto da disposição inversa, com cruzamentos entre *i-m-a*. O esticamento comentado pode ser notado na foto (o dedo *indicador* estica-se em relação ao *médio* e ao *anelar*, que são flexionados).

Figura 75 – Notação proposta para cruzamentos de mão direita

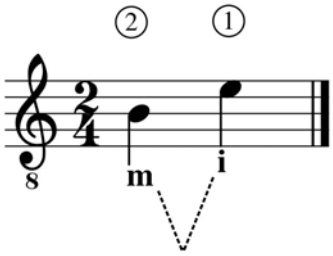


Figura 76 – Disposição inversa, cruzamento entre *i-m-a* de mão direita (foto)

Barceló (1995, p. 67) propõe evitar os cruzamentos, quando possível, através das seguintes soluções:

> a) um oportuno ligado técnico de mão esquerda; b) mudar de cordas em outra parte da passagem (se não representar uma nova dificuldade); c) intercalar o *anelar* ou o

> *polegar* (quando se toca com 'dois dedos'); d) uma repetição; e) um deslizamento. (BARCELÓ, 1995, p. 67). [70]

Na edição das obras, poderemos utilizar as soluções *a*, *b* e *c* sem necessariamente citá-las. Já as propostas *d* e *e* são menos convencionais e, aliadas, podem configurar um recurso de mão direita, a *repetição por deslizamento* (detalhado no tópico a seguir). Em outras situações, Alípio (2014, p. 82) comenta que o cruzamento pode ser desejável:

> Às vezes pode ser preferível aderir ao cruzamento a certas disposições, até favoráveis, quando o intuito for o de obter algum resultado específico, sobretudo no que diz respeito à clareza de som e ritmo. Nesses casos, dedilhar com os dedos *i-m*, ainda que os cruze em alguns momentos, pode ser a melhor opção, desde que seja uma decisão deliberada, e que esteja de acordo com as possibilidades técnicas individuais. (ALÍPIO, 2014, p. 82).

Ou seja, o cruzamento pode ser desejável ou evitado, dependendo da situação. Pensamos que a escolha ou não pelo uso do cruzamento dependerá das especificidades mecânicas de cada passagem musical e, por fim, das dificuldades e facilidades de cada violonista.

2.2.2.2 Recursos: repetição por deslizamento

Barceló (1995) defende o consenso de que um estudante iniciante deve evitar as repetições de dedos fundamentalmente para reprimir a criação de maus hábitos; superada essa etapa, o autor crê que a repetição de dedos, quando consciente, pode ser inserida como um recurso possível na prática instrumental. Barceló comenta que o deslizamento do polegar da mão direita já é bem-aceito, enquanto o deslizamento dos dedos *i, m* ou *a* ainda sofre bastante restrições (com exceção em *glissandos*). A repetição de dedos pode ser utilizada para evitar cruzamentos, e, quando aliada a um deslizamento, confere um movimento extremamente natural para a mão, dando origem à *repetição por deslizamento*. A primeira nota deve ser tocada com apoio para que o dedo, após sua execução, encontre-se já apoiado na corda inferior, que será executada na sequência. Pepe Romero escreve sobre o uso do deslizamento do *i* em escalas descendentes, defendendo que seu uso é bastante satisfatório. O autor alerta que, quando o dedo apóia-se na corda adjacente, ainda não está na colocação correta:

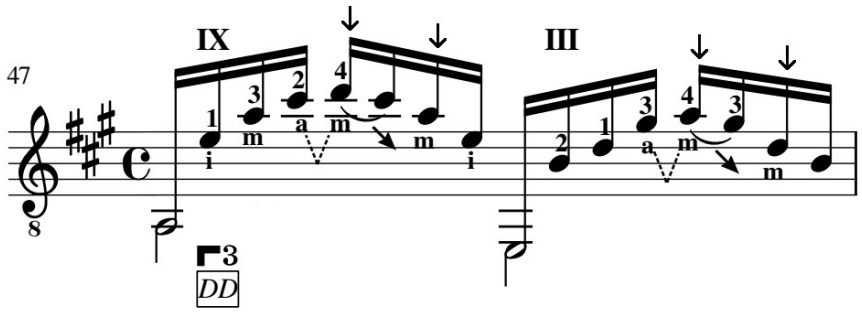
---

[70] "a) un oportuno ligado técnico de mano izquierda; b) cambiar de cuerda en otra parte del pasaje (mientras no represente una nueva dificultad); c) intercalar el *a* o el *p* (cuando se toca con 'dos dedos'); d) una repetición; e) un deslizamiento".

> Ele [o dedo] vai pousar [na corda] com muita carne [polpa]. Enquanto mantém a pressão na corda, deslize o indicador até sentir que o canto da unha toca a corda e está na posição correta para colocar a corda a vibrar. Esta manobra deve ser feita num contínuo, rápido movimento. Quando bem realizado, é muito efetivo e fácil (ROMERO, 1982, p. 34).[71]

A repetição por deslizamento pode ser um mecanismo útil para evitar cruzamentos e mudanças de localizações verticais e/ou disposições desconfortáveis. Vale lembrar que é necessário um controle do som dos toques com e sem apoio para que soem de maneira homogênea, não constituindo assim um problema técnico musical para a passagem. No exemplo a seguir, c.47 do *Estudo 25*, temos uma sequência de mão direita que pode ser realizada com repetição por deslizamento. A primeira repetição por deslizamento do *médio* ocorre entre as notas Ré (1ª corda) e Lá (2ª corda), marcadas na Figura 77 com flechas. Aliada ao sutil esticamento do *médio* (evidenciado pelo traço pontilhado), a repetição por deslizamento possibilita a manutenção da mão em uma mesma localização vertical, com deslocamento mínimo, o que pode ser favorável mecanicamente (o mesmo ocorre na sequência do compasso, entre as notas Lá, 1ª corda, e Ré, 2ª corda). Esse exemplo pode ser visualizado em 2m15s do vídeo em anexo.

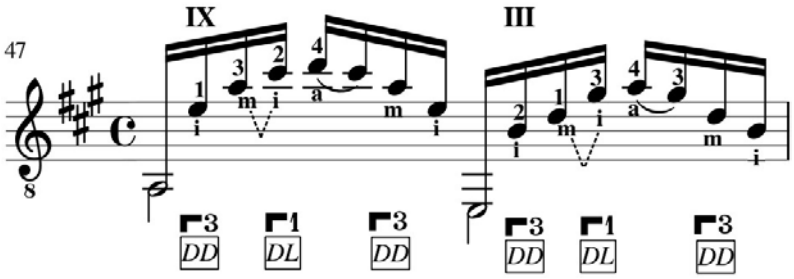
Figura 77 – Exemplo de repetição por deslizamento no c.47 do *Estudo 25*



Realizando a mesma passagem com um dedilhado sem repetições, as mudanças de localização vertical e disposição ocorrem com maior frequência, como se pode- ver no exemplo a seguir.

[71] "It will land with too much flesh. While keeping pressure on the string, roll the index finger until you feel the corner of the nail touch the string and are in the correct position to release the string to vibrate. This maneuver must be done in one continuous, fast motion. When well done, it is very effective and easy".

Figura 78 – c.47 do *Estudo 25*, (mesma passagem sem repetição por deslizamento)



O primeiro dedilhado possui repetição por deslizamento e sutil esticamento do *médio*, enquanto o segundo não tem repetição, mas gera uma movimentação maior da mão. Julgamos, neste caso, que a menor movimentação da mão compense o esticamento e a repetição do *médio* em termos de segurança e de firmeza do movimento. Visto que o resultado musical deve ser idêntico em ambos os casos, essa ponderação dependerá de critérios pessoais, sendo nosso objetivo salientar a possibilidade desta ferramenta.

2.2.3 Recursos do polegar: antecipação e apagamento

Antecipação de polegar de mão direita

A antecipação de polegar de mão direita é o ato de apoiar o polegar sobre a próxima corda a ser tocada, esperando o momento de sua execução. Ela também é encontrada na literatura como *plant* ou *planting* – a antecipação é, de acordo com David Tanembaum (1992, p. 48), "o ato de pré-posicionar um dedo sobre a corda que está prestes a ser tocada".[72] Scott Tennant (1995, p. 35) explica e comenta benefícios do *planting*:

> *Planting* simplesmente envolve preparar ou posicionar a ponta do dedo em uma corda com precisão suficiente para executar o ataque. Também ajuda para brevemente parar a vibração de uma corda entre notas – apenas o suficiente para controlar o som. "Golpear" o dedo numa corda vibrando causa um som de "batida", e, muito frequentemente, a unha sozinha faz um contato descuidado com a corda, criando um efeito de chiado. Pelo *planting*, controlamos a colocação do dedo e minimizamos qualquer ruído indesejável. *Planting* é também a única maneira efetiva de controlar a articulação.[73]

[72] "The act of pre-positioning a finger on the string it is about to play".
[73] "Planting simply involves preparing, or placing, a fingertip on a string accurately enough to execute a stroke. It also helps to briefly stop the vibration of a string between notes – just enough to control the tone. Slapping the finger down onto a vibrating string causes a slapping sound, and, more often than not, the nail alone makes careless string contact creating a sizzling effect. By planting we control where we land and minimize any unpleasant noises. Planting the fingers is also the only effective way to control the articulation".

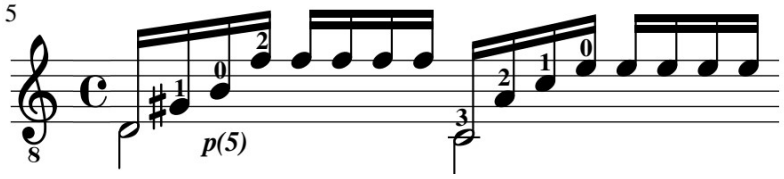
Aaron Shearer fala em *prepared-stroke* (toque preparado), que apresenta as mesmas características da antecipação. O autor enumera algumas vantagens desse toque:

> • Assegura a colocação precisa e firme da ponta do dedo e da unha contra a corda.
> • Produz uma maior sensação de segurança
> • Acelera o progresso no sentido de ser capaz de mover o polegar e os dedos de forma precisa e segura em um movimento contínuo (SHEARER, 1990, p. 37).[74]

Para o Shearer, o toque preparado impõe uma pausa, diferentemente do que chama de toque contínuo. Isso não configura um problema no caso que abordaremos, pois serão utilizadas antecipações apenas em casos em que o polegar espera em uma corda que não esteja soando. Pepe Romero (1982) também escreve sobre toques preparados e os divide entre *full plant* (antecipação completa) e *sequencial plant* (antecipação sequencial). Na primeira, dois ou mais dedos apóiam-se nas cordas que tocarão com alguma antecedência enquanto, na antecipação sequencial, o dedo apóia-se na corda por um curto período antes de tocá-la. Romero comenta que o *full plant* é muito aconselhável na maioria dos arpejos ascendentes começados com *polegar*, podendo os demais dedos anteciparem-se juntamente ao toque do *polegar*. Como vimos, qualquer dedo pode ser antecipado, porém, nesta pesquisa, abordaremos exclusivamente o *polegar* devido à destacada importância que ele exerce como referência para a mão e para os demais dedos ao se apoiar nas cordas mais graves.

Não existe uma notação padronizada para este recurso e, em verdade, raras são as notações encontradas. A notação proposta é proveniente da prática didática do Prof. Dr. Edelton Gloeden, possuindo pontos em comum com a notação proposta por Charles Duncan (1993). Nas figuras a seguir, o polegar da mão direita, após executar a nota Ré (4ª corda), apóia-se sobre a 5ª corda, esperando o momento de executar a nota Dó. Esse exemplo pode ser visualizado em 2m27s do vídeo em anexo.

Figura 79 – Antecipação de polegar de mão direita no c.5 do *Estudo 2*



[74] "It ensures accurate and firm placement of the tip and nail against the string. It yields an increased feeling of security. It speeds your progress toward being able to accurately and securely move p or your fingers in a continuous motions".

Figura 80 – Antecipação de polegar de mão direita (foto)

Apagamento com polegar de mão direita

Este mecanismo, indispensável em grande parte do repertório, sugere que o polegar da mão direita abafe uma corda que esteja soando, interrompendo seu som. O apagamento se dará, assim, pelo contato da polpa do polegar com a corda, cessando sua vibração. Angelo Gilardino (1993, p. 31) cita seis maneiras de realizar apagamentos, sendo uma delas a realizada pelo "polegar que retorna a uma corda, depois de colocá-la em vibração, com um contato normal sobre esta".[75] O mesmo autor escreve que:

> Um som deve ser interrompido apenas por razões musicais, e não casualmente: tal razão pode ser rítmica, de fraseado (como no caso do *staccato*), de incompatibilidade harmônica ou tímbrica com os sons sucessivos (vibração de corda solta, por simpatia) (GILARDINO, 1993, p. 31).[76]

Nessa citação, fica claro que este mecanismo possui implicações fundamentalmente musicais, o que o aproxima do conceito de "técnica" exposto no início deste capítulo. Incluímo-lo nesta pesquisa, mesmo assim, por considerar essencial que o movimento se torne um reflexo corrente no aparato neuromotor do instrumentista. Duncan (1993, p. 76) associa a mecânica do apagamento com a da antecipação, destacando a importância musical deste recurso:

> A ressonância dos baixos algumas vezes faz necessário silenciar uma nota mais grave por um movimento independente do polegar, devido à importância de uma

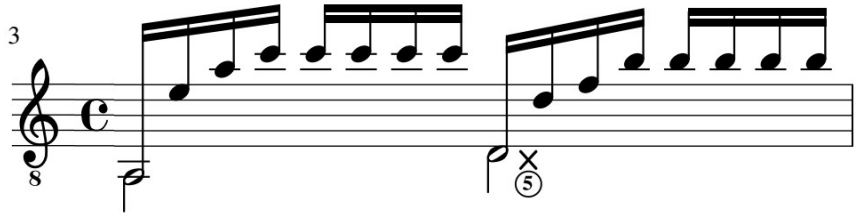
[75] "Il pollice che ritorna su una corda, dopo averla messa in vibrazione, con un normale contatto dall'alto".
[76] "Un suono deve essere interrotto soltanto per ragioni musicali, e non incidentalmente: tali ragioni possono essere ritmiche, di fraseggio (come nel caso dello 'stacatto'), di incompatibilità armonica o timbrica con i suoni successivi (vibrazioni di corde a vuoto, risonanze simpatiche)".

> harmonia limpa ou contraponto. Os reflexos cultivados no *planting* facilitam esse movimento do polegar. […] Linhas elegantes de baixo são um dos diferenciais em uma execução refinada. (DUNCAN, 1993, p. 76) [77]

Os aspectos musicais mais determinantes para o uso apagamento são: condução melódica e clareza das relações harmônicas.

A notação proposta é composta por um "X" (simbolizando o apagamento) mais a indicação da corda a ser abafada. Assim como a notação utilizada por Duncan (1993), nossa notação não está na nota a ser apagada, mas no espaço/tempo da partitura em que o apagamento acontece. A seguir, apresentamos a notação proposta no c.3 do *Estudo 2*, em que as duas notas (Lá, 5ª corda, e Ré, 4ª corda) da linha inferior não devem soar harmonicamente.

Figura 81 – Apagamento de polegar de mão direita no c.3 do *Estudo 2*

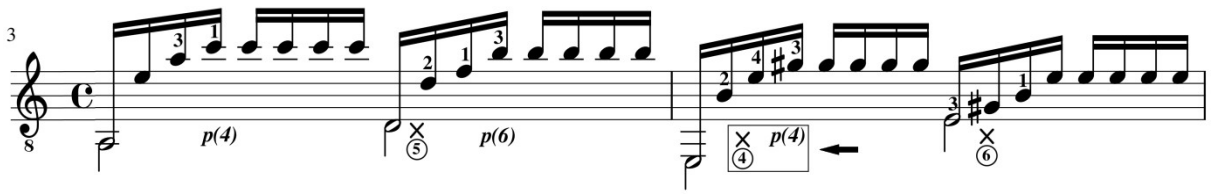


Nesse exemplo, o apagamento da nota Lá (5ª corda) se dará imediatamente após a execução da nota Ré (4ª corda). Haverá, assim, uma pequena fração de tempo em que as duas notas soarão juntas; todavia, o resultado sonoro terá mais efeito de condução melódica que de sons sobrepostos devido ao curto tempo em que as notas soam juntas.

Encontraremos, nas obras, situações nas quais o apagamento e a antecipação poderão ocorrer simultaneamente. Quando for necessário realizar um apagamento em uma corda que pode ser antecipada pelo polegar, em vez de se realizar dois movimentos (um de apagamento e outro de antecipação), o polegar realiza o apagamento e mantém-se em contato com a corda esperando o momento de atacá-la. Nesses casos, ambas as notações aparecerão lado a lado indicando a mesma corda, como no exemplo a seguir.

[77] "The resonance of the bass strings makes it sometimes necessary to silence a lower note by a separate movement of the thumb, in the interest of clean harmony or counterpoint. The reflexes cultivated in "planting" facilitate this movement of the thumb. [...] Neat bass-lines are one of the distinguishing marks of refined playing".

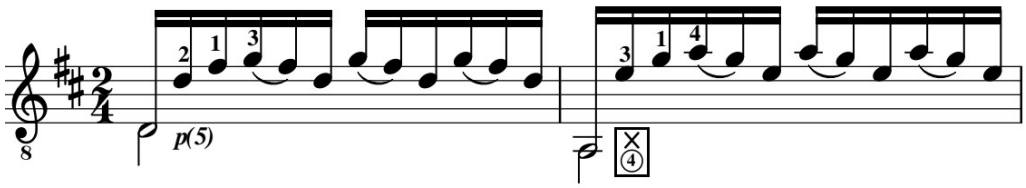
Figura 82 – Exemplo de antecipação e apagamento de polegar na mesma corda no c.4 do *Estudo 2*



Nesse exemplo, a situação destacada mostra um apagamento seguido de antecipação na 4ª corda. Na prática, o dedo simplesmente continua em contato com a corda após o apagamento esperando o momento de atacá-la. Como comparação, no c.3, ocorrem dois movimentos independentes: o apagamento na 5ª corda é seguido por uma antecipação na 6ª corda.

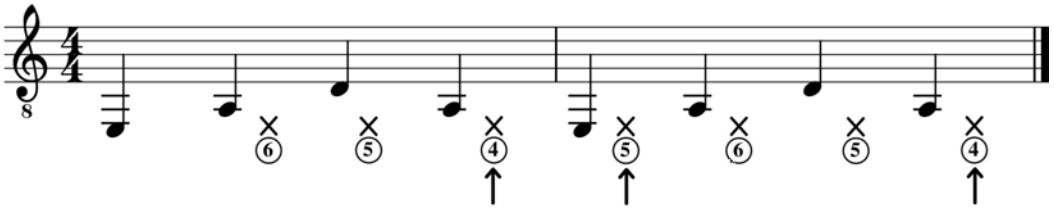
Temos situações nas quais a corda abafada é a adjacente superior (mais aguda) da executada e o abafamento pode ser realizado por um simples toque apoiado de polegar. No exemplo a seguir, nos c.2-3 do *Estudo 4*, ao tocar a nota Lá (5ª corda) com apoio, o polegar apóia-se na 4ª corda, já realizando o apagamento da nota Ré. Não utilizaremos nenhuma notação para estes casos por julgarmos tratar-se de um movimento bastante natural. Nestes casos, é importante que o som dos toques com e sem apoio sejam controlados de maneira que soem semelhantes. Violonistas não familiarizados com o toque apoiado de polegar, porém, podem julgar recomendável a notação a fim de recordar a necessidade do toque apoiado.

Figura 83 – Apagamento por toque apoiado de polegar



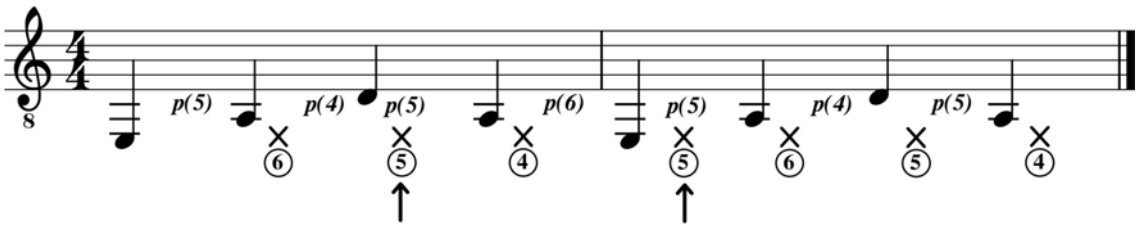
Na Figura 84, apresentamos uma proposta de exercício de apagamento de polegar de mão direita. Os apagamentos marcados com flecha podem ser realizados simplesmente através de um toque apoiado de polegar.

Figura 84 – Proposta de exercício de apagamentos de polegar de mão direita



A seguir, demonstramos o mesmo exercício, mas utilizando simultaneamente apagamentos e antecipações. Os apagamentos, claro, devem ser realizados antes das antecipações. Nas duas situações destacadas pelas flechas, a corda que deve ser abafada coincide com a ser antecipada, sendo necessário somente um movimento. Esse exemplo pode ser visualizado em 2m46s do vídeo em anexo.

Figura 85 – Proposta de exercício de apagamentos e antecipações de polegar de mão direita



Ambos os exercícios devem ser praticados muito lentamente (inicialmente, inclusive, com ritmo livre) e com concentração na absorção cinestésica do movimento.

Por fim, outro importante tipo de apagamento é o realizado quando todas as cordas devem ser abafadas, ocasionando um apagamento total, frequente em finais de seções e em finais de músicas. Nessas situações, o polegar encosta com a sua parte lateral sobre as seis cordas, abafando-as. Outra maneira de realizar tal apagamento é encostando a lateral oposta da mão (próxima ao dedo mínimo). Nas figuras abaixo, demonstramos a notação proposta para este recurso e as fotos de ambas as maneiras citadas de realizá-lo.

Figura 86 – Apagamento total no c.8 do *Estudo 8*

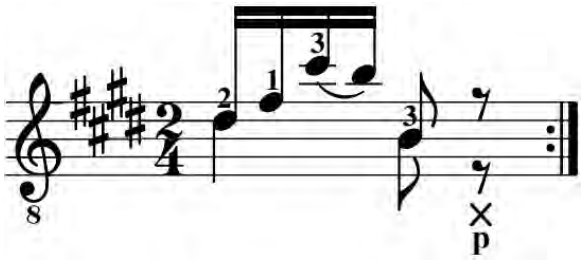


Figura 87 – Duas formas de realizar o apagamento total (foto)

3 APLICAÇÃO NOS *25 ETUDES MÉLODIQUES ET PROGRESSIVES OP. 60.*

A partir de agora, os conceitos levantados no capítulo anterior, *Mecânica Instrumental: parâmetros e recursos*, serão aplicados aos *25 Estudos Op.60*, seguindo a ordem exposta a seguir:

• MÃO ESQUERDA

As digitações, parâmetros e recursos de mão esquerda são notados na parte superior das notas e da pauta (algumas digitações podem eventualmente não seguir este padrão a fim de lograr uma melhor diagramação da partitura).

• Definição de dedilhado de mão esquerda

A digitação de mão esquerda é concebida, na maior parte das vezes, antes do dedilhado de mão direita.

• Análise e notação dos parâmetros horizontais

▪ ***Posição*** (quando tivermos uma pestana ou meia pestana, a posição não precisará ser notada por estar subentendida).

▪ ***Apresentação.***

• Análise e notação das expansões de parâmetros

▪ ***Abertura*** (a abertura entre 1-2, considerada *retroextensão*, poderá modificar a análise inicial de posição).

▪ ***Sobreposição inversa.***

▪***Contração.***

• Verificação da possibilidade da utilização dos recursos.

▪ ***Dedo-guia.***

▪ ***Eixo.***

▪ ***Translado parcial.***

▪ ***Salto.***

• Análise do parâmetro vertical

▪ ***Localização vertical.***

• Análise das expansões de parâmetros

▪ ***Pestana/meia pestana.***

•Verificação da possibilidade da utilização dos recursos

▪ ***Ponto de apoio.***

▪ ***Pivô misto.***

• MÃO DIREITA

• Definição do dedilhado de mão direita

• Análise e notação dos parâmetros horizontais

▪ ***Localização vertical.***

▪ ***Disposição.***

• Análise e notação das expansões de parâmetros

▪ ***Abertura.***

▪ ***Cruzamento.***

• Análise e notação dos recursos

▪***Repetição por deslizamento.***

• Análise e notação dos recursos de polegar

▪ ***Antecipação.***

▪ ***Apagamento.***

• ANÁLISE DE SITUAÇÕES ESPECÍFICAS

As demandas mecânicas das obras podem exceder ou ter particularidades não englobadas pela notação até então elaborada, sendo analisadas à parte. Alguns trechos das partituras serão marcados com um asterisco (*), direcionando as informações contidas ao

término da partitura de cada obra, sendo essas: situações não contempladas pela notação, com a notação passível de dúvidas, ou eventuais sugestões.

A *localização vertical de mão direita* não será analisada em todas obras. Os *Estudos 2, 3, 4, 7, 8, 10, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 22, 23 e 25* são analisados normalmente. O *Estudo 16* é analisado textualmente, no texto específico da obra. Nos *Estudos 1, 6, 9, 11, 14 e 18*, temos predominância de material escalar ou de linhas melódicas; nos *Estudos 5 e 17*, encontramos ataques de *indicador*, *médio* ou *anelar* intercalados por ataques de *polegar*; e, nos *Estudos 21 e 24*, temos constantes mudanças entre linhas melódicas e acordes. Nesses casos, a notação da localização vertical é pouco útil e sua análise, facilmente dedutível; por isso, a notação não se faz necessária.

Partituras analisadas

Duas partituras foram elaboradas: *Análise mecânica* e *Edição*. A primeira contém a aplicação da sistemática de análise mecânica, a qual é apresentada no corpo do texto por ser parte central do trabalho; a segunda é a transcrição da obra, anexada ao fim deste trabalho, com a digitação proposta e com informações musicais que foram retiradas da primeira versão (andamentos, dinâmicas, linhas de fraseado, articulação, etc.). Ambas as versões podem ser classificadas, de acordo com Figueiredo (2004, p. 50-51), como Edições Práticas (ou Didáticas), pois são:

> destinada(s) exclusivamente a executantes, sendo baseada(s) em uma única fonte, na verdade qualquer fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto. (…) A ênfase principal das Edições Práticas está no aspecto de realização sonora, trazendo sinais de vários tipos (…) que têm a intenção (…) de conduzir o executante que a utiliza. (…) Tais edições são, em grande parte, realizadas (…) sem qualquer preocupação com autenticidade, intenção do compositor, ou qualquer outro preceito cultivado pelas metodologias críticas. (FIGUEIREDO, 2004, p. 50-51)

As versões aqui realizadas, como mencionado, não apresentam preocupações relacionadas à autenticidade ou às intenções do compositor, sendo destinadas à aplicação prática de uma sistemática de análise mecânica instrumental com os diversos sinais aqui propostos. Nossa intenção é conduzir o executante à compreensão dessa sistemática. Os dedilhados e digitações selecionados, por exemplo, basearam-se nas concepções musicais, técnicas e mecânicas do autor e do orientador. Apesar de propormos uma análise mecânica "fria", determinadas escolhas são tomadas a partir de conceitos técnico-musicais, e diferentes

escolhas implicariam em diferentes resultados. Não nos aprofundaremos nestes aspectos, como já dito quando diferenciamos *mecânica* e *técnica*, por não ser o foco deste trabalho.

Os *25 Estudos op.60* são intitulados como progressivos e podem ser estudados na ordem proposta. Todavia, não temos convicção de que as obras sejam necessariamente progressivas quanto às dificuldades mecânicas. A ordem progressiva utilizada na prática didática do Prof. Dr. Edelton Gloeden (2013, [s.p.]) pode ser tão ou mais gradual nesse sentido:

2–3–19–13–16–4–8–10–7–15–11–1–14–12–18–9–6–5–17–21–24–20–22–23–25

Aprendizagem do mecanismo

Após realizada a análise das demandas mecânicas, passa-se ao processo de aprendizagem dos movimentos. Para Fernández (2000), a aprendizagem de um mecanismo se dá pela aquisição de novos reflexos neuromotores, ao estabelecermos uma correspondência biunívoca entre a sensação e o movimento. Dessa maneira, o autor concede à subjetividade do executante o direito a existência muitas vezes negado pelos métodos tradicionais, baseado em repetições e cópias exteriores de movimentos. Todavia, essa "subjetividade" está a serviço de uma aquisição objetivamente consciente, primeiramente descoberta e experienciada e depois exercitada e refinada. O autor propõe, então, que o processo de aquisição consciente e o manejo da sensação neuromotora se dê nas seguintes etapas:

> • Adquire conscientemente a sensação neuromotora que acompanha o movimento desejado. […] Trata-se de localizar o músculo ou grupo de músculos que leva(m) a carga principal do movimento, que são o centro de ação do mesmo.
> • Esta se trata de uma percepção sinestésica, mental, da sensação de esforço muscular que se percebe "ali".
> • Após repetições, esta fica arquivada na memória neuromotora, e está disponível para ser convocada à vontade (FERNÁNDEZ, 2000, p. 12).[78]

É interessante notar a semelhança desse processo com o proposto por Iznaola (2000). A abordagem é outra – Iznaola (2000, p. 13) discute a busca de "soluções para problemas", mas o processo é dividido em três etapas comparáveis:

[78] "(En una primera fase, el estudiante) adquiere conscientemente la sensación neuromotora que acompaña el movimiento deseado. (Con esto queremos decir que generalmente) se tratará de localizar el músculo o grupo de músculos que lleva(n) la carga principal del movimiento, que son el centro de acción del mismo. (…) Se trata en cambio de una percepción cenestésica, mental, de la sensación de esfuerzo muscular que se percibe 'allí'. Luego de algunas repeticiones, esa sensación queda archivada en la memoria neuromotora, y está disponible para ser convocada a voluntad".

• Identificação – detectar o problema
• Compreensão – causa e solução
• Assimilação – tornar orgânico através da repetição guiada.

Embora Fernández tenha uma visão direcionada à aquisição de sensações neuromotoras e Iznaola às soluções de problemas, as semelhanças entre os pontos são evidentes. De acordo com os autores, o processo de aquisição de um mecanismo começa pela identificação das situações em que um determinado mecanismo pode ser utilizado, passa pela localização e aquisição mental e sinestésica que acompanha o movimento desejado e termina com a memorização da sensação neuromotora por meio de repetições inteligentes. Fernández (2000) destaca que, embora a sensação seja adquirida já da primeira vez em que o movimento é executado, é através de repetições inteligentes que será desenvolvida e refinada.

Podemos considerar que duas dessas etapas foram realizadas no capítulo anterior (a identificação e explicação de quais são os parâmetros e recursos mecânicos e quando podem ser utilizados e a breve compreensão do modo de praticar ao instrumento, quais partes do corpo são utilizadas para a realização do movimento) e que a última se dará a partir deste momento (aplicação dos conceitos nos *25 Estudos Op.60*), oferecendo a possibilidade de repetição, assimilação e memorização dos movimentos em situações variadas.

Como já dito, o processo de aprendizagem mecânica não tem relação direta com questões musicais. Fernández (2000, p. 18) inclusive comenta que "na aprendizagem do mecanismo […], o ouvido intervém apenas como observador. […] Uma vez conseguida a localização da sensação, o ouvido pode retomar seu lugar natural e, assim, ajudar a refinar o movimento básico".[79]

Fernández (2000, p. 25) alia à necessidade de conscientização das sensações e movimentos uma atitude de curiosidade saudável perante o estudo:

> Não somente é necessário, mas também conveniente, colocar-se em uma atitude de jogo frente ao instrumento; não é casual que, em vários idiomas, "jogar" seja sinônimo de "tocar" um instrumento. Uma atitude lúdica durante o estudo, combinada com uma saudável curiosidade por nossas sensações cinestésicas, é a mais produtiva, ademais de ser a proteção mais adequada contra a "hipocondria do mecanismo" que se pode observar em muitos instrumentistas principiantes e ainda nos avançados. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 25) [80]

---

[79] "En el aprendizaje de mecanismo (…) el oído interviene apenas como un observador (…). Una vez conseguida la localización de la sensación, el oído puede retomar su lugar natural y así ayudar a refinar el movimiento básico".

[80] No sólo es necesario sino también conveniente colocarse en una actitud de juego frente al instrumento; no es casual que en varios idiomas "jugar" sea sinónimo de "tocar" un instrumento. Una actitud lúdica durante el estudio, combinada con una sana curiosidad por nuestras sensaciones cenestésicas, es la más productiva, además de ser la protección más adecuada contra la "hipocondría del mecanismo" que se puede observar en muchos principiantes, y aún avanzados".

Encarando dessa forma, acreditamos que o estudo mecânico, muitas vezes visto como algo massante, possa ser visto de forma mais empolgante para quem envereda por essa via.

A seguir, antes das partituras, apresentamos tópicos específicos que discutem características gerais e o caráter geral das demandas mecânicas de cada *Estudo*. As leituras dos textos e das partituras são atividades complementares.

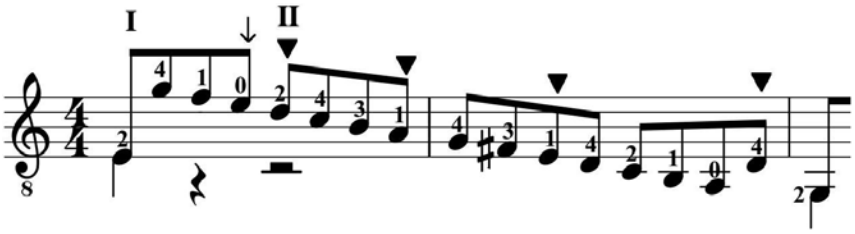
Estudo 1 – Allegro

A primeira obra da série tem como principal foco técnico escalas ascendentes e descendentes, além de possuir uma pequena seção com arpejos ascendentes e translados longitudinais de mão esquerda.

A movimentação de mão direita, neste Estudo é muito dinâmica. Com predominância escalar, a disposição intermediária domina a obra, enquanto a localização vertical varia constantemente. Entre os c.21-22 e c.29-36, os arpejos de mão direita exigem disposição diagonal. Chama atenção a quantidade de possíveis antecipações de polegar de mão direita, vinte e sete ao todo.

A mão esquerda, devido às trocas de cordas durante o movimento escalar, também varia constantemente sua localização transversal. Destacam-se duas formas de realizar essa mudança: *saltos* durante a utilização de cordas soltas ou por um *sutil ponto de apoio* do dedo que toca a última nota de cada corda. No exemplo da figura a seguir, entre os c.3-4, o movimento transversal da mão esquerda é realizado, primeiramente, aproveitando o Mi (1ª corda solta) e, posteriormente, por dedos que funcionam como sutis pontos de apoio (devido à sua sutileza, estes pontos de apoio não serão notados na partitura).

Figura 88 – Mudanças verticais de mão esquerda nos c.3-4 do *Estudo 1*



São possíveis digitações com a utilização de mais cordas soltas, porém, optamos pelo uso de algumas notas em cordas presas para facilitar a articulação *stacatto* da obra e para distribuir mais uniformemente a quantidade de notas por corda. Porém, é interessante notar

que quase todas as mudanças de posição e/ou de apresentação por salto podem ser realizadas durante as cordas soltas (exceções entre os c.31-34), tornando mais eficiente o trabalho de mão esquerda. Ragossnig (2007, p. 68) propõe o estudo da obra com ritmos pontuados (colcheia pontuada e semicolcheia).

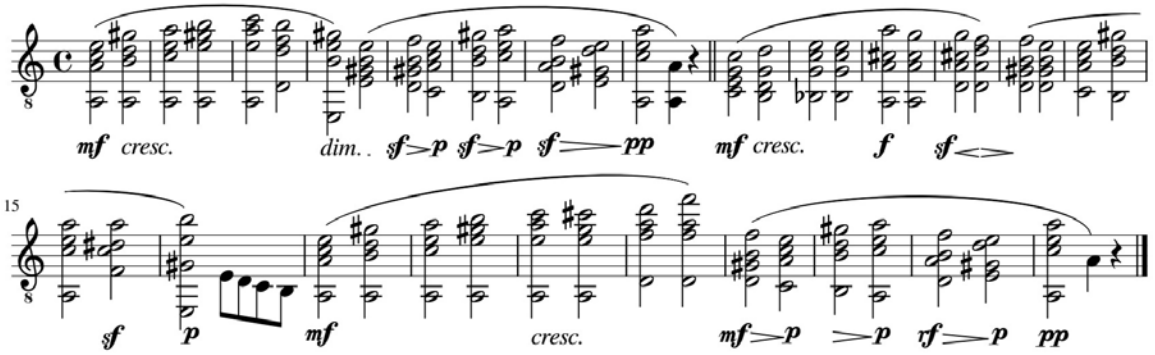
Estudo 2 – Moderato con espressivo

A obra, primeira na ordem de dificuldade proposta por Gloeden (2013), é construída por um motivo com arpejo ascendente e notas repetidas. Sua simplicidade pode ser explicada pela baixa variação nas atividades das mãos: a direita mantém o padrão durante toda obra, e a esquerda trabalha com blocos de acordes que mudam nos primeiros e nos terceiros tempos de cada compasso (muitas vezes a primeira nota desses tempos é uma corda solta, o que dá mais tempo para uma mudança cômoda entre os acordes). Destaque para as dezenove ocorrências de dedos-guias e para as seis ocorrências de dedos-guias e eixos simultâneos.

O dedilhado que utilizamos (*pima mima*) trabalha com a mudança constante de disposição e localização vertical. Nos primeiros e terceiros tempos, temos disposição diagonal localizada verticalmente alinhada à terceira corda e, no segundo e no quarto tempo, disposição linear localizada verticalmente alinhada à primeira corda (exceções nos c.8, 9, 16 e 24). Serão notados, na partitura, somente os momentos de trocas de padrão, evitando, assim, sobrecarregá-la desnecessariamente. O dedilhado *pima mama* é também pode ser utilizado e demanda menor movimentação da mão.

Com a intenção de estudar mais detidamente os aspectos de mão esquerda, pode-se executar a obra em acordes, como mostra a redução harmônica a seguir.

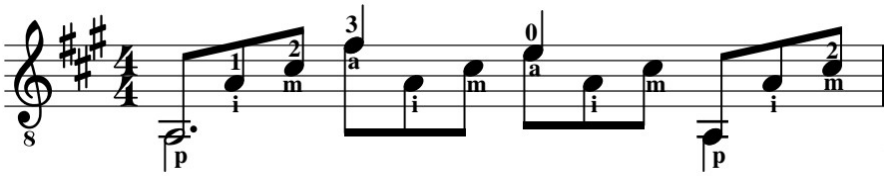
Figura 89 – Redução harmônica *Estudo 2*



Estudo 3 – Andantino

Um dos mais conhecidos da série, este Estudo é estruturado pelo motivo de um compasso que se repete durante toda a obra e no qual se percebem três planos sonoros: parte superior (tocada pelo *anelar*), parte do baixo (tocada pelo *polegar*) e notas de acompanhamento (tocadas por *indicador* e *médio*).

Figura 90 – Planos sonoros do *Estudo 3*



Os focos técnicos deste Estudo são o arpejo ascendente de mão direita e a condução melódica das duas vozes extremas em forma de diálogo. Apesar do movimento melódico da parte superior, a mão esquerda é pensada em blocos de acordes, que variam a cada compasso. A mão direita mantém-se constante durante toda obra, em disposição diagonal e localizada verticalmente alinhada a terceira corda (exceção no c.7, alinhada à quarta corda).

Estudo 4 – Allegretto

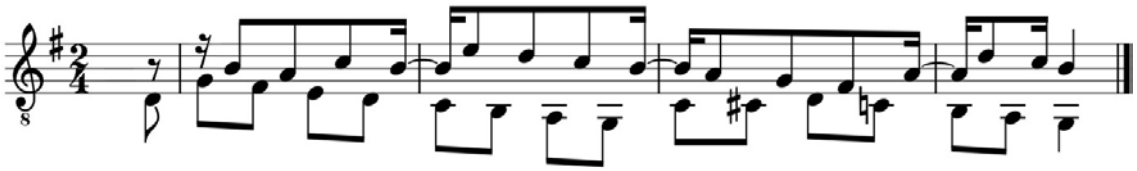
Este Estudo é inteiramente construído a partir do motivo de arpejo ascendente de mão direita e ligado descendente de mão esquerda. Para a realização dos ligados descendentes de mão esquerda, o dedo que executa a nota superior deve dar um leve "impulso" na corda ("para fora" e "para baixo" do braço do violão), enquanto o dedo que executa a segunda nota do ligado (nota inferior) já deve estar pressionado antes desse movimento ocorrer. Se o dedo que toca a nota inferior pressionar a corda simultaneamente à "puxada" o ligado tende a resultar débil. Tanenbaum (1992, p.11) e Ragossnig (2007, p.34) comentam que a obra deve ser tocada de maneira leve, evitando marcar a primeira nota do ligado. Recomendamos a leitura de Carlevaro (1979) para maior pormenorização da execução de ligados descendentes, pois o autor detalha a colocação mais adiantada do braço, o movimento do que chama de "anulação do impulso" e a necessidade de evitar os ruídos e o escorregar do dedo que realiza o ligado na corda vizinha.

A mão direita caracteriza-se pela preponderância da disposição intermediária ao longo da obra. O trabalho do polegar de mão direita entre os c.5-8, com combinações de antecipações e apagamentos, requer atenção para a realização.

Estudo 5 – Moderato

A característica principal deste Estudo é o diálogo em *legato* entre as duas vozes (Tanenbaum, 1992, p.12). Apesar da escrita em semicolcheias, os valores da parte superior, nos trechos entre c.1-8, 13-16, 25-26, 29-30 e 34, podem durar uma colcheia, como na figura a seguir. Isso se deve às características instrumentais e é bastante provável que o próprio compositor soubesse e se utilizasse disso, não sendo necessário escrever da forma colocada na Figura 91 justamente por ser consenso entre os instrumentistas. Esses valores fazem com que, geralmente, um dedo de mão esquerda se movimente, enquanto outro se mantenha pressionado, possibilitando muitos dedos pivôs: vinte e seis ao todo.

Figura 91 – Como podem soar as vozes no *Estudo 5*



Nota-se a predominância da disposição intermediária de mão direita entre os c.1-8, c.12-15, c.24-26 e c.28-30; entre os c.9-12, c.17-21, c.27 e c.29-37 há predominância da disposição diagonal. Possíveis cruzamentos dos dedos *ima* não foram considerados na análise por serem intercalados por ataques de *polegar*.

Estudo 6 – Moderato

Na obra, escrita a duas vozes, deve-se ter como objetivo o controle da intensidade do toque de mão direita a fim de realizar plenamente os direcionamentos independentes de cada voz e o equilíbrio e independência entre *polegar* (que realiza a parte inferior) e *indicador, médio* e *anelar* (que realizam a parte superior). Nos primeiros oito compassos, a parte superior deve receber um leve destaque para ser ouvida claramente durante todo seu valor, soando as vozes de forma equilibrada. Nos oito compassos seguintes, o contorno melódico

das vozes se inverte e, a partir do c.24, o diálogo entre as vozes se dá com maior liberdade. A partir do c.32, temos um pedal na nota Dó (5ª corda) realizado por dedo fixo.

O caráter contrapontístico gera, como no *Estudo 5*, dedos pivôs (dezessete ao todo) enquanto outros dedos realizam as vozes de valores mais curtos, além de originar uma certa predominância de apresentações transversais. Nos trechos escalares, predomina a disposição intermediária de mão direita, enquanto, nos c.30-40, predomina a disposição diagonal oriunda do toque de acordes em blocos.

Estudo 7 – Allegro

Esta obra trabalha arpejos de mão direita, ligados descendentes, notas repetidas e trêmolo (é a única da série que trabalha esta técnica). Como o trêmolo aparece intercalado com arpejos ao longo dela, assim sua prática é "facilitada" pelo fato de aparecer em trechos pequenos, diferentemente de outras escritas inteiramente com trêmolo; por outro lado, o trêmolo, neste Estudo ocorre majoritariamente na terceira e na segunda corda, o que configura uma dificuldade se comparado ao trêmolo na primeira corda. Jeffery (2006, p.vi) acredita que o provável dedilhado utilizado por Carcassi para a realização do trêmolo fosse *pimi*, devido à pouca utilização do *anelar* na técnica de mão direita até então.

Nos c.1-8, a mão direita se mantém alinhada à terceira corda e varia entre as disposições linear e diagonal, configurando uma ótima oportunidade para perceber a diferença entre essas disposições em uma localização vertical constante. Chama atenção o impressionante número de antecipações de polegar possíveis: quarenta e duas.

Estudo 8 – Moderato

No motivo da obra, é possível vislumbrar suas demandas mecânicas: arpejo ascendente, ligado descendente e melodia com polegar. A melodia do baixo, tocada pelo polegar, deve durar uma semínima e receber um leve destaque em relação às outras. Em toda a música, a mão direita mantém-se em disposição diagonal, apenas sofrendo mudanças de localização vertical, notadas na partitura. Em boa parte da música, a disposição pode ser intermediária, se o intérprete se assim preferir, mudando para disposição diagonal quando o *anelar* for utilizado. É importante notar que essa diferença é essencialmente teórica, pois, na prática, ela é bastante sutil.

A mão esquerda muda em blocos a cada compasso (nos c.15 e c.20-24, também no segundo tempo). Os ligados descendentes, assim como os do *Estudo 4*, necessitam de cuidados específicos para uma realização eficiente.

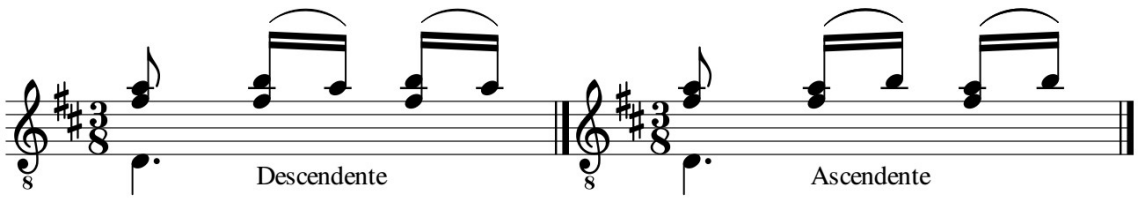
Estudo 9 – Allegretto grazioso

Esta é a primeira obra da série a trabalhar ligados ascendentes. Os materiais motívicos aparecem nos quatro primeiros compassos e utilizam ligados de mão esquerda e escalas. Pela primeira vez na série, aparece um glissando de mão esquerda, entre os c.13-15. Os baixos de acompanhamento são majoritariamente cordas soltas, uma facilidade que permite o foco mecânico nos ligados e nas escalas, mas que exige constantes apagamentos com o polegar de mão direita (vinte e duas vezes ao todo). Com materiais majoritariamente melódicos e escalares, a disposição intermediária de mão direita predomina na obra; a disposição diagonal é encontrada na execução de acordes e a linear, em trechos executados só na primeira corda.

Estudo 10 – Allegretto

Obra semelhante ao *Estudo 4* por se basear em ligados associados a terças e sextas, tendo como demandas técnicas e mecânicas o equilíbrio entre notas ligadas e tocadas. A colocação da mão direita permanece inalterada durante toda a obra, disposta diagonalmente com o *indicador* alinhado à 3ª corda (⌐**3**). Sugerimos estudar esta obra com ligados somente descendentes ou ascendentes, como mostra a figura a seguir:

Figura 92 – Proposta de execução do *Estudo 10* com ligados somente ascendentes ou descendentes



Estudo 11 – Agitato

Construída sobre duas vozes em diálogo, esta obra tem como desafio a realização das pausas escritas. Para tal, são necessários apagamentos constantes de mão direita,

principalmente os realizados pelo *polegar* na voz mais grave; ao todo, são vinte e dois apagamentos (em doze dessas vezes, o apagamento pode ocorrer simultaneamente à antecipação). No nosso ponto de vista, a importância de apagar a voz mais grave se destaca devido às características instrumentais do violão: não apagar a voz superior tem menos impacto que não apagar a voz inferior, pois a voz aguda "se perde" naturalmente na ressonância do instrumento. Algumas vezes, as pausas podem ser realizadas simplesmente levantando o dedo de mão esquerda que pressiona a nota a ser apagada; em trechos em que são possíveis as duas opções de realização (levantando o dedo da mão esquerda ou com o polegar de mão direita) não notamos os apagamentos de polegar, deixando a encargo do violonista a escolha por qual maneira realizar as pausas. Devemos salientar, todavia, que o apagamento através do polegar da mão direita é recomendado por não produzir ruídos (levantar o dedo da mão esquerda pode produzir um leve "trastejado"). O apagamento pelo polegar de mão direita se dá simultaneamente ao momento de execução de uma nota da linha superior (tocada por *i*, *m* ou *a*) e pode ser interessante sincronizar esses movimentos a fim de executá-los juntamente. O caráter melódico da voz superior (que varia entre escalar e arpejado) e a utilização do *indicador* e do *médio* também na linha inferior exige constantes variações de localização vertical de mão direita.

Muitos pontos de apoio de mão esquerda podem ser trabalhados devido ao revezamento das vozes em diferentes tessituras. Em várias situações, os dedos que tocam a parte superior servem como pontos de apoio para alçar a mão às cordas mais graves e vice-versa; foram notadas, na partitura, as dez situações mais evidentes.

Estudo 12 – Andante mosso

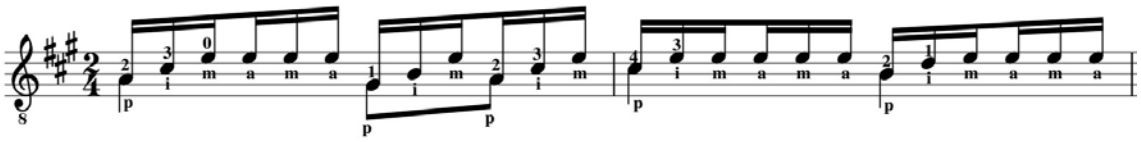
Esta música é construída sobre acordes arpejados, com textura bastante compacta. A escrita das notas inferiores, tocadas pelo polegar, indica que ela recebe destaque melódico; a linha superior, formada pela segunda das quatro semicolcheias, também pode receber destaque melódico, principalmente em trechos como entre os c.11-13, nos quais ocorrem movimentos contrários entre as vozes extremas (espécie de contraponto entre elas). Não indicamos antecipações de polegar de mão direita devido ao curto espaço de tempo para sua realização. É interessante reparar na utilização de dezoito meias pestanas e que oito destas podem servir de dedos-guias (c.1, 2, 3, 4, 10 e 17). Tanenbaum (1992, p.22) pontua a mudança de acordes como uma das dificuldades da obra devido às notas sucessivas no baixo, que exigem um movimento rápido. O autor lembra que os dedos de mão esquerda que tocam

essas notas podem ser colocados antes dos demais, estes últimos podendo ser colocados gradualmente.

Estudo 13 – Andantino grazioso

Esta obra é construída a partir da combinação de arpejos e de notas repetidas, distribuídas em uma textura de três vozes: linha melódica principal (tocada pelo *polegar*), um intervalo de terça ou sexta a partir desta melodia (tocada pelo *indicador*) e uma nota repetida mais aguda (tocada por *médio* e *anelar*), como se pode ver nos dois primeiros compassos da música:

Figura 93 – Divisão de vozes do *Estudo 13*



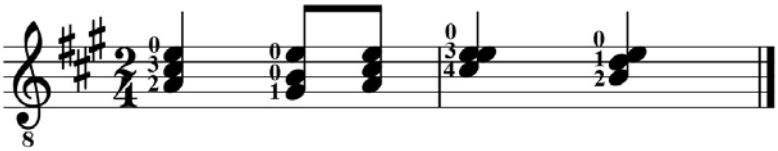
O dedilhado proposto por Llobet (CARCASSI, 1974, p.14) e Ragossnig (2007, p.28), *pim-**ami-**pim-pim*, trabalha com trocas constantes de localização vertical e disposição. No trecho tocado por *ami*, temos uma disposição linear, oriunda das notas repetidas, enquanto, nos trechos tocados por *pim*, temos a disposição intermediária, oriunda do arpejo. No dedilhado por nós utilizado, *pim-**ama-**pim-pim*, a disposição intermediária e a localização vertical podem ser mantidas por mais tempo, exigindo menor movimentação da mão.

É importante notar que a escrita da voz realizada pelo polegar indica que esta recebe destaque melódico. A obra utiliza muitas cordas soltas nas notas repetidas (tocadas por *médio* e *anelar*), enquanto os dedos de mão esquerda tocados pelo *polegar* e pelo *indicador* formam paralelismos de terças e sextas. Uma das dificuldades da obra consiste justamente no controle da primeira corda solta, com som tradicionalmente mais brilhante que as demais.

Jeffery (2006, vii) atenta para o fato de a obra utilizar a técnica de *campanelas*[81] com cordas soltas, facilitando o *legatto* entre as mudanças de acordes. A localização transversal de mão esquerda se mantém majoritariamente até a 3ª ou a 4ª corda, indo até a 5ª corda nos c.7, 15 e 27. Ragossnig (2007, p.28) propõe um exercício preliminar em acordes, a fim de isolar o trabalho de mão esquerda.

[81] Campanelas são, originalmente, escalas em diferentes cordas com notas soando umas sobre outras, o que não é o caso neste Estudo.

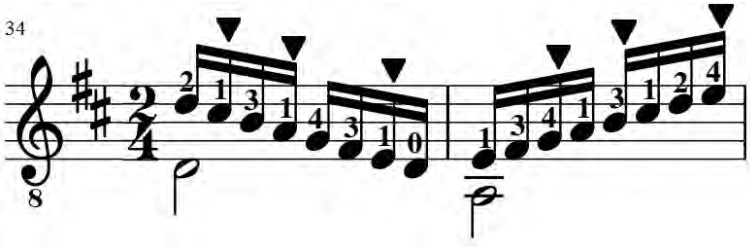
Figura 94 – Proposta de execução em blocos de acordes do *Estudo 13*



Estudo 14 – Allegro moderato

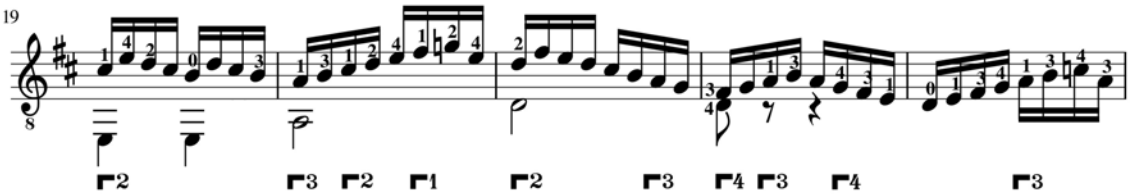
O foco técnico desta obra são as escalas com baixos simultâneos (como na Figura 95, no início de cada compasso). Como no *Estudo 1*, temos mudanças constantes de localização transversal de mão esquerda, de acordo com a corda com que cada nota é tocada; essas mudanças são realizadas da mesma forma, com cordas soltas ou com sutis pontos de apoio. Esses pontos de apoio são sutis e não serão marcados na partitura, mas funcionam como no exemplo a seguir, nos c.34-35, auxiliando o braço a realizar o deslocamento dos dedos entre as cordas.

Figura 95 – Pontos de apoios sutis nos c.34-35 do *Estudo 14*



O dedilhado predominante da obra é *im* para as escalas, o que gera doze cruzamentos, marcados na partitura; em algumas passagens, propomos dedilhados utilizando o *polegar* ou o *anelar* a fim de evitá-los. Este é um dos Estudos com maior número de possíveis antecipações de polegar: trinta. Da mesma forma que o *Estudo 1*, a localização vertical da mão direita varia basicamente de acordo com as cordas que são dedilhadas. A seguir, apresentamos a notação das localizações verticais entre os c.19-23; todas são facilmente dedutíveis, porém são pouco úteis no quesito didático, por isso, foram suprimidas da partitura de análise mecânica.

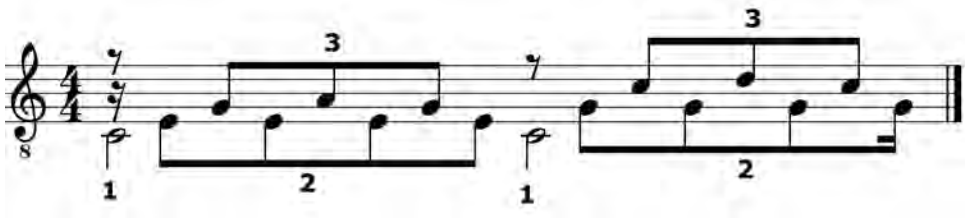
Figura 96 – Mudanças de localização vertical de mão direita nos c.19-23 no *Estudo 14*



Estudo 15 – Allegro moderato

O elemento técnico de destaque é o arpejo de mão direita. Tanenbaum (1992, p.15) considera também que a compreensão e a construção de um discurso mais longo seja um dos pontos essenciais a serem trabalhados nesta obra, uma das mais longas da série. Devido ao padrão motívico contínuo da obra, Tanenabaum (1992, p.15) julga que a peça pode tornar-se estática, exigindo um tanto de *rubato* e ênfase nas mudanças de harmonia e tessitura para gerar mais interesse. Jeffery (2006, p.vii) propõe estudar primeiro somente o baixo e a melodia, para depois se inserir a nota de acompanhamento. É importante perceber a longa coda que começa a partir do c.28, algo bastante particular na série e que confirma a caráter mais estrutural deste Estudo; nela, os membros de frases são mais curtos e, entre os c.28-34, temos a única variação rítmica do motivo (também mais curta). A música finaliza com um pedal na nota Dó (5ª corda). A análise motívica é simples, sendo toda obra construída a partir do motivo da Figura 97, dividido em parte inferior, acompanhamento e parte superior (respectivamente numerados na imagem).

Figura 97 – Divisão de vozes no *Estudo 15*



A mão direita mantém-se em disposição diagonal durante toda obra. A mão esquerda realiza acordes e a mudança rápida entre eles recomenda que sejam montados gradativamente, de acordo com a ordem de execução de cada nota, facilitando as mudanças e tornando possível um maior legato. Esta é a obra em que mais aparecem sobreposições inversas, sete das oito notadas em toda a série.

Estudo 16 – Andante

A dificuldade principal deste Estudo é a realização plena dos planos com destaque para a melodia acompanhada. O caráter rítmico do acompanhamento contrasta com o lirismo e legato da melodia, da voz superior, a qual se recomenda- realizar com *anelar* com apoio

para receber o devido destaque. A análise das *disposições*, da *localização vertical* e das *aberturas* de mão direita podem ser realizadas textualmente:

• O *anelar* toca todas e somente as notas da melodia superior.

• Quando *indicador* e *médio* tocam as duas notas de acompanhamento, a disposição será diagonal: c.1-4, 13, 14, 17 e 18. A localização vertical predominante é ⌐**3** (⌐**4** entre os c.13-14).

• Quando o acompanhamento é realizado por *polegar* e *indicador e médio* alternados na localização vertical ⌐**2,** temos disposição intermediária: c.6, 7, 10, 12, 16 e 17.

• Quando o acompanhamento é realizado pelo *polegar* e *indicador* e *médio* alternados na localização vertical ⌐**3**, temos uma disposição diagonal com abertura entre *anelar* (1ª corda) e *médio* (3ª corda): c.5, 8, 9, 11, 15, 19 e 20.

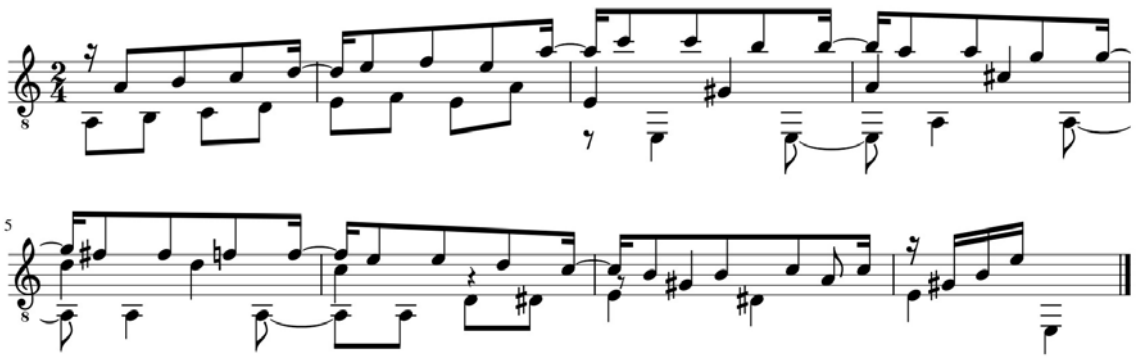
As pausas do acompanhamento não são realizadas apenas pelo *polegar* como também pelo *indicador* e pelo *médio*. Em algumas passagens, os dedos de mão esquerda podem realizar os apagamentos levantando-se da corda, se o intérprete assim optar. Nos c.7, 11, 12, 17 e 20, o *polegar* deve apagar uma corda e, na sequência, tocar um nota em outra corda; nestes casos, o intérprete pode antecipá-lo apenas se julgar o tempo hábil para tal.

