

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

JEIAS SILVESTRE SILVA DE ARAUJO

**OS DEDILHADOS TERNÁRIOS NA PERFORMANCE
VIOLONÍSTICA: UM ESTUDO DE CASOS**

Porto Alegre

2023

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

JEIAS SILVESTRE SILVA DE ARAUJO

**OS DEDILHADOS TERNÁRIOS NA PERFORMANCE
VIOLONÍSTICA: UM ESTUDO DE CASOS**

Trabalho submetido ao Programa de Pós-Graduação em Música, área de concentração Práticas Interpretativas do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Vinícius Araújo

Porto Alegre

2023

AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador científico Dr. Marcos Araújo, pela colaboração contínua e sua abordagem humanizada, elemento que foi imprescindível para realização deste trabalho.

Ao professor e orientador artístico Dr. Daniel Wolff, pelo compartilhamento de saberes da práxis violonística que muito colaboraram com o meu desenvolvimento.

Aos familiares e amigos pelo apoio direto e indireto durante o período do mestrado.

Aos participantes A e B por integrarem com afinco e dedicação todas as etapas deste estudo.

A todo corpo docente e demais servidores do PPGMUS da UFRGS por comporem uma universidade pública de qualidade, instituição à qual tenho sincero respeito.

Aos colegas mestrandos pela inspiração.

A banca examinadora desta dissertação, pelos valorosos apontamentos que muito contribuíram para o aprimoramento do nosso trabalho.

E por fim a CAPES pela concessão de bolsa de estudos, fundamental para a conclusão do nosso trabalho.

CIP - Catalogação na Publicação

Silva Araujo, Jeias Silvestre
Os Dedilhados Ternários na Performance
Violonística: um estudo de casos / Jeias Silvestre
Silva Araujo. -- 2023.
90 f.
Orientador: Marcos Vinícius Araújo.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de
Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Técnicas expandidas. 2. Violão. 3. Escalas . 4.
Dedilhados Ternários. I. Araújo, Marcos Vinícius,
orient. II. Título.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Plectro de casco de tartaruga	14
Figura 2 - IMALT aplicado ao repertório	20
Figura 3 - Aranjuez II mov. comp. 31, Dedilhado proposto por Palmer.	23
Figura 4 - Aranjuez I mov. comp. 76, dedilhado proposto por Souza Barros.	24
Figura 5 - Abordagem de Fiset para escalas.....	27
Figura 6 - Abordagem proposta por Douglas Niedt.	28
Figura 7 - Dedilhado proposto por Yepes.....	28
Figura 8 - Introdução e Variações sobre um tema de Mozart, opus. 9.....	29
Figura 9 - Aníbal Augusto Sardinha - Jorge do Fusa (original).....	29
Figura 10 - Aníbal Augusto Sardinha - Jorge do Fusa (proposta heterodoxa).	30
Figura 11 - Recorte de trecho escalar – Chaconne.....	39
Figura 12 - Recorte de trecho escalar - Estudo n. 7.....	40
Figura 13 - Participante A. Relação número de sessões com tipo de dedilhado.	51
Figura 14 - Participante B. Relação número de sessões com tipo de dedilhado.	52
Figura 15 - Participante A. Duração média do tempo de prática.....	52
Figura 16 - Participante B. Duração média do tempo de prática.....	53
Figura 17 - Participante A. Porcentagem de redução de tempo de prática.	55
Figura 18 - Participante B. Porcentagem de redução de tempo de prática.	56
Figura 19 - Participante A. Relação trecho praticado com número de sessões.	57
Figura 20 - Participante A. Variação do tempo total de prática na Chaconne.	58
Figura 21 - Participante A. Variação do tempo total de prática no <i>Estudo n. 7</i>	59
Figura 22 - Participante B. Relação trecho praticado com número de sessões.	60
Figura 23 - Participante B. Variação do tempo total de prática na Chaconne.	61
Figura 24 - Participante B. Variação do tempo total de prática no Estudo n. 7.	62
Figura 25 - Participante A. Taxa de mudanças digitacionais.....	63
Figura 26 - Participante B. Taxa de mudanças digitacionais.....	64
Figura 27 - Participante A. Chaconne com dedilhado binário.....	67
Figura 28 - Participante A. Chaconne com dedilhado ternário.	69
Figura 29 - Participante A. Estudo n. 7 com de dedilhado binário.....	72
Figura 30 - Participante A. Estudo n. 7 com dedilhado ternário.	74
Figura 31 - Participante B. Chaconne com dedilhado ternário.	76

Figura 32 - Participante B. Chaconne com dedilhado binário.....	78
Figura 33 - Participante B. Estudo n. 7 com dedilhado ternário.	80
Figura 34 - Participante B. Estudo n. 7 com dedilhado binário.....	82

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Etapas da coleta de dados.....	37
Tabela 2 - Participante A. Média de tempo de prática em cenários digitais distintos.....	54
Tabela 3 - Participante B. Média de tempo de prática em cenários digitais distintos.....	54
Tabela 4 - Participante A. Relação cenário digital e trecho musical.....	57
Tabela 5 - Participante B. Relação cenário digital e trecho musical.....	60
Tabela 6 - Participante A. Alterações digitais em relação ao número de sessões....	63
Tabela 7 - Participante B. Alterações digitais em relação ao número de sessões....	64

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
1.1	APROXIMAÇÃO AO CONCEITO DE TÉCNICA.....	12
1.2	TRAJETÓRIA DA TÉCNICA DOS CORDOFONES ÀS TÉCNICAS EXPANDIDAS.....	14
1.3	TÉCNICAS EXPANDIDAS NO REPERTÓRIO CANÔNICO: RESISTÊNCIA E DIÁLOGO.....	18
2	REFERENCIAL DE APLICABILIDADE.....	21
2.1	OCORRÊNCIA DE LINHAS MELÓDICAS NO REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO.....	21
2.2	O 'P M I' DE CHARLES FISET.....	21
2.3	DEDILHADO TERNÁRIO 'A M I'.....	22
2.4	REFERENCIAL DE PARÂMETROS.....	24
2.5	PARÂMETROS DE USO.....	25
2.6	PARÂMETROS DE ORDEM MÉTRICA.....	26
2.7	DIMENSÕES EXPRESSIVAS.....	30
3	PROBLEMA DE PESQUISA.....	32
3.1	OBJETIVOS E JUSTIFICATIVA.....	34
3.2	METODOLOGIA.....	35
3.3	DESCRIÇÃO DAS ETAPAS DO ESTUDO.....	36
3.4	OS EXCERTOS.....	38
4	RESULTADOS.....	41
4.1	APRESENTAÇÃO DOS PARTICIPANTES.....	41
4.2	DECISÕES DIGITACIONAIS.....	41

4.2.1	GESTO ESCALAR COMUM, INDIVIDUAL	41
4.3	PRÁTICA DE ESCALAS	46
4.4	FORMAÇÃO E INFLUÊNCIA.....	47
4.5	PERFIL ESCALAR.....	49
4.6	CONHECIMENTO PRÉVIO DOS EXCERTOS.....	49
4.7	DIÁRIOS DE ESTUDO: RESULTADOS	50
4.7.1	CENÁRIOS DIGITACIONAIS	51
4.7.2	RELAÇÃO COM TEMPO DE PRÁTICA.....	52
4.7.3	RELAÇÃO COM NÚMERO DE SESSÕES E ESTILO	57
4.7.4	RELAÇÃO COM ALTERAÇÕES DIGITACIONAIS.....	63
4.8	ESTRATÉGIAS DE ESTUDO E METAS UTILIZADAS.....	64
4.9	DEDILHADOS UTILIZADOS.....	67
5	CONCLUSÕES	84
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	86
	ANEXOS	90

RESUMO

O presente trabalho teve como objetivo trazer características da prática de dedilhados ternários e a sua relação com os dedilhados binários na execução de escalas ao violão. A fim de situar o objeto do presente estudo no escopo sugerido por Ray (2011), inicialmente buscou-se entender o percurso da técnica em sua origem fundamental até às técnicas oriundas nos séculos XX e XXI, nomeadas técnicas estendidas/expandidas debruçados no referencial teórico metodológico, buscamos parâmetros vinculados à prática escalar. Souza Barros (2008) e Palmer (2012) orientaram o traçado de parâmetros através dos seus respectivos trabalhos. A pesquisa resultou num estudo de caso, que contou com a participação de dois violonistas em nível de pós-graduação, gerando dados avaliados a partir da análise temática dos mesmos. Os resultados apontam para a uma tendência à semelhança nos modos de preparação da performance escalar em ambos cenários a partir da observação da presença de parâmetros de uso de dedilhados presentes na literatura sobre o tema.

Palavras chave: técnicas expandidas, violão, escalas, dedilhados ternários.

ABSTRACT

The present work aimed to bring characteristics of the practice of ternary fingerings and their relationship with binary fingerings in the execution of scales on the guitar. In order to situate the object of this study within the scope suggested by Ray (2011), initially, we sought to understand the course of the technique from its fundamental origin to the techniques that originated in the 20th and 21st centuries, named extended/expanded techniques based on the theoretical methodological framework, we looked for parameters linked to climbing practice. Souza Barros (2008) and Palmer (2012) guided the tracing of parameters through their respective works. The research resulted in a case study, which had the participation of two graduate-level guitarists, generating data evaluated from their thematic analysis. The results point to a tendency towards similarity in the ways of preparing scalar performance in both scenarios from the observation of the presence of parameters of use of fingerings present in the literature on the subject.

Key words: extended techniques, classical guitar, scales, ternary fingering.

1 INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como foco principal a técnica para execução de escalas ao violão. O que se entende por escala em música provém do termo em latim *scala*, que pode ser literalmente traduzido como *escada*, revelando a natureza do movimento de “subir e descer” delineado por sequências consecutivas de notas musicais (GROVE, 1910, p. 235).

A disposição para abordar o tema surge a partir do interesse nas diversas possibilidades técnico interpretativas e digitacionais que permeiam as várias passagens escalares que o repertório violonístico apresenta. Em etapas tênues da trajetória enquanto estudante, deparei-me com diversas dificuldades de ordem motora e interpretativa, dentre elas o alcance de andamentos satisfatórios em obras como o *Estudo 7* de H. Villa Lobos. A obra referida representa um marco epifânico da minha visão em termos de técnica instrumental, pois é a partir do estudo da mesma que passo a explorar as diversas fórmulas de dedilhados¹ para as diferentes passagens escalares no repertório estudado, bem como a prática de violonistas renomados e suas abordagens para execução das linhas melódicas ao violão. Em meio a este processo de exploração de abordagens escalares, surgiu a disposição para testar fórmulas ternárias de dedilhados, objeto de estudo central do presente escrito.

Sendo assim, passo a direcionar o olhar para a técnica instrumental a fim de entender os mecanismos circundantes deste tema e como esta, a técnica, pode ser um elo de contato com elementos intangíveis da expressão artístico-musical.

Iniciamos o percurso descritivo do objeto ao qual se pretende uma investigação, expondo no capítulo 1 em forma de revisão literária, o que se entende por técnica, passando por correntes de vanguarda até chegarmos às fórmulas ternárias de dedilhado. No capítulo 2, é apresentado o referencial de aplicabilidade e parâmetros que serviram como ferramentas de análise. O terceiro capítulo traz justificativas que fomentam uma investigação no campo e a descrição dos objetivos

¹ Alípio (2014, p. 25) sugeriu a distinção entre dedilhado e digitação, sendo o primeiro usado para descrever a ação da mão direita e o segundo a atitude comum à mão esquerda, ainda que para o autor, o termo digitação sirva para descrever “a totalidade de decisões em uma execução ou expressas na simbologia de uma partitura”. Assim, o estudo trata os dedilhados como processos referentes à mão direita, digitação designa marcadores de mão esquerda bem a totalidade do processo.

gerais e específicos norteadores. O capítulo 4 faz a descrição metodológica de coleta de dados. No quinto capítulo, são apresentados os dados coletados a partir das entrevistas e formulários respondidos pelos participantes do estudo. Por fim, o capítulo 6 traz as reflexões derradeiras sobre os dados e aponta para desdobramentos futuros que o estudo pode acarretar.

1.1 APROXIMAÇÃO AO CONCEITO DE TÉCNICA

A *técnica* e a sua relação com a práxis humana tem sido objeto de amplo debate na área das ciências humanas, sobretudo nas artes e na filosofia. O conceito elementar de técnica possui uma estreita conexão com a *techné* (anterior) e com a tecnologia (posterior). Segundo Oliveira (2008, p. 2) “a técnica, a *techné* e a tecnologia correspondem às três fases do desenvolvimento histórico da técnica”. Segundo a autora, esta linha temporal tem relação com a produção do conhecimento que a priori passa por uma leitura mística dos fenômenos (*techné*), sucedido pela substituição do sobrenatural pelo natural com a quebra dos mitos (técnica), culminando com a racionalização e a manipulação dos recursos naturais (tecnologia).

Para Aristóteles, a *techné* era “a arte do saber-fazer, portanto, por um viés mais prático, com fim extrínseco e com valor no que é produzido/criado” (KUSSLER, 2015, p. 192). Vemos em abordagens aristotélicas um entrelaçamento do entendimento da *techné* com a prática propriamente dita, sendo a “arte” de fazer algo, uma maneira de encaixar a técnica como elemento fundamental e indissociável do resultado final da prática em questão seja ela cunho artístico ou não.

Para Oliveira (2008, p. 03), a técnica é “originalmente um saber fazer que caracteriza a presença de uma cultura humana”. Tal asserção conduz à ponderação de que este elemento fundamental, a técnica, esteve presente nas civilizações humanas mais antigas e as tem acompanhado por gerações. Oliveira encontra eco em Abbagnano (1998, p. 940), que considera a técnica “um saber fazer” e a divide em dois campos: as técnicas *racionais* e as técnicas *mágicas e religiosas*, sendo as primeiras dissociadas de sistemas de crença, mutáveis e auto-corrigíveis, ao passo que no segundo campo, as técnicas provém necessariamente de sistemas de crença, imutáveis e não corrigíveis.

Ao lançar um olhar para a os conceitos essenciais da técnica de maneira breve, entendemos que o percurso proposto por Oliveira (2008) onde “techné, técnica e tecnologia” se desdobram em consequência uma na outra, não em sentido de aprimoramento, mas de adequação da práxis, é plausível afirmar que a técnica pode ser moldada para a adaptação à demandas de ordem prática.

Ao tratar da arte em seu dicionário de filosofia, Abbagnano esclarece:

Embora ainda hoje a palavra A(arte). designe qualquer tipo de atividade ordenada, o uso culto tende a privilegiar o significado de bela A. Dispomos, de fato, de um termo para indicar os procedimentos ordenados (isto é, organizados por regras) de qualquer atividade humana: é a palavra técnica. A técnica, em seu significado mais amplo, designa todos os procedimentos normativos que regulam os comportamentos em todos os campos. Técnica é, por isso, a palavra que dá continuidade ao significado original (platônico) do termo arte. Por outro lado, os problemas relativos às belas A. e a seu objeto específico cabem hoje ao domínio da estética. (ABBAGNANO, 1998, p. 82)

Tecendo a sua reflexão em torno da técnica e as suas implicações, o autor descreve o termo em paralelo com a arte.

O sentido geral desse termo coincide com o sentido geral de arte (v.): compreende qualquer conjunto de regras aptas a dirigir eficazmente uma atividade qualquer. Nesse sentido, T. não se distingue de arte, de ciência, nem de qualquer processo ou operação capazes de produzir um efeito qualquer. (ABBAGNANO, 1998, p. 939)

Para Abbagnano (1998), *arte* e *técnica* possuem significados correlatos. O sentido essencial para ambos, no que tange os mecanismos para qual se realiza determinadas atividades, são análogos e estão inseridos dentro da mesma concepção. Nessa perspectiva é possível desassociar um olhar direcionado a técnica como algo puramente mecânico, sendo a essência da técnica intrinsecamente entrelaçada a um significado dotado de aspectos subjetivos. Por outro lado, esse direcionamento sugere que a técnica esteja em função de instâncias etéreas, portanto intangíveis a priori.

Ao refletir sobre o seu sentido essencial, pode-se almejar uma compreensão profunda deste “saber fazer” aplicado à subárea de práticas interpretativas da música, que leva consigo o desígnio do ofício prático para o qual a técnica não deve ser negligenciada. Para Pedrassoli Júnior (2017), apoiado em Polanyi (1962), o conceito de *conhecimento tácito* e *explícito* sugere que parte do conhecimento está sustentado em experiências pessoais, portanto, em um patamar indescritível (POLANYI, p. 69, *apud*, PEDRASSOLI JUNIOR, 2017, 1962).

1.2 TRAJETÓRIA DA TÉCNICA DOS CORDOFONES ÀS TÉCNICAS EXPANDIDAS.

O violão dos dias atuais é, segundo Dudeque (1994, p.7), o “resultado do trabalho desenvolvido no final do século XIX pelo luthier espanhol Antonio Torres Jurado (1817-1892)”. Entretanto, este instrumento da contemporaneidade, possui um percurso histórico de transformações a partir dos instrumentos de cordas dedilhadas que lhe precederam, tais como o alaúde, teorba, vihuela, guitarra barroca e a guitarra romântica (DUDEQUE, 1994, p 9). Ressalta-se que a técnica comum de alguns dos instrumentos supracitados se utilizava do manuseio do plectro (figura 1), um dispositivo similar ao que é usado nos dias atuais para se tocar a guitarra elétrica, a palheta. Assim é possível especular que a técnica violonística dos dias atuais tenha herança direta da maneira de se manusear tais instrumentos, classificados por Souza Barros (2015, p. 1) como “cordofones europeus dedilhados”.

Figura 1 - Plectro de casco de tartaruga



Fonte: MAIA, Marcos. Técnica Híbrida Aplicada ao Violão. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007. p.4.

Souza Barros (2015) descreveu a evolução dos cordofones europeus, que incluem instrumentos similares ao violão, e como esses instrumentos sofreram transformações ao longo do tempo devido a fatores como o repertório, a organologia e a construção. De acordo com o autor, essas mudanças estão relacionadas aos conceitos de *campo*, *habitus* e *capital*, propostos por Pierre Bourdieu. Em outras palavras, as mudanças no *habitus* dos cordofones europeus resultaram em mudanças no contexto prático desses instrumentos o que por sua vez transformou a técnica dos mesmos.

Do ponto de vista artístico musical, o século XX trouxe uma série de inovações resultantes do afastamento do que Flo Menezes chamou de “paradigma hegemônico da tonalidade” (MENEZES, 2014, p. 61). A utilização em massa dos recursos tonais na produção musical anterior ao século em questão, bem como o século atual, conduziu compositores e intérpretes a procedimentos que se opusessem, em certa medida, ao sistema tonal, seja no âmbito composicional ou no quesito técnico instrumental. O mesmo sistema tonal que tem como característica a hierarquia funcional de graus em um dado campo harmônico, passou por mudanças na estrutural, na forma musical, na estética e, por fim, na técnica. Tais mudanças são decorrentes da exploração exaustiva do sistema tonal por parte dos compositores, até o século em questão. Fruto dessa busca por perspectivas inovadoras foi a ampla exploração de *técnicas estendidas*, sobretudo a partir da segunda metade do século em questão (PADOVANI; FERRAZ, 2011, p. 11). Segundo Onofre (2011, p. 38), tais técnicas surgem da busca principalmente por novos timbres. A autora, atribui a instauração do novo paradigma musical, sobretudo a ampliação do parâmetro tímbrico, a uma majorada colaboração entre compositor e intérprete que até o dado momento, era conferido a tais agentes, papéis distintos, distanciados, no que confere o processo composicional, ou até mesmo hierarquicamente prestigiados.

Em nossa revisão literária, foi observada certa discrepância no que tange o uso de termos para o significado conceitual de abordagens não convencionais no trato técnico instrumental em música. Tokeshi (2003), em uma das primeiras publicações científicas sobre os procedimentos técnicos referentes ao século XX, no Brasil, usou o termo *técnica expandida* ao elucubrar sobre “os recursos técnicos que não fazem parte do que usualmente se denomina técnica tradicional, isto é, o conjunto de recursos técnicos estabelecidos até o final do século XIX” (TOKESHI, 2003, p. 53). A autora se vale da tradução do termo *extended technique* para o emprego do conceito. No entanto, em nossa visão, a tradução mais adequada para o vocábulo em inglês seria *técnica estendida*.

