

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

FLÁVIA DOMINGUES ALVES

**ESTUDOS DE SOR E BROUWER:
UMA ABORDAGEM
COMPARATIVA DE DEMANDAS TÉCNICAS**

Artigo submetido como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre em Música;
área de concentração: Práticas Interpretativas

Orientador: Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves

Porto Alegre
2005

A Pedro Duval

In memoriam

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão, reconhecimento e estima ao Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves, pela maneira segura, competente e dedicada com que me orientou neste trabalho.

Aos Professores Daniel Wolff, Any Raquel Carvalho, Luciana Del Ben e Fredi Gerling, com os quais ampliei meus conhecimentos em diversas áreas da música nos dois últimos anos.

Aos colegas que de alguma forma contribuíram comigo, em especial a Ricardo Mittidieri, Márcio de Souza, Marcos K. Corrêa, Paulo Inda e Fabrício Mattos.

A Fernando Mattos, por me ajudar no início desta caminhada, e a James Corrêa, Stelamaris Menezes e Rodrigo Meine, pelo auxílio na etapa final.

Aos meus pais, por sempre compreenderem e apoiarem minhas iniciativas.

Aos meus filhos, Felipe, Mateus e Lucas, o estímulo para superar obstáculos e vencer desafios.

A Francisco, meu companheiro e amigo de todas as horas, pelo incentivo, compreensão, carinho, paciência e amor incondicionais.

La música se analiza, las más de las veces, a partir de sus componentes técnicos (análisis parcial) olvidando casi siempre la circunstancia que rodea al creador. Circunstancia de orden filosófico social, ambiental, circunstancia política. Esto, en apretado resumen, es lo que calificamos de vivencia, y a la larga influye infinitamente más que la información técnica (por otro lado imprescindible).

Leo Brouwer

RESUMO

Neste trabalho, colocam-se em paralelo as abordagens didáticas de dois compositores reconhecidos da literatura do violão: Fernando Sor (1778-1839) e Leo Brouwer (1939). As obras escolhidas são os Vinte Estudos para violão de Sor (escolhidos e editados por Andrés Segovia) e os Vinte Estudos Simples de Brouwer. Trazem-se à tona as transformações ocorridas na técnica do instrumento entre Sor e Brouwer e seus respectivos períodos. Relacionam-se as demandas técnicas recorrentes que os estudos enfocam e as soluções encontradas para atendê-las. A metodologia é de natureza analítica e envolve dois processos complementares: análise de observação - levantamento das demandas técnicas formuladas e das soluções propostas - e análise comparada - comparação das demandas técnicas formuladas e das soluções propostas por Sor e Brouwer. A análise comparativa das digitações dos Estudos revela as transformações ou mudanças de concepção no emprego das demandas técnicas. Conclui-se que o aprendizado sistemático destas duas abordagens didáticas, pela variedade de aspectos específicos de demandas técnicas e dos conteúdos musicais enfocados, pode substituir, com vantagem, muitos dos exercícios de puro mecanismo, geralmente desestimulantes e que pouco acrescentam ao desenvolvimento da linguagem musical dos estudantes.

Palavras-chave:

demanda técnica - demanda técnica recorrente - aspecto específico de demanda técnica

ABSTRACT

This work compares the didactic approaches of two well-known composers in classical guitar literature: Fernando Sor (1778-1839) and Leo Brouwer (1939), in their "Twenty Studies for Guitar" (Sor, collected and edited by Segovia), and "Twenty Simple Studies" (Brouwer). In this investigation the changes in instrumental technique that took place between the ages of Sor and Brouwer are taken into consideration and relationships are established between the recurring technical demands required by the studies and the solutions found to solve them. An analytic methodology is employed, involving two complementary processes: Analysis of observation - survey of the formulated technical demands and the proposed solutions - and comparative analysis - comparison of the formulated technical demands and the proposed solutions. The comparative analysis of fingerings reveals conceptual changes on the usage of the technical demands. It is concluded that the systematic learning of both didactic approaches can replace, with advantages due to the variety of specific technical demands and musical content, most of the purely technical exercises usually devoid of stimulation, in the development of the students' musical language.

Keywords:

technical demand - recurring technical demand - specific technical demand aspect

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 METODOLOGIA	12
2 ANÁLISE	24
2.1 DEMANDAS TÉCNICAS DE MÃO DIREITA	24
2.1.1 Desenvolvimento do Toque de Polegar	24
2.1.1.1 O desenvolvimento do Toque de Polegar no Estudo op. 29, nº 23 de Sor.....	25
2.1.1.2 O desenvolvimento do Toque de Polegar no Estudo I de Brouwer.....	28
2.1.2 Acordes de Três ou Quatro Sons, com ou sem separação de dedos para sons <i>legatos ou staccatos</i>	30
2.1.2.1 O emprego dos Acordes de Três ou Quatro Sons no Estudo op. 31, lição 20 de Sor.....	32
2.1.2.2 O emprego dos Acordes de Três Sons no Estudo XV de Brouwer.....	36
2.1.3 Execução de Arpejos	40
2.1.3.1 Execução de Arpejos no Estudo op. 6, nº 11 de Sor.....	41
2.1.3.2 Execução de Arpejos no Estudo VI de Brouwer.....	44
2.2 DEMANDAS TÉCNICAS DE MÃO ESQUERDA	46
2.2.1 Posições Fixas	47
2.2.1.1 A utilização de Posições Fixas no Estudo op. 29, nº 17 de Sor.....	48
2.2.1.2 A utilização de Posições Fixas no Estudo XI de Brouwer.....	53
2.2.2 Ligados Ascendentes e Descendentes	56
2.2.2.1 Ligados Ascendentes e Descendentes no Estudo op. 6, nº 3 de Sor.....	57
2.2.2.2 Ligados Ascendentes e Descendentes no Estudo IX de Brouwer.....	61
2.2.3 O Emprego da Pestana ou Meia Pestana	63
2.2.3.1 O Emprego da Meia Pestana no Estudo op. 29, nº 22 de Sor.....	64
2.2.3.2 O Emprego da Meia Pestana no Estudo XVII de Brouwer.....	68
2.3 COMPARAÇÃO	70
2.3.1 Comparação de abordagens de demandas técnicas de mão direita	71
2.3.2 Comparação de abordagens de demandas técnicas de mão esquerda	76
CONCLUSÃO	81
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	87

INTRODUÇÃO

A experiência que tenho como professora de violão em Curso de Bacharelado, recebendo a cada ano muitos alunos de formação musical diversa, permitiu-me constatar que pouquíssimos estudantes de violão tocam, em seu repertório anterior ao curso universitário, estudos de cunho didático, os quais podem ser determinantes para o desenvolvimento da técnica de execução e também da compreensão musical. Foi este meu estímulo para a busca de um tema de pesquisa que enfocasse, em primeiro plano, a análise de estudos de cunho didático para o instrumento e a necessidade de sua prática no período de formação básica do violonista.

Neste trabalho, colocam-se em paralelo as abordagens didáticas de dois compositores reconhecidos da literatura do violão: Fernando Sor (1778-1839) e Leo Brouwer (1939), que representam períodos históricos diferentes da literatura do violão. Trazem-se à tona as transformações na técnica do instrumento ocorridas entre Sor e Brouwer e seus respectivos períodos. Ao falar das transformações na técnica, considera-se a modificação do próprio instrumento como uma das causas destas transformações.

Houve transformações estruturais na construção do violão ao final do século XIX, como o aumento das dimensões do braço e da caixa de ressonância, provocadas pelo estabelecimento do comprimento da corda vibrante em 650 mm. O uso das cravelhas mecânicas contribuiu

para a melhor afinação e o uso do leque, um conjunto de tiras de madeira coladas na parte interior do tampo harmônico, proporcionou melhor distribuição dos harmônicos e maior equilíbrio sonoro. Estas modificações estruturais são atribuídas ao *luthier* espanhol Antonio Torres (1817-1892). Além delas, em 1946, por insistência de Andrés Segovia¹, surgiram as cordas de náilon, o que provocou melhoria na qualidade de som (DUDEQUE, 1994, p.79). O violão tocado no início do século XIX “era significativamente menor, tinha cordas de tripa com diferente senso de equilíbrio e era tocado por Sor sem a utilização das unhas. Estes fatores certamente afetaram a técnica...” (TANENBAUM, 1991, p. 5).

Brouwer é violonista, assim como Sor. Ambos demonstram conhecimentos específicos da técnica violonística e possuem uma extensa obra de peças de concerto, que figuram entre as mais significativas do repertório do violão.

Fernando Sor legou aos violonistas o mais completo tratado teórico do século XIX sobre o instrumento, o *Méthode pour la Guitare* (Paris, 1830). Para o violonista e teórico Carlevaro, “Fernando Sor representa uma figura muito importante para o violão do século XIX, uma personalidade musical poderosa, cuja arte deve reconhecer-se em todo seu alcance e significação. A arquitetura de sua obra em geral é lógica, com notável sentido da proporção sonora” (1985, p. 3).

Leo Brouwer preocupou-se com a formação básica do violonista e proporcionou o conhecimento da linguagem contemporânea aos estudantes de nível médio do instrumento. Tanenbaum, no livro em que analisa os Estudos Simples, os inclui entre os estudos essenciais para a formação dos violonistas. Segundo ele “Leo Brouwer é amplamente considerado como

¹ Andrés Segovia (1893-1987): Violonista espanhol, fundamental para o desenvolvimento do repertório violonístico do século XX.

o mais importante violonista/compositor do nosso tempo. Em uma época em que finalmente a composição para [o violão] tornou-se lugar-comum para compositores importantes, Brouwer dá prosseguimento à tradição de Sor e Carcassi” (TANENBAUM, 1992, p.5).

As obras escolhidas para este trabalho são os Vinte Estudos para violão de Sor (escolhidos e editados por Andrés Segovia, uma versão consagrada no repertório violonístico) e os Vinte Estudos Simples de Brouwer.

Entre os Vinte Estudos de Sor selecionados por Segovia, encontram-se peças do op. 6 (1815-1817), op.29 (1827), op. 31 e 35 (1828). Os Vinte Estudos Simples de Brouwer foram compostos em quatro séries de cinco estudos. As duas primeiras datam de 1960 e 1961, as duas últimas são dos anos de 1980 e 1981. A distância cronológica entre os dois compositores colabora para a análise das transformações surgidas na técnica instrumental ao longo do tempo e detectadas no estudo comparativo destes dois compositores.

A peça instrumental de cunho didático passou a ser chamada de “estudo”² no início do século XIX. Destacam-se as coleções de estudos para piano de Cramer (1771-1858), Czerny (1791-1857) e Moscheles (1794-1870), como exemplos de peças didáticas. Entre os compositores violonistas com maior destaque na área pedagógica, pela qualidade musical de seus trabalhos, estão Matteo Carcassi (1792-1853), Mauro Giuliani (1781-1829), Dionísio Aguado (1784-1849) e Fernando Sor.

² Estudo: peça instrumental destinada basicamente a explorar e aperfeiçoar uma faceta particular da técnica de execução (Dicionário Grove de Música, p.304).

Os Estudos assumem *status* de obra de concerto durante os séculos XIX e XX. Entre autores que dedicam Estudos de Concerto para o violão, destacam-se Villa-Lobos (1887-1959), que compôs Doze Estudos dedicados a Andrés Segovia, e Angelo Gilardino (1941), com sua série de Estudos de Dificuldade Transcendental. Esse repertório, dadas as dificuldades intrínsecas, é inacessível para violonistas em fase de formação.

Os estudos de Sor e Brouwer, selecionados para este trabalho, estão situados no primeiro grupo: as peças de cunho didático, que têm por finalidade desenvolver determinada especificidade da técnica violonística. Detecta-se uma evidente relação entre tais estudos e as demais obras destes compositores, o que propicia ao estudante também uma iniciação ao estilo das obras concertísticas tanto de Brouwer quanto de Sor.

Identificam-se as transformações ocorridas na técnica do instrumento, também pela observação dos estudos, compostos em períodos históricos distintos. Nesta pesquisa, relacionam-se as demandas técnicas que os estudos enfocam e as soluções encontradas por Sor e Brouwer para atendê-las.

Espera-se que o estudo sistemático de duas abordagens didáticas de períodos diferentes favoreça a reflexão sobre as demandas técnicas específicas do instrumento e sobre a maneira de aplicar estes conteúdos ao ensino do instrumento de uma forma lógica e coerente.