Estudo 17 – Moderato

A escrita de oitavas intercaladas, como encontradas nesta obra, é recorrente em obras do classicismo para violão, especialmente nas obras de Mauro Giuliani (TANENBAUM, 1992, p.29). Da mesma forma que no *Estudo 5*, os valores das notas soam diferentes dos escritos. Isso não é uma falha na escrita do compositor, mas uma questão instrumental idiomática evidente, que, se escrita da forma como realmente soa, tornaria a leitura pouco clara. Nesta obra, é possível a divisão em três vozes em algumas passagens (diferentemente do *Estudo 5*, em que só temos duas), como nos c.2-6 a seguir.[82]

[82] Essa alternância entre duas ou três vozes depende, obviamente, de escolhas interpretativas pessoais.

Figura 98 – Transcrição de como soam os c.1-8 do *Estudo 17*



Desta maneira, os dedos de mão esquerda deverão continuar pressionando a nota de uma voz enquanto os outros dedos pressionam notas referentes a outras vozes, gerando dedos pivôs: quatorze eixos e oito pontos de apoio.[83]

O dedilhado de mão direita base utilizado foi *polegar* intercalado com *indicador* e *médio*. A disposição predominante é a intermediária, oriunda da alternância entre *im*. Os cruzamentos que eventualmente ocorrem entre *indicador* e *médio* são intercalados com um ataque de *polegar*, o que torna possível a colocação da mão na nova localização vertical sem um cruzamento propriamente dito, com a mão fixa. Muitos dedilhados são possíveis, inclusive pensados de forma a evitar esses cruzamentos, podendo o violonista escolher o que lhe parecer mais adequado. Tanenbaum (1992) inclusive comenta que um dedilhado possível é *polegar* intercalado com *indicador* ou *médio* repetidamente.

Estudo 18 – Allegretto

Esta obra apresenta, musicalmente, caráter de dança e possui grande variedade no material temático (na forma de escalas, arpejos e notas repetidas), o que gera muitas mudanças de disposição e localização vertical de mão direita, tornando a movimentação desta muito dinâmica. A variação entre linhas melódicas escalares e arpejos exige mudança constante entre disposições *lineares/intermediárias* e *diagonais*, respectivamente. A utilização do dedilhado proposto (*i-m-a*), nos trechos de linhas melódicas escalares, promove o treinamento de um dedilhado pouco usual (o dedilhado *a-m-i* é, de forma geral, considerado mais natural). O polegar tem um trabalho intenso nesta obra, com vinte e sete antecipações e quinze apagamentos. Em relação à mão esquerda, nos trechos de linhas melódicas escalares, o

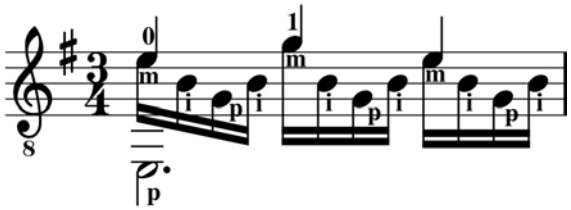
[83] Algumas notas, por questões técnicas e musicais, eventualmente não poderão ser mantidas tanto quanto propomos, como, por exemplo: Sol (sexta semicolcheia do c.18), Dó (última semicolcheia do c.18), Mi (última semicolcheia do c.19), Ré (última semicolcheia do c.21) e Fá (última semicolcheia do c.22), todas na 1ª corda.

dedo 1 pode ser utilizado como guia em alguns momentos. É notável também a utilização do dedo 4 como ponto de apoio em mudanças entre trechos escalares e de arpejos.

Estudo 19 – Allegro moderato

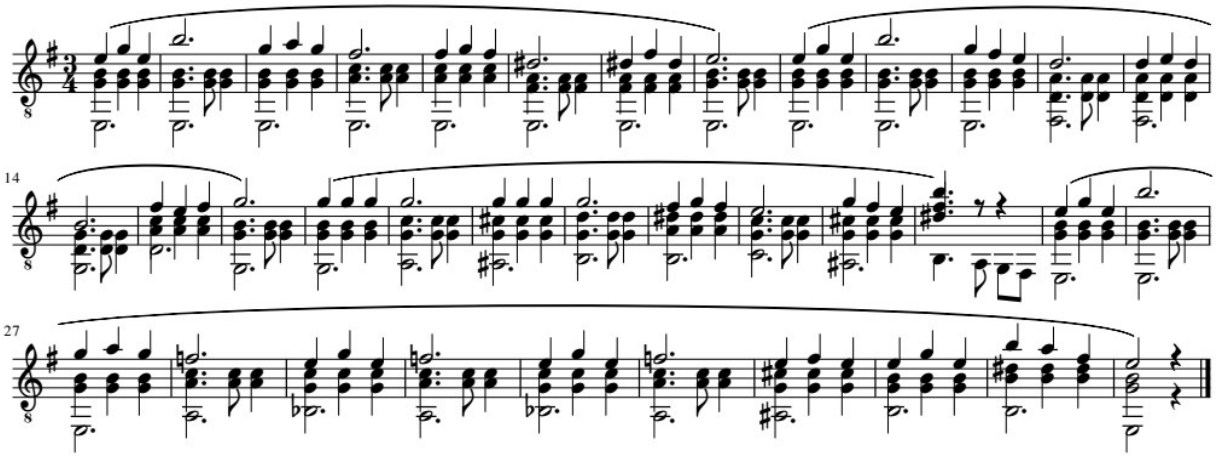
Os focos técnicos desta obra são arpejos, destacando-se a voz superior e o dedilhado *i-m* alternados em duas cordas. Este Estudo é construído pelo motivo de dois compassos – novamente com a hierarquia clássica: parte superior, parte inferior e acompanhamento, respectivamente. Jeffery (2006, p.viii) acredita que o possível dedilhado utilizado por Carcassi era o notado na Figura 99:

Figura 99 – Possível dedilhado utilizado por Carcassi no *Estudo 19*, de acordo com Jeffery



A mão direita é bastante regular e não apresenta situações de exceção. As notas da melodia superior podem ser destacadas pelo toque com apoio de *anelar.* Ragossnig (2007, p.40) propõe o estudo isolado da mão esquerda através da execução da obra em blocos de acordes a quatro vozes, como a seguir:

Figura 100 – Proposta de execução em bloco de acordes do *Estudo 19*



Em relação à mão esquerda, é importante notar que este é o primeiro dos Estudos em que o número de pestanas (3) se sobrepõe ao de meia pestanas (1).

Estudo 20 – Allegro brillante

Este Estudo de arpejos é o único com fórmula de compasso 12/8 da série e lembra o *Estudo 25*. Inclusive, ambos estão na mesma tonalidade, recebem a mesma indicação de andamento e alcançam a nota Lá mais aguda do violão (nota mais alta utilizada na série). O *Estudo 20*, porém, tem construção e variação motívica simples; o padrão de mão direita exposto no c.1 repete-se várias vezes durante a obra, podendo ser realizado de mais de uma maneira, como exposto na partitura. Nesta obra, é recorrente o toque seguido de *polegar* de mão direita em duas cordas adjacentes (no c.1, por exemplo, o *polegar* inicia tocando a 5ª e 4ª cordas na sequência); nestes casos, é recomendável o estudo de duas formas: com toque sem apoio e toque apoiado de *polegar* na primeira dessas notas, antecipando-se naturalmente na próxima corda a ser tocada (é importante que o som dos toques com e sem apoio sejam controlados de maneira que soem semelhantes). Quanto à mão esquerda, o elemento técnico de destaque são os ligados ascendentes e descendentes de mão esquerda.

Estudo 21 – Andantino

Este é o primeiro da série a trabalhar mordentes (inclusive sendo estes o foco técnico da obra), os quais reaparecerão em um pequeno trecho do *Estudo 22* (c.17 e c.19) e no *Estudo 24*. Para a realização do mordente, o dedo que toca a nota inferior (quando esta não for corda solta) deve manter-se fixo, enquanto o dedo que realiza a nota superior realiza um rápido ligado ascendente e outro descendente, algo como uma "rápida batida e posterior puxada" na corda. É decisivo para uma boa execução do mordente que o ligado ascendente deste seja realizado com muita clareza.

Uma das dificuldades desta obra consiste na troca constante entre pequenos trechos melódicos e trechos com acordes, exigindo uma intensa movimentação de ambas as mãos – a direita, por exemplo, além de mudar constantemente de localização vertical, varia entre disposições intermediárias (durante as melodias com mordentes) e diagonais (durante os acordes). O polegar de mão direita trabalha intensamente: são trinta e uma antecipações e vinte apagamentos. Nas pausas que podem ser realizadas apenas soltando o dedo de mão esquerda da corda, não foram notados apagamentos de polegar, ficando a encargo da escolha do intérprete como realizá-los.

Estudo 22 – Allegretto

Tanenbaum (1992, p. 37) comenta que este "é o único Estudo nos livros de Sor e Carcassi que é escrito quase exclusivamente sobre uma única linha"[84] e Jeffery (2006, p.viii) ressalta a escrita violinística da obra.

Ela é estruturada em um ABA'. No A (c.1-8), predominam arpejos descendentes (c.1, 2, 3, 5 e 6) e ascendentes (c.7 e 8), com uma longa escala ascendente (c.3-4). O A' (c.27-34) tem apenas uma mudança harmônica nos últimos dois compassos, com o mesmo padrão mecânico da seção A. No B (c.9-26), o material aparece bem mais variado, com repetições melódicas uma oitava mais grave (c.9-13), material que mescla arpejos e escalas (c.13-20), trecho com divisão clara em duas vozes (c.21-24) e uma ponte com o mesmo material de arpejo e de escala mesclados (c.25-26). As seções A e A' têm o trabalho mecânico mais regular, enquanto na B, os diferentes padrões exigem maior dinâmica nas variações mecânicas.

O tipo de material, que se direciona ora em direção às notas graves, ora em direção às agudas, costuma utilizar mais de uma corda por trecho, possibilitando vários pontos de apoio para a mão esquerda (onze ao todo, além de dois pivôs mistos). Por outro lado, tal material também acaba por exigir da mão direita alguns cruzamentos (quatorze ao todo).

Estudo 23 – Allegro

Os focos mecânicos desta obra são ligados descendentes, notas repetidas e escalas. Na seção A (c.1-8) temos, a cada dois compassos, variação entre: 1) material que utiliza ligados descendentes e notas repetidas e 2) o material escalar ascendente. Tanenbaum (1992, p.39) acredita que seus ligados devem ser acentuados, diferentemente de outras situações; compartilhamos dessa ideia, visto que os ligados servem como pequenos impulsos rítmicos.

É interessante notar que não foram percebidos recursos de mão esquerda que auxiliem nas mudanças de localização transversal (ponto de apoio e pivô misto), o que, apesar de também poder demonstrar uma baixa complexidade deste parâmetro, indica movimentações com poucos elementos de referência nesse sentido. Chama ainda mais atenção perceber que não são utilizadas pestanas e meias pestanas na obra. Ou seja, mesmo que provavelmente sem

[84] "It is the only study in the Sor and Carcassi books that is written almost exclusively as a single line".

uma intenção clara, Carcassi desenvolve um trabalho predominantemente longitudinal neste Estudo, “evitando” as expansões de parâmetro e os recursos transversais de mão esquerda.

Estudo 24 – Andantino con espressione

É provável que a principal dificuldade desta obra não seja técnica, mas musical, pois o estilo claramente romântico (TANENBAUM, 1992, p.41; JEFFERY, 2006, p.viii) e *belcantista* indica linhas melódicas de fraseado maiores. O material musical varia entre linhas melódicas e acordes de resolução e pode tornar-se bastante enfadonho se, a cada compasso, a música “parar”, sendo aconselhável tentar realizar a frase em “fôlegos” maiores. Outro ponto que chama atenção é a utilização dos ornamentos, *glissandos* e mordentes.

Mecanicamente, as mudanças entre melodia e acordes exigem variação constante dos parâmetros de ambas as mãos. Em relação à mão direita, as seções A e C possuem mudanças constantes entre disposições diagonais (nos acordes) e intermediárias (nas linhas melódicas), enquanto a seção B é quase inteiramente em disposição diagonal (exceção no c.15).

Estudo 25 – Allegro brillante

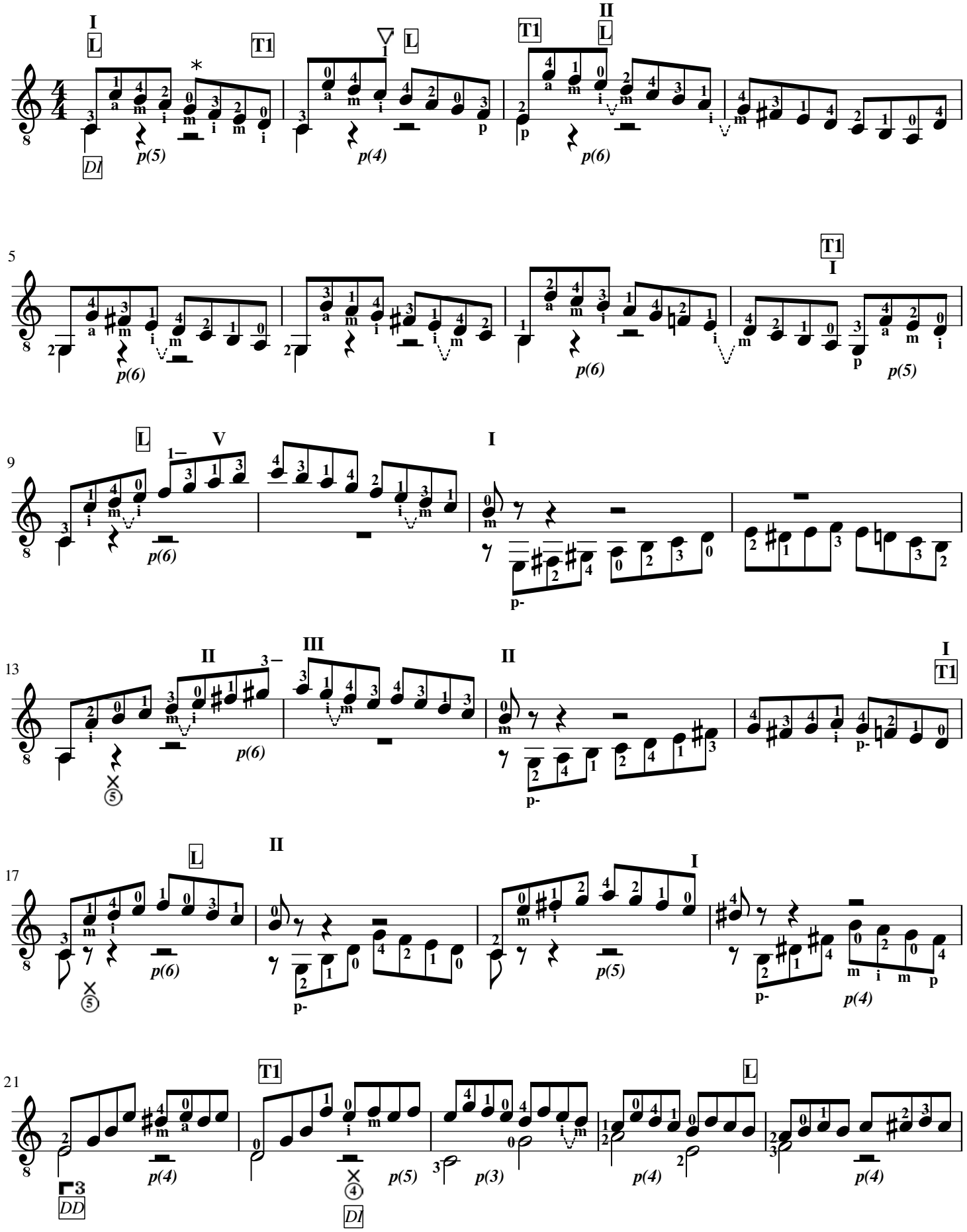
Esta é a obra com maior exigência da série, apresentando uma síntese dos elementos trabalhados anteriormente durante a série: arpejos, ligados, paralelismos de terças e sextas, posições sobreagudas, notas repetidas, coordenação entre mãos e maior velocidade. Nela, são exploradas diversas possibilidades de arpejos, não possuindo um padrão dominante. A maioria dos saltos de mão esquerda são facilitados pelo uso de cordas soltas – isso será evidenciado pelas mudanças de posição marcadas próximas às cordas soltas, não sobre a nota que efetivamente está na posição seguinte. É possível perceber, na partitura, a intensa troca de parâmetros, ressaltando os motivos que levam a obra a ser considerada a mais exigente da série. Por outro lado, a obra possui, proporcionalmente, poucos recursos, o que a torna, a princípio, ainda menos amigável. Por fim, Jeffery (2006, p.viii) comenta que os longos e brilhantes arpejos finais deste Estudo servem como um *gran finale* para a série.

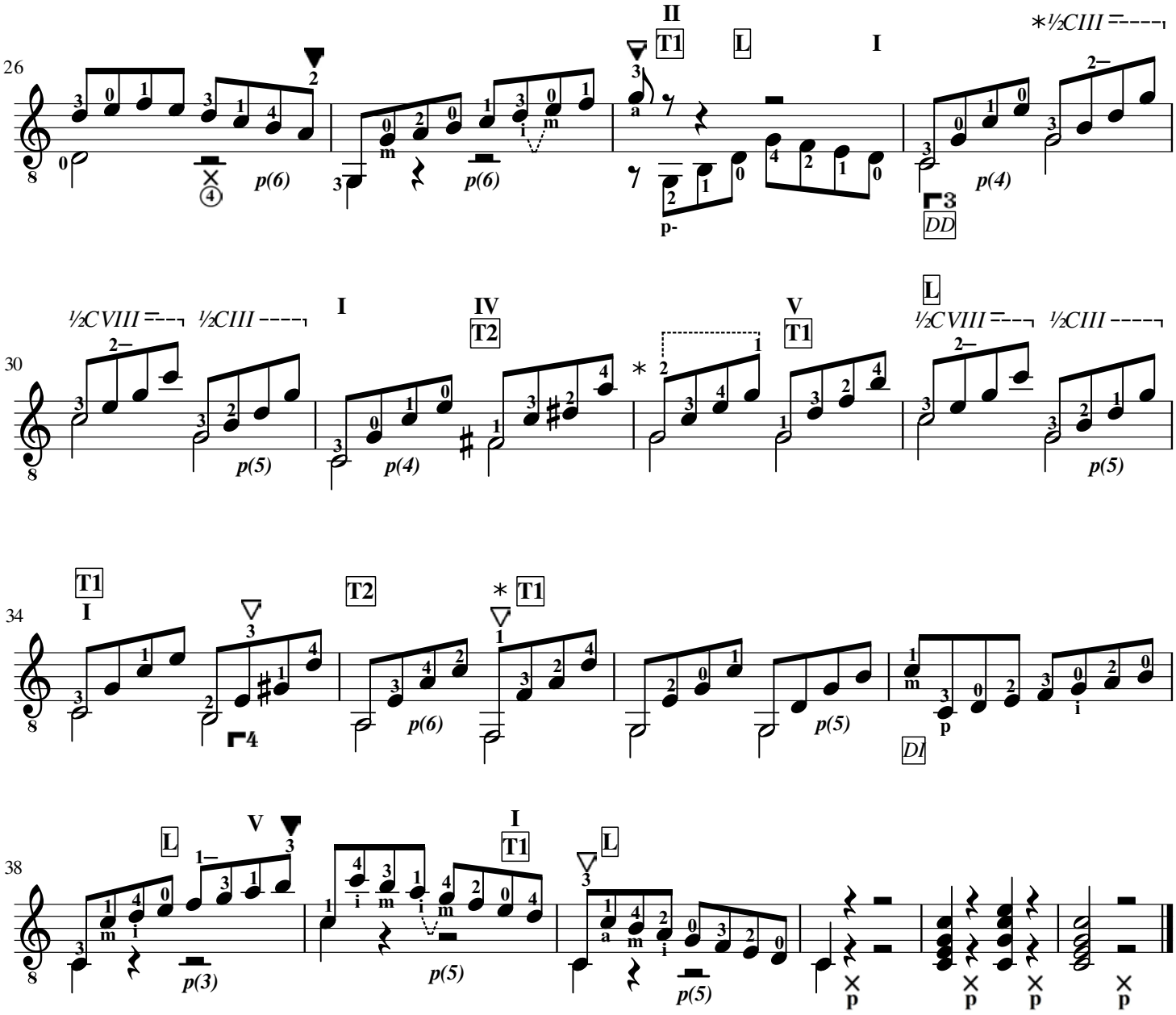
A última obra da série serve como ponte para a abordagem dos grandes Estudos da literatura do instrumento: *Estudos Op.6* e *Op.29* de Fernando Sor, *Estudos Op.38* Napoleón Coste, *12 Estudos* de Heitor Villa-Lobos (em particular o *Estudo 2*) e os *Estudos* de Agustín Barrios.

Estudo 1

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi





c.1: quando tivermos cordas soltas em escalas descendentes (como este Sol, 3ª corda) a mão esquerda poderá efetuar o apagamento dessas notas através de uma colocação menos frontal do dedo que toca a nota seguinte (neste caso, o dedo 3 que toca a nota Fá, 4ª corda). O mesmo ocorre com as notas Ré (4ª corda) neste compasso e nas demais cordas soltas utilizadas nas escalas em compassos posteriores.

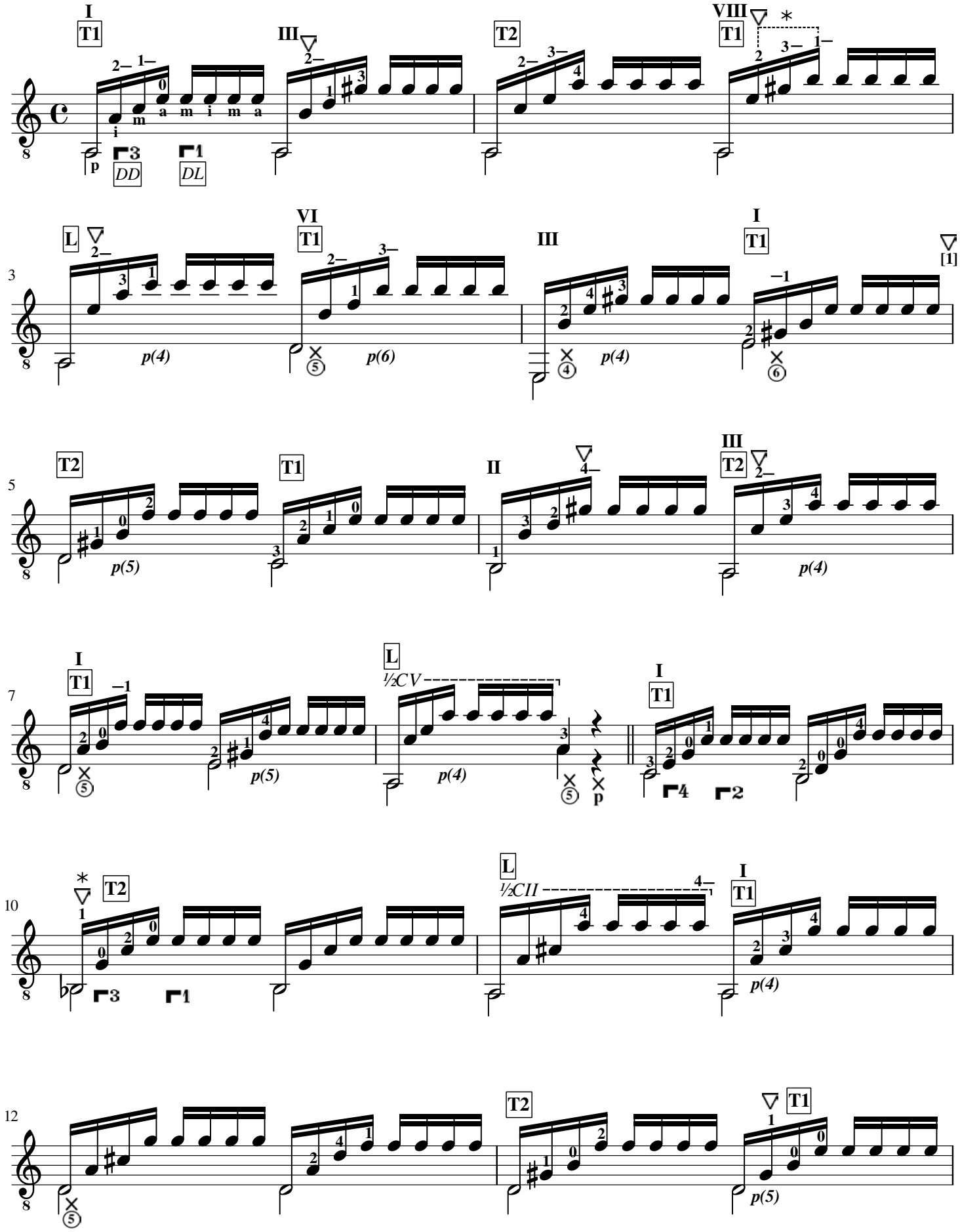
c.29, 30 e 33: a meia pestana que pressiona a primeira e segunda corda (pode também pressionar a terceira se o violonista assim considerar mais confortável) pode funcionar como guia, assim como o dedo 2. Já o dedo 3 deve levantar-se da quarta corda (evitando ruídos) e pressioná-la novamente a após a mudança de posição.

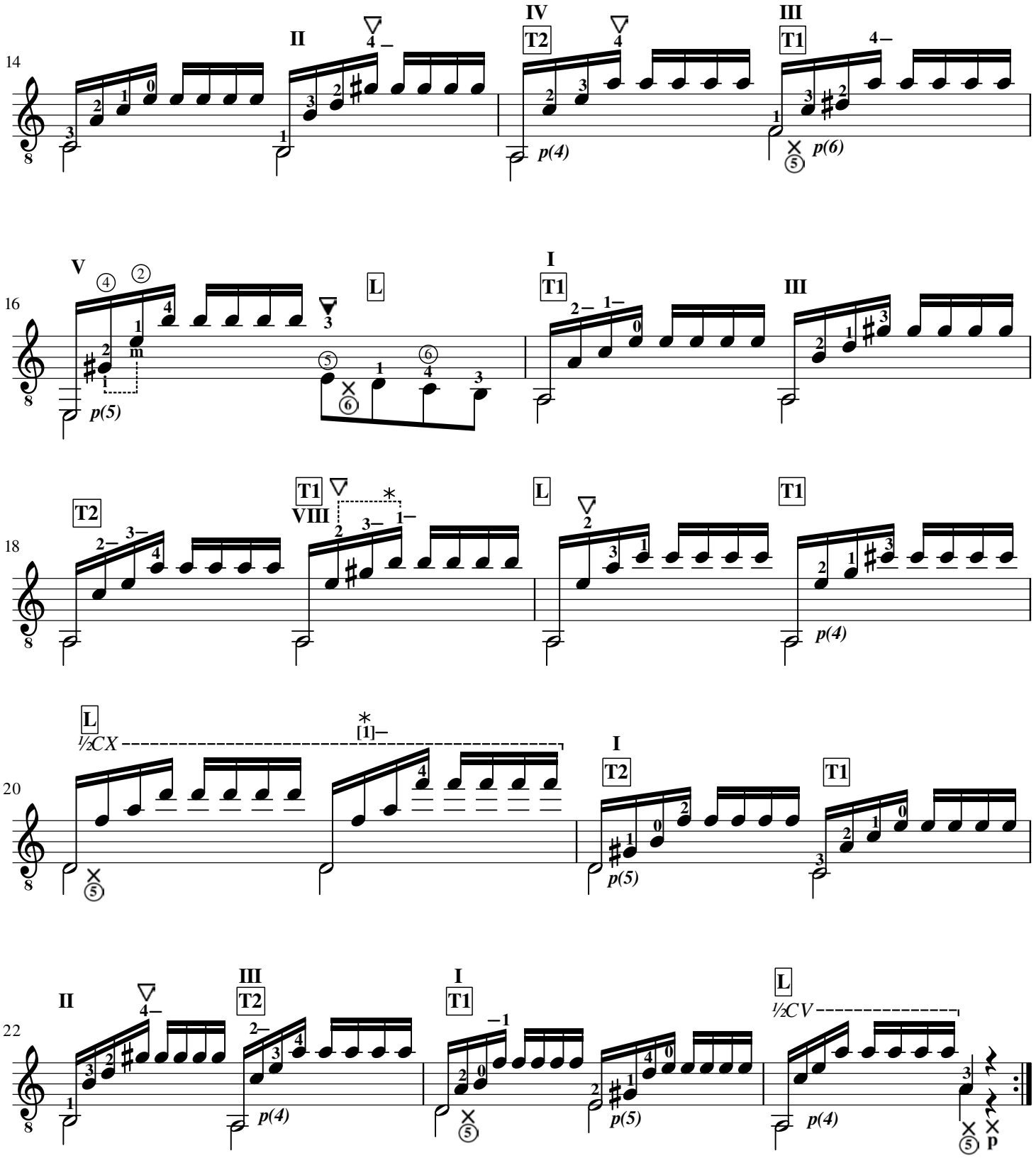
c.35: o acorde de Ré menor em primeira inversão não é pressionado em bloco: o dedo 1 é pressiona a nota Fá (sexta corda) antes dos dedos 2, 3 e 4 das colcheias seguintes, servindo como eixo para a mudança da apresentação *T1* para *T2*.

Estudo 2

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi





c.2 (e c.18): temos uma retroextensão do dedo 1, por isso a posição adotada é a *VIII*. O eixo indicado neste dedo não tem relação com a abertura e refere-se à mudança de apresentação deste para o próximo compasso (*T1* para *L*).

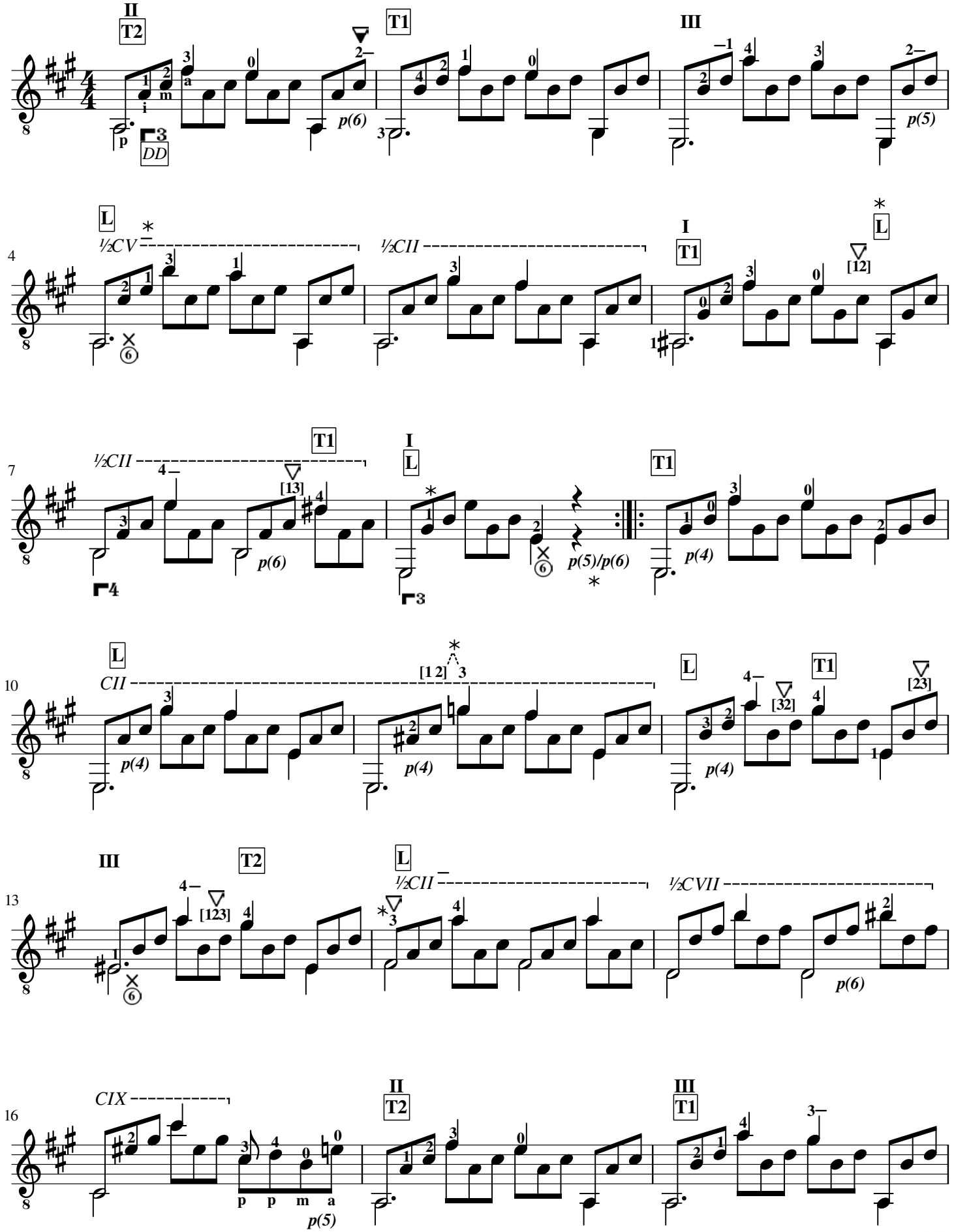
c.10: o dedo 1 funciona como eixo na mudança entre as apresentações *T1* e *T2*. Consideramos a apresentação como *T2* para evidenciar a movimentação do dedo 2 da segunda para a primeira casa.

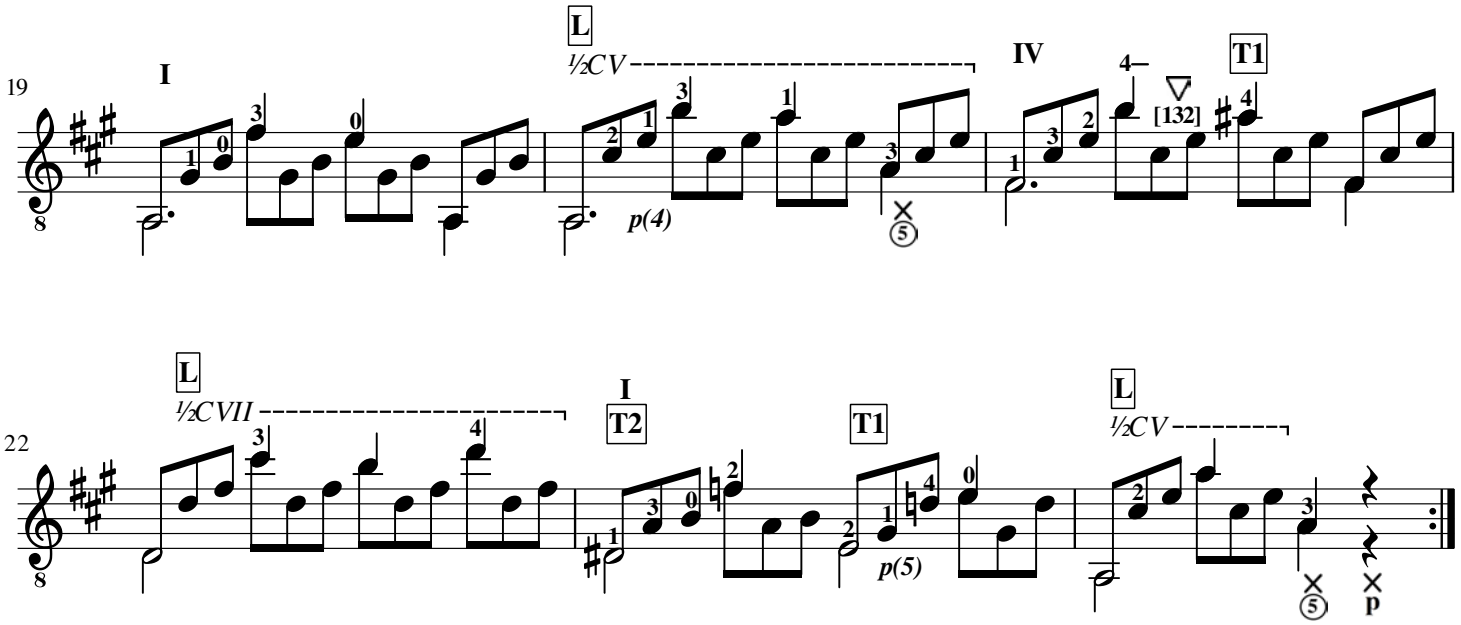
c.20: o dedo 1 funciona como guia entre uma meia pestana e uma nota simples. Isso só é possível porque meia pestana em questão é realizada até a terceira corda, ficando a ponta do dedo 1 em contato com esta corda. Durante a mudança de posição, a ponta deste dedo continua em contato com a terceira corda e, ao mesmo tempo, vai flexionando para pressionar frontalmente uma nota simples.

Estudo 3

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi





c.4-5 e 14-15: toda meia pestana, realizada pelo dedo 1, serve como dedo guia.

c.6: a apresentação longitudinal é antecipada com o intuito de facilitar a colocação do acorde do compasso seguinte.

c.8: é interessante reparar na flexão que o dedo 1 realiza para seu encaixe (ao sair da pestana para a nota Sol#).

c.8: no ritornello o polegar antecipa-se na quinta corda e na sequência para o c.9 antecipa-se na sexta corda.

c.9-11: a mínima pontuada não é apagada por uma escolha musical, mas pode ser caso o intérprete assim deseje.

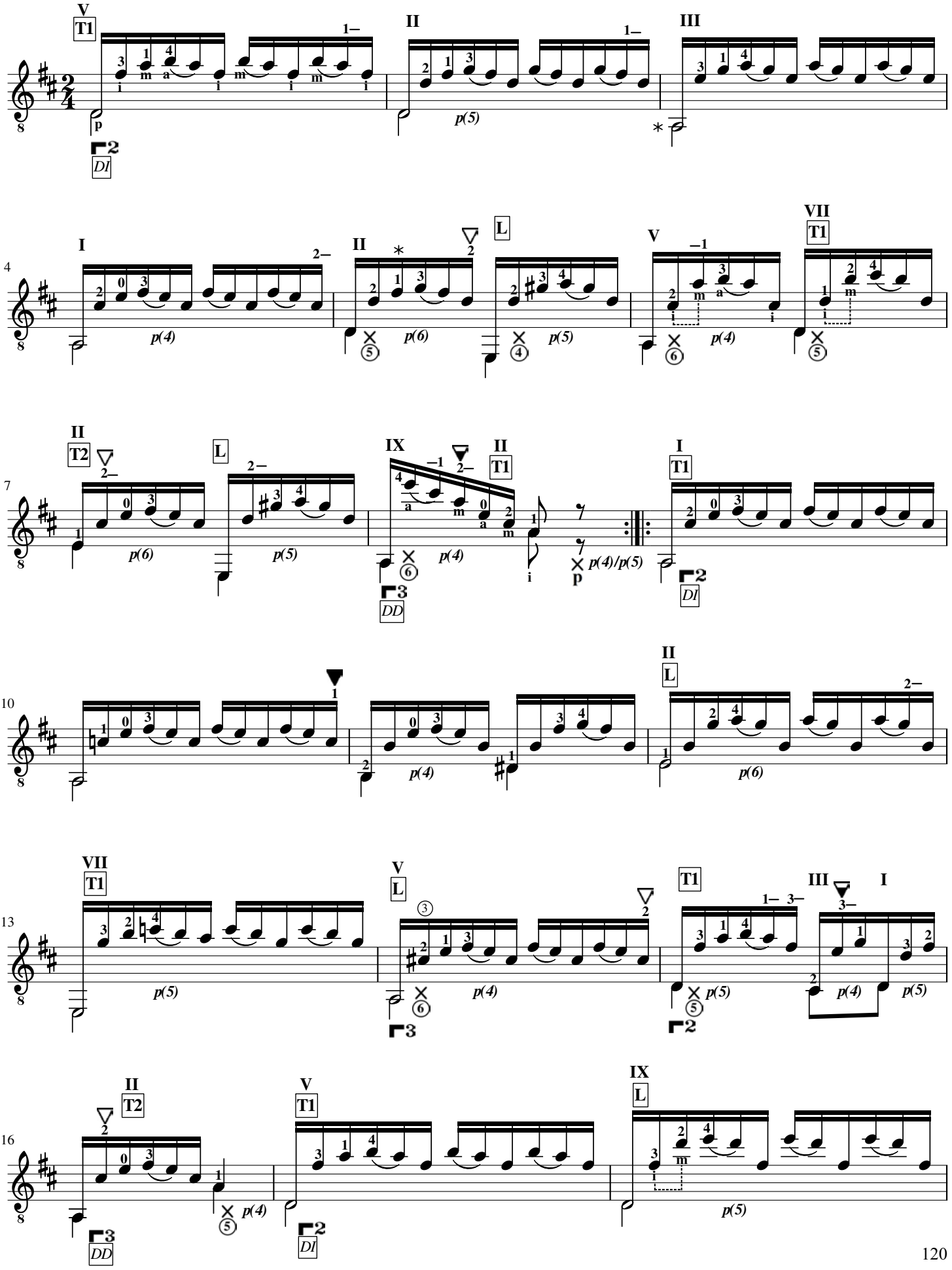
c.11: temos uma contração do dedo 3, pois, embora exista ajuda da mão, o dedo é o principal responsável pela realização da transversalidade. A pestana exige uma apresentação longitudinal.

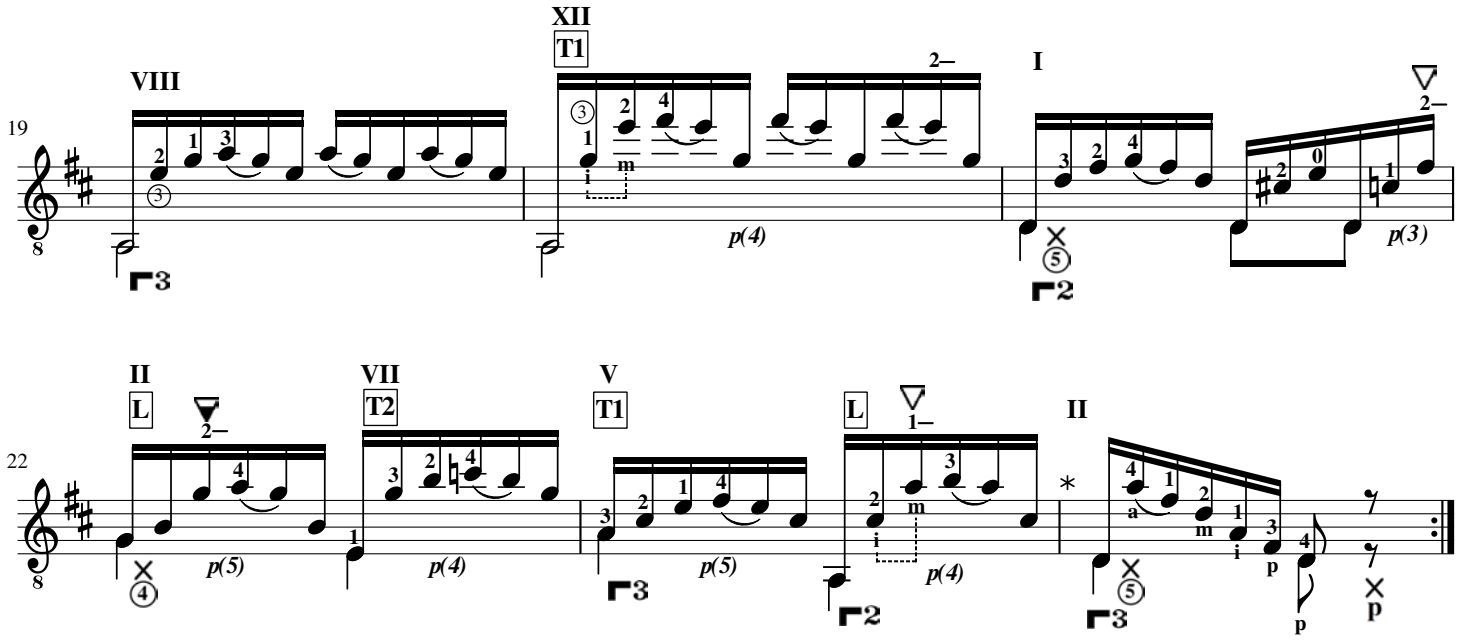
c.14: o dedo 3, que toca a nota Fá#, pressiona a corda antes dos dedos 1 e 4, funcionando como eixo para a realização do acorde de *Fá sustenido menor* (não sendo o acorde de uma só vez).

Estudo 4

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

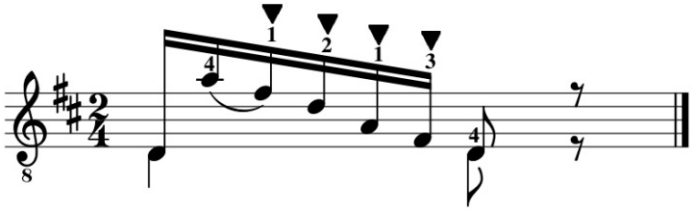




c.3: como já explicado, lembrar que o Ré (4ª corda) do compasso anterior é apagado através do toque apoiado do Lá (5ª corda) assinalado. O mesmo ocorre nos c.16 e 19.

c.5-6: o dedo 1 pode continuar pressionando a Fá# (1ª corda) no c.5 até ser um guia indireto c.6.

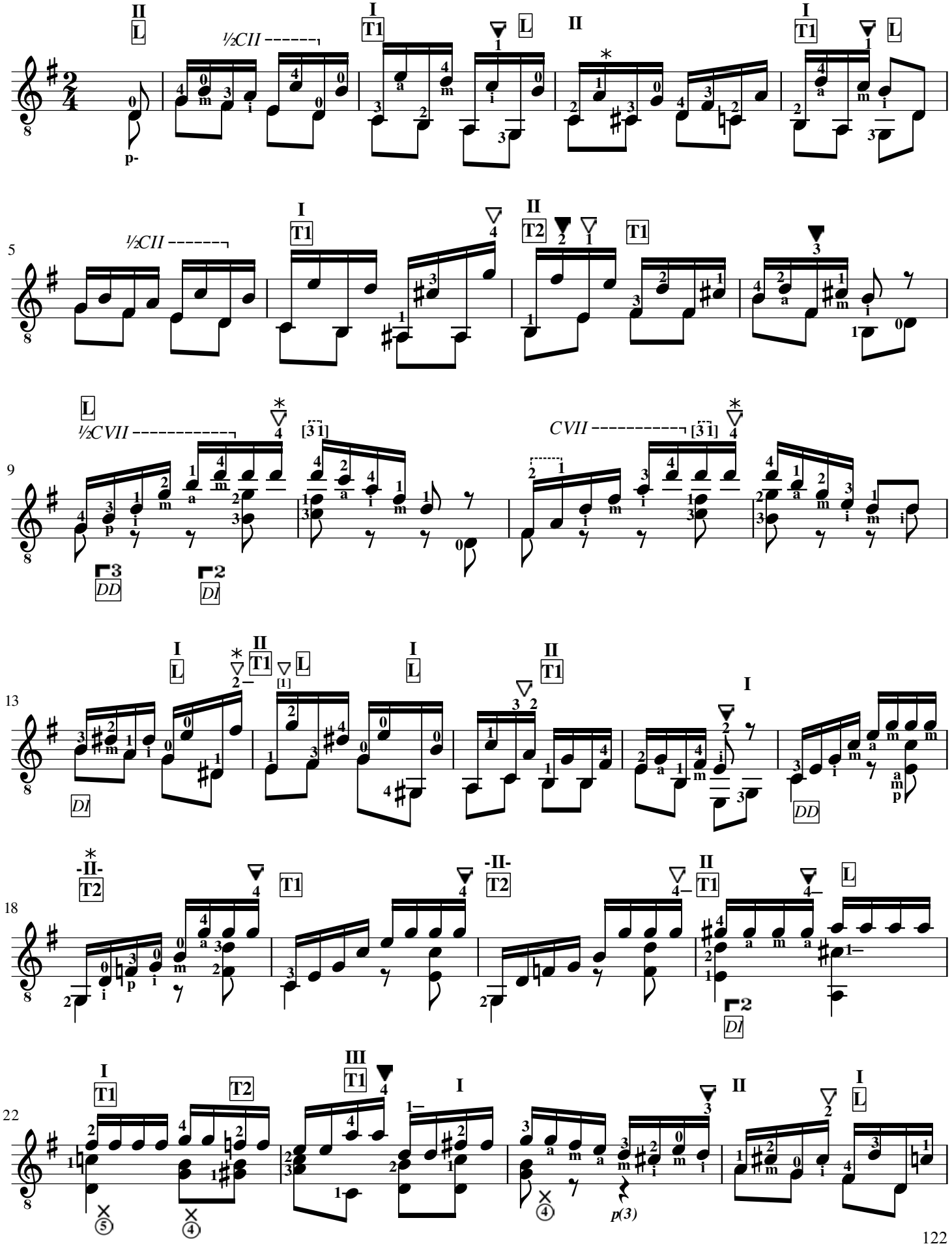
c.24: o movimento transversal é realizado gradativamente, cada dedo servindo como sutil ponto de apoio até a colocação do dedo 4 na nota Ré, como detalhado abaixo.



Estudo 5

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

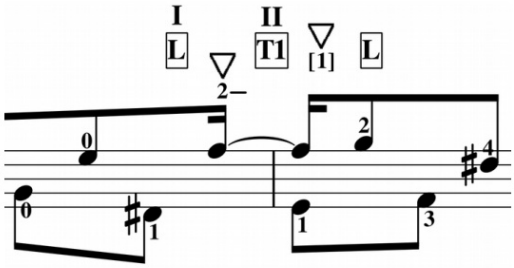


c.3: da mesma forma que ocorreu no *Estudo 1*, algumas cordas soltas podem ser abafadas pelos dedos de mão esquerda. Neste caso, o dedo 1 não pressiona tão frontalmente a nota Lá (3ª corda) encostando e apagando a nota Si (2ª corda) do compasso anterior. O mesmo ocorre outras vezes na música, como na nota Fá# (4ª corda) e Sol (3ª corda)neste compasso.

c.9: o dedo 4 funciona como eixo para a realização da abertura entre os dedos 1-3.

c.11: o dedo 4 funciona como eixo para o deslocamento longitudinal do dedo 3 (entre as notas Dó e Si). Reparar que o dedo 3 não é guia apesar de continuar na mesma corda, pois o roçar do dedo nesta produz ruídos indesejados. Assim, o dedo 3 deve levantar-se da corda e deslocar-se até a nova casa, fazendo um "movimento de meia-lua".

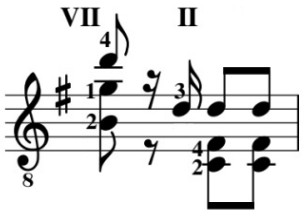
c.13: o eixo e dedo guia não ocorrem simultaneamente: o eixo auxilia a mudança entre as apresentações *L* e *T1*, já o dedo guia ocorre no compasso seguinte na mudança entre apresentações *T1* e *L* (juntamente ao eixo do dedo 1). Ao lado, o mesmo trecho detalhado e com suas durações reais:



c.18: o translado pode ser parcial ou total.

c.30: na quarta semicolcheia do primeiro tempo, o *indicador* que toca a nota Si (2ª corda) é levemente esticado, evitando mudanças desnecessária de disposição e localização vertical.

c.33: digitação alternativa, aproveitando que o dedo 3 (que tocará Ré, 2ª corda) está livre no acorde anterior:

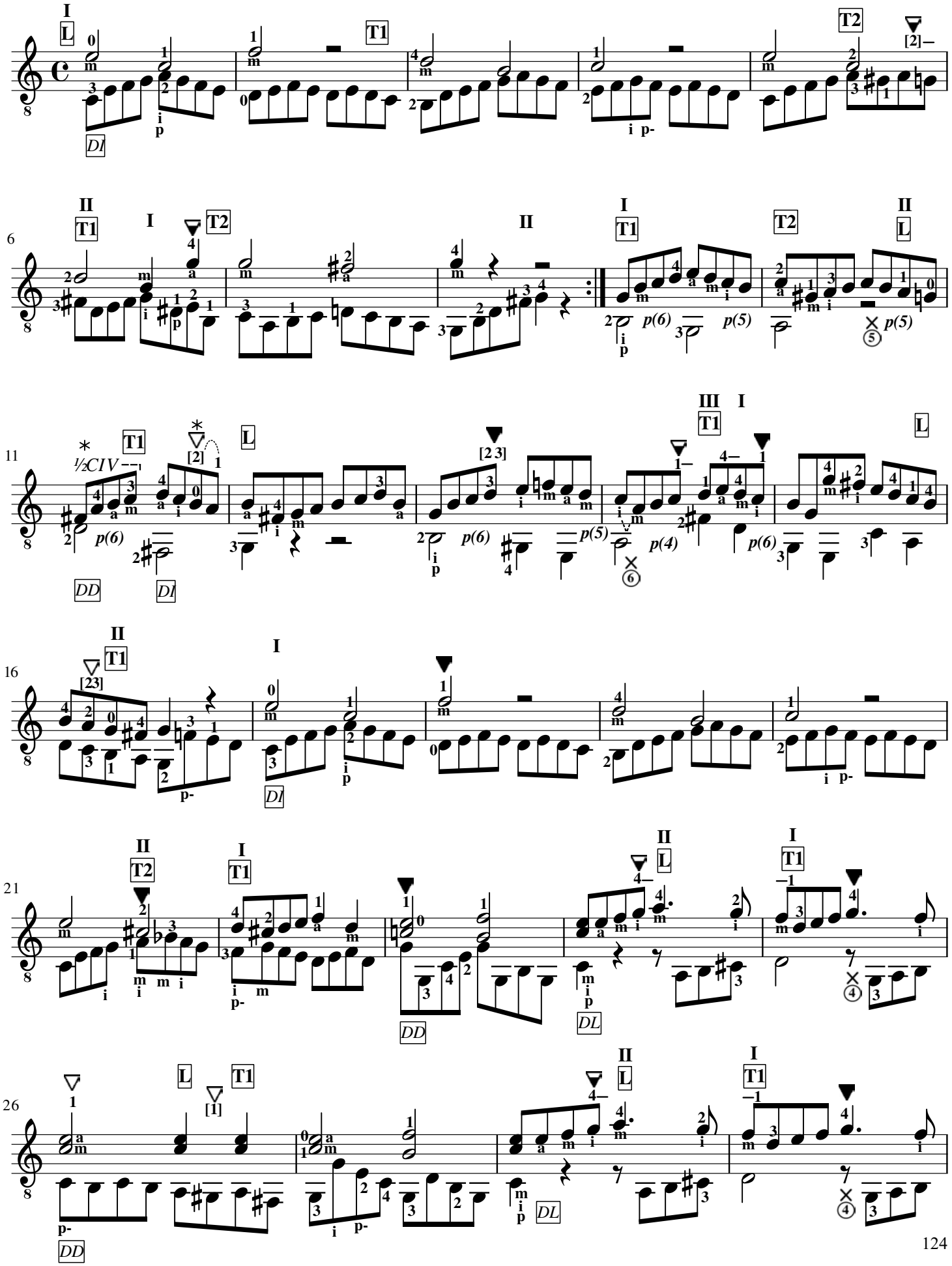


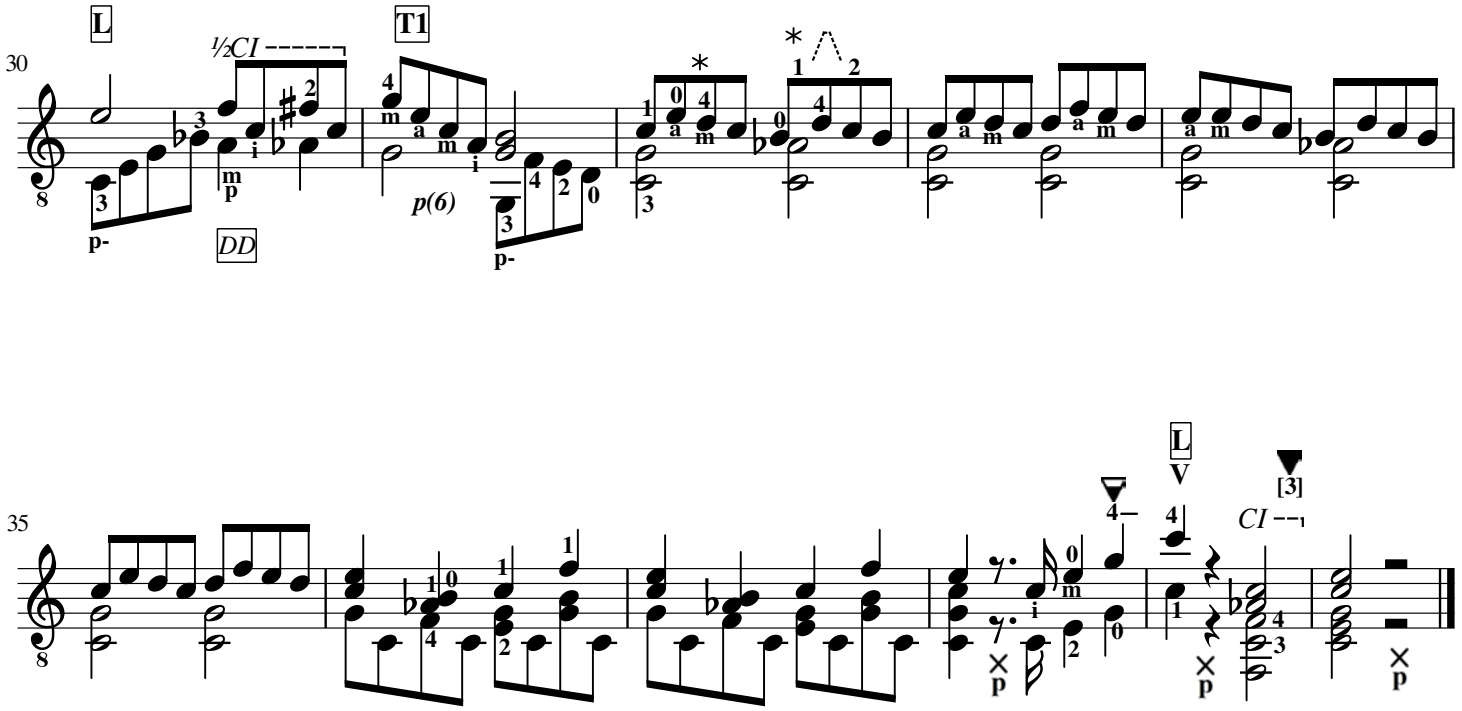
c.34: o dedo 1 que toca a nota Sol# (3ª corda) no primeiro acorde pode funcionar como eixo na trocas da sobreposição entre os dedos 4-3 para 2-1. Embora a apresentação continue T1 a segunda transversalidade é mais acentuada.

Estudo 6

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

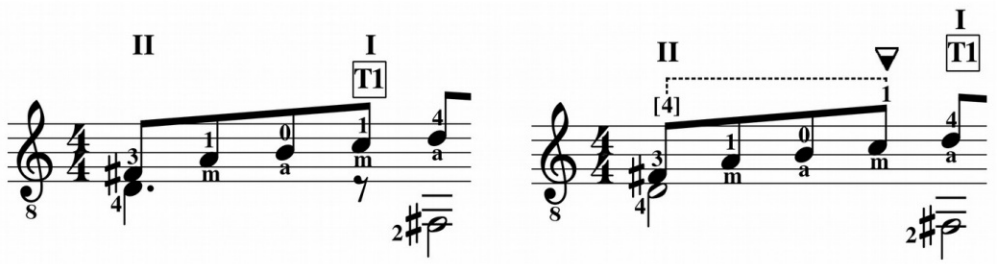
Matteo Carcassi





c.9-16: trecho com maior utilização dos dedos *ima* em situações escalares, gerando mais mudanças de localização vertical (foram omitidas devido a pouca utilidade e poluição excessiva da partitura).

c.11: os dois primeiros tempos que podem ser resolvidos de três formas: a primeira é a colocada na partitura, as outras duas estão na figura abaixo: semelhantes entre si, a primeira é a mais tradicional (tem uma pausa de colcheia na voz inferior devido a mudança de posição) e a segunda evita a pausa às custas da abertura entre 4-1.



c.11: o dedo 2 da sobreposição invertida aparece entre colchetes pois é o que toca a nota Fá# (6ª corda). Este mesmo dedo serve como eixo para mudança de apresentação.