Por outro lado, Padovani e Ferraz (2011, p. 11) apresentam do conceito de *técnica estendida* como “modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico”, em uma versão análoga do que também foi abordado por Tokeshi. Os autores ressaltam

ainda que “durante várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas”. Isso remete ao processo de incorporação de técnicas, anteriormente ditas estendidas, ao conjunto de procedimentos técnicos comuns à execução de um instrumento musical. Sob esta reflexão, podemos pensar que técnicas que nos dias atuais fazem parte da técnica comum, outrora estiveram dentro do escopo de técnicas estendidas, como é caso do pizzicato no violino ou trêmolo no violão. Segundo Souza Barros (2015, p. 115), o trêmolo foi incorporado à técnica comum graças à influência de Tarrega². Outro detalhe a ser colocado é que no violão as técnicas oriundas do violão flamenco foram consideradas estendidas, mas atualmente incorporam a maneira comum de se tocar.

No editorial da revista *Música Hódie* de 2011, uma edição voltada ao tema de *técnicas estendidas*, Ray (2011) pontuou que os conflitos conceituais e terminológicos eram pertinentes ao debate. A autora considerou conflitante o uso das nomenclaturas *estendidas* e *expandidas* ao passo que compartilhavam equânime sentido. Nesta mesma edição foi convenionado e sugerido aos autores de publicações o uso do vocábulo “*estendidas*” enquanto foi atribuído ao termo “*expandidas*” uma semiologia designada ao resultado do processo de expansão da técnica tradicional.

Oliveira (2020), em estudo recente, também averiguou tal divergência apontando como fator de dificuldade investigativa. Segundo o autor:

[...] procedimentos que exploram possibilidades sonoras inovadoras em instrumentos tradicionais vêm sendo genericamente catalogados pela expressão “técnica expandida” ou “técnica estendida”. (OLIVEIRA, 2020, p.17).

Na literatura averiguada, o conceito de técnica estendida apontado pelos autores supracitados abrange, dentre outras características, os procedimentos técnico instrumentais não tradicionais. No entanto, este mesmo conceito tem sido

² Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852 – 1909), foi um compositor e violonista espanhol do século XIX. Foi responsável pela consolidação da escola moderna do violão firmando as bases da sua técnica. Contribuiu para tornar lógico caminhos essenciais da digitação de obras para o violão, procedimento não usual até então. Dentre as influências de sua escola estão: mudanças na posição da mão direita, abandono do apoio do mínimo no tampo, uso do toque *apoiando* e o estabelecimento da maneira de segurar o instrumento, a chamada “postura Tarrega”, na qual se posiciona o violão sobre a coxa esquerda com a perna levemente levantada com auxílio de um banquinho.(DUDEQUE,1994, p. 80)

usado sob diversas terminologias, podendo ser intitulado como técnica estendida (PADOVANI; FERRAZ, 2011), *técnica expandida* (TOKESHI, 2003), *técnica heterodoxa* (SOUZA BARROS, 2008), *técnica extensiva* (SOUZA BARROS, 2008), o último autor relacionou estes conceitos de forma direta ao uso de dedilhados ternários, bem como de outros dedilhados não convencionais.

A fim de delimitar uma terminologia que permeia o presente escrito, entendemos que técnica estendida se apresenta como um conceito ligado à inovação sonora, enquanto a *técnica expandida* está vinculada ao processo prático instrumental propriamente dito. Este meio organizacional é corroborado por Ray (2011) ao pôr em paralelo a semântica terminológica sobre o conceito. Para Ray (2011) “expandir seria bem mais próximo da ideia de uma técnica tradicional em processo de expansão” (RAY, 2011, p.1). Nesse sentido, as fórmulas ternárias de dedilhado, objeto da presente pesquisa, são parte integrante do espectro de *técnicas expandidas*, ainda que concordemos com a necessidade de uma maior definição acerca do que se entende sobre os termos *estendida* e *expandida*.

Por fim, pontuamos o nosso entendimento de fórmula ternária de dedilhado, como a ação combinada de movimento sequencial, na qual três dígitos da mão da região do tampo³ tangem as cordas em movimento paralelo a ação da mão do braço do instrumento⁴. Ainda que o emprego de fórmulas ternárias de dedilhados em arpejos e na técnica de trêmolo, por exemplo, seja comum à prática cotidiana do (a) performer violonista, o presente trabalho se dedica a explorar estes dedilhados no contexto da execução de escalas. Dada a nomenclatura com base em Pinto (1978, p. 15), onde “A” refere-se ao dedo anular, “M” ao médio, “I” indicador e, finalmente, “P” ao polegar, dedilhados ternários como ‘P M I’; ‘A M I’, ‘P A I’ etc. são exemplos de combinações propostas pelos autores revisados (SOUZA BARROS, 2008; PALMER, 2012; BROUWER, 1992).

³ Mão direita para destros e mão esquerda para canhotos.

⁴ Mão esquerda para destros e mão direita para canhotos.

1.3 TÉCNICAS EXPANDIDAS NO REPERTÓRIO CANÔNICO: RESISTÊNCIA E DIÁLOGO.

Adotamos o entendimento de “repertório tradicional” defendido por Tokeshi (2003. p. 54), no qual se entende a convenção do conjunto de obras alinhadas aos diferentes períodos históricos da música. A autora sugere que a produção artístico musical histórica produz a divisão de estilos ao longo do tempo cronológico da humanidade. Segundo a mesma, o fator “convenção do meio” é delimitador do que se tem como tradição em música ou mesmo do cânone do repertório. Pode-se, então, pensar que toda a produção musical anterior à contemporaneidade tem potencial para se estabelecer enquanto tradição, desde que seja incorporada por convenções várias.

O cânone violonístico, assim como o repertório tradicional, é lido por nós como o conjunto de obras de diferentes períodos e estilos, convencionados pelo meio como parte integrante deste escopo. Segundo Molina Junior (2006, p. 49) o cânone violonístico é formulado a partir do séc. XX com o advento do fonógrafo e da tecnologia de gravação, que possibilitou o registro em áudio e a escuta do trabalho artístico de Andrés Segovia⁵ e Julian Bream⁶. Para o autor, o cânone violonístico se estabelece na era do disco, diferente do repertório pianístico, que se forma principalmente a partir da composição de obras e edições de partituras. Consideramos, portanto, como cânone do repertório para violão solo e camerístico, o conjunto de obras que estiveram à mão de intérpretes de renome internacional e nacional.

Em paralelo a isso, pode-se incluir a técnica, uma vez que esta se relaciona diretamente com o repertório. Os dedilhados tradicionais são observados em toda a literatura de cunho pedagógico, desde as escolas europeias consolidadas no século

⁵ Andrés Torres Segóvia (1893 - 1987) foi um violonista Espanhol do séc. XX responsável pela ampliação e divulgação do repertório do violão por meio de encomenda de obras de compositores contemporâneos à sua época. A ele é atribuído o feito de restabelecimento do violão enquanto instrumento sério e digno de ocupar o circuito musical de concerto (DUDEQUE, 1994, p. 85).

⁶ Julian Alexander Bream (1933 – 2020) foi um violonista inglês do final do séc. XX. Declarado autodidata, se igualou a nomes expressivos do instrumento com Tarrega e Segóvia. Exerceu papel relevante na construção do repertório de música contemporânea para violão. A ele foram dedicadas várias obras de expressivos compositores ingleses como Malcolm Arnold, William Walton e Benjamin Britten (DUDEQUE, 1994, p. 91).

XIX até os tratados modernos dos séculos XX e XXI. Pode-se dizer que os legados dessas abordagens se enraizaram de forma sólida e compõem hoje o que chamamos de técnica tradicional, como demonstrou Souza Barros (2008).

No entanto, a contemporaneidade, que pode ser pensada como marco temporal de transformação do que antes era tido como tradicional, encontra seus desafios. Oliveira (2020) recorreu ao conceito sociológico de *mundos da arte* levantado por Becker, para apontar um conservadorismo presente em meios violonísticos que se apresentam resistentes a repertórios com abordagens não usuais. Dialoga, portanto, com Souza Barros (2015), que evocou os conceitos de campo e *habitus*, postulados por Pierre Bourdieu para denotar o conservadorismo implícito da comunidade artística. Desta forma, é possível que o campo da performance esteja envolto em uma tendência resistente a processos de inovação. Sobre esse aspecto, Almeida (2013) refere que “as práticas interpretativas tendem a incorporar aspectos conservadores que retraem as forças da renovação mais livremente em outras esferas musicais” (ALMEIDA, 2013, p. 2). Portanto, entende-se que o legado das escolas tradicionais é dificilmente desconstruído, dificultando a propagação de abordagens inovadoras.

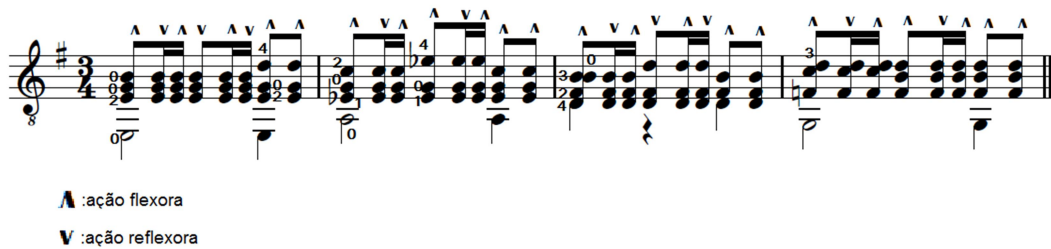
Madeira e Scarduelli (2011) propõem uma ampliação das possibilidades técnicas referentes à mão esquerda de violonistas, mais precisamente sobre a técnica de pestanas. Os autores utilizam o termo *técnica estendida* para designar os processos não tradicionais e abrem novas possibilidades de soluções para problemas encontrados no repertório tradicional. Castelo e Ray (2014, p. 411), advogam a utilização de técnicas estendidas como mecanismo de ampliação da expressividade musical e como recurso útil na performance de repertório antigo.

Góes (2015) discorre sobre o IMALT em perspectiva com técnicas comumente utilizadas na prática do violão flamenco. O IMALT⁷ consiste em utilizar o movimento extensor dos dígitos para execução de acordes, em sucessão, de duas ou três notas em *plaqet*, como recurso para execução e acertos com majorada precisão rítmica. Embora o procedimento tenha chegado ao autor por meio da sua atuação como compositor e intérprete frente a uma de suas obras, defende o emprego da técnica supracitada em obras do repertório tradicional, a citar: estudo n. 11 de Villa-Lobos, *Elogio de La Danza* (II Obstinato) de Brouwer e *Thème varié et*

⁷ https://youtube.com/clip/Ugkxd21ehJlQ_I9g3R9nV65Sf0gogDN3sq3

Finale de Ponce⁸ (GÓES, 2015, p. 70). Um exemplo de como o IMALT pode ser aplicado ao repertório violonístico segue conforme a figura 2.

Figura 2 - IMALT aplicado ao repertório



Nunes (2011, p. 166), sugeriu o uso do IMALT como dedilhado alternativo para uma seção com acordes repetidos em sucessão, entre a segunda e quarta cordas, na obra *Sonata para violão* de Guerra Peixe. Tokeshi (2003) sinaliza que a apropriação de técnicas expandidas dá vazão a um desenvolvimento técnico geral para as linhas de música moderna e contemporânea.

Estabelece-se, assim, a premissa de apropriação de *técnicas expandidas* para aplicação no repertório que não seja somente os do século XX e XXI, ampliando o leque de possibilidades de escolha do dedilhado, bem como o vocabulário técnico instrumental do intérprete. Sob esta ótica, é possível enquadrar o uso de dedilhados ternários em escalas à esfera das *técnicas expandidas*, uma vez que são procedimentos que fogem das normas práticas, para a execução de escalas, consolidadas no século XIX, como aponta Souza Barros (2008). O autor utiliza os termos *técnica heterodoxa*, *técnica extensiva*, *digitações heterodoxas* e *digitações extensivas* para referir-se ao mesmo procedimento de dedilhado de mão direita com três ou mais dedos para execução de escalas rápidas (SOUZA BARROS, 2008).

Na perspectiva da aplicabilidade de técnicas estendidas ao repertório dito tradicional, percebe-se que embora esse seja um recurso que surge em meio ao processo de afastamento do sistema tonal e o seu *modus operandi*, abre-se um leque de possibilidades de aplicação de tais técnicas em repertório antigo conforme demonstrado por Castelo e Ray (2014), em cânones de nichos instrumentais como o

⁸ <https://youtube.com/clip/UgkxTfRwN1aZYJEJOqD0wvQGvvdDfPN40I3y>

do violão solo, defendidos por Souza Barros (2008) e Góes (2015). Sendo flagrante a pouca exploração deste segmento de pesquisa, a aplicação de dedilhados não convencionais no repertório canônico torna-se relevante para o avanço no conhecimento na área do violão.

2 REFERENCIAL DE APLICABILIDADE

2.1 OCORRÊNCIA DE LINHAS MELÓDICAS NO REPERTÓRIO VIOLONÍSTICO.

O violão, apesar de ser considerado um instrumento harmônico, o que por sua vez significa cobrir texturas de acompanhamento ou polifonias, possui em seu repertório, passagens com uma única linha melódica. Tais passagens podem ocorrer em tempos elevados, demandando assim um domínio do trato técnico para a execução das mesmas. Podemos citar pelo menos cinco exemplos onde esse tipo de elemento musical ocorre de forma proeminente: *Estudo nº 7*, de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), *Fandango e Zapateado das Tres Piezas Españolas*, de Joaquín Rodrigo (1901 - 1999), *Introdução e variações sobre um tema da ópera Flauta Mágica*, de Fernando Sor (1778 - 1839), e *Jorge do Fusa*, de Aníbal Augusto Sardinha/Garoto (1915 1955).

A presença deste tipo de estrutura melódica não acompanhada, abre um leque de possibilidades quanto ao dedilhado, uma vez que a ausência de outras linhas em contraponto ou mesmo o suporte harmônico de acordes, propicia o recrutamento de dígitos que poderiam estar em uso em cenários não polifônicos e não harmonizados. Alguns desses serão explicados a seguir.

2.2 O 'P M I' DE CHARLES FISET

Viveu no período compreendido entre o final do séc. XIX e início do séc XX um proeminente virtuose do violão chamado Charles Frederick Elzear Fiset, nascido em Québec, Canadá, em agosto de 1874. Filho de pais franceses, Fiset radicou-se nos EUA, onde ocorreu a maior parte da sua carreira enquanto músico (PURCELL, 1990). Souza Barros (2008, p.100) aponta Fiset como foco dos primeiros registros de dedilhados com três dedos para a resolução de escalas. Esses registros partem do trabalho de transcrição de correspondências entre Fiset e um violonista amador

de nome J. M. Sheppard, feitas por Ronald C. Purcell, presente em edições da revista *GFA soundboard*.

O norte-americano afirmava ser capaz de executar “clássicos” de piano e violino em suas apresentações, mencionando ter executado em público o terceiro movimento do concerto de Mendelssohn para violino: “Eu tenho tocado o Concerto para Violino de Mendelssohn (último movimento), tocando partes de violino e piano em público e embora aplaudisse com entusiasmo, o povo não enlouquecia⁹ (PURCELL, 1990, p.37, tradução nossa).

A abordagem proposta por Fiset levanta questões quanto ao uso indiscriminado do polegar atacando as cordas primas, no entanto há de se pensar que o mesmo trabalhava para o equilíbrio sonoro, já que mencionava: “(...) precisa tomar cuidado para não produzir uma acentuação ternária já que o polegar tende a atacar mais forte do que os demais dedos”¹⁰ (PURCELL, 1990. p. 37. tradução nossa).

2.3 DEDILHADO TERNÁRIO ‘A M I’

Palmer (2012) e Souza Barros (2008) concordam com a afirmação de que provavelmente seja Narciso Yepes¹¹ o principal difusor de dedilhados não convencionais. O espanhol foi, um divulgador de técnicas não tradicionais, dentre elas o ‘A M I’ para a execução de escalas rápidas e influenciador de gerações de instrumentistas que se valeriam dessas abordagens para a construção de seus respectivos vocabulários técnicos ao longo de suas carreiras (SOUZA BARROS, 2008). O autor destacou as preferências de violonistas experts, de três gerações distintas, e constatou que nas gerações mais recentes havia uma tendência maior ao uso de *digitações heterodoxas* em virtude do anseio por andamentos mais elevados em comparação às gerações anteriores (SOUZA BARROS, 2008, p. 115).

⁹ “I had played the Mendelssohn Violin Concerto (Last Movement) playing both violin & piano parts in public and although heartily applauded the people did not go frantic”

¹⁰ (...) must take care not to produce the triplet accent as the thumb has a tendency to strike harder than the rest of the fingers.

¹¹ Narciso Yepes (1927-1997) foi um violonista espanhol conhecido por sua técnica singular no violão de 10 cordas. Ele estudou música em Valência e Madri e gravou extensivamente durante sua carreira. Além de suas habilidades musicais, Yepes foi também um ativista político e social.

Para Palmer (2012, p.19) o dedilhado 'A M I', pode ser utilizado para a execução das passagens escalares presentes no *Concierto de Aranjuez* de Joaquin Rodrigo, sendo este recurso um facilitador para a realização de tais passagens presentes ao longo dos três movimentos da obra em questão. O autor afere que o dedilhado supracitado pode ajudar a alcançar os andamentos indicados pelo compositor e ainda evitar o uso de ligados com a única função de proporcionar o alívio técnico dos dígitos durante a sua ação.

Figura 3 - Aranjuez II mov. comp. 31, Dedilhado proposto por Palmer.

Fonte: PALMER, Matthew Cayton. The use of A-M-I scale technique to facilitate the performance of Joaquín Rodrigo's *Concierto de Aranjuez*. Doctoral thesis. The University of Arizona Graduate College, 2012.

Souza Barros (2008, p. 179) também abordou o dedilhado 'A M I' em detalhamento. Segundo o autor, "os violonistas geralmente preferem o agrupamento digital 'A M I' em diversas situações, tais como trêmulo e cordas cruzadas nas suas resoluções escalares". Elencou ainda combinações no dedilhado 'A M I' que segundo o mesmo são mais eficazes, sendo a disposição 'A M I' ótima em relação à disposição 'M A I' a menos eficiente, para o autor. (SOUZA BARROS, 2008, p.182)

Os autores dialogam em consonância ao tratar de aspectos como a *movimentação por simpatia* para a mão direita e sobre a disposição preferencial de três notas por corda para a mão esquerda. Defendido por Aaron Shearer (1990, p. 63), a *movimentação por simpatia* consiste na movimentação involuntária dos dígitos de forma conseguinte ou simultânea por influência da ação de dígitos adjacentes. Souza Barros (2008, p.178) complementa este argumento elaborando o conceito de *polaridade digital*, que consiste na, tendência de dígitos como, por exemplo, 'a', estarem propícios a uma movimentação por simpatia majorada em relação aos demais dedos, o que pode explicar a preferência dos violonistas pela ordem de

combinação dos dedilhados 'A M I' e 'P M I' em relação às suas demais combinações como: 'I M A' ou 'P I M'. Segundo o autor, das combinações de pares digitais adjacentes possíveis¹², 'A M' e 'M A' são as de maior grau de *movimentação por simpatia*, dada a observação do autor em torno da atração que o segundo dígito de cada par em relação ao movimento do primeiro.

Figura 4 - Aranjuez I mov. comp. 76, dedilhado proposto por Souza Barros.



Fonte: SOUZA, Nicolas de Souza. Tradição e inovação no estudo da velocidade escalar ao violão. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 2008.

2.4 REFERENCIAL DE PARÂMETROS

Embora ainda exista, nos dias atuais, rara literatura sobre o referido objeto, autores se propuseram a estabelecer parâmetros norteadores da aplicação de digitações e/ou dedilhados, proporcionando um aparato teórico capaz de conduzir a linha de pensamento à qual nos debruçamos a seguir.

Alípio (2014, p. 99) empregou o conceito de *Cenário Digital*, para delimitar “um conjunto de instâncias (...) que, baseadas em princípios, fornecem as diretrizes básicas para o processo de digitação”. As instâncias mencionadas por Alípio mapeiam e integram o *Cenário Digital*, fornecendo uma linha de pensamento lógica para escolha da digitação.