1 METODOLOGIA

A metodologia proposta para esta pesquisa é de natureza analítica e envolve dois processos complementares - análise de observação e análise comparada - desenvolvidos em duas etapas subseqüentes. Para estas duas etapas, descritas a seguir, foram utilizadas como fontes:

- a) para os estudos de Sor - edição facsimilar dos estudos op. 6 (nº 1, 2, 3, 6, 8, 9, 11 e 12), op. 29 (nº 13, 17, 22 e 23), op. 31 (nº 16, 19, 20 e 21) e op. 35 (nº 13, 16, 17 e 22) e a coleção escolhida e editada por Andrés Segovia;
- b) para os estudos de Brouwer – edição original Max Eschig.

A análise de observação consistiu no levantamento das demandas técnicas formuladas e das soluções propostas, primeiro nos estudos de Sor, depois nos estudos de Brouwer. Ele é, inicialmente, apresentado sob a forma de quadros, para possibilitar clareza e objetividade na expressão dos dados analíticos. Na etapa seguinte, é desenvolvida a comparação das demandas técnicas formuladas e das soluções propostas por Sor e Brouwer.

A investigação das demandas técnicas contidas nos Estudos de Sor teve como referenciais teóricos o *Méthode de la Guitare* (Paris, 1830) do próprio compositor e a coleção *The Essential Studies*, volume Fernando Sor's 20 Estudios (San Francisco: Guitar Solo Publications, 1991), em que o violonista David Tanenbaum analisou os Estudos de Sor selecionados por Segóvia.

Para a análise das demandas técnicas contidas nos Estudos Simples de Brouwer, os referenciais teóricos foram as próprias partituras, nas quais as digitações existentes tornam claros os aspectos técnicos presentes e também a coleção *The Essential Studies*, Leo

Brouwer's 20 Estudios Sencillos (San Francisco: Guitar Solo Publications. 1992), em que é feita uma análise sobre cada estudo de Brouwer.

A investigação dos aspectos específicos da técnica violonística teve como referencial teórico a obra *Escuela de La Guitarra - exposición de la teoria instrumental*, do violonista uruguaio Abel Carlevaro (Buenos Aires: Dacisa. 1979).

O método escolhido para desenvolver esta pesquisa propõe, em sua primeira etapa, a análise de observação do objeto de estudo. Procedeu-se, inicialmente, um minucioso exame das partituras, a fim de detectar as demandas técnicas presentes em cada estudo das séries de Vinte Estudos de Sor e de Vinte Estudos de Brouwer, comparando-as ao conhecimento prévio que se tinha acerca das demandas técnicas neles contidas e que havia sido adquirido com a experiência de sua execução.

Nos estudos das duas últimas séries de Brouwer, XI a XV e XVI a XX, o próprio compositor informa, na partitura, qual a demanda técnica explorada. Por exemplo, nos estudos XI e XIII, aparece a recomendação: "*Para os ligados e as posições fixas*" (1983). No estudo XIX, encontra-se a indicação: "*Para os acordes de quatro sons*" (1983). Estas informações facilitaram a classificação dos estudos de Brouwer, com suas respectivas demandas técnicas.

Nos estudos de Sor, a classificação foi um processo mais complexo, pois o conhecimento prévio que se tinha deles procedia da revisão e edição de Segóvia dos Vinte Estudos. Nesta revisão, Segóvia utiliza uma digitação pessoal, configurando uma adaptação dos estudos originais. Optou-se por examinar detalhadamente cada partitura da edição facsimilar dos estudos de Sor, para que sua concepção revelasse as reais demandas técnicas. Nesta análise

observou-se que, nos estudos do Op. 6 e do Op. 29, Sor não costumava anotar a digitação de mão esquerda ou direita que deveria ser utilizada. Para melhor identificar a demanda técnica proposta nestes estudos, recorreu-se à consulta bibliográfica. Tanenbaum esclarece que “Sor defendia a posição fixa para a mão direita, com o dedo *i* sobre a segunda corda, o dedo *m* sobre a primeira e o dedo *p* encarregando-se das outras” (1991, p.5). Esta informação mostra a concepção de emprego da mão direita adotada por Sor, excluindo o uso do dedo *a*, que era considerado o mais fraco, e optando pelo uso dos dedos *p*, *i*, *m*, considerados os mais fortes, o que modifica a idéia inicial que se tem sobre a demanda técnica presente a partir da edição de Segóvia. Quando parece ser exigido o emprego do dedo anular, realizando a melodia de um arpejo, a dificuldade proposta por Sor é a de trabalhar o deslocamento do polegar rapidamente dentro do arpejo.

Em alguns estudos, Sor deixou indicada na partitura qual a demanda técnica principal planejada para aquele exercício. Isto ocorre nos estudos Op. 29, nº 23, Op. 31, lição XIX e Op. 31, lição XX. Em alguns estudos do Op. 31 e em todos os do Op. 35, Sor passou a anotar a digitação que deveria ser adotada pelo estudante.

Com os dados obtidos, elaboraram-se dois quadros, um com as demandas técnicas dos estudos de Sor, outro com as demandas dos estudos de Brouwer. Nesses quadros, tem-se uma visão das demandas técnicas de mão esquerda e de mão direita exploradas em cada um dos estudos.

Estudos em ordem cronológica	Demanda Técnica:	
	Mão Direita	Mão Esquerda
Op.6 n° 1 – <i>Allegro moderato</i> (n° 4 – Ed. Segovia)	Movimento do polegar: uso do polegar para voz cantante	Posições fixas
Op. 6 n° 2 – <i>Andante allegro</i> (n° 3 – Ed. Segovia)	Toques diferenciados de dedos <i>p,i,m</i>	Emprego de meia pestana
Op. 6 n° 3 - não há indicação – (n° 11 – Ed. Segovia)	Acordes de três sons, com ou sem separação de dedos	Ligados descendentes com três notas
Op. 6 n° 6 – <i>Allegro</i> (n° 12 – Ed. Segovia)	Acordes de três sons, com ou sem separação de dedos	Mudanças de posição em terças
Op. 6 n° 8 – <i>Andantino</i> (n° 1 – Ed. Segovia)	Acordes de três sons, com ou sem separação de dedos	Movimentos de outros dedos, mantendo um dedo fixo
Op. 6 n° 9 – <i>Andante allegro</i> (n° 13 – Ed. Segovia)	Acordes de três sons, com ou sem separação de dedos	Mudanças de posição
Op. 6 n° 11 – <i>Allegro moderato</i> (n° 17 – Ed. Segovia)	Arpejos	Emprego de dedo eixo
Op. 6 n° 12 – <i>Andante</i> (n° 14 – Ed. Segovia)	Acordes de três sons, com ou sem separação de dedos	Emprego da meia pestana
Op. 29 n° 13 – <i>Andante lento</i> (n° 19 – Ed. Segovia)	Arpejos	Emprego da pestana inteira
Op. 29 n° 17 – <i>All° moderato</i> (n° 20 – Ed. Segovia)	Acordes de três sons, com ou sem separação de dedos	Ligados, trinados, escalas, mudanças de posição; posições fixas e emprego da meia pestana
Op. 29 n° 22 – <i>Andantino</i> (n° 18 – Ed. Segovia)	Acordes de três sons, com ou sem separação de dedos	Ligados, trinados, escalas, mudanças de posição; posições fixas
Op. 29 n° 23 - não há indicação (n° 16 – Ed. Segovia)	Movimento do polegar	Mudanças de posição, aberturas e pestanas
Op. 31 <i>Leçon XVI – Moderato</i> (n° 8 – Ed. Segovia)	Movimento de polegar	Posições fixas
Op. 31 <i>Leçon XIX – Andante</i> (n° 10 – Ed. Segovia)	Notas repetidas: regularidade, alternância de <i>p,i</i>	Aberturas
Op. 31 <i>Leçon XX – Andante allegro</i> (n° 9 – Ed. Segovia)	Acordes de três sons, com ou sem separação de dedos	Mudança de acordes de três e quatro sons
Op. 31 <i>Leçon XXI – Andantino cantabile</i> (n° 7 – Ed. Segovia)	Condução melódica em diferentes vozes	Mudanças de posição; ligados
Op. 35 n° 13 – <i>Andante</i> (n° 2 – Ed. Segovia)	Arpejos	Posições fixas
Op. 35 n° 16 – <i>Moderato</i> (n° 15 – Ed. Segovia)	Acordes de três sons, com ou sem separação de dedos	Melodia em terças e sextas; apogiaturas descendentes.
Op. 35 n° 17 – <i>Moderato</i> (n° 6 – Ed. Segovia)	Arpejos	Dedos Fixos
Op. 35 n° 22 – <i>Allegretto</i> (n° 5 – Ed. Segovia)	Arpejos	Emprego da pestana inteira e meia pestana

Quadro 1: Levantamento das demandas técnicas identificadas nos Estudos de Sor

Fonte: Segovia, A. *Twenty Studies for the Guitar by Fernando Sor*. Los Angeles: Marks Music Corporation, 1945. Sor, F. *Complete Works for Guitar*. Facsimile edition. New York Shattinger International Music Corporation, 1977.

Estudos em ordem numérica	Demanda Técnica	
	Mão direita	Mão Esquerda
I - Movido	Para o toque de polegar	Não há demanda técnica direcionada
II- Coral	Acordes <i>legatos</i>	Dedos fixos em mudanças de acordes
III - Rápido	Arpejo: <i>p, i, m</i> ; para o toque de polegar	Não há demanda técnica direcionada
IV – Allegretto - Comodo	Para o toque de polegar	Emprego da meia pestana. Posições fixas, dedos eixo
V – Allegretto - Montune	Arpejos com acentuações deslocadas	Dedos fixos e dedos eixo
VI – (sem indicação)	Arpejo (com duas digitações propostas)	Não há demanda técnica direcionada
VII – Lo más rápido possible	Não há demanda técnica direcionada	Sons ligados ascendentes e descendentes
VIII – (sem indicação)	Arpejo	Dedos fixos e sons <i>legatos</i>
IX – (sem indicação)	Não há demanda técnica direcionada	Sons ligados ascendentes e descendentes com posições fixas. Independência de dedos
X- (sem indicação)	Digitação contínua de dedos <i>i, m</i>	Independência de dedos
XI – Allegretto	Arpejos	Para os ligados e posições fixas
XII – Tranquillo - Moderato	Para os acordes desmembrados em <i>legato</i>	Não há demanda técnica direcionada
XIII - Movido	Para o toque de polegar	Para os ligados e posições fixas
XIV - Allegro	Para o toque de polegar	Para os ligados
XV - Sarabande	Para os acordes de três sons	Mudanças de posição
XVI - Grave	Não há demanda técnica direcionada	Para os ornamentos
XVII - Moderato	Arpejos	Para os ornamentos e o emprego da meia pestana
XVIII - Moderato quasi lento	Não há demanda técnica direcionada	Para os ornamentos
XIX – Movido - Allegretto	Para os acordes de quatro sons	Emprego da meia pestana
XX- Introduction – Movido Tema: Rápido	Para os acordes de quatro sons	Para os ligados

Quadro 2: Levantamento das demandas técnicas identificadas nos Estudos Simples de Brouwer
 Fonte: BROUWER, L. *Etudes Simples*. Paris: Editions Max Eschig, 1972.

Elaborados os quadros 1 e 2, iniciou-se a segunda etapa da pesquisa, que envolveu a análise comparativa das informações. Procurou-se, com este procedimento, descobrir as demandas técnicas recorrentes nas séries de estudos em análise. Para possibilitar a classificação objetiva destas demandas, separaram-se as demandas recorrentes em dois grupos: o Grupo I, demandas técnicas de mão direita, e Grupo II, demandas técnicas de mão esquerda.

No Grupo I, concentram-se aspectos específicos das demandas técnicas de mão direita presentes tanto em Sor quanto em Brouwer:

1. estudos para o desenvolvimento do toque de polegar - envolvem os diferentes toques de polegar que podem ser utilizados: toque com ou sem apoio, com gema, com unha, com diferentes ângulos de ataque, saltos em cordas alternadas, ação conjunta do polegar com os dedos *i*, *m*, ou *a*;
2. acordes de três ou quatro sons, com ou sem separação de dedos, para sons *legatos e stacatos* - exercita os toques simultâneos dos dedos *p*, *i*, *m*, *a*, utilizando diferentes combinações de cordas (e de dedos); exercita o uso de apagadores de mão direita para os sons *stacatos*, ou seja, o ato de abafar as cordas após o ataque anterior;
3. estudos de arpejos - este aspecto específico de demanda técnica envolve as diferentes combinações dos dedos *p*, *i*, *m*, *a* em exercício de arpejos e a utilização de diferentes toques para cada dedo dentro de um arpejo, de acordo com a função da nota articulada.