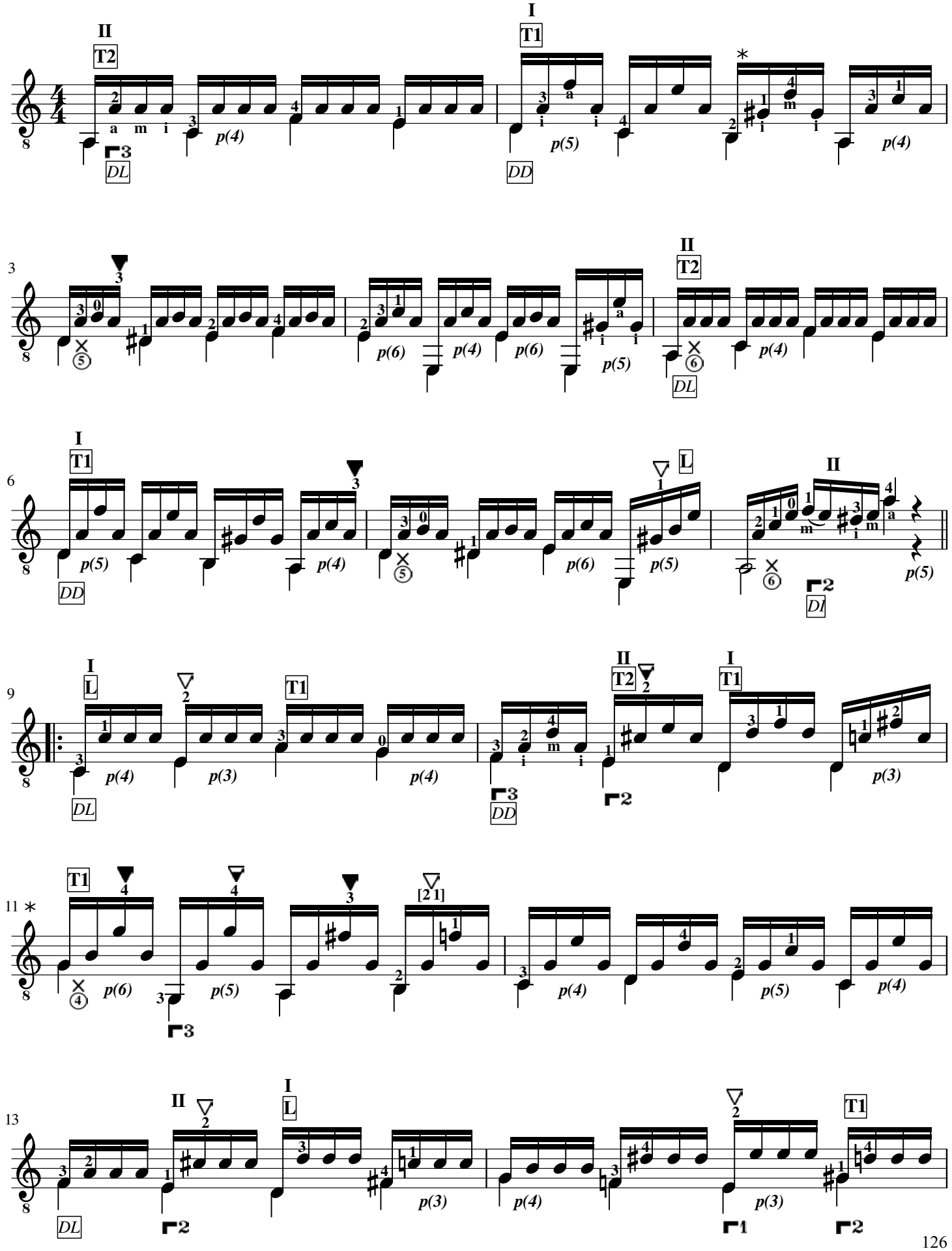
c.32-35: a disposição de mão direita está notada como diagonal mas por vezes o *indicador* toca a segunda corda e *médio* a primeira corda. Para evitar a mudança de localização vertical da mão, isso pode ser feito através do esticamento desses dedos.

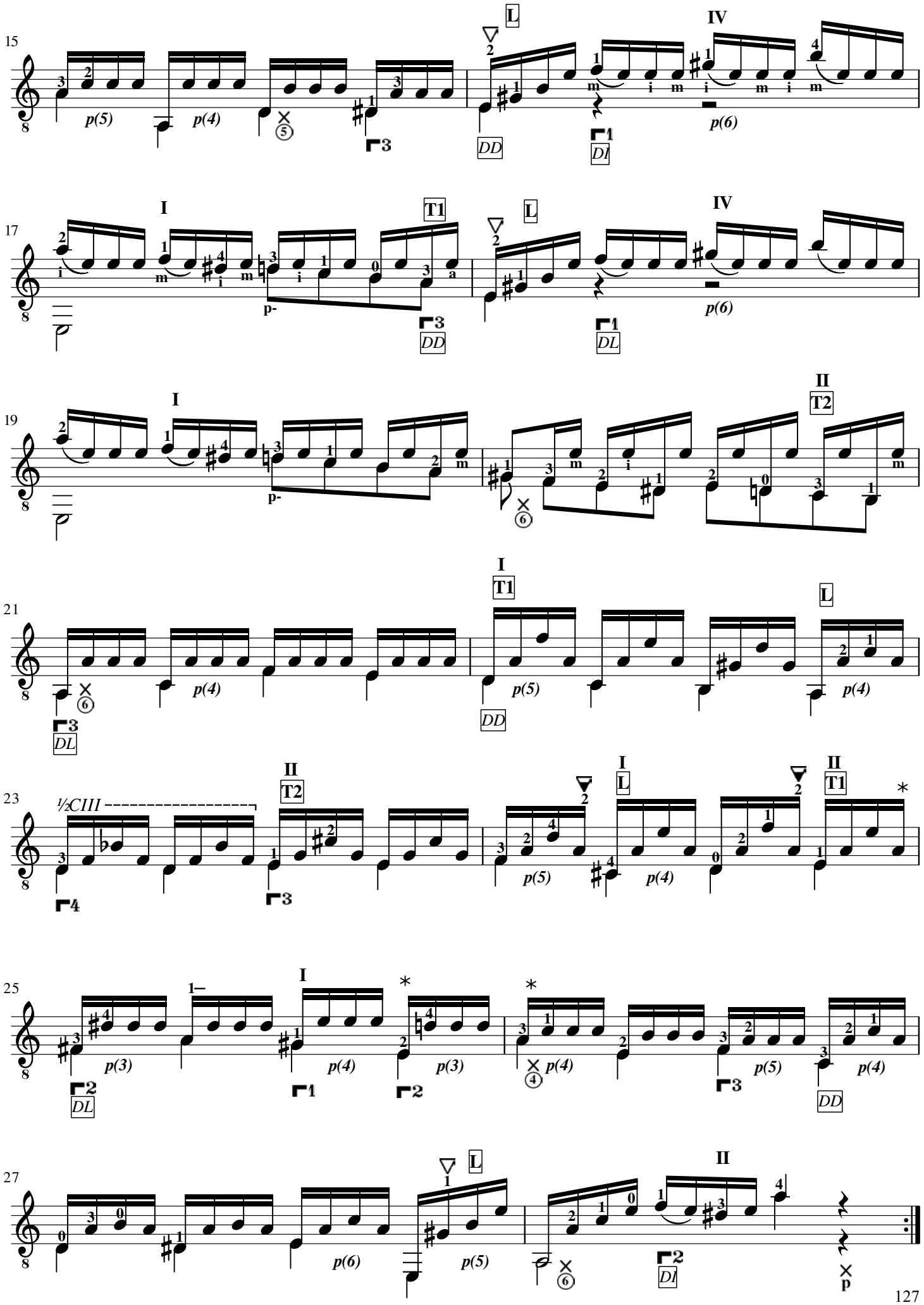
c.32 e c.34: as notas Láb e Dó (3ª e 2ª corda, respectivamente) na segunda metade do compasso também podem ser realizadas simultaneamente através de uma meia pestana. Nesse caso, a ponta do dedo 1 continua pressionando a nota Láb durante todo seu valor e realiza um movimento passageiro de falange para executar, simultaneamente, a nota Dó.

Estudo 7

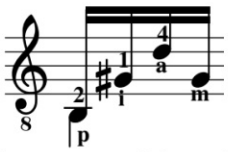
Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

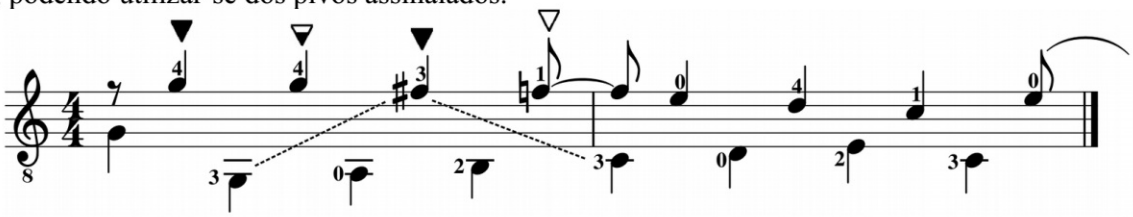



15
L
IV
p(5)
p(4)
p(6)
DD
DL
17
I
T1
L
IV
p(6)
DD
DL
19
I
II
T2
21
I
T1
L
p(4)
p(5)
p(4)
DL
DD
23
½CIII
II
T2
I
L
II
T1
p(5)
p(4)
25
I
p(3)
p(4)
p(3)
p(4)
p(5)
p(4)
DL
DD
27
L
II
p(6)
p(5)
DL

c.2: dedilhado alternativo. A partir do terceiro tempo deste compasso e nos dois compassos seguintes é possível utilizar o dedilhado *piam*, como sugestão de introdução ao estudo de trinados em duas cordas:



c.11-12: as notas superiores podem soar o valor de uma semínima (apesar da escrita em semicolcheia), ressaltando o movimento contrário a melodia do baixo. Embora a apresentação continue T1 em todo trecho, as mudanças do dedo 3 entre terceira e segunda casa em cordas extremas (pontilhado abaixo) implicam em movimentações longitudinais e transversais, podendo utilizar-se dos pivôs assinalados.



c.24: entre os c.24-25 ocorre um movimento longitudinal para levar o dedo 3 até a quarta casa (nota Fá#, 4ª corda). Embora a mudança de apresentação continue T1, a sobreposição entre os dedos 2-1 exige maior transversalidade que a entre 4-3. É recomendável soltar o polegar nesta mudança de compassos.

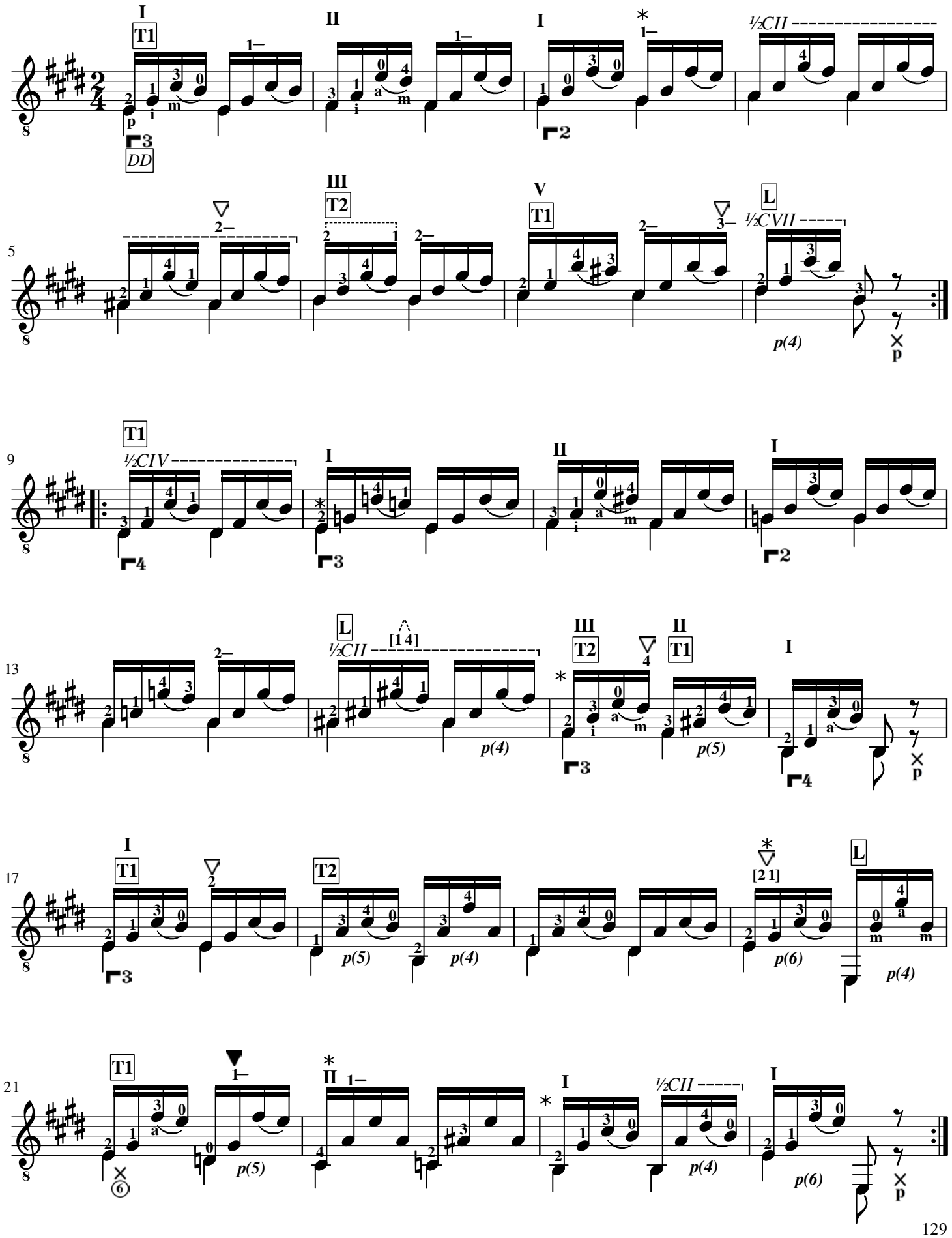
c.25: o dedo 2 pode manter-se no Mi (4ª corda) do último tempo do c.25 até o segundo tempo do c.26, sendo apagado pelo polegar da mão direita no primeiro tempo deste compasso.

c.26-27: novamente, embora não sejam necessárias mudanças de apresentação (T1), o dedo 3 movimenta-se longitudinalmente entre a terceira e segunda casa. A sobreposição entre 3-2 exige maior transversalidade 4-3.

Estudo 8

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

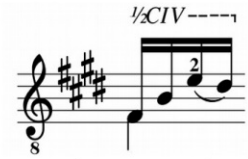
Matteo Carcassi



c.3: o dedo 1, ao mesmo tempo em que funciona como guia, dobra a primeira falange para atuar como meia pestana.

c.10: o dedo 2 está livre no compasso anterior e pode antecipar-se frente à quarta corda para facilitar sua colocação, assim como na sequência o dedo 3 para tocar a nota Fá# (4ª corda).

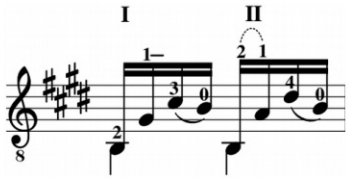
c.15: digitação alternativa:



c.20-21: os dedos 1 e 2 podem continuar pressionando as notas Sol# e Mi até o próximo compasso, servindo como eixo nas duas mudanças de apresentação seguintes.

c.22: devido ao menor tamanho do dedo 4, é possível sugerir uma apresentação longitudinal no primeiro tempo do compasso.

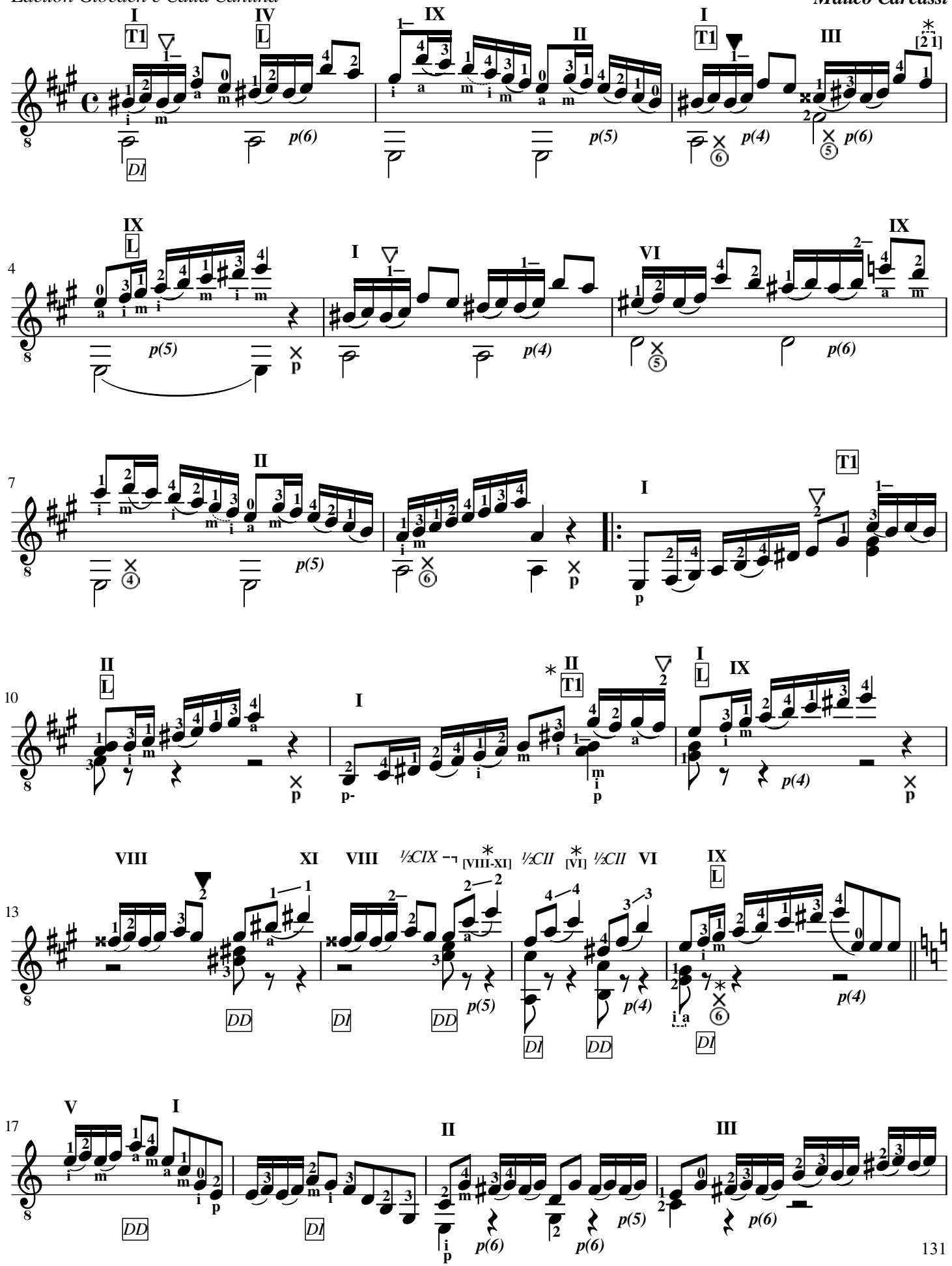
c.23: digitação alternativa, com sobreposição dos dedos 2-1.

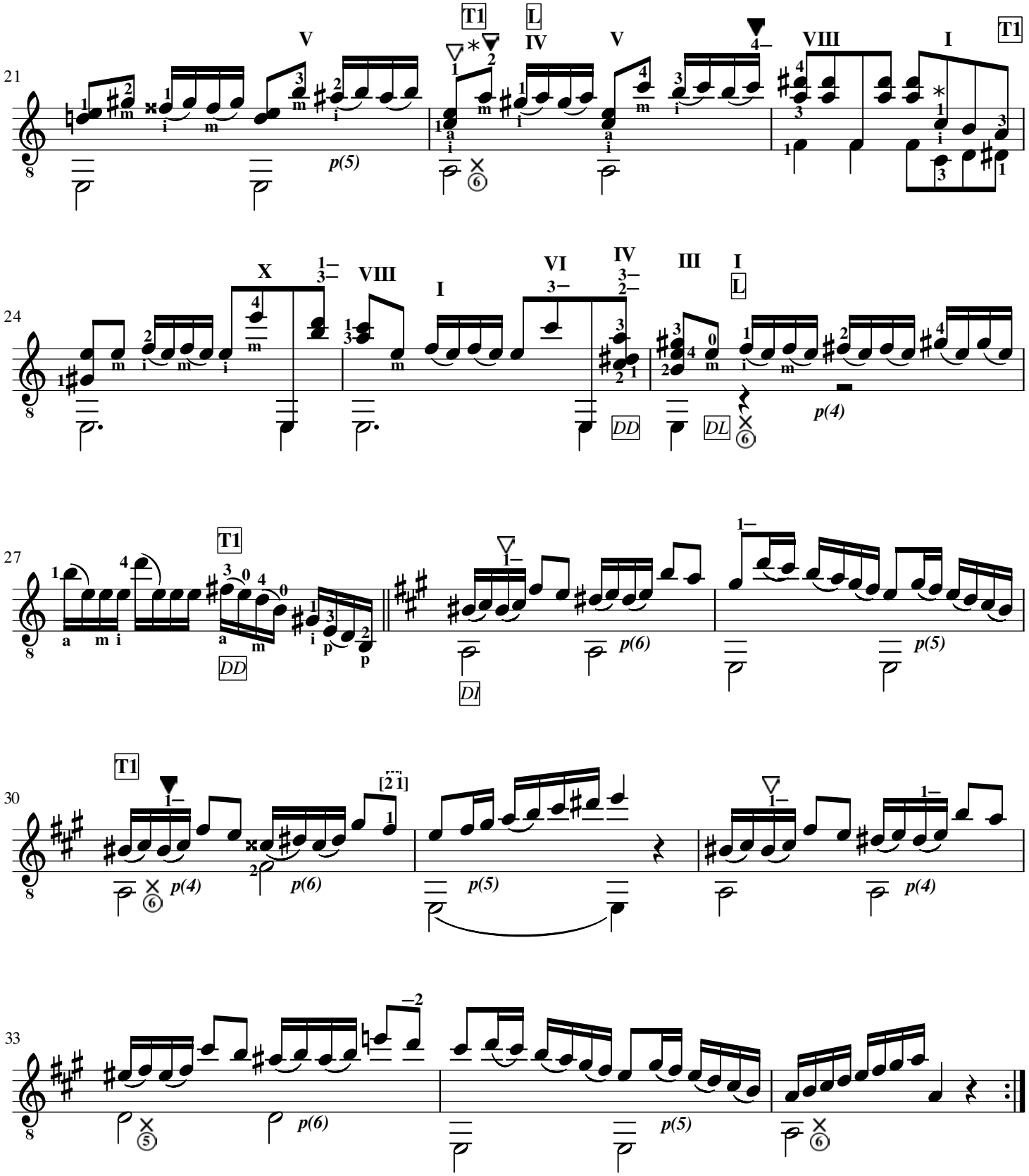


Estudo 9

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi





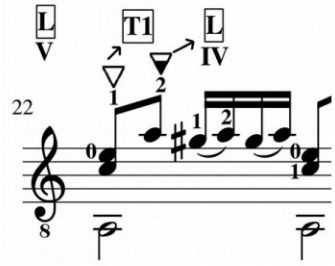
c.3: a abertura entre 2-1 notada entre colchetes no pentagrama, refere-se ao Fá# (4ª corda, dedo 2) e ao Fá# (1ª corda, dedo 1).

c.11: nos últimos dois tempos deste compasso, reparar no ajuste horizontal necessário em função da diferente acentuação da apresentação *T1* quando oriunda de uma sobreposição 4-3 (terceiro tempo) ou 2-1 (quarto tempo).

c.14-15: ambas mudanças de posições entre parênteses podem ser realizadas com translado total ou parcial (o menor tamanho é por motivos de melhor diagramação).

c.16: apagamento de precaução devido à ressonância por simpatia das notas Mi.

c.22: quando o dedo 1 é colocado na nota Dó (3ª corda) a mão esquerda vem de uma apresentação longitudinal e este funciona como eixo para a mudança de apresentação (*T1*). O dedo 2 (nota Lá, 1ª corda) funciona como eixo para a mudança de apresentação (*L*) e posição (*IV*) e como ponto de apoio para o deslocamento do dedo 1 da terceira para a primeira corda, por isso é um pivô misto. A figura abaixo detalha essa movimentação:

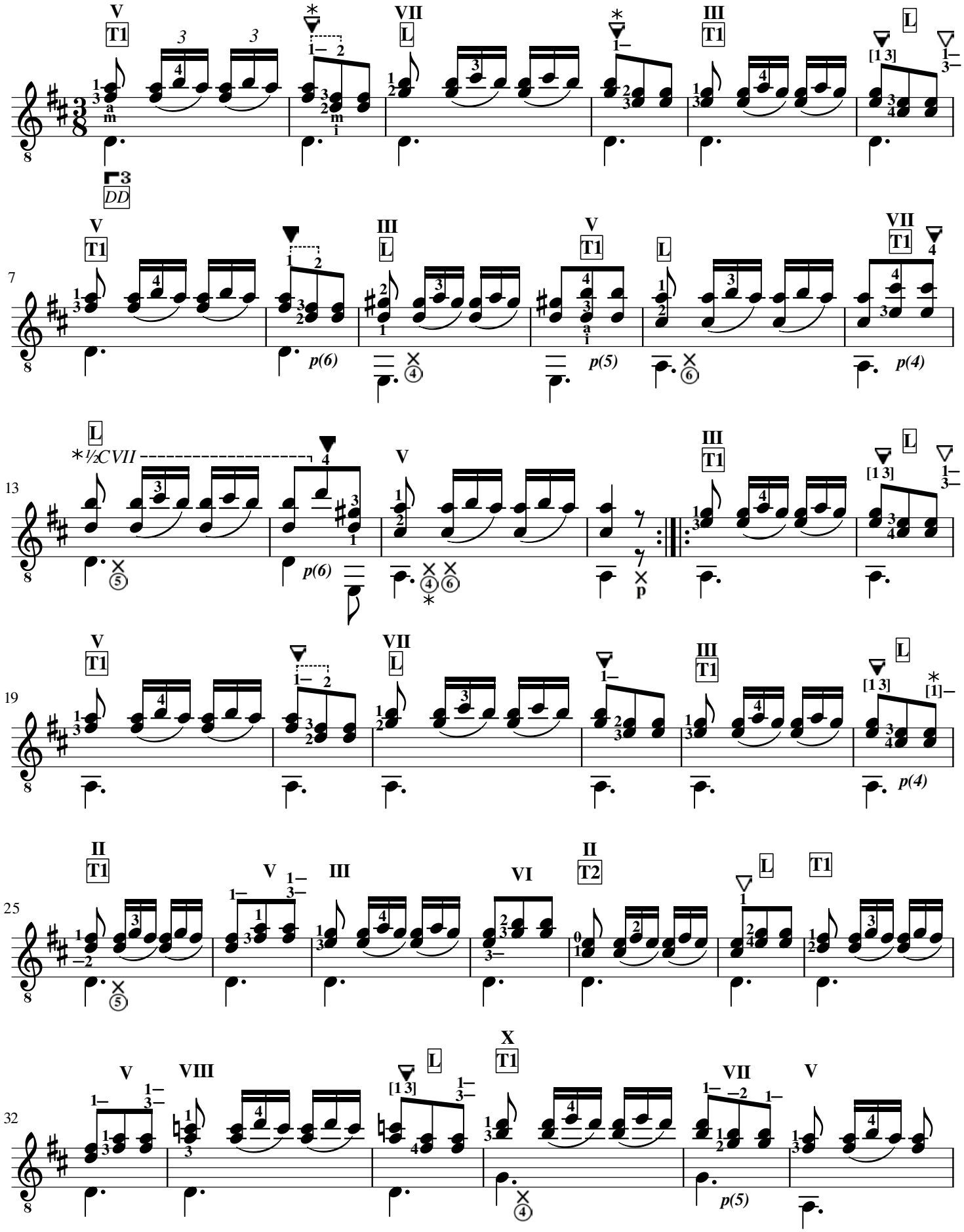


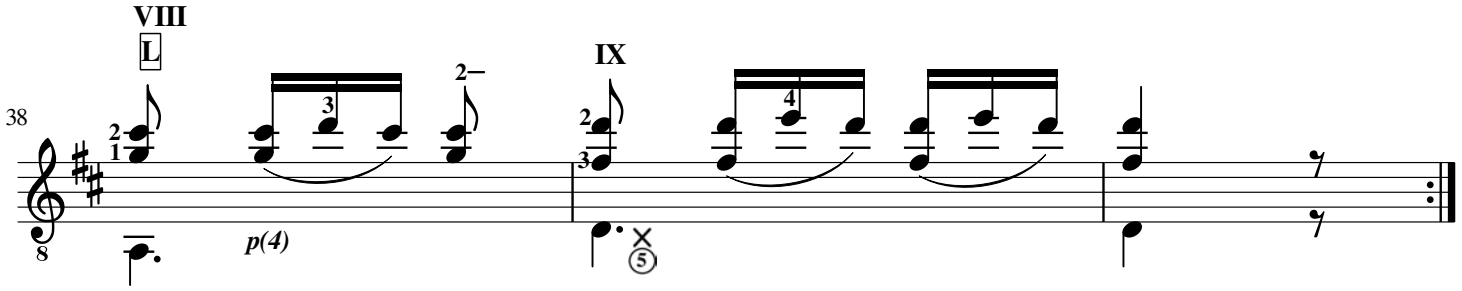
c.23: perceber a flexão do dedo 1 entre as notas Fá (5ª corda) e Dó (2ª corda).

Estudo 10

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

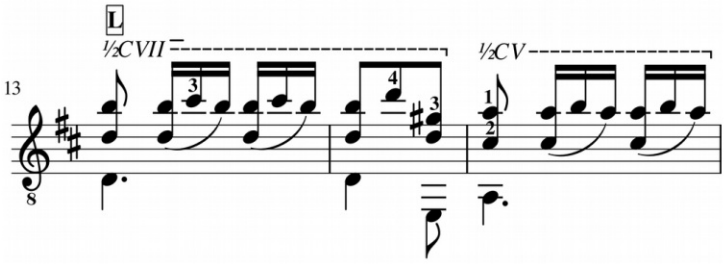




c.2: os dedos 1 e 3 servem como ponto de apoio para a colocação do dedo 2 na terceira corda e para a realização da abertura (entre dedos 1 e 2). O dedo 1 também funciona como guia e eixo na mudança entre c.2-3. Os dois eventos não ocorrem simultaneamente. O mesmo ocorre nos c.8 e 20.

c.4: os dedos 1 e 2 servem como ponto de apoio para a movimentação vertical do dedo 3 da primeira para a terceira corda. Entre c.4-5 o dedo 1 funciona como guia na mudança. Os eventos não ocorrem simultaneamente. O mesmo ocorre nos c.22

c.13-14: digitação alternativa com a meia pestana de guia:



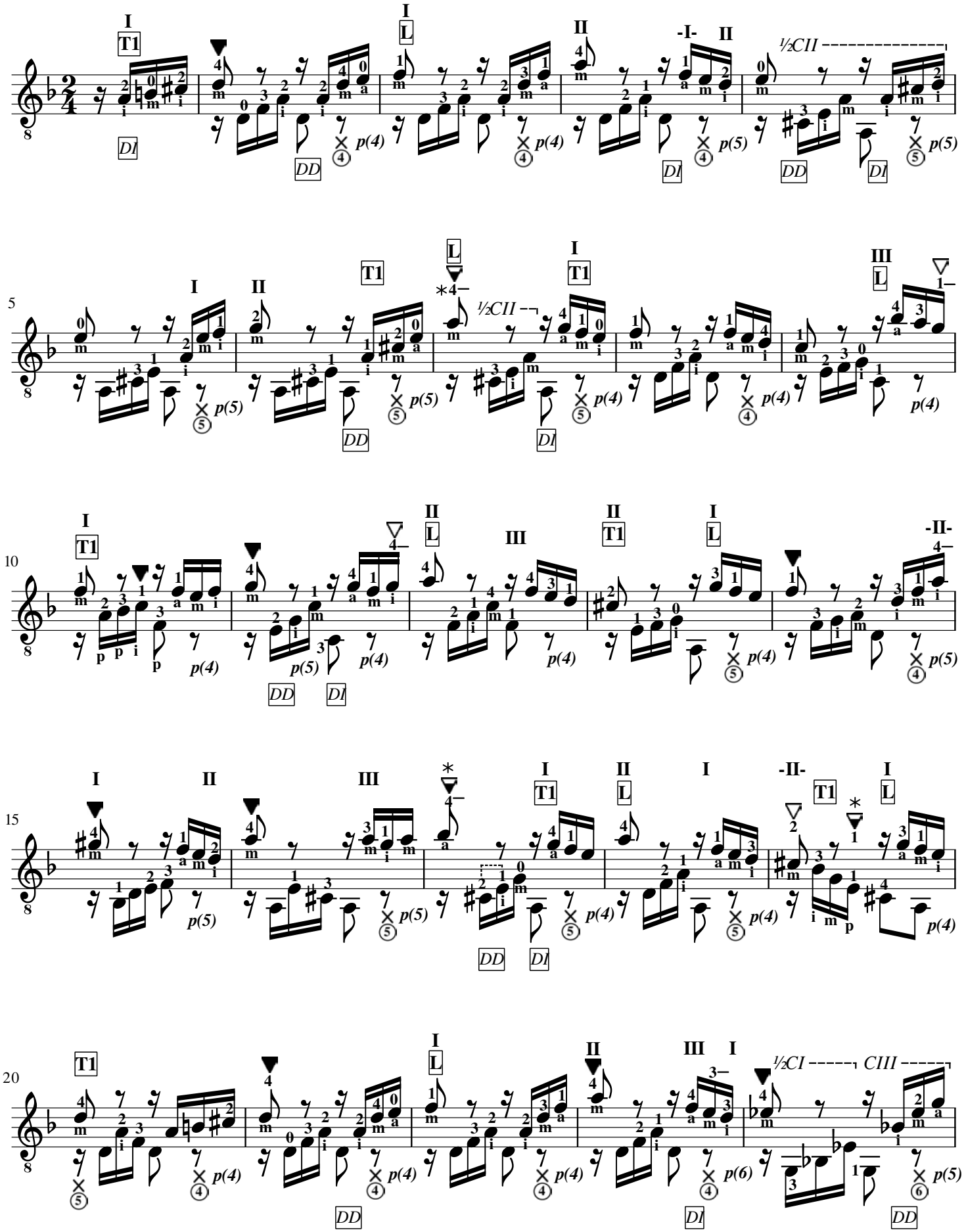
c.15: é possível que o Ré (4ª corda) do c.14 ainda esteja soando, podendo ser apagado com um toque apoiado da nota Lá (5ª corda). Após isso, deve-se apagar normalmente o Mi (6ª corda).

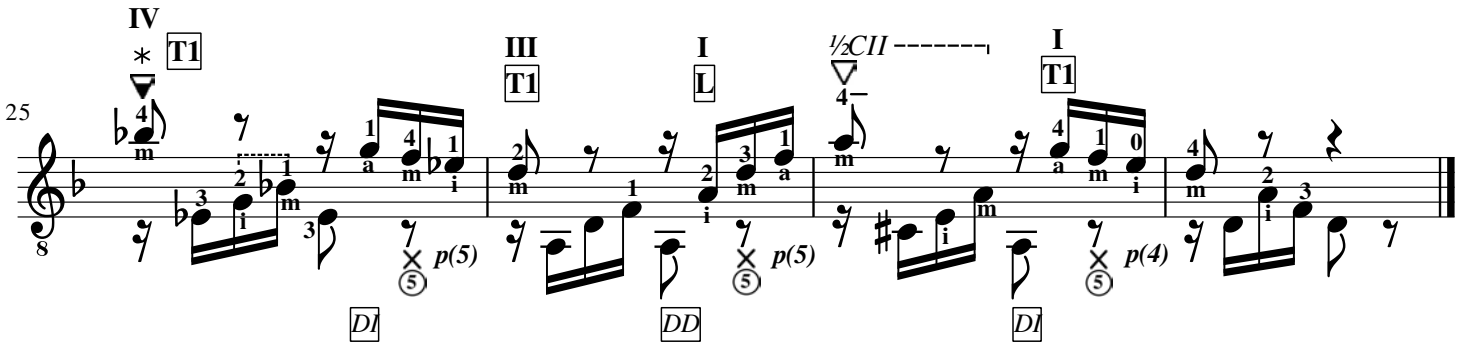
c.24: o dedo guia 1 refere-se ao que toca a nota Sol (1ª corda). Repare que na mudança entre c.24-25 o dedo 2 funciona como guia indireto na segunda corda, junto com o dedo 1 na primeira corda.

Estudo 11

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi





A voz inferior, com hastes para baixo, é executada pelo *polegar*, as exceções estão indicadas.

c.7: o dedo 4 funciona como ponto de apoio para auxiliar a colocação dos dedos 3 e 1 ainda no primeiro tempo do compasso. No segundo tempo do compasso, o mesmo dedo funciona como eixo e guia na mudança de apresentação e posição. Ou seja, é um pivô misto cujo os movimentos não ocorrem simultaneamente. O mesmo ocorre no local indicado no c.17.

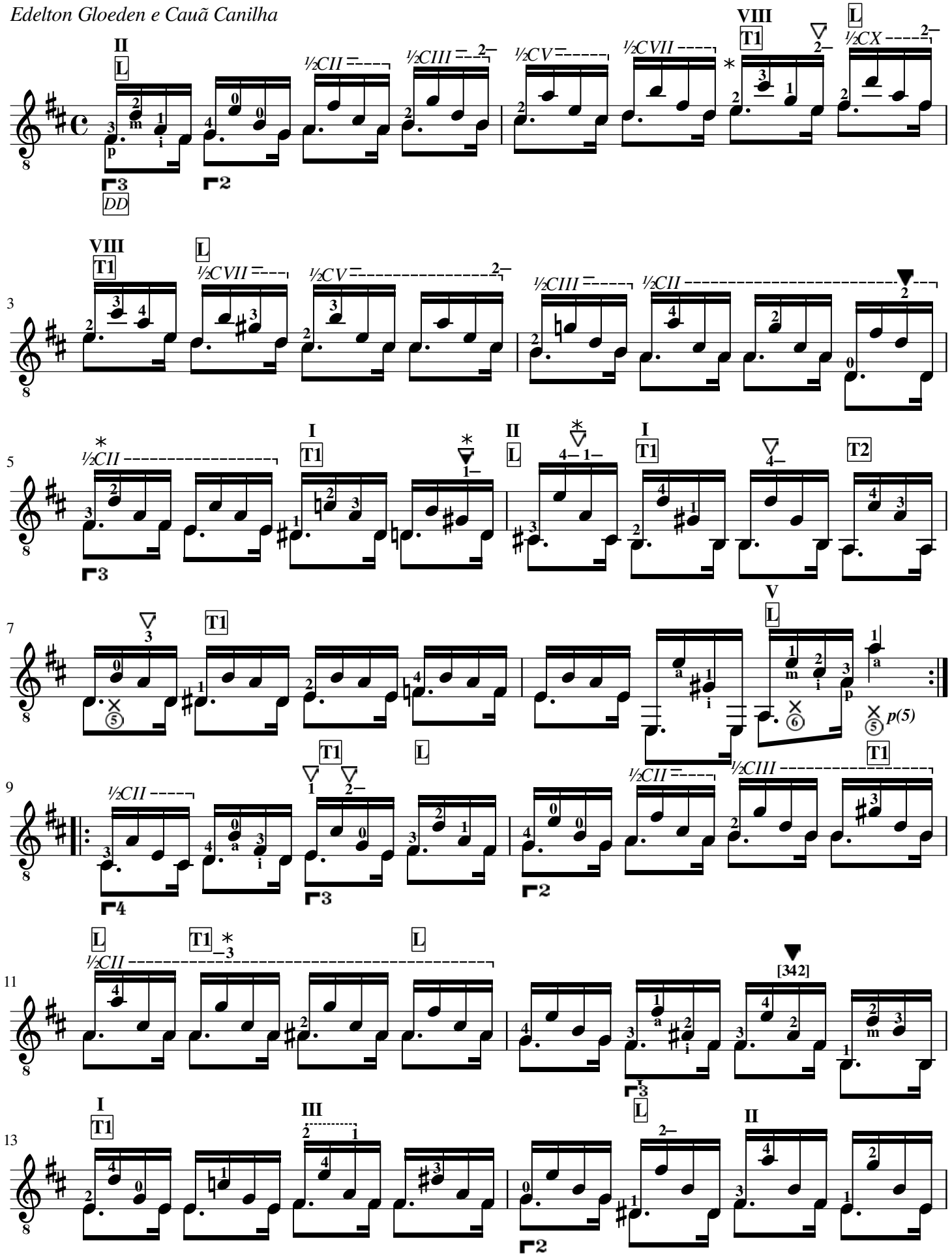
c.19: o dedo 1 serve como pivô misto para auxiliar a colocação do dedo 4 na nota Dó# (5ª corda).
O dedo 4, logo após tocar a nota Dó# (5ª corda), auxilia uma colocação mais confortável para a mudança de posição, ocorrendo a movimentação da mão esquerda de maneira gradual neste compasso. É importante destacar que o dedo 4 pode servir como ponto de apoio na condução do dedo 3 para a primeira corda; embora estejamos definindo a localização transversal de mão esquerda através do dedo que toca a corda mais grave (no trecho, o dedo 4 na quinta corda), esta passagem merece um comentário específico. A separação transversal (BARCELÓ, 2009, p.207) entre o dedo 3 na primeira corda e o 4 na quinta é bastante acentuada (devido ao menor tamanho do dedo mínimo), sendo necessário auxílio transversal do braço para um encaixe mais confortável do dedo 3. Este encaixe mais confortável se dará através de uma colocação menos frontal do dedo 4 para exigir uma menor flexão do dedo 3 (esta colocação pode ser menos frontal pois as cordas intermediárias entre a quinta e a primeira não são tocadas no trecho, podendo o dedo 4 encostar nestas sem problemas de abafamento). Este detalhamento depende, obviamente, da constituição física de cada violonista, mas acreditamos que seja cabível a uma boa porcentagem desses.

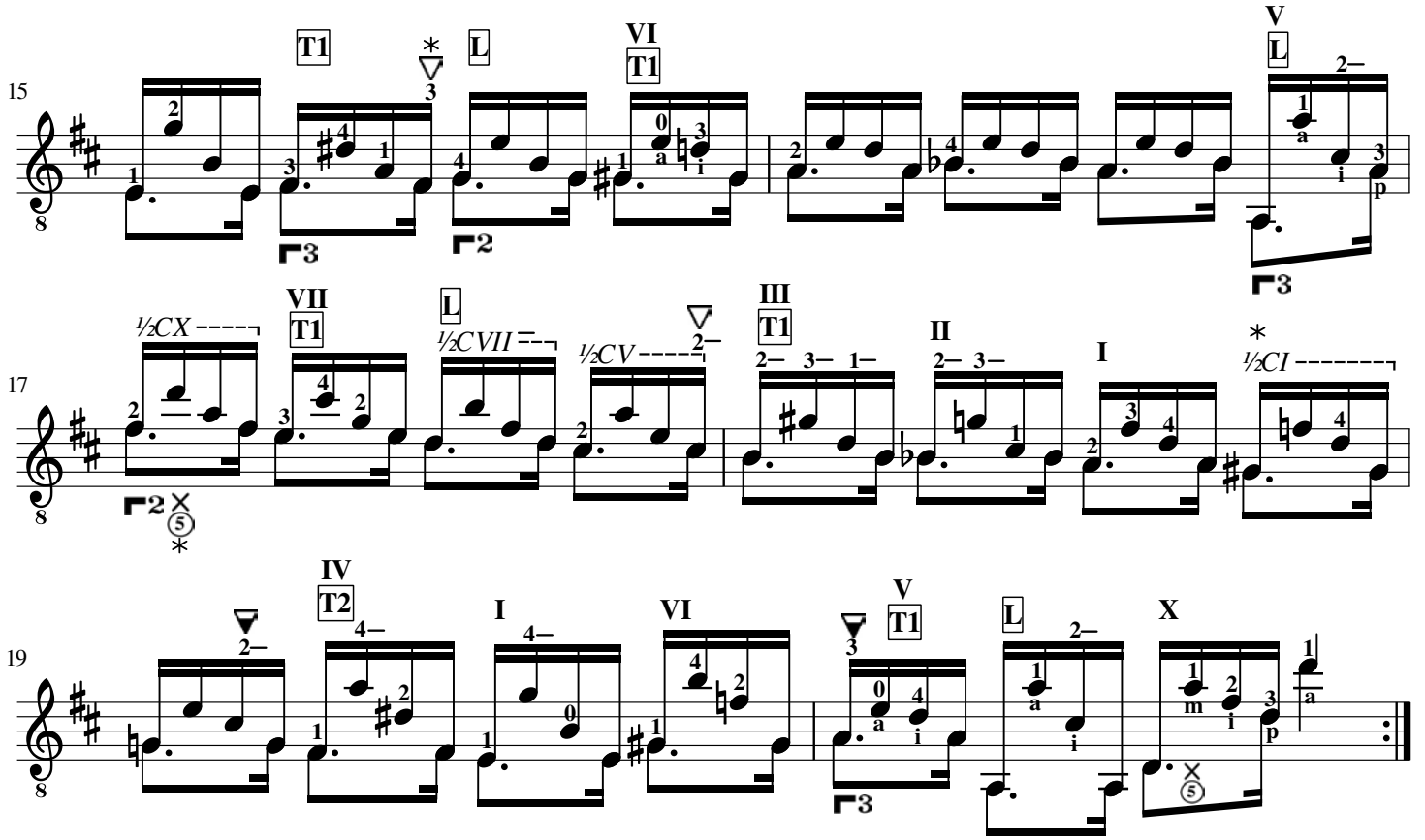
c.25: como notado, a mudança de apresentação, auxiliado pelo dedo 4 como pivô misto, ocorre após a mudança de posição. É interessante notar que o dedo 1 está na terceira posição, mas como temos uma retroextensão a mão coloca-se na quarta posição; esta diferença possibilita maior conforto para mão. Soltar o polegar da mão esquerda proporciona um movimento mais relaxado.

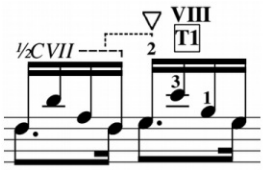
Estudo 12

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi







c.2: na mudança de acordes indicada, o dedo 2 pode realizar uma abertura em relação ao dedo 1 para antecipar-se frente a nota Mi (3ª corda). Após pressionar esta nota, o dedo 2 pode servir de eixo para a mudança de posição (entre as duas primeiras semicolheias do tempo, Mi e Dó).

c.5: reparar que é uma nova meia pestana (pressionando a quarta, terceira e segunda corda).

c.5: o pivô misto pode auxiliar a colocação da apresentação longitudinal e a nova localização transversal, antes da troca de posição (*I* para *II*) no c.6.

c.6: o eixo refere-se aos dedos 1 e 4.

c.11: como já dito, nas mudanças de apresentação durante uma meia pestana o dedo 1 funciona como eixo. Além disso, o dedo 3 também funciona como eixo (além de guia indireto) na mudança de apresentação *L* para *T1*.

c.15: o dedo eixo 3 serve unicamente para facilitar o movimento, não sendo mais tocada a nota Fá# (4ª corda).

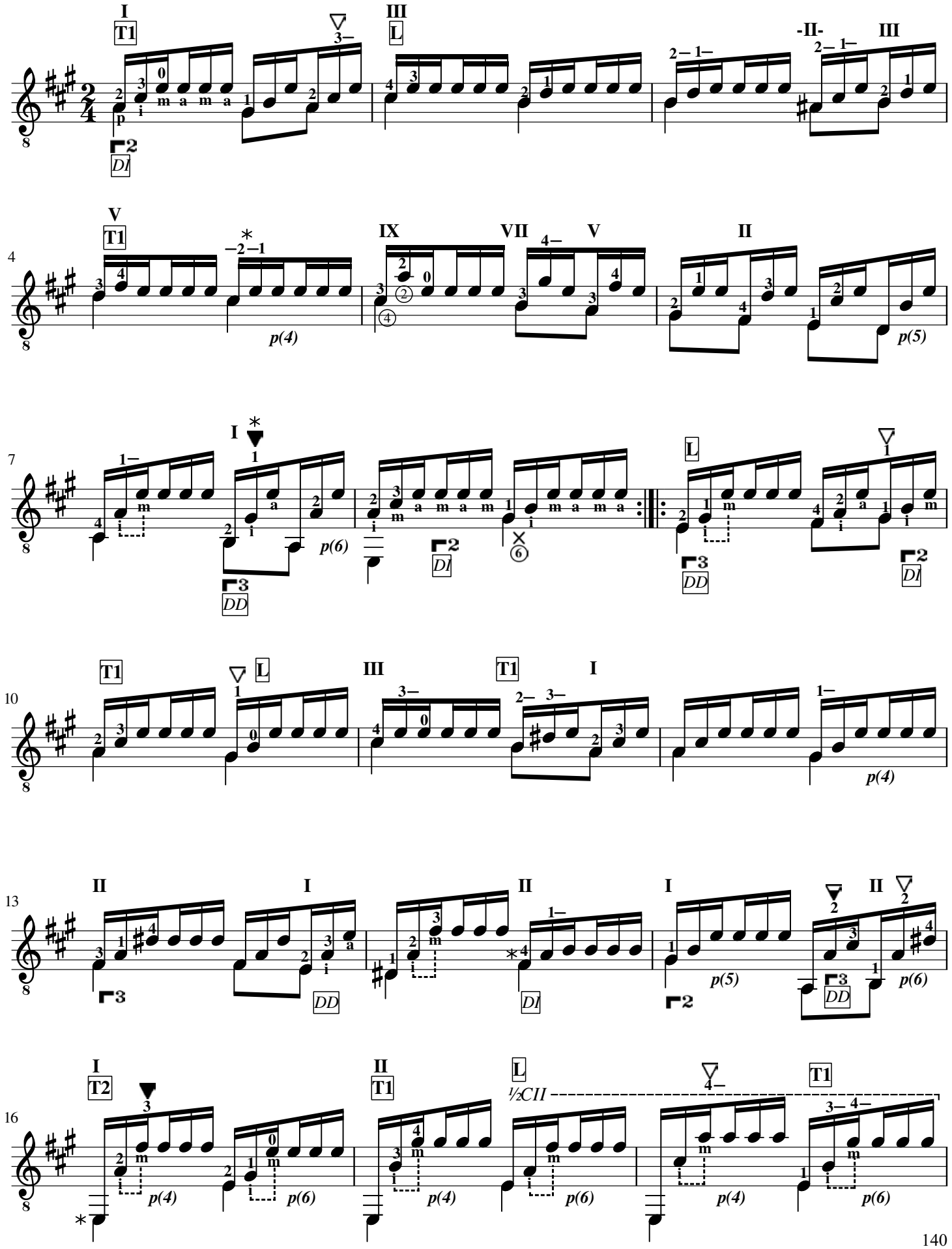
c.17: apesar de escrita como colcheita pontuada, a nota Lá (5ª corda, c.16) só é apagada após a execução da nota Fá# (3ª corda), pois o *polegar* toca a última nota do c.16 e a primeira do c.17, faltando tempo hábil para o apagamento.

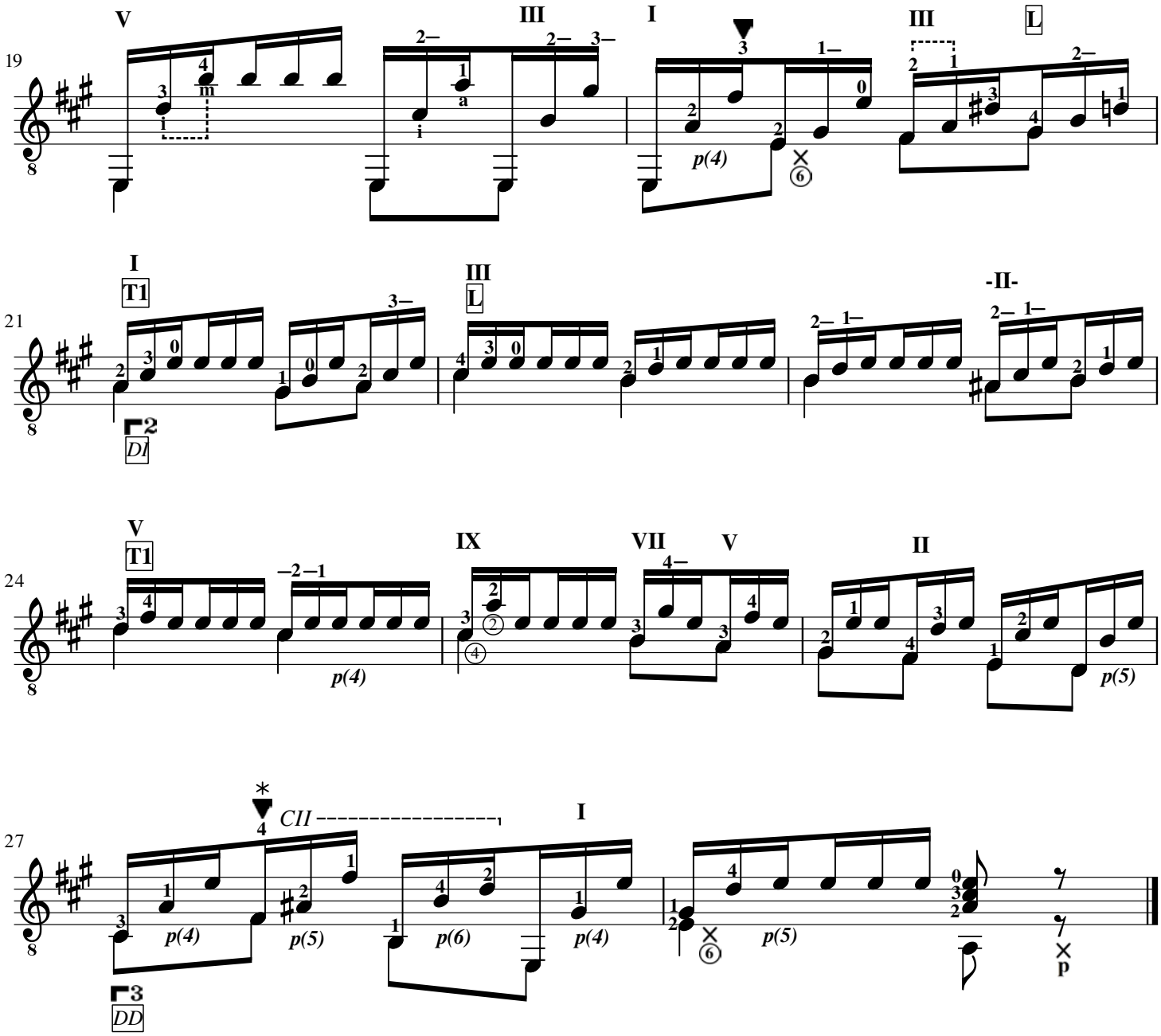
c.18: embora teoricamente não haja uma mudança de apresentação entre o terceiro e quarto tempo deste compasso, a mão pode realizar um pequeno ajuste (giro) para a colocação da meia pestana. Neste caso, pode-se utilizar o dedo 4 como pivô. Também é possível a antecipação da meia pestana ainda no terceiro tempo.

Estudo 13

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi





c.4: os dedos guias indiretos 1 e 2 agem, respectivamente, entre as notas Ré-Mi (2ª corda) e Si-Dó# (3ª corda). Os dedos já estão colocados desde o primeiro tempo do compasso esperando o momento de serem tocados.

c.7: o dedo 1 (ponto de apoio) pode continuar na nota Sol# (3ª corda) até o c.8, quando é tocado novamente.

c.9: as aberturas de mão direita dos c.9, c.14 e c.16-19 podem ser substituídas pela troca constante de localização vertical (a mão muda a localização vertical entre a segunda e terceira nota do arpejo, tocadas por *i* e *m*, evitando a abertura). Esta diferença conceitual, na prática se dilui um pouco, e tende a ocorre uma situação intermediária entre a abertura e a mudança de alinhamento, de acordo com a constituição física da mão de cada violonista.

c.14: notar que antes de pressionar o Fá# (1ª corda) o dedo 4 está livre e pode localizar-se já próximo a quarta corda.

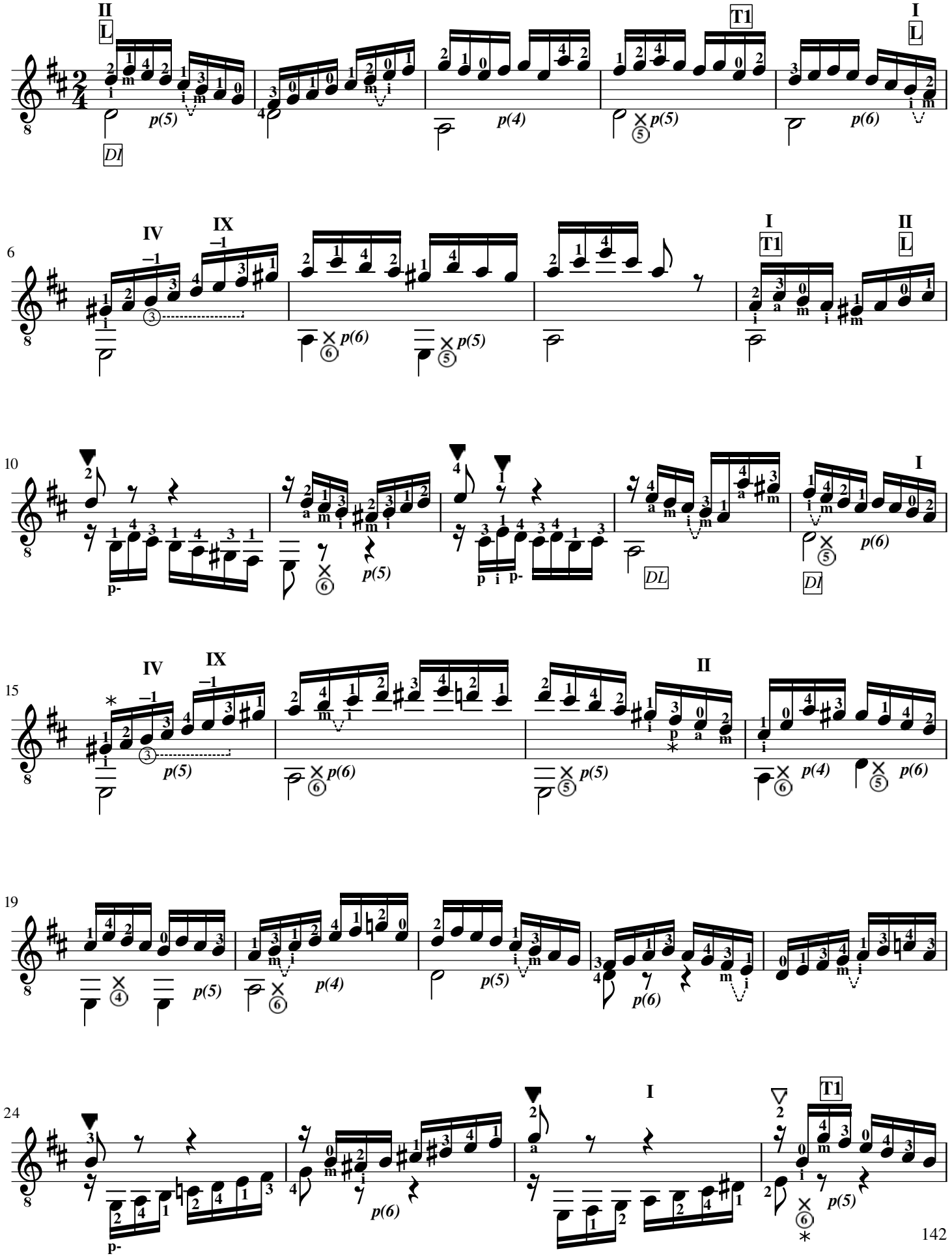
c.16: as notas Mi da sexta corda não apagadas por escolha musical.