Palmer (2012) propôs o uso deliberado do dedilhado “a m i” como opção de emprego junto às escalas presentes nos três movimentos do *Concierto de Aranjuez*. O autor elencou as passagens escalares da obra em 4 categorias, a citar: 1) Escalas unidirecionais. 2) Escalas com mudança de direção. 3) Escalas com saltos. 4)

¹² 'P I', 'I P', 'I M', 'M I', 'M A', 'A M'.

Ornamentação e Passagens de dificuldade¹³ (PALMER, 2012, p. 62, tradução nossa).

Souza Barros (2008, p. 124) elaborou um “modelo integrado de digitação heterodoxa” com base em “paradigmas do funcionamento e da digitação das mãos direita e esquerda”. O conjunto desses paradigmas justifica as escolhas adotadas pelo autor, sendo elas: 1) o toque digital: composição e sonoridade; 2) a acentuação correta de células rítmicas quaternárias com fórmulas ternárias; 3) Os traslados de mão direita e mão esquerda e a verticalidade da mão direita; 4) Agrupamentos digitais “naturais”.

2.5 PARÂMETROS DE USO

Levando em consideração os mecanismos metodológicos de tomada de decisão para a digitação de passagens ou mesmo quanto ao uso de dedilhados não convencionais utilizados pelos autores supracitados, é plausível estabelecer um panorama de critérios e casos a serem considerados no uso de dedilhados não convencionais. Nesse sentido pretende-se emular o conceito de *cenário digital*, como propôs Alípio (2014), orientado às passagens escalares.

Disponibilidade digital - A aplicabilidade de fórmulas ternárias em contexto polifônico ou de melodia acompanhada no violão tende a ser limitada. Isso se ocorre devido à ação contínua do ‘P’ bem como em virtude do seu toque simultâneo com os demais dígitos decorrente deste tipo de textura, inviabilizando o recrutamento fluido dos dígitos, principalmente tratando-se da fórmula ‘P M I’ e suas permutações. Deve-se ressaltar que em situações de polifonia implícita, ou seja, vozes sobressalentes subentendidas numa única linha melódica, não devem ocorrer tais limitações.

Sobra técnica - O emprego de dedilhados com mais de dois dígitos favorece o que Souza Barros (2008) chamou de “sobra técnica”, possibilitando uma maior resistência para longos períodos de execução. Em fórmulas binárias como ‘I A’ ou ‘M A’, é importante levar em consideração fatores anatômicos, pois possíveis disparidades de tamanho digital podem acarretar majorado desafio em termos de adequação ergonômica.

¹³ 1) scales that travel in one direction; 2) scales that change direction; 3) scales that requires shifts, and 4) figurations or passagework.(tradução nossa)

Disposição digital - De acordo com Souza Barros (2008) e Palmer (2012), para uso de fórmulas ternárias como 'A M I' e 'P M I', a organização das notas nas cordas tende a obedecer à relação de três notas por corda. Segundo os autores, esta disposição busca evitar cruzamentos de dedos de m.d. indesejados e promove a manutenção de padrões mecânicos, de forma que a sua assimilação seja o mais inteligível possível.

Transferência técnica - É um aparato possível apresentado por Souza Barros (2008, p.190) no qual a aposição de fórmulas de dedilhado sequenciadas ou a sua combinação com ligados, pode reduzir a dificuldade em realizar escalas de maior extensão nas quais há necessidade de traslados verticais de mão direita. A *transferência técnica* compõe em síntese o modelo integrado proposto por Souza Barros (2008), onde as fórmulas de dedilhados heterodoxas 'A M I', 'P M I' e suas derivações são elementos fundamentais. Para tal, o autor une as abordagens pioneiras de Yepes e Fiset.

2.6 PARÂMETROS DE ORDEM MÉTRICA

Andamento - É comum ao (à) intérprete, em estágios iniciais, deparar-se com dificuldades de se empregar o andamento solicitado pelo (a) compositor(a) em situações escalares. Como orientou Souza Barros (2008), o uso de dedilhados não convencionais pode contribuir para a aquisição de velocidades majoradas. Além de se utilizar de um revezamento lógico com um número maior de dígitos, ainda vale-se da movimentação por simpatia defendida por Shearer (1990). Desse modo, usar tais abordagens pode, possivelmente, contribuir para a realização de andamentos desejados.

Acentuação - Em ocorrências de figuras rítmicas ternárias, o uso de dedilhados com três dígitos pode favorecer o acento destes agrupamentos devido a tendência natural destas combinações acentuarem a cada três notas. Todavia, em figuras binárias e quaternárias, os autores recomendam o estudo do equilíbrio da ação e o controle da acentuação de dígitos como 'P' e 'A', os quais tendem a uma maior facilidade de acentuação em relação aos demais. Acerca das combinações com o emprego do 'P' em primas, Souza Barros (2008) suscita este como um fator de dificuldade quanto à qualidade sonora, já que, pela musculatura pungente, este dígito tende a destoar em regiões agudas. Já em relação ao dígito 'a', o autor sugere

que a acentuação ternária gerada nos dedilhados ternários que o contém, se dá pela proximidade com as cordas agudas e a função recorrente do dígito de tanger as primas em conformidade com as escolas dos séculos XIX e XX (SOUZA BARROS, 2008, p. 160). Fiset propôs modelos de acentuação revezada dos dígito ao sugerir o 'P M I' (PURCELL, 1990). Em meio às correspondências supracitadas, Fiset dá detalhes de “um sistema inteiramente original” para a execução de escalas rápidas que consistia na alternância dos dígito 'P M I' (PURCELL, 1990. p. 37, tradução nossa). O norte americano propunha o uso do dedilhado mesmo para subdivisões quaternárias alternando a acentuação dos dígito.

Figura 5 - Abordagem de Fiset para escalas.

The figure displays three musical staves in 4/4 time, illustrating the 'P M I' fingering pattern. The first staff shows a quarter-note scale starting on G4, with a strong 'P' (piano) and a weak 'M' (mezzo-forte). The second staff shows eighth-note scales with alternating 'i p m i' and 'm i p m i' patterns. The third staff shows quarter-note scales with alternating 'm i p m i' and 'p m i p m i' patterns, ending with 'etc.' and a final 'i'.

Fonte: PURCELL, Ronald. The correspondence of C.F. E. Fiset to Mr. Sheppard. GFA Soundboard. Palo Alto, CA: The Guitar Foundation of América, v. 17, n. 1, Spring, 1990.

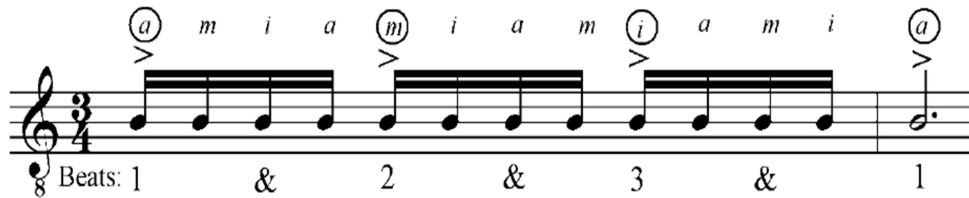
A figura 5 demonstra como Fiset usou o dedilhado 'P M I' mesmo em cordas primas. É possível observar que as acentuações das notas que encabeçam os grupos de semicolcheias revezam entre as permutações do dedilhado 'P M I', sendo ora 'P' articulação forte de tempo, ora sendo 'M', ora sendo 'A' e novamente 'P' renovando-se o ciclo ação digital.

Douglas Niedt¹⁴ elucida que devido à falta de independência dos dígito 'A' e 'M' há uma tendência ao desequilíbrio em relação ao ritmo, sendo esse um fator a se resguardar a atenção. O autor propõe desenvolver a sua independência através do treinamento de arpejos. Dentre as recomendações, estão a prática inicial na

¹⁴NIEDT, Douglas. Fast Scales With "a m i". Disponível em: https://douglasniedt.com/Tech_Tip_Fast_Scales_With_ami.html. [s.d.]. Acesso em 28/11/2022.

segunda corda, a fim de evitar o vício na movimentação exacerbada que, segundo o autor, a prática na primeira corda pode ocasionar e o trabalho com figuras quaternárias de ritmo, como mostra a figura 6:

Figura 6 - Abordagem proposta por Douglas Niedt.

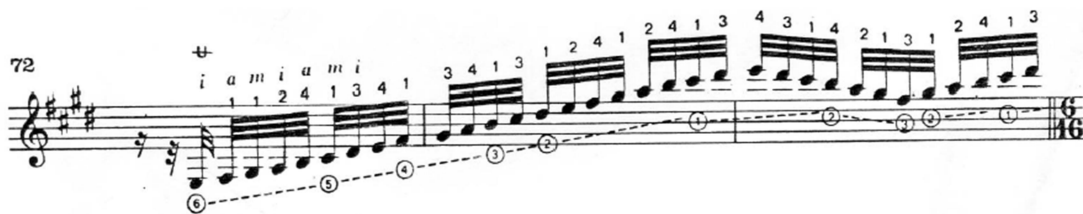


Fonte: NIEDT, Douglas. Fast Scales With “a m i”. Disponível em: https://douglasniedt.com/Tech_Tip_Fast_Scales_With_ami.html. [s.d.]. Acesso em 28/11/2022.

Assim como Fiset, Niedt deu importância ao trato com a acentuação adequada utilizando dedilhados ternários em grupos rítmicos derivados de múltiplos de dois. A figura 7 demonstra como o mesmo padrão de acentuação cíclica encontrada no ‘P M I’ de Fiset, também ocorre com o dedilhado ‘A M I’.

Exemplos de aplicação

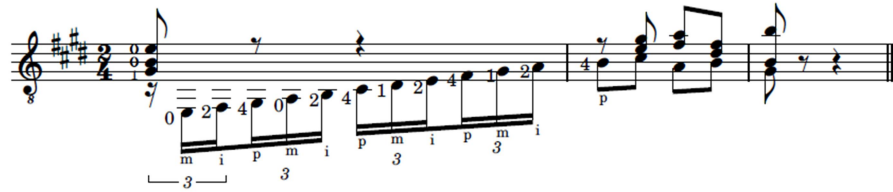
Figura 7 - Dedilhado proposto por Yepes.



Fonte: BACARISSE, Salvador. Passepied No. II. Revision and fingering by Nasciso Yepes. Copyright by B. Schott's Söhne, Mainz, 1982.

O excerto acima foi extraído da obra Passepied No. II, do compositor espanhol Salvador Bacarisse. Na edição revisada por Yepes, é sugerido o uso de ‘A M I’. No entanto, o intérprete parece não ter seguido a lógica do padrão de três notas por corda, mas é possível especular que o mesmo tenha priorizado o acento ao início de cada compasso de forma tal que o ‘I’ esteja atacando a primeira nota.

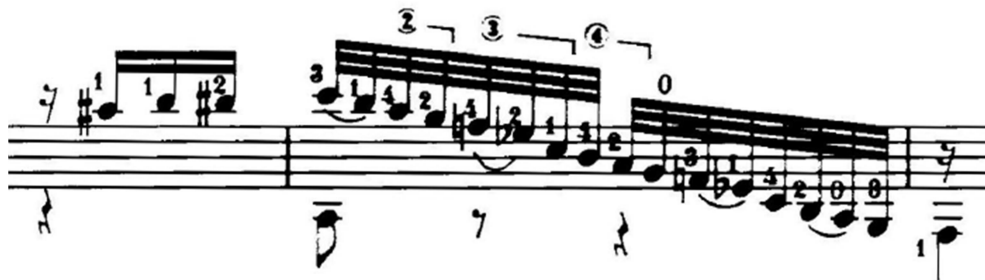
Figura 8 - Introdução e Variações sobre um tema de Mozart, opus. 9



Fonte: SOR, Fernando. Introdution und Variationen über ein Thema aus Mozarts Zauberflöte, seinem Bruder Carlos Sor gewidmet Eingerichtet von Stefan Apke Das klinget so herrlich Op. 9. © Stefan Apke, Vlotho an der Weser, 1982 / rev. 24. Dezember 2020

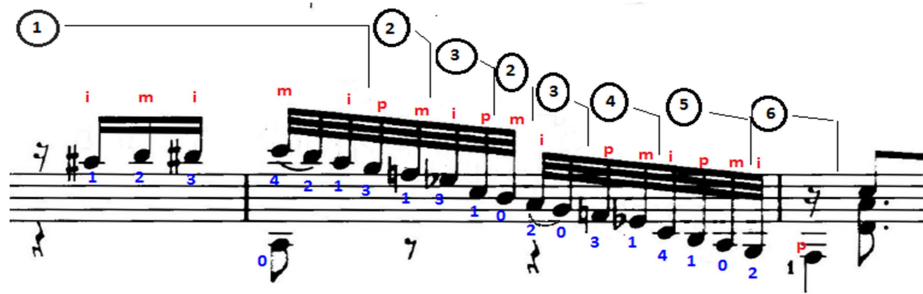
A passagem da figura 8 se encontra ao final da obra opus 9 do compositor espanhol Fernando Sor. O emprego do dedilhado “P M I”, proposto no exemplo, abarca quatro dos parâmetros levantados, *disponibilidade digital*, dada a textura melódica, não polifônica; *disposição digital*, pela possibilidade de agrupamento de três notas por corda, *andamento*, pela possibilidade de seguir o pulso de acordo com o caráter da obra; e *acentuação*, dado o caráter ternário das figuras rítmicas assinaladas. Pode-se perceber a ação do “P” a cada início de grupo de três semicolcheias.

Figura 9 - Aníbal Augusto Sardinha - Jorge do Fusa (original).



Fonte: SARDINHA, Aníbal Augusto. Jorge do Fusa: choro. Transcribed by Paulo Bellinati. [s.d.]

Figura 10 - Aníbal Augusto Sardinha - Jorge do Fusa (proposta heterodoxa).



Fonte: SARDINHA, Aníbal Augusto. Jorge do Fusa: choro. Transcribed by Paulo Bellinati. [s.d.]

Nas figuras 9 e 10, comparamos o uso da combinação de dedilhados não convencionais com ligados, ou seja, o uso da *transferência técnica*, onde verificamos que é possível alocá-los de maneira coerente com a acentuação natural do grupo de fusas.

2.7 DIMENSÕES EXPRESSIVAS

Agógica e dinâmica são elementos fundamentais que compõem o escopo da expressividade em música. Trabalhos recentes como os de Silva e Souza (2018, p. 71) definem Agógica como “desvios temporais em relação ao andamento médio, ou o abandono deliberado da regularidade mecânica”. Ainda sobre o mesmo recurso expressivo, os autores pontuam que “acelerar ou retardar certos trechos ou notas para reforçar aspectos estruturais” são características da mesma.

Os autores evocam a figura do teórico Mathis Lussy (1828 -1910), pioneiro na sistematização de elementos da expressividade musical, desassociados do que antes dos seus tratados era entendida como uma manifestação etérea, onde somente indivíduos com habilidades inatas seriam capazes de transpor. Ao analisarmos brevemente o material audiovisual disponível na plataforma de *streaming* Youtube, violonistas que têm utilizado deliberadamente os dedilhados não convencionais para execução de escalas como, Matt palmer¹⁵, Cristian Saggese¹⁶ e

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=Y_seNo_2fP4&ab_channel=MattPalmer. Acessado em 16/11/2020

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=fFtFrs3VxuQ&ab_channel=ChristianSaggese. Acessado em 16/11/2020.

Tariq Harb¹⁷, demonstram valer-se dos elementos expressivos aos quais Silva e Souza (2018) definiram como Agógica.

Souza Barros (2008, p.8) apontou o uso de técnicas heterodoxas como recurso de aumento de velocidade em potencial para a resolução de passagens escalares no repertório do violão. O autor destacou as preferências de violonistas experts, de três gerações distintas, e constatou que nas gerações mais recentes havia uma tendência maior ao uso de *digitações heterodoxas* em virtude do anseio por andamentos mais elevados em comparação às gerações anteriores (SOUZA BARROS, 2008, p. 115). No entanto, vemos uma associação do aumento nas capacidades técnicas com elementos da expressividade musical. A nosso ver, a “sobra técnica” mencionada pelo autor, possibilita a exploração de nuances da expressividade, uma vez que os fatores de dificuldade técnica são amenizados por tal folga, além de que a possibilidade de correr de maneira rápida pelas escalas amplia as possibilidades de aplicação agógica caso seja de interesse/escolha do(a) intérprete flexibilizar os tempos em passagens que seja coerente do um ponto estético.

¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=OKUPhV87uUI&ab_channel=TariqHarb. Acessado em 16/11/2020.

3 PROBLEMA DE PESQUISA

Marcar o dedilhado de uma obra musical é um procedimento comum entre performers de maneira geral e especificamente entre violonistas em vários níveis. Ao deparar-se com situações de demandas técnicas que exigem a execução de escalas velozes e destacadas, é possível observar que existe uma tendência do intérprete violonista à escolha de dedilhados oriundos de escolas tradicionais europeias, como apontou Souza Barros (2008). Para Brouwer e Paolini (1992), a ocorrência de escalas no repertório representa um paradoxo, já que, em termos teóricos, implica em tópicos elementares, mas que no âmbito prático vão desde aspectos da prática diária até demonstrações de virtuosismo.

Abordagens tradicionais de dedilhado tendem a optar pelo uso de dois dígitos de mão direita, como “i m”, “p i”, “i a”, “m a”, de maneira alternada, sendo possível ainda a combinação da articulação destacada somada a ligados de mão esquerda. Isto pode ser observado em escritos pedagógicos de violão, como os de Giuliani (1812), Sor (1830), Carcassi (1836), Carulli (1842), Aguado (1843), Segovia (1953), Pujol (1956), Carlevaro (1967), Pinto (1978) e Tennant (1995), embora o último tenha abordado de forma indireta o uso de dedilhado com mais de dois dedos na seção de tremolos. Por outro lado, a análise de Souza Barros (2008, p.118) indica que “digitações heterodoxas estão sendo crescentemente incorporadas na resolução de escalas velozes” entre os violonistas. Segundo o autor, no período que compreende da renascença ao final do século XIX, predominou o uso de digitações binárias como: ‘I M’, ‘I A’, ‘P I’, ‘P M’. Porém, o século XX deu início a essa crescente no uso de dedilhados não convencionais e, ao final deste mesmo período, era possível verificar a utilização deliberada por partes de violonistas de referência, tais como Narciso Yepes, Ida Presti e Alexandre Lagoya.

É relevante levar em consideração o contexto do ensino, visto que os dedilhados tradicionais têm como bases fundadoras os tratados oriundos do século XIX. Estes são amplamente difundidos nos núcleos de ensino, sejam eles conservatórios ou até mesmo universidades. Scarduelli e Fiorini (2015) analisaram, a partir de um questionário, o conteúdo programático de cursos de bacharelado em violão no Brasil. Os achados dos autores indicam que, embora a maioria dos professores de violão reportaram abordagens de ensino flexíveis, apenas um dos

docentes declarou trabalhar obras em que as *técnicas expandidas* são incorporadas, mencionando o objetivo de uma formação mais completa do violonista estudante:

[O professor] fala ainda do seu trabalho com melodias isoladas, observando fraseado, articulação e dinâmica em diferentes digitações, tanto de mão esquerda como de direita. Para isso, usa trechos de outros instrumentos ou do próprio violão, isolando a melodia do contexto polifônico. O objetivo é a formação do violonista enquanto músico completo (SCARDUELLI; FIORINI, 2015, p.228).

O estudo também apontou que “estéticas mais vanguardistas acabam ficando de fora ou em segundo plano nos programas” (SCARDUELLI; FIORINI, 2015, p. 224), o que pode distanciar estudantes de um arcabouço de possibilidades estéticas e de ordem técnica.

Scarduelli e Fiorini (2015) observaram, ainda, que há recorrência na opção pelo repertório clássico, o que reforça a ideia de Souza Barros (2008) de que há uma "herança binária", que influencia o(a) intérprete violonista desde etapas tênues de aprendizado à optarem por dedilhados com dois dígitos, frente a situações de linhas melódicas em graus conjuntos.