No Grupo II, os aspectos específicos das demandas técnicas de mão esquerda que se encontram em estudos de Sor e Brouwer abrangem:

1. posições fixas - utilização de dedos fixos em mudanças de acordes; utilização de dedo eixo: aspecto específico que envolve o exercício de manter algum (ou alguns) dedo fixo, enquanto

outro (ou outros) conduz algum movimento melódico ou efetua a mudança de acorde. Para Carlevaro (1978), o dedo eixo é aquele que, permanecendo fixo, permite uma espécie de giro da mão esquerda para facilitar o câmbio dos outros dedos e possibilitar a mudança de apresentação da mão;

2. ligados ascendentes e descendentes - envolve as maneiras de produzir o som ligado no violão, através de diferentes combinações de dedos;

3. emprego da meia pestana - aspecto específico de demanda técnica que exige o uso de um dedo (geralmente o primeiro) para pressionar, segundo a definição de Pujol (1952), três ou quatro cordas simultaneamente em uma mesma casa do violão.

Com a formação de dois grupos, o foco da análise pôde concentrar-se em um único aspecto específico de cada demanda técnica recorrente. No processo comparativo, elaboraram-se mais dois quadros, um com os aspectos específicos das demandas técnicas do Grupo I e os estudos de Sor e Brouwer que os representam, outro com os aspectos específicos das demandas técnicas do Grupo II e seus respectivos estudos.

Aspecto Específico	Estudos de Sor	Estudos de Brouwer
1. Estudos para o desenvolvimento do toque de polegar	Op. 6 n° 1 (estudo 4) Op. 6 n° 8 (estudo 1) Op. 6 n° 9 (estudo 13) Op. 29 n° 23 (estudo 16) Op. 31 Lição XVI (estudo 8)	Estudo I Estudo III Estudo IV Estudo VIII Estudo XIV
2. Acordes de três ou quatro sons, com ou sem separação de dedos, para sons <i>legatos</i> ou sons <i>staccatos</i>	Op. 6 n° 3 (estudo 11) Op. 6 n° 6 (estudo 12) Op. 6 n° 8 (estudo 1) Op. 6 n° 9 (estudo 13) Op. 6 n° 12 (estudo 14) Op. 29 n° 17 (estudo 20) Op. 29 n° 22 (estudo 18) Op. 31 Lição XX (estudo 9) Op. 31 Lição XXI (estudo 7) Op. 35 n° 16 (estudo 15)	Estudo II Estudo XII Estudo XV Estudo XIX Estudo XX

Quadro 3: Grupo I – Demandas Técnicas de Mão Direita

Aspecto Específico	Estudos de Sor	Estudos de Brouwer
3. Arpejos	Op. 6 n° 11 (estudo 17) Op. 29 n°13 (estudo 19) Op. 35 n°13 (estudo 2) Op. 35 n°17 (estudo 6) Op. 35 n°22 (estudo 5)	Estudo V Estudo VI Estudo VIII Estudo XI Estudo XVII

Quadro 3: Grupo I – Demandas Técnicas de Mão Direita (cont.)

Aspecto Específico	Sor	Brouwer
1. Posições fixas; utilização de dedos fixos em mudanças de acorde; utilização de ‘dedo eixo’	Op. 6 n° 1 (estudo 4) Op. 6 n° 8 (estudo 1) Op. 6 n° 11 (estudo 17) Op. 29 n° 13 (estudo 19) Op. 29 n° 17 (estudo 20) Op. 29 n° 22 (estudo 18) Op. 31 Lição XVI (estudo 8) Op. 35 n° 22 (estudo 5)	Estudo II Estudo IV Estudo V Estudo VIII Estudo IX Estudo XI Estudo XIII
2. Ligados ascendentes e descendentes	Op. 6 n° 3 (estudo 11) Op. 6 n° 6 (estudo 12) Op. 29 n° 17 (estudo 20) Op. 31 Lição XXI (estudo 7) Op. 35 n° 16 (estudo 15)	Estudo VII Estudo IX Estudo XI Estudo XIII Estudo XIV Estudo XIX Estudo XX
3. Meia pestana	Op. 6 n° 1 (estudo 4) Op. 6 n° 2 (estudo 3) Op. 6 n°6 (estudo 12) Op. 6 n°12 (estudo 14) Op. 29 n° 22 (estudo 18) Op. 35 n° 22 (estudo 5)	Estudo IV Estudo XV Estudo XVII Estudo XIX

Quadro 4: Grupo II - Demandas Técnicas de Mão Esquerda

Nos quadros 3 e 4 observam-se quantos e quais estudos de Sor e de Brouwer exploram determinados aspectos específicos nas demandas técnicas recorrentes.

Para prosseguir a investigação, tornou-se necessário selecionar estudos que permitissem uma visão clara sobre como cada compositor abordou algum aspecto específico da demanda técnica. As demandas técnicas recorrentes foram subdivididas em dois grupos, com três aspectos específicos cada um, e assim o número de estudos pôde ser definido pelo número

total de aspectos: seis estudos de Sor e seis de Brouwer. Surgiu a seguir o questionamento: como estabelecer critérios para a escolha de alguns e a exclusão de outros?

Na busca dos critérios para seleção dos estudos a serem analisados, elaboraram-se dois quadros com a lista de estudos de cada compositor e a relação dos aspectos específicos das demandas técnicas dos Grupos I e II.

Estudos de Sor	Demandas Técnicas do Grupo I			Demandas Técnicas do Grupo II		
	Aspectos Específicos:			Aspectos Específicos:		
	1	2	3	1	2	3
Op. 6 n° 1	X			X		X
Op. 6 n° 2						X
Op. 6 n° 3		X			X	
Op. 6 n° 6		X			X	X
Op. 6 n° 8	X	X		X		
Op. 6 n° 9	X	X				
Op. 6 n° 11			X	X		
Op. 6 n° 12		X				X
Op. 29 n° 13			X	X		
Op. 29 n° 17		X		X	X	
Op. 29 n° 22		X		X		X
Op. 29 n° 23	X					
Op. 31 -XVI	X			X		
Op. 31 -XIX						
Op. 31 -XX		X				
Op. 31 -XXI		X			X	
Op. 35 n° 13			X	X		
Op. 35 n° 16		X			X	
Op. 35 n° 17			X			
Op. 35 n° 22			X	X		X

Quadro 5: Relação dos aspectos específicos presentes em cada estudo

Estudos de Brouwer	Demandas Técnicas do Grupo I			Demandas Técnicas do Grupo II		
	Aspectos Específicos:			Aspectos Específicos:		
	1	2	3	1	2	3
I	X					
II		X		X		
III	X					
IV	X			X		X
V			X	X		
VI			X			
VII					X	
VIII	X			X		
IX				X	X	
X						
XI			X	X	X	
XII		X				
XIII				X	X	
XIV	X				X	
XV		X				X
XVI					X	
XVII			X		X	X
XVIII					X	
XIX		X			X	X
XX		X			X	

Quadro 6: Relação dos aspectos específicos presentes em cada estudo de Brouwer

Pela observação dos dois quadros e pelo confronto com os dados obtidos no exame das partituras, estabeleceu-se um critério de seleção: estudos que tivessem um aspecto específico de demanda técnica como sua única demanda ou como sua demanda predominante.

Para a análise dos aspectos específicos das demandas técnicas do Grupo I, foram selecionados os seguintes estudos:

1. Op. 29 n° 23 de Sor e I de Brouwer, nos quais o aspecto específico de demanda técnica é o desenvolvimento do toque de polegar. No Op. 29 n° 23, há a indicação do próprio compositor, na partitura, apontando a demanda técnica: “... *le but principal est d’habituer le pouce de la main droite à choisir la note convenable sanz que la main change de place.*” [o objetivo principal é habituar o polegar da mão direita a atacar a nota correta sem que a mão mude de posição] (SOR, 1977, p. 142). Sobre o Estudo I, tem-se o relato de Brouwer: “Minha teoria é

muito simples: trabalhar um só aspecto de cada vez, simplificando os outros componentes. Por exemplo, no Estudo I, trabalha-se o polegar de mão direita, sem que a mão esquerda contenha complicação alguma” (informação oral ³);

2. Op. 31 *leçon XX* de Sor e XV de Brouwer, que enfocam os acordes de três ou quatro sons, com ou sem separação de dedos, para sons *legatos* ou sons *stacatos*. Na partitura do Op. 31 lição XX, encontra-se a seguinte recomendação do compositor: “*Cette leçon peut être moins vite que le mouvement indiqué, mais ayant pour but de prendre possession des accords, il est utile d’en presser le mouvement à mesure qu’on jouera avec plus de facilité*” [Esta lição talvez possa ser tocada mais lenta do que o movimento indicado mas, com o objetivo de adquirir domínio dos acordes, é útil apressar o movimento à medida que se toque com mais facilidade] (SOR, 1977, p. 34). O Estudo XV tem a indicação de Brouwer na partitura: “Para os acordes de três sons” (1983);

3. Op. 6 n° 11 de Sor e VI de Brouwer, que envolvem a execução de arpejos, o terceiro aspecto específico deste grupo. Uma breve análise de superfície das partituras dos dois estudos revela, de imediato, o aspecto específico neles abordado.

Para as demandas técnicas do Grupo II, os estudos selecionados foram:

1. Op. 29 n°17 de Sor e XI de Brouwer, cujos aspectos específicos predominantes tratam das posições fixas - utilização de dedos fixos em mudanças de acorde; utilização de ‘dedo eixo’. A classificação do estudo de Sor, neste aspecto específico, exigiu um exame minucioso da partitura, associado à execução, para confirmar o emprego da demanda técnica. A partitura do Estudo XI informa: “Para os ligados e as posições fixas” (1983);

³ Em palestra proferida no Seminário Internacional de Guitarra, em Montevidéu, no ano de 1996, em que ele comentou sobre os princípios que nortearam a elaboração dos Estudos Simples.

2. Op. 6 n° 3 de Sor e IX de Brouwer, para os sons ligados, ascendentes e descendentes, nos quais se enfoca predominantemente este aspecto específico de demanda técnica, o que pôde ser detectado pela análise de superfície das partituras;

3. Op. 29 n° 22 de Sor e XVII de Brouwer, que exploram o uso da meia-pestana. A classificação em Brouwer foi feita pela análise de superfície da partitura; em Sor a tonalidade escolhida para o estudo já indica o emprego da demanda técnica.

A seguir, é desenvolvido o processo de análise dos doze Estudos selecionados por apresentarem, como sua única demanda ou como sua demanda predominante, os aspectos específicos de demanda técnica recorrente dos Grupos I e II.

2 ANÁLISE

Para o processo de análise em cada aspecto específico de demanda técnica recorrente dos Grupos I e II, foi selecionado um estudo de Sor e um de Brouwer. Os estudos são analisados conforme a ordem de classificação das demandas técnicas. Inicialmente, são abordados os estudos referentes às demandas do Grupo I, que enfocam os três aspectos específicos de mão direita: desenvolvimento do toque de polegar; emprego dos acordes de três ou quatro sons, com ou sem separação de dedos, para sons *legatos* e *staccatos*; execução de arpejos. Após, são analisados os estudos referentes às demandas do Grupo II, que enfocam os três aspectos de mão esquerda: posições fixas; produção dos sons ligados ascendentes e descendentes; emprego da meia pestana. Para melhor identificar as possíveis modificações ou transformações entre Sor e Brouwer ocorridas no tratamento da técnica, a investigação de cada aspecto específico inicia com um estudo selecionado de Sor e conclui com um de Brouwer, precedidas as duas análises de uma explicação teórica sobre a demanda técnica. Nas análises, ressalta-se como os compositores enfocaram cada aspecto e quais as soluções que encontraram para resolver as dificuldades técnicas propostas.

2.1 DEMANDAS TÉCNICAS DE MÃO DIREITA

2.1.1 Desenvolvimento do Toque de Polegar

O desenvolvimento do toque de polegar abrange um capítulo importante da técnica do violão, pois, em todos os métodos de técnica pura, encontram-se inúmeros exercícios que abordam este aspecto específico de demanda técnica. A atuação do polegar envolve diferentes toques: com ou sem apoio (na corda imediata); com unha; sem unha; com diferentes ângulos de ataque; saltos em cordas alternadas; ação conjunta do polegar com os dedos *i*, *m*, ou *a*; toque simultâneo de duas ou mais cordas; acordes arpejados pelo polegar; *pizzicatos*. Segundo

Carlevaro, “o polegar é em aparência o mais incapaz [torpe] dos dedos, por isso requer estudo e dedicação especiais; ao mesmo tempo, é o melhor constituído quanto à sua força e é necessário então desenvolver toda sua potencialidade” (1978, p. 44).