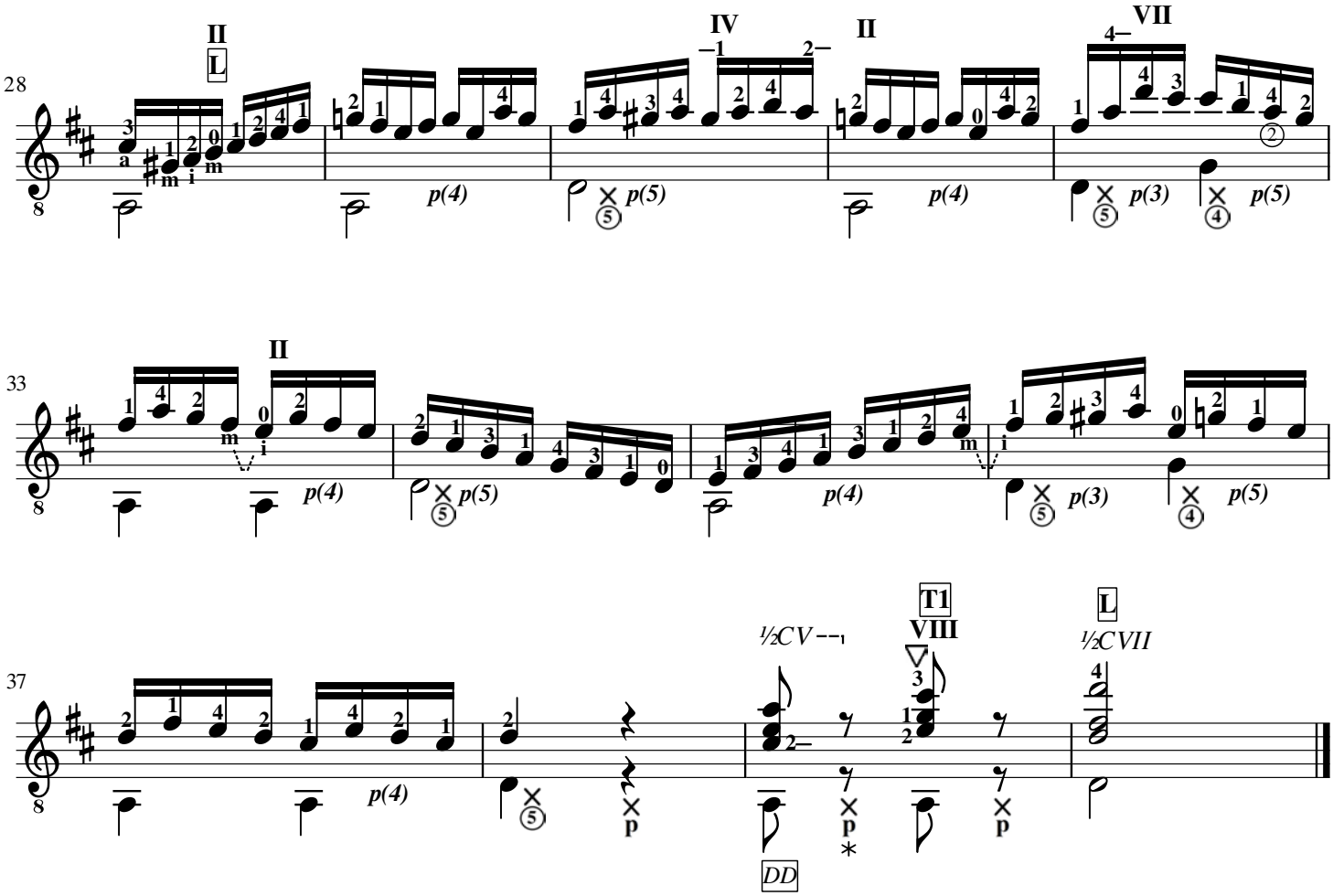
c.27: o ponto de apoio do dedo 4 auxilia a colocação da pestana. Perceber também a flexão do dedo 1 após a pestana para a colocação da nota Sol# (3ª corda).

Estudo 14

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

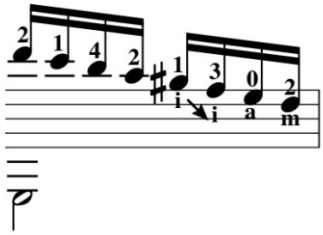
Matteo Carcassi





c.15: tocar a nota Sol# (3ª corda) com o toque apoiado de mão direita, apagando assim a nota Ré (4ª corda solta) do compasso anterior. O mesmo ocorre com as primeiras notas dos c.33 e 37 (Fá# e Ré, respectivamente, na 2ª corda), apagando a nota Sol (3ª corda solta).

c.17: outra sugestão de dedilhado é a repetição por deslocamento do dedo *indicador*, como na figura abaixo*:*



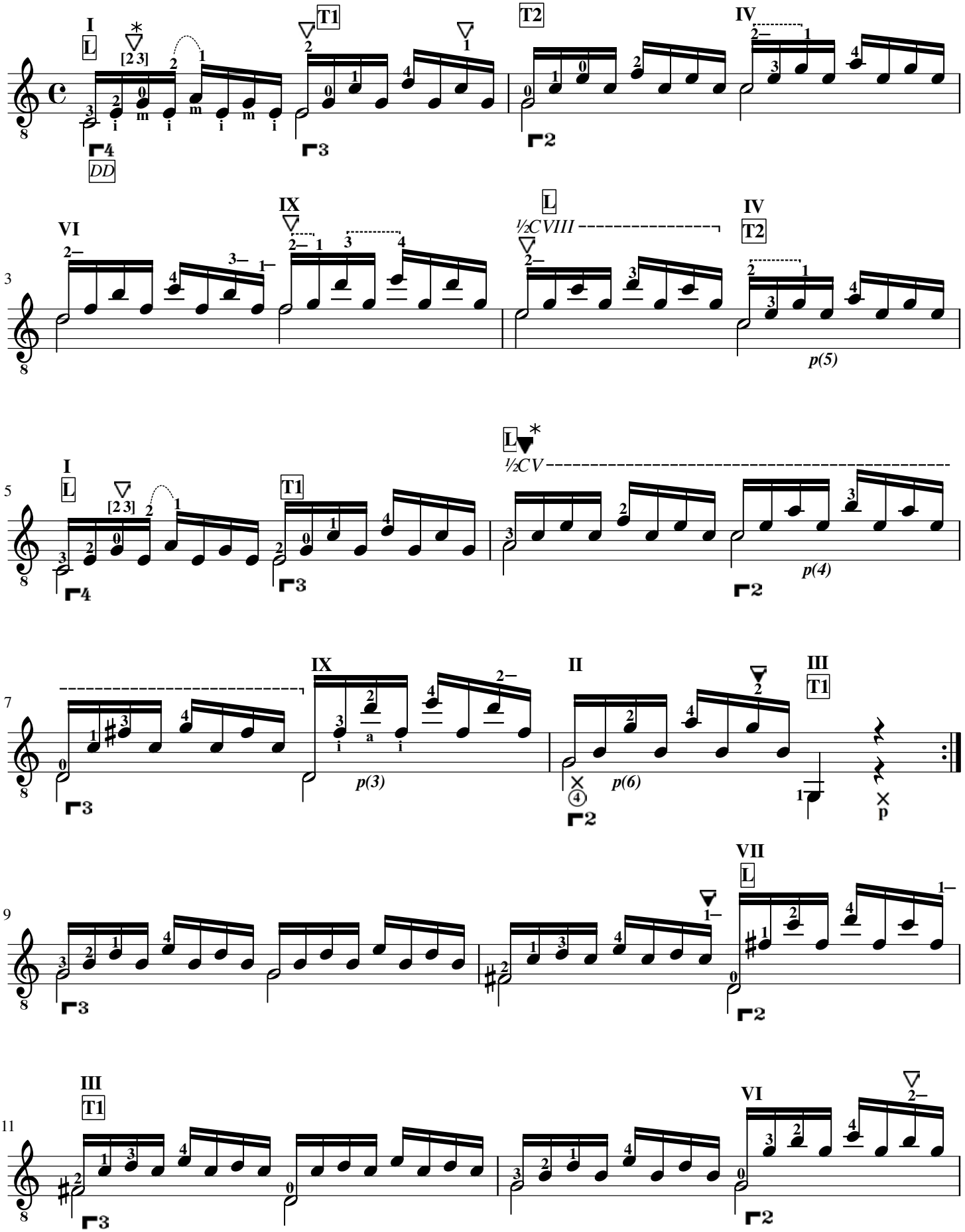
c.27: apagamento devido à ressonância por simpatia entre as notas Mi da 4ª e 6ª corda.

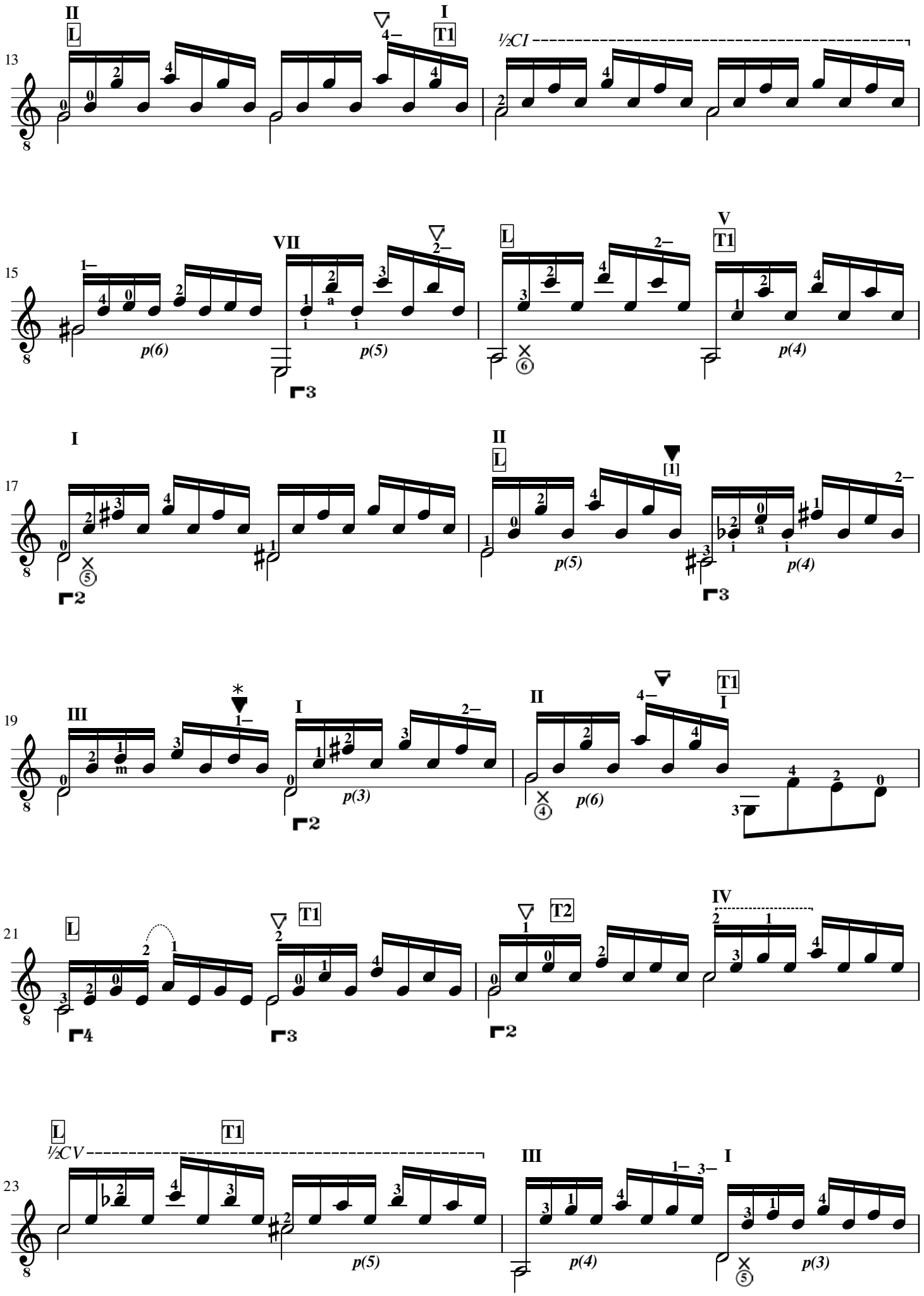
c.39: como alternativa, os dedos *pima* podem realizar o apagamento, ao mesmo tempo em que são antecipados.

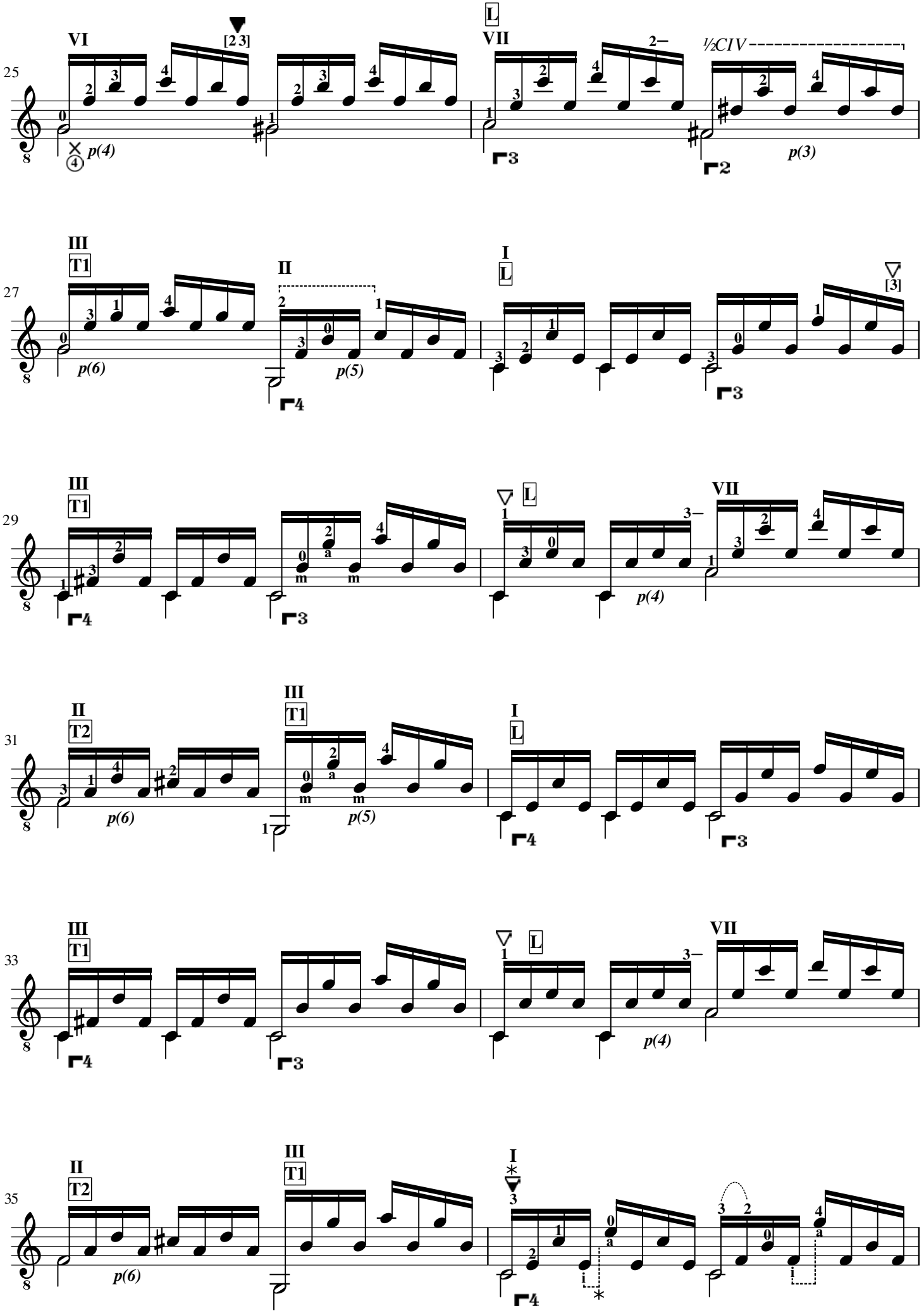
Estudo 15

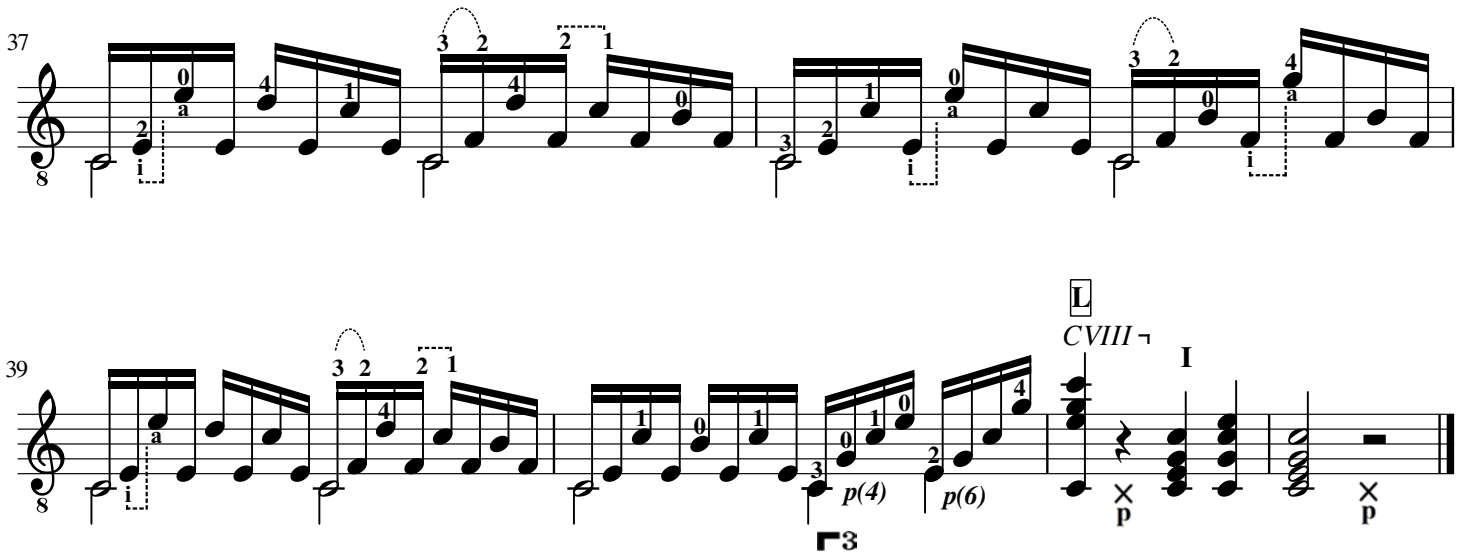
Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi




13
15
17
19
21
23
½CI
½CV
p(6)
p(5)
p(4)
p(3)


25
VI
[2 3]
L
VII
½CIV
p(4)
p(3)
27
III
T1
II
I
L
[3]
p(6)
p(5)
29
III
T1
L
VII
p(4)
31
II
T2
III
T1
I
L
p(6)
p(5)
33
III
T1
L
VII
p(4)
35
II
T2
III
T1
I
p(6)



c.1: o eixo, formado pelos dedos 2 e 3, é utilizado para a realização da sobreposição dos dedos 2-1. O mesmo ocorre nos c.5 e 21.

c.6: a meia pestana serve como ponto de apoio para o translado vertical do dedo 3 (da 4ª para 1ª corda).

c.19: o ponto de apoio do dedo 1 auxilia o translado vertical do dedo 2 (da 3ª para 1ª corda).

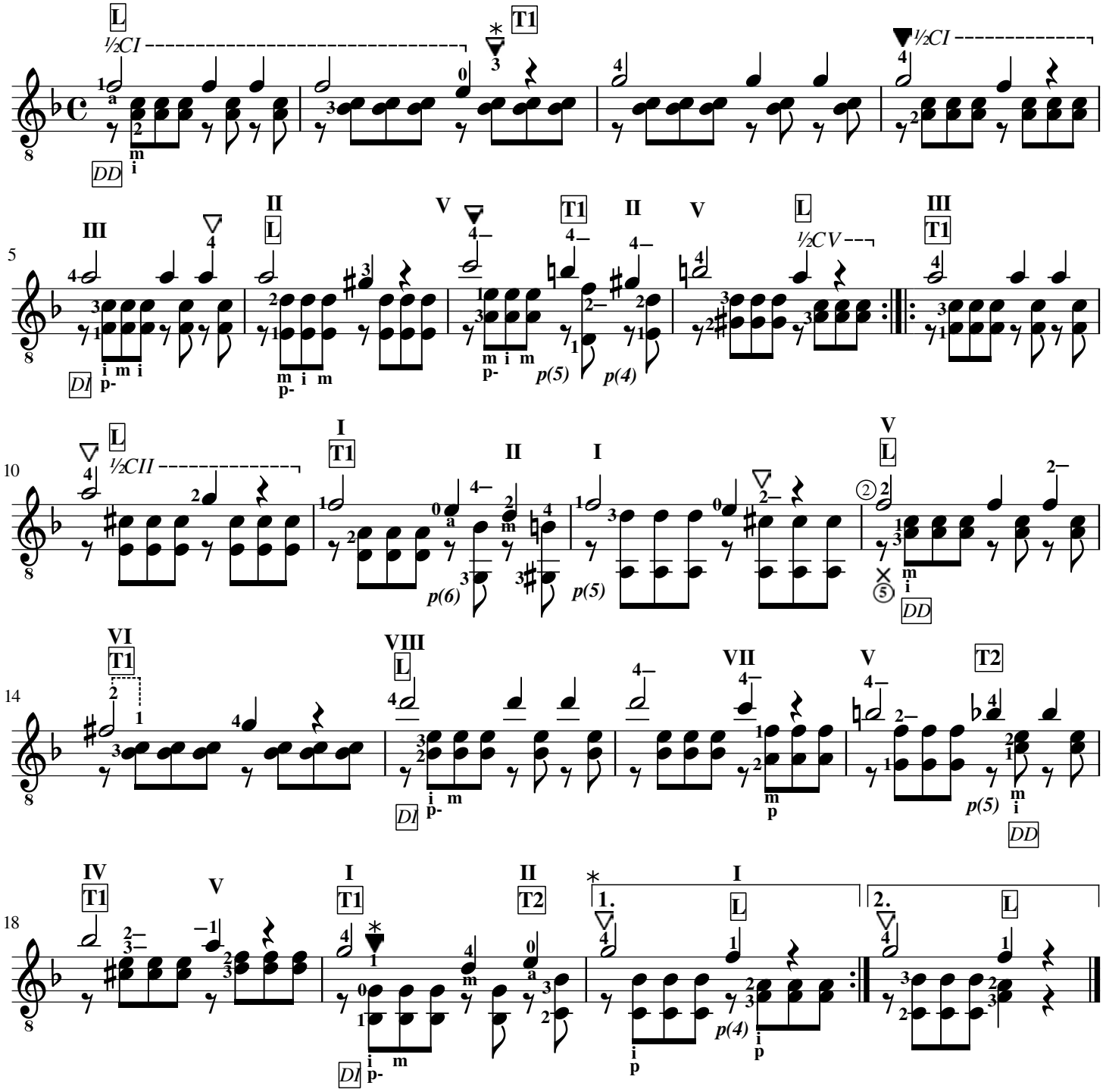
c.36-39: pode-se escolher entre a abertura entre *i-a* ou uma mudança rápida da localização vertical ⌐*4* para a ⌐*3*. Na primeira opção é o dedo que se estica, enquanto na segunda é a mão que faz um rápido movimento. Na prática, a mão tende a realizar um movimento intermediário entre as duas situações.

c.36-40: o dedo 3 realiza um pedal na nota Dó e funciona como pivô durante todo trecho.

Estudo 16

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi



c.2: o dedo 3 funciona como ponto de apoio ao auxiliar o movimento vertical do dedo 1 (saída da meia pestana).

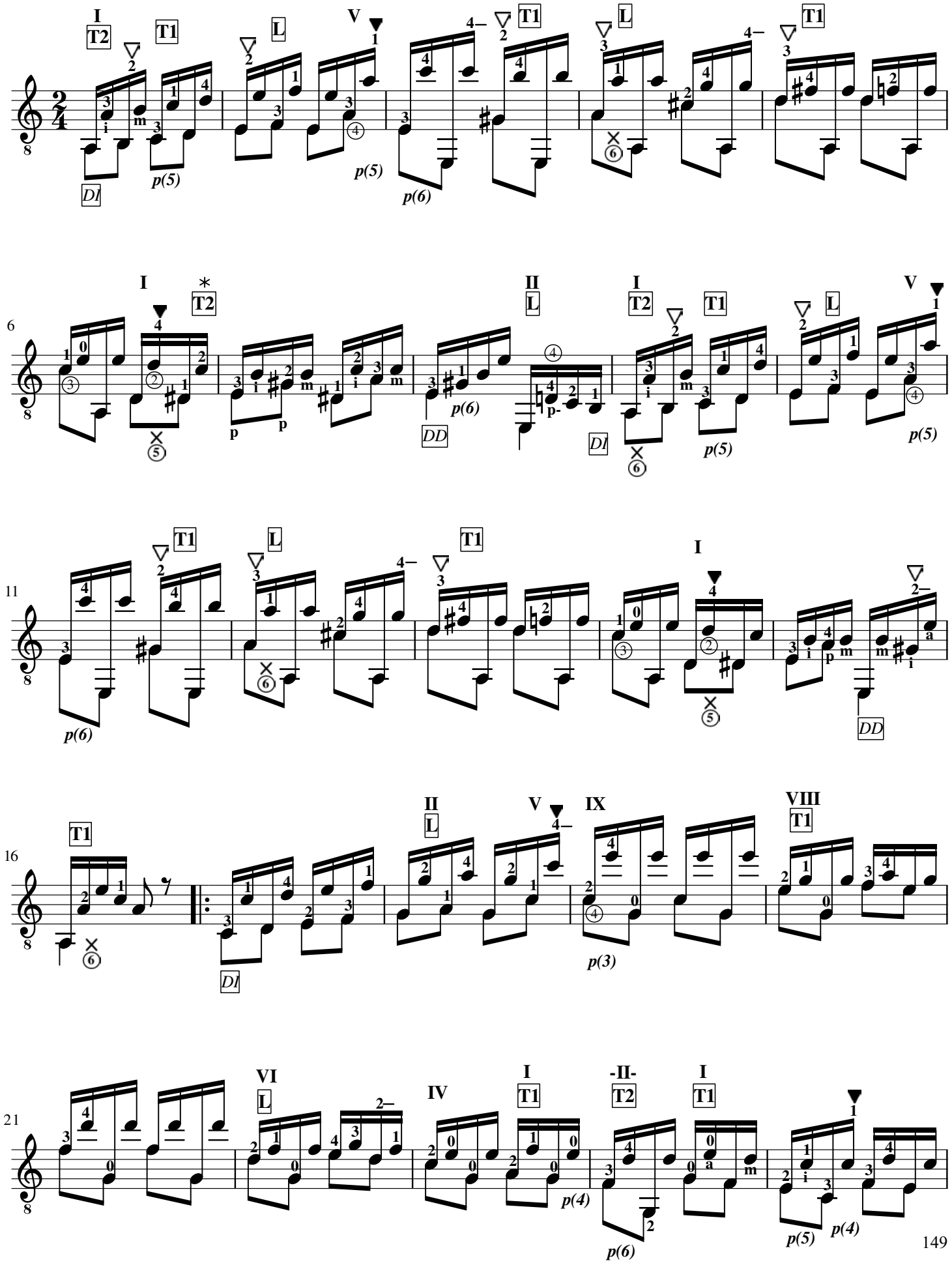
c.19: o dedo 1 é ponto de apoio para o translado vertical do dedo 4 (da 1ª para a 2ª corda, notas Sol e Ré).

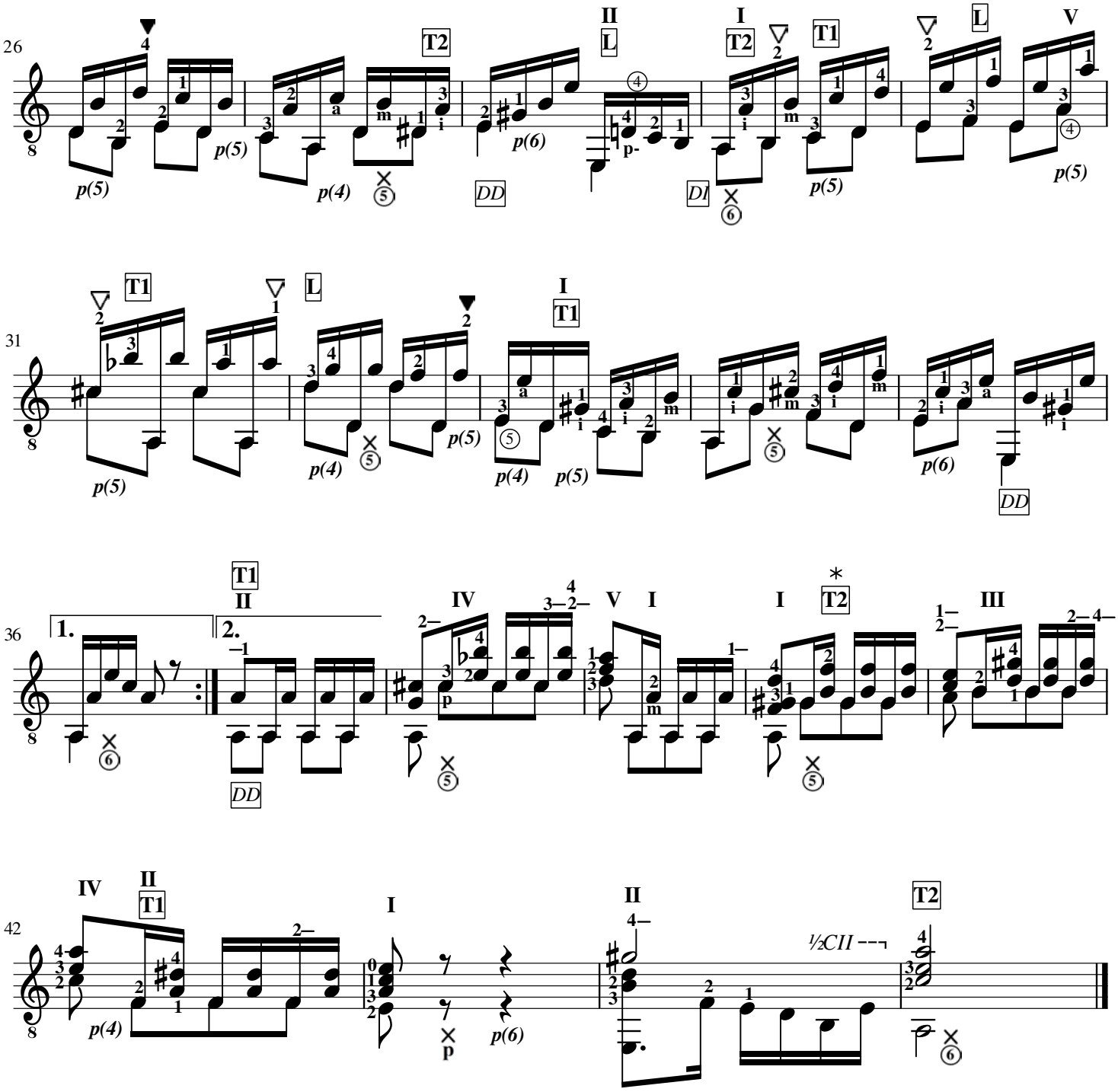
c.20: nos últimos compassos (casa um e casa dois) o dedo 1 pode antecipar a nota Fá (1ª corda) e servir como eixo para a mudança de apresentação. Para tal, ocorrerá uma abertura entre 1-2 (respectivamente, Fá na 1ª e Sib na 3ª corda).

Estudo 17

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi





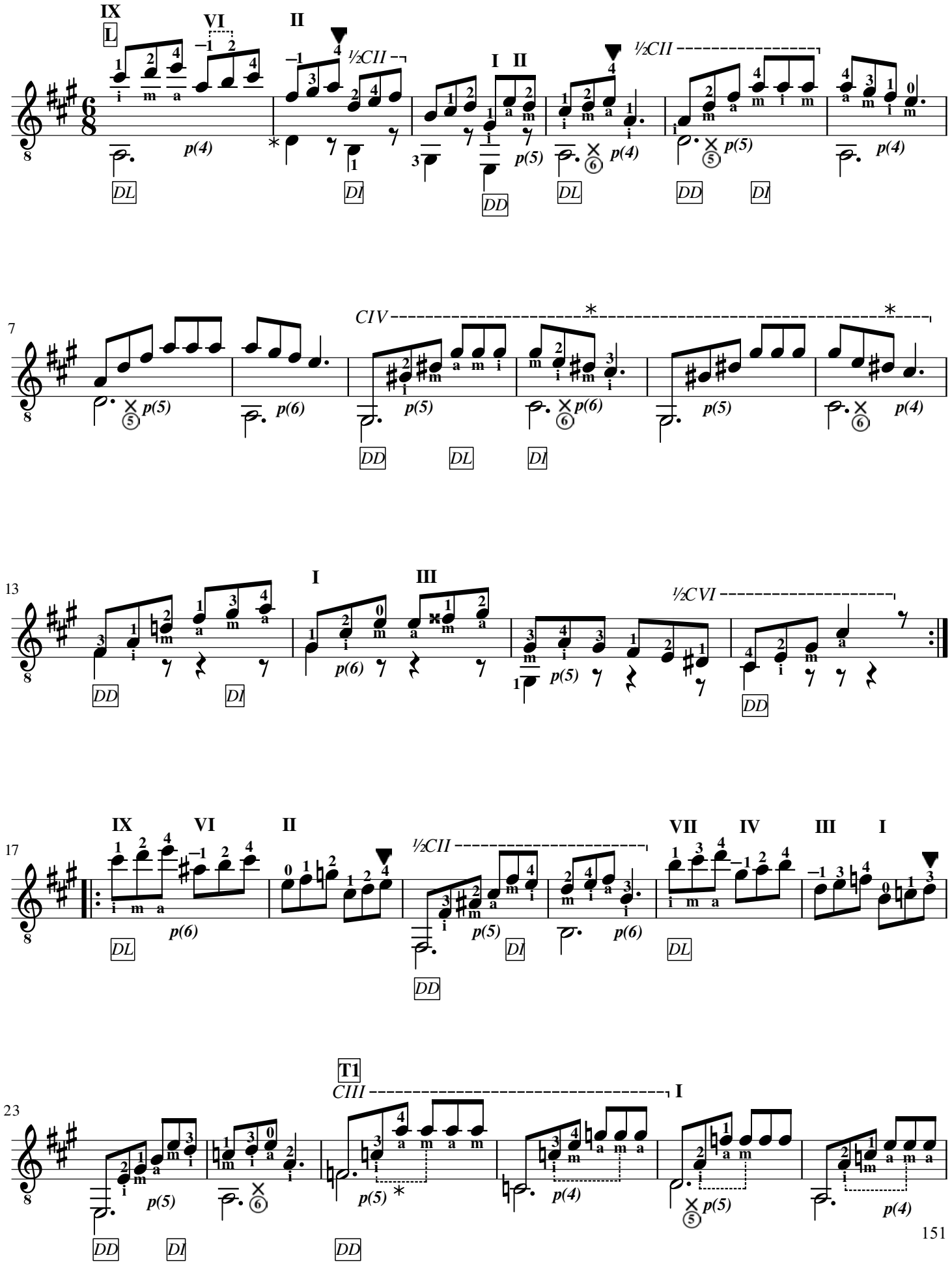
c.6: mesmo que teoricamente não necessário, consideramos como apresentação transversal *T2* para evidenciar a troca da sobreposição entre os dedos 4-3 para os dedos 2-1.

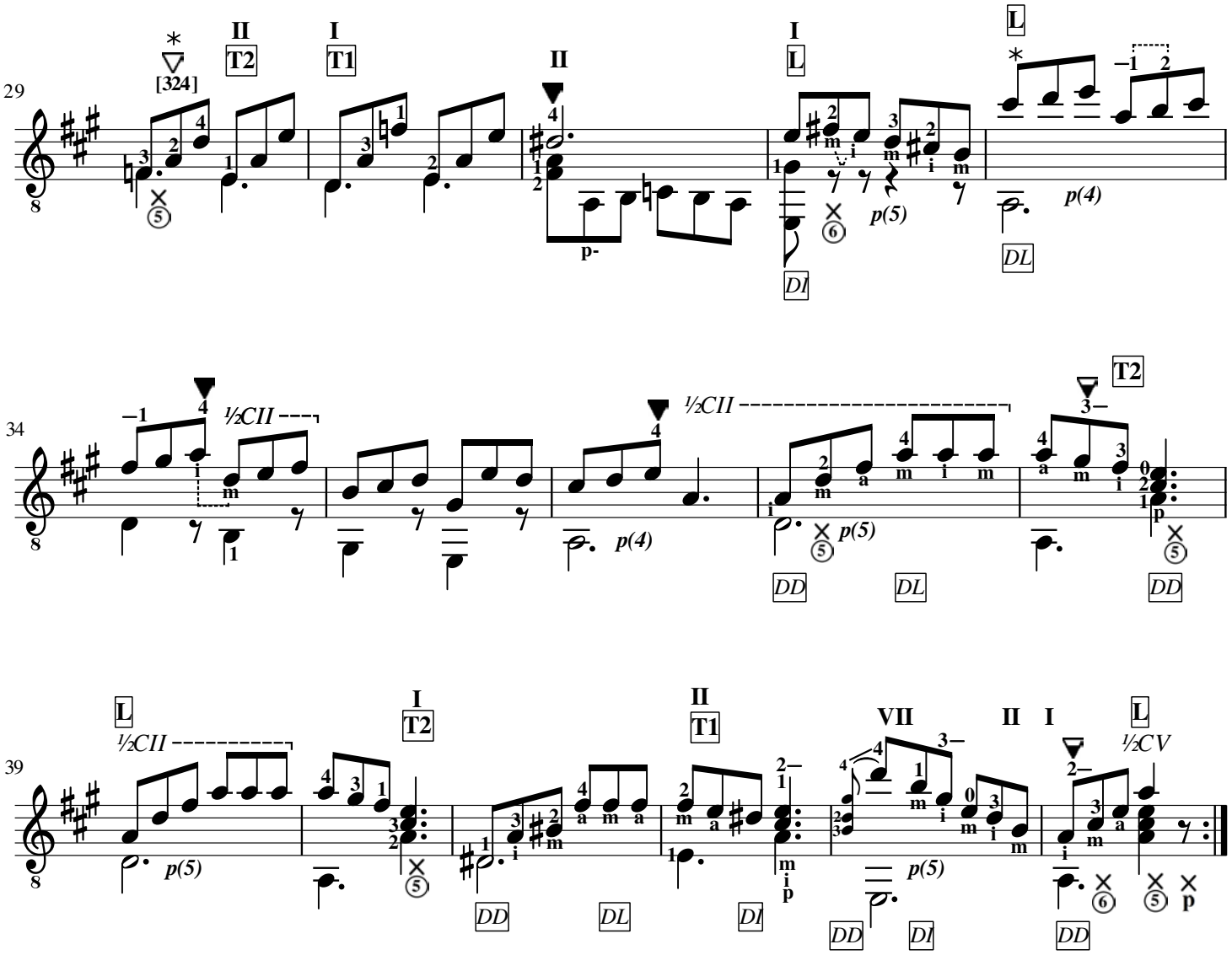
c.40: consideramos apresentação *T2* para evidenciar a passagem do dedo 2 da segunda casa (apesar de não pressionar nenhuma corda, essa é sua localização média) para a primeira casa.

Estudo 18

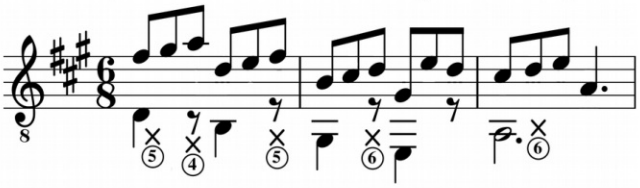
Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi





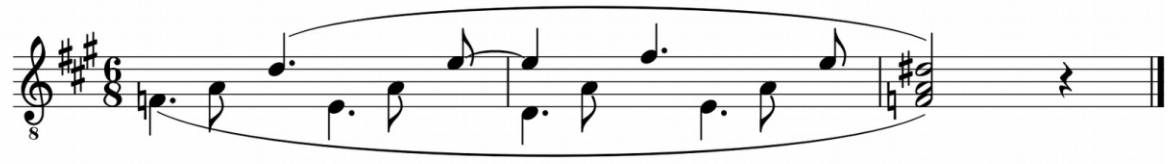
c.2-3: atenção para as pausa destes compassos (e repetidos nos c.34-35) exigiria apagamentos com polegar de mão direita pouco idiomáticos neste andamento, dificilmente concebidos por Carcassi, como mostra a figura abaixo:



c.9 e 11: a pestana pode ser levemente levantada a fim de apagar a nota Ré# (2ª corda).

c.25-28: o *m* é sutilmente esticado, mantendo a mão fixa e evitando mudanças de alinhamento

c.29-30: todo o acorde funciona como eixo. É importante ressaltar que o dedo 4, que produz a nota Ré (2ª corda), deve manter-se pressionado até o Mi corda solta, assim como o dedo 1 que toca o Fá (1ª corda) do próximo compasso. Os valores reais da passagem estão ilustrados abaixo:

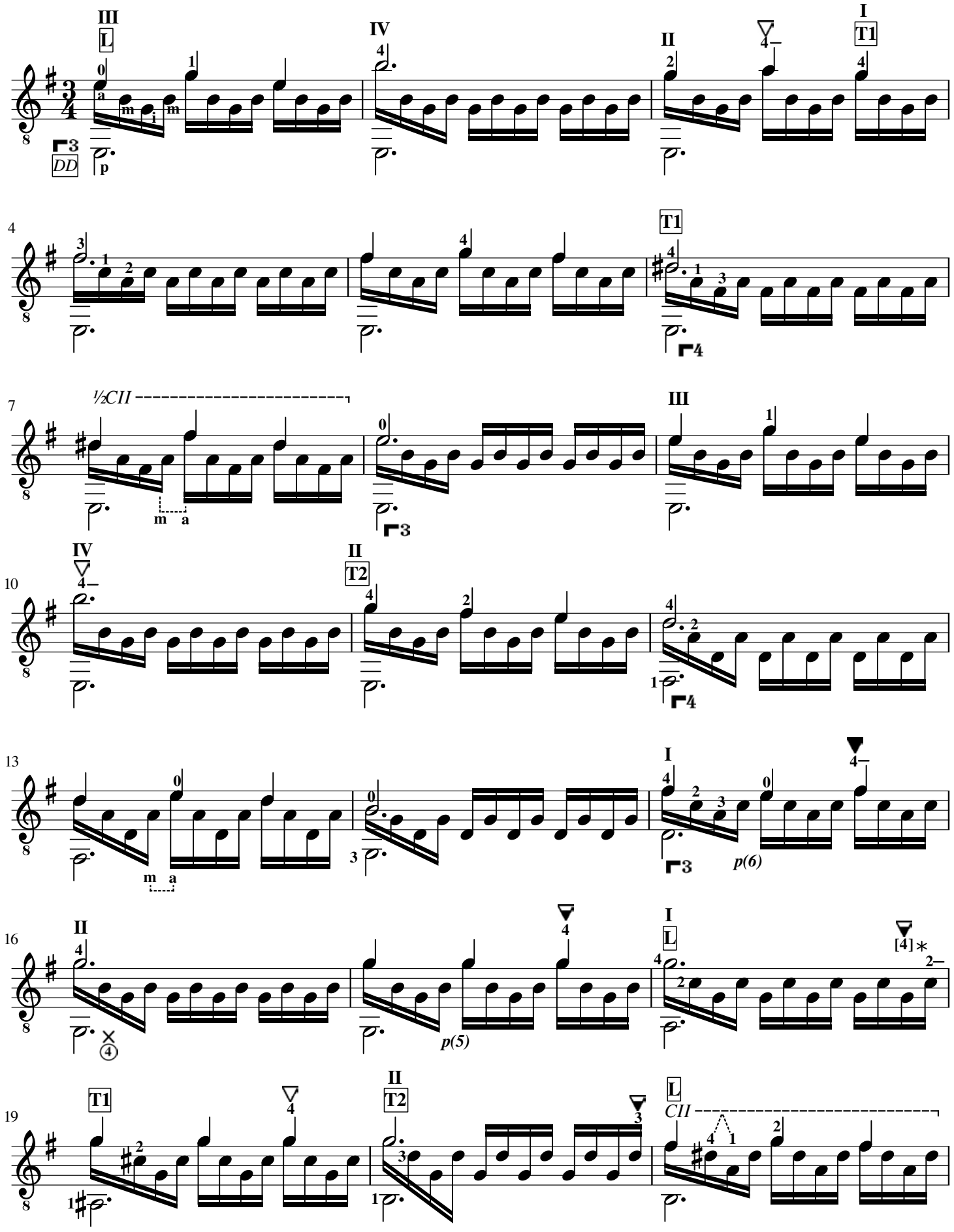


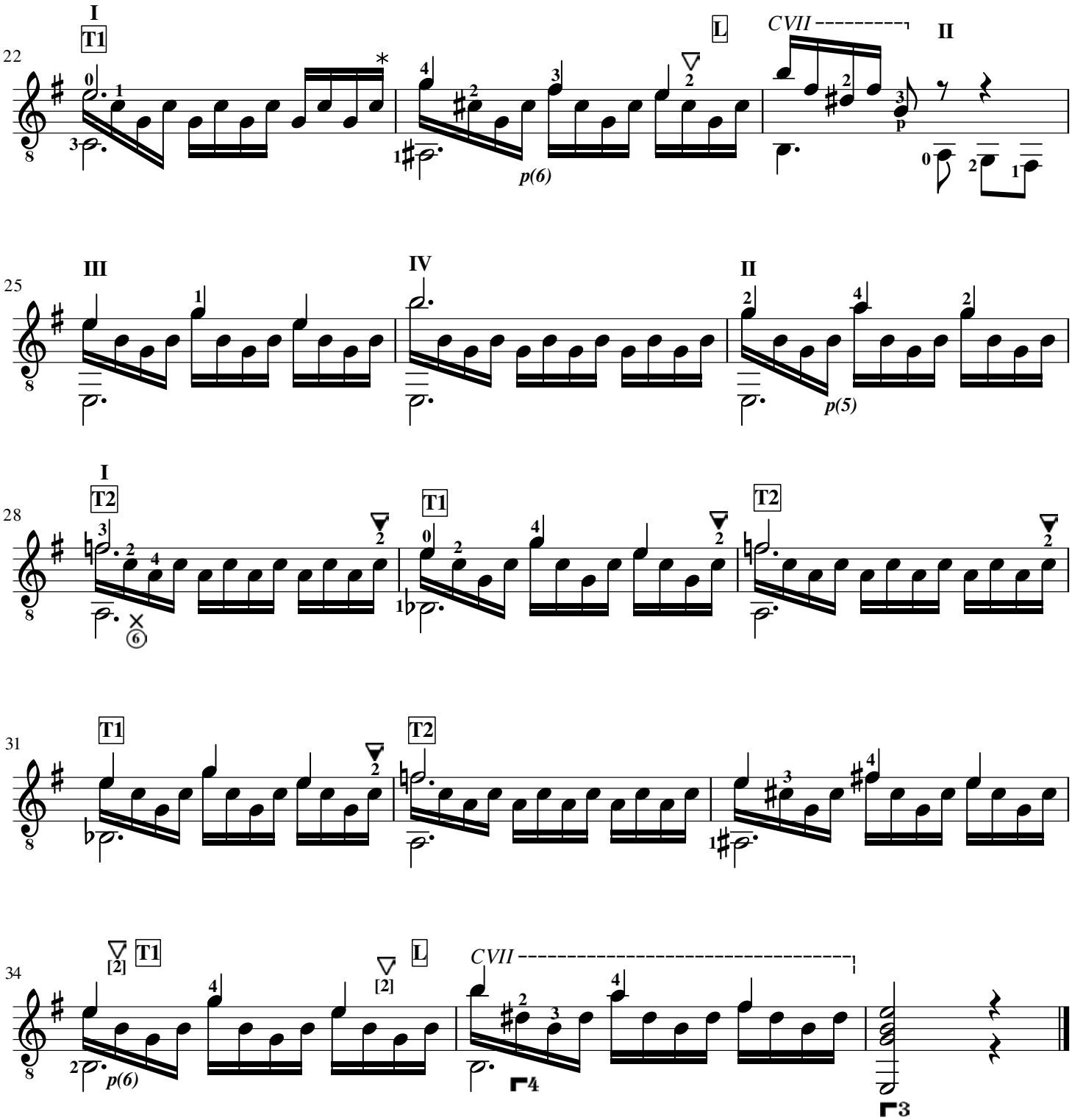
c.33: apoiar a nota Dó# (1ª corda) a fim de apagar a nota Si (2ª corda solta) do compasso anterior.

Estudo 19

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi





Cuidar nos c.5-6, 15-16, 22-23, 23-24, para não efetuar a mudança de acordes antes tocar de claramente a última nota do arpejo.

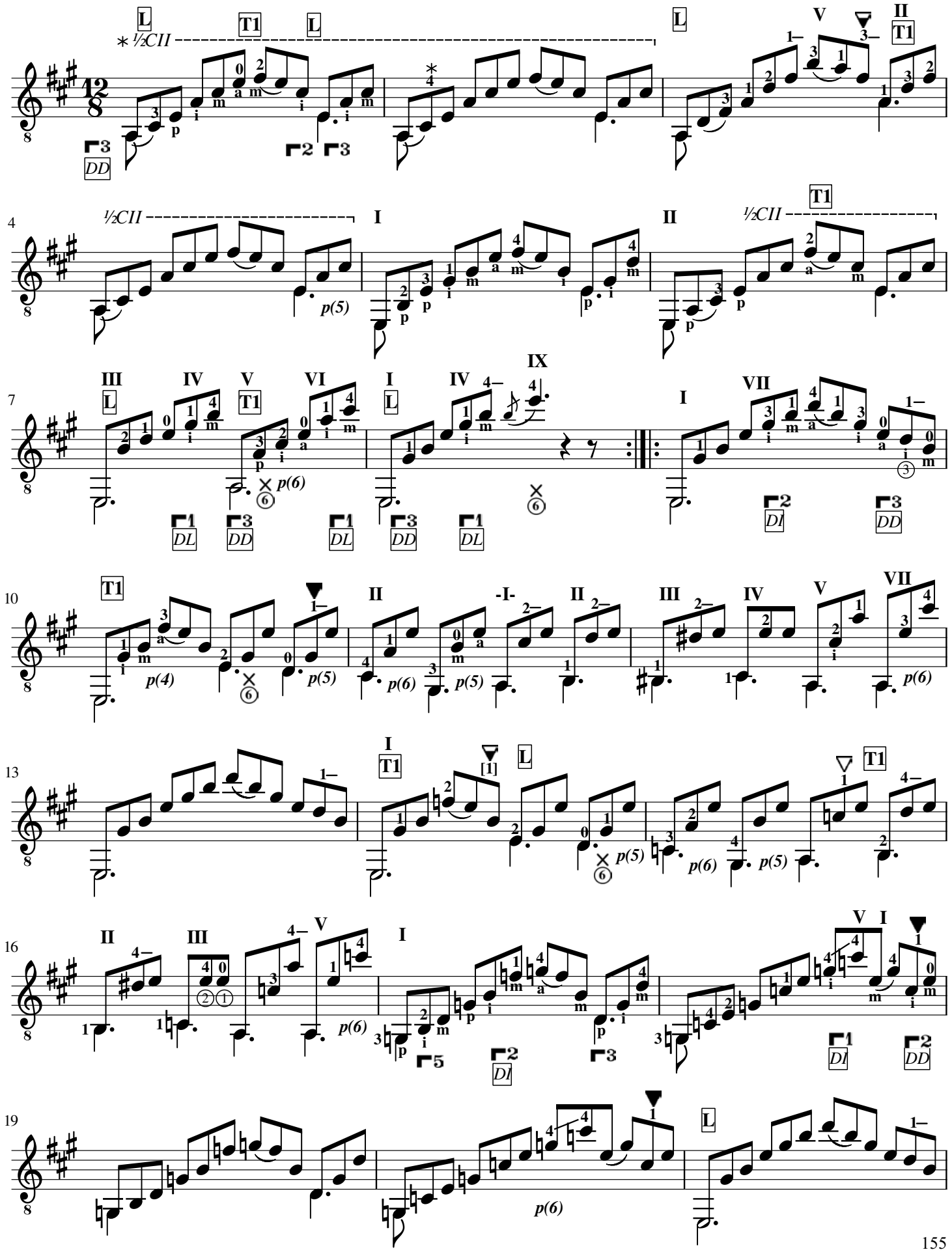
c.18: ambos recursos (pivô misto e dedo guia) ocorrem na mudança de apresentação deste para o c.20.

c.22: o dedo 1 toca a última nota do c.22 na 2ª corda e a primeira nota do c.23 na 5ª corda, gerando um movimento transversal rápido. Para facilitar o trabalho do dedo, recomenda-se antecipar a colocação transversal da mão esquerda.

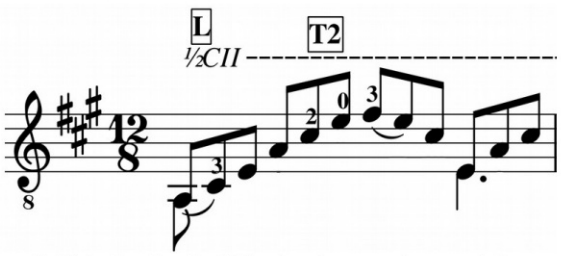
Estudo 20

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

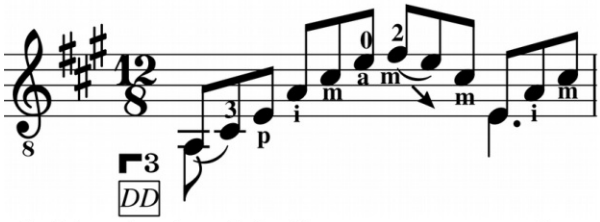
Matteo Carcassi



c.1: outra possibilidade é realizar o que Carlevaro chama de pestana combinada, com o dedo 2 tocando a nota Dó# (2ª corda) e dedo 3 a nota Fá# (1ª corda). Neste caso uma apresentação T2 se faz necessária pela sobreposição 3-2-1. Em ambos casos o dedo 1 que faz meia pestana funciona como eixo.



Em relação à mão direita, outra possibilidade de dedilhado é a qual o *médio* realiza um sutil esticamento seguido de uma repetição por deslizamento, evitando o translado vertical, como abaixo. Este padrão é recorrente na obra.



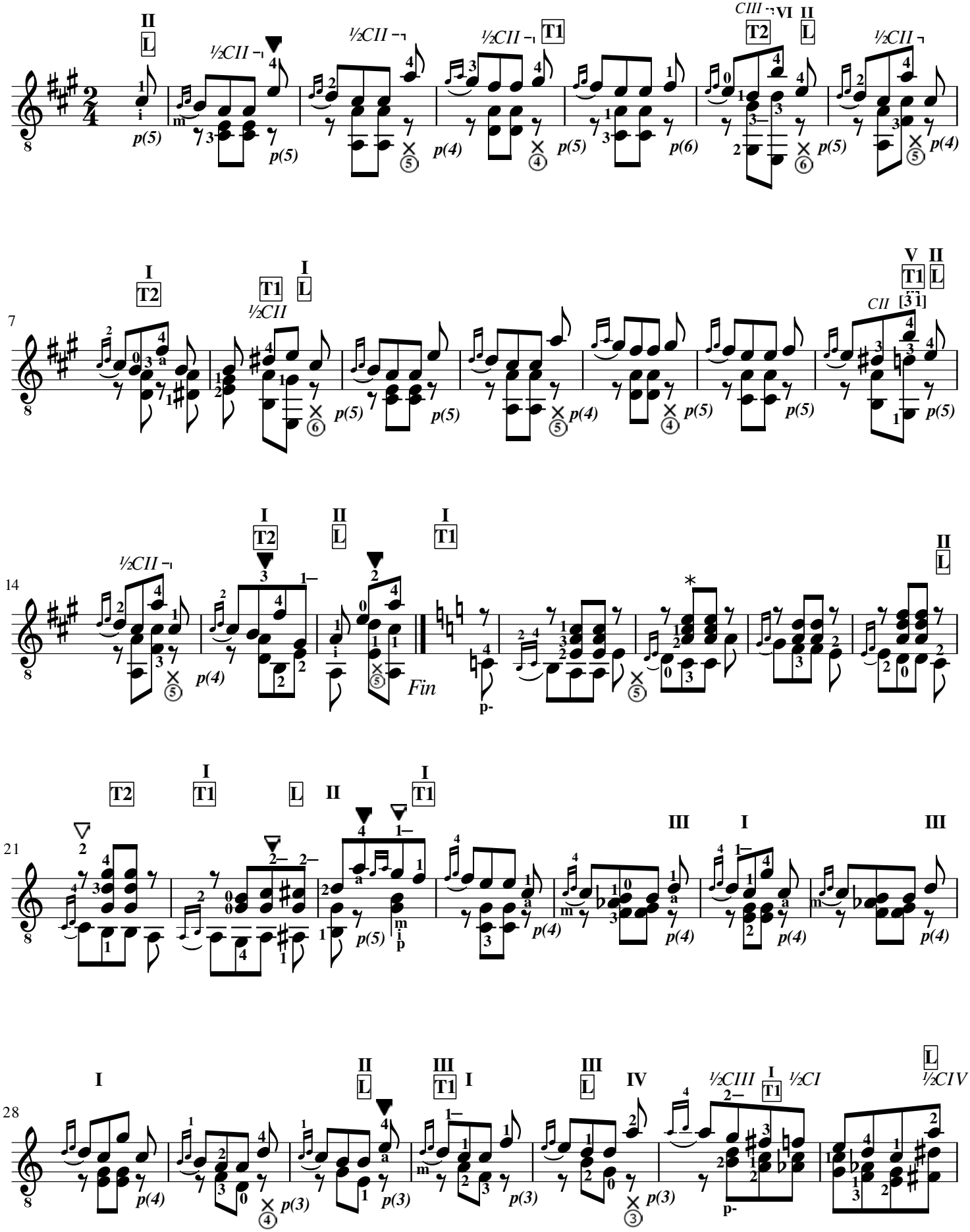
c.2: a nota Dó# (5ª corda) do arpejo de Lá maior é também frequentemente tocada com o dedo 4.

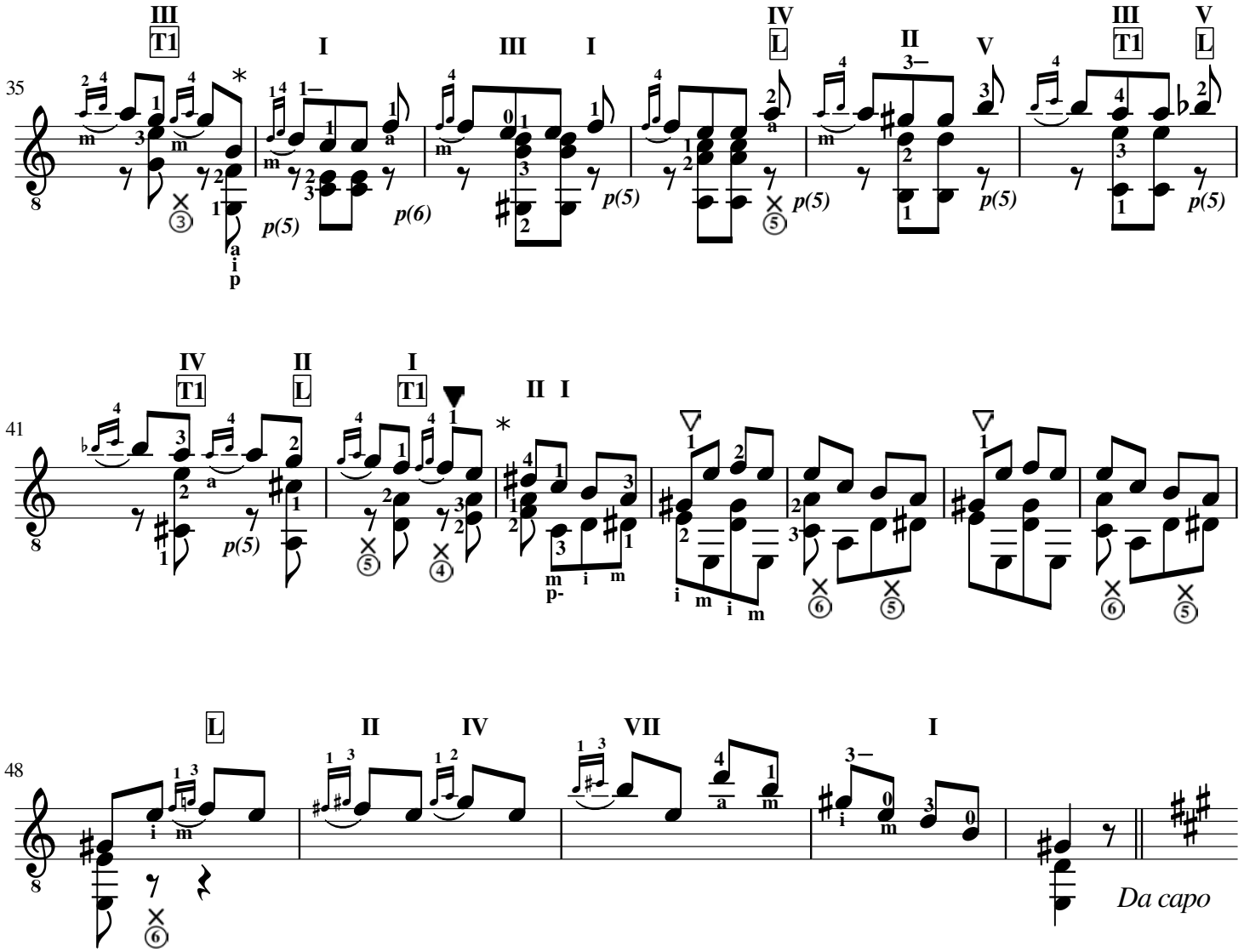
c.23: aproveitar a nota Si (2ª corda) para realizar o translado transversal dos dedos 3 e 1.

Estudo 21

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi





c.18: apesar de a apresentação continuar *T1*, a movimentação do dedo 3 entre a segunda e terceira corda impõe diferentes graus de transversalidade, devido à mudança da sobreposição 3-2 para 4-3.