Uma vez levantada a relação entre os procedimentos técnicos oriundos das correntes de vanguarda da segunda metade do século XX (TOKESHI, 2003), as ditas técnicas estendidas, enquanto apresentação conceitual de abordagens não convencionais (PADOVANI; FERRAZ, 2011) e o levantamento do fenômeno das técnicas heterodoxas feito por Souza Barros (2008), bem como a constatação de Scarduelli e Fiorini (2015) acerca da aparente lacuna pedagógica no que se refere ao ensino de abordagens vanguardistas, é possível concluir que embora haja um grupo considerável de intérpretes declarando o uso dos dedilhados ternários para execução de escalas, a maneira como esses dedilhados são praticados ainda é pouco explorada. Portanto, a presente pesquisa se concebeu sob a questão da prática de dedilhados ternários por violonistas na execução de escalas. Para tanto, lançamos questionamentos mediadores desta problemática: Como os dedilhados ternários têm sido praticados? Como e quando estes podem ser utilizados? Quais características estruturais musicais propiciam o seu uso? Há convergências ou divergências entre as abordagens de aplicação? Quais as disposições dos estudantes de violão para a utilização de dedilhados ternários? Os comportamentos de prática de dedilhados ternários são similares aos comportamentos de prática

tradicionais, como já estipulados pelos tratados de violão e pelas pesquisas empíricas sobre planejamento da performance e estratégias de estudo?

3.1 OBJETIVOS E JUSTIFICATIVA

O trabalho teve por objetivo geral investigar a utilização de dedilhados ternários no planejamento da performance de obras que contenham excertos escalares. Elencamos os seguintes objetivos específicos:

- Investigar possíveis relações do emprego de dedilhados ternários com as decisões interpretativas na prática de cada violonista.
- Identificar possibilidades e desafios do emprego de dedilhados ternários em passagens escalares.
- Investigar cenários de aplicação destas técnicas com base em critérios observados na literatura e critérios de decisão interpretativa pessoal de cada performer no repertório violonístico.

A área de práticas interpretativas da música é caracterizada pela sua multidisciplinaridade, sendo esta ponte de interface com várias outras áreas do conhecimento (BORÉM; RAY, 2013). Ao dialogar com pares como cognição e psicologia da música chega-se ao planejamento da performance, conceito dado por Gabrielsson (2003, p. 223) entendido como o processo de organização da prática direcionado à performance. Pesquisas como as de Araújo (2010) e Souza Barros (2008) demonstram que há possibilidade eminente de se observar estratégias de estudos no processo de prática que, segundo o último, consiste no “conjunto de táticas e técnicas empregadas durante a prática do instrumento com o intuito de alcançar um objetivo específico” (SOUZA BARROS, 2008, p. 105).

Observada a demanda significativa de passagens no repertório onde ocorrem linhas melódicas desacompanhadas e a vigente possibilidade de se utilizar as abordagens não usuais de dedilhado, defendidas por Souza Barros (2008) e Palmer (2012), entende-se este fenômeno como um polo investigativo, capaz de contribuir para a comunidade artística e acadêmica, particularmente violonistas que tenham interesse em incorporar tais práticas ao seu vocabulário comum de dedilhados.

Além disto, foi observado que há pouca produção direcionada ao uso de procedimentos não convencionais dentro do repertório canônico do violão. Os

escritos pedagógicos e os trabalhos acadêmicos sobre o assunto na área do violão tendem a não apresentarem dados significativos que possam fomentar abordagens de ensino das técnicas não convencionais. Portanto, uma exploração científica neste sentido pode contribuir para o entendimento do processo de ampliação do escopo técnico violonístico comum.

É possível verificar no repertório canônico uma série de ocorrências de passagens escalares onde segundo os parâmetros levantados pela revisão de literatura será possível aplicar os dedilhados ternários para que seja feito o nosso estudo.

Parte-se do pressuposto de que o fenômeno dos dedilhados ternários em escalas, ainda que seja considerado teoricamente não convencional, é inerente à técnica violonística e uma realidade no contexto da técnica contemporânea, presente em diversos métodos atuais e elemento comum em performances, pois é flagrante a evolução da técnica do instrumento em função de sua transformação organológica e demanda prática. Tratando-se de uma possibilidade de expansão do vocabulário técnico, o objeto passa a ser investigável no planejamento da performance em violonistas que já tenham a mecânica instrumental básica desenvolvida. Dessa forma, torna-se possível apurar de que forma os violonistas desenvolvem a prática e a aplicação dos referidos dedilhados na obra sugerida, também contribuindo para a compreensão das disposições de estudantes de violão para a utilização dos referidos dedilhados. Ao serem desveladas disposições para utilização de dedilhados ternários, a pesquisa também informa professores, pesquisadores e estudantes.

3.2 METODOLOGIA

O estudo utilizou as possibilidades apresentadas pelo método misto, no qual “envolve a obtenção tanto de informações numéricas como de informações de texto, de forma que o banco de dados final represente tanto informações quantitativas como qualitativas” (CRESWELL, 2007, p.35). O levantamento de dados e sua discussão, a partir da análise temática, guiaram a análise do presente estudo. Segundo Braun e Clarke (2012; p.2), a análise temática consiste em “um método para identificar sistematicamente, organizar e oferecer insights sobre padrões de significado (temas) em um conjunto de dados”, resultando assim o trabalho em um

estudo de caso. O estudo de caso “consiste no estudo profundo e exaustivo de um ou poucos objetos, de maneira que permita seu amplo e detalhado conhecimento” (GIL, 2002, p.54), portanto, “adequado para a investigação de um fenômeno contemporâneo dentro de seu contexto real, onde os limites entre o fenômeno e o contexto não são claramente percebidos” (Yin, 2001, apud, GIL, 2002, p.54).

3.3 DESCRIÇÃO DAS ETAPAS DO ESTUDO

O estudo contou com a participação de dois violonistas, em nível de pós-graduação em práticas interpretativas/performance, ambos brasileiros. A escolha do nível de pós-graduação se deu pelo pressuposto de que estudantes nessas etapas de preparo devem possuir conhecimento dos mecanismos básicos da técnica violonística de maneira consolidada, tendo experiência mínima de quatro anos (equivalente ao período médio da graduação) de aplicação de dedilhados ternários, em demandas técnicas como arpejos, trêmulo, rasgueado ou em escalas, no contexto do repertório do violão.

Os participantes foram selecionados através do envio de uma carta convite. Na mensagem de convite, foram informadas as motivações da investigação e as suas etapas, bem como uma descrição do estudo. Os mesmos foram selecionados de acordo com a sua respectiva disponibilidade, interesse e elegibilidade (nível de pós-graduação) para a participação no estudo.

A coleta de dados se deu em três etapas. A primeira tratou-se de uma entrevista semi-estruturada, com gravação de áudio da mesma, contendo questões acerca da experiência com o uso dos dedilhados ternários em escalas ou outras demandas técnicas do instrumento, suas percepções, preferências e critérios. Tal procedimento serviu para caracterizar os participantes em relação a estes atributos. A transcrição da entrevista na íntegra consta no anexo A.

A segunda etapa se deu para o levantamento de dados específicos da prática de cada participante. Os colaboradores foram direcionados a dois cenários de prática onde foram orientados a preparar dois trechos de obras canônicas do repertório do violão que continham passagens escalares, ora utilizando os D.B.s¹⁸ na

¹⁸ Dedilhados Binários

preparação, ora empregando os D.T.s.¹⁹ Os procedimentos desta etapa ocorreram de forma cruzada como mostra a Tabela 1.

Tabela 1 - Etapas da coleta de dados

P.A. ²⁰	Entrevista	Preparação D.B.	Gravação D.B.	Preparação D.T.	Gravação D.T.
P.B. ²¹	Entrevista	Preparação D.T.	Gravação D.T.	Preparação D.B.	Gravação D.B.
		Preenchimento de diários		Preenchimento de diários	

Durante as etapas de preparação dos trechos de obra, foi realizado o preenchimento de diários pontuais de prática a cada sessão de estudo direcionada à pesquisa proposta. Foram escolhidos dois trechos de obras para violão solo com passagens de linhas melódicas abundantes, de modo que fosse propício um cenário para o uso de variadas fórmulas de dedilhado, incluindo os dedilhados ternários.

Os diários continham informações de data, quantidade de tempo na prática dedicada aos excertos, atualizações quanto à mudança de digitação e/ou dedilhado, marcadores metronômicos, descrição de eventuais estratégias utilizadas na prática, impressões quanto às dificuldades técnicas, bem como possíveis impressões de caráter pessoal. Os diários podem ser encontrados no anexo B localizado após a sessão de referências deste escrito.

Foram apuradas marcações indicativas de dedilhados utilizados pelos participantes em suas respectivas partituras por meio de scanner ou fotografia, a fim de tomar nota das decisões digitação dos participantes e verificar a relação de parâmetros de uso da revisão literária fazendo a associação cabível.

Por fim, a terceira etapa consistiu na coleta de performances musicais em vídeo de excertos em contexto musical amplo (i.e. unidade fraseológica, exposição, seção, episódio etc.), desde que atendesse a um excerto de estrutura fraseológica com início e fim delimitado. A performance dos excertos em vídeo foram entregues

¹⁹ Dedilhados Ternários

²⁰ Participante A.

²¹ Participante B.

quando os participantes se sentiram aptos a fazê-lo ou dentro de um período médio de três meses, e serviu como registro final da coleta de dados. Essa etapa se deu pela caracterização que a situação performática agrega, ou seja, o conjunto das atitudes no contexto da prática em paralelo com esta última desencadeia na preparação para a performance.

3.4 OS EXCERTOS

Os excertos foram escolhidos com base em sua possibilidade de aplicação de dedilhados diversos. Para isto foi levado em consideração o parâmetro da *disponibilidade digital* que permeou a busca por trechos de obra nos quais pudessem ser aplicadas à mão direita tanto fórmulas ortodoxas quanto heterodoxas. Assim os participantes poderiam pôr em prática as duas situações e assim gerar dados para uma conseguinte análise. Buscou-se trechos que contemplassem um caráter estilístico contrastante, entre si, para que os dedilhados pudessem ser colocados à prova quanto a sua capacidade de atender as demandas interpretativas geradas na variação do estilo. Outro fator que orientou a escolha pelas obras foi a sua atribuição ao cânone violonístico, portanto, obras com gravações atribuídas aos nomes de Segóvia ou Bream como orientou Molina (2006).

A supressão da demanda gerada a partir dos critérios supracitados resultou em dois trechos de obras relevantes do repertório violonístico. Os excertos destacados a seguir se encontram respectivamente nas obras: *Chaconne* da Partita n. II em Ré menor, BWV 1004 de J. S. Bach²² e o *Estudo n.7* presente nos 12 Estudos para violão H. Villa Lobos²³.

²² (1685 - 1750) Johann Sebastian Bach foi um compositor, multi instrumentista alemão do período barroco da música ocidental. (GROVE, p 108)

²³ (1887 - 1959) Heitor Villa Lobos foi um compositor e multi-instrumentista brasileiro, do século XX. Contribuiu com uma obra relevante para o violão brasileiro. (DUDEQUE, p 104)

Figura 11 - Recorte de trecho escalar – Chaconne.

B. W. XXVII. (4)

Fonte: BACH, J.S. Violin Partita No.II in D minor, BWV 1004. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1879.

A Partita n. II para violino, do compositor alemão, J. S. Bach é uma obra comumente adaptada para outras formações instrumentais que não a de sua origem, como é o caso da sua adaptação para o violão solo, popularizada por Andrés Segovia no séc. XX. Foi utilizada uma versão original para violino com o intuito de evitar possíveis influências que uma transcrição para violão poderia exercer sobre as decisões digitais dos participantes.

Segundo Grove (1910, p. 331) *chaconne* é uma dança barroca de possível origem espanhola, usualmente escrita em três por quatro, em que assim como na *passacaglia* a presença do *basso ostinato*²⁴ conduz a variações em uma dada sequência harmônica. O trecho em questão está na tonalidade de Ré menor e segue a lógica de tempo ternário supracitado. A sessão iniciada ao compasso 65 trata-se

²⁴ Significa a repetição contínua de uma frase na parte do baixo através de todo ou parte de um movimento, sobre o qual uma variedade de harmonias e figuras são construídas sucessivamente. (GROVE, 1910, p. 151, tradução nossa).

da oitava variação do tema exposto nos primeiros compassos que gradativamente é elaborada com o acréscimo de valores nas figuras de ritmo, o que resulta em uma série de escalas que variam, ora de forma ascendente, ora de forma descendente.

Figura 12 - Recorte de trecho escalar - Estudo n. 7.

Fonte: VILLA LOBOS, Heitor. Douze études: pour guitare. Editions Max Esching, Paris, Copyright 1953.

Segundo Zanon (2006), o sétimo estudo da série de doze, do compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos, foi o único a cair no gosto de Segovia por ter similaridades com o capricho n. 17 de N. Paganini, compositor italiano do século XIX, que é caracterizado por seu estilo de vigor virtuosístico. A sessão destacada em vermelho está na tonalidade de mi maior, inicia com uma sequência de escalas com duas oitavas, majoritariamente descendentes, sendo antecedidas por anacruse ao início de cada uma delas e segue a indicação *très animé*²⁵.

²⁵ Muito animado. (tradução nossa)

4 RESULTADOS

A seguir são apresentados os resultados da coleta de dados e a sua discussão. Para os dados oriundos das entrevistas foram levantados temas emergentes das respostas dadas ao nosso questionário. Já os dados dos diários, foram expostos através de gráficos gerados a partir do preenchimento de formulários veiculados pela plataforma *Google Forms*. Também foram expostas e analisadas as decisões digitais dos participantes através da amostragem das marcações feitas à mão nas respectivas partituras das obras do estudo e acompanhadas ainda pelas vídeo-performances realizadas pelos mesmos.

4.1 APRESENTAÇÃO DOS PARTICIPANTES

Participante A

O participante A se identifica com o gênero masculino, tem 33 anos de idade e é doutor em Performance musical com ênfase no violão em uma universidade brasileira. Teve uma iniciação musical informal ao violão por intermédio de seu pai a partir dos seis anos de idade, aos 16 iniciou os estudos formais passando por diversos professores, até o ingresso na universidade. Atualmente atua como professor do magistério superior e integra um grupo camerístico contemporâneo. O participante também é compositor e intérprete de obras para violão solo.

Participante B

O participante B se identifica com o gênero masculino, tem 24 anos de idade e possui bacharelado em música com ênfase no violão de concerto em universidade brasileira. Iniciou as atividades musicais através de um projeto social em sua cidade natal, posteriormente ingressando em um conservatório local e curso de graduação. Atualmente é mestrando em universidade estadunidense da qual é bolsista, tem atuado como professor particular de violão na região onde reside e dá concertos esporádicos em formação solo e camerística.

4.2 DECISÕES DIGITACIONAIS

4.2.1 GESTO ESCALAR COMUM, INDIVIDUAL.

A fim de caracterizar a práxis cotidiana dos participantes, buscamos ao longo da nossa entrevista, destacar elementos narrativos que descrevessem o reflexo motor genuíno, não pensado, porém condicionado, perante situações musicais

escalares, o qual chamamos de gesto escalar comum. Este aspecto contribuiu para a construção de um paralelo entre as suas perspectivas quanto ao gesto escalar comum e o uso de dedilhados não binários.

Participante A

Ao questionarmos qual o dedilhado para execução de escalas seria considerado o reflexo genuíno do participante A, de imediato, afirmou: “Hoje em dia, naturalmente, vou te dizer o que eu faço sem pensar, é fazer ‘I M’” (Entrevista, p. 8), sugerindo assim um gesto escalar comum inclinado a um cenário digitacional binário. Por outro lado, o mesmo declarou ter tido dificuldade com os mesmos dedilhados tradicionais: “eu sempre tive muita dificuldade com passagens escalares [...] muito problema técnico, muito problema com digitação binária” (Entrevista, p. 3). Esta fala associa dificuldades de ordem técnica à sua lida com dedilhados binários em passagens escalares. Observa-se um contraste quando o participante alega que o dedilhado binário foi uma demanda de relativa dificuldade a se superar e ainda assim esse o mesmo é colocado como o seu modo comum de execução escalar.

Ao fazer uma auto avaliação da sua capacidade de executar escalas, considerando semicolcheias à 120 BPMs, o participante pontuou dificuldades específicas como a direção das escalas:

[...] eu percebo que o descendente é mais fácil [...] o ascendente é um pouco mais difícil [...] Eu vejo que quando eu faço descendente, como o dedo parece que já fica mais pra cá, é mais fácil. (Entrevista, p.07)

Para o participante, a direção ascendente de escalas apresenta um nível maior de dificuldade em relação à descendente. A ocorrência de dificuldades específicas pode influenciar na tomada de decisão digitacional.

O depoimento do participante pode caracterizá-lo como alguém com tendência a um gesto escalar comum para execução de escalas com dedilhados binários ‘I M’. Isto posto, a caracterização do mesmo pode estar de acordo com a descrição do perfil curricular médio do estudante de violão brasileiro apontada por Scarduelli e Fiorini (2015) e, ainda, alinhado à tendência ao uso de dedilhados binários defendida por Souza Barros (2008, p.1). Isto vem reafirmar uma conjuntura pedagógica influenciada por abordagens tradicionais, nas quais se utiliza de tratados oriundos, principalmente, da Europa do século XIX.

Participante B

O participante B também foi direto ao responder sobre a sua maneira habitual de executar escalas: “É uma resposta natural para mim. Acredito. [...] deve ter muitos motivos, que eu não conheço, de escolher logo o ‘I M’ [...]”. O participante pode ter o gesto escalar comum voltado para fórmulas binárias, previsto pela descrição já citada por Souza Barros (2008). O mesmo ainda reforçou:

[...] algumas vezes eu resolvo escalas com ‘I A’, já consegui testar um pouco isso do ‘I A’, continuar no binário, mas geralmente o que acontece quando vejo uma escala? Primeira coisa, se eu conseguir a boa velocidade logo com ‘I M’, perfeito, tá resolvido. (Entrevista, p.18)

Sobre a sua avaliação pessoal quanto ao domínio da demanda técnica escalas é relevante observar que para o participante B, a questão da resolução escalar está diretamente associada à perspectiva da velocidade. Souza Barros (2008, p.115) observou que violonistas de gerações mais jovens, tinham tendência a buscar velocidades maiores em relação aos de gerações anteriores. No caso do participante B, embora não fique claro o que vem a ser “uma boa velocidade”, há uma atenção dada ao que se pode estar associado ao cumprimento de indicadores de andamento e, uma vez que este é alcançado, chega-se ao patamar de satisfação. Todavia, o mesmo chegou a afirmar: “não sou um cara que gosta muito de velocidade, essas coisas virtuosas não” (Entrevista, p.17). O que aponta para uma inclinação conservadora no que diz respeito aos marcadores de andamento, embora não seja possível afirmar isto com precisão dada à natureza subjetiva da discussão do tema.

4.2.2 DISPOSIÇÃO PARA O USO DE D.T.

Buscando conhecer o vocabulário técnico digitacional dos participantes, averiguou-se a disposição para o uso de dedilhados ternários como parte integrante deste vocabulário e vislumbrar a sua perspectiva de aplicação.

Participante A

O participante apresentou um esboço de como possivelmente se dá o seu processo de tomada de decisão para o uso do dedilhado na execução de escalas. A princípio, ressalta-se a disposição para a utilização de abordagens não

convencionais em suas decisões digitacionais. Ao mencionar os processos de prática ao longo de sua trajetória, o participante pondera:

Em momentos diferentes da vida, fui focando mais em uma ou outra fórmula e depois eu acabei fazendo uma mescla das duas. Quando eu vejo que funciona mais o binário eu faço binário [...] por influências também e orientações que aí acabei evidenciando uma coisa (binário) e depois evidenciando outra (ternário). Hoje em dia eu realmente vejo o quê que cabe e onde [...] Então, as duas fórmulas, eu utilizo. (Entrevista, p.01)

A fala do participante sugere que tal disposição foi influenciada diretamente por artistas de referência, e também pelos seus professores.