O polegar articula as cordas em oposição aos outros dedos. Exige um movimento semicircular, quando precisa atacar repetidamente a mesma corda. O movimento das falanges deve diferir, se a necessidade for a de atacar cordas imediatas ou a de atacar cordas separadas. Quando o ataque é simultâneo ao de outro dedo, também é outra a atuação das falanges. Quanto menos a mão direita se movimentar ou pular ao articular o polegar, mais fácil se torna o domínio dos toques. Por todos estes fatores, o desenvolvimento do toque de polegar exige do violonista um esforço permanente na busca do domínio das diferentes formas de ataque, as quais produzem diferentes resultados sonoros.

2.1.1.1 O desenvolvimento do Toque de Polegar no Estudo Op. 29, nº 23 de Sor

Caso não houvesse na partitura a indicação sobre qual o objetivo desse estudo, se poderia julgar que a demanda técnica fosse de mão esquerda, tantas são as mudanças de posição, aberturas e pestanas nele encontradas. Tanenbaum comenta que “em termos de técnica de mão esquerda, ‘Estudo 16’⁴ é muito mais difícil no violão moderno do que no instrumento do séc. XIX. Enquanto o estudo de pestanas, mudanças de posição e extensões requeriam um certo grau de dificuldade no instrumento do tempo de Sor, as dificuldades não são, de modo algum, tão extremas quanto as do violão moderno.” (1991, p. 49). A recomendação de Sor é incisiva e não deixa dúvidas quanto ao aspecto específico de demanda técnica por ele enfocado: “o objetivo principal é habituar o polegar da mão direita a atacar a nota correta sem que a mão mude de posição” (1827).

⁴ Tanenbaum adota em seu livro a numeração da edição de Andrés Segóvia.

O estudo está estruturado em forma binária; envolve uma melodia acompanhada por encadeamento de acordes na tonalidade de Sol maior; modula para a Dominante no final da parte A e retorna à Tônica no final da parte B. A melodia (geralmente em terças ou sextas) encontra-se na voz superior, o polegar fica responsável por articular o baixo e o acompanhamento praticamente ao longo de todo o exercício. A célula rítmica básica é formada por colcheia pontuada, semicolcheia na voz superior, pausa de semicolcheia, semicolcheia e colcheia na voz inferior.

O trabalho do polegar, do compasso 1 ao compasso 6, consiste em atacar uma semicolcheia na sexta corda e, em seguida, saltar para a quarta corda, ferindo uma colcheia (Figura 1). O movimento deve ser rápido e preciso; exige dupla atuação do polegar: saltar para a quarta corda e retornar quase de imediato para a sexta corda. O segundo movimento é facilitado pela pausa de semicolcheia, que permite um leve repouso do dedo *p* sobre a sexta corda antes do novo ataque. Sor recomenda não mudar a mão direita de posição durante os movimentos do polegar.

The image shows a musical score for a guitar exercise. It consists of two staves of music in G major, 2/4 time. The first staff contains measures 1 through 6. A bracket labeled 'C3' spans the first six measures. The notation shows a sequence of alternating string jumps between the 6th and 4th strings. The notation shows a dotted half note on the 6th string followed by a quarter note on the 4th string, with a 'p-p' dynamic marking. A bracket labeled 'C3' spans the first six measures. Measure numbers 1, 4, and 6 are indicated in boxes.

Figura 1: Saltos do polegar em cordas alternadas no Estudo op. 29 n° 23 de Sor (compassos 1-6).

Os compassos seguintes (7, 8 e 9) trabalham o deslocamento de polegar da quinta para a quarta corda e da quinta para a terceira corda.

No compasso 10 (Figura 2), há três semicolcheias que deveriam ser tocadas pelo polegar. Sor coloca um ligado entre as duas últimas, para evitar que a passagem soe excessivamente marcada, em função de três ataques sucessivos do dedo *p* e para que o ré da quarta corda não soe acentuado. Uma das dificuldades que este estudo envolve é a de tocar com leveza o dedo *p*, para que a voz conduzida por ele não soe mais forte que a melodia.



Figura 2: Ligado entre duas notas para evitar uso sucessivo do polegar no Estudo op 29 n° 23 de Sor (compasso 10).

No restante dos compassos da primeira parte e em toda a segunda parte da lição, a proposta de toque de polegar continua a mesma, exceção aos compassos 42 e 54 (Figura 3 [a] e [b]), nos quais o polegar deve ferir três semicolcheias sucessivas.



Figura 3: Toque sucessivo do polegar em cordas alternadas [a] e cordas imediatas [b] no Estudo op 29 n° 23 de Sor (compassos 42 e 54).

Constata-se, através da análise, que a preocupação do compositor no enfoque deste estudo é exercitar um tipo de toque específico de polegar (o salto em cordas imediatas e

alternadas), treinando a demanda técnica pelo método da repetição do movimento. Sor emprega um encadeamento de acordes que aproveita todo o campo harmônico da tonalidade, o que torna mais interessante o exercício da prática do toque de polegar. A variação harmônica proporciona também a variante de cordas alternadas ou imediatas que devem ser feridas pelo polegar.

2.1.1.2 O desenvolvimento do Toque de Polegar no Estudo I de Brouwer

Nos métodos de violão, encontram-se inúmeros exercícios de técnica pura para o desenvolvimento do toque de polegar. Em sua maioria, são enfadonhos, monótonos e contraproducentes, pela falta de interesse musical nas lições, e terminam por desestimular a busca do aperfeiçoamento no instrumento. Brouwer obtém, neste estudo para toque de polegar, interesse rítmico e melódico, associando-o à exploração de dinâmica que sugerem a variedade de timbres. Com isto, um exercício simples para a técnica é transformado em música que atrai os estudantes pela riqueza de elementos.

Uma análise de superfície da partitura do Estudo I revela a intenção do compositor de trabalhar o toque de polegar, pois apresenta como tema uma voz cantante nos baixos, intercalada por um acompanhamento discreto. A confirmação da demanda técnica é do próprio Brouwer: “no Estudo I, trabalha-se o polegar de mão direita, sem que a mão esquerda contenha complicação alguma” (informação oral⁵). Na análise do estudo, verifica-se como Brouwer explora a demanda técnica.

Nos compassos 1 e 2 (Figura 4), Brouwer define o ritmo latino que emprega em todo o estudo: compasso quaternário, subdivisão 3+3+2 no primeiro compasso e 2+3+3 no segundo e encarrega o polegar de conduzir o baixo cantante (TANENBAUM, 1992, p.7). As notas do

⁵ Fita cassete gravada em palestra proferida em Montevideu, ano de 1996.

baixo recebem um sinal de acentuação que indica que esta voz deve ser destacada claramente do acompanhamento conduzido pelos dedos *i* e *m*. O polegar ataca o baixo de forma alternada e repetida e em cordas alternadas, repetidas e imediatas, exigindo diferentes articulações do dedo.

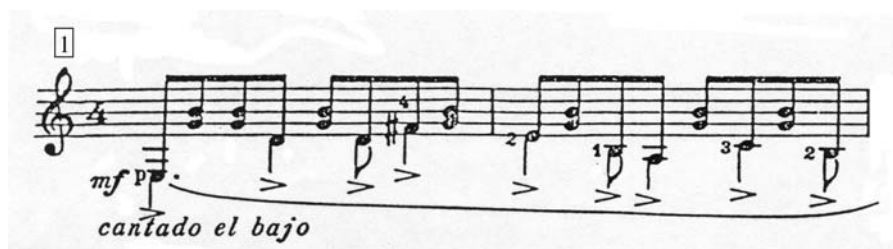


Figura 4: Toque do polegar no Estudo I de Brouwer (compassos 1 e 2).

Até o compasso 8, o movimento é conduzido da mesma forma rítmica, e para cada dois compassos há uma dinâmica específica: *mf*, *pp*; *f*; *mp*. Esta dinâmica determina diferentes ataques de polegar e incentiva a busca de diferentes pontos de localização para a mão direita: mais perto da boca do violão, próximo ao cavalete, sobre os trastes.

Nos compassos 9, 10, 14 e 15 (Figura 5), a acentuação se desloca para as cordas 2 e 3 e 3 e 4, momentaneamente, encarregando-se o baixo da resposta. O movimento exige do polegar quatro ataques consecutivos que culminam em um *ff marcato*.

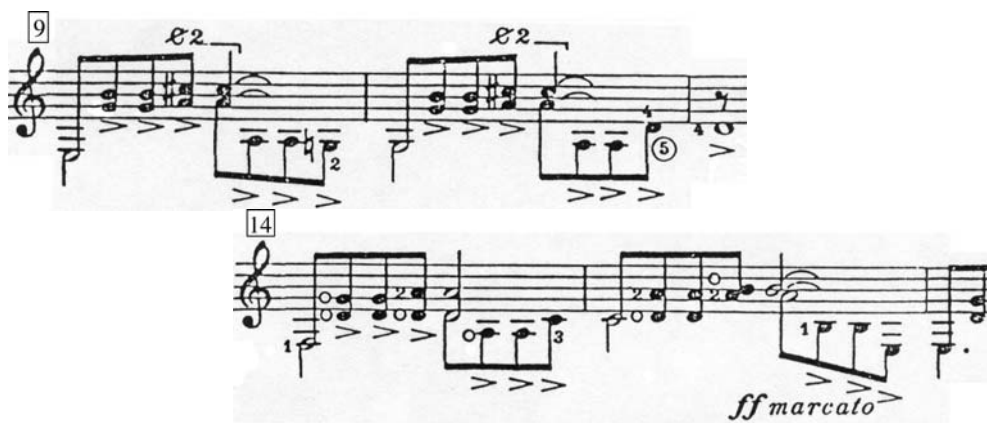


Figura 5: Toques consecutivos de polegar no Estudo I de Brouwer (compassos 9-11 e 14-16).

Os compassos subsequentes seguem a fórmula inicial do estudo, com baixo cantante, toques alternados e consecutivos do polegar e muitos contrastes dinâmicos.

A solução empregada por Brouwer para desenvolver a demanda técnica é propiciar a execução de um baixo cantante que exige diferentes toques do polegar através da melodia, ritmo e dinâmica propostos.

2.1.2 Acordes de Três ou Quatro Sons, com ou sem separação de dedos, para sons *legatos* ou sons *staccatos*

Tocar acordes de três ou mais sons no violão envolve uma série de dedilhados e toques diferenciados de mão direita. Quando o acorde é formado por notas em cordas contíguas, há dificuldade natural na obtenção de um som homogêneo, dadas as diferenças de tamanho dos dedos da mão e a diferença tímbrica entre as cordas. Torna-se indispensável minimizar esta diferença, observando uma curvatura dos dedos e um ângulo de ataque que propiciem o equilíbrio de som ao ser ferido o acorde. Os dedos *i*, *m* e *a*, segundo Carlevaro, “...atuam como um só bloco, unidos (sem necessidade de esforço) por um leve contato lateral, em correspondência com a mínima separação entre as cordas”, ação denominada por ele de unidade por contato (1978, p. 74).

Outra dificuldade mecânica neste aspecto específico de demanda técnica é a separação dos dedos imediatos. Em muitas situações, a formação dos acordes exige o afastamento dos dedos *i*, *m* ou *m*, *a*, que devem articular simultaneamente cordas separadas e atacar todas as notas deste acorde com a mesma unidade de som que se obtém ao tocar acordes formados por cordas contíguas. Carlevaro (1978) chama atenção para o fato de que os dedos, neste caso,

não devem atuar isoladamente, mas sim com toda a mão, ação que denomina de unidade por contração muscular.

Quando a música solicita o destaque de alguma nota do acorde, é necessário colocar o dedo que desempenha esta função em um ângulo de ataque à frente dos outros, possibilitando, desta maneira, uma sonoridade mais robusta com este dedo e alcançando assim a projeção da voz por ele conduzida.

Uma outra situação de difícil controle, envolvendo os acordes de mais de quatro sons, é o toque de polegar em mais de uma corda, que também deve soar como um ataque simultâneo, não arpejado, das duas notas feridas pelo dedo *p*, com as notas restantes do acorde, que são feridas por *i*, *m* ou *a*, em que também se torna necessário trabalhar com toda a mão e não somente com a ação dos dedos isolados.