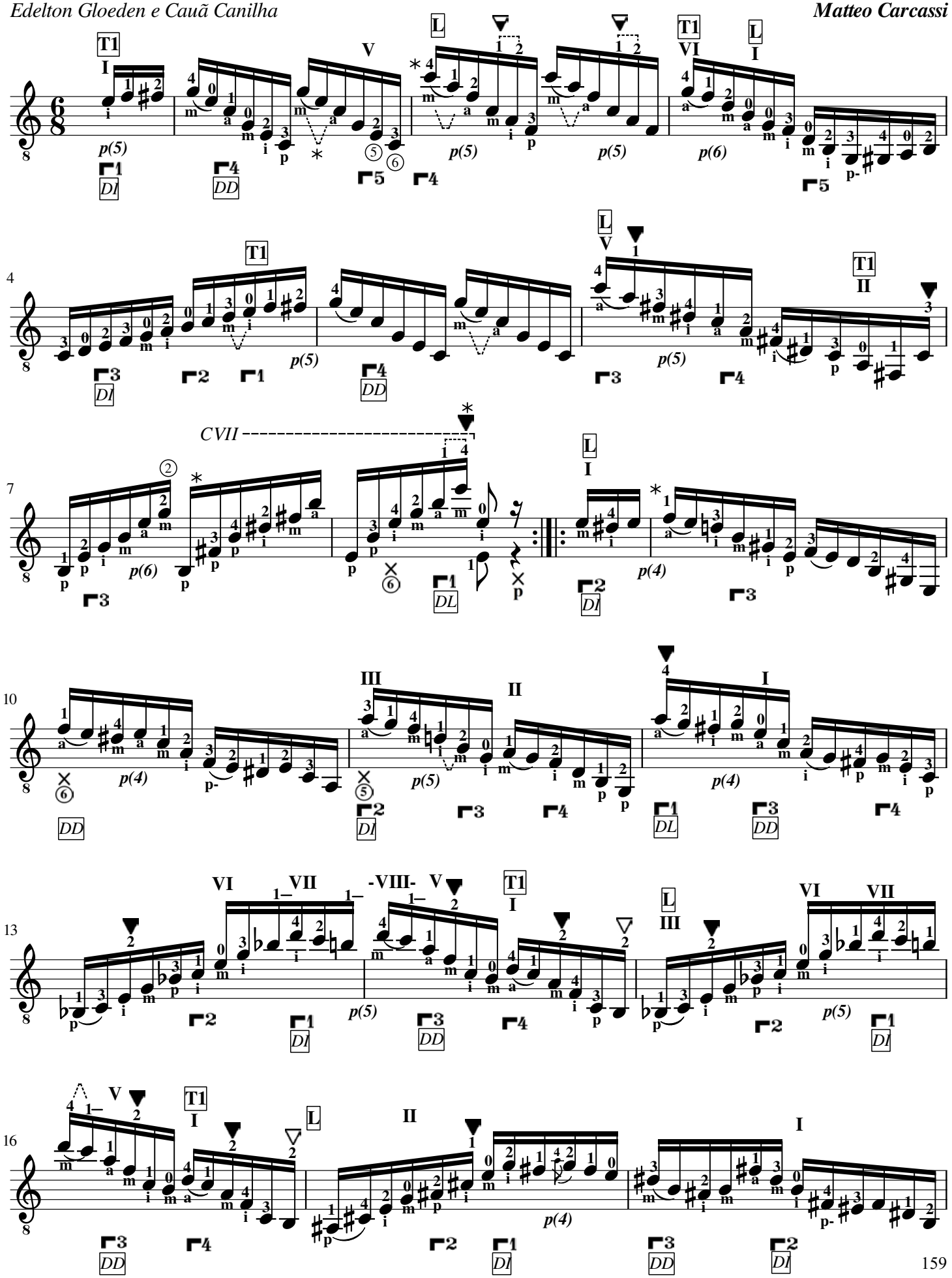
c.35: a apresentação continua *T1*, mas a sobreposição entre 2-1 exige maior acentuação que a 4-3.

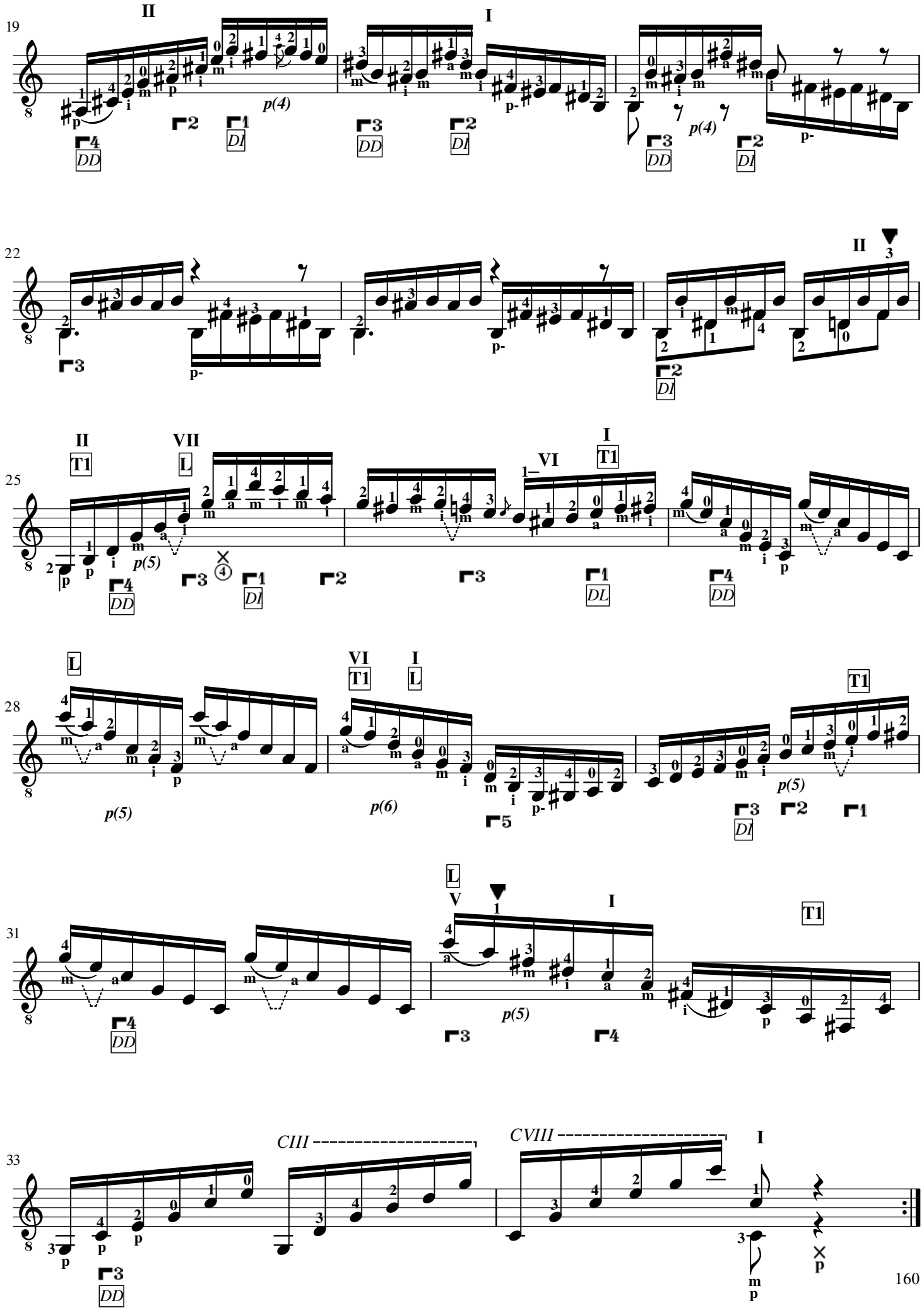
c.43-48: a apresentação mantém-se *T1*, todavia deve-se notar as mudanças entre as sobreposições dos dedos 3-2 e 2-1, gerando diferentes graus de transversalidade *T1*.

Estudo 22

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi




19
22
25
28
31
33
p(4)
p(5)
p(6)
CIII
CVIII

c.1: ao esticar o *m* até a primeira corda, cruzando *m-a*, evita-se a troca constante de localização vertical.

c.7: teoricamente, a pestana exige uma apresentação longitudinal. Assim, nesse acorde teríamos uma pequena contração entre os dedos 4-3 no acorde de Si Maior e de Mi Menor. Todavia, estes acordes, realizados desta forma, são tão usuais e a sobreposição entre 4-3 tão sutil que não consideramos a contração. O mesmo ocorre nos acordes de Sol maior (c.33) e Dó maior (c.34).

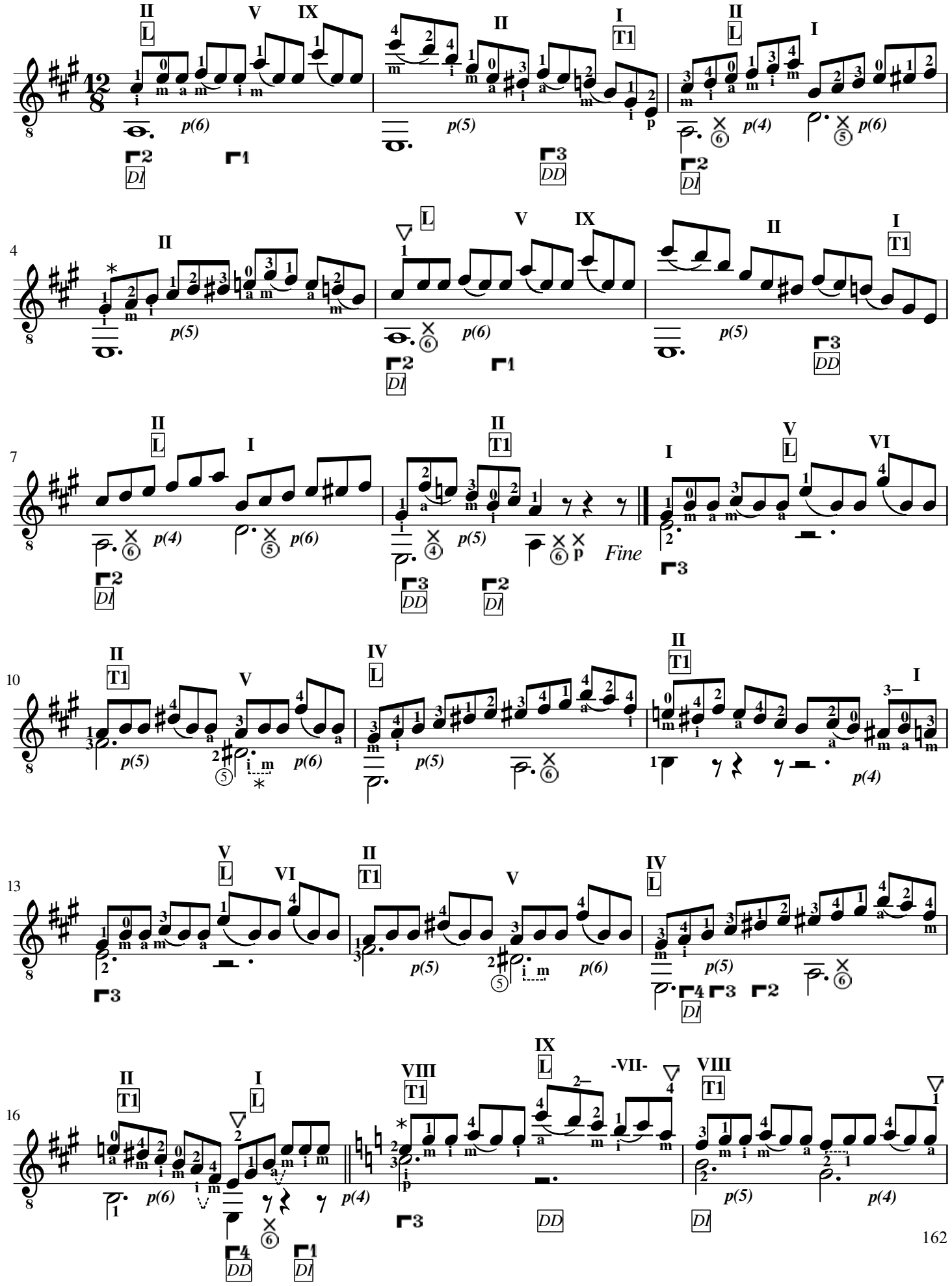
c.8: o dedo 4 serve como ponto de apoio no processo de flexão do dedo 1, saindo da pestana para nota simples.

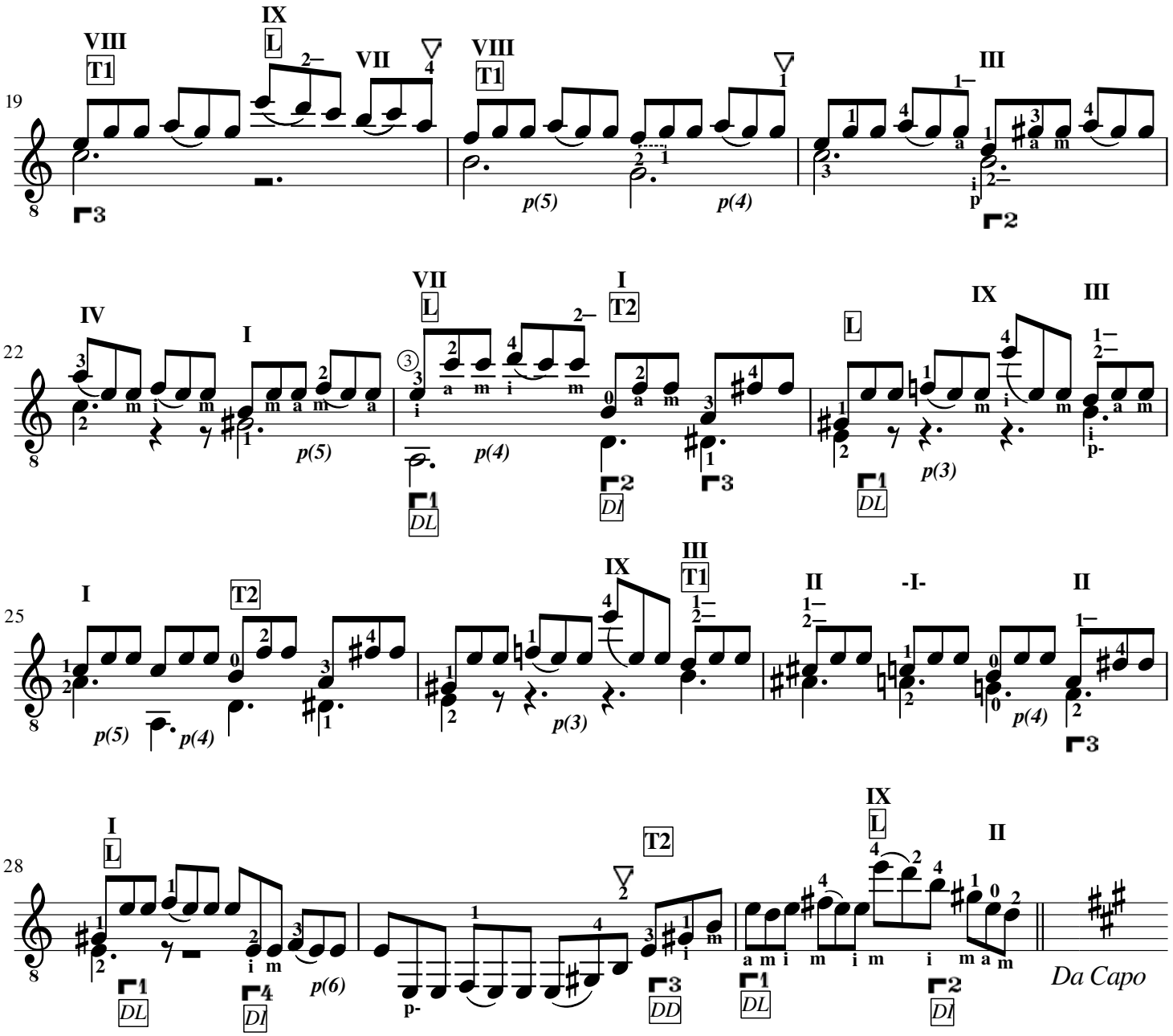
c.9-23: os arpejos de toda obra exigem grande movimentação transversal. Especialmente neste trecho, note que boa parte dos translados transversais podem ocorrer aliados a cordas soltas.

Estudo 23

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi





c.4: tocar a nota Sol# (3ª corda) com apoio para apagar a nota Ré (4ª corda solta) do compasso anterior.

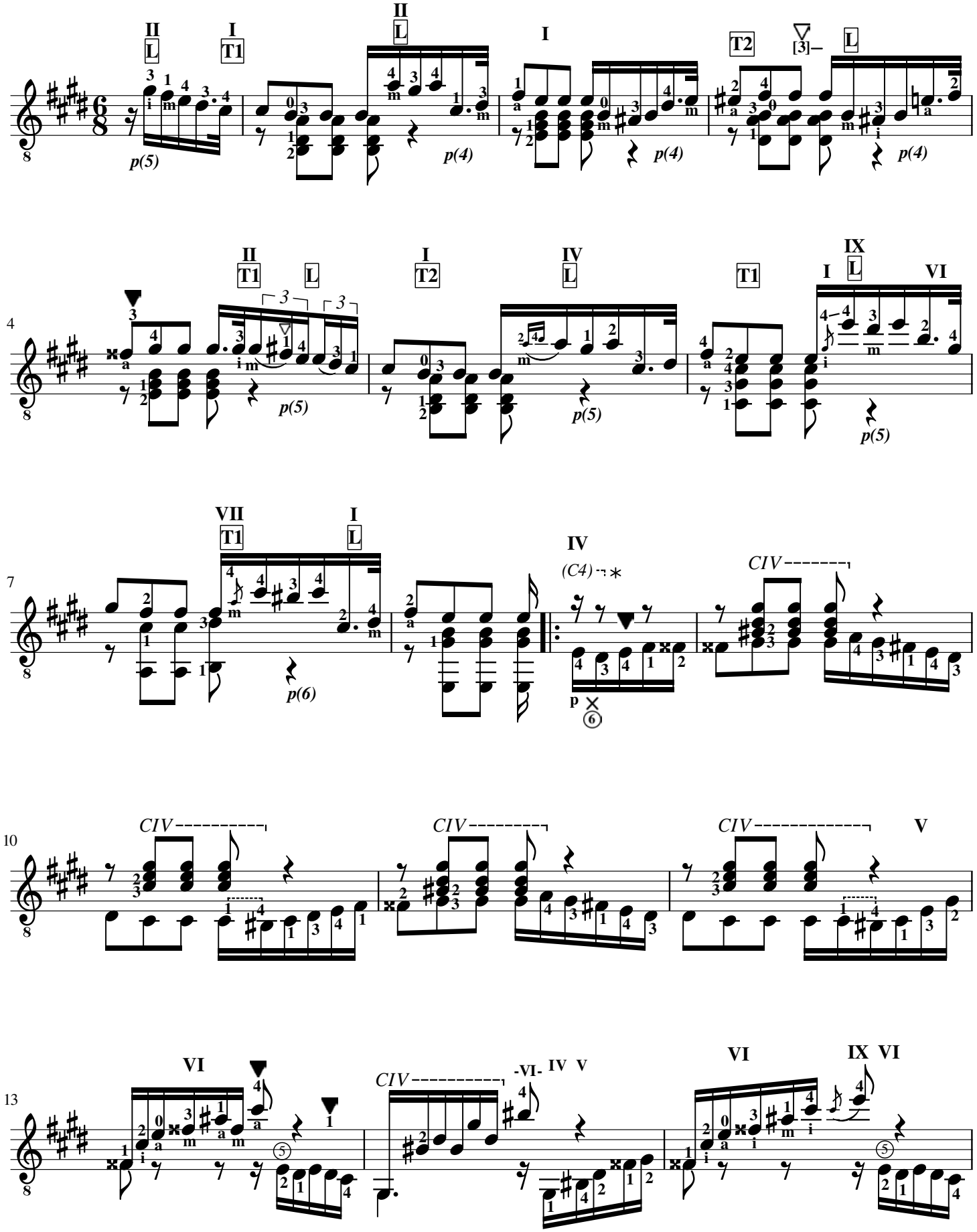
c.10: o *indicador* da abertura toca a nota Lá (4ª corda) e o *médio* a nota Si (2ª corda). Nesta abertura o *indicador* é flexionado, não precisando a mão mudar sua localização vertical.

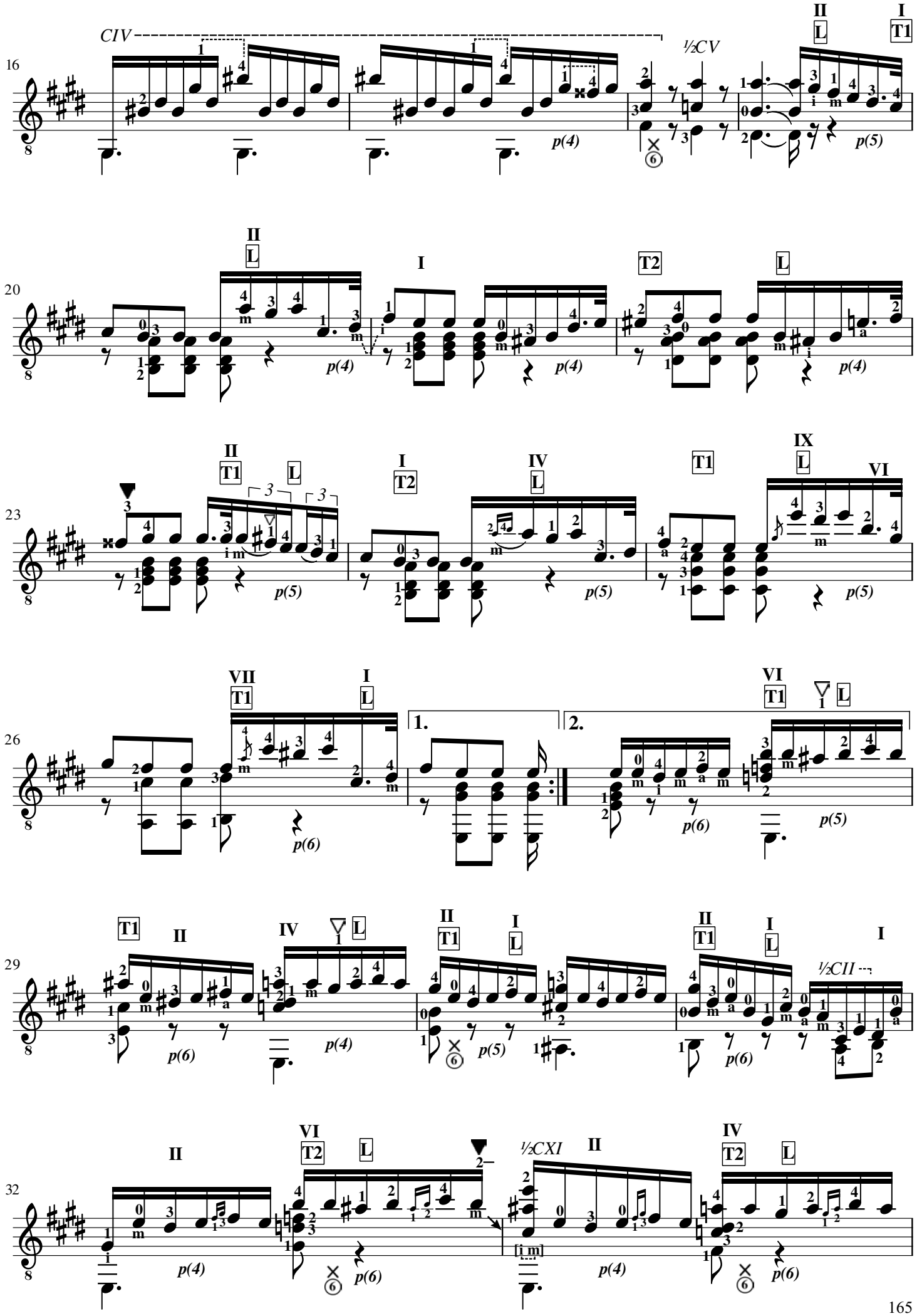
c.17: lembrar de levantar o dedo 2 da nota Mi (3ª corda), articulando corretamente a melodia. O mesmo ocorre na repetição do motivo nos compassos seguintes.

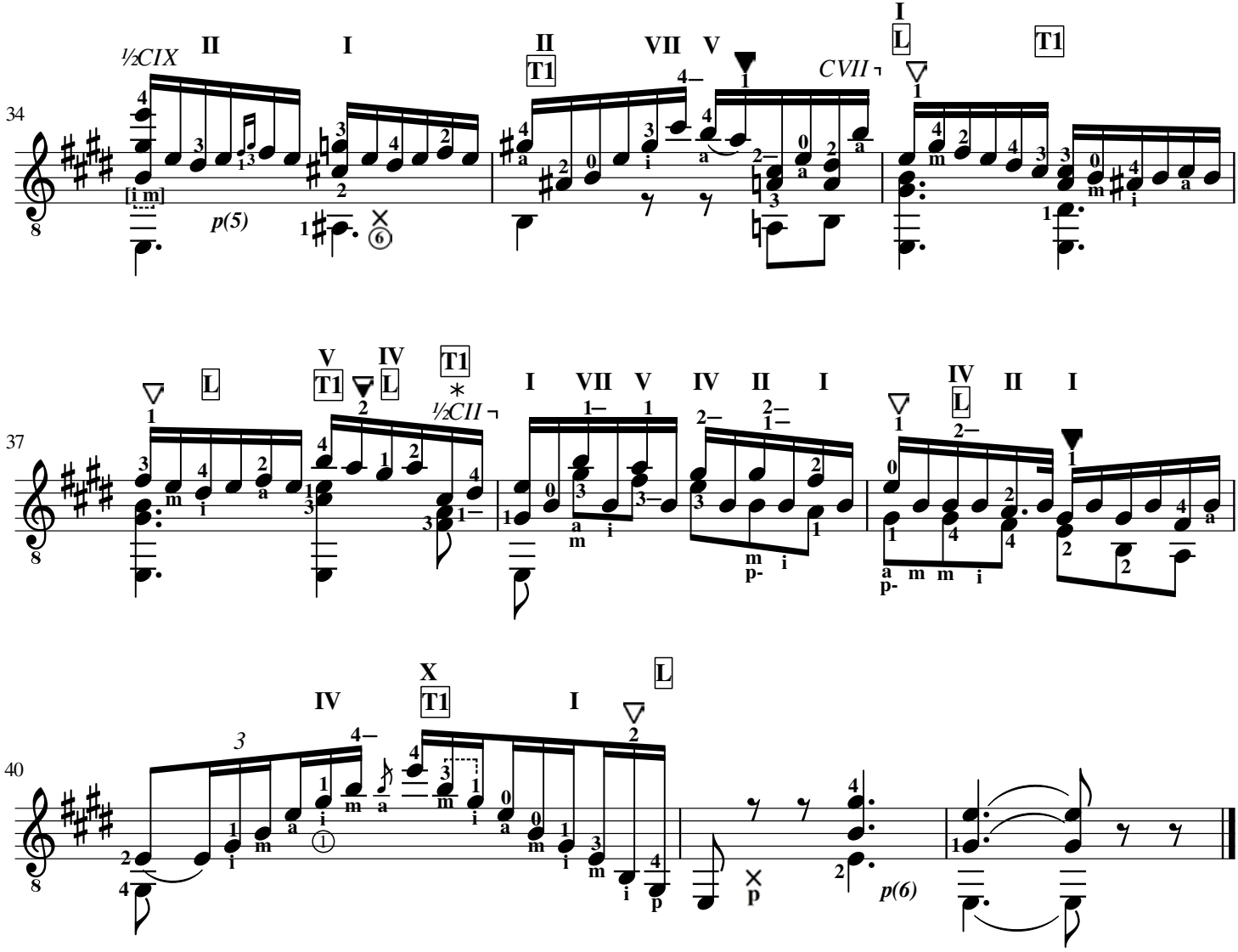
Estudo 24

Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi




16
CIV
½CV
II
L
I
T1
p(4)
p(5)
20
II
L
I
T2
L
p(4)
23
II
T1
L
I
T2
IV
L
T1
IX
L
VI
p(5)
26
VII
T1
I
L
1.
2.
VI
T1
L
p(6)
p(5)
29
T1
II
IV
L
II
T1
I
L
II
T1
I
L
I
½CII
p(6)
p(4)
p(5)
32
II
VI
T2
L
½CXI
II
IV
T2
L
[i m]
p(4)
p(6)



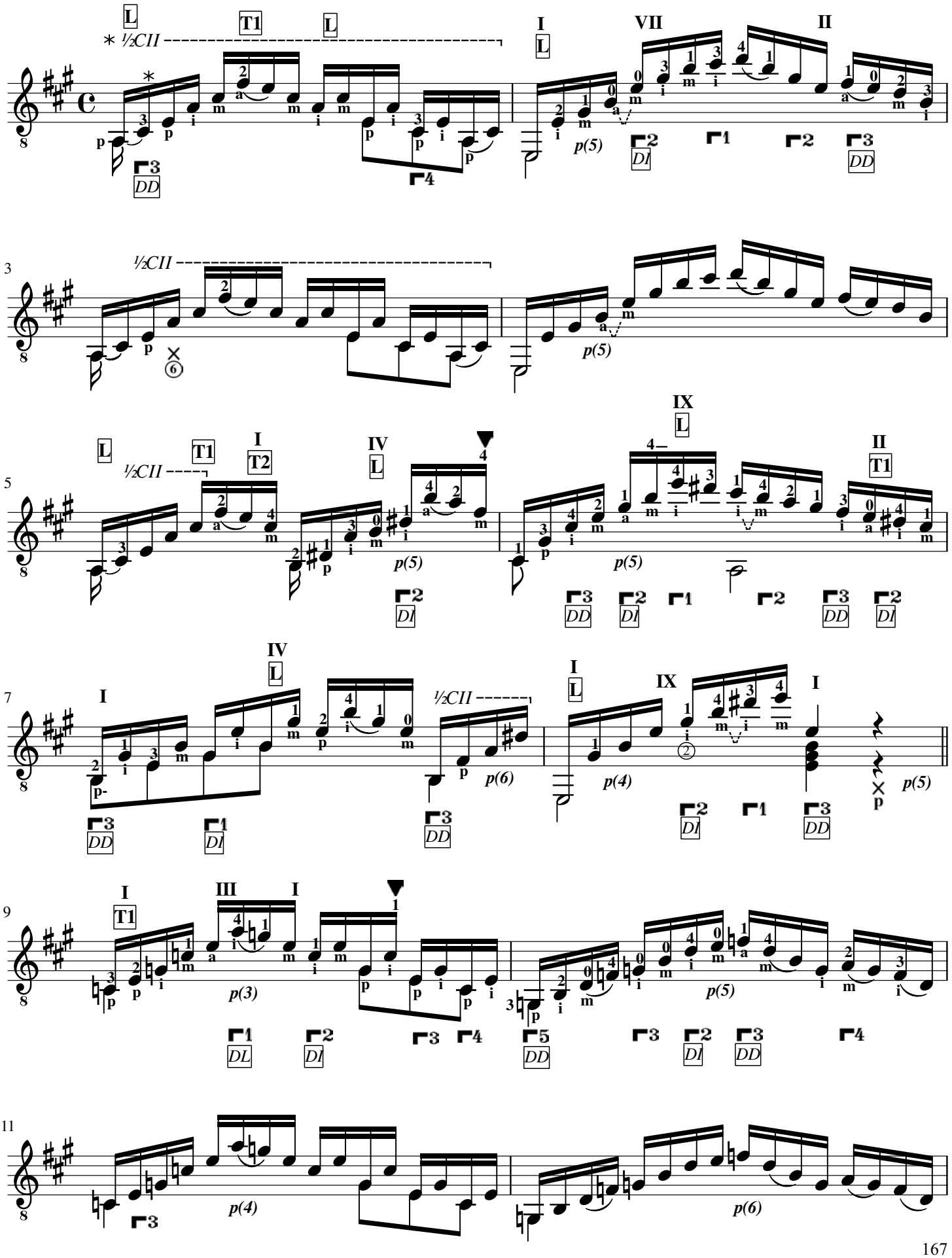
c.8: a pestana serve para o apagar as cordas soltas do acorde anterior. O ponto de apoio do dedo 4 auxilia a flexão do dedo 1 após a pestana.

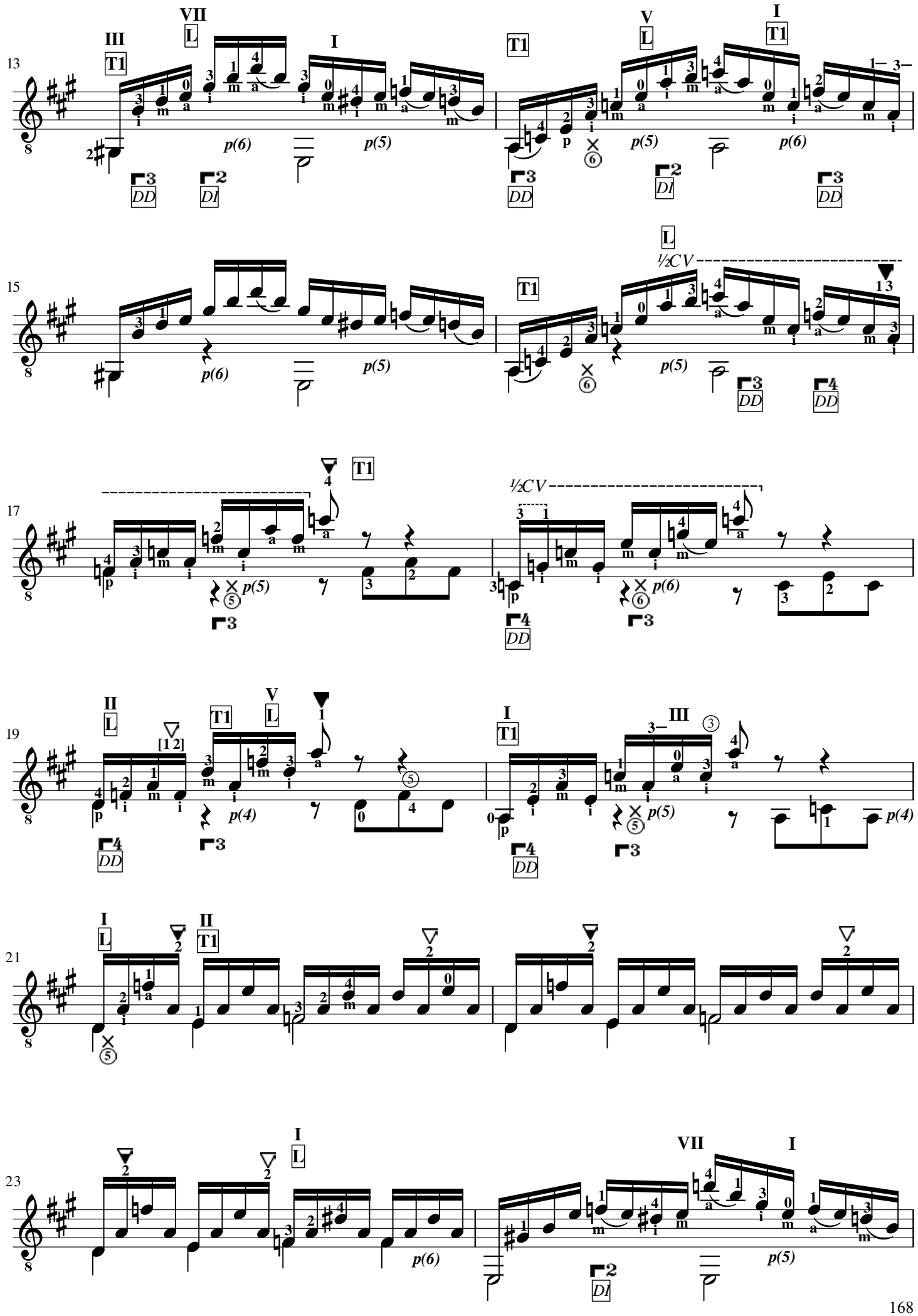
c.37: como o dedo 1 da meia pestana é colocado até a terceira corda, na nota Lá (3ª corda), sua ponta pode continuar em contato com a terceira corda funcionando como dedo guia até a nota Sol# (3ª corda). Durante o movimento, o dedo 1 deve também flexionar-se, funcionando de certa forma como ponto de apoio para o seu próprio movimento.

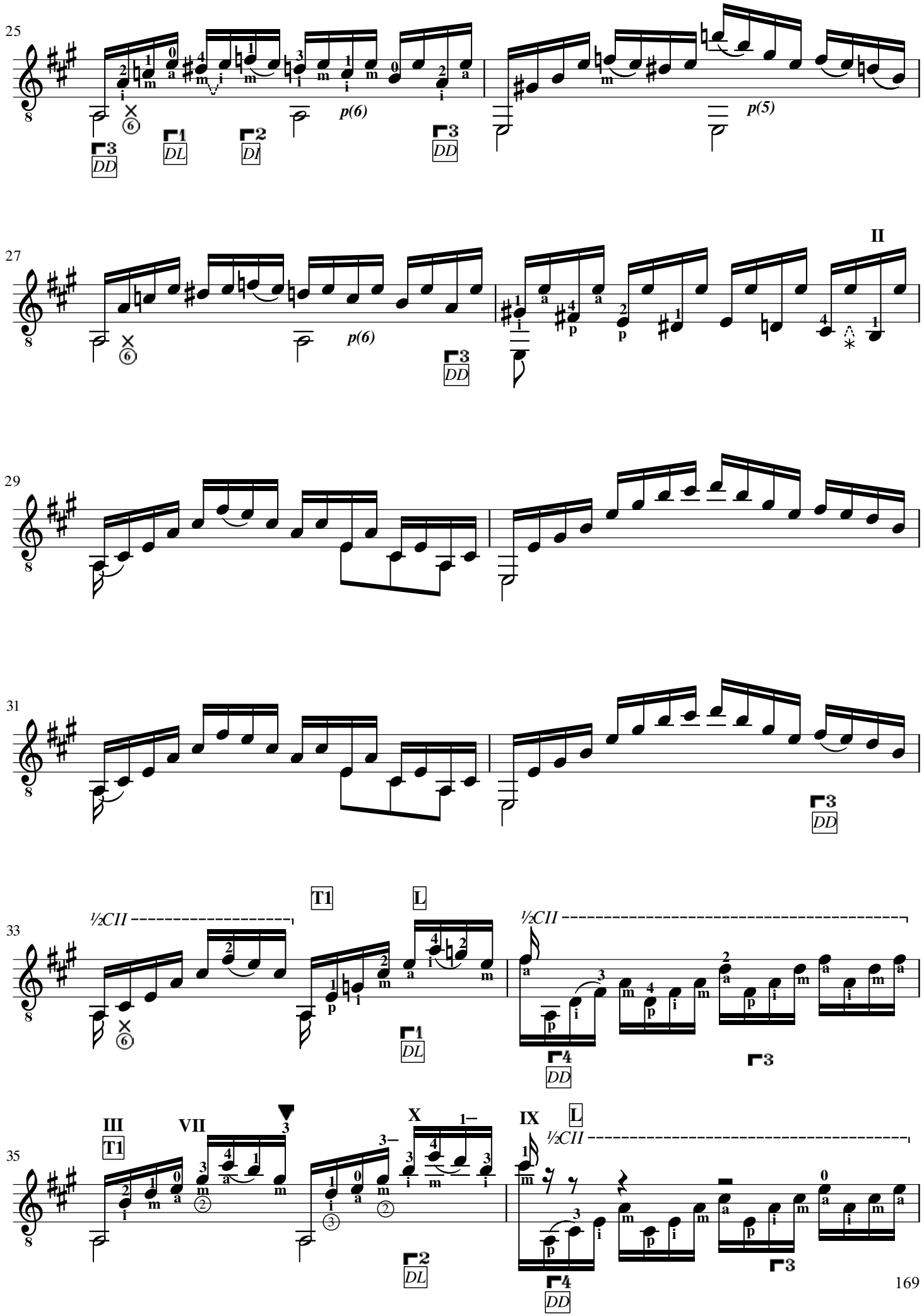
Estudo 25

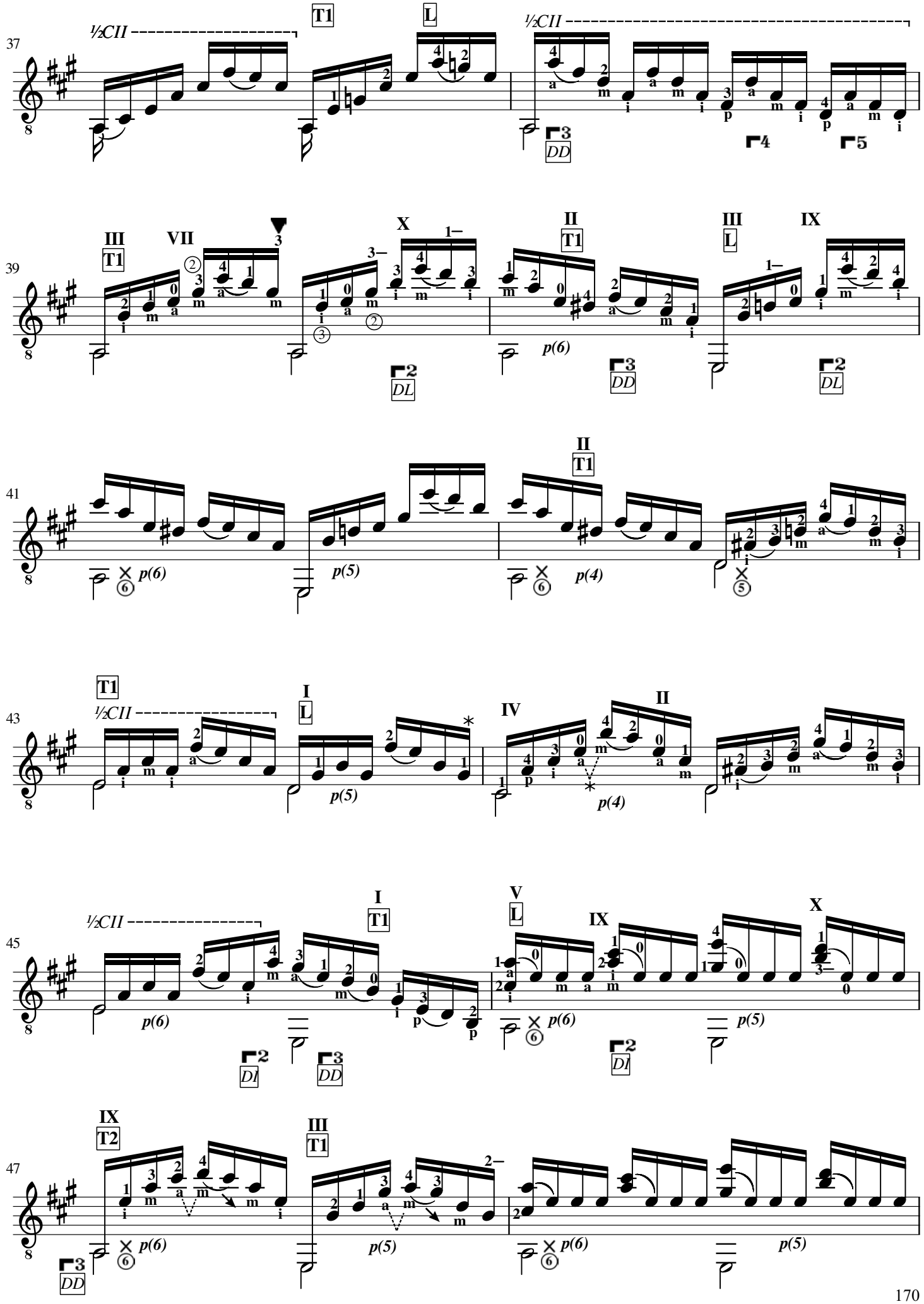
Análise mecânica por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

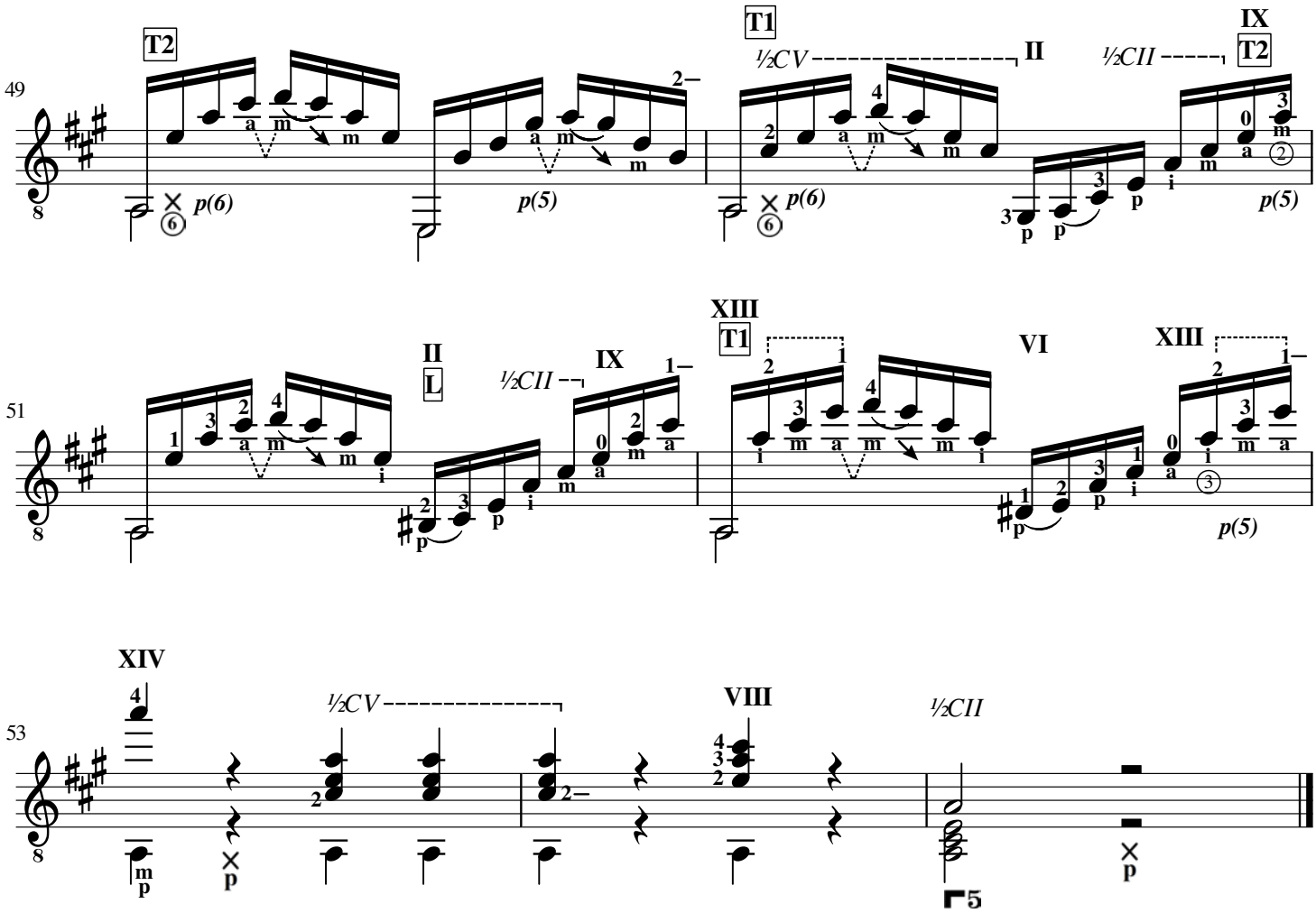
Matteo Carcassi




13
III
T1
VII
L
I
T1
V
L
I
T1
p(6)
p(5)
p(5)
p(6)
DD
DI
DD
DI
DD
15
L
½CV
T1
p(6)
p(5)
p(5)
DD
DD
17
T1
½CV
p(5)
p(6)
DD
19
II
L
T1
V
L
I
T1
III
p(4)
p(5)
p(4)
DD
DD
21
I
L
II
T1
23
I
L
VII
I
p(6)
p(5)
DI

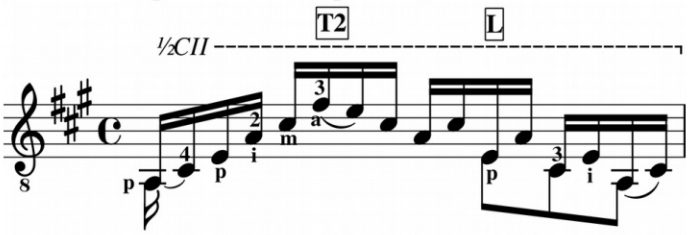

25
p(6)
p(5)
DD
DL
DI
27
p(6)
II
29
31
33
½CII
T1
L
½CII
35
III
T1
VII
X
IX
L
½CII


37
½CII
T1
L
½CII
DD
39
III
T1
VII
X
II
T1
III
L
IX
DL
p(6)
DD
DL
41
II
T1
p(6)
p(5)
p(4)
43
T1
½CII
I
L
IV
II
p(5)
p(4)
45
½CII
I
T1
V
L
IX
X
p(6)
p(6)
p(5)
DI
DD
DI
47
IX
T2
III
T1
p(6)
p(5)
p(6)
p(5)
DD



c.1: a nota Dó# (5ª corda) deste arpejo é frequentemente tocada com o dedo 4, gerando uma sutil contração entre os dedos 4 e 1, que realiza a meia pestana.

Da mesma forma que no *Estudo 20*, o acorde de Lá Maior pode ser montado através da meia pestana (como na partitura) ou pela combinação de meia pestana (4ª e 3ª corda) e dedo 2 (2ª corda), o que Carlevaro chama de *cejilla combinada*. Neste caso, o dedo 3 toca a nota Fá# (1ª corda), exigindo uma apresentação T2, devido a sobreposição de 3-2-1, como mostra a figura abaixo. A escolha entre as duas opções depende de características físicas ou preferências do intérprete. Em ambas situações, o dedo 1, que faz a meia pestana, funciona como eixo das mudanças de apresentação que ocorrem neste compasso.



c.28: os dedos 4 e 1 que tocam, respectivamente, as notas Dó# e Si (5ª corda), podem realizar uma contração, antecipando o dedo 1 à nova posição.

c.43: o dedo 1 realiza um rápido movimento transversal entre as notas Sol# (última nota do c.43, 3ª corda) e Dó# (primeira do c.44, 5ª corda). Este movimento deve ser estudado com cuidado.

c.44: o *médio* é levemente esticado para tocar a primeira corda, evitando a mudança de localização vertical. O mesmo ocorre no c.47 e entre c.49-52. A notação de cruzamento foi utilizada para evidenciar este movimento.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho surgiu a partir da proposta de elaboração de uma sistemática de estudos mecânicos básicos sobre os *25 Estudos Op.60*, de Matteo Carcassi. As problemáticas iniciais colocadas diziam respeito à classificação, ordenação, sistematização, elaboração de notações específicas e aplicação prática do que chamamos de mecânica básica.

No capítulo *Mecânica instrumental: parâmetros e recursos*, definimos os critérios de avaliação e os conceitos a serem utilizados, confrontando os dados bibliográficos a fim de conceber a sistemática de análise a ser utilizada. A isso foram somadas propostas que vislumbrávamos como soluções possíveis, conceituação de termos e propostas de notações (a serem aplicadas nas partituras do capítulo seguinte). A partir dos sentidos verticais e horizontais das cordas do violão, foram definidos e debatidos os parâmetros, suas expansões e os recursos possíveis de cada mão. No capítulo *Aplicação nos 25 Etudes Mélodiques Progressives Op.60*, inicialmente, expomos a ordem e a forma como os conceitos levantados no capítulo anterior seriam aplicados na análise das obras e, após breves textos sobre particularidades de cada Estudo, a sistemática proposta foi aplicada nas partituras de análise mecânica das obras. Ou seja, os processos de classificação, ordenação, sistematização e elaboração de notações específicas foram realizados no capítulo *Mecânica instrumental: parâmetros e recursos* e a aplicação prática dos conceitos, no capítulo *Aplicação nos 25 Etudes Mélodiques Progressives Op.60*.

Nos tópicos a seguir, avaliaremos alguns dos pontos originalmente desenvolvidos ou conceituados de maneira particular neste trabalho.[85]

Diferença entre parâmetros e recursos

O aspecto original de maior destaque deste trabalho foi, provavelmente, a proposta de diferenciação entre o que intitulamos *parâmetros* e *recursos*. Essa distinção possibilitou analisar e categorizar com clareza conceitos diversos do campo da mecânica instrumental.

No início do processo de pesquisa tínhamos ciência da necessidade de se trabalhar diversos tópicos, porém não visualizávamos com clareza ainda as diferentes classificações das

[85] Tópicos como posição, aberturas de ambas as mãos, salto, pestanas, cruzamentos de mão direita, translado parcial e repetição por deslizamento foram trabalhados, basicamente, a partir do material bibliográfico e não serão debatidos aqui.

demandas mecânicas específicas. A partir da percepção de que alguns tópicos tratavam de questões mecânicas ligadas à localização das mãos (os quais intitulamos *parâmetros*) e outros, de artifícios para auxiliar nas mudanças de localizações (os quais intitulamos *recursos*), o trabalho se desenvolveu com mais lucidez. Da mesma forma, o conceito de *expansão dos parâmetros*, partindo do entendimento de que algumas situações são ampliações ou reduções de padrões posicionais das mãos, auxiliou na ordenação clara dos tópicos. Com esse panorama já estruturado, os *recursos* despontam como referências auxiliares nos movimentos das mãos no instrumento e na modificação de um parâmetro. Mesmo quando não é possível a utilização de recursos, somente a consciência da modificação de um parâmetro, por si só, é positiva, pois enfatiza ao intérprete as movimentações necessárias a serem realizadas, evitando movimentos irrefletidos e, eventualmente, desordenados. A divisão dos parâmetros entre os de sentido horizontal e vertical se deu através da prática instrumental e também contribuiu na condução da investigação sobre as demandas posicionais de cada mão.

Apenas a partir dos conceitos de *parâmetros*, suas *expansões* e seus *recursos* a análise mecânica das obras pôde ser conduzida da forma como ocorreu.

Graus de transversalidade

O conceito de *apresentação de mão esquerda* é bastante difundido – mesmo com as diferentes propostas de classificação, como já visto. Um ponto sempre destacado neste trabalho foi que a sobreposição de dedos (dois ou mais dedos em uma mesma casa) é a responsável pelas transversalidades em uma apresentação de mão esquerda. Essa ideia aparece no livro *Técnica, mecanismo, aprendizaje*, no qual Fernández (2000) escreve que as apresentações com âmbito reduzido são provenientes do que chama de contrações.[86] Como já detalhado no capítulo *Mecânica instrumental: parâmetros e recursos*, a quantidade de sobreposições determina a diminuição do alcance da mão esquerda no braço do violão; a partir disso, dividimos as apresentações transversais em **T1**, **T2** e **T3**.

Além dessa proposta de análise, em determinado momento da pesquisa, a prática instrumental nos revelou que as sobreposições dos diferentes dedos têm diferentes graus de exigência transversal: as sobreposições dos dedos de menor número necessitam uma colocação mais transversal da mão que às de dedos de maior número, ou seja, as sobreposições entre os dedos 2-1, 3-2 e 4-3, respectivamente, exigem maior grau de

[86] O autor utiliza o termo *contração* com o mesmo significado do que chamamos de *sobreposição*.

transversalidade. Não encontramos nada a esse respeito no material bibliográfico, porém, no processo de aplicação dos conceitos nos *25 Estudos Op.60*, reconhecemos como legítima essa observação. Salientamos que é conveniente um debate mais aprofundado sobre o assunto, pois isso pode variar de acordo com características físicas pessoais. Essa particularidade pôde ser evidenciada em passagens com alcance constante, porém com sobreposições entre diferentes dedos; um exemplo comum, no repertório é de apresentações **T1** (alcance de três casas), cujas sobreposições variam entre os dedos 3-2 e 4-3, é que a primeira impõe um grau de transversalidade um pouco maior que a segunda (por vezes, essa diferença é tão nítida que é possível, inclusive, a utilização de eixos para auxiliar mudança entre as sobreposições).

A combinação entre a notação de quantas sobreposições se dão (classificadas em apresentações **T1**, **T2** e **T3**) e a percepção de quais são os dedos que as realizam permite um refinamento em relação à colocação da mão esquerda, tornando a análise bastante completa e de fácil aplicação prática.

Sobreposição, contração e sobreposição inversa

No desenvolvimento deste trabalho, deixamos clara nossa intenção de diferenciar os termos *contração* e *sobreposição.* Contração é o termo mais encontrado na literatura para se referir à situação em que dois dedos diminuem o alcance entre si. Todavia, essa nomenclatura remete à ideia de algo "pressionado", "diminuído à força" – não sendo isso, definitivamente, o que ocorre quando realizadas diminuições de alcance a partir de apresentações transversais. Nessas situações, o braço é colocado de tal maneira que os dedos se sobreponham de maneira bastante natural, sem que precisem ser "contraídos", por isso optamos pela nomenclatura *sobreposição* para tais situações. Chamaremos de *contração* as situações nas quais o dedo é o principal encarregado pela sobreposição; exemplificam-nas passagens em que a mão está em apresentação longitudinal e com alcance reduzido, quando o dedo, aí sim, é o principal encarregado pela sobreposição.

Sobreposições e contrações ocorrem quando temos um alcance reduzido oriundo da colocação de dedos de maior número em cordas mais agudas que os de menor número. *Sobreposição inversa* foi a nomenclatura proposta para as sobreposições que ocorrem no sentido inverso, dos dedos de maior número sobre os de menor número, em direção às cordas mais graves. Essa diferença terminológica se mostrou bastante efetiva, pois, ilustrando-se melhor cada situação, praticamente se elimina a possibilidade de ambiguidade ou de confusão entre as três situações.

Diferentes tipos de pivôs

A utilização de dedos pivôs é corrente na técnica violonística; todavia, ela se dá, geralmente, de modo intuitivo, dificultando seu maior detalhamento. Acreditamos que essa utilização mais intuitiva possa se dar justamente devido à falta de clareza quanto ao sentido do movimento auxiliado pelo pivô. Ao definirmos os parâmetros de mão esquerda, tornou-se clara a necessidade de diferenciar os tipos de pivôs de acordo com o sentido do movimento guiado. Assim, definimos e propomos três tipos de pivôs: *eixo* quando guia um movimento horizontal, *ponto de apoio* quando guia um movimento vertical e *pivô misto* quando guia um movimento em ambos os sentidos. *Eixo*, *ponto de apoio*, *dedo pivô* e *dedo fixo* são termos muitas vezes confundidos ou proximamente conceituados entre si na literatura, não havendo clara distinção em relação ao sentido do movimento, como propomos. *Pivô misto* é uma nomenclatura por nós criada, oriunda justamente dessa distinção.

Localização transversal de mão esquerda

Parametrizar as diferentes localizações transversais de mão esquerda é fundamental no sentido de proporcionar um controle mais consciente dos movimentos dessa mão, além de possibilitar maior clareza na análise de recursos que possam ser utilizados. Salientamos que não foram encontradas na bibliografia nomenclaturas para esse parâmetro, por isso, optamos pela utilização do termo genérico *localização transversal*.

A proposta de definição da localização transversal através do dedo que toca a corda mais grave se mostrou eficiente enquanto diretriz geral, alertando para a predominância que este dedo exerce na colocação vertical da mão, além de ser uma forma de análise bastante simples e funcional na prática instrumental. Apesar de o dedo que toca a corda mais grave ser predominante quanto às necessidades de colocação do braço e do punho, reiteramos a importância da atenção às movimentações transversais isoladas de cada dedo para um estudo completo nesse sentido. Não seguimos por esta via por julgarmos que a complexidade das inúmeras possibilidades enfraqueceria o aspecto pedagógico da sistemática (pensada como proposta inicial na conscientização deste parâmetro tão pouco debatido).

Localização vertical e disposição de mão direita[87]

Como já visto, na literatura pesquisada, apenas dois autores (BARCELÓ, 2009; SANTOS, 2009) propõem algum tipo de parametrização de mão direita. Seguimos um caminho distinto dos propostos pelos autores, fundamentalmente, por discordarmos da reutilização de nomenclaturas de mão esquerda para a mão direita – tendo em vista as prováveis ambiguidades que essa reutilização pode causar. O parâmetro *localização vertical* diz respeito à localização da altura da mão direita entre as cordas (se toca a 1ª ou a 6ª corda, por exemplo) enquanto o parâmetro que intitulamos de *disposição* mede o alcance dentro dessa altura. O parâmetro *disposição* nos pareceu bastante efetivo, tanto como proposta lexical quanto na aplicação das análises, contudo, o parâmetro *localização vertical* possui nuances mais delicadas.

Desde o princípio, notamos a urgência de conscientização da movimentação vertical a partir da *mão*, porém, as únicas referências claras para a determinação desse posicionamento eram os dedos; por isso, optamos pela adoção do *indicador* como referência.[88] Em uma mudança da localização vertical ⌐**5** para ⌐**2**, por exemplo, sugerimos que o violonista concentre-se na movimentação realizada pela mão em direção às cordas agudas, desvinculando essa movimentação unicamente aos dedos. Na prática instrumental, muitas vezes os dedos *médio* e *anelar* podem servir de orientação na colocação da mão (em passagens nas quais são os primeiros a tocar ou exercem algum tipo de destaque), porém, utilizar uma parametrização que se submetesse às características de cada passagem tornaria a parametrização mais confusa e, por fim, remeteria aos dedos uma movimentação que, salientamos, é da mão.