Quando questionado sobre o uso de D.T, em performances, o mesmo relatou ter usado no palco mais de uma vez:

[...] essa peça do Edino Krieger, Passacaglia para Fred Schneiter, durante muitos anos eu tocava ela só com digitação ternária. A Sonata Jocosca, eu me lembro das primeiras vezes que eu toquei, era tudo com digitação ternária, quando aparecia pra manter alguma escala difícil em alguma música. Tocava um prelúdio de Bach e tinha escala no meio que eu fazia com digitação ternária. (Entrevista, p.8)

O participante A relatou ainda, ter usado outros dedilhados não convencionais como 'P I', 'P M': "[...] eu toquei, durante um tempo, a Passacaglia para Fred Schneiter, cheio de passagem escalar e eu vivia tocando aquilo com digitação de três/quatro dedos [...]" (Entrevista, p. 9). Há de se considerar as fórmulas binárias que utilizam o dígito 'P' como par, pois dentro da práxis tradicional o mesmo não costuma atacar as cordas primas como vemos em Carulli (1842) e Carcassi (1836). Sendo a ação pungente do polegar um elemento que justifica a recomendação ao não uso do mesmo para o ataque das cordas primas²⁶.

Tendo o participante feito o uso de D.T. em situações performáticas, pode-se aferir que o mesmo, possivelmente, dispõe de um vocabulário técnico no qual os D.T. estão sistematicamente sendo considerados quanto às possibilidades do seu uso. Inclusive em cordas primas e dedilhados quaternários:

[...] eu estou falando aqui ternária, mas também outra possibilidade que é binária era o P I e o P M, que eu fazia direto também às vezes em passagem escalar mesmo, como se fossem figuetas só que aí em vez de ser assim né ('P' para dentro), pra fora mesmo a técnica do violão a mesma combinação. (Entrevista, p.07)

O uso do polegar nas duas primeiras cordas do violão pode apresentar um desafio no equilíbrio sonoro devido a já mencionada dificuldade de controle que o

²⁶ Três primeiras cordas violão.

dígito forte tem de não exceder o limite da corda em questão (SOUZA BARROS, 2008, p.41). A sua utilização representa uma ruptura do paradigma técnico instrumental. Portanto, o participante demonstra uma disposição para experimentação de abordagens para além dos moldes tradicionais.

Sobre o uso de D.T. o participante acrescentou:

Já o dedilhado ternário ele é um dedilhado que eu não faço ele no natural, eu planejo ele, então tipo assim, eu vou fazer essa digitação usando três ou quatro dedos, mas eu vou planejar ela, agora fazer naturalmente uma digitação ternária [...] pra mim nunca foi natural pensar nisso. (Entrevista, p.05)

A disposição digitacional observada do Participante A é o uso combinado de D.B e D.T. No entanto, nos termos colocados pelo próprio, é possível observar que a perspectiva quanto ao uso de D.T. se estabelece enquanto situação fora da sua zona habitual.

Participante B

Quando questionado sobre considerar o uso de D.T. em sua resolução escalar, o participante B acenou positivamente: “sim [...] eu acho que era no início ou era no final da escala do Zapateado que eu colocava o ‘P’ mas a escala quase por completo era ‘i m a’”. Segundo o participante, os dedilhados fora do escopo binário são considerados para o uso, porém, apenas depois de verificadas todas as possibilidades binárias possíveis:

[...] já tive alguns casos que o I M não tava saindo bem, eu não tava encontrando possibilidades tanto na mão esquerda quanto na direita pra que isso soasse tudo muito bem aí eu comecei a usar três dedos, às vezes quatro contando com o polegar. (Entrevista, p.18)

Neste caso, o D.T. e outros dedilhados não binários, parecem ter atendido demandas que não puderam ser supridas pelo uso de D.B. ainda que essas tenham sido testadas em variedade de possibilidades. Sendo assim, os dedilhados heterodoxos foram utilizados em última instância.

O participante descreveu o uso de D.T. em resoluções escalares no seu repertório:

[...] esse repertório das três peças [*Tres Piezas Españolas*, de Joaquín Rodrigo] e na minha cabeça já vem imediatamente na cabeça o ternário, não vai ser mais binário, porque eu vi que funcionou muito bem e tive um prazo muito curto pra pegar a peça [...] era pra encaixar no concerto em 2019, um recital solo, parte da grade do curso e quando eu comecei a ler o zapateado, quando cheguei às escalas, [...] era um terror e depois virou algo tranquilo. (Entrevista, p.20)

Na fala acima, observa-se que o participante, embora tenha uma tendência ao uso majorado de D.B., considera usar D.T. por considerar, nesse caso específico, uma resolução de curto prazo.

[...] a primeira vez que eu toquei o zapataeado e eu comecei a usar o ternário de imediato eu consegui uma velocidade que eu não tava conseguindo no 'I M', talvez não tão a questão da velocidade nesse primeiro, segundo dia estudando com ternário, mas a questão de que, eu consigo passar mais tempo praticando com ternário do que o binário, que eu vou cansar muito mais com o binário, é como dividisse o trabalho de dois agora pra três, então cada um vai ficar mais tranquilo ali pra tocar. (Entrevista, p.20)

O Participante B atribuiu ao uso de D.T. o alcance do andamento desejado em um menor prazo comparado à experiência anterior com D.B., em que havia uma extensão do tempo médio de prática relacionado com o fator resistência física. Segundo o mesmo, D.T. proporciona uma maior distribuição do movimento entre os dígitos. Sobre este tema, Souza Barros (2008, p.4), associou o uso de dedilhados não binários à “sobra técnica”, conferindo ao usuário menor desgaste digital, que no caso do participante acarretou em uma quantidade maior de tempo de prática.

4.3 PRÁTICA DE ESCALAS

Participante A

O participante A descreveu o seu processo de estudo de escalas: “o meu estudo de técnica sempre foi um estudo aplicado”. A *técnica aplicada* defendida por Carlevaro (1985) consiste na aplicação direta da prática de exercícios elaborados a partir de demandas técnicas específicas encontradas em um dado repertório. Dentre os processos descritos, foi mencionada a sua maneira de pensar a resolução escalar:

A abordagem de escalas que eu estudei foi muito mais uma perspectiva mecânica do que uma de muitos métodos que conhecer o braço do instrumento, diferentes escalas, escala em fá sustenido maior, não, eu fazia só escala de sol maior de cima pra baixo e tal e variando em várias coisas então era escala no sentido mecânico e técnico, não era o que muitos métodos traziam de várias tonalidades, o Pujol traz tudo quanto é tonalidade de quanto é jeito, em terças, em sextas e tal né. Mas não, era a ideia de um estudo mecânico mesmo, de condicionamento físico, de consciência corporal, de relaxamento, estava muito mais ligada com essa questão mecânica do que com conhecer as notas, conhecer as formas da escala. (Entrevista, p.07)

Para o participante A, a sua prática regular de escalas teve o papel de condicionar o corpo dentro dos aspectos relacionados ao reflexo motor, a resistência para manter o fluxo articular sem a perda de andamento e o relaxamento para evitar tensões musculares indesejadas. É sabido que Segovia (1953, p.1) apoiara a prática de escalas diatônicas maiores e menores. Para o espanhol, o estudante poderia dedicar até duas horas por dia ao estudo paciente de escalas para alcançar não só o patamar de aptidão para velocidade como também desenvolver aspectos posturais, independência digital, a elasticidade dos dedos e ainda trabalhar a qualidade de produção sonora.

Participante B

Segundo o participante B, durante o seu período de graduação, cerca de uma hora diária era dedicada à técnica pura, sendo parte integrante desta prática cotidiana ocupada pela prática de escalas:

[...] esse foi um processo no início da graduação onde eu começava sempre o meu dia com técnica pura e dentro da técnica dentre outras coisas que tinham, tinham escalas, então, durante um bom tempo, eu fiquei seguindo essa planilha e sempre tocando escala, com o passar do tempo eu fui desenvolvendo melhor devido essa organização só de técnica pura e fui me chateando um pouco em ficar todo dia dedicando um bom tempo a técnica pura aí comecei a optar por outra ótica de resolver dificuldades técnicas, então era encontrar o que a música... o repertório que eu vou tocar, o que ele tem e usar[...] (Entrevista, p. 15)

O participante B, como mostra o depoimento supracitado, demonstra ter encarado a prática de escalas, a priori, como um fator de condicionamento o qual o preparava para a prática do repertório. Todavia, essa abordagem organizacional da prática foi substituída por algo mais voltado para a *técnica aplicada* de Carlevaro, dando maior importância à demanda técnica diretamente vinculada ao repertório trabalhado.

4.4 FORMAÇÃO E INFLUÊNCIA

Buscamos entender como a formação dos participantes podia direcionar a sua tomada de decisão digital.

Participante A

O participante A teve sua iniciação musical em casa, orientado pelo pai, que fora um violonista proficiente no instrumento. Passado um período, iniciou o que chamou de estudo sistemático do instrumento onde teve a orientação de professores

que o auxiliaram com a organização da sua prática. O participante informou que durante um tempo dedicou parte do seu estudo diário às escalas:

De digitação binária eu só estudei 'I M', [...] esse período todo que eu te falei [...], eu estudei todas as combinações 'I A', 'M A' também, mas agora aplicar em música, só aplico 'I M' ou digitação não binária. (Entrevista, p.07)

O estudo programado de escalas esteve presente no seu percurso formativo, dentre eles os D.T.s foram considerados e praticados, no entanto a D.B esteve presente como a primeira opção a se considerar, visto que esta se estabelecia como gesto escalar comum.

Participante B

O participante B foi iniciado ao violão por meio de um projeto social em sua cidade natal. O mesmo conta que durante os primeiros anos no projeto as atividades musicais consistiam em tocar em grupo sempre fazendo melodias:

Eu comecei em projeto social e era tocando melodias no violão, não era tocando acorde ou lendo música ou algo desse tipo. Pra gente conseguir tirar som naquele tempo, quando eu comecei, era instruído a tocar com apoio e aí eu comecei a tocar só com o I, desenvolvi até certo uma velocidade só com o 'I', em seguida foi o 'M' e aí a alternância entre os dois e sempre tocando com apoio, [...] eu não comecei com acordes, não conseguia montar acordes, era muito difícil pra minha mão, eu era muito pequeno. (Entrevista, p.17)

Desde os primeiros anos de musicalização o participante foi direcionado à uma abordagem escalar essencialmente binária e específica, o dedilhado 'I M' que esteve presente antes mesmo da sua vivência com acordes.

O participante falou sobre o seu período de graduação e como um professor o apresentou a abordagens não binárias de resolução escalar.

[...] ele me falou sobre essas possibilidades e aí eu comecei a estudar alguns livros sobre isso e algumas recomendações dele, do Brouwer, depois algumas coisas do Matt Palmer [...] foi uma das soluções que ele também me apresentou porque eu nunca demonstrei ser, dentre muitos alunos, um cara que tivesse velocidade, comparado a outros. Tinha outros alunos que a velocidade era algo simples pra eles, eu não tinha essa desenvoltura pra tocar coisas muito rápidas. (Entrevista, p.19)

O contato inicial do participante com uma abordagem não binária se deu através da intervenção direta do professor, como se observa acima. Para além disto,

é possível observar um ambiente, minimamente instigante, no qual o mesmo se via influenciado por colegas violonistas na questão da velocidade.

4.5 PERFIL ESCALAR

Ainda que não sirva para fins de comparação, devido à semelhança entre os referidos, pode-se afirmar que o perfil escalar dos participantes A e B pode ser dado como o de violonistas que têm o seu gesto escalar comum voltado principalmente para o binarismo digital. Todavia, a sua afirmada disposição para o uso de D.T. sugere que a composição do vocabulário técnico dos mesmos dá margem para o uso de D.T., principalmente em situações onde o D.B. a princípio não supre a demanda velocidade.

Contudo, há de se ressaltar que embora ambos tenham reportado ter conhecimento do Modelo integrado de digitação heterodoxa (SOUZA BARROS, 2008), o participante A menciona ter sido aluno do professor Nicolas de Souza Barros, autor do referido modelo, o que pode conferir a este participante uma relevante familiaridade com o tema e a práxis propriamente dita.

4.6 CONHECIMENTO PRÉVIO DOS EXCERTOS

Sob a premissa de que os participantes já tivessem uma proximidade pregressa com as obras do estudo, dado a sua relevância ao cânone violonístico, buscamos confirmar o conhecimento de gravações, leituras e/ou execução das mesmas. Era esperado que no mínimo houvesse uma escuta prévia das obras do estudo, já que o perfil formativo dos participantes sugere um currículo que cobre um repertório vasto no qual tais obras não poderiam estar de fora.

Participante A

O participante A afirmou ter memória auditiva de gravações variadas e recitais presenciais em interpretações de diversos músicos da Chaconne, porém, nunca havia lido a obra anteriormente. Já para o estudo n. 7, o mesmo já havia lido e estudado justamente toda a sessão escalar além de ter uma memória auditiva de gravações, como pode ser observado no trecho da entrevista:

O estudo 7 é curioso porque eu nunca li o estudo 7, nunca toquei, nunca li, exceto a primeira a parte que tem a partes escalares, inclusive eu compus uma peça baseada nas passagens escalares dessa obra. A minha peça que tem aquelas passagens escalares todas, ou seja, com as passagens

escalares específicas, eu tenho uma certa vivência mas vale ressaltar que eu nunca estudei direito[...] (Entrevista, p.2)

Embora a fala do participante denote uma descrença de que houve um estudo convicto da obra, pontuamos que há de se esperar o conhecimento prévio com o trecho, respaldada pelo indício de uma memória auditiva e por uma possível memória mecânica no caso do Estudo n. 7.

Participante B

O participante B reportou ter conhecimento de gravações das obras do estudo, porém, segundo o mesmo, não houve leitura ou mesmo qualquer intenção de prática anterior ao período da coleta de dados como se pode observar a seguir:

Eu conheço gravações, com certeza da chaconne e também dos estudos do Villa, específico o sete que vai ser usado, nunca cheguei a tocar, estudos do Villa, nem a ler, como a Chaconne também não, nunca cheguei a apresentar essas duas músicas, mas coisas do mesmo compositor né, então já toquei coisas de Bach, cheguei a apresentar em público e já toquei coisas do Villa Lobos também apresentando em público. (Entrevista, p.13)

Para o participante B ter tocado e conhecer um número relevante de gravações de obras distintas do mesmo compositor, portanto, possuir uma noção empírica do estilo composicional do mesmo, o que pode ter contribuído para a realização a etapa subsequente do estudo que seguiria.

Ambos os participantes responderam à entrevista afirmando ter, no mínimo, memória de audições das referidas obras, anteriores ao período de realização do estudo. Isso configura um conhecimento prévio no qual poderia as memórias auditivas e demais memórias no caso do participante A, influenciar no processo de aprendizado e no resultado final, ou seja, a performance em vídeo.

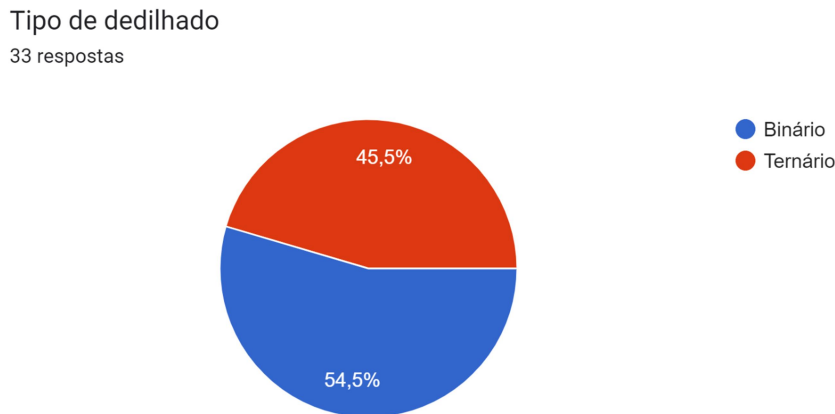
4.7 DIÁRIOS DE ESTUDO: RESULTADOS

A seguir, são apresentados os gráficos, imagens e tabelas que forneceram informações quantitativas mediante o preenchimento dos diários a cada sessão de estudo. Os dados dos diários trouxeram informações referentes ao tempo médio de prática, marcadores metronômicos e mudanças de digitação (mão direita e mão esquerda). A relação completa de respostas dadas aos diários se encontra nas planilhas do Anexo B.

4.7.1 CENÁRIOS DIGITACIONAIS

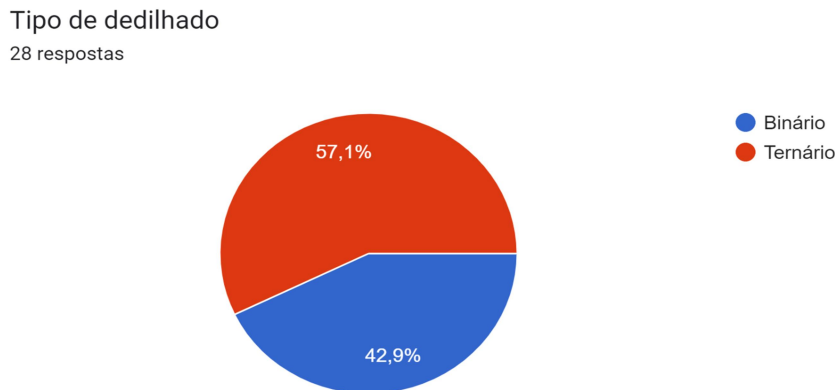
Como já foi mencionado, o conceito de *Cenário de Digital* de Alípio (2014, p.99) foi utilizado para orientar o paralelo entre o conjunto de parâmetros que permeiam a utilização de dedilhados binários ou ternários. Estabelecendo relações entre os cenários digitais e as variações de tempo, estilo do trecho e mudanças digitais, foi possível averiguar as sutilezas em seus respectivos contextos. As figuras 11 e 12 mostram os gráficos gerados a partir do número total de sessões de prática dos participantes e a sua distribuição nos dois cenários.

Figura 13 - Participante A. Relação número de sessões com tipo de dedilhado.



O gráfico de respostas do participante A na figura 13 mostra uma sutil predominância de sessões em cenário binário. Das 33 reportadas ao relatório, 15 foram destinadas ao trabalho com dedilhados ternários, enquanto em 18 delas prevaleceu o uso de D.B. na preparação, sendo assim, houve um total de três sessões a mais para prática com os dedilhados ortodoxos.

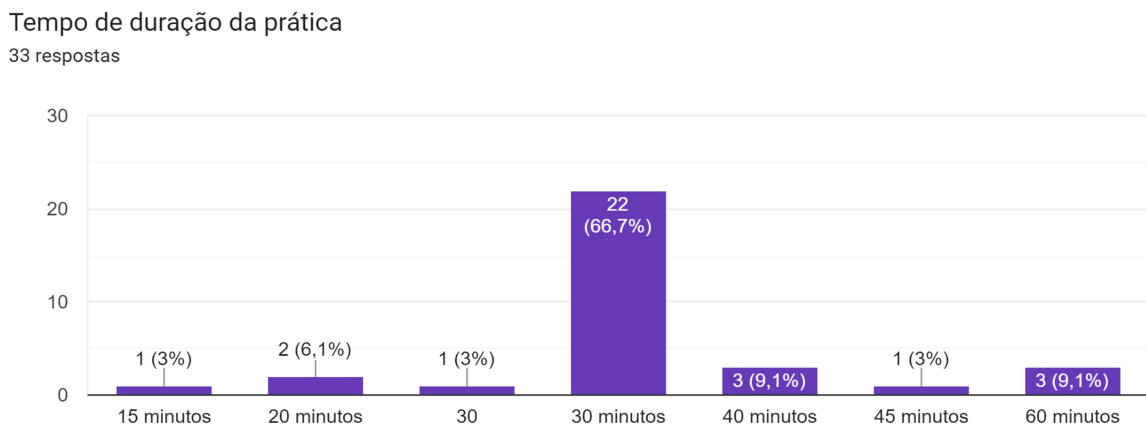
Figura 14 - Participante B. Relação número de sessões com tipo de dedilhado.



O gráfico de respostas do participante B na figura 14 demonstra uma leve predominância das sessões em cenário ternário. Das 28 sessões reportadas ao relatório, 16 foram direcionadas ao uso de D.T., enquanto em 12 delas prevaleceu o uso de D.B. na preparação, portanto, quatro sessões de prática com D.T. a mais foram realizadas.

4.7.2 RELAÇÃO COM TEMPO DE PRÁTICA

Figura 15 - Participante A. Duração média do tempo de prática.