Os acordes de três ou mais sons podem ser tocados por um ou mais dedos, de forma arpejada, sendo feito um movimento rápido do polegar, da primeira até a última nota do acorde, procurando dar uma sensação de toque quase simultâneo de todas as notas, ou pode ser realizado arpejando-se *p*, *i*, *m*, *a* de maneira rápida e leve.

Os sons *legatos* em acordes de três ou quatro sons são obtidos pela conjunção de dois fatores: não afrouxar os dedos da mão esquerda, mantendo-os fixos nas notas do acorde, e não apagar as cordas com a mão direita, respeitando o valor das figuras antes de atacar o novo acorde. Os sons *stacatos* são realizados abafando-se as cordas feridas com os mesmos dedos que atacaram o acorde ou soltando-se os dedos da mão esquerda. Neste caso, é preciso ter cuidado de não produzir um ligado descendente com a corda solta.

2.1.2.1 O emprego dos Acordes de Três e Quatro Sons no Estudo op. 31, lição XX de Sor

Pela análise das partituras da edição facsimilar dos estudos de Sor, percebe-se a transformação ocorrida na maneira de ele registrar suas intenções técnicas e musicais. Desde a publicação dos estudos do op. 29, começam a aparecer, no cabeçalho das partituras, algumas recomendações e, a partir dos estudos do op. 31, passam a ser indicadas, cada vez com maior frequência e detalhes, as digitações de mão esquerda. Para Tanenbaum, a mudança de atitude de Sor “pode muito bem ter sido a sua reação à maneira equivocada como os alunos aprenderam os primeiros estudos” (1991, p.26). A análise destas digitações revela o pensamento de Sor sobre a melhor maneira de dedilhar condução de vozes, de terças e sextas e de como realizar as mudanças de posição; suas concepções sobre timbres e até mesmo sobre a atuação da mão direita que, desprovida de qualquer tipo de indicação, provavelmente pelo fato de, em Sor, utilizarem-se os mesmos números para identificar os dedos das duas mãos. As digitações de mão esquerda, muitas vezes, dão a entender as opções para o dedilhado de mão direita. Na Lição XX, Sor coloca na partitura o dedilhado de mão esquerda e a seguinte recomendação: “esta lição talvez possa ser tocada mais lenta do que o movimento indicado, mas, tendo como objetivo adquirir domínio dos acordes é útil apressar o movimento à medida que se toque com mais facilidade”(1977, p.34).

O Estudo, na tonalidade de lá menor, é estruturado por um encadeamento de acordes, sucedidos geralmente por pausa, fato que, associado ao andamento proposto – andante allegro – sugere uma execução de caráter rítmico e com as articulações dos acordes em *staccato*. Na opinião de Tanenbaum, “ao longo do ‘Estudo 9’ o ritmo é quase estático e não existe contraponto, portanto a condução de vozes de acorde para acorde tem extrema importância” (1991, p. 26). Os acordes, em sua maioria, são de três sons, porém há diversas passagens com acordes de até quatro notas. Tanenbaum (1991) comenta que, neste caso, Sor necessariamente deve ter empregado o dedo anular, o qual quase não utilizava, mas que aqui se torna

absolutamente indispensável, por ser impossível articular simultaneamente, com o polegar, duas notas em cordas tão distantes, como a sexta e terceira cordas, por exemplo.

A maior dificuldade técnica enfrentada por quem executa este estudo é realizar o abafamento de todas as notas dos acordes. Para Tanenbaum “as situações mais difíceis de abafamento ocorrem quando a mão direita é necessária para tocar, abafar e pular para outras cordas” (1991, p. 27). A este respeito torna-se importante lembrar que, em seu *Méthode pour La Guitarre*, Sor salientou que “para abafar os sons eu jamais emprego a mão direita [...] para os sons *stacatos* eu também não emprego a mão direita” (1830). Estas afirmativas demonstram que a concepção de Sor para a produção de sons abafados e *stacatos* é completamente oposta à visão que se tem hoje sobre a maneira de executar sons abafados e *stacatos* produzidos, na maioria das vezes, pela mão direita, razão para a classificação da demanda técnica deste estudo. Carlevaro recomenda, para apagar os sons dos acordes da lição XX, o uso dos apagadores diretos, que define como sendo “a ação em que o mesmo dedo que atacou a corda apaga o som” (1979, p.110). Na opinião de Tanenbaum, neste estudo “sua mão direita é a principal responsável pelo abafamento. Ela deve executar o abafamento fazendo batidas *staccato*, quase inteiramente com a segunda falange dos dedos, após o que eles se movem rapidamente de volta às cordas em uma ação de posicionamento” (1991, p. 26).

O dedilhado de mão direita utilizado por Sor na Lição XX pode ser deduzido interpretando-se suas considerações sobre o emprego e a digitação de mão direita, quando diz: “não empregarei ordinariamente mais que três dedos [...] empregarei o quarto dedo somente para fazer um acorde a quatro partes” (1830, p. 14). E complementa, “se a melodia é dupla e em sextas, afasto um pouco meu segundo dedo do primeiro, subo um pouco a mão (não pela contração do punho, mas inclinando um pouco o cotovelo), e meu primeiro e segundo dedos se encontram cada um com sua respectiva corda” (1830, p. 54). Através de exemplos

extraídos da análise da partitura, torna-se claro o dedilhado que Sor utiliza para mão direita durante todo o estudo.

Nos primeiros compassos da Lição XX, o dedilhado de mão direita exige *p*, *i*, *m*, para os dois acordes da anacruse e para os dois primeiros acordes do compasso 1. Os dedos *i* e *m* atacam sempre as cordas 1 e 2 (Figura 6 [a]). Nos dois últimos acordes do compasso 1, no primeiro acorde e nas sextas paralelas do compasso 2, emprega-se o afastamento dos dedos *i* e *m*, que, para tocar os intervalos de sexta, ferem as cordas 1 e 3 (Figura 6 [b]). Este é o dedilhado utilizado para os acordes de três sons e para as terças e sextas paralelas ao longo de todo o estudo.



Figura 6: Dedilhado dos acordes de três sons, com dedos *i*, *m* usando cordas 2 e 1 [a] e dedos *i*, *m* ferindo cordas 3 e 1 [b], no Estudo op. 31 lição XX de Sor (compassos 1 e 2).

Os acordes de quatro sons aparecem pela primeira vez nos compassos 4 e 5, para ferir a primeira corda é usado o dedo anular (Figura 7 [a]). No início do compasso 5, há um salto da primeira para a quinta posição. A maior dificuldade técnica desta passagem é tocar, abafar o acorde de lá menor com a mão direita e saltar logo a seguir para articular as sextas mi-dó (Figura 7 [b]).

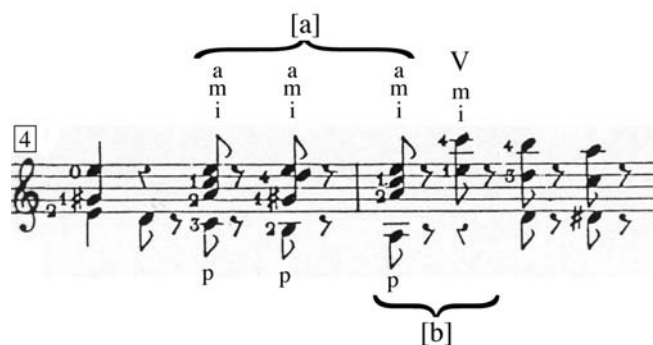


Figura 7: Dedilhado dos Acordes de Quatro Sons com emprego do dedo anular [a], e salto da primeira para a quinta posição [b], no Estudo op. 31 lição XX de Sor (compassos 4 e 5).

Outra seqüência de acordes de quatro sons acontece nos compassos 7 a 9. A maior seqüência ininterrupta de acordes de quatro sons ocorre da segunda metade do compasso 13 até o primeiro tempo do compasso 16, o que exige do executante bastante sincronia entre as mãos direita e esquerda para atacar precisamente as cordas, abafar e pular para o novo acorde, sem perder o pulso. Nesta seqüência de acordes, ocorre o deslocamento dos dedos *i*, *m*, *a* das cordas 3, 2, 1 para as cordas 4, 3, 2 (Figura 8), nos quatro últimos acordes do encadeamento.



Figura 8: Acordes de Quatro Sons, com deslocamento dos dedos *i*, *m* e *a* das cordas 3, 2 e 1 para as cordas 4, 3, 2 no Estudo op. 31 lição XX de Sor (compassos 13-16).

Ao observar estes exemplos, levando-se em conta as recomendações escritas na partitura, identifica-se que a maior preocupação de Sor, neste estudo, é tornar claro ao estudante o dedilhado que usa para a mão esquerda, talvez por considerar que a demanda técnica de mão direita não apresenta tantas dificuldades. Este detalhe é curioso, pois quando um violonista se depara com execução de acordes, preocupa-se muito com a atuação da mão direita, seja com o ataque simultâneo e o som devidamente equilibrado de todas as notas, seja em como dar destaque às notas de melodia. Na Lição XX, as dificuldades para a mão direita

são redobradas, pois as pausas exigem o imediato abafar de todas as notas. É difícil conceber a execução destas pausas sem o uso da mão direita para apagar as notas. A mão esquerda eventualmente participa da ação, mas a mão direita é a principal responsável por ela. Evidencia-se assim o enorme antagonismo existente entre as concepções do século XIX sobre este aspecto específico de demanda técnica e como elas evoluíram no século XX.

2.1.2.2 O emprego dos Acordes de Três Sons no Estudo XV de Brouwer

O aspecto específico de demanda técnica é indicado na partitura ‘Para os Acordes de Três Sons’. A indicação da dança barroca *Sarabande*, para o Estudo, subentende um andamento lento e demonstra a intenção de Brouwer de estimular o trabalho com acordes de três sons em *legato*. Tanenbaum salienta que as sarabandas são danças lentas, que acentuam o segundo tempo, acrescentando que “o ritmo que se ouve no compasso 1 do Estudo 15 é um ritmo típico de Sarabanda” (1992, p. 26). Segundo o mesmo autor, “Brouwer escreveu uma espécie de sarabanda-rondó, com repetições e ampliações que rompem a simetria de compassos usual desta dança” (1992).

Os primeiros dez compassos expõem o tema do estudo e envolvem vários acordes de três sons que podem ser executados com ou sem separação de dedos. Brouwer não especifica o dedilhado de mão direita deixando ao intérprete liberdade de escolha. No compasso 1, a digitação de mão direita não envolve a separação de dedos, usa *p, i, a* para articular os dois acordes iniciais e *p, m, a* para a digitação do último acorde (Figura 9 [a]). Esta escolha determina o emprego do dedo *p* para a sexta e quinta cordas, dedo *i* para a quarta, *m* para a terceira, *a* para a segunda corda. O dedilhado do último tempo do compasso 2, por lógica, deve ser *p, m*. No compasso 3, o segundo acorde exige o deslocamento dos dedos *i* e *a* para a

terceira e primeira cordas; toca-se o terceiro acorde com os dedos *p*, *i*, *m*; retoma-se os dedos *i* e *a*, para a quarta e segunda cordas, nos dois acordes repetidos do compasso 4 (Figura 9 [b]).



Figura 9: Dedilhado de mão direita usando cordas 6 e 5 para dedo *p*, 4, 3 e 2 para *i, m, a* [a]; deslocamento de dedos *i, m, a* para as cordas 3, 2 e 1 [b] no Estudo XV de Brouwer (compassos 1-4).

No compasso 7, a indicação do número de corda determina que o terceiro acorde tenha o mesmo dedilhado de mão direita do segundo acorde, pois deve ser ferido o si da terceira corda. Isto faz com que os dois acordes sejam tocados com os dedos *p*, *i*, *a*, na quinta, terceira e primeira cordas, respectivamente (Figura 10).

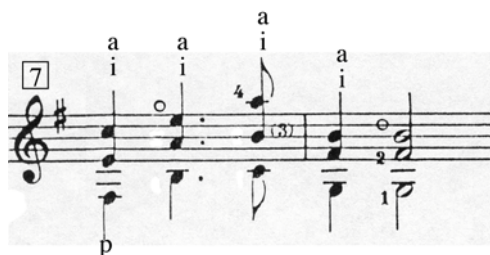


Figura 10: Digitação de corda determinando o dedilhado de mão direita no Estudo XV de Brouwer (compasso 7).

Nos dez compassos iniciais, a melodia da voz superior deve ser levemente destacada, já que esta melodia é retomada nas outras seções do estudo. Este tipo de destaque, segundo Carlevaro (1979), deve ser executado colocando-se o dedo que conduz a melodia do acorde em um ângulo de ataque um pouco mais à frente dos outros dedos. Nesta primeira seção, os dedos que conduzem a melodia são *a* e *m*.