Este ponto foi o de maior dúvida e discussão do trabalho devido às variadas possibilidades de análise. Esperamos que nossa proposta possa, de alguma forma, auxiliar em pesquisas futuras, as quais observaremos com atenção para identificar eventuais novas soluções propostas.

---

[87] Por motivos já expostos, não abordaremos as movimentações horizontais de mão direita.

[88] Novamente reiteramos: mesmo com a adoção do indicador como referência para a criação de um parâmetro, este diz respeito fundamentalmente à colocação/altura da mão.

Vocabulário/Léxico

Vocabulário é o conjunto de palavras utilizadas por um usuário da língua, pertencendo ao acervo de palavras desta, o léxico. Neste trabalho, várias terminologias foram reavaliadas, gerando discussões sobre as nomenclaturas que fazem parte do vocabulário dos violonistas, e outras criadas por nós (propostas lexicais). Apesar de ainda existirem vazios ou inconsistências nesse sentido, os termos por nós debatidos e utilizados podem acrescentar e colaborar no debate. É importante ressaltar que, ao partir da concepção de divisão entre parâmetros e recursos, a própria existência de algumas propostas e suas nomenclaturas, é nova. Devido a isso, propomos nomenclaturas genéricas, na esperança de fomentar o debate nesse sentido. Os termos específicos que ainda carecem de nomenclaturas específicas são, principalmente, os que chamamos de *localização transversal de mão esquerda* e *localização vertical de mão direita*.

Recursos de mão direita

Consideramos que o nível de detalhamento e profundidade nas conceituações de mão direita foi inferior quando comparado ao de mão esquerda, o que pode ser evidenciado pela menor quantidade de recursos trabalhados (repetição por deslizamento, antecipação e apagamento de polegar). Temos a convicção de que outros recursos são possíveis.

Um recurso percebido e que, devido à falta de tempo, não pôde ser desenvolvido de maneira satisfatória é o relacionado à *antecipação dos dedos ima.* Além não termos o tempo necessário a um aprofundamento compatível com amplitude do tema, o seu acentuado caráter pessoal configurou outra dificuldade para seu desenvolvimento. Não temos dúvidas que este tópico será ainda explorado por outros pesquisadores, por se tratar de um desdobramento evidente da técnica violonística.[89] Uma proposta inicial que pode ser feita, nesse sentido, é a utilização de uma notação correlata à da antecipação do polegar – *p(5)* – mudando o *p* (de polegar) pela abreviação do dedo utilizado, por exemplo: *i(3*) para uma antecipação de *indicador* na 3ª corda.

[89] Neste trabalho, seria considerado como um *recurso*, mas, independentemente da abordagem, deverá ser investigado.

Números

A seguir, apresentamos um quadro com as *expansões de parâmetros* e os *recursos* encontrados em cada um dos *25 Estudos Op.60*.[90] Na coluna da direita, eles estão separados entre os de mão esquerda (*ME*) – sobreposição inversa, contração, abertura, dedo-guia, eixo, ponto de apoio, pivô misto, dedo-guia e pivô simultâneo, pestanas e meias pestanas – e os de mão direita (*MD*) – antecipações de polegar, apagamentos de polegar, cruzamentos, aberturas e repetição por deslizamento.

Quadro 3 – Análise quantitativa de expansões de parâmetro e recursos em cada Estudo

ESTUDO 1	*ME*: 1 abertura, 9 dedos-guias, 4 eixos, 2 pontos de apoio, 1 pivô misto e 5 meias pestanas. *MD*: 27 antecipações, 8 apagamentos e 12 cruzamentos.
ESTUDO 2	*ME*: 1 abertura, 19 dedos-guias, 5 eixos, 1 pivô misto, 6 DG+E[91] e 4 meias pestanas. *MD*: 17 antecipações e 12(1)[92] apagamentos
ESTUDO 3	*ME*: 1 contração, 9 dedos-guias, 7 eixos, 1 DG+PM, 2 pestanas e 8 meias pestanas. *MD*: 12 antecipações e 6(1) apagamento.
ESTUDO 4	*ME*: 10 dedos-guias, 3 eixos, 1 ponto de apoio, 3 DG+E e 3 DG+PM. *MD*: 24 antecipações, 12(1) apagamentos e 5 aberturas.
ESTUDO 5	*ME*: 3 aberturas, 6 dedos-guias, 11 eixos, 4 pontos de apoio, 5 pivô mistos, 3 DG+E, 1 DG+PM, 2 DG+PA, 1 pestana e 6 meias pestanas. *MD*: 2 antecipações e 7 apagamentos.
ESTUDO 6	*ME*: 1 sobreposição inversa, 1 contração, 4 dedos-guias, 3 eixos, 8 pontos de apoio, 1 pivô misto, 5 DG+PM, 1 pestana e 2 meias pestanas. *MD*: 9 antecipações, 7(1) apagamentos e 1 cruzamento.
ESTUDO 7	*ME*: 1 dedo-guia, 8 eixos, 4 pontos de apoio, 4 pivôs mistos e 1 meia pestana. *MD*: 42 antecipações e 11 apagamentos.
ESTUDO 8	*ME*: 1 contração, 1 abertura, 7 dedos-guias, 3 eixos, 1 DG+PA e 5 meias pestanas. *MD*: 10 antecipações e 4 apagamentos.
ESTUDO 9	*ME*: 2 aberturas, 13 dedos-guias, 3 eixos, 1 ponto de apoio, 1 pivô misto, 4 DG+E, 3 DG+PA e 3 meias pestanas. *MD*: 27 antecipações, 12 apagamentos e 1 abertura.
ESTUDO 10	*ME*: 3 aberturas, 15 dedos-guias, 1 eixo, 1 pontos de apoio, 5 pivôs mistos, 4 DG+PM, 2 DG+E e 1 meia pestana. *MD*: 7 antecipações e 8 apagamentos.
ESTUDO 11	*ME*: 2 aberturas, 4 dedos-guias, 2 eixos, 10 pontos de apoio, 2 pivôs mistos, 3 DG+E. *MD*: 28 antecipações e 22(12) apagamentos.
ESTUDO 12	*ME*: 1 abertura, 19 dedos-guias, 3 eixos, 2 pontos de apoio, 1 pivô misto, 5 DG+E, 2 DG+PM e 18 meias pestanas. *MD*: 1 antecipação e 4(1) apagamentos.

[90] Não foram calculados os parâmetros e suas mudanças por fazer parte de uma etapa anterior de análise.
[91] Algumas notações serão abreviadas para facilitar a visualização: dedo guia e eixo simultâneo (DG+E), dedo guia e ponto de apoio simultâneo (DG+PA), dedo guia e pivô misto simultâneo (DG+PM).
[92] O número entre parênteses (aqui e nos demais estudos) se refere aos apagamentos aliados a antecipações de polegar.

ESTUDO 13	*ME*: 1 abertura, 28 dedos-guias, 3 eixos, 4 pontos de apoio, 1 pivô misto, 2 DG+E, 1 pestana e 1 meia pestana. *MD*: 19 antecipações, 2 apagamentos e 9 aberturas.
ESTUDO 14	*ME*: 7 dedos-guias, 2 eixos, 5 pontos de apoio e 2 meias pestanas. *MD*: 30 antecipações, 19(7) apagamento e 12 cruzamentos.
ESTUDO 15	*ME*: 7 sobreposições inversas, 7 aberturas, 16 dedos-guias, 9 eixos, 3 pontos de apoio, 1 pivô misto, 5 DG+E, 1 DG+PA, 2 DG+PM, 1 pestana e 5 meias pestanas. *MD*: 25 antecipações, 9 apagamentos e 6 aberturas.
ESTUDO 16	*ME*: 1 abertura, 8 dedos-guias, 3 eixos, 2 pontos de apoio, 2 pivôs mistos, 1 DG+E, e DG+PM, 4 meias pestanas. *MD*: 6 antecipações e 1 apagamento.
ESTUDO 17	*ME*: 13 dedos-guias, 14 eixos, 8 pontos de apoio, 1 DG+PA. *MD*: 26 antecipações e 14 apagamentos.
ESTUDO 18	*ME*: 2 aberturas, 9 dedos-guias, 7 pontos de apoio, 2 DG+PM, 2 pestanas e 6 meias pestanas. MD: 27 antecipações, 15(5) apagamentos, 1 cruzamento e 5 aberturas.
ESTUDO 19	*ME*: 1 contração, 1 dedo-guia, 4 eixos, 6 pivôs mistos, 2 DG+E, 1 DG+PA, 3 pestanas e 1 meia pestana. *MD*: 5 antecipações, 2 apagamentos e 2 aberturas.
ESTUDO 20	*ME*: 2 aberturas, 16 dedos-guias, 1 eixo, 2 pontos de apoio, 2 pivôs mistos, 1 DG+PA, 1 DG+PM e 6 meias pestanas. *ME*: 16 antecipações, 9(1) apagamentos.
ESTUDO 21	*ME*: 1 abertura, 7 dedos-guias, 2 eixos, 6 pontos de apoio, 2 DG+PM, 1 pestana e 9 meias pestanas. *MD*: 31 antecipações e 20(2) apagamentos.
ESTUDO 22	*ME*: 1 contração, 4 aberturas, 5 dedos-guias, 2 eixos, 11 pontos de apoio, 2 pivôs mistos e 3 pestanas. *MD*: 21 antecipações, 5 apagamentos e 14 cruzamentos.
ESTUDO 23	*ME*: 13 dedos-guias e 7 eixos. *MD*: 30 antecipações, 10(1) apagamentos, 1 cruzamento e 2 aberturas.
ESTUDO 24	*ME*: 6 aberturas, 7 dedos-guias, 6 eixos, 4 pontos de apoio, pivô misto, 1 DG+E e 6 pestanas *MD*: 29 antecipações, 7(2) apagamentos, 1 cruzamento, 1 abertura e repetição por deslizamento.
ESTUDO 25	*ME*: 1 contração, 3 aberturas, 14 dedos-guias, 4 eixos, 6 pontos de apoio, 4 pivôs mistos e 14 meias pestanas. *MD*: 46 antecipações, 19(9) apagamentos, 6 cruzamentos e repetição por deslizamento.

Números totais (eventualmente acompanhados de breves comentários):

Sobreposição inversa: 8 – 7 no *Estudo 15* e 1 no *Estudo 6.*

Contração: 6 – nos *Estudos 3, 6, 8, 19, 22 e 25*.

Abertura de mão esquerda: 41, sendo 24 delas retroextensões.

Dedo-guia: 260, encontrados em todos os Estudos.

Eixo*:* 111,encontrados em todos os Estudos.

Dedo-guia e eixo simultâneo*:* 37, ou seja, 25% dos dedos-eixo também funcionaram como guia.

Ponto de apoio: 92, não aparececendo nos *Estudos 2, 3* e *23.*

Dedo-guia e ponto de apoio simultâneo: 10, isto é, 9,8% dos dedos ponto de apoio também funcionaram como guia. Essa baixa proporção pode ser justificada pelo fato de que o dedo-guia é um recurso longitudinal, enquanto o ponto de apoio é unicamente transversal.

Pivô misto*:* 40, não aparecendo nos *Estudos 8, 14, 17* e *23.*

Dedo-guia e pivô misto simultâneo*:* 24, ou seja, 37,5% dos dedos pivô misto também funcionaram como guia, uma proporção bastante alta.

Total de pivôs somados*:* 314.

Pestana*:* 21 – nos *Estudos 3, 5, 6, 13, 15, 18, 19, 21, 22* e *24.*

Meia pestana*:* 101.

Nos *Estudos 4, 11, 17* e *23* não foram notadas pestanas nem meias pestanas.

Antecipação de polegar*:* 517, encontrado em todos os Estudos.

Apagamento com polegar*:* 245 – encontrado em todos os Estudos.

Antecipação e apagamento simultâneos*:* 44 dos 245, ou seja, em 18% das aparições de apagamentos apareceram associadas a uma antecipação.

Cruzamento de mão direita*:* 48 – nos *Estudos 1, 6, 14, 18, 22, 23, 24* e *25.*

Abertura de mão direita*:* 31 – nos *Estudos 4, 9, 13, 15, 18, 19, 23* e *24.*

Repetição por deslizamento*:* aparece nos *Estudos 24* e *25* e como sugestão nos *Estudos 14* e *20.*

A partir disso, alguns pontos chamam atenção:

• Foram poucas as expansões de parâmetro de mão esquerda, sendo a maioria aberturas (41 das 55). A maior partes dessas aberturas não são instrumentalmente muito exigentes e 58,5% delas são retroextensões (o que não implica dificuldade mecânica adicional, podendo, por vezes, até ocorrer o oposto).

• Muitos recursos longitudinais de mão esquerda. Os 574 dedos-guias e pivôs, somados, auxiliam na precisão e na estabilidade do trabalho de mão esquerda.

Esses dois pontos, aliados aos saltos de mão esquerda que utilizam cordas soltas (não quantificados), reiteram o forte idiomatismo instrumental da obra.

• Muitos recursos de polegar (antecipações e apagamentos): 762 somados.

A partir de uma prática consciente e racional sobre esses tópicos, temos a certeza de que o estudante que se dispõe a trabalhar sobre os *25 Estudos Op.60* pode conquistar resultados significativos em direção à completa independência do polegar de mão direita.

É importante relembrar que esses números deverão ser diferentes quando utilizadas outras digitações e dedilhados.

Dado o exposto, o trabalho alcançou resultados significativos ao sistematizar tópicos que normalmente são trabalhados de maneira pouco organizada. No decorrer da pesquisa, os conceitos levantados foram aplicados pelo autor/pesquisador e pelo orientador do trabalho tanto nos *25 Estudos Op.60* como nas demais obras de seus respectivos repertórios. A partir disso, notou-se, por ambos, um aumento na capacidade de controle mecânico e uma maior efetividade técnica. Portanto, a partir do processo mais cuidadoso de análise sobre as movimentações, o intérprete adquire gradativamente um maior domínio sobre suas particularidades mecânicas. Essas melhorias estão também relacionadas a um maior relaxamento físico, pois a consciência exata das demandas mecânicas e a perspectiva de uma maior efetividade técnica (proveniente do maior controle mecânico) reprimem o uso de força desmedida.

A sistemática mostrou-se especialmente eficiente para a resolução de passagens nas quais as dificuldades mecânicas se sobrepõem às capacidades do instrumentista: a aplicação da análise dos parâmetros e suas expansões possibilitou a verificação exata das necessidades mecânicas, indicando as movimentações mais eficientes (consequentemente, também evitando movimentações desfavoráveis) e possíveis recursos a serem utilizados. É normal que certas movimentações sejam mais naturais a alguns violonistas que a outros, pois cada um costuma ter facilidades e dificuldades particulares. Assim, a prática da análise mecânica meticulosa pode auxiliar na identificação desses pontos e, consequentemente, na escolha por digitações que, além de alcançar a lógica do discurso musical, possam destacar as virtudes pessoais e evitar soluções desfavoráveis.

Consideramos o resultado final das partituras, apresentadas no capítulo *Aplicação nos 25 Etudes Mélodiques Progressives Op.60*, condizente com a proposta do trabalho. Nas propostas de notação na partitura, procuramos diagramações condizentes com a prática de estudo diário do violonista e que pudessem ser reproduzidas “à mão”. Acreditamos que as notações propostas contribuíram positivamente na transmissão da sistemática proposta para o campo da aplicação prática. Muitas das situações trabalhadas nessa pesquisa, apesar de relativamente conhecidas pelos instrumentistas, não são aplicadas de maneira sistemática (por exemplo, os recursos de antecipações e apagamentos de polegar de mão direita). Ao notar sistematicamente na partitura esses detalhes mecânicos da execução, aumenta-se consideravelmente a probabilidade de aplicação, diminuindo a chance de análise com lacunas ou de eventuais irreflexões e esquecimentos.

Não vemos esta proposta de análise e sua notação como uma situação *sine qua non* para a montagem de toda e qualquer peça – algo que se não feito comprometeria a construção mecânica da obra. Recomendamos a análise de obras completas unicamente com o fim de melhor compreender, exercitar e, eventualmente, ampliar a sistemática por nós proposta, moldando-a às necessidades pessoais. Em obras em que as variações de parâmetros sejam muito constantes, a notação de todos os eventos na partitura pode torná-la muito sobrecarregada e pouco útil. Obras ou passagens de obras em que a demanda mecânica seja facilmente superada pelo instrumentista provavelmente não necessitam de uma notação detalhada, diferentemente das que exigem maior demanda mecânica, beneficiadas sensivelmente pelo detalhamento da notação. Nestes casos, a grafia da notação na partitura auxilia na identificação clara da movimentação, no que consiste a sua dificuldade, no isolamento e análise da movimentação, na aplicação de possíveis recursos mecânicos e no planejamento das estratégias de estudo a fim de superá-la.

Reiteramos que a obra analisada de Matteo Carcassi não desafia os limites mecânicos extremos, trabalhando dentro do que podemos chamar de mecânica básica e não abrangendo a totalidade das possibilidades mecânicas e técnicas do violão. Porém, também salientamos que a sistemática proposta já foi utilizada pelo autor e pelo orientador em repertórios de níveis técnicos mais exigentes com ótimos resultados; essa confrontação, inclusive, pode ser benéfica na busca por ampliar a sistemática, adicionando novas possibilidades oriundas de situações mais exigentes.

Acreditamos que a classificação e a ordenação dos elementos mecânicos aqui proposta é positiva dentro do campo da mecânica instrumental, ao possibilitar uma sistematização útil na compreensão das movimentações realizadas pelas mãos ao tocar. Desejamos que a proposta de análise deste trabalho sirva como estímulo a debates sobre o tema e que suas insuficiências sejam estímulo ao aprofundamento do tema em pesquisas futuras, não apenas acadêmicas, mas dentro da comunidade violonística em geral. Afirmamos com convicção que esta proposta pode ser ampliada: parâmetros e recursos podem ser adicionados e nomenclaturas podem ser debatidas. Consideramos, enfim, que a proposta de análise possa servir como base para outras mais aprofundadas, visto a amplitude do tema.

Finalmente, a pesquisa propôs e atingiu avanços e definições consideráveis relativas à classificação, ordenação, sistematização, elaboração de notações específicas e aplicação prática dentro do campo da mecânica básica, atingindo resultados satisfatórios enquanto diretriz geral de análise, alcançando suas metas iniciais e possibilitando desdobramentos futuros para a área de pesquisa.

REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da Digitação*: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão. 2014. 184 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

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

BARCELÓ, Ricardo. *La digitación guitarrística*: recursos poco usuales. Madrid: Real Musical, 1995.

BARCELÓ, Ricardo. *O sistema posicional na guitarra.* Origem e conceitos de posição. O caso de Fernando Sor. 2009. 400 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Aveiro, Aveiro, 2009.

BASSO, Alberto. *Dizionario Enciclopedico Universale Della Musica e Dei Musicisti*. Torino: Ristampa; Unione Tipografico – Editrice Torinese corso Raffaello, 1989.

CARCASSI, Matteo. *25 Estudios para guitarra Op. 60.* Revisão de Miguel Llobet. Buenos Aires: Ricordi, 1974.

CARCASSI, Matteo. *25 Etudes Op.60*. Organização de Simon Wynberg. Heidelberg: Chanterelle, 1985.

CARCASSI, Matteo. *Méthode complète pour guitare, Op.59*. Mainz: B. Schott's Söhne, [s.d].

CARCASSI, Matteo.. *Venticinque studi melodici progressivi op.60 per chitarra.* Revisão e digitação Giovanni Podera e Giulio Tampalini. Milão: Edizioni Curci S.r.l., 2015. Disponível em: <https://issuu.com/edizionicurci/docs/ec11866_anteprima_issuu>. Acesso em: 18 abr. 2017.

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

CARLEVARO, Abel. *Serie didáctica para guitarra. Cuaderno III*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1969.

CARLEVARO, Abel. ESCANDE, Alfredo (Org.) *Diccionario de la escuela de Abel Carlevaro.* Nomenclatura alfabética: definiciones y explicaciones. Buenos Aires: Barry Editorial, 2006.

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

COMPANY, Alvaro. *Las seis cuerdas (partitura).* Milão: Edizioni Suvini Zerboni S.p.A., 1965.

CONTRERAS, Antonio de. *La técnica de David Russel en 165 consejos*. [2017] Disponível em: <http://guitarra.artepulsado.com/guitarra/articulos.htm>. Acesso em: 15 jul. 2015.

DELL'ARA, Mario. *Manuale di storia dela chitarra, vol.1*. Ancona: Bèrben, 1988

DIAS, Ricardo. *Sérgio Abreu, uma biografia.* Rio de Janeiro: [s.n.], 2015.

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.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. *Revista Debates* – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, 2004. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistadebates/article/view/4034/3595>. Acesso em: 3 jul. 2017.

FISHER, Carl. *Carcassi*: classical guitar method. Nova Iorque: Carl Fischer, 1946.

GILARDINO, Angelo. *Nuovo trattato di tecnica chitarristica*: princìpi e fondamenti. Ancona: Bèrben, 1993.

GLOEDEN, Edelton. *Matteo Carcassi, Op. 60*: Ordem de dificuldade. São Paulo, 2013. Manuscrito.

IZNAOLA, Ricardo. *On Practincing*: A manual for students of guitar performance. Pacific, MO: Mel Bay Publications, 2000.

JEFFERY, Brian. *Matteo Carcassi*: a more detailed biography. [2017] Disponível em: <https://tecla.com/the-carcassi-home-page/matteo-carcassi/>. Acesso em: 07 jul. 2017.

JEFFERY, Brian (Ed.). *Matteo Carcassi, 25 Etudes for guitar Op. 60.* Londres: Tecla, 2006.

LEAVITT, William G.. *A modern method for guitar*: vol.1. Boston: Berklee Press, 1966

LEAVITT, William G.. *A modern method for guitar*: vol.3. Boston: Berklee Press, 1987)

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

MARCONDES, Marcos Antonio. *Enciclopédia da música brasileira*: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art Editora, 1998.

MELHORAMENTOS. Sobre o dicionário | Michaelis On-line. 2017. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>. Acesso em: 08 jul. 2017.

PRAT, Domingo. *Diccionario de guitarristas.* Columbus: Editions Orphée, Inc., 1986.

PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra, Vol.2.* Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

RAGOSSNIG, Konrad. *Step by Step*: basic of guitar tecnique in 60 classical and romantic studies. Mainz: Schott, 2007.

ROMERO, Pepe. *Guitar style & technique, a comprehensive study of technique for the classical guitar*. New York: Bradley Publications, 1982.

SANTOS, Cristiano Sousa dos. *Processos de Criação do Intérprete: Estudo de dedilhados na Aquarelle de Sérgio Assad*. 2009. 90 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

SANTOS, Cristiano Sousa dos. *Um uso sistemático de recursos técnicos violonísticos para elaboração de dedilhados de mão esquerda*. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 19, 2009, Curitiba.

SAVIO, Isaias. *Escola moderna do violão, vol.2*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1961.

SOARES, Albergio Claudino Diniz. *Orientadores técnicos nos Estudos IV e VIII de Francisco Mignone*. 1997. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1997.

SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão*. 2008. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SHEARER, Aaron. *Classic guitar technique, vol.1*. Califórnia: Alfred Music Publishing, 1985.

SHEARER, Aaron. *Classic guitar technique, vol.2*. Miami: Franco Colombo, 1964.

SHEARER, Aaron. *Learning the classical guitar, part one*. Pacific: Mel Bay Publications, 1990.

SPARKS, Paul. *Matteo Carcassi*. In: SADIE, Stanley; TYRREL L, John (Ed.). *The new Grove dictionary of music and musicians*. Oxford: Grove, 2001.

SUMMERFIELD, Maurice J. *The Classical Guitar*: It's evolution, players and personalities since 1800. 4. ed. United Kingdom: Ashley Mark Publishing Co., 1996.

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

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon*: the classical guitarist's technique handbook. Editado por Nathaniel Gounod, EUA: Alfred Music, 1995.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: intermediate to advanced repertoire*. Editado por Nathaniel Gounod, EUA: Alfred Music, 1994.

ANEXO 1

CD-ROM com os exemplos em vídeo

ANEXO 2

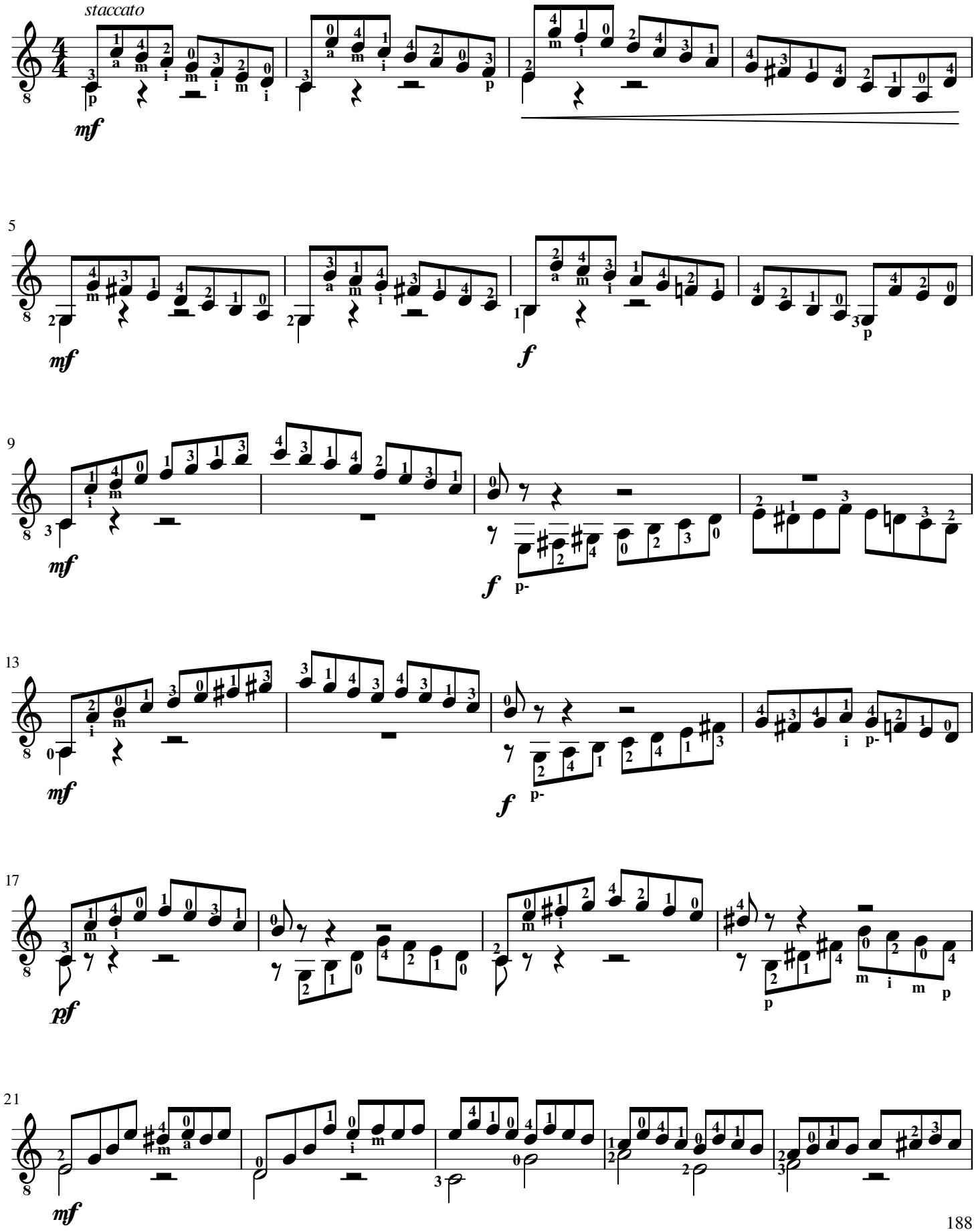
Partitura
25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60, de Matteo Carcassi, edição de Edelton Gloeden e Cauã Canilha.

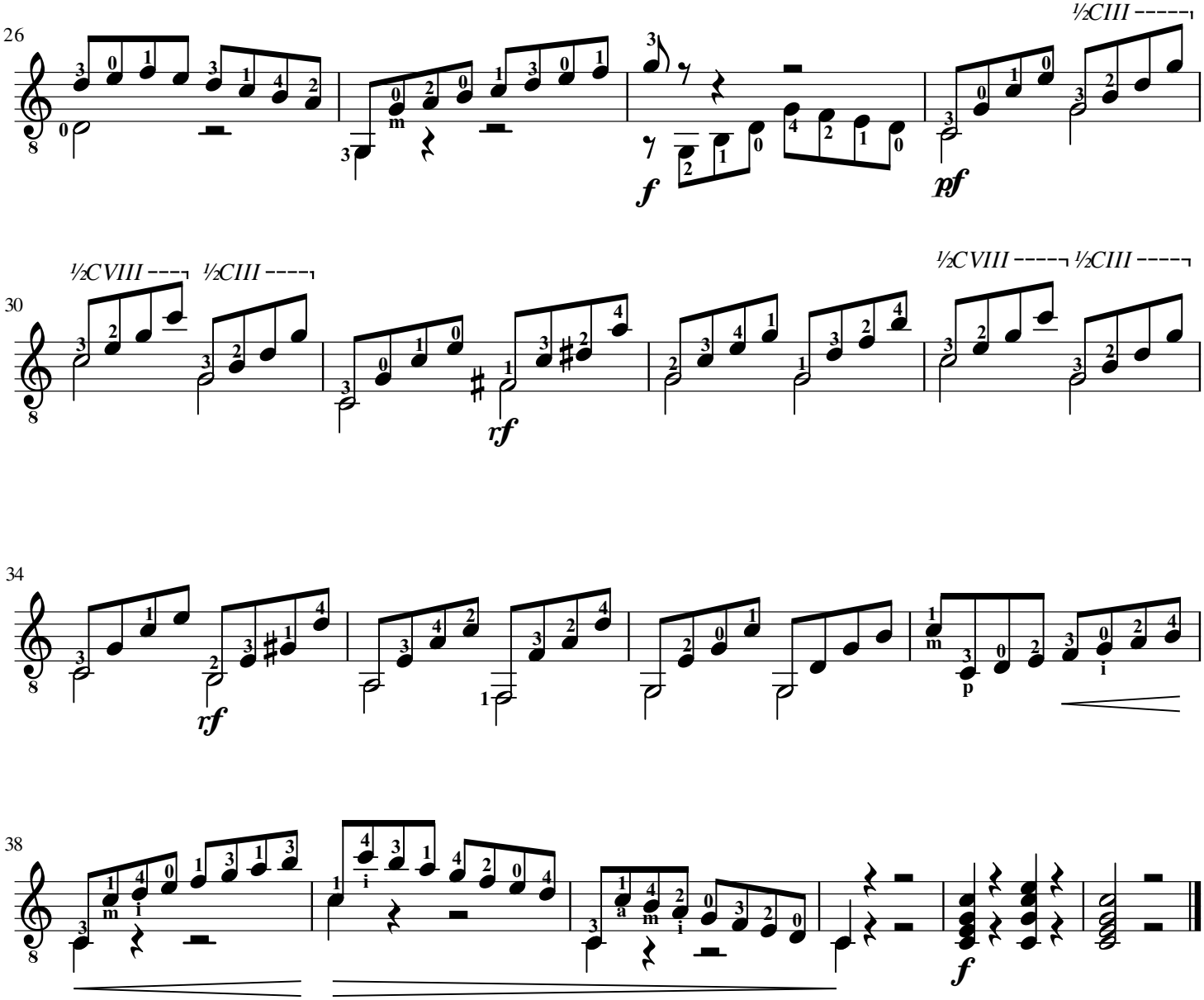
Estudo 1

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Allegro



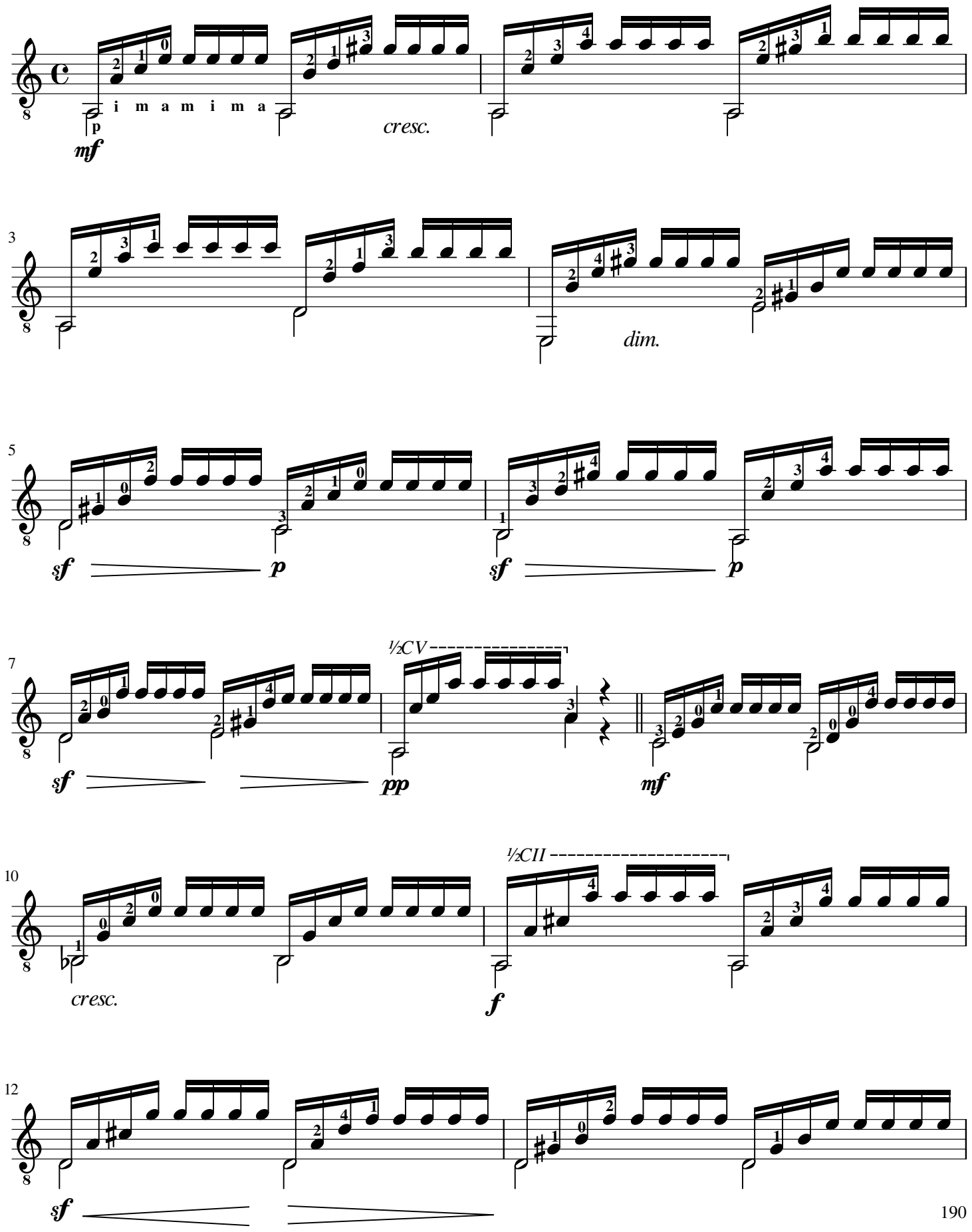

26
½CIII
f
pf
30
½CVIII
½CIII
½CVIII
½CIII
rf
34
rf
p
38
f

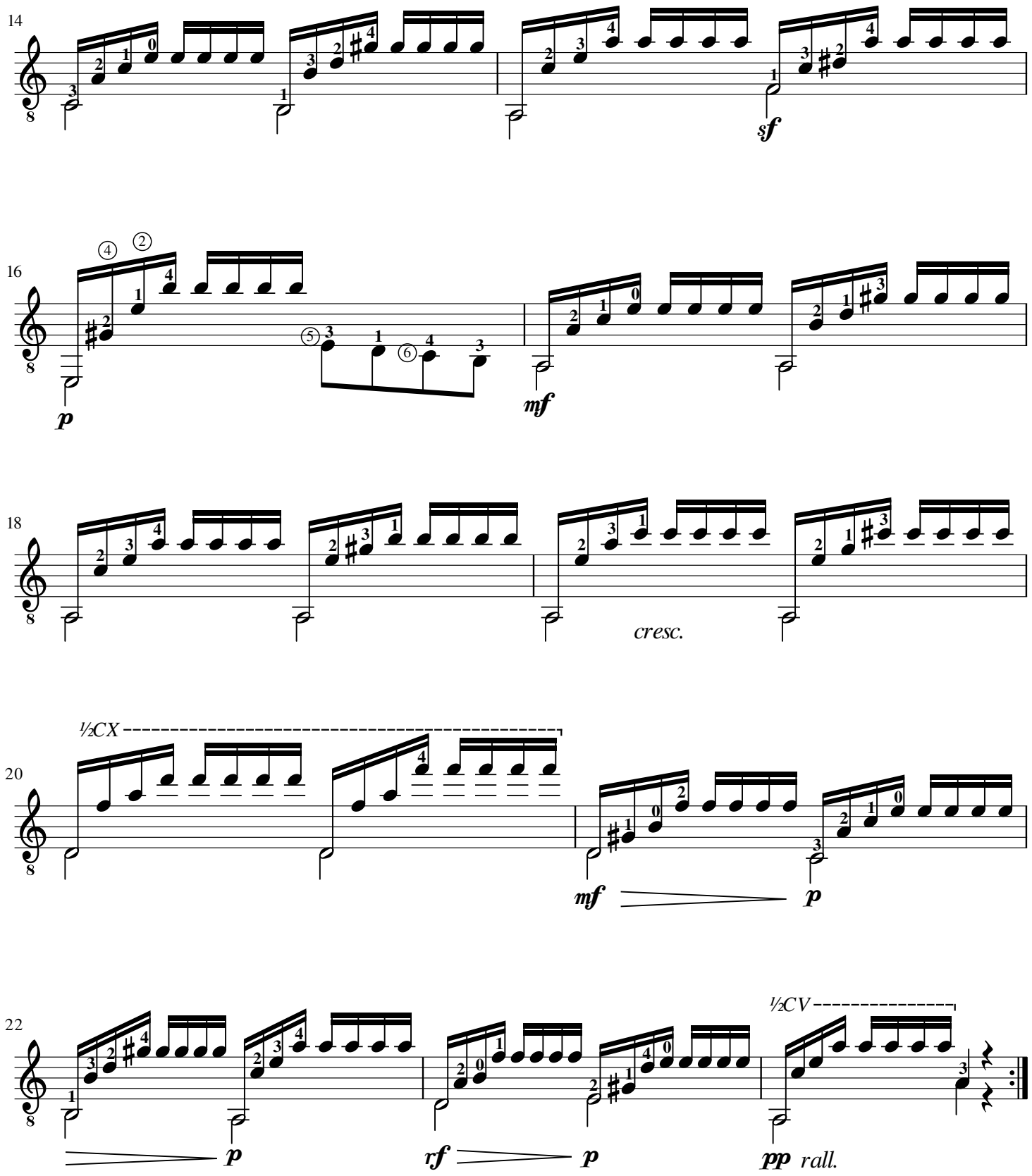
Estudo 2

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Moderato con espressivo



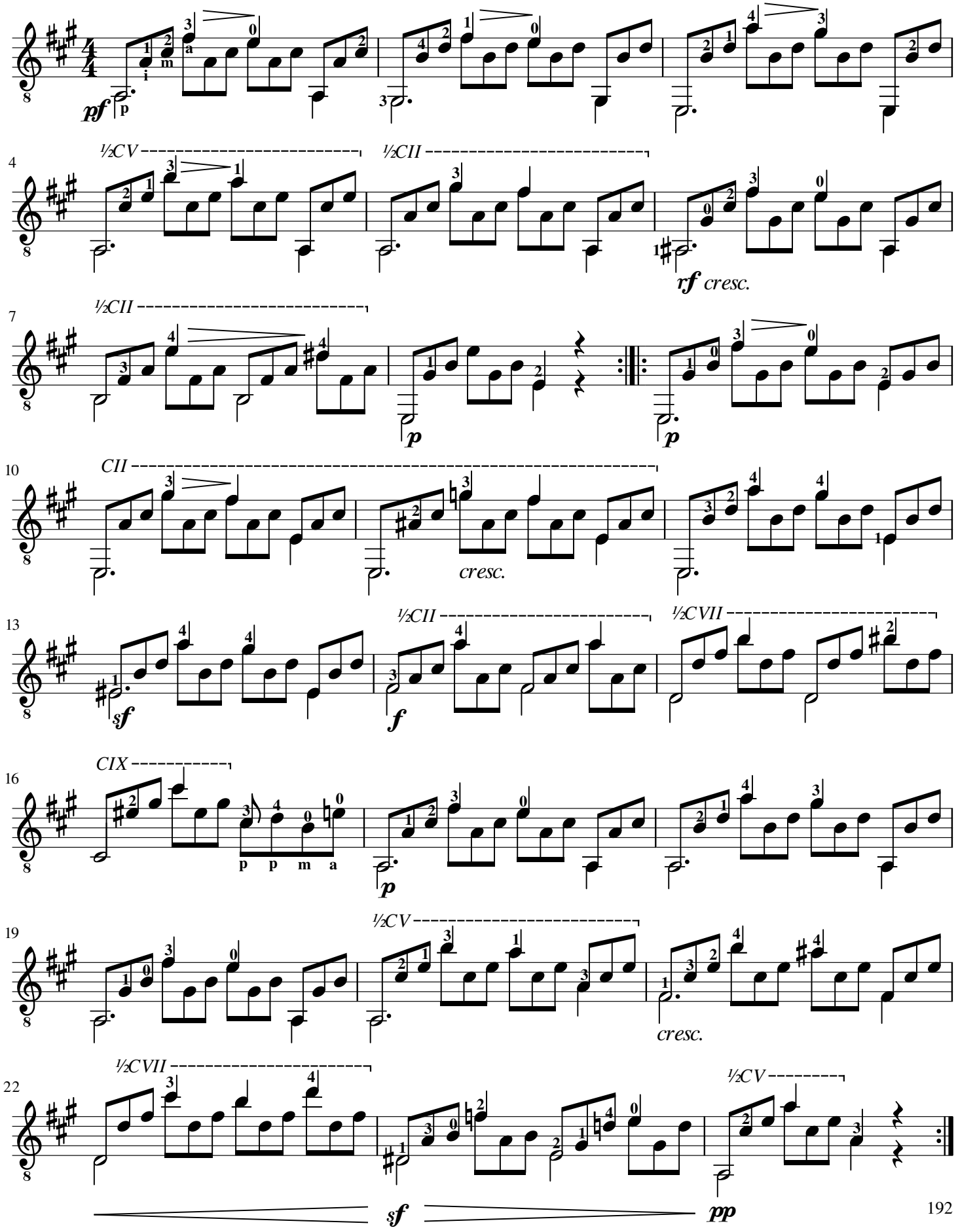

14
sf
16
p
mf
18
cresc.
20
½CX
mf
p
22
p
rf
p
½CV
pp
rall.