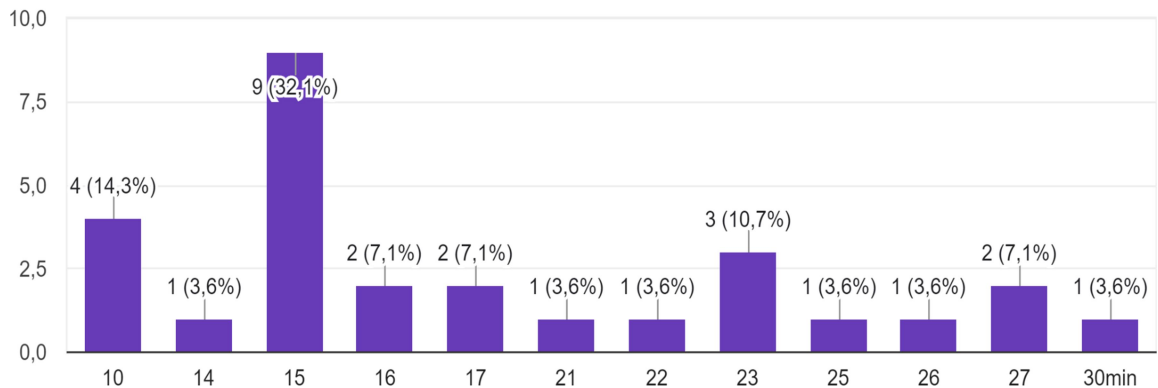
A variação do tempo de prática por sessão do participante A, apontada pela figura 13, ficou entre 15 e 60 minutos, acarretando em uma média de aproximadamente 33 minutos por sessão em relação ao valor total de entradas. Em

22 das 33 sessões reportadas, o participante A manteve 30 minutos por sessão, o que representou a maior parte das respostas.

Figura 16 - Participante B. Duração média do tempo de prática.

Tempo de duração da prática

28 respostas



A variação de tempo de prática por sessão do Participante B, como aponta a figura 14, ficou entre 10 e 30 minutos, acarretando em uma média de, aproximadamente, 18 minutos por sessão do valor total de entradas. As sessões com 15 minutos de duração prevaleceram em relação ao número total, na parte das respostas, o tempo de 15 minutos em 9 das 28 conforme demonstrado no gráfico.

Ressaltamos que a atribuição do tempo de prática estipulado por ambos os participantes se deu a partir das suas respectivas necessidades, possibilidades e abordagens pessoais quanto ao planejamento da prática. Sendo assim, não houve controle do pesquisador sobre este aspecto quando visto de forma geral. No entanto, ao analisarmos os quantitativos dos participantes dentro dos seus parâmetros em cenários digitais distintos, foi possível observar semelhanças e divergências nos dados cenários, como indicam as tabelas a seguir.

Tabela 2 - Participante A. Média de tempo de prática em cenários digitais distintos.

D.B.			D.T.		
Nº de sessões	Tempo por sessão		Nº de sessões	Tempo por sessão	
15	30 min		1	15 min	
3	60 min		2	20 min	
			8	30 min	
			3	40 min	
			1	45 min	
Total	Total	Média	Total	Total	Média
18	630 min	~35 min	15	460 min	~30 min

A tabela 2 mostra a relação da quantidade média de tempo por sessão em função do cenário digital do participante A. Observa-se que o participante A investiu uma quantidade de tempo maior no cenário binário. A média gerada a partir do total de sessões ficou em torno de 35 minutos para o cenário binário e 30 minutos para o cenário ternário.

Um aspecto interessante a ser ressaltado é que o participante A mencionou à entrevista ter dificuldades com o uso de dedilhados binários (Entrevista, p.3). Este pode ser um indicativo de que o maior número de sessões, ainda que sutil, serviu para compensar a suposta dificuldade reportada pelo participante.

Tabela 3 - Participante B. Média de tempo de prática em cenários digitais distintos.

D.T.			D.B.		
Nº de sessões	Tempo por sessão		Nº de sessões	Tempo por sessão	
1	30 min		1	22 min	
2	27 min		1	16 min	
1	26 min		7	15 min	
1	25 min		3	10 min	
3	23 min				
1	21 min				
2	17 min				
1	16 min				
2	15 min				
1	14 min				
1	10 min				
Total	Total	Média	Total	Total	Média
16	329 min	~21 min	12	173 min	~15 min

A tabela 3 mostra a relação da quantidade média de tempo por sessão em função do cenário digital do participante B. A média gerada a partir do total de sessões ficou em torno de 21 minutos para o cenário ternário e 15 minutos para o cenário binário.

Um fator de semelhança entre os participantes foi observado nas sessões encontradas no período próximo ao de gravação da vídeo-performance do trecho onde houve um aumento no tempo por sessão. Ao observar o tempo total de prática realizada em cada cenário, é relevante atentar para o fato de que ambos os participantes investiram uma menor quantidade de tempo nas preparações dos cenários trabalhados a posteriori. Os gráficos apresentados nas figuras 15 e 16, respectivamente referentes aos participantes A e B corroboram:

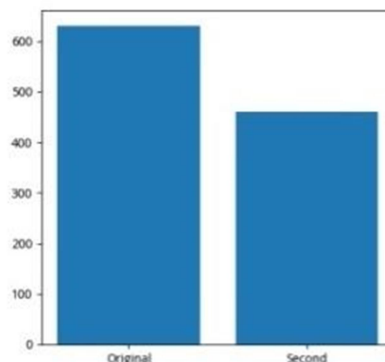
Figura 17 - Participante A. Porcentagem de redução de tempo de prática.

Porcentagem decrescente =

$$= \frac{630 - 460}{630} \times$$

$$100\% = \frac{170}{630} \times$$

$$100\% = \mathbf{26.9841\%}$$



O participante A apresentou uma redução no tempo total de prática de aproximadamente 27% no segundo cenário trabalhado, ou seja, no cenário ternário.

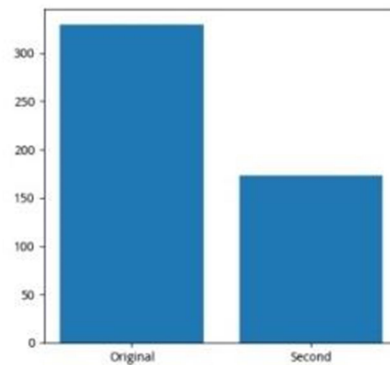
Figura 18 - Participante B. Porcentagem de redução de tempo de prática.

Porcentagem decrescente =

$$= \frac{329 - 173}{329} \times$$

$$100\% = \frac{156}{329} \times$$

$$100\% = \mathbf{47.4164\%}$$



O participante B apresentou uma redução de aproximadamente 47,5% no tempo total de prática no segundo cenário trabalhado, ou seja, no cenário binário.

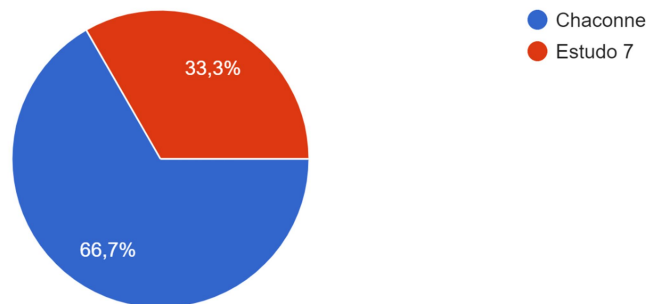
Recordamos que a etapa de prática e preenchimento de diários foi feita de maneira cruzada, de forma que o participante A iniciou no cenário binário enquanto o participante B no ternário. Este pode ser um indicativo de que uma vez aprendida a passagem dentro do seu contexto estrutural musical, a migração de cenário digital para o outro possivelmente pôde aproveitar o conhecimento prévio adquirido no cenário anterior promovendo uma otimização do tempo de prática no cenário seguinte. Contudo, esta ainda é uma análise generalista deste aspecto que as próximas interpelações devem agregar ainda detalhes não conferidos.

4.7.3 RELAÇÃO COM NÚMERO DE SESSÕES E ESTILO

Foi observada a quantidade de sessões em cada um dos cenários. Isto serviu para averiguar possíveis diferenças e semelhanças entre ambos.

Figura 19 - Participante A. Relação trecho praticado com número de sessões.

Trecho praticado
33 respostas



A figura 19 apresenta o número de sessões que o participante A empregou a cada trecho escalar. O participante A dedicou uma quantidade de sessões de prática significativamente maior para a obra Chaconne, 11 a mais em relação ao Estudo nº 7.

Tabela 4 - Participante A. Relação cenário digital e trecho musical.

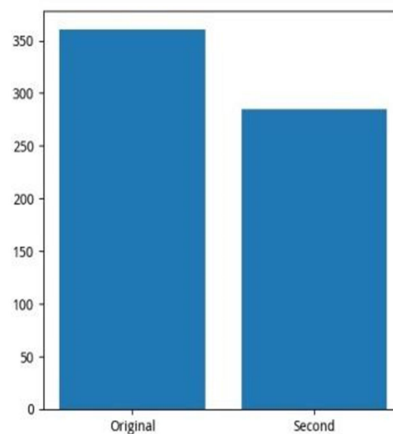
Chaconne com D.B.			Chaconne com D.T.		
Nº sessões	Tempo por sessão		Nº sessões	Tempo por sessão	
12	30 min		4	30 min	
2	60 min		3	40 min	
			1	45 min	
Total	Total	Média	Total	Total	Média
14	360 min	~34 min	8	285 min	~35 min
Estudo no 7 com D.B.			Estudo no 7 com D.T.		
Nº sessões	Tempo por sessão		Nº sessões	Tempo por sessão	
3	30 min		4	30 min	
1	60 min		2	20 min	

Chaconne com D.B.			Chaconne com D.T.		
			1		15 min
Total	Total	Média	Total	Total	Média
4	150 min	~37 min	7	355 min	~25 min

A tabela 4 mostra como se deu a atribuição de tempo por sessão de prática em função do cenário digital e o trecho escalar do participante A. O mesmo participante dedicou 6 sessões a mais no cenário binário em relação ao ternário no preparo do trecho escalar da Chaconne. Houve ainda queda no tempo total de prática do cenário binário para o ternário, conforme a figura 18:

Figura 20 - Participante A. Variação do tempo total de prática na Chaconne.

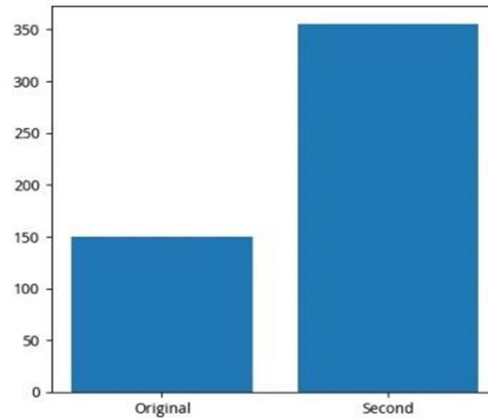
$$\begin{aligned}
 &\text{Porcentagem decrescente} = \\
 &= \frac{360 - 285}{360} \times 100\% = \frac{75}{360} \times 100\% \\
 &= \mathbf{20.8333\%}
 \end{aligned}$$



No preparo para a passagem escalar do *Estudo n. 7*, o participante A imprimiu menos sessões e uma menor quantidade de tempo em relação a *Chaconne*. Ao comparar o número de sessões e a quantidade de tempo total praticada nos dois cenários, é possível observar que houve um aumento significativo desses valores no cenário ternário, embora não tenha superado os números da *Chaconne*.

Figura 21 - Participante A. Variação do tempo total de prática no *Estudo n. 7*.

$$\begin{aligned} \text{Aumento percentual} &= \\ &= \frac{355 - 150}{150} \times 100\% = \frac{205}{150} \times \\ &100\% = \mathbf{136.6667\%} \end{aligned}$$



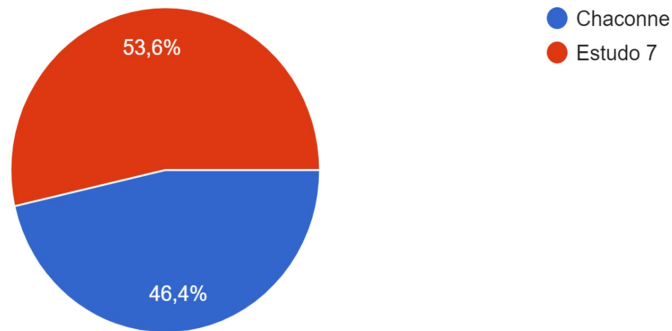
Tendo em vista que este foi o único aumento percentual em relação a quantidade tempo, é justificável que essa quebra no padrão tenha se dado devido ao fato já mencionado de que o participante A já executava toda a sessão escalar segundo ele mesmo:

O estudo 7 é curioso porque eu nunca li o estudo 7, nunca toquei, nunca li, exceto a primeira parte que tem a partes escalares, inclusive eu compus uma peça baseada nas passagens escalares dessa obra.[...] Ou seja, o Estudo 7, é uma peça específica que eu já toquei as passagens escalares. Muito! Já toquei essa peça dezenas de vezes em público até.

Levou-se essa informação em consideração para ponderar que possivelmente a isso se deve a quantidade reduzida de tempo do participante e o aumento na mudança para o cenário ternário, uma vez que o gesto escalar comum do participante tende ao binarismo.

Figura 22 - Participante B. Relação trecho praticado com número de sessões.

Trecho praticado
28 respostas



A figura 22 apresenta o número de sessões que o participante B empregou a cada trecho escalar. Houve equilíbrio na quantidade de sessões para cada excerto, embora tenha prevalecido as sessões de prática do Estudo n. 7.

Tabela 5 - Participante B. Relação cenário digital e trecho musical.

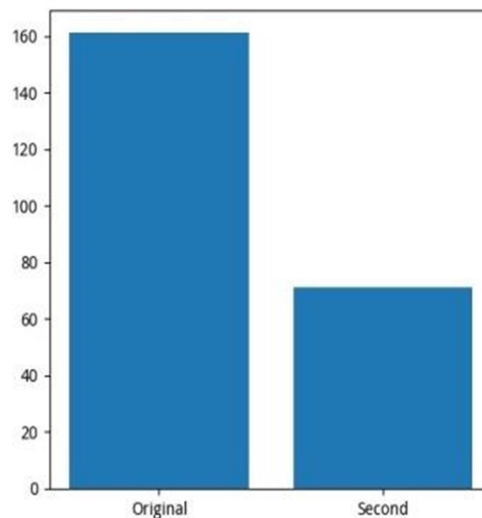
Chaconne com D.T.			Chaconne com D.B.		
Nº sessões	Tempo por sessão		Nº sessões	Tempo por sessão	
1	30 min		1	16 min	
1	27 min		3	15 min	
1	25 min		1	10 min	
1	23 min				
1	17 min				
1	15 min				
1	14 min				
1	10 min				
Total	Total	Média	Total	Total	Média
8	161 min	~20 min	5	71 min	~14 min
Estudo 7 com D.T.			Estudo 7 com D.B.		
Nº sessões	Tempo por sessão		Nº sessões	Tempo por sessão	
1	27 min		1	22 min	
1	26 min		4	15 min	
2	23 min		2	10 min	
1	21 min				

1	17 min				
1	16 min				
1	15 min				
Total					
8	168 min	~21min	7	102 min	~15min

A tabela 5 mostra como se deu a atribuição de tempo por sessão de prática em função do cenário digital e o trecho escalar do participante B. O mesmo dedicou 3 sessões a mais no cenário ternário em ao binário quando trabalhou o trecho escalar da Chaconne.

Figura 23 - Participante B. Variação do tempo total de prática na Chaconne.

$$\begin{aligned}
 &\text{Porcentagem decrescente} = \\
 &= \frac{161 - 71}{161} \times 100\% = \frac{90}{161} \times \\
 &100\% = \mathbf{55.9006\%}
 \end{aligned}$$



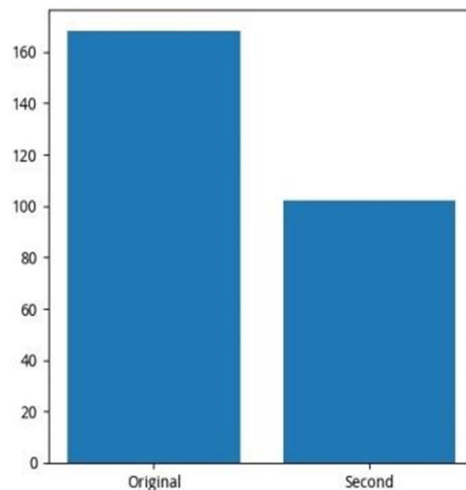
O número de sessões bem como a quantidade tempo total da prática do participante B, demonstraram uma queda no segundo cenário trabalhado. A figura 21 ilustra a redução percentual de aproximadamente 56% na quantidade do tempo

total de prática do cenário ternário em relação ao binário no trecho escalar da Chaconne.

Quanto à preparação do Estudo nº 7, o participante manteve o padrão de redução no número de sessões e tempo total de prática de um cenário para o outro como aponta a figura 22 abaixo.

Figura 24 - Participante B. Variação do tempo total de prática no Estudo n. 7.

$$\begin{aligned} \text{Porcentagem decrescente} &= \\ &= \frac{168 - 102}{168} \times 100\% = \frac{66}{168} \times \\ &100\% = \mathbf{39.2857\%} \end{aligned}$$



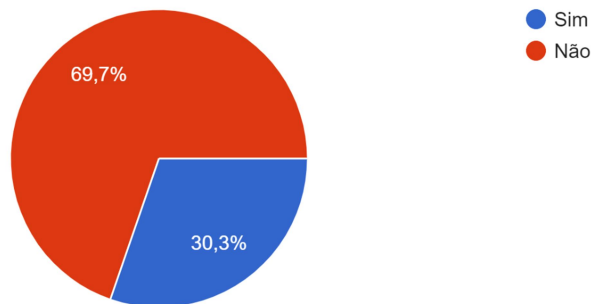
Foi percebida uma redução de aproximadamente 40% no tempo total de prática do cenário ternário em relação ao conseguinte binário.

4.7.4 RELAÇÃO COM ALTERAÇÕES DIGITACIONAIS

As taxas de alteração digital informaram características do processo de experimentação dos participantes nos cenários digitais.

Figura 25 - Participante A. Taxa de mudanças digitais.

Houve alteração no dedilhado de M.E. ou M.D. ?
33 respostas



A figura 25 mostra o percentual de alteração do dedilhado adotado pelo participante A.

Tabela 6 - Participante A. Alterações digitais em relação ao número de sessões.

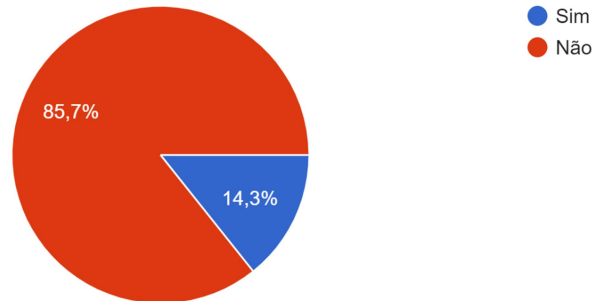
Número de sessões		Com alteração	%	Sem alteração	%
D.B.	18	4	22.22%	14	77.78%
D.T.	15	6	40%	9	60%

A Tabela 6 mostra o índice de alteração em cada um dos cenários. O número de sessões com mudanças digitais no cenário com D.T. foi superior ao de sessões sem alterações, o que pode indicar uma maior experimentação de diversas possibilidades digitais por parte do participante.

Figura 26 - Participante B. Taxa de mudanças digitais.

Houve alteração no dedilhado de M.E. ou M.D. ?

28 respostas



A figura 26 mostra o percentual de alteração do dedilhado adotado pelo participante B.

Tabela 7 - Participante B. Alterações digitais em relação ao número de sessões.

Número de sessões		Com alteração	%	Sem alteração	%
D.T.	16	3	18.75%	13	81.25%
D.B.	12	1	8.33%	11	91.67%

Mais de 85% das sessões ocorreram sem mudança de dedilhado. O mesmo participante afirmou deixar o dedilhado pronto desde as primeiras etapas de estudo e que esse processo vem logo após as primeiras leituras.

4.8 ESTRATÉGIAS DE ESTUDO E METAS UTILIZADAS

O estudo analisou as estratégias utilizadas pelos participantes A e B no contexto dos dois cenários, binário e ternário, bem como suas respectivas metas durante o processo de estudo e gravação de performances.