Do compasso 14 ao 21, a melodia da voz superior da primeira seção desce para o baixo, o destaque do canto é realizado pelo dedo *p*. Do compasso 14 ao 17, os acordes de três sons são tocados usando-se o dedo *p* para a sexta, quinta e quarta cordas e os dedos *i*, *m*, *a* para a terceira, segunda e primeira cordas (Figura 11).



Figura 11: Dedilhado de mão direita com destaque para o dedo *p*, no Estudo XV de Brouwer (compassos 14-17).

Do compasso 22 ao 31, é repetido o tema da primeira seção, única diferença é a dinâmica, que era *mf* nos dez compassos iniciais e agora tem sugestão de *mp* e *p* do compasso 22 ao 25 e *f*, com sinal de acento, nas vozes extremas do compasso 26 ao 29; nos compassos 30 e 31 a dinâmica é *p*, com sinal de destaque para a voz superior. Esta diferença de dinâmica resulta em mudança de atitude nos ataques dos acordes.

Do compasso 32 ao 39, os acordes são apresentados em forma de arpejo, a melodia é destacada pelo dedo *p*, que toca simultaneamente com o dedo *i*. A diferença, no dedilhado desta seção, é o uso do polegar para a quarta e terceira cordas e dedos *i* e *m* para a segunda e primeira cordas (Figura 12).



Figura 12: Dedos *p*, *i*, *m* articulando as cordas 4, 3, 2, 1, no estudo XV de Brouwer (compassos 32-35).

Do compasso 40 ao 54, o andamento é mais movido e há a indicação de caráter ‘lírico’. Os acordes simultâneos utilizam a quarta, a terceira e a segunda cordas, com o dedilhado *p, i, m*. Brouwer sugere o dedilhado para mão direita nos compassos 46 e 47, com dedo *m* para o ré colcheia na segunda corda e dedo *i* para o si, mínima pontuada também na segunda corda, provavelmente com a intenção de não repetir dedos na mesma corda (o que favorece a articulação do som *legato*), opta por repetir o dedo *i* em cordas diferentes (Figura 13).

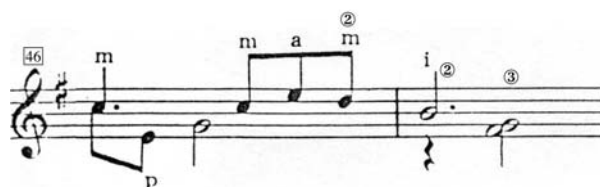


Figura 13: Dedilhado de mão direita que evita repetição de dedos na mesma corda no Estudo XV de Brouwer (compassos 46 e 47).

A análise do dedilhado de mão direita do Estudo XV demonstra que Brouwer neste, como nos outros Estudos, teve a preocupação de apresentar de maneira didática os aspectos específicos de demanda técnica. O Estudo, subdividido em diversas seções, apresenta primeiro os acordes de três sons com destaque para a voz superior, realizado pelos dedos *a* ou *m*. Os acordes não obrigam a separação dos dedos imediatos, o que facilita os ataques simultâneos, já que a mão direita ataca as cordas sem modificar seu ângulo natural. As únicas dificuldades, neste caso, são o trabalho com dedos alternados, que deixa os dedos *m* ou *i* fora do ataque, e o destaque da voz principal, que altera o ângulo de ataque de um dos dedos. Em uma segunda etapa, a melodia transposta para o baixo exige o acento do polegar nos ataques simultâneos dos acordes, modificando a intenção de ataque dos dedos da mão direita. Há, em alguns momentos, o deslocamento simultâneo dos dedos *p, i, a* para as cordas imediatamente abaixo ou acima das cordas do acorde anterior, exercitando o domínio do traslado de mão direita. O andamento lento exige que os dedos da mão direita não retornem para as cordas antes do tempo; os ataques dos acordes devem ser precisos o suficiente para manter a duração

dos sons e permitir que soem de modo *legato*. Os ataques dos acordes devem soar de forma absolutamente simultânea, como um só bloco sonoro. As diferenças de dinâmica e de acentuação de vozes sugeridas dão a entender que Brouwer aproveita a oportunidade para estimular a busca por diferentes toques de mão direita na execução de acordes de três sons.

2.1.3 Execução de Arpejos

Arpejo, do italiano *arpeggio*⁶, é uma sucessão de notas de um acorde que soam em seqüência, “à maneira de harpa”. A execução de acordes arpejados acompanha o desenvolvimento do violonista desde as primeiras lições no instrumento, quando são propostos exercícios de notas sucessivas com diferentes combinações de dedilhado em cordas soltas. Os arpejos podem ser ascendentes ou descendentes em acordes de três ou mais sons. São inúmeras as possibilidades de combinação de dedilhados a serem propostas, podendo exigir ação simultânea entre os dedos *i*, *m* ou *a* ou com o polegar. O exercício tem maior complexidade à medida que se torna necessário hierarquizar as notas dentro de um arpejo. Estabelecer diferentes toques de mão direita, separando as notas que conduzem o desenho melódico daquelas que realizam o acompanhamento harmônico e daquelas que conduzem o baixo; desenvolver regularidade rítmica; adquirir um toque equilibrado entre todos os dedos, são os problemas técnicos que precisarão ser trabalhados sistematicamente pelo instrumentista, para que o resultado musical esperado seja obtido.

Os arpejos estão presentes em grande parte das obras da literatura do violão, seguramente pelo efeito que produzem ao favorecer a projeção de som do instrumento, o qual tem na sustentação de som uma fragilidade. Por ser possível manter fixo o acorde arpejado, os sons de todas as notas permanecem vibrando à medida que são articuladas.

⁶ Dicionário Grove de Música: edição concisa, 1994.

2.1.3.1 Execução de Arpejos no Estudo op. 6 n° 11 de Sor

Analisar a demanda técnica do Estudo op. 6 n° 11 de Sor parece uma tarefa simples, por tratar-se de um estudo de arpejos com linguagem tonal e por ser a prática de arpejos uma das formas mais exploradas de trabalho técnico no instrumento. Todavia a tarefa torna-se bem mais complexa ao analisar-se a maneira como Sor emprega os dedos da mão direita, numa concepção totalmente oposta à visão da técnica moderna. Em seu método, Sor explica ter estabelecido “como regra geral não empregar ordinariamente mais que três dedos e conseqüentemente tenho a mão a uma altura que mantém o polegar em condição de percorrer quatro cordas e os outros dois dedos frente a frente com as outras duas cordas” (1830, p.28).

Pode-se ter uma idéia da dificuldade que enfrentaria um violonista de hoje, caso optasse por tocar o Estudo op. 6 n° 11 empregando o princípio de excluir o dedo anular para condução das notas da melodia e utilizar toques consecutivos do dedo *p*. Apesar de não haver nenhuma indicação de Sor na partitura para o dedilhado nem de mão direita nem de mão esquerda, suas palavras indicam que o arpejo era praticado saltando-se o polegar em diferentes cordas e empregando os dedos *i* e *m* fixos na segunda e na primeira cordas. Para Tanenbaum “o ‘Estudo 17’ é longo e apresenta arpejos ascendentes – o tipo mais difícil. Para Sor, este era um estudo difícil para a mão direita. Ele teria tocado as duas primeiras notas do baixo com toques rápidos e sucessivos de *p*, pulando sobre uma e, às vezes, duas cordas” (1991, p. 52). Em suas explicações sobre o emprego dos dedos da mão direita, Sor (1830) salienta que, caso a melodia passasse para uma nota mais grave do que a primeira corda, adotava o primeiro dedo para a terceira corda e o segundo dedo para a segunda corda.

Pela análise de alguns compassos do Estudo, observa-se como é o dedilhado de mão direita, segundo a teoria de Sor. Nos dois primeiros compassos, o dedilhado exige toques sucessivos de polegar da sexta para a quarta corda, dedo *i* para o sol da terceira corda e dedo *m* para o si da segunda corda, a nota que conduz a melodia (Figura 14 [a]). O dedo *m* salta para o mi da primeira corda e articula a melodia nas primeiras notas das quiálteras (Figura 14 [b]). O dedo *i* mantém-se na terceira corda e o polegar na quarta. Há um toque simultâneo de *p* e *m* no início do compasso 2⁷, o *p* pula para a quarta corda e novamente o *m* desloca-se da primeira para a segunda corda (Figura 14 [c]).



Figura 14: Arpejo com dedos *p*, *i*, *m* e salto de *p* [a], salto de *m* [b] e salto de *p* e *m* [c] no Estudo op. 6 nº 11 de Sor (compassos 1 e 2).

No compasso 4 (Figura 15 [a]), Sor provavelmente usou o dedo *p* para o baixo na sexta corda e o *m* para as duas notas de melodia (sol e fá#); um toque sucessivo de polegar para as duas primeiras notas do arpejo; o dedo *i* na terceira corda, para as notas de acompanhamento, e o dedo *m* na segunda corda, pois é estranho imaginar que o polegar possa saltar sucessivamente da sexta para a quarta e a terceira cordas na velocidade deste arpejo - o andamento do Estudo é Allegro Moderato – o que deixaria inadequadamente destacado em dinâmica o acompanhamento. No compasso 5, supõe-se que Sor empregou o afastamento dos dedos *i* e *m* (Figura 15 [b]), ao invés de toques sucessivos de polegar no acompanhamento, dedilhado que tornaria o arpejo irregular.

⁷ As duas colcheias do primeiro tempo são mi e sol, e não sol e si, como está na partitura de Sor.

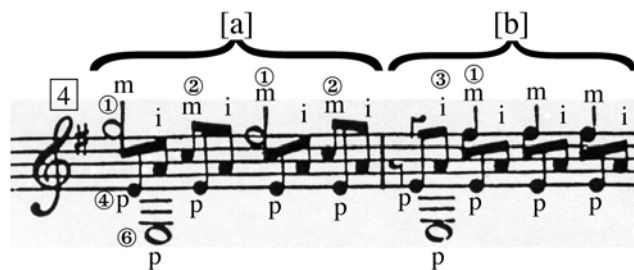


Figura 15: Toques de dedos *p* e *m* [a]; *i* e *m* [b], no Estudo op. 6 n° 11 de Sor (compasso 4).

Nos compassos 9 e 10, a prática de fixar o *i* e o *m* na segunda e primeira cordas, com uso de toques sucessivos de *p*, certamente foi o dedilhado empregado por Sor (Figura 16).

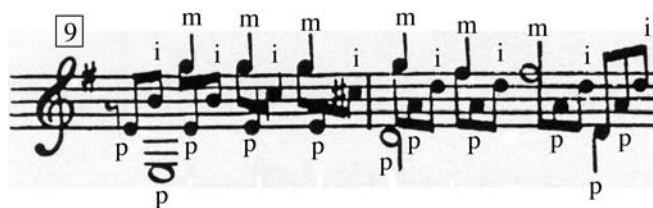


Figura 16: Dedilhado do arpejo com toques sucessivos de *p* em diferentes cordas, dedos *i* e *m* fixos na segunda e primeira cordas, no Estudo op. 6 n° 11 de Sor (compassos 9 e 10).

Na segunda parte do Estudo (trecho em Mi maior), no compasso 61 (Figura 17 [a]), há um dedilhado curioso no arpejo: o polegar desloca-se da quinta para a terceira corda no início do compasso e o dedo *i* fere a segunda corda; o dedo *m* ataca o mi da primeira corda. No terceiro tempo do compasso, o dedo *m* salta para a segunda corda, que conduz a melodia, o que provoca uma mudança dos dedos *i* e *m* na mesma corda. O dedo *i* muda para a terceira corda. No compasso 62, o arpejo mantém o polegar na quinta e na quarta cordas e os dedos *i* e *m* na terceira e na segunda cordas (Figura 17 [b]).

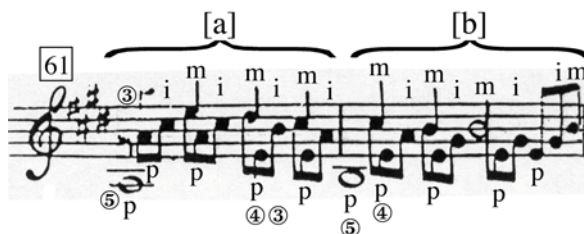


Figura 17: Mudanças de dedos *i* e *m* na mesma corda dentro do arpejo [a], e dedilhado *p, i, m* nas cordas 5, 4, 3 e 2 [b], no Estudo op. 6 n° 11 de Sor (compassos 61 e 62).