Estudo 3

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Andantino

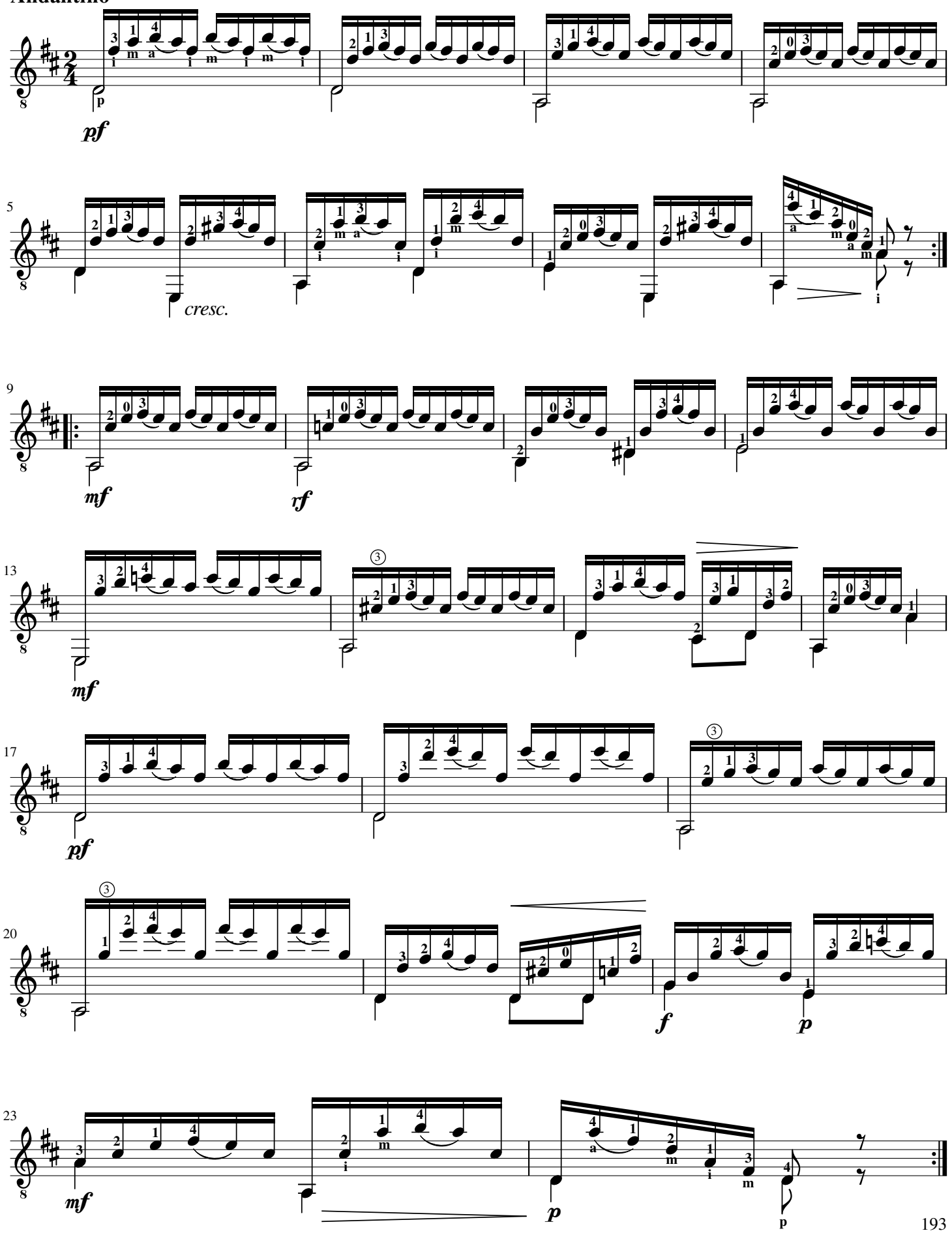


Estudo 4

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Andantino

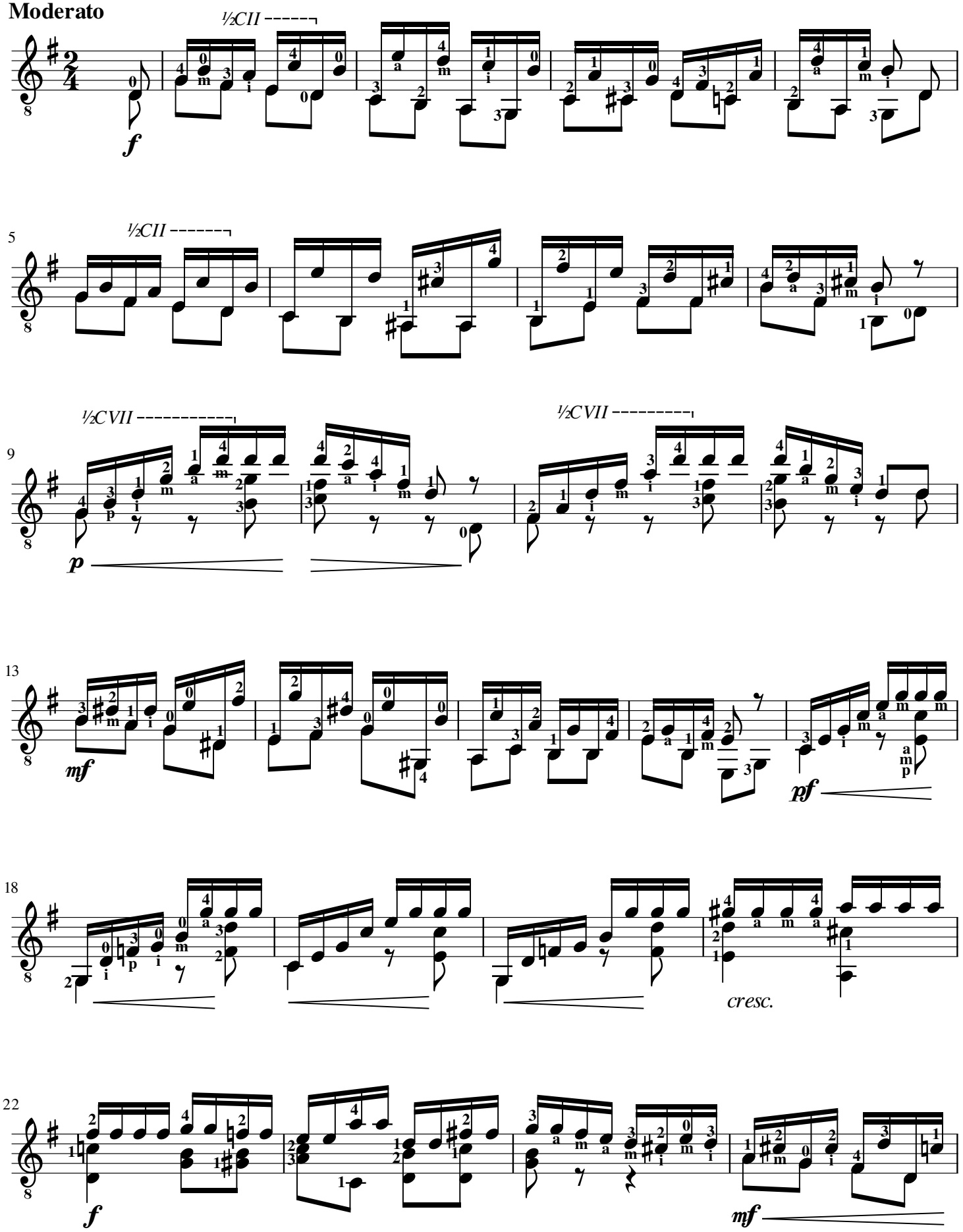


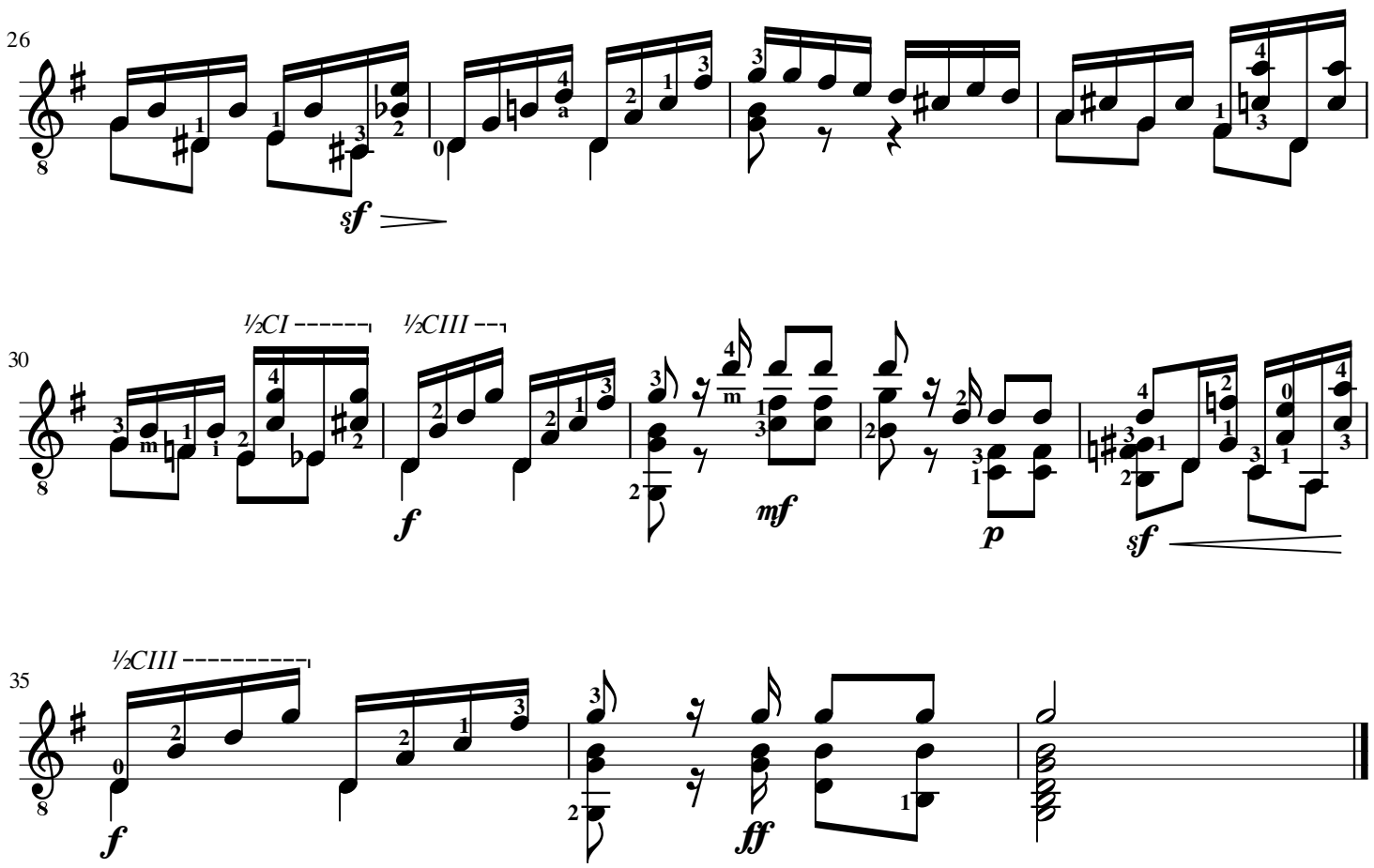
Estudo 5

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Moderato



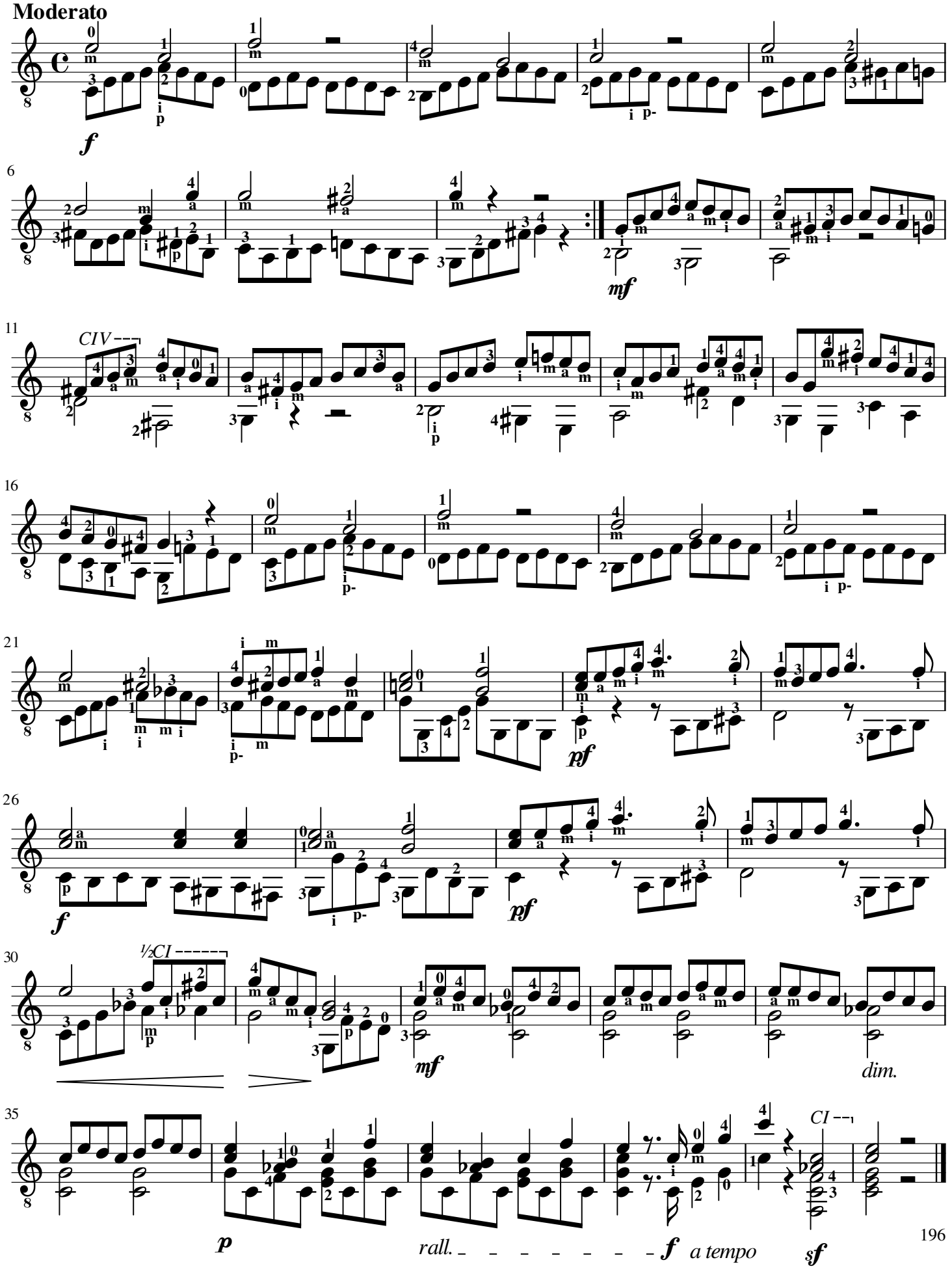

26
sf
30
½CI
½CIII
f
mf
p
sf
35
½CIII
f
ff

Estudo 6

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Moderato

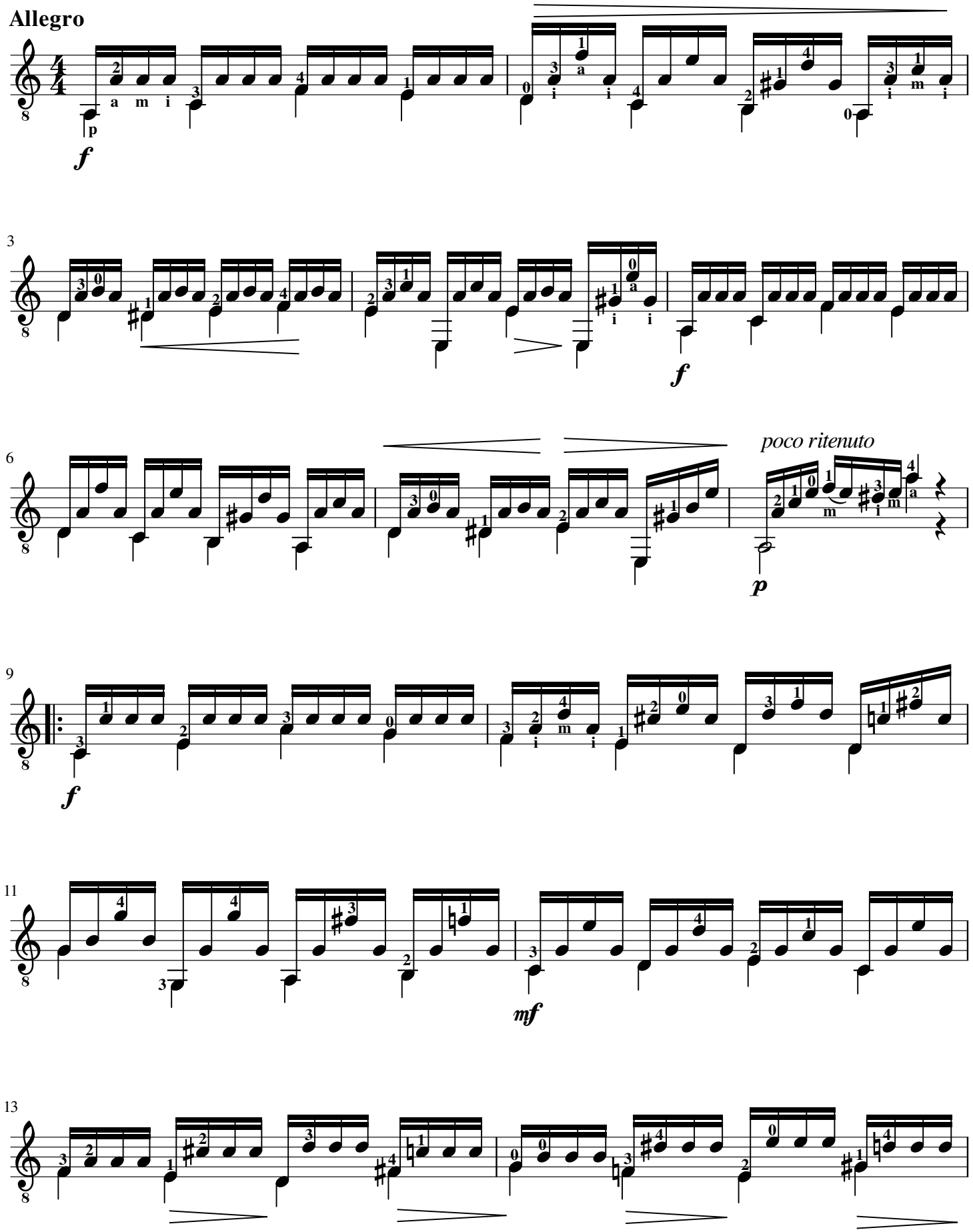


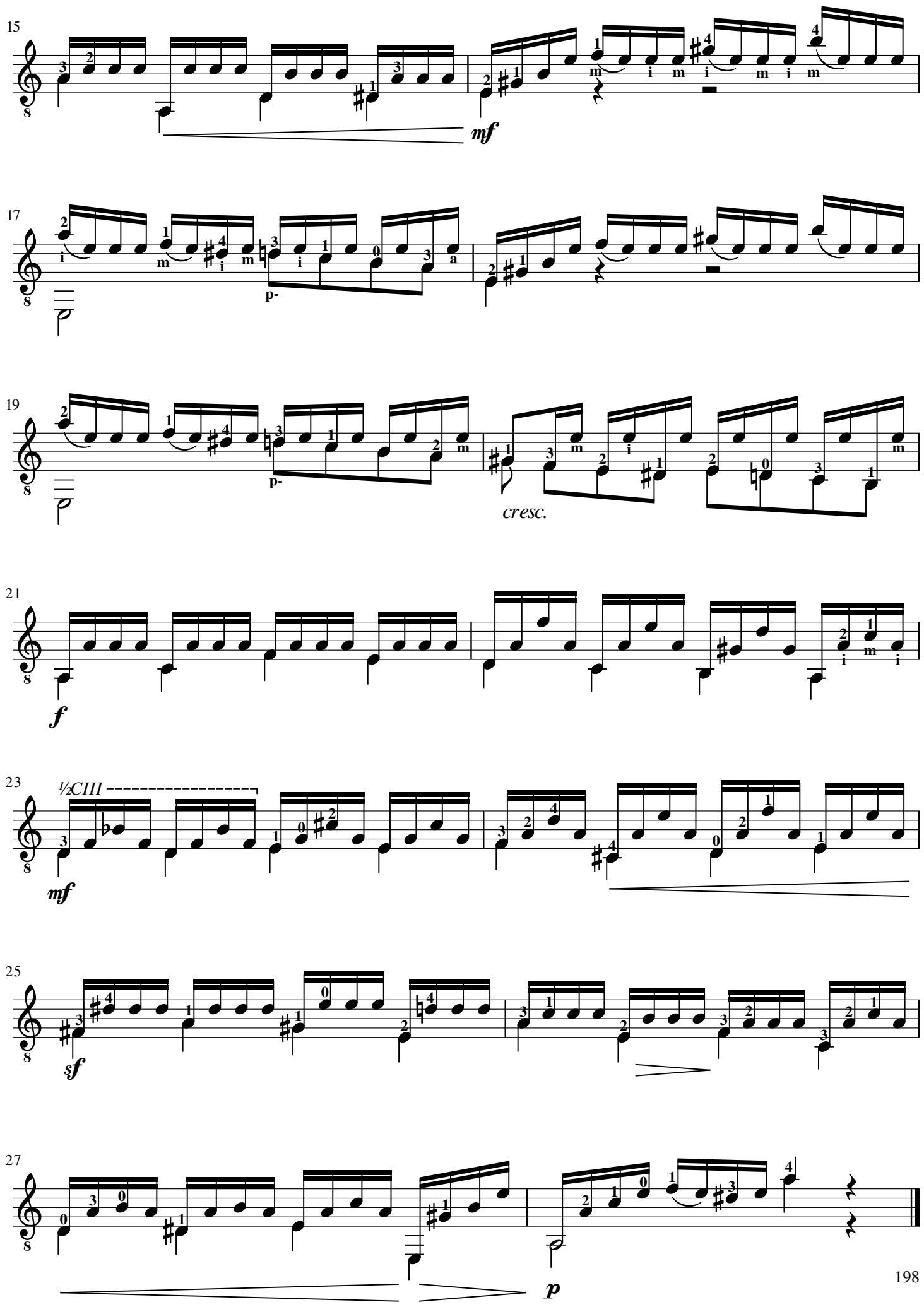
Estudo 7

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Allegro

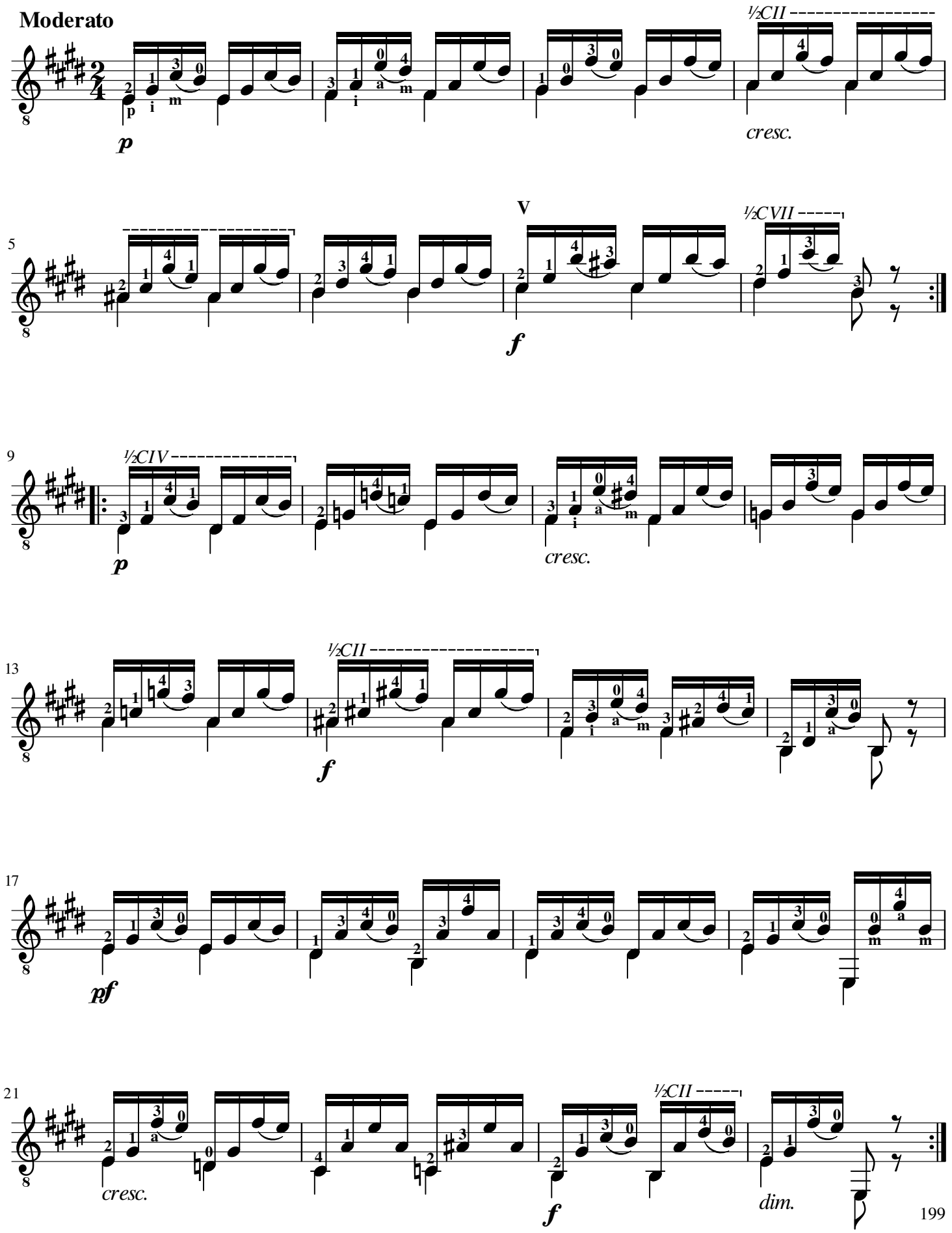



15
mf
17
p-
19
p-
cresc.
21
f
23
½CIII
mf
25
sf
27
p

Estudo 8

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

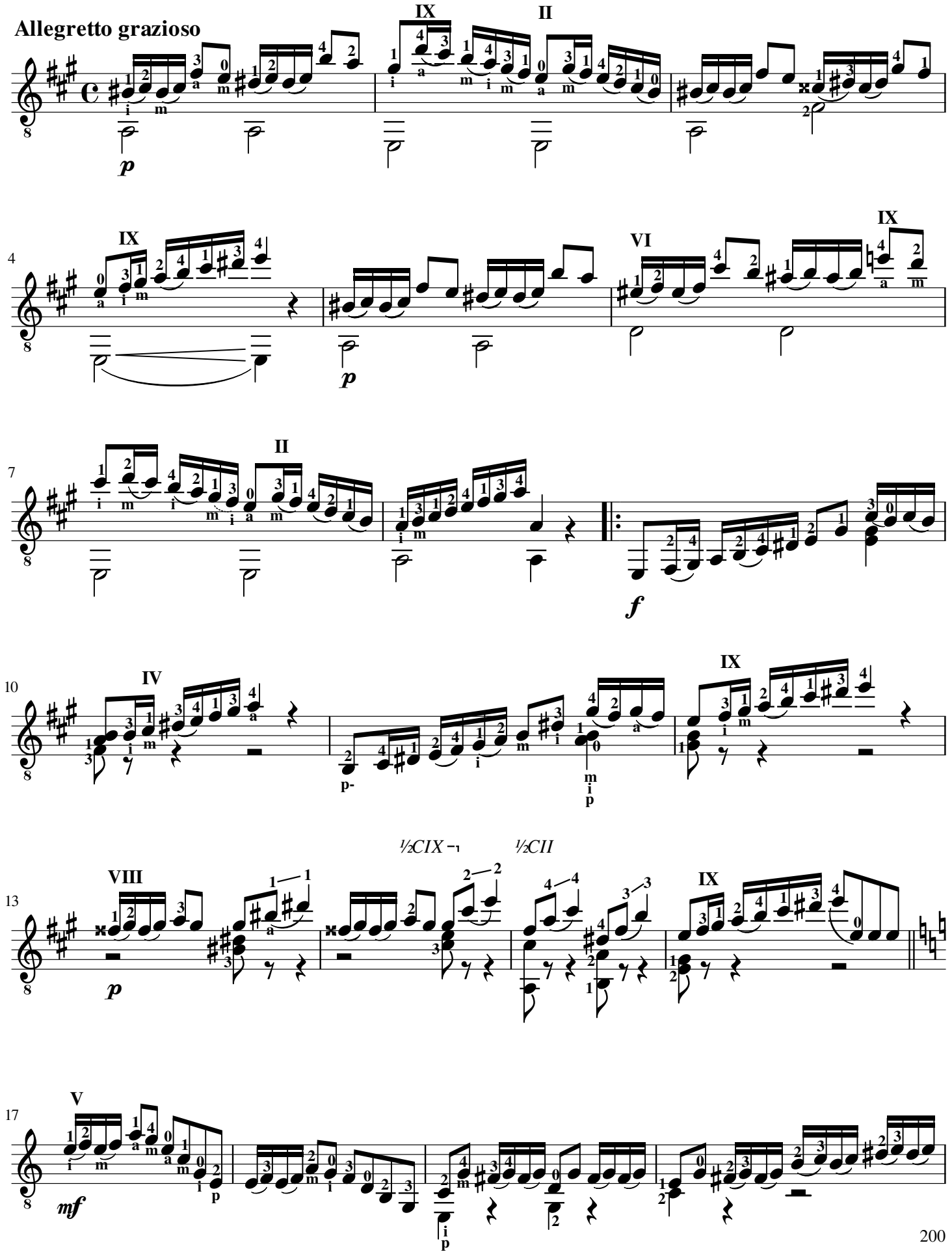
Matteo Carcassi

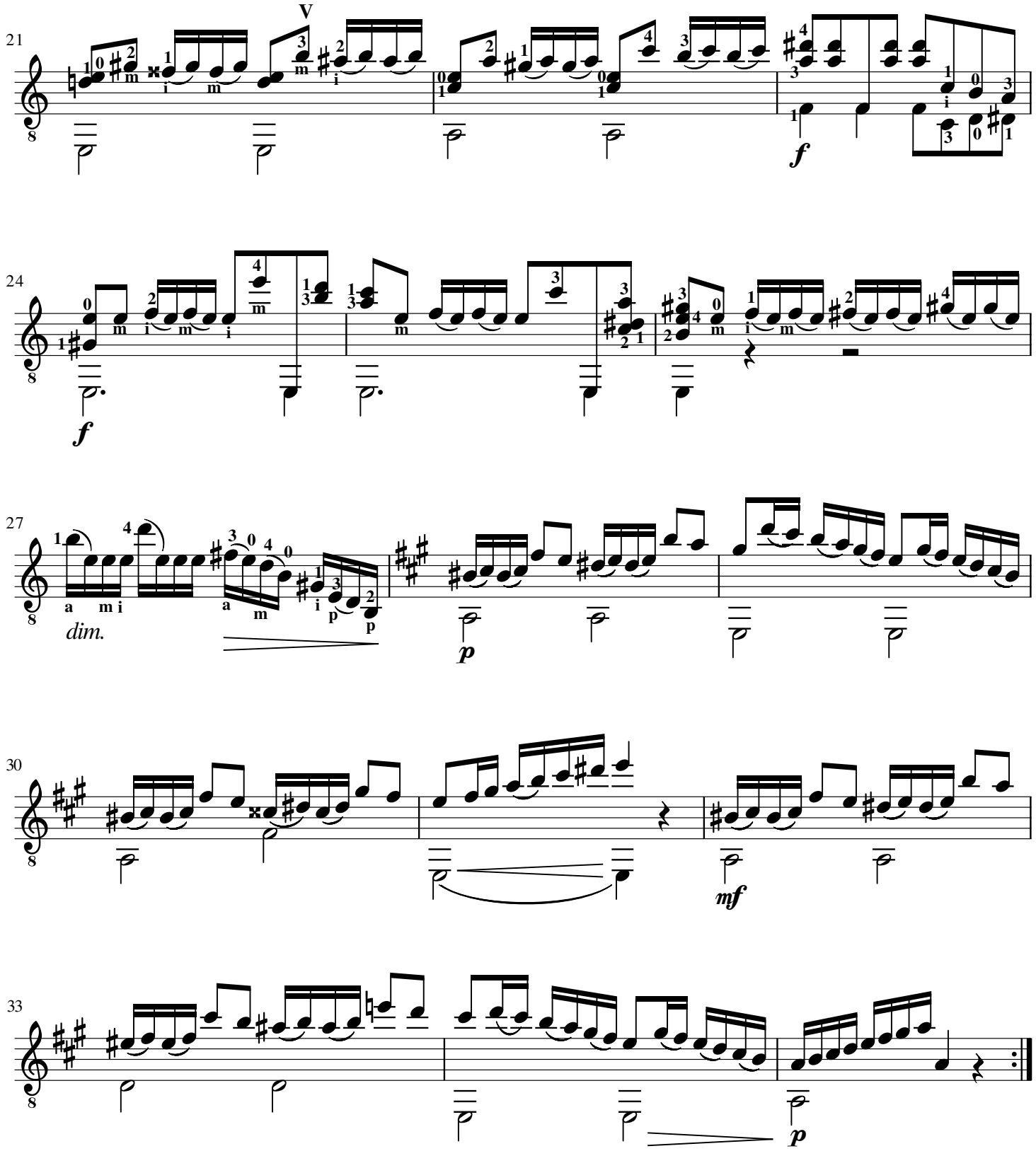


Estudo 9

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi




V
21
f
24
f
27
dim.
p
30
mf
33
p

Estudo 10

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Allegretto

mf

7

cresc.

f

13

½CVII

½CV

mf

19

25

32

rf

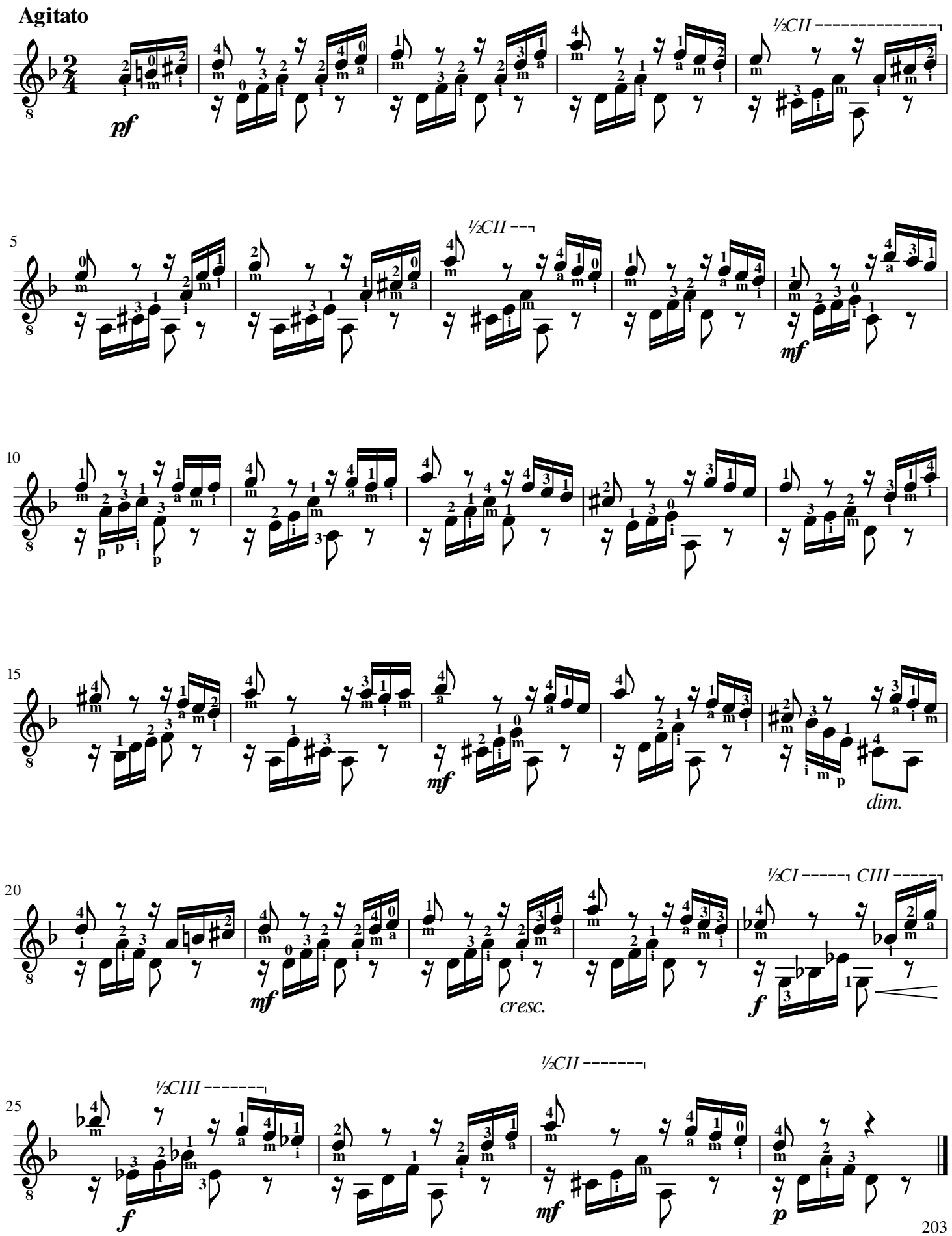
mf

38

Estudo 11

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

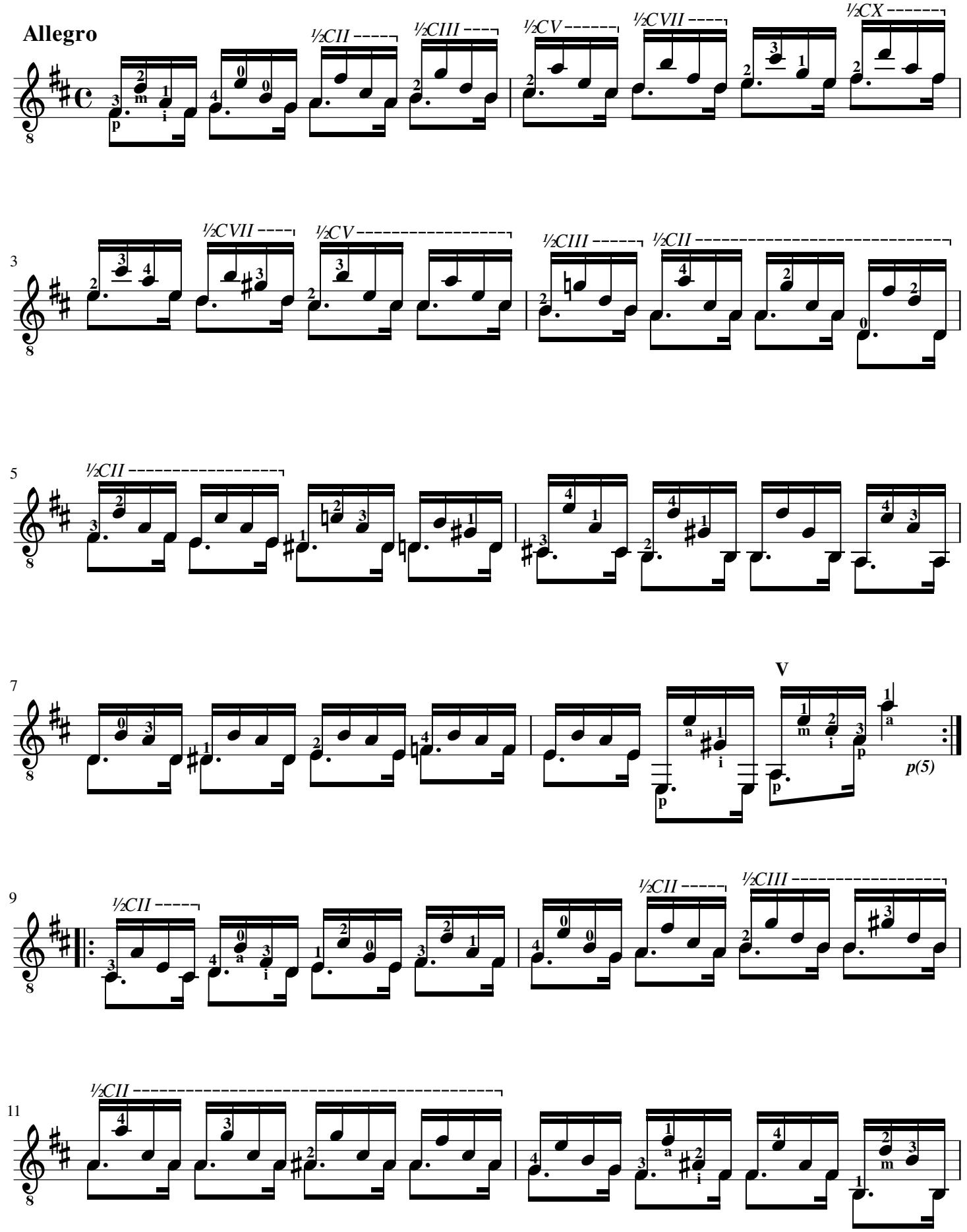
Matteo Carcassi

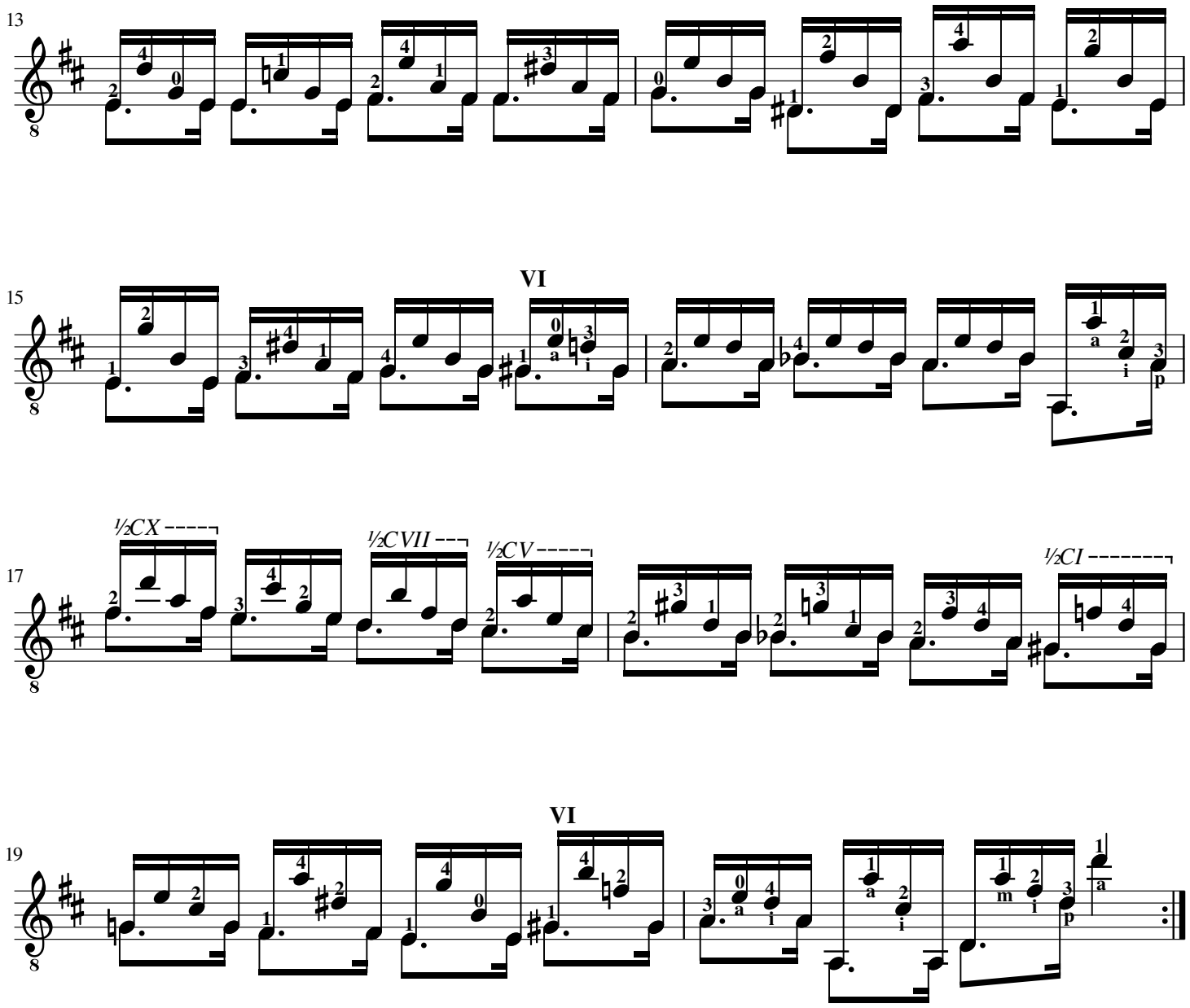


Estudo 12

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi



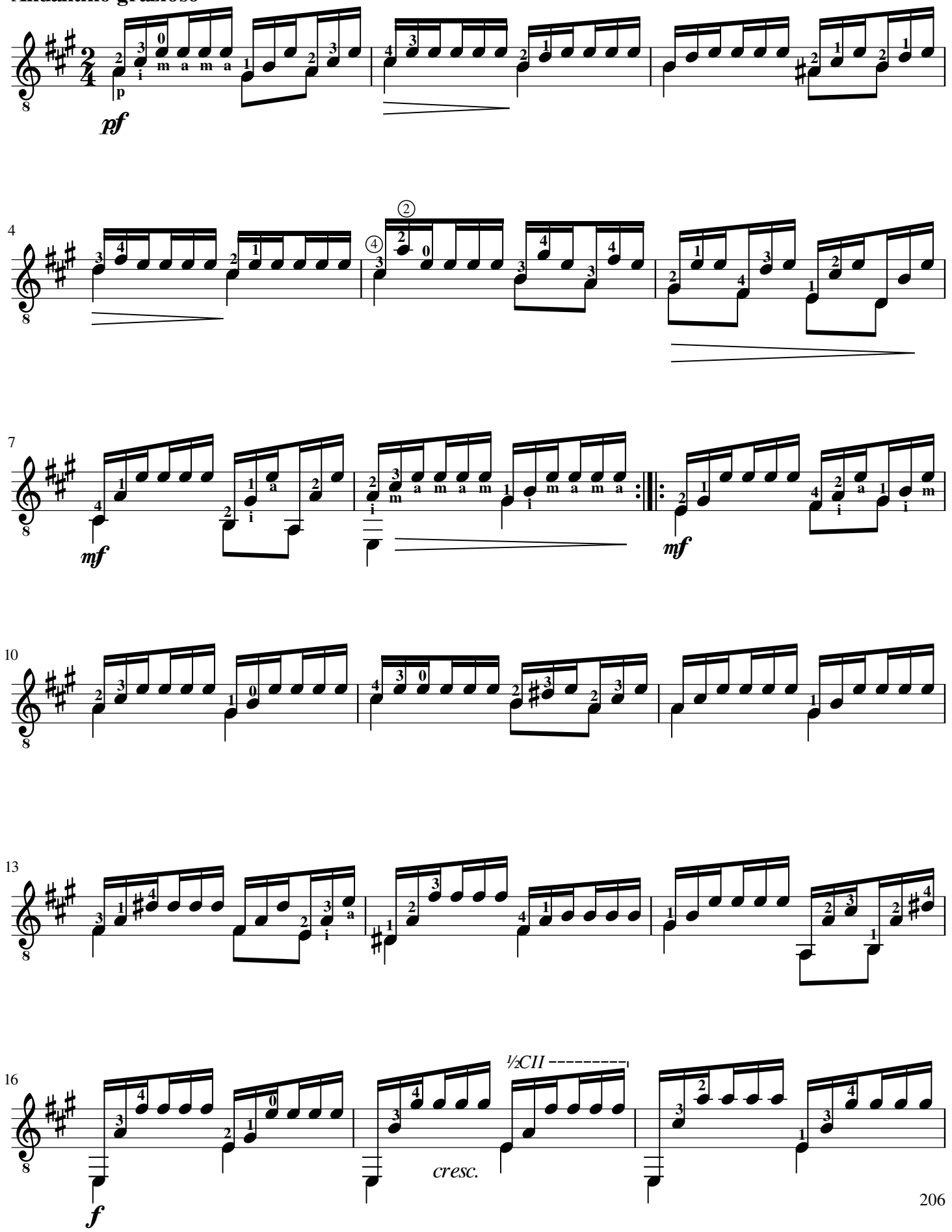

13
15
VI
17
½CX
½CVII
½CV
½CI
19
VI

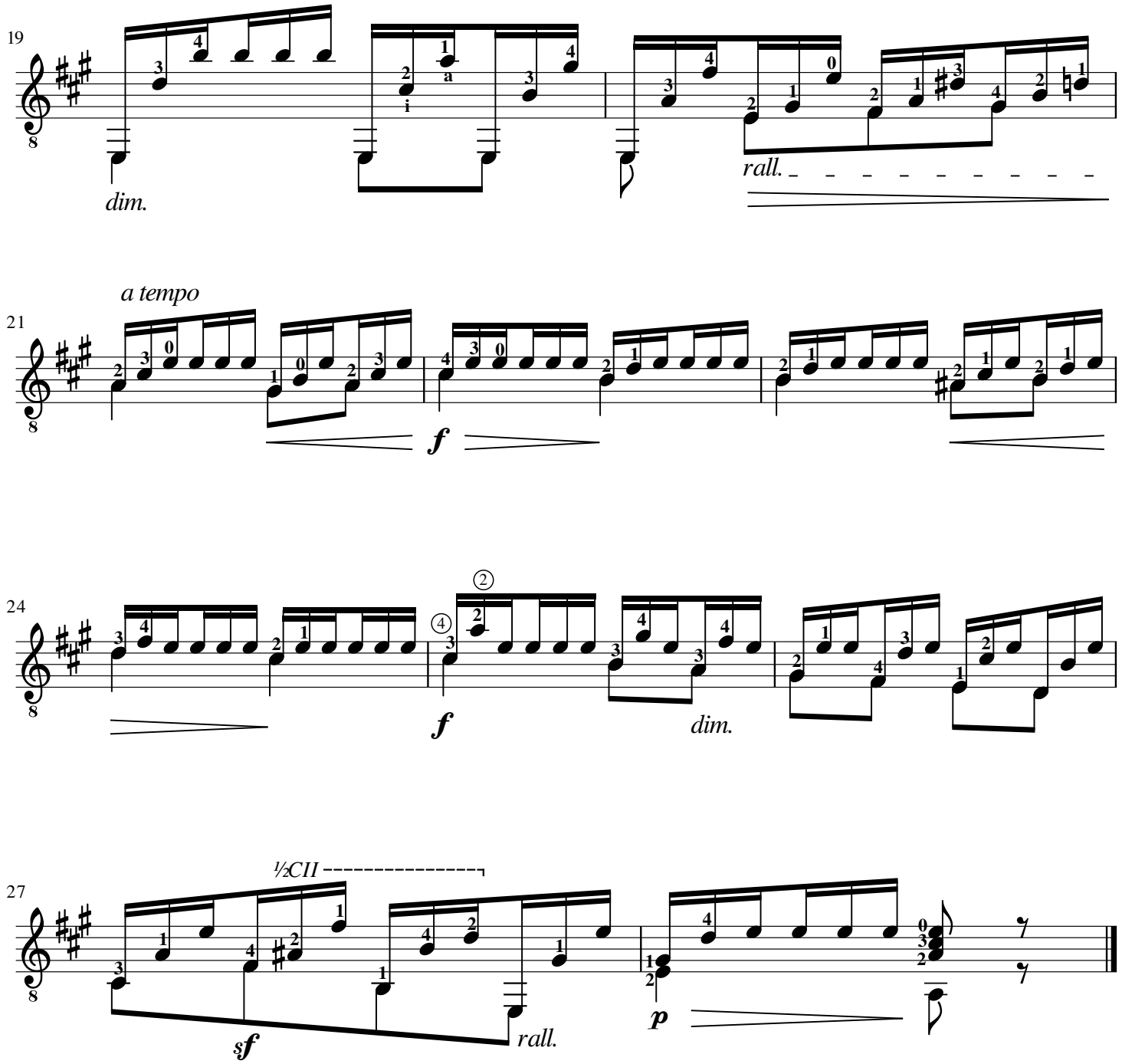
Estudo 13

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Andantino grazioso



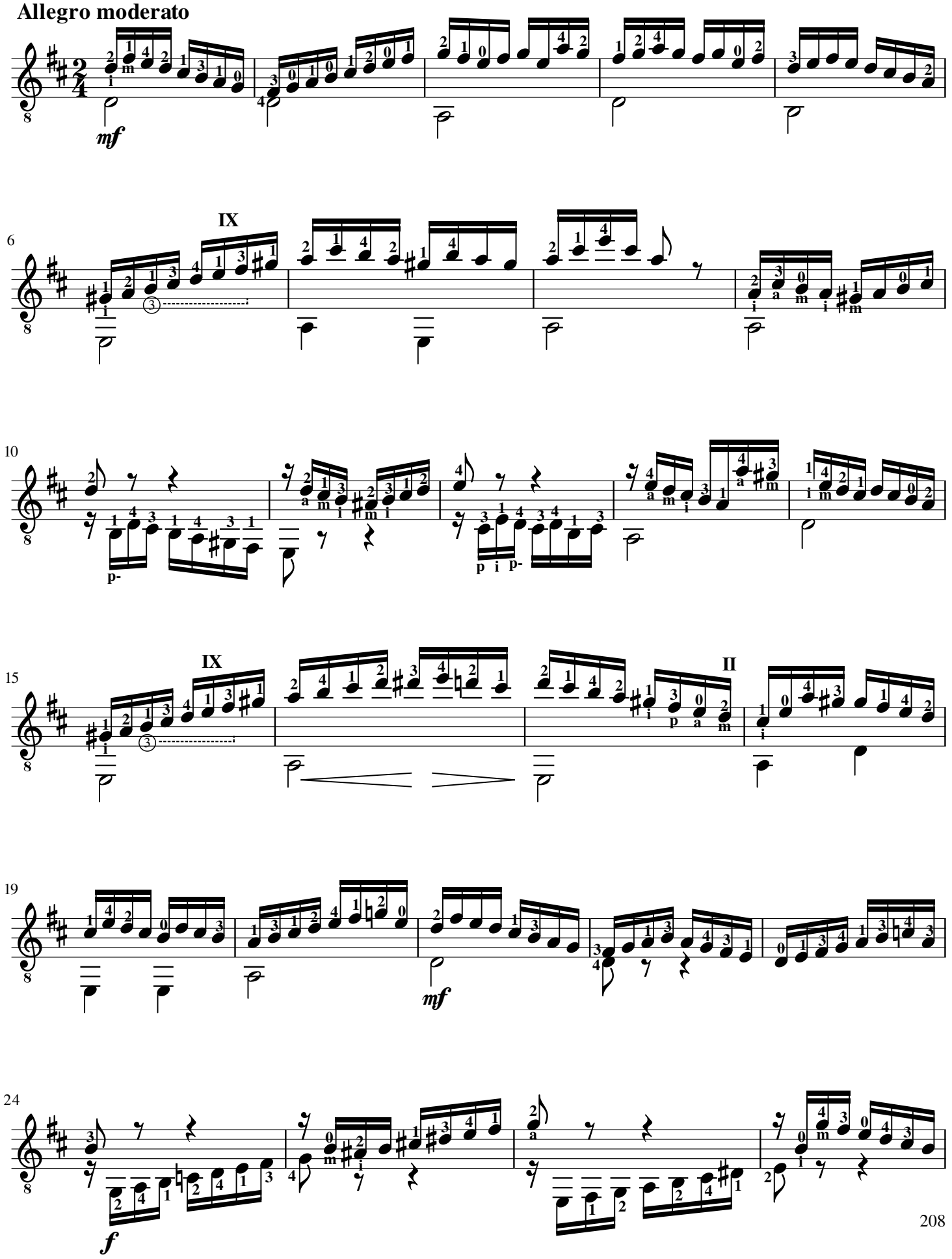

19
dim.
rall.
a tempo
21
f
24
f
dim.
27
½CII
sf
rall.
p

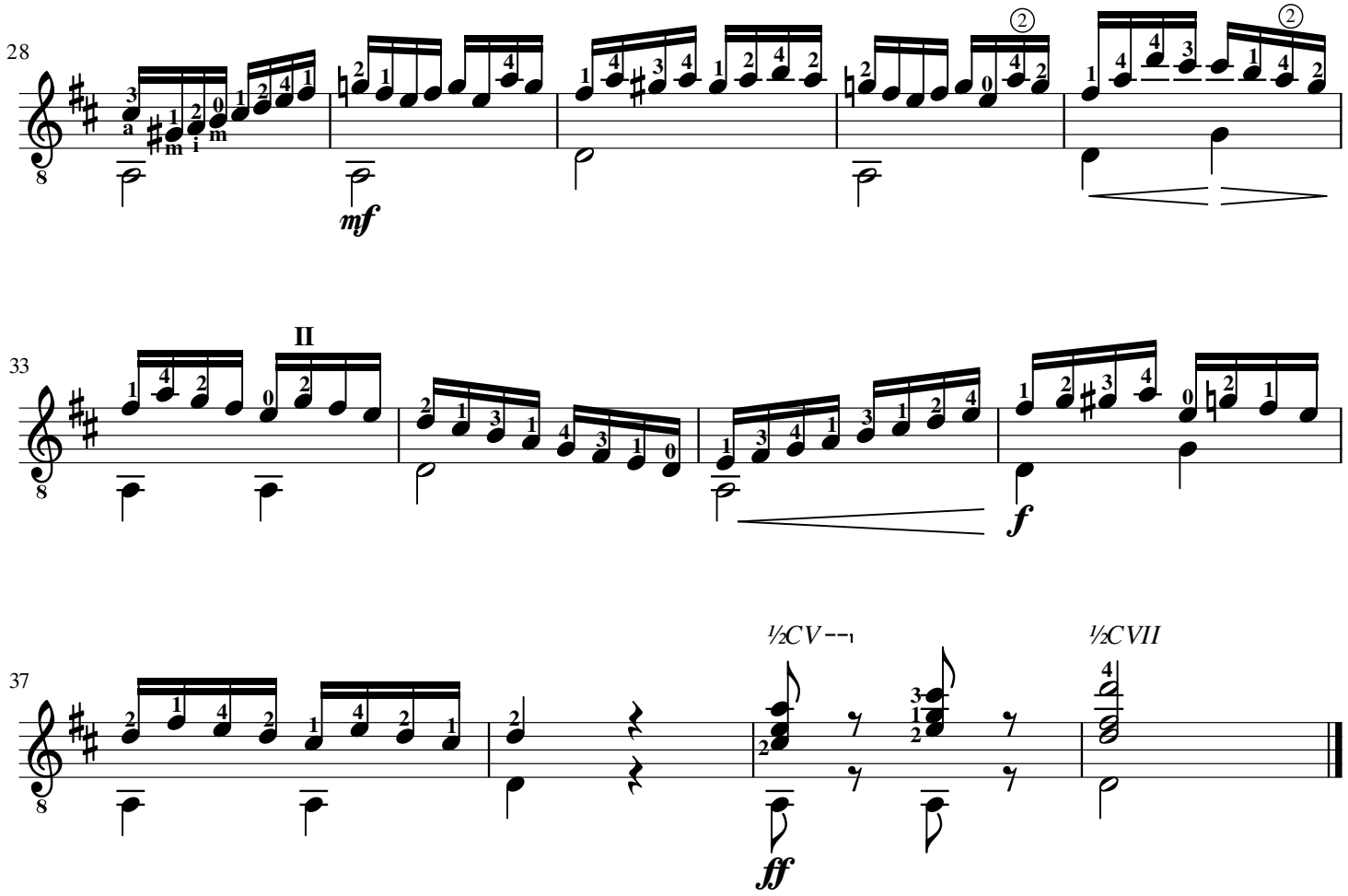
Estudo 14

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Allegro moderato



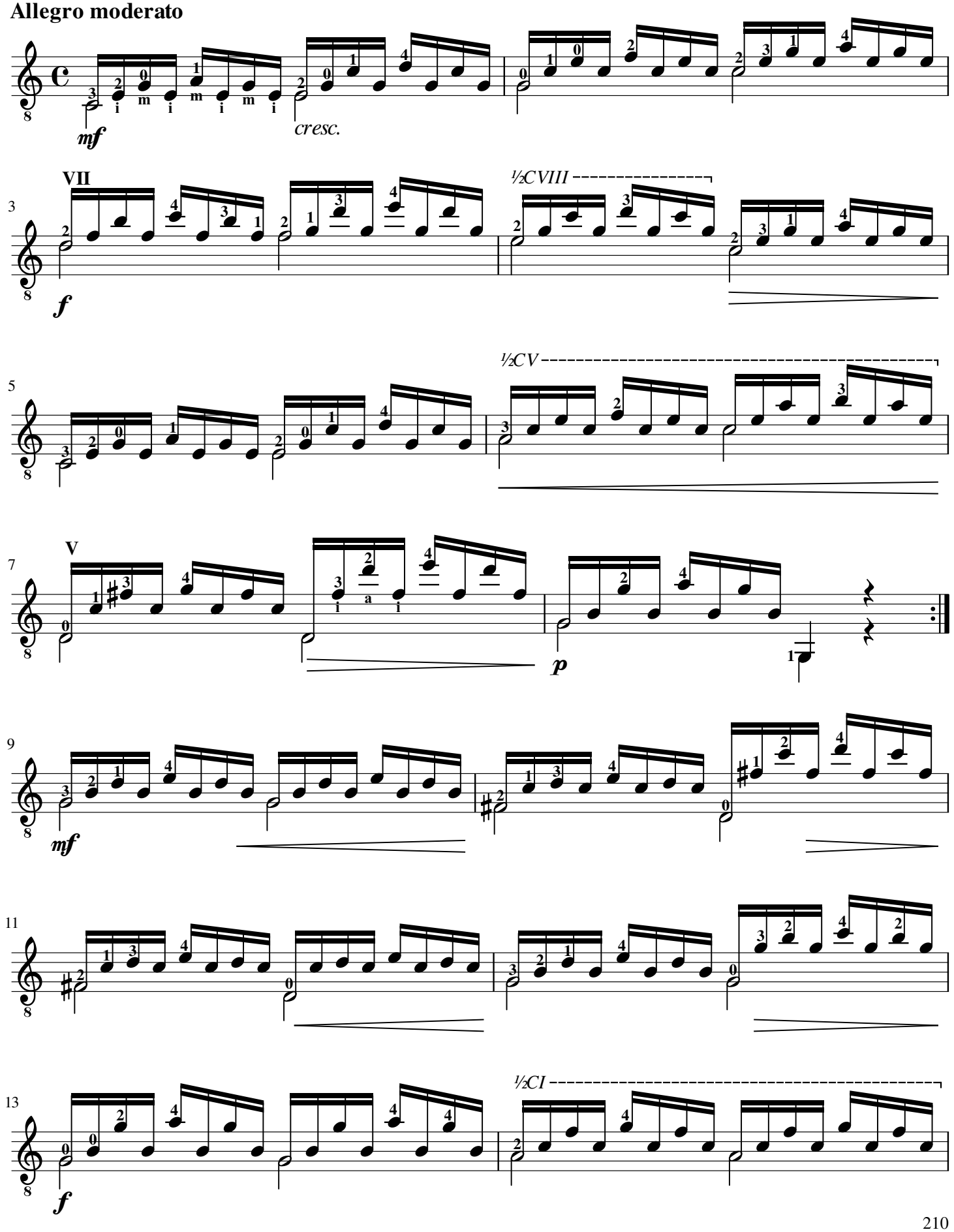

28
mf
33
II
f
37
½CV
½CVII
ff

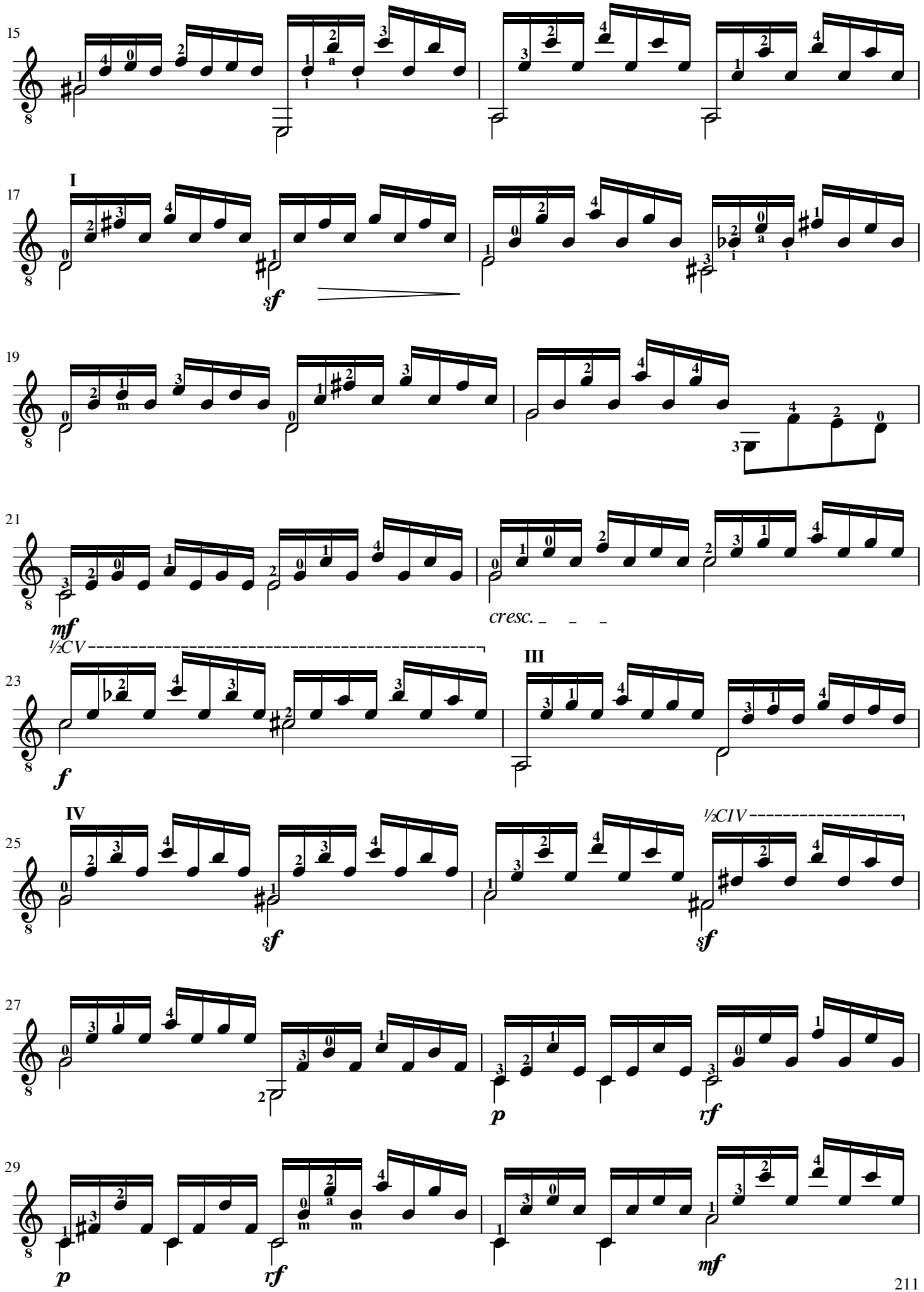
Estudo 15

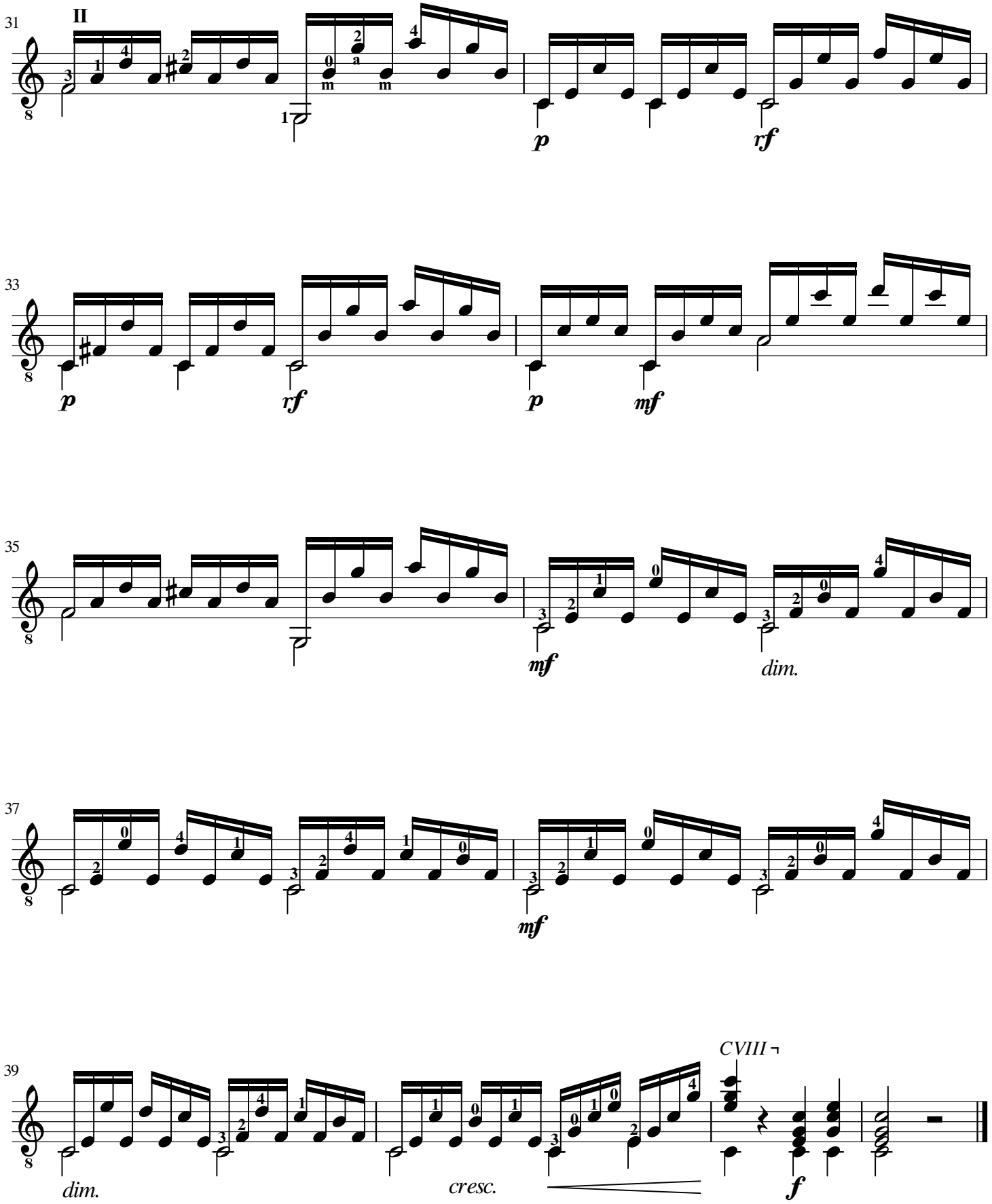
Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Allegro moderato




15
17
I
sf
19
21
mf
cresc.
½CV
23
f
III
25
IV
sf
½CIV
sf
27
p
rf
29
p
rf
mf


31
II
p
rf
33
p
rf
p
mf
35
mf
dim.
37
mf
39
dim.
cresc.
CVIII
f

Estudo 16

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Andante

½CI

½CI

mf

5

rf *p* *dim.* *p* *mf*

½CV

10

½CII

cresc. *ritenuto* *p*

14

rf *f*

18

mf *dim.* *p*

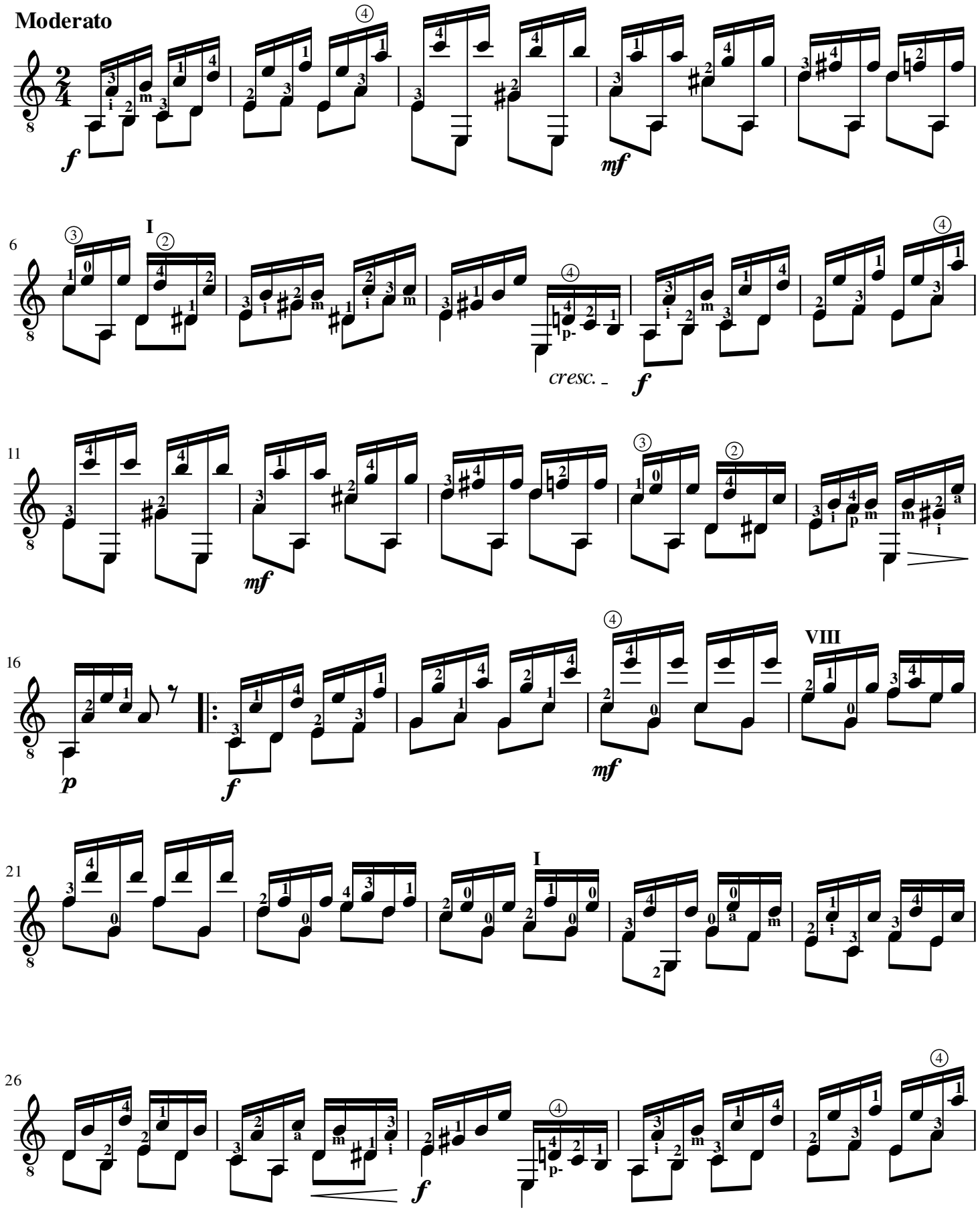
1. 2.