No cenário binário, o participante A empregou leitura e experimentação de digitações, estudo com o metrônomo e aumento gradual dos andamentos. Além disso, a prática foi realizada com e sem o metrônomo, a fim de simular a performance no caso do não uso do metrônomo. As metas estabelecidas foram a

memorização, a consolidação das digitações escolhidas e a manutenção da atenção à sonoridade, mecânica, digitação e aspectos musicais. Por fim, foram gravados vários *takes* de performance em vídeo com intuito de aproximar a experiência real de gravação e a seleção daquele que foi considerado o *take* propício para o envio, no julgamento do participante.

Já no cenário ternário, o participante A utilizou leitura e experimentação de digitações e a prática regular com o metrônomo, prevalecendo o uso intercalado com a não utilização do mesmo, especialmente na prática do trecho escalar da *Chaconne*. As metas estabelecidas foram a adequação do dedilhado, a definição do dedilhado a ser utilizado, a progressão dos marcadores metronômicos, a atenção à qualidade sonora, à condução de vozes no caso da *Chaconne* e ao fraseado para ambas as obras. O participante A também realizou gravações de teste das performances nesta etapa, tal qual fez na primeira.

As estratégias adotadas pelo participante A demonstraram ser coerentes com a consecução das metas estabelecidas. O estudo com o metrônomo e a simulação da performance foram estratégias presentes no preparo da performance nos dois cenários digitais. A utilização do metrônomo apresentou características similares em ambos os cenários, destacando principalmente o uso sistemático da graduação de marcadores de pulso. A gravação das performances se deu, possivelmente, para o monitoramento e auto-avaliação do progresso, além de fornecer um registro das interpretações alcançadas. Todavia, chama a atenção o fato de o participante não ter levantado a questão da memorização no cenário ternário, uma vez que este foi um tema recorrente na etapa do estudo no cenário binário.

O participante B, que iniciou o estudo no cenário ternário, utilizou leitura e experimentação de digitações (ambas as mãos) para os trechos escalares, a prática lenta e atenta ao som produzido, o uso de metrônomo aliado ao aumento gradual de marcadores metronômicos. Além disso, o participante menciona tocar o trecho na íntegra de maneira atenta, evitando parar durante a execução. As metas estabelecidas foram a adequação do dedilhado, a fidelidade ao pulso, a testagem da eficácia do dedilhado, tocar com clareza e fluência na execução.

Já no cenário binário, as estratégias adotadas foram semelhantes ao cenário anterior, incluindo leitura e experimentação, prática lenta e atenta, uso de metrônomo e aumento gradual de marcadores metronômicos. As metas também foram similares ao cenário anterior: adequação do dedilhado, fidelidade ao pulso, testagem da eficácia do dedilhado, tocar com clareza e fluência na execução.

O participante B apresentou um processo de preparo no qual as estratégias e metas tiveram uma similaridade relevante. Todavia, não houve discrepâncias significativas entre os cenários digitacionais na preparação do participante. No entanto, é importante ressaltar que não houve entradas por parte do participante B no item de comentário livre, único de livre escolha no formulário.

4.9 DEDILHADOS UTILIZADOS

O período de preenchimento dos diários teve como característica o processo de experimentação e escolha do dedilhado a ser utilizado. A seguir, são apresentadas as decisões derradeiras em formato de marcações pessoais dos participantes acompanhado das suas respectivas vídeo performances. Apresentamos os valores de pico e base em BPM²⁷ dos marcadores metronômicos a partir da percepção auditiva das vídeo performances com auxílio da função tap de um metrônomo digital.

Figura 27 - Participante A. Chaconne com dedilhado binário.

Obs: Não utilizei nenhum ligado técnico

B. W. XXVII. (4)

28

Fonte: BACH, J.S. Violin Partita No.II in D minor, BWV 1004. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1879.

A figura 27 mostra como o participante A optou pela permutação 'M I' do dedilhado 'I M' para o trecho destacado da Chaconne quando direcionado ao cenário digital binário na maior parte do trecho escalar em questão.

²⁷ Batida por minuto.

²⁸ <https://youtu.be/kFp3fVrld3k>

O Participante A assinalou a sua opção por não utilizar ligados técnicos, esta foi uma decisão deliberada do participante uma vez que essa não foi uma restrição imposta pela mediação do estudo.

Foi observada a presença contínua do uso de cordas soltas na digitação de mão esquerda, possivelmente com um meio de auxílio na execução de saltos. Esse recurso é utilizado, por exemplo, no início do compasso 70 e começo do 71, assim como no compasso 73.

Nos Compassos 74 e 75 houve a utilização de "p i m", possivelmente como meio de evitar cruzamento. No entanto, houve ocorrência de cruzamentos de dedo em algumas passagens do trecho escalar em questão, como na escala em fusas no final do compasso 70 terminando no 71, no final do 71 terminando no início do 72, na escala do início do 72 (cruzamento entre as notas sol e fá, respectivamente na primeira e segunda corda) e na mesma escala houve cruzamento entre o ré e o dó sustenido (quarta e quinta cordas). No terceiro tempo do compasso 75 houve cruzamento na descida da escala, da nota sol para fá bequadro (primeira e segunda cordas). Por fim, no compasso 76 também houve cruzamento da descida da escala nas notas ré para dó sustenido, segunda e terceira corda. Em alguns casos, foi utilizado o polegar para evitar cruzamentos, como nos compassos 72, 74 e 75, onde foi utilizada a técnica de "p i m" como meio de evitar cruzamento.

Os ornamentos, embora não indicados na marcação, parecem ter sido executados usando o recurso de corda dupla, deslizando o dedo indicador para ferir as cordas em questão, conforme a vídeo-performance. Além disso, o participante empregou a articulação *staccato* para a maior parte das figuras em semicolcheias, que ocasionalmente desenham o encadeamento harmônico do trecho, como forma de sustentar a fidelidade estilística do trecho.

Os marcadores metronômicos indicaram variação aproximada de 50 a 52 BPMs por semínima, o que pode caracterizar uma manutenção adequada do pulso. Também foi observado que o participante A utilizou 'M' nas partes fortes de tempo e, como demonstra a vídeo performance, apresentou um nível satisfatório de obediência das acentuações naturais do tipo de compasso e partes fortes e fracas de tempo.

Figura 28 - Participante A. Chaconne com dedilhado ternário.

Obs: Não utilizei nenhum ligado técnico

B. W. XXVII. (4)

29

Fonte: BACH, J.S. Violin Partita No.II in D minor, BWV 1004. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1879.

A figura 28 mostra como o participante A optou pela utilização combinada das permutações oriundas dos dedilhados 'A M I' e 'P M I' para o trecho destacado da Chaconne quando direcionado ao cenário digital ternário. Não houve marcações contínuas do D.B. em qualquer dos trechos estudados pelo Participante A, apenas demarcações de pontos de partidas com a delimitação do dígito que deveria iniciar o padrão binário. Pode-se deduzir, portanto, que as marcações simples como somente o dígito 'M' ou 'I' ao longo do excerto indicou o início de contínuos como 'M I' ou 'I M' e *simile* no transcorrer das linhas melódicas subsequentes.

Houve mudança da disposição digital no uso da permutação 'A M I' o participante optou por tocar a última nota com 'M' resultando em 'A M I M' uma variação da permutação 'I M A', considera por Souza Barros (2008, p. 182) fraca em

²⁹ <https://youtu.be/-PeokaPgmqQ>

relação ao seu espelhamento 'A M I'. Isto em compassos como: 65 e 67. Outra mudança sutil acontece nos compassos 73, 74, 75 e 76 onde o 'P' é utilizado de forma isolada, provavelmente para logo em seguida seguir o padrão de 'A M I' e mantê-lo.

No cenário ternário também foi observada a presença do uso de cordas soltas na digitação de mão esquerda, possivelmente com um meio de auxílio na execução de saltos. Esse recurso é utilizado, por exemplo, no início do compasso 70 e começo do 71, assim como no compasso 73 tal qual foi utilizado no cenário anterior.

Na digitação de mão esquerda do participante A, a *disposição digital* foi majoritariamente alinhada ao critério de agrupamento de três notas por corda. Houve também mudanças pontuais na digitação de mão esquerda para o trecho da Chaconne em relação ao cenário anterior (binário), possivelmente em razão da *disposição digital* que conduziu ao agrupamento de três notas por corda, tais foram grafadas pelo participante nos compassos 73 e 74.

A combinação de 'A M I' com 'P M I' utilizada pelo participante A, caracteriza o parâmetro da *transferência técnica*. A utilização do parâmetro é observada nos compassos: 68, 72, 73, 74 e 76. Vale ressaltar que as mudanças na *disposição digital* supracitadas, ocorridas nos compassos 65 e 67 bem como o uso combinado com digitações binárias como ocorre brevemente nos compassos 73, 74, 75 e 76 pode também caracterizar a *transferência técnica*.

Os marcadores metronômicos indicaram uma variação de 46 a 50 BPMs por semínima. É curioso que justo no cenário ternário o participante A tenha chegado num menor andamento e apresentado uma maior oscilação no pulso, contudo a diferença no tempo total de prática pode ter influenciado esse resultado. Todavia, o participante, conforme a vídeo performance, manteve a ideia fraseológica de staccato assim como no cenário binário. O participante também conseguiu empregar as acentuações condizentes com a fórmula de compasso e partes fortes e fracas de tempo. Destaca-se a manutenção do padrão 'A M I' para se executar figuras rítmicas onde se encontram agrupadas duas fusas seguidas de semicolcheias, nos compassos 65, 66, 67, 70 e 71.

Houve cruzamentos na escala que começa no terceiro tempo do compasso 70 ao 71, precisamente da nota lá para a nota ré (primeira e segunda cordas).

Também houve cruzamento de dedo no segundo tempo do compasso 74 do si bemol para o dó (terceira e segunda cordas).

Participante A. Análise comparativa dos dados da Chaconne.

Os dados da preparação do trecho escalar da Chaconne demonstraram divergências sutis e algumas semelhanças em cada um dos cenários digitacionais abordados.

No cenário digitacional binário, o participante manteve o padrão binário na maior parte do trecho, com poucas alterações de alternância. Já no cenário ternário prevaleceu o uso majorado da *transferência técnica* dos dedilhados 'A M I' e 'P M I' com outras combinações. Isto pode sugerir que na percepção do participante o cenário ternário propicia tal parâmetro.

Uma observação relevante no cenário binário é que a repetição proposital do 'M' é uma abordagem que pode ser encontrada em Tennant (1995, p.63), onde o autor recomenda repetições em mudanças de figura de ritmo como forma de aprimoramento do controle e velocidade, mas que também pode conferir um impulso para rápida alternância em casos de poucas articulações em velocidade, como é o caso.

Sobre os cruzamentos de dedo, foi possível observar o fenômeno nos dois cenários, porém é perceptível a maior ocorrência de casos no cenário ternário. Isso se deve provavelmente ao fato do participante se propor a não utilizar a técnica de ligados o que deve dificultar o desvio de tais cruzamentos.

Em relação aos marcadores metronômicos, o participante A entregou uma performance onde ao usar o dedilhado binário alcançou um andamento levemente maior que o apresentado no cenário ternário. Este resultado vai contra as premissas primárias de que o dedilhado ternário seria propício para a aquisição de velocidade. No entanto, entende-se essa como uma evidência anedótica insuficiente para se criar um argumento que venha refutar essa ideia inicial. Diferenças no tempo total da prática do participante A, podem ter influenciado a opção por um andamento mais ameno no cenário ternário.

Os fatores de semelhança se deram principalmente na questão da manutenção da acentuação e articulação staccato utilizada pelo participante, sendo estes fatores sem maiores discrepâncias. Por fim, o uso de cordas soltas também se

deu de forma similar em ambos os cenários, atuando com a mesma finalidade de facilitador da execução de traslados de mão esquerda, sejam eles transversais ou verticais.

Figura 29 - Participante A. Estudo n. 7 com de dedilhado binário.

Obs: Não utilizei nenhum ligado técnico

Très animé

mf

0 1 3 1 0 3 1 0 2 1 4 2 1 4 2 0 4 2

2 1 2 2 1 2

3 4 3 1 0

1(C2) 3

4 3 1 4 2 1 3 1 4 2 1 3 2 1 3 2

2 1 2 2 1 2

3 4 3 1 0

1(C4) 3

4 3 1 4 2 1 3 1 4

1 3 4 3 1 4 2 1 3 1 4

1 2 (bequadro)

4 2 1 4 2 1 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 2

4 2 1 2

rit.

30

Fonte: LOBOS, Heitor Villa. Douze etudes: pour guitare. Editions Max Esching, Paris, Copyright 1953.

A figura 29 mostra como o participante A optou pela permutação 'M I' do dedilhado 'I M' para o trecho destacado do Estudo n. 7 quando direcionado ao cenário digital binário. O participante optou por grafar somente o dígito 'M' ao início de cada sequência escalar, tal qual fez na Chaconne. Assim, como no preparo do trecho escalar da Chaconne, o participante optou por não utilizar ligados e executar todo o trecho de forma destacada.

Houve cruzamento de dedos no segundo tempo do compasso 1, da nota si para a lá (segunda e terceira cordas), no terceiro tempo do compasso, da nota sol

³⁰ <https://youtu.be/E7KTrMbQDus>

sustenido para o fá sustenido (terceira e quarta cordas) e no quarto tempo do mesmo compasso, da nota lá para o sol sustenido (quinta e sexta corda). Este padrão de cruzamentos se manteve nas escalas dos compassos 5 e 11, já nas escalas dos compassos 9 e 10, escalas similares porém, de menor extensão, diferenciou a terminação com 'P'.

Os marcadores metronômicos indicaram variação aproximada de 100 a 130 BPMs por semínima, o que pode caracterizar uma variação considerável do pulso. No entanto, é plausível considerar uma intenção agógica em justificativa da variação, conforme pode-se perceber na vídeo performance (nota de rodapé 29). Também foi observado que o participante A outra vez utilizou 'M' nas partes fortes de tempo e, como demonstra a vídeo performance, apresentou um nível satisfatório de obediência das acentuações naturais do tipo de compasso e partes fortes e fracas de tempo. Tal qual a execução da Chaconne, o participante também optou por repetir 'M' de maneira proposital nas figuras de ritmo duas semicolcheias agrupadas a uma colcheia.

Figura 30 - Participante A. Estudo n. 7 com dedilhado ternário.

Obs: Não utilizei nenhum ligado técnico

Tres animé

mf

0 1 3 1 0 3 1 0 2 1 4 2 1 4 2 0 4 2 1

a m i a m i a m i m p m i p m i p m i

2 1 2 2 1 2

a m i a m i

3 4 3 1 0

m i a m i

2 1 2 2 1 2

a m i a m i

3 4 3 1 0

m i a m i

4 3 1 4 2 1 3 1 4 2 1 3 1 4

i a m i a m i m p m i p m i p m i

1 3 4 3 1 4 2 1 3 1 4

a m i a m i a m i m

4 2 1 4 2 1 3 1 4 3 1 4 3 1 4 0

4 2 1 2

a m i a m i

1 2

(bequadro)

31

Fonte: LOBOS, Heitor Villa. Douze etudes: pour guitare. Editions Max Eschig, Paris, Copyright 1953.

A figura 30 mostra como o participante A optou pelo uso combinado das permutações oriundas dos dedilhados 'A M I' e 'P M I' para o Estudo n. 7 quando direcionado ao cenário digitacional ternário.

Não foram identificados cruzamentos de dedo na marcação do dedilhado ternário para o trecho em questão.

Prevaleceu o uso de *transferência técnica* de 'A M I' para 'P M I' na maior parte do trecho, especialmente nas escalas de duas oitavas, como é o caso dos compassos 1, 5 e 11. O participante usou o recurso principalmente ao acessar as cordas graves, a partir da quarta corda onde o alcance do polegar é maior e propício ao uso.

É possível observar que as terminações escalares que são incisivas, em cabeça de tempo nas escalas de duas oitavas, foram realizadas obedecendo à

³¹ https://youtu.be/W_cDHgvcn0k

disposição digital e por consequência terminaram com o dígito '1'. Já nas escalas de uma oitava, o participante usou o 'P' nas terminações, alterando sutilmente o padrão.

Os marcadores metronômicos indicaram uma variação similar ao do cenário binário, aproximadamente 100 a 130 BPMs por semínima, podendo caracterizar uma variação considerável do pulso. No entanto, levantamos a mesma hipótese de que possivelmente isso se deva a uma intenção agógica do participante.

Participante A. Análise comparativa dos dados do Estudo n. 7.

Assim como na preparação da Chaconne no cenário digitacional binário, o participante A manteve o padrão binário na maior parte do trecho, com poucas alterações de alternância, onde as escalas de apenas uma oitava foram terminadas com 'P' fugindo levemente da fórmula 'M l'. Já no cenário ternário prevaleceu o uso em maior parte da *transferência técnica* dos dedilhados 'A M l' e 'P M l'. Nesta obra em especial a manutenção da *disposição digital* foi um pouco mais linear se comparada com a obra anterior, uma vez que para esse trecho escalar o participante manteve os padrões com frequência. Ainda sobre a questão da *disposição digital*, no cenário ternário foi observado a prevalência do agrupamento de três notas por corda no que se refere à mão esquerda.

Os cruzamentos encontrados foram maioria no cenário binário, já que não foi possível verificar a sua presença no cenário ternário. Também se pode atribuir o fato de o participante não ter usado ligados, o que dificulta o desvio de tais cruzamentos em cenário binário.

Em relação aos marcadores metronômicos, o participante A entregou uma performance onde ao usar o dedilhado binário alcançou um andamento similar ao que foi apresentado no cenário ternário. Mais uma vez este resultado vai contra o esperado, que o dedilhado ternário seria propício para uma maior aquisição de velocidade.

Outro fator de semelhança se deu na questão da manutenção da acentuação coerente com a fórmula de compasso, parte forte e fraca de tempo, realizada em ambos os cenários. O uso da articulação propositalmente repetida do 'M' também foi observado na preparação e execução deste trecho escalar.

Participante B

Figura 31 - Participante B. Chaconne com dedilhado ternário.

32

Fonte: BACH, J.S. Violin Partita No.II in D minor, BWV 1004. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1879.

A figura 31 mostra como o participante B optou pelo uso combinado das permutações oriundas dos dedilhados 'A M I' e 'P M I' no trecho destacado da Chaconne quando direcionado ao cenário digital ternário.

O participante B não grafou a totalidade da sua digitação de mão esquerda, pontuando apenas a indicação de corda nos compassos 70, 71 e 76. A mão esquerda foi indicada somente em notas pontuais das escalas nos compassos 66, 67 e 68.

A *Transferência técnica* permeou o arcabouço digital do participante B. O uso do dedilhado 'A M I' foi sucedido de 'P M I', o binário 'P I' e a utilização de ligados, dessa forma não houve a predominância de uma única fórmula de

³² https://youtu.be/p4jvr_e2ifs

dedilhado. Além disso, o uso das combinações com 'P' se deu principalmente nos bordões, sendo os dedilhados 'P M I' e 'P I' utilizados com mais frequência nessa região do instrumento. Um aspecto ressaltado é que não foram observados cruzamentos de dedos, o que potencialmente está ligado à presença de uma maior variação digital.

A *disposição digital* do participante B obedeceu em parte ao agrupamento de três notas por corda no que se refere à mão esquerda, esse fato foi levantado a partir da observação da vídeo performance. Já os dedilhados, seguiram as permutações ótimas do escalonamento digitacional de Souza Barros (2008, p.182). Isto pode ter se dado devido às combinações proporcionadas pela *transferência técnica*. A utilização de cordas soltas facilitou a execução de traslados verticais e horizontais.

A medição metronômica apontou para o andamento de 45 BPMs conferindo uma manutenção fluida do pulso e não foi percebido variação relevante do tempo em torno desse número. O participante entregou uma performance onde as acentuações foram condizentes com a fórmula de compasso e partes fortes e fracas de tempo. Além disso, a articulação legato foi empregada pelo participante que usou o recursos de *campanellas* nos compassos 68 (terceiro tempo) e 72 (primeiro tempo) dando ênfase a sua escolha articular. Por fim, a execução dos ornamentos presentes nos compassos 73 e 74 foram feitas com ligados de mão esquerda.