Percebe-se, através da análise, que Sor busca desenvolver, neste estudo, um arpejo regular, que permita ao violonista a prática de toques diferenciados dos dedos, solicitados pelas diferentes funções das notas dentro do arpejo. O polegar, por exemplo, encarrega-se de algumas notas com função de baixo e de outras com função de acompanhamento harmônico. O mesmo acontece com o dedo *m*, que tem, na maior parte das vezes, a condução da melodia e, em alguns momentos, encarrega-se do acompanhamento. A dificuldade maior, entretanto, concentra-se em manter a regularidade do arpejo, agravada pelos deslocamentos sucessivos do polegar, que salta tanto para a corda imediata, quanto para cordas distantes.

2.1.3.2 A execução de Arpejos no Estudo VI de Brouwer

No Estudo VI, o único aspecto específico de demanda técnica focado é a prática dos arpejos. O movimento dos arpejos é constante em todo o Estudo, modifica-se apenas a estrutura rítmica do trecho final, de compasso ternário simples para binário simples, o que, conseqüentemente, altera as acentuações dos arpejos. Os acordes arpejados misturam dissonâncias e consonâncias e são sempre descendentes. Os arpejos repetidos a cada compasso lembram o Estudo n° 1 de Villa-Lobos. Estas repetições podem sugerir ao intérprete alguma variação de timbre. Através de alguns exemplos extraídos do Estudo, observa-se como Brouwer explorou esta demanda técnica.

Nos doze primeiros compassos o lá da quinta corda é o pedal dos acordes dissonantes, que se alteram e mantêm sempre o mesmo dedilhado descendente de mão direita (Figura 18 [a]). Um movimento, diatônico no início e cromático do compasso 4 até o compasso 9, é percebido, de dois em dois compassos, sempre no segundo toque do polegar, na última semicolcheia do segundo tempo (Figura 18 [b]). Os toques de polegar nos contra-tempos exigem especial atenção do violonista, para que as nota feridas pelo dedo *p* não soem acentuadas. O ataque do dedo *a*, no segundo e terceiro grupo de semicolcheias, não deve ser encoberto pelo ataque anterior de polegar.

Figura 18: Dedilhado dos arpejos [a] e movimento diatônico e cromático com dedo *p* [b] nos acordes do Estudo VI de Brouwer (compassos 1,4,5,7 e 9).

Do compasso 13 ao 22, o movimento cromático é realizado pelo baixo. O dedilhado do arpejo é o mesmo, alterando-se apenas o toque do polegar, que salta da sexta para a quarta corda. A partir do compasso 23, o Estudo muda de compasso ternário para binário e o dedilhado do arpejo não apresenta mais o toque repetido de polegar que ocorria anteriormente

nas mudanças de compasso. Neste trecho, o arpejo passa a exigir a acentuação do polegar (Figura 19).



Figura 19: Dedilhado do arpejo com dedo *p* acentuado no trecho binário do Estudo VI de Brouwer (compassos 23 e 24).

Brouwer mantém, no Estudo VI, o seu princípio de focar um único aspecto de demanda técnica de cada vez, exercita arpejos sem maiores dificuldades para a mão esquerda e assim concentra toda a atenção do aluno na regularidade, limpeza e equilíbrio de execução do arpejo. As diferentes acentuações do dedilhado nas partes I e II do Estudo exigem cuidados específicos de toque de mão direita e exercitam especialmente um toque mais leve de polegar. Por sugerir um movimento rápido para o arpejo, o Estudo torna-se difícil de ser executado, pois os dedos da mão direita devem movimentar-se de forma independente, de modo a não travar o fluxo do arpejo. No canto esquerdo da partitura, há uma sugestão de Brouwer para o treinamento do Estudo com outra fórmula de dedilhado de mão direita, que, ao explorar o arpejo na forma ascendente e descendente - *p,p,i,m,a,m,i,p,a,m,i,p* -, estimula o estudante a trabalhar diferentes fórmulas de dedilhados para os arpejos. Provavelmente em função da linguagem utilizada na série de Vinte Estudos, este é o único que apresenta um arpejo constante durante todo o tempo. Nos outros estudos, os eventuais arpejos não constituem a demanda técnica predominante.

2.2 DEMANDAS TÉCNICAS DE MÃO ESQUERDA

Analizados os seis Estudos de Sor e Brouwer que contém os aspectos específicos das demandas técnicas do Grupo I como sua única demanda ou como demanda predominante, igual processo é desenvolvido nos Estudos que enfocam os três aspectos específicos do Grupo

II (demanda técnica recorrente de mão esquerda): posições fixas, ligados ascendentes e descendentes e o emprego da meia pestana. Observa-se como os compositores empregaram cada aspecto específico nos Estudos. Analisa-se primeiro Sor, depois Brouwer, com o objetivo de facilitar a identificação das mudanças ou transformações ocorridas seqüencialmente na técnica. Antecede as análises uma explicação teórica sobre cada aspecto específico. Nesta etapa, revela-se como os compositores enfocaram cada aspecto e quais as soluções encontradas para resolver as dificuldades propostas.

2.2.1 Posições Fixas

Um aspecto específico de demanda técnica que exige total controle da motricidade e da independência dos dedos da mão esquerda é a utilização das posições fixas. A julgar-se pela dificuldade natural de qualquer pessoa movimentar alguns dedos da mão, mantendo presos a uma superfície um ou mais dos outros dedos, obtém-se uma idéia do entrave mecânico sentido pelos estudantes do instrumento em seus primeiros desafios nesta demanda técnica.

Há inúmeros exercícios que enfocam o controle do movimento de dedos, mantendo-se um ou mais dedos fixos. Carlevaro (1969) recomenda exercícios com dedos fixos na terceira corda. Pede, inicialmente, a fixação do dedo 1 no sol# e um movimento cromático e descendente dos dedos 4, 3, 2 nas outras cordas. No exercício seguinte, fixa o dedo 2 no lá, movimentando descendentemente os dedos 4, 3, 1; o mesmo tipo de trabalho é desenvolvido com dedo 3 e depois com dedo 4 fixos. Logo que o estudante sente que domina o movimento dos dedos, mantendo um deles fixo, passa a fixar dois dedos, enquanto outros dois movimentam-se. O exercício é repetido com todas as combinações possíveis. O violonista

Tennant (1995, p. 15) sugere que sejam praticados exercícios com três dedos fixos, enquanto apenas um se movimenta.

As posições fixas também são facilitadoras das distensões e contrações dos dedos. Nas distensões, enquanto algum dedo fica fixo, outro se desloca uma ou mais casas ascendentes ou descendentes. Nas contrações, os dedos que se movimentam vêm ao encontro dos que estão fixos. Nestes dois casos, o dedo fixo serve como eixo dos que se movimentam. Estes deslocamentos podem ser também transversais aos dedos fixos. É possível estar com o dedo 2 fixo na nota sol da sexta corda e distender o dedo 1 para o fá da primeira corda. Procede-se, desta forma, uma mudança de posição. Para facilitar esta mudança, é necessário, além da utilização do dedo eixo, um giro do braço esquerdo em direção ao corpo.

Dominar o controle de dedos em posições fixas é fundamental, por exemplo, na condução das peças contrapontísticas, nas quais a sustentação de uma ou mais vozes é mantida pelos dedos fixos, enquanto outras vozes podem movimentar-se livremente.

2.2.1.1 A utilização de Posições Fixas no Estudo op. 29 n° 17 de Sor

O Estudo op. 29 n° 17 é um dos mais escolhidos pelos violonistas para o repertório de concerto por tratar-se de um estudo em que Sor, além de focar muitas demandas técnicas, aproveita as possibilidades harmônicas e contrapontísticas do instrumento, trabalha vários matizes de som e diferentes articulações e explora ao máximo a capacidade do violão da época. Tanenbaum salienta que Segóvia foi muito feliz ao encerrar a série de estudos de Sor, que selecionou, digitou e editou, com o op. 29 n° 17, pois “o ‘Estudo 20’ cria um extenso argumento que recapitula muitas das várias técnicas já desenvolvidas no livro, incluindo trinados e outros ornamentos, arpejos, escalas, ligados, acordes, passagens em terças e sextas,

notas isoladas e contraponto” (1991, p. 60). As passagens contrapontísticas favorecem a predominância das posições fixas e dos dedos eixo que possibilitam as mudanças de apresentação da mão esquerda.

A presença das posições fixas é constada logo que se executa a primeira parte do Estudo, pois, do compasso 13 ao compasso 30, todas as passagens fazem uso delas. Pela análise da digitação de alguns trechos da primeira parte do Estudo, observa-se como Sor explorou este aspecto específico.

Do compasso 13 ao compasso 15, a condução das duas vozes exige, eventualmente, algum dedo fixo, enquanto os outros se movimentam. No compasso 13, a voz superior em colcheias, num movimento escalar ascendente, pede dedos fixos no lá da terceira corda e no dó# da segunda corda (Figura 20 [a]), enquanto a voz inferior, em contraponto, movimenta-se com semicolcheias. No compasso 14, a posição fixa é na voz inferior, com o dedo 3 fixo no fá da quarta corda, colcheia duplamente pontuada, enquanto a voz superior movimenta-se em contraponto de semicolcheias pontuadas e fusas (Figura 20 [b]). No compasso 15, o lá colcheia na terceira corda tem dedo 1 fixo, enquanto a voz superior realiza o trinado (Figura 20 [c]).

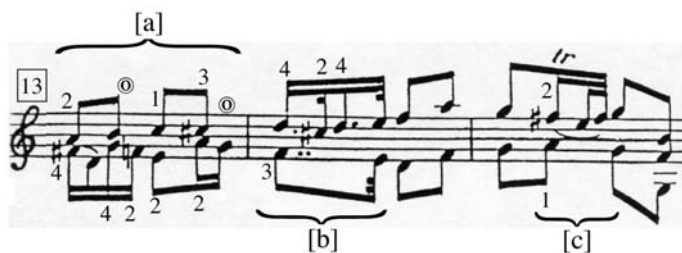


Figura 20: Dedos fixos na voz superior, lá e dó# [a], dedo fixo na voz inferior, fá# colcheia com duplo ponto [b] e dedo 1 fixo no lá colcheia da corda 3 [c], no Estudo Op. 29 nº 17 de Sor (compassos 13-15).

Da anacruse do compasso 16 ao início do compasso 24, o dó da quinta corda é utilizado como pedal dos acordes. O dedo 3 mantém-se fixo durante toda a passagem, enquanto os dedos 2, 3 e 4 movimentam-se em torno dele. Nos compassos 16 e 17, o dedo 3 fica fixo no dó, enquanto o dedo 2 desloca-se, numa contração, do mi para o fá da quarta corda e os dedos 1 e 4 se alternam, na segunda corda, entre as notas dó e ré (Figura 21 [a]). O primeiro acorde do compasso 18 exige que os dedos 3 e 2 mantenham-se fixos, respectivamente, no dó e no fá semínimas pontuadas, enquanto o ré e o lá colcheias são tocados com dedos 4 e 2 (Figura 21 [b]). No último acorde do compasso 18, o dedo 3 mantém-se fixo no dó, há um traslado por substituição do dedo 2 para o dedo 4, no fá da quarta corda, e o sol é tocado em corda solta. Este acorde é resolvido no primeiro acorde do compasso 19, dó maior, com o dedo 3 que se manteve fixo no dó da quinta corda e as notas mi e dó com dedos 2 e 1, respectivamente. (Figura 21 [c]).

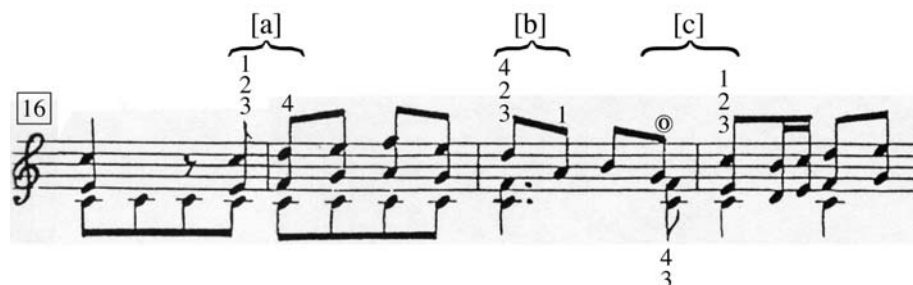


Figura 21: Uso de posições fixa e contração do dedo 2 [a], fixação de dois dedos [b] e dedo fixo e traslado por substituição de dedos [c], no Estudo op. 29 n° 17 de Sor (compassos 16-19).