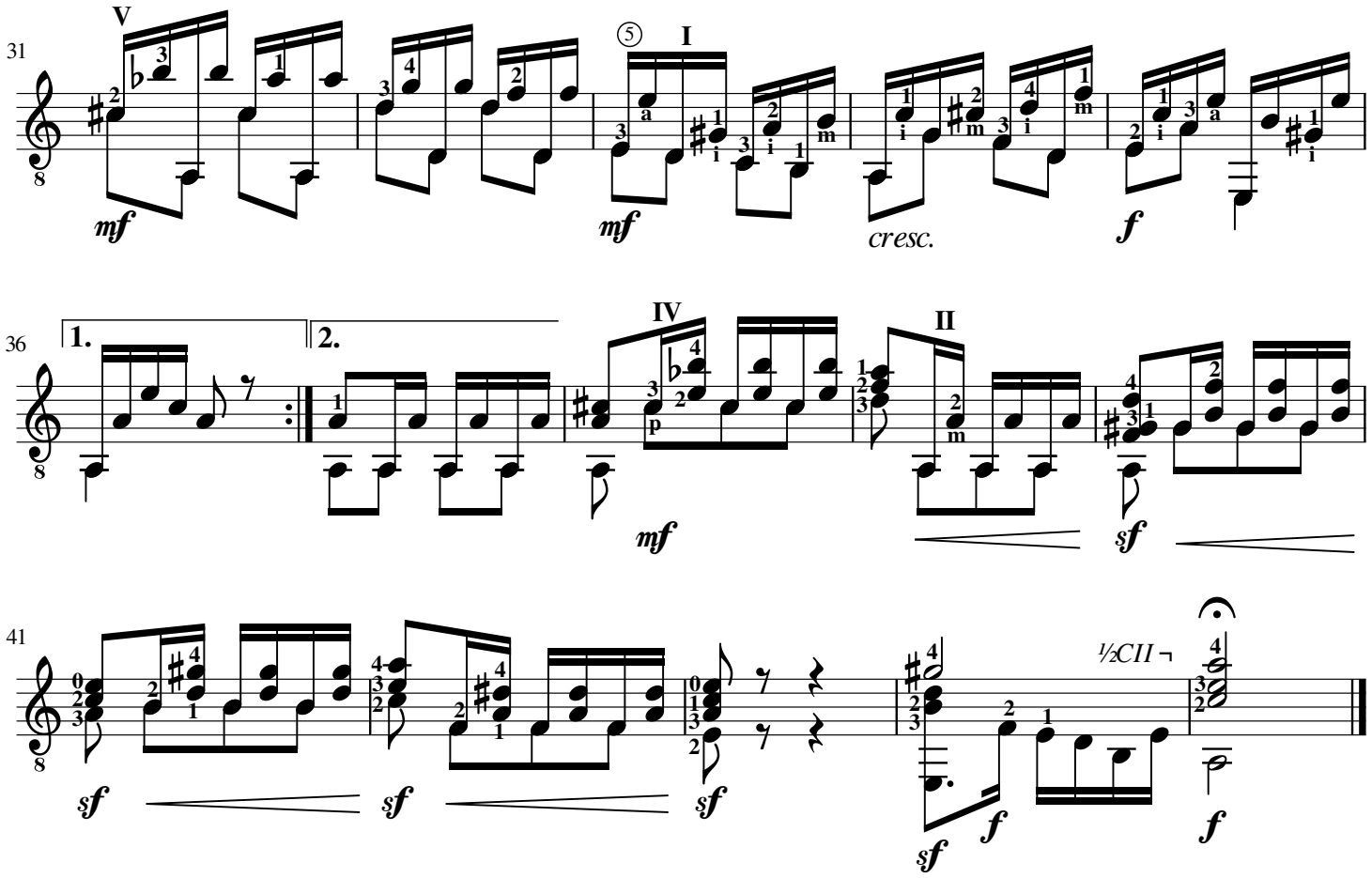
Estudo 17

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Moderato



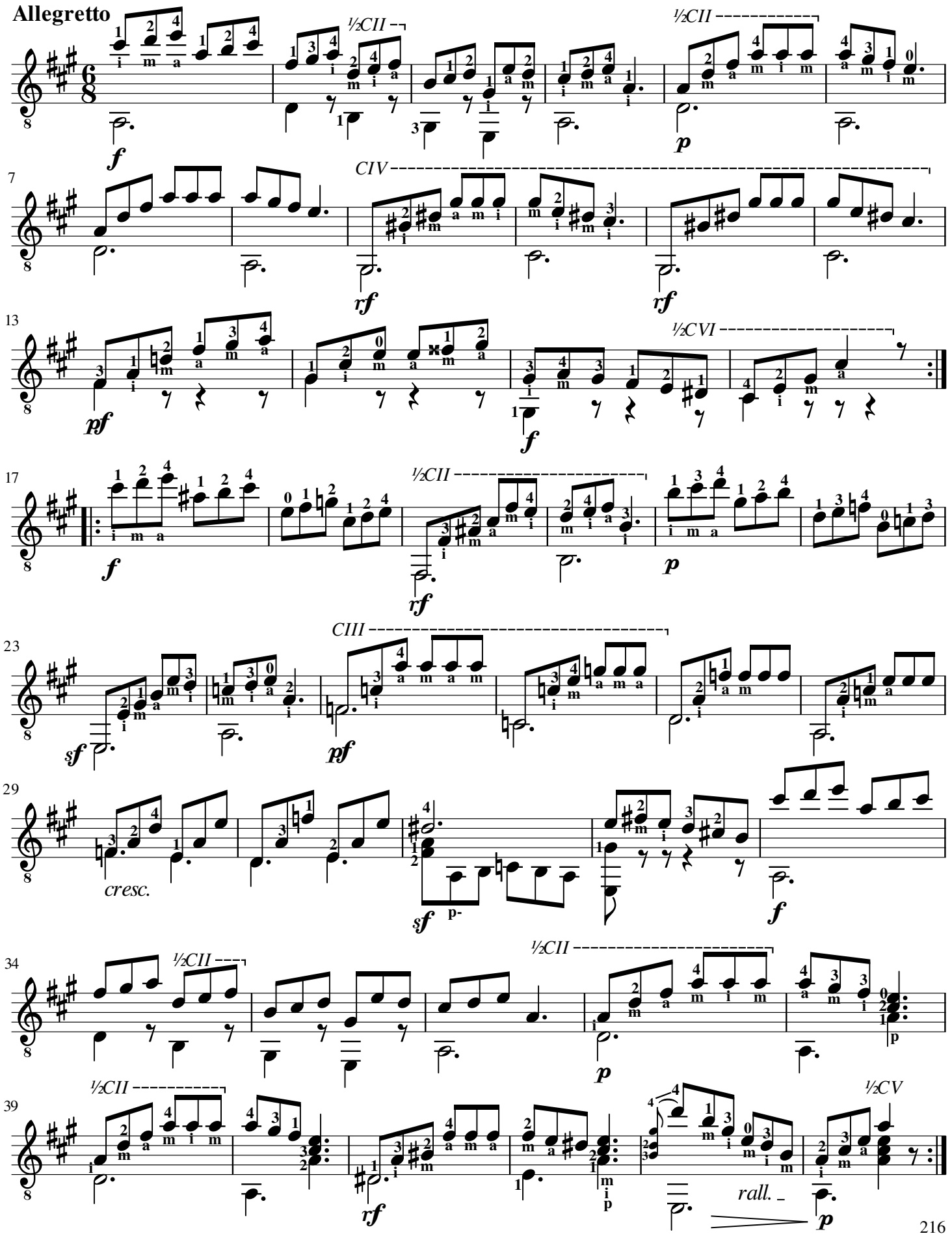

31
V
mf
5
I
mf
cresc.
f
36
1.
2.
IV
p
mf
II
m
sf
41
sf
sf
sf
sf
f
½CII
f

Estudo 18

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Allegretto

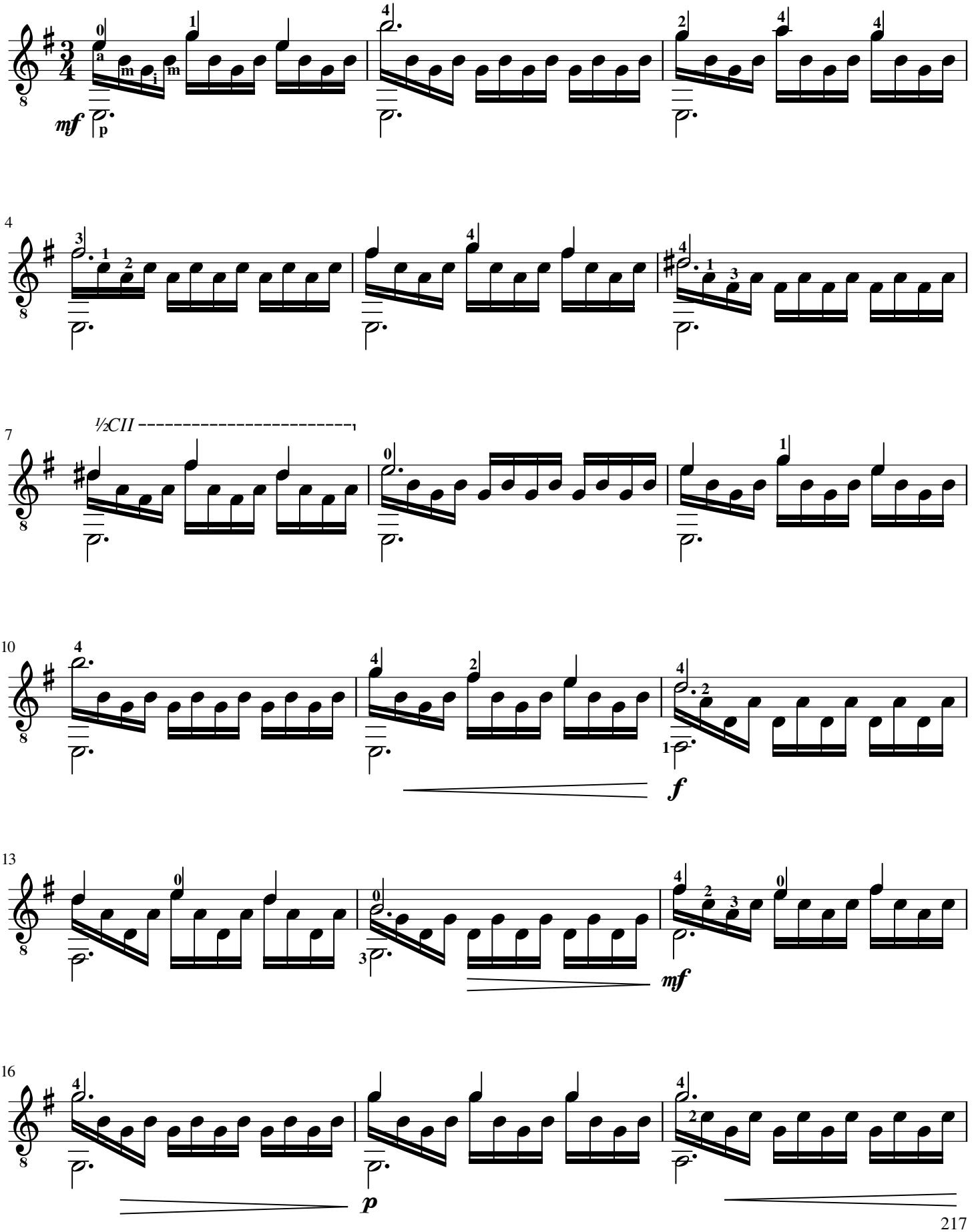


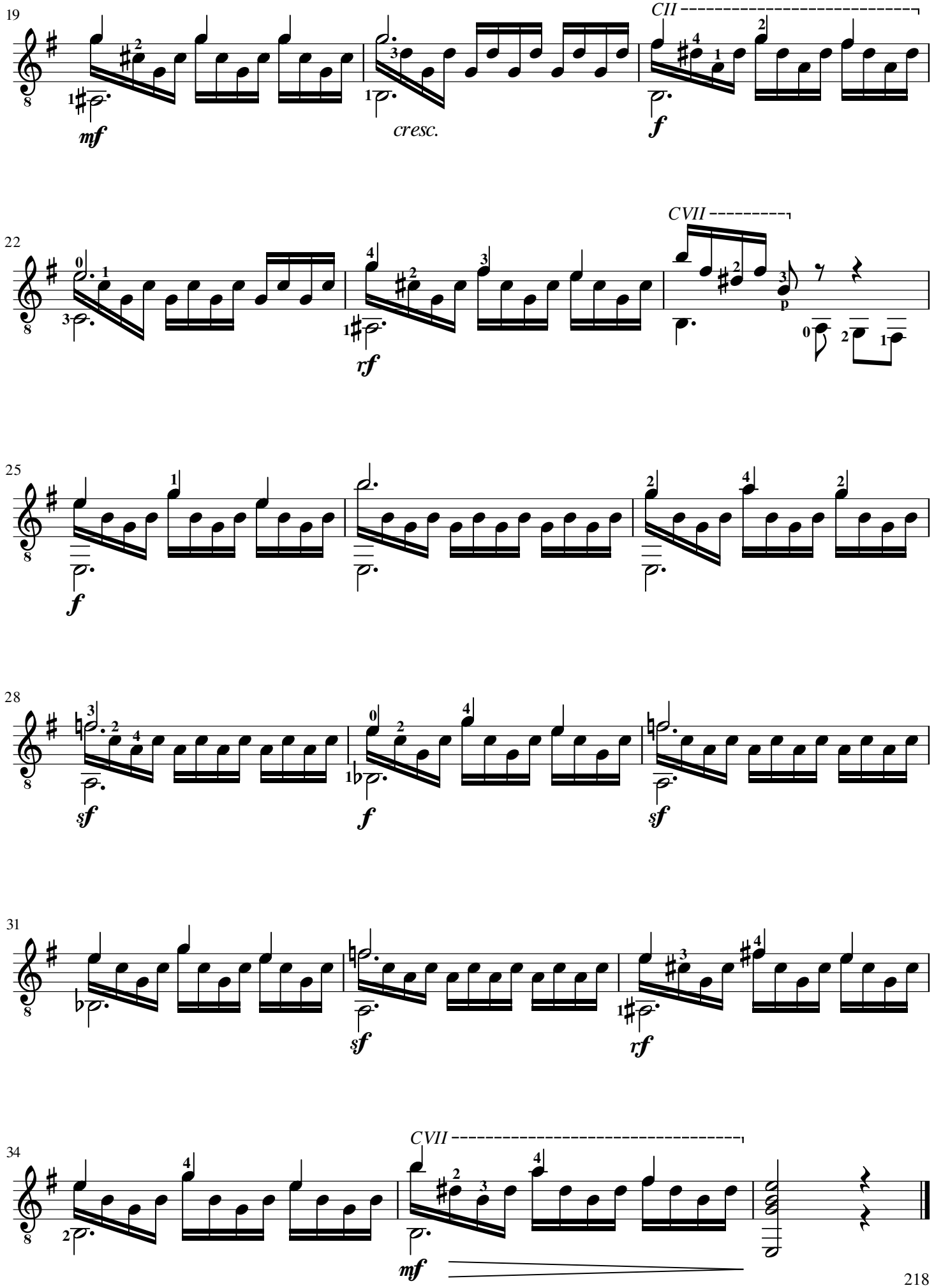
Estudo 19

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Allegro moderato



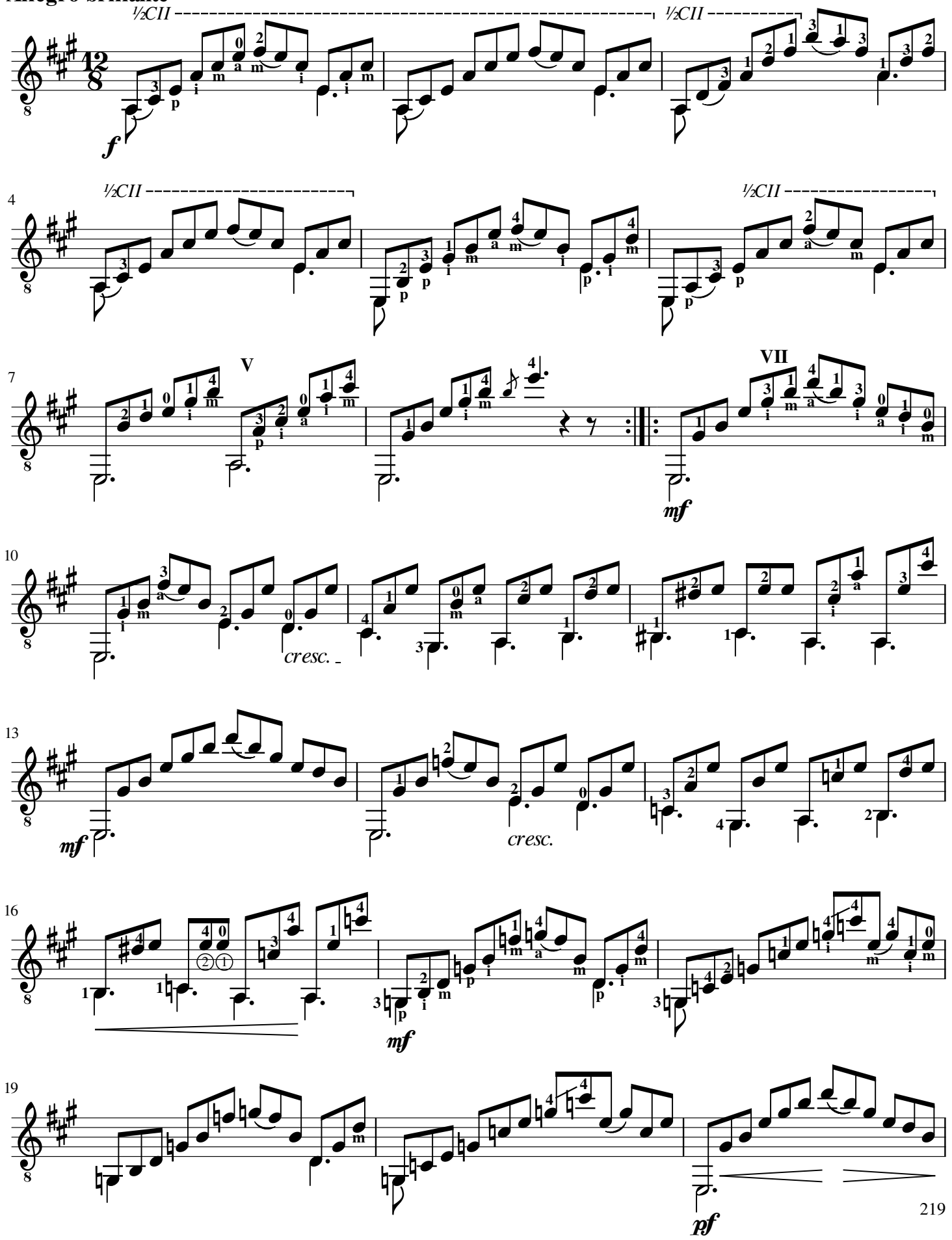

19
CII
mf
cresc.
f
22
CVII
rf
p
25
f
28
sf
f
sf
31
sf
rf
34
CVII
mf

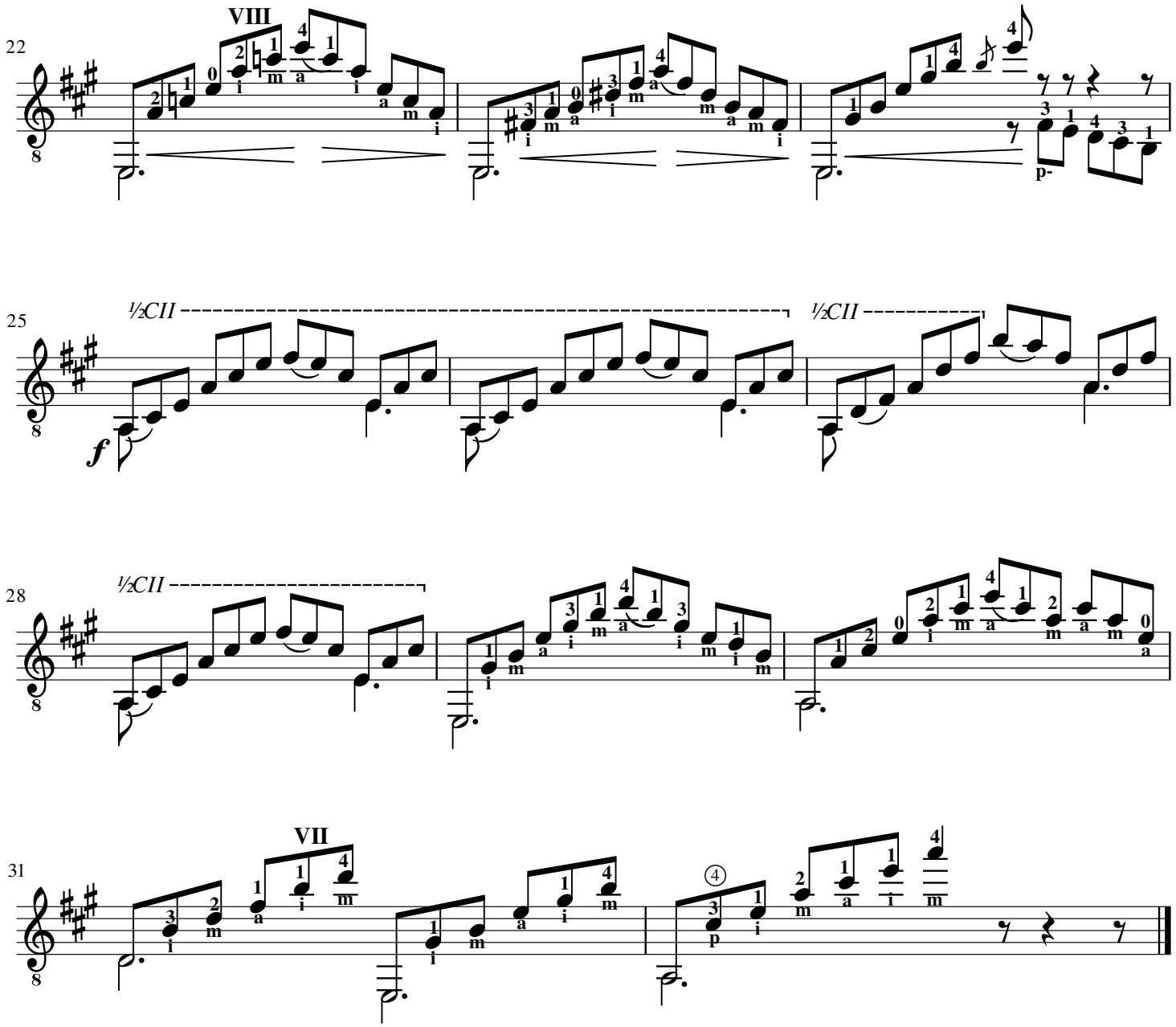
Estudo 20

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Allegro brillante




22
VIII
25
½CII
½CII
28
½CII
31
VII

Estudo 21

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Andantino

½CII ½CII ½CII ½CII ½CII

pf *rf* *p*

7

½CII

rf *pf*

13

½CII ½CII

Fin

il basso marcato

19

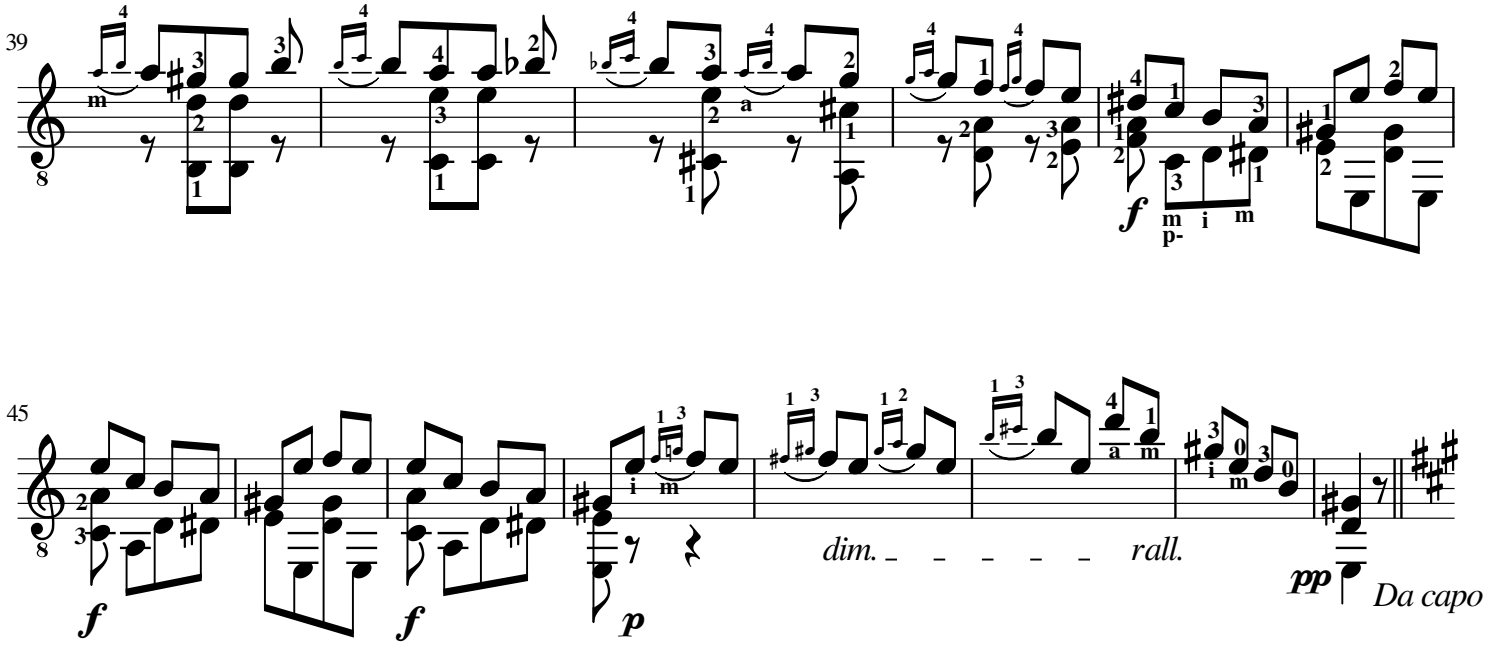
26

p *p* *cresc.* *f*

33

½CIII ½CI ½CIV

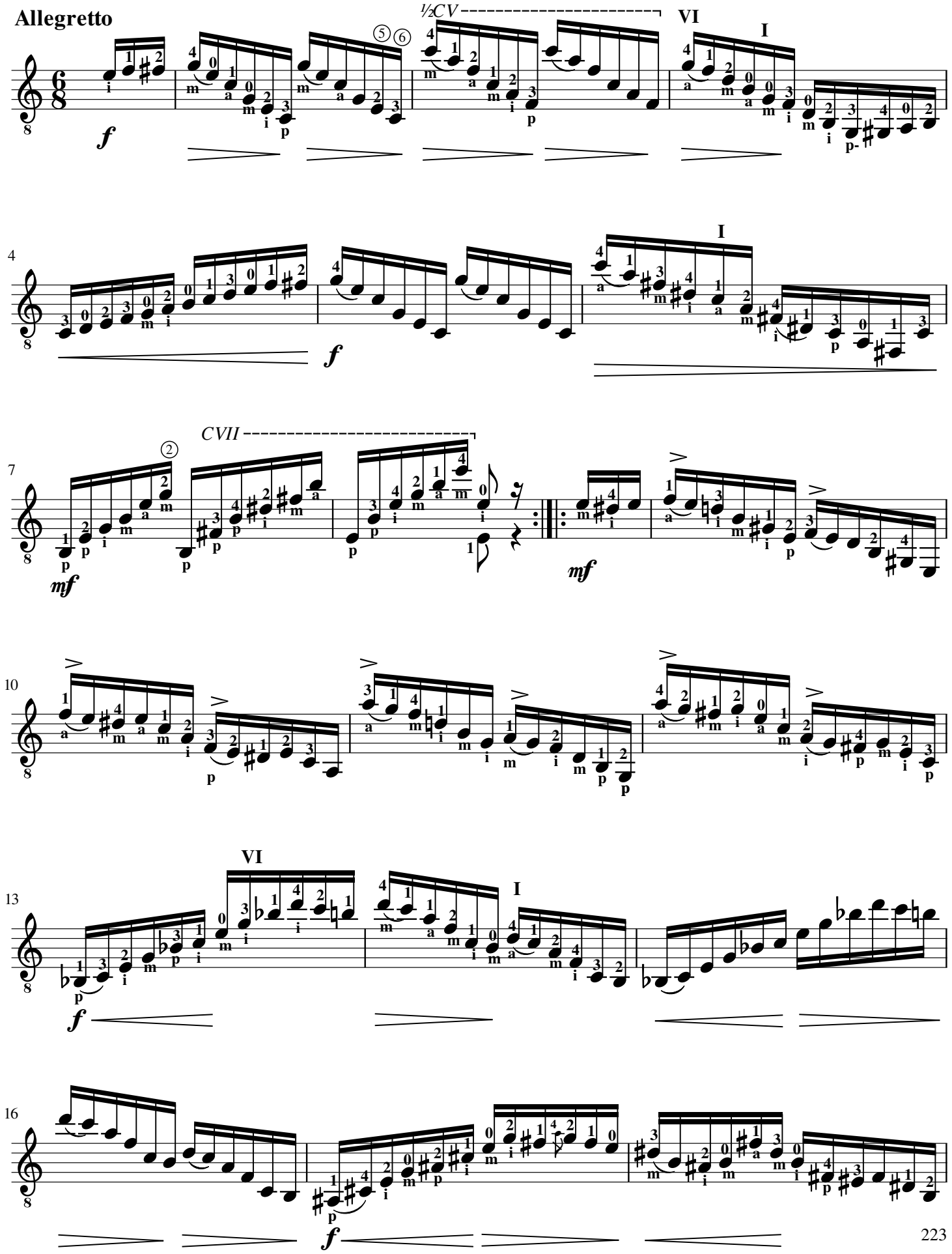
mf

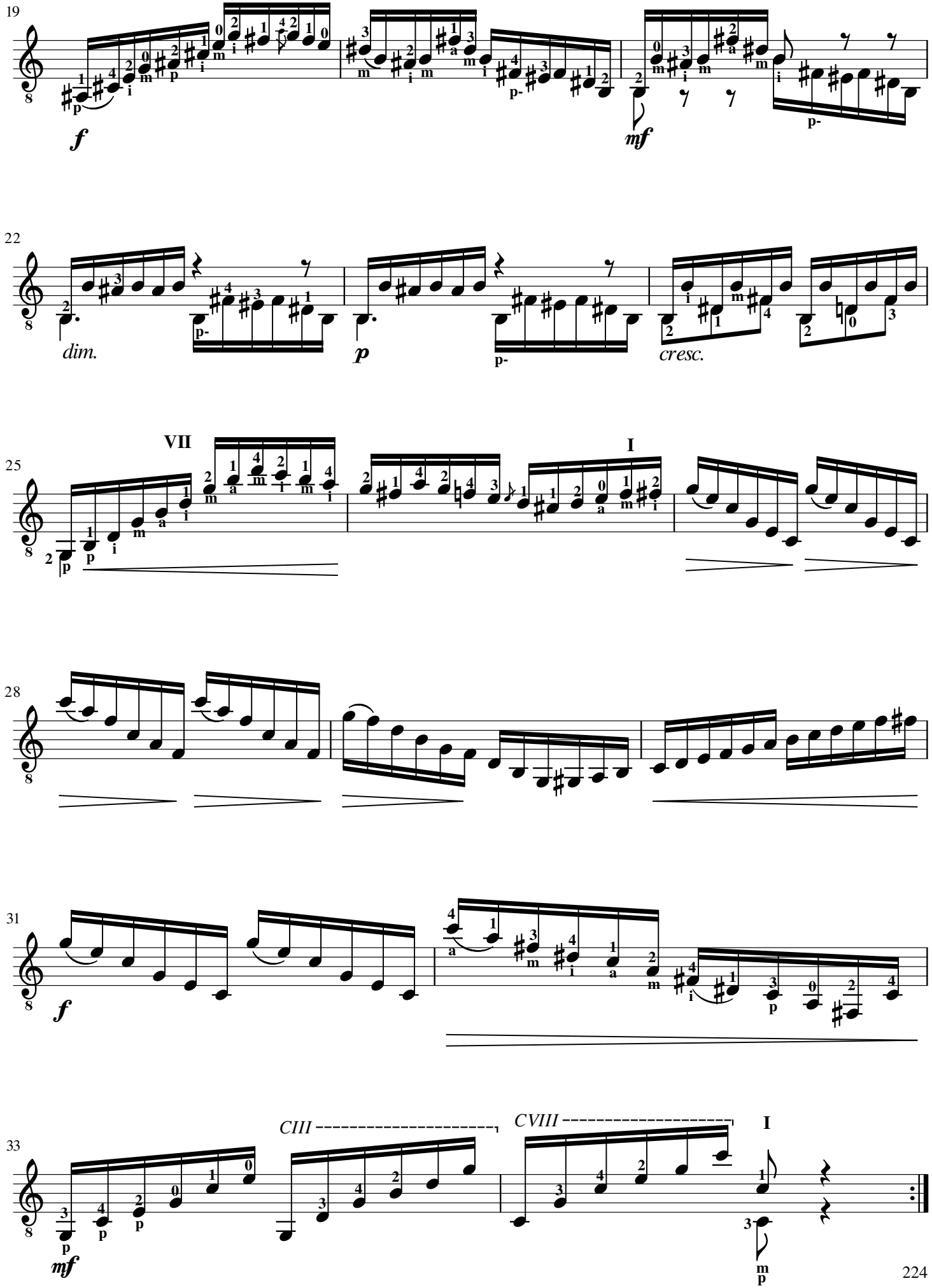

39
45
f
p
pp
dim.
rall.
Da capo

Estudo 22

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

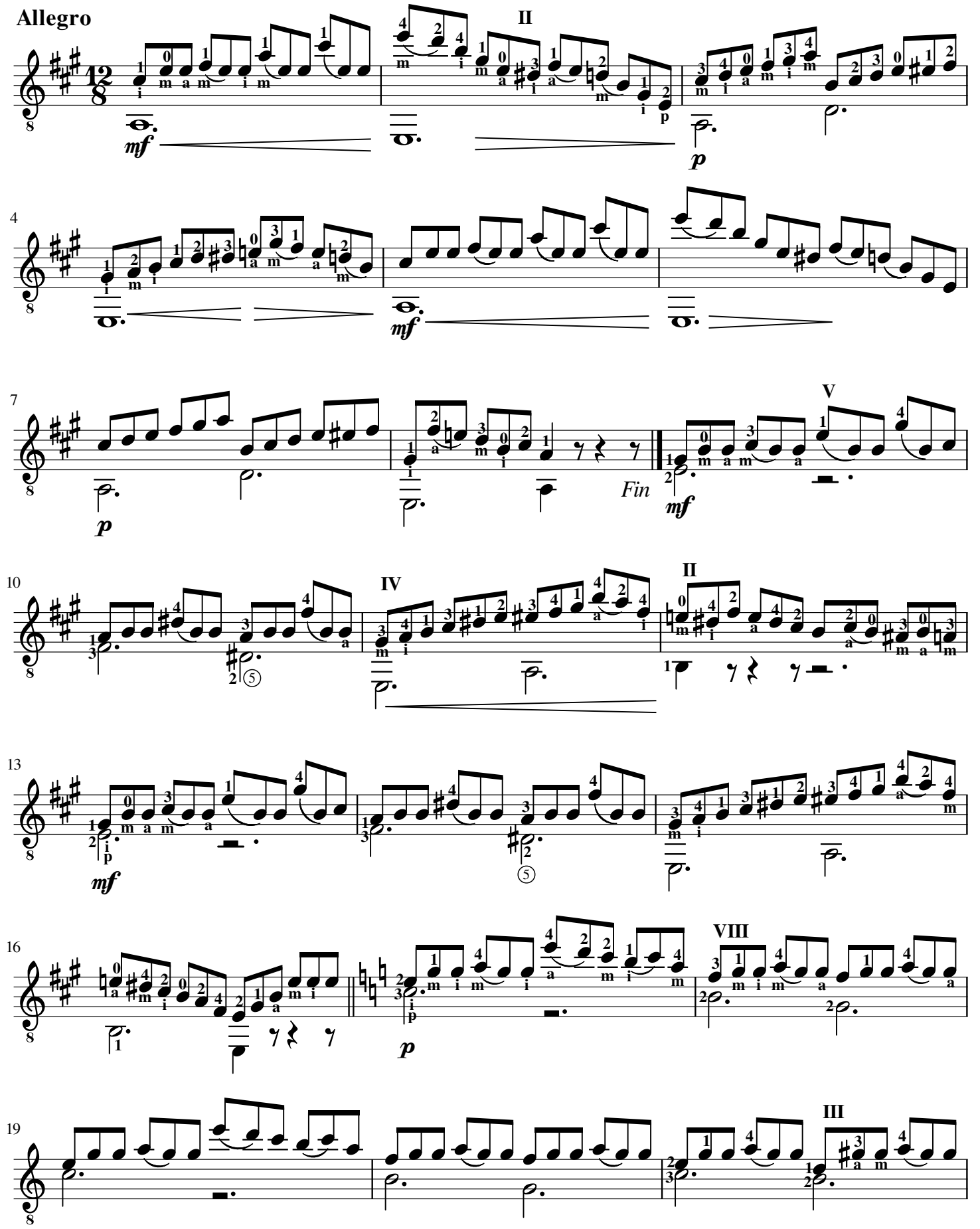


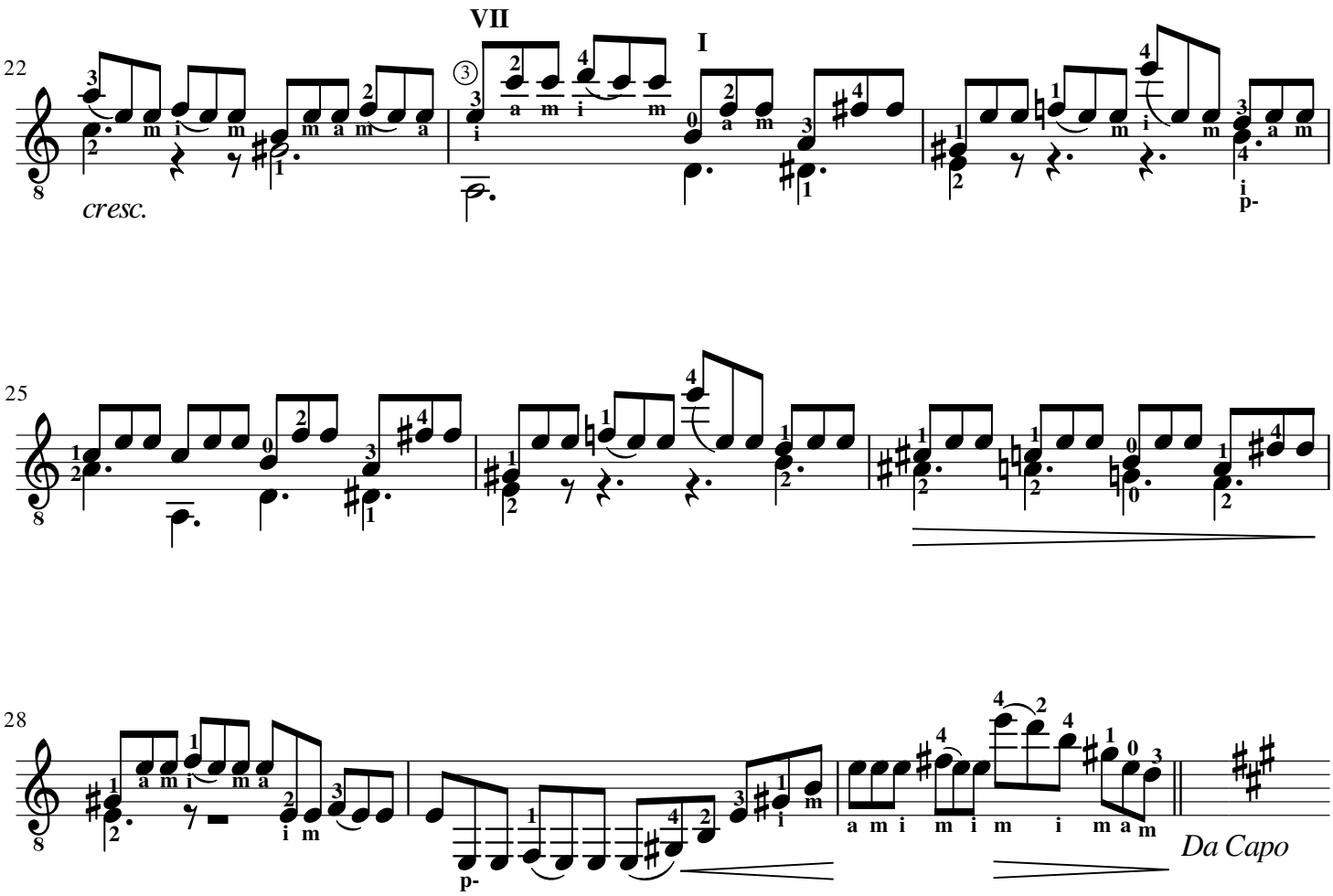

19
f
mf
22
dim.
p
cresc.
25
VII
I
28
31
f
33
CIII
CVIII
I
mf

Estudo 23

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi



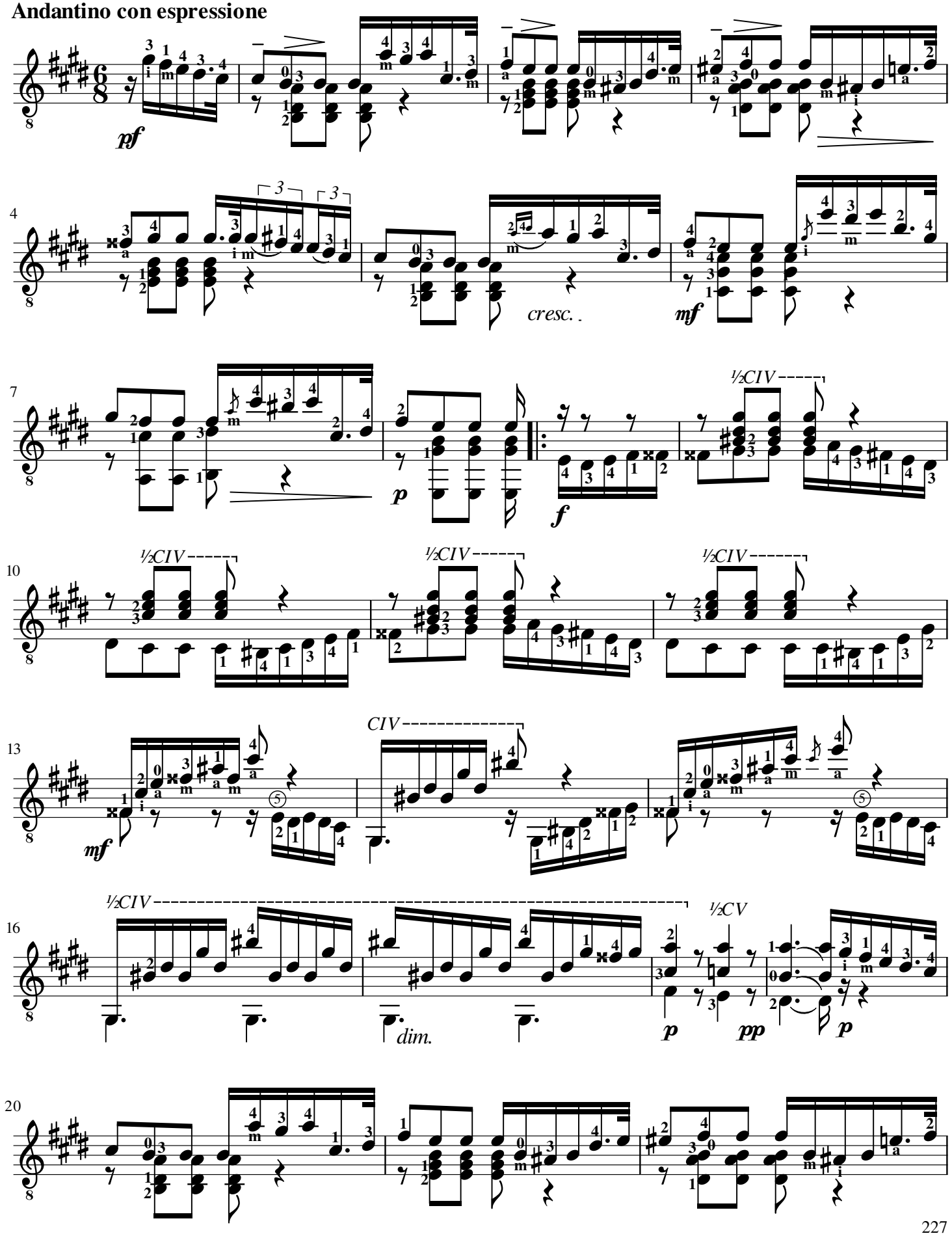

22
VII
I
cresc.
25
28
p-
Da Capo

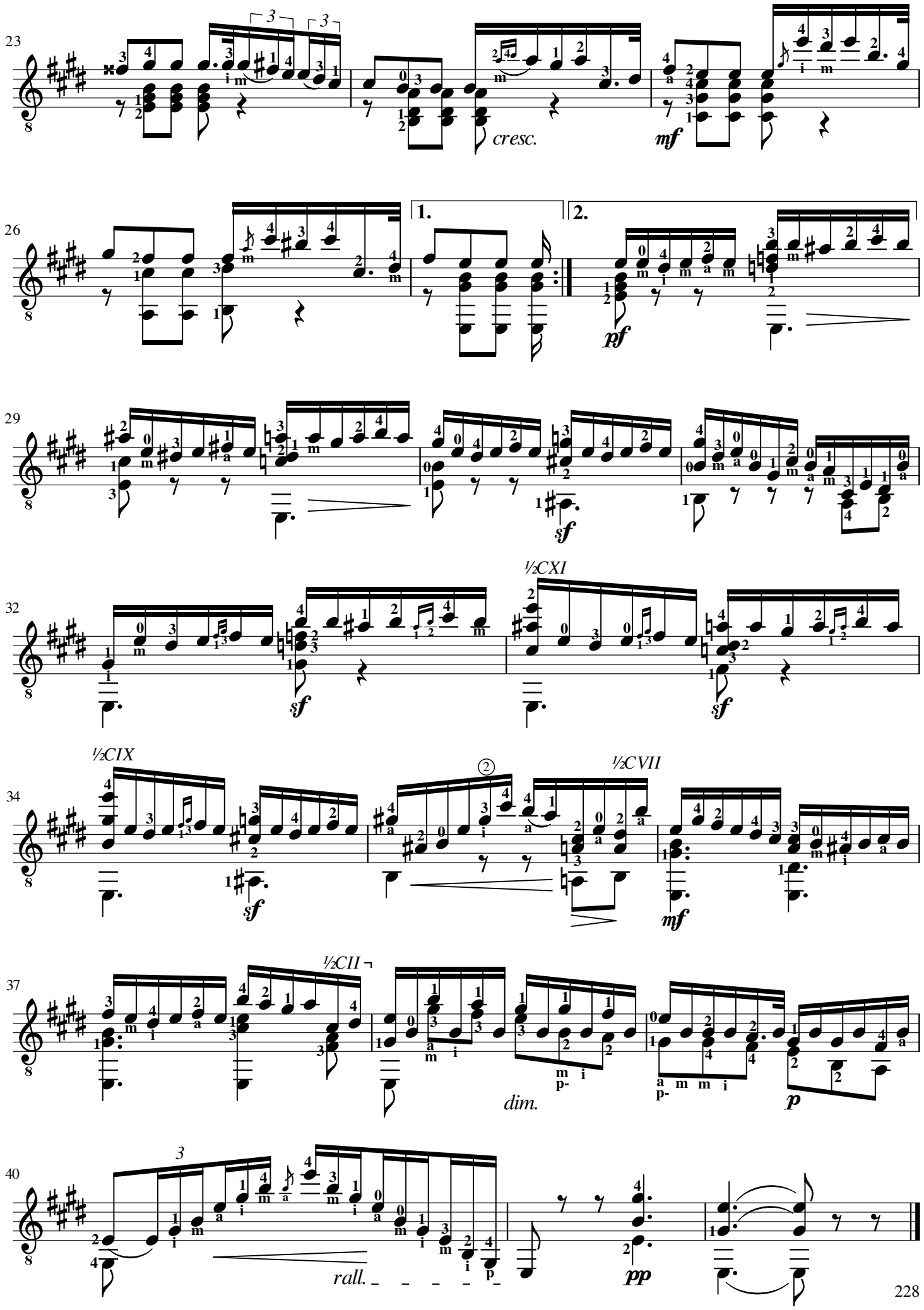
Estudo 24

Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

Matteo Carcassi

Andantino con espressione



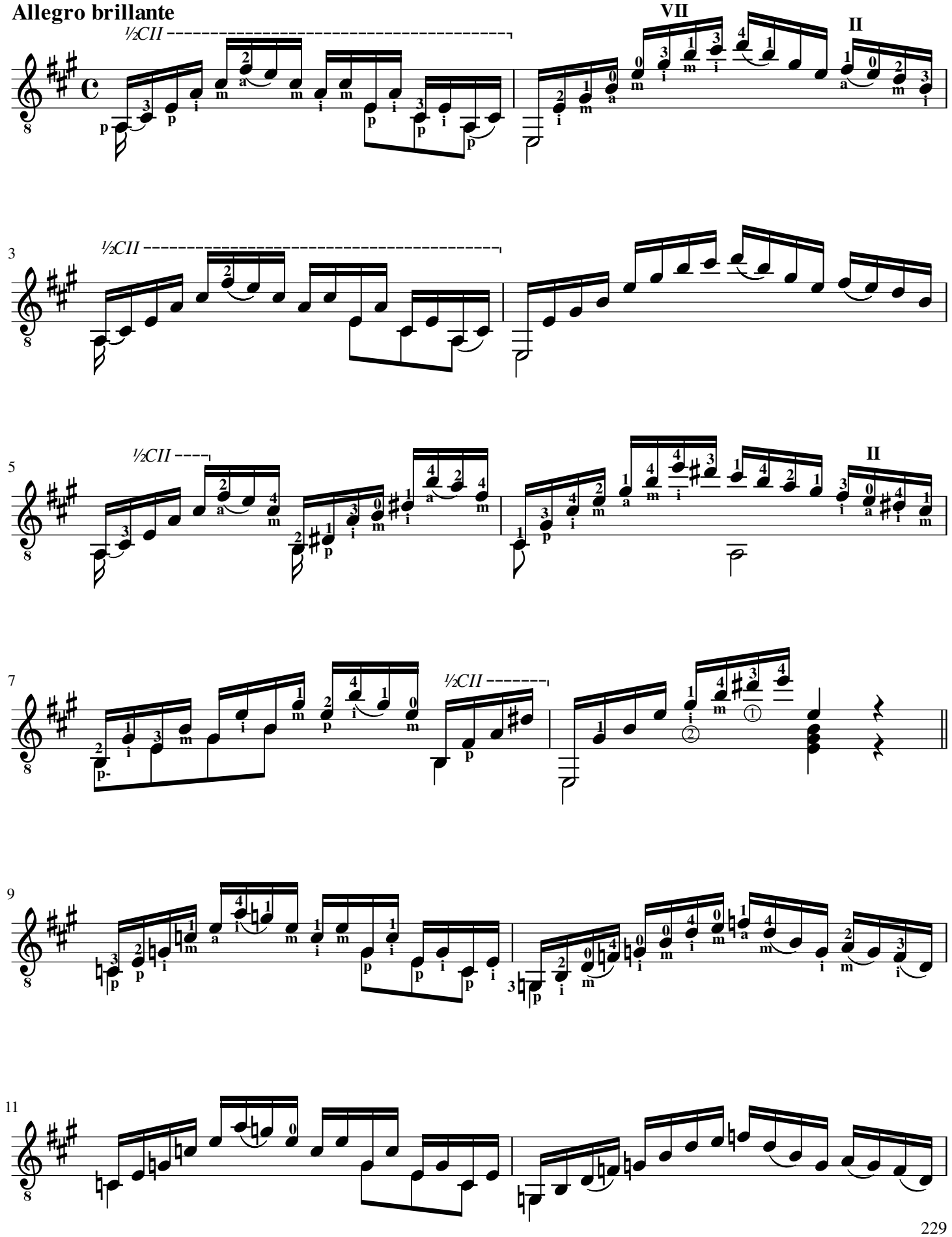

23
cresc.
mf
26
1.
2.
pf
29
sf
32
½CXI
sf
34
½CIX
sf
②
½CVII
mf
37
½CII
dim.
p
40
rall.
pp

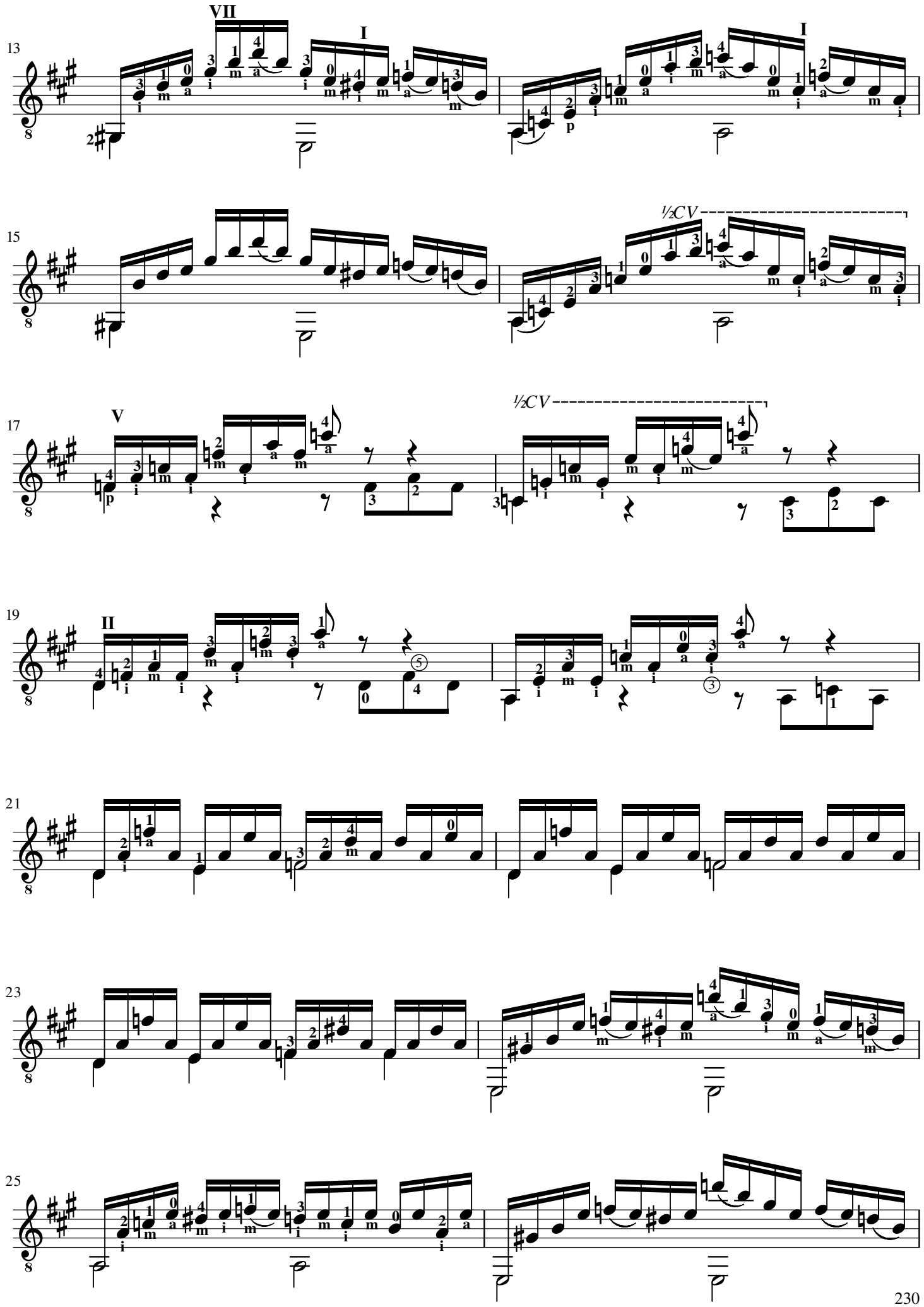
Estudo 25

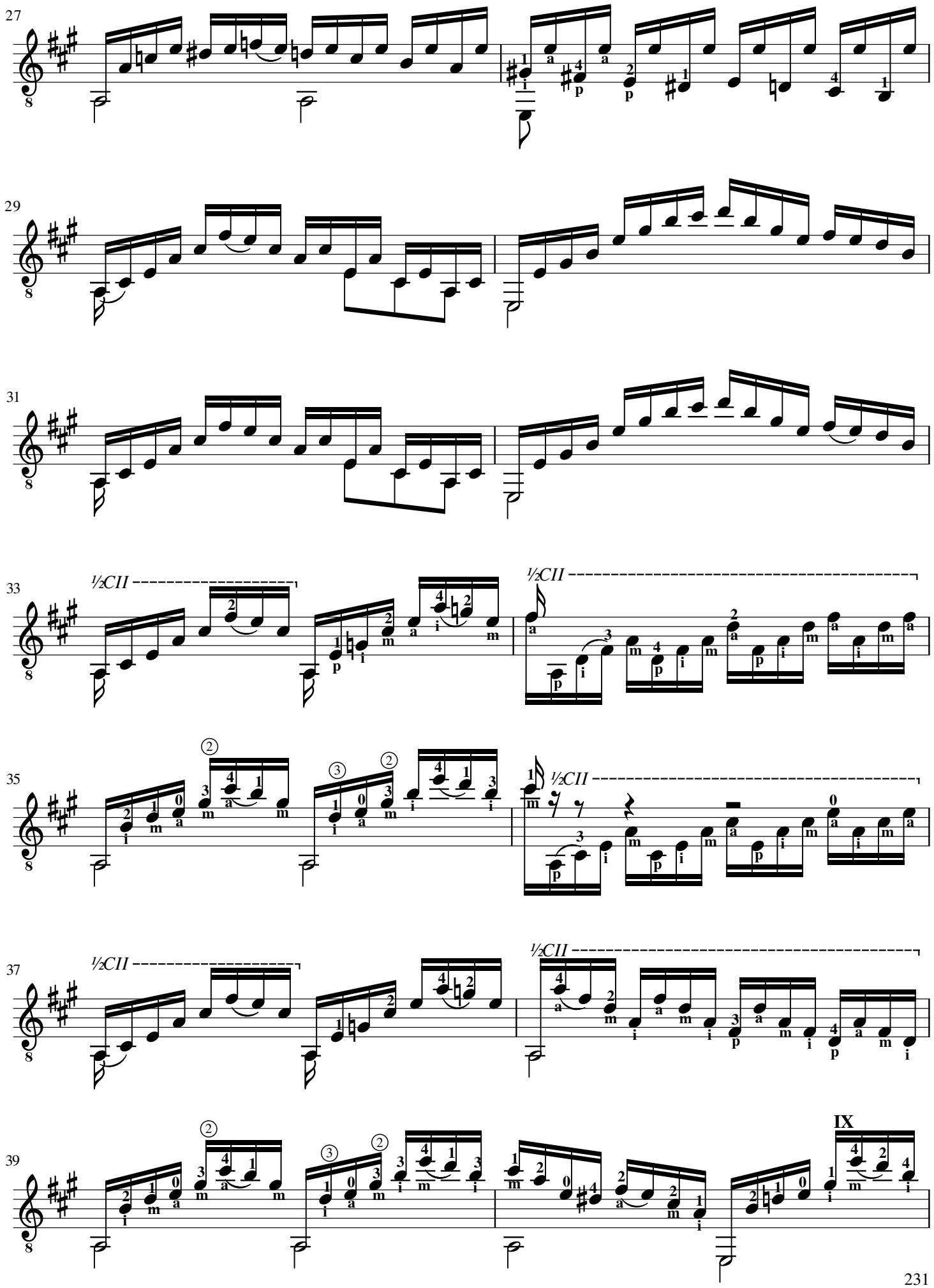
Edição por
Edelton Gloeden e Cauã Canilha

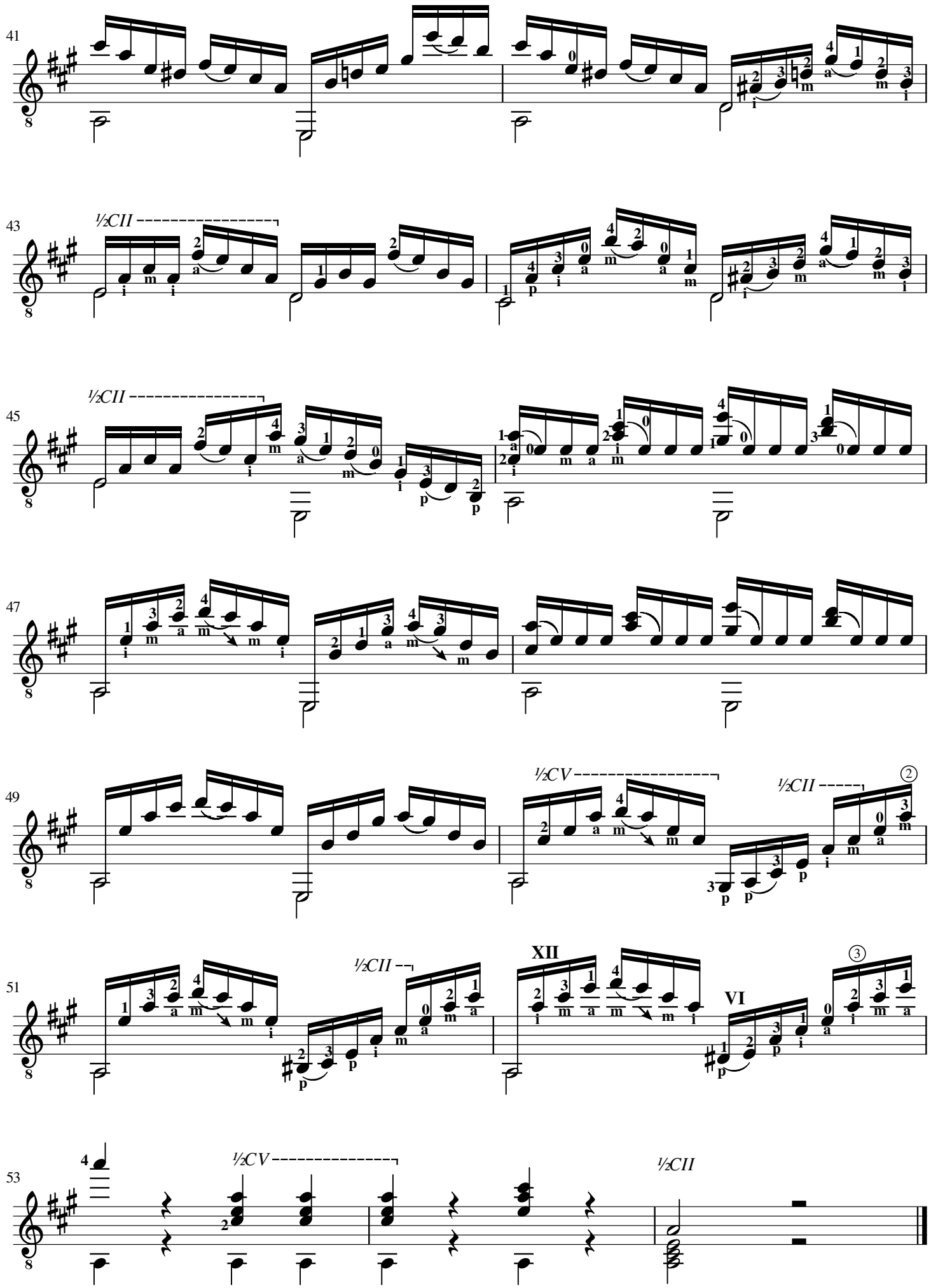
Matteo Carcassi

Allegro brillante




13
VII
I
I
15
½CV
17
V
½CV
19
II
21
23
25


27
29
31
33
½CII
½CII
35
½CII
37
½CII
½CII
39
IX


41
43
½CII
45
½CII
47
49
½CV
½CII
51
½CII
XII
VI
53
½CV
½CII