Figura 32 - Participante B. Chaconne com dedilhado binário.

33

Fonte: BACH, J.S. Violin Partita No.II in D minor, BWV 1004. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1879.

A figura 32 mostra como o participante B optou pela predominância do uso combinado das permutações oriundas dos dedilhados 'I M', 'P I', ocasionalmente acrescentando o 'A' antes de seqüências de 'I M' para o trecho destacado da Chaconne quando direcionado ao cenário digital binário.

Uso combinado dos dedilhados 'I M', 'P I', ligados e uso esporádico do 'A' pode ter tido a finalidade de evitar cruzamentos de corda. Curiosamente neste caso houve uma deliberação da *transferência técnica* em um cenário binário. Pode se especular a intenção de simular *figuetas*³⁴ por parte do participante trazendo um elemento técnico coerente com o período da obra. A utilização de cordas soltas facilitou a execução de traslados verticais e horizontais.

³³ https://youtu.be/1LLx_UeR8IQ

³⁴ Técnica remanescente das escolas de vihuela na Espanha do séc. XVI. O dedilhado 'P I' podia ser utilizado para a execução de escalas ou redobles. (BARROS, 2008, p. 21)

Os marcadores metronômicos apontaram uma variação de 46 à 51 BPMs no pulso. O participante entregou uma performance onde as acentuações foram condizentes com a fórmula de compasso e partes fortes e fracas de tempo. Além disso, a articulação legato também foi empregada juntos ao uso de campanelas nos compassos 68 (terceiro tempo) e 72 (primeiro tempo) dando ênfase à sua escolha articular. Por fim, a execução dos ornamentos presentes nos compassos 73 e 74 foi realizada com ligados de mão esquerda.

Participante B. Análise comparativa dos dados da Chaconne

Os dados da preparação do trecho escalar da Chaconne demonstraram divergências sutis e semelhanças consideráveis entre os cenários digitacionais praticados pelo participante B.

Em ambos os cenários o parâmetro da *transferência técnica* esteve presente de forma sólida. No cenário digitacional ternário a *disposição digital* dos dedilhados 'A M I' e 'P M I' ocorreu de maneira fluida possivelmente devido à combinação dos referidos D.T.s com os pares 'P I' e o uso de ligados. O participante também incorporou agrupamento de três notas por corda no que se refere à mão esquerda, um aspecto esperado *da disposição digital*.

As marcações metronômicas foram semelhantes em ambos os cenários. Porém, o pico de variação metronômica no cenário digitacional binário foi maior se comparado ao cenário ternário. Este resultado contraria a expectativa de que a velocidade no cenário ternário fosse maior.

O participante B empregou a articulação legato combinada com o uso de campanelas em ambos os cenários. Outro aspecto de semelhança foi a reprodução dos acentos condizentes com a fórmula de compasso e partes fortes fracas de tempo, bem como a execução dos trinados nos compassos 73 e 74 se deu com ligados. Por fim, o uso de cordas soltas para execução de traslados de mão esquerda ocorreu também de forma similar nos dois cenários.

Figura 33 - Participante B. Estudo n. 7 com dedilhado ternário.

Fonte: LOBOS, Heitor Villa. Douze etudes: pour guitare. Editions Max Esching, Paris, Copyright 1953.

A figura 33 mostra como o participante B optou pelo uso das permutações oriundas do dedilhado 'A M I' quando direcionado ao cenário digital ternário. O participante anotou dois tipos de dedilhado, porém, acabou adotando o 'A M I' como é observado em sua vídeo-performance.

Embora não esteja grafado na partitura, a vídeo performance permite observar que os agrupamentos de duas semicolcheias com uma colcheia encontrados nos compassos 2, 6 e 12 foram executados com uma única articulação seguido de ligados, um ascendente e outro descendente.

O uso do 'P' só foi adotado para atacar a nota de chegada em cada uma das escalas de todo o trecho. Portanto é plausível afirmar que não houve o uso significativo de *transferência técnica*.

³⁵ <https://youtu.be/zDqj3yNdlaE>

A permutação 'A M I' predominou enquanto *disposição digital* na execução do participante B. A mão esquerda manteve majoritariamente o agrupamento de três notas por cordas. Na última escala de duas oitavas no compasso 11, o participante B optou por utilizar corda solta (mi na primeira corda) para saltar rumo à primeira posição.

Para a anacruse, o mesmo optou por iniciar com 'A', o que possibilitou que as cabeças de tempo fossem articuladas com dígitos fortes. Portanto, o participante foi consistente em relação às acentuações.

Os marcadores metronômicos do participante indicaram variação aproximada de 85 a 115 BPMs por semínima, o que pode caracterizar uma oscilação considerável do pulso. No entanto, é plausível considerar que houve uma intenção agógica em justificativa da variação. A vídeo performance pode corroborar, em certa medida, essa inferência.

Figura 34 - Participante B. Estudo n. 7 com dedilhado binário.

The image shows a musical score for a guitar study. The title is 'Très animé' and the piece is 'Estudo n. 7'. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is marked 'mf' and features a binary fingering pattern (i, m, i, m) with fingerings 2, 3, 4, 5, 6. The bass line is marked 'p' and features a binary fingering pattern (i, m, i, m) with fingerings 2, 3, 4, 5, 6. The score is numbered 36 at the bottom right.

Fonte: LOBOS, Heitor Villa. Douze études: pour guitare. Editions Max Esching, Paris, Copyright 1953.

A figura 34 mostra como o participante B optou pela permutação 'M I' do dedilhado 'I M' para o trecho destacado do Estudo n. 7 quando direcionado ao cenário digital binário. Prevaleceu o uso de 'M I' combinado com 'P I' aliado à ação de ligados, caracterizando a *transferência técnica*. Não foi identificada a presença de cruzamentos de dedos.

Os marcadores metronômicos indicaram variação aproximada de 90 a 135 BPMs por semínima, caracterizando uma variação considerável do pulso. No entanto considera-se a presença de *accelerandos* enquanto intenção agógica como justificativa. A vídeo performance pode corroborar, em certa medida, com essa hipótese.

³⁶ <https://youtu.be/3GHSW3ObnpA>

Na última escala de duas oitavas no compasso 11 o participante B também optou por utilizar corda solta (mi primeira corda) para saltar rumo à primeira posição.

Participante B. Análise comparativa dos dados do Estudo n. 7.

Os dados da preparação do trecho escalar do Estudo n.7 demonstraram divergências sutis e semelhanças consideráveis entre os cenários digitacionais praticados pelo participante B.

A disposição digital no cenário binário se deu com o 'M' atacando os tempos fortes. Já no cenário ternário, 'A M I' ocasionou a execução dos tempos fortes pelo dígito 'I'. No cenário ternário, a distribuição da mão esquerda também obedeceu o critério de três notas por corda quando foi possível. Nos dois cenários, houve o uso de cordas soltas (mi na primeira corda) para facilitar a execução do traslado para a primeira posição na última escala de duas oitavas.

A *transferência técnica* apareceu de maneira enfática somente no cenário binário, não havendo combinação com outros dedilhados no cenário ternário.

Mais uma vez, os marcadores metronômicos alcançaram velocidades sutilmente majoradas no cenário binário.

5 CONCLUSÕES

O estudo trouxe características relevantes do uso de dedilhados ternários na preparação de passagens escalares em duas obras do repertório violonístico.

A trajetória formativa dos participantes teve relação com a construção do gesto escalar comum, as suas tomadas de decisão quanto ao dedilhado usado para execução de escalas, bem como a sua disposição para o uso de D.T. e outros dedilhados não binários. Os professores tiveram papéis relevantes na construção do vocabulário técnico para execução escalar, tanto no delineamento do seu gesto escalar comum, que por sua vez predominou o uso de D.B. quanto na expansão da técnica, tal como abordou Ray (2011, p.1), sendo este o uso de D.T. e o demais dedilhados não ortodoxos.

Os dados qualitativos oriundos das entrevistas traçaram o perfil digital dos participantes, bem como a sua disposição para o uso de dedilhados ternários. Os depoimentos revelaram que ambos os participantes já haviam incorporado dedilhados ternários aos seus vocabulários técnicos, embora o gesto escalar comum dos mesmos fosse inclinado ao uso de dedilhados binários. Isso pode ser explicado com base em Scarduelli e Fiorini (2015) que descrevem um currículo essencialmente pautado em tratados oriundos do século XIX e escola Carlevariana, aliada à intervenção autônoma dos professores alinhados com as tendências da contemporaneidade.

Os resultados quantitativos sugeriram que o tempo de preparo tende a ser menor quando o mesmo trecho escalar é trabalhado pela segunda vez, independente dos diferentes cenários digitais abordados e da ordem em que ocorram.

A apresentação de estratégias e metas correlatas dos participantes indicou que o estabelecimento das mesmas pode ser utilizado em ambos os cenários, sem maiores discrepâncias entre si.

A amostragem das decisões digitais dos participantes possibilitou demonstrar como a ancoragem em parâmetros estabelecidos pela literatura acerca do uso dos D.T.s, podem estar presentes no processo digital do(a) violonista.

O parâmetro de *transferência técnica* foi explorado pelos participantes nos dois cenários digitais. Todavia, não foi possível verificar quais foram os critérios

para o emprego do mesmo, já que o parâmetro apareceu ora sim ora não. Em relação à questão da *sobra técnica*, este parâmetro apareceu em forma de depoimento. O participante A levantou este ponto uma única vez na sessão de comentários livres dos diários de prática. Já o participante B mencionou o fenômeno em seu relato apresentado à nossa entrevista. É relevante destacar que o fenômeno esteve associado, em ambos os casos, exclusivamente ao uso deliberado dos dedilhados ternários, possivelmente excluindo, ainda que no campo da crença pessoal dos participantes, os dedilhados binários de uma possível relação com a *sobra técnica*.

É possível ponderar que os participantes evitaram o uso do 'P' em cordas primas, sobretudo, primeira e segunda corda. Isso também pode ser atribuído à sua formação que recebeu influência dos tratados das escolas do séc. XIX e à escola Carlevariana.

O estudo apontou que semelhanças podem ser encontradas na prática dos dedilhados ternários em relação aos dedilhados ortodoxos. Dentre elas, as estratégias de preparação e metas de prática foram praticamente as mesmas, envolvendo principalmente o uso do metrônomo, aumento gradual dos andamentos, atenção à sonoridade e auto-avaliação da prática. Outras semelhanças foram apontadas pelos dedilhados demonstrados em vídeo performances, quando em ambos os cenários foi possível seguir ideias de articulação e acentuação coerentes com estilo, indicação de fórmula de compasso.

Embora o fenômeno dos dedilhados ternários esteja diretamente associado ao alcance de velocidade e ao virtuosismo, o estudo realizado com os participantes A e B pode sugerir que este não seja um fator de caracterização determinante para o dedilhado em questão na perspectiva dos mesmos. Contudo, salientamos que as fragilidades metodológicas deste estudo, dado o período de coleta situado durante a pandemia de COVID-19, impossibilitaram o alcance de correlações mais robustas entre o uso de dedilhados ternários e variáveis interpretativas em torno do tema, não havendo suporte para relações de causalidade entre os fatores. Pesquisas futuras com um número maior de participantes e que utilizem um aparato medidor de desempenho poderão ajudar na continuidade da linha investigativa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. 2. ed. - São Paulo : Martins Fontes, 1998.
- AGUADO, Dionísio. **New Guitar Method**. Madrid, 1843. Ed. Michael Macmeeken. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.
- ALMEIDA, Alexandre Zamith. **O horizonte ampliado do instrumentista em processos musicais interativos**. In: PERFORMA: International Conference on Performance Studies (4.), 2013, Porto Alegre, UFRGS. Anais da Conferência.
- ALÍPIO, Alisson. **Teoria da digitação: Um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão**. Tese (doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.
- ARAÚJO, Marcos Vinícius. **Estratégias de estudo utilizadas por dois violonistas na preparação para a execução musical da *Elegy (1971)* de Alan Rawsthorne**. Trabalho conclusivo de mestrado, UFRGS. Porto Alegre, 2010.
- BACH, J.S. **Violin Partita No.II in D minor, BWV 1004**. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1879.
- BARROS, Luís Cláudio. **A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso**. RS. 2008 Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.
- BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. **Pesquisa em Performance Musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas**. Anais do II SIMPOM - Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música. 2012.
- BRAUN, Virginia; CLARKE, Victoria. **Using thematic analysis in psychology**. Qualitative Research in Psychology. University of West of England, 2006.
- BROUWER, Leo; PAOLINI, Paolo. **Scales for guitar: A Study Method**. Copyright 1992 by RICORDI & C.S.p.A. –Tutti i diritti riservati - All rights reserved. Printed in Italy. Milano, 1992.
- CARCASSI, Matteo. **Méthode Complete pour la Guitarra Op. 59**. Paris. Troupenas, 1836. Reimpressão fac-símile Minkoff. Genebra, 1988.
- CARLEVARO, Abel. **Serie Didática para Guitarra: Cadernos 1 a 4**. Buenos Aires: Ed. Barry, 1967; Montevideo: D.A.C.I.S.A., 1975.

_____. **Guitar Masterclass: Fernando Sor 10 Studies**. Translated from Spanish by Bartolomé Díaz. Vol I. Chanterelle Verlag, 1985.

CARVALHO, Any Raquel Souza; ARAÚJO, Marcos Vinícius; BARROS, Luís Cláudio; SANTOS, Yuri Miorelli Antunes dos. **The Development of Learning Strategies in Individual Instrumental Practice**: an exploratory study with organ students in higher music education. *Opus*, v. 26 n. 1, p. 1-23 jan./abr. 2020.

<http://dx.doi.org/10.20504/opus2020a2603>

CARULLI, Ferdinando. **Método Completo de Guitarra**. Madrid, 1842. Reimpressão fac-símile Soneto. Madrid, 1992.

CASTELO, David; RAY, Sonia. **A Utilização de Técnicas Tradicionais e Estendidas para Flauta Doce em Obras de Telemann, Shinohara e Hirose**. II Congresso ABRAPEM, 2014.

CRESWELL, John Ward. **Projeto de Pesquisa: métodos qualitativo, quantitativo e misto**. Tradução de Luciana de Oliveira da Rocha. 2. ed. Artmed. Porto Alegre, 2007.

DUDEQUE, Norton Eloy. **História do violão**. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.

GIULIANI, Mauro. **Etude Complete pour la Guitare**. Pacini. Paris, 1812. Reimpressão fac-símile Soneto. Madrid, 1992.

GABRIELSSON, A. **Music performance research at the millenium**. *Psychology of Music*, v.31, p.221-272, 2003.

GIL, Antonio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa**. 4. ed. Editora Atlas, São Paulo, 2002.

GÓES, Alexandre Magno Abreu de; SILVA, Alexandre Reche e. **A técnica Imalt em perspectiva com o dedillo, a alzapúa, o trêmulo e o rasgueado**. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 53-82, dez. 2015.

GOEBL, Werner; PALER, Caroline. **Temporal Control and Hand Movement Efficiency in Skilled Music Performance**. *PLoS ONE* 8(1): e50901.:10.1371/journal.pone.0050901. 2013

GREKOW, J. **Musical performance analysis in terms of emotions it evokes**. *Journal of Intelligent Information Systems*, [s. l.], v. 51, n. 2, p. 415–437, 2018. 10.1007/s10844-018-0510-y. Disponível em: <http://search-ebsohost-com.ez45.periodicos.capes.gov.br/login.aspx?direct=true&db=iih&AN=131753425&lang=pt-br&site=ehost-live&authtype=ip,cookie,uid>. Acesso em: 20 mar. 2021.

GROVE, George. **Grove's Dictionary of music and musicians**. Edited by J.A. Fuller Maitland, M.A., F.S.A., The Macmillan Company; Vol. 4; New York, 1910.

MAIA, Marcos. **Técnica Híbrida Aplicada ao Violão**. Dissertação. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2007.

MENEZES, Flo. **A música dos séculos XX e XXI: série diálogos com o som**. Editora da Universidade do Estado de Minas Gerais, Barbacena, 2014.

MOLINA JUNIOR, Sidney José. **O Violão na Era do Disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream**. Tese de doutorado em Comunicação e semiótica. PUCSP, São Paulo. 2006.

NIEDT, Douglas. **Fast Scales With “a m i”**. Disponível em: https://douglasniedt.com/Tech_Tip_Fast_Scales_With_ami.html. [s.d.]. Acesso em 28/11/2022.

NUNES, Emanuel de Carvalho. **Edição crítica da Sonata para violão de Guerra-Peixe a partir de fonte primárias**. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

ONOFRE, Maria. **As técnicas expandidas, “figuras” e configurações sonoras em *L’opera per flauto* de Salvatore Sciarrino**. Musica Hodie. v.11, n. 2. 2011

OLIVEIRA, Eva Aparecida. **A técnica, a techné e a tecnologia**. Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia do Campus Jataí. Jataí, v. 2, n. 5, 2008, p. 3 - 7.

OLIVEIRA, Cristiano Braga. **A técnica violonística em expansão: revisão histórica e uma proposta de categorização**. Tese de doutorado, UFMG, Belo Horizonte, 2020.

PALMER, Matthew Cayton. **The use of A-M-I scale technique to facilitate the performance of Joaquín Rodrigo’s *Concierto de Aranjuez***. Doctoral teses. The university of Arizona Graduate College, 2012.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. **Proto-História, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance**. 2011, Música Hodie vol. 11, nº 2.

PINTO, Henrique. **Iniciação ao violão**. Ed. Ricordi, v.1. São Paulo, 1978.

PEDRASSOLI JUNIOR, Paulo. **Tácito e explícito em Villa-Lobos: notação musical e performance das obras para violão solo**. Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte. 2017.

PEREZ, A. Carrillo. **Finger-String Interaction Analysis in Guitar Playing With Optical Motion Capture**. Front. Comput. Sci. 1:8. 2019.

PURCELL, Ronald. **The correspondence of C.F. E. Fiset to Mr. Sheppard**. GFA Soundboard. Palo Alto, CA: The Guitar Foundation of América, v. 17, n. 2, Spring, 1990.

RAY, Sonia. Editorial. **Revista Música Hodie**, Goiânia, vol 11 nº 2, 2011. Disponível em <<https://www.revistas.ufg.br/musica/issue/view/1233>>. Acesso em 22 maio de 2020.

SEGOVIA, Andrés. **Diatonic Major and Minor Scales**. Columbia Music CO. Washington, 1953.

SILVA, Felipe Vieira; SOUZA, Rodolfo Coelho. **O problema da flexibilidade rítmica na teoria de Mathis Lussy**. *Percepta – Revista de Cognição Musical*, 6(1), 47–66. Curitiba, jul-dez. 2018.

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

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

_____. **Transição técnica e habitus dos cordofones dedilhados europeus**. *DEBATES | UNIRIO*, n. 14, p.106-135, jun. 2015.

TENNANT, Scott. **Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook**. Edited by Nathaniel Gunod. USA: Alfred Music Publishing Co. 1995.

TOKESHI, Eliane. **Técnica expandida para Violino e as Variações Opcionais de Guerra Peixe**: reflexão sobre parâmetros para a interpretação musical. *Música Hodie*, v. III, nº.: 1/2. 2003

VILLA LOBOS, Heitor. **Douze etudes: pour guitare**. Editions Max Esching, Paris, Copyright 1953.

VOLIOTI, Georgia. **Reinventing Grieg's Folk Modernism: An Empirical Investigation of the Performance of the Sateer, Op. 72, No. 2**. *Journal of Musicological Research*, 31:262–296, 2012 Copyright © Taylor & Francis Group, LLC. ISSN: 0141-1896, print/1547-7304 online.

ZANON, Fábio. **Violão com Fábio Zanon. O Violão brasileiro 055 (Heitor Villa Lobos II)**. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/>. 2006. Acesso em: 02/10/2022.

ZORZAL, Ricieri Carlini. **Prática musical e planejamento da performance**: contribuições teórico conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 83-110, dez. 2015.

ANEXOS

ANEXO A:

https://drive.google.com/drive/folders/124_ZfW9W3loUwvyPxqZJhAtPMBw37RK9?usp=share_link

ANEXO B:

https://drive.google.com/drive/folders/13gfYuBr61XhOZXBN5qe3M0hBv9gWAKW9?usp=share_link