Do compasso 24 até o compasso 29, há uma seqüência, na voz inferior, de dois em dois compassos, que propicia a utilização de dedos fixos. No compasso 24, fixa-se o dedo 1 no dó da segunda corda em primeira posição, enquanto o si semicolcheia é digitado com o dedo 4, o lá e o sol colcheias usam dedo 2 e corda solta, todos na terceira corda (Figura 22 [a]). No compasso 25, salta-se para a terceira posição, mantém-se fixos todos os dedos do acorde de sétima, até a metade do compasso, para favorecer o canto na voz superior. Os dedos 1 e 3 mantêm-se fixos até as primeiras colcheias do compasso 26, quando substitui-se o dedo

1 pelo dedo 2, no ré da segunda corda (Figura 22 [b]). No compasso 26, a seqüência da voz inferior é digitada com os dedos 3 e 1, na corda 3, para o si e lá semicolcheias; nos dois acordes seguintes usam-se dedos 4 e 3, para o sol e o si, e os dedos 3 e 4, para o fá# e o si, enquanto o dedo 2 fixo serve como dedo eixo para as mudanças dos outros dedos. No início do compasso 27, o dedo 4 fixo na nota si serve de dedo eixo para as mudanças dos dedos 2 e 3, para o mi da corda 4 e o sol da corda 1, respectivamente (Figura 22 [c]). Os dedos 1 e 4 mantêm-se fixos até o início do compasso 28, quando somente o dedo 1 permanece fixo e os outros três movimentam-se livremente pelas cordas 3 e 4 (Figura 22 [d]). No compasso 29, o dedo 3, que já estava fixo no lá da terceira corda desde o compasso anterior, serve de eixo para a mudança dos dedos 1 e 4, para o ré# da quarta corda e para o fá# da primeira corda, permanecendo fixo até o final do compasso (Figura 22 [e]).

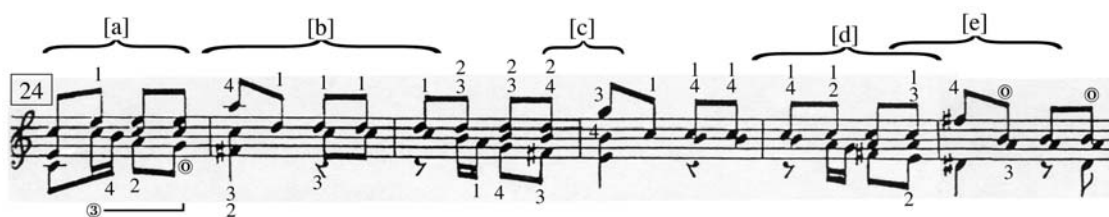


Figura 22: Dedo 1 fixo na corda 2 [a], dedos fixos no acorde [b], dedos eixos favorecendo as mudanças de posição dos outros dedos [c]; dedo fixo com movimento livre dos outros dedos [d];dedo eixo favorecendo a mudança de dois dedos [e], no Estudo op. 29 n° 17 de Sor (compassos 24-29).

Outro exemplo de dedos fixos pode ser observado no compasso 33. No primeiro tempo, o dedo 4 permanece fixo no dó# e os dedos 3 e 2 são utilizados para o mi da corda 3 e o sol da corda 2. No segundo tempo, o dedo 2 fica fixo no dó natural, enquanto os dedos 1 e 4 digitam o fá# e o lá na corda 2 (Figura 23). Neste caso os dedos fixos exercem a função de ‘dedo-guia’, facilitando a colocação dos outros dedos sem alterar a apresentação da mão.



Figura 23: Dedos fixos que servem como dedo-guia, no estudo op. 29 n° 17 de Sor (compasso 33).

No compasso 41, o dedo 3 deve fixar-se no sol da sexta corda, enquanto as outras vozes movimentam-se (Figura 24 [a]). No compasso 42, a terça da voz intermediária é sustentada pelos dedos 2 e 1 fixos, enquanto a voz superior movimentam-se (Figura 24 [b]). O fá# semínima da voz superior é mantido fixo, enquanto as semicolcheias da voz intermediária movimentam-se em contraponto (Figura 24[c]).

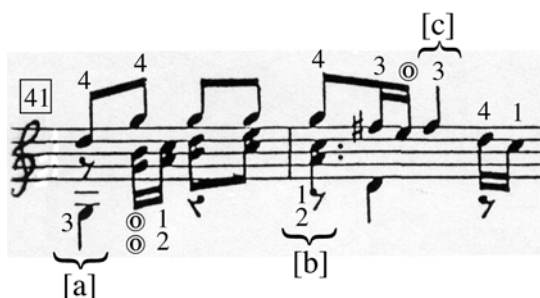


Figura 24: Dedo 3 fixo [a], dedos 2 e 1 fixos [b], fá# fixo [c], no estudo op.29 n° 17 de Sor (compassos 41 e 42).

Pela análise da digitação presumível de alguns trechos da primeira parte do Estudo, constata-se que a utilização de posições fixas e dedos fixos é o aspecto específico predominante de demanda técnica explorado por Sor no Estudo op. 29 n° 17. Observam-se longos trechos em que o emprego dos dedos fixos é imprescindível. Sor utiliza com frequência as contrações de dedos na mesma casa do braço, por exemplo, tendo-se o dedo 3 fixo no dó da quinta corda, contrai-se o dedo 2 para o fá da quarta corda e, ao mesmo tempo, o dedo 4 para o ré da segunda corda. O Estudo exercita a total independência dos dedos da mão esquerda, empregando um ou mais dedos fixos, enquanto os outros movimentam-se. A

utilização de dedos que exercem a função de eixo para facilitar as mudanças de posição dos dedos livres torna evidente a preocupação de Sor de proporcionar ao estudante desenvolvimento e controle da motricidade dos dedos da mão esquerda.

2.2.1.2 A Utilização das Posições Fixas no Estudo XI de Brouwer

Na partitura do Estudo XI, encontra-se a recomendação de Brouwer: “Para os Ligados e as Posições Fixas”. O Estudo está dividido em duas seções; a primeira de caráter rítmico, tempo *Allegretto*, e a segunda de caráter lírico, *Legato ma in tempo*, com a indicação *todas las notas tenidas*. Na opinião de Tanenbaum “a seção intermediária, *Legato ma in tempo*, é uma [referência] explicitamente *folk* dentro de uma peça ‘clássica’ ”(1992, p.21). O Estudo tem uma linguagem tonal que se diferencia da linguagem utilizada nas duas primeiras séries de estudos, compostas vinte anos antes. Tanenbaum salienta que “o estilo muda, o que é marcadamente claro na seção B deste estudo” (1992). O contraste provocado pela mudança de caráter, da primeira para a segunda seção, produz um agradável efeito, provavelmente causado pela sensação tonal, pelo ritmo sincopado do início da segunda seção e pela impressão que o movimento tornou-se mais lento do que na primeira parte do estudo.

As posições fixas estão presentes já nos dois compassos iniciais (Figura 25), em que o dedilhado de mão esquerda indica os dedos 3 e 4 fixos na quinta e quarta cordas (dó# e fá#), e os ligados descendentes são articulados pelos dedos 1 (lá, sol) e 2 (si, ré). Brouwer especifica também o dedilhado de mão direita, sugere sempre o mesmo arpejo *p,i,m* para o desenho rítmico – semicolcheia, semicolcheia, colcheia – em movimento ascendente e ressalta o mesmo tipo de articulação para a passagem.



Figura 25: Utilização de posições fixas no Estudo XI de Brouwer (compassos 1 e 2).

No compasso 3, a posição fixa dos dedos 2, 3, 1 permanece só até metade do compasso, quando há um glissando - que substitui um ligado - executado pelo dedo 1, do sol para o lá da primeira corda, colocado com a intenção de promover a mudança da terceira para a quinta posição, utilizando-se o dedo 1 como guia (Figura 26 [a]). Esta ação é repetida no final do compasso 3 e no início do compasso 4, com outro glissando feito pelo dedo 1, do dó para o ré, na corda 3, cambiando para a sétima posição (Figura 26 [b]).

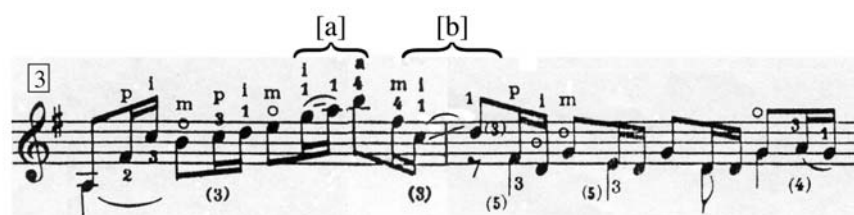


Figura 26: Glissando da III para a V posição [a] e da V para a VII posição [b], no Estudo XI de Brouwer (compassos 3 e 4).

No compasso 10, a mudança de posição é feita pelos dedos 1, 3, 4, deslizando-os sobre as mesmas cordas em que estavam, sem produzir efeito sonoro, da posição I para a IV (Figura 27 [a]). Observa-se, no final deste compasso, a realização do ligado descendente na terceira corda, do ré b para o dó, com os dedos 4 e 2, enquanto os dedos 1 e 3 se mantêm em posição fixa. (Figura 27 [b]).

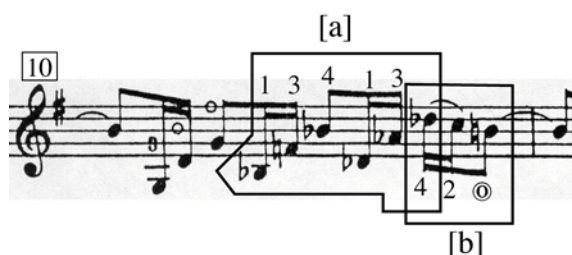


Figura 27: Mudança de posição simultânea de três dedos [a] e ligado descendente dedos 4 e 2, com posição fixa dedos 1 e 3 [b] no Estudo XI de Brouwer (compasso 10).

No início da segunda seção (compasso 13), é possível sustentar o som do acorde de Sol maior ao manterem-se os dedos 3 e 4 fixos na sexta e primeira cordas e articular-se livremente as cordas soltas 4 e 2 (Figura 28 [a]). No compasso 14, um acorde de dó maior invertido acrescenta a fixação dos dedos 2 e 1, no mi e no dó, mantendo-se fixo o dedo 3 no sol colcheia da sexta corda (Figura 28 [b]).

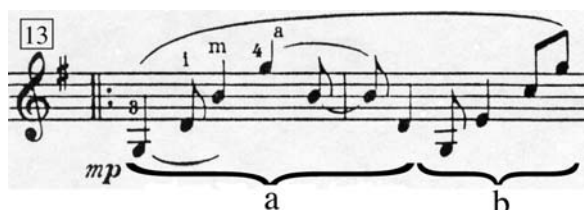


Figura 28: Dedos fixos no acorde de sol maior [a] e dó maior invertido [b], no Estudo XI de Brouwer (compassos 13 e 14).

Nos três compassos finais do Estudo, há efeitos de sustentação de notas. Isto ocorre no acorde arpejado de dó maior em segunda inversão (Figura 29 [a]), obtido pelos dedos fixos que obedecem ao ligado de prolongamento de cada nota e nas notas sol e ré do último compasso, causadas pela fixação do dedo 3 no sol da sexta corda - solicitada pela ligadura de prolongamento – em consonância com o ré da quarta corda solta (Figura 29 [b]).



Figura 29: Efeito de sustentação provocado por ação de dedo fixo e corda solta no Estudo XI de Brouwer (compassos 28 - 30).

Brouwer expõe os aspectos específicos de demanda técnica de maneira objetiva e didática, ao apresentar gradualmente o exercício de dedos fixos associados à realização dos sons ligados. Aproveita, nas mudanças de posição, a referência de um dedo guia ou de vários dedos que mudam de posição simultaneamente, mantendo-se na mesma corda em que estavam; a ação consiste em fixar-se visualmente os pontos para onde devem ser

transportados os dedos e proceder a mudança sem que os dedos se desprendam totalmente das cordas. Outro elemento trabalhado no estudo é a sustentação dos sons, sugerida sempre ao associar-se a utilização de dedos fixos com a articulação de cordas soltas, o que favorece a obtenção do efeito.

2.2.2 Ligados Ascendentes e Descendentes

Produzir sons ligados no violão geralmente ocasiona ao estudante uma série de embaraços técnicos, dadas as dificuldades mecânicas que a ação envolve. Para executar o som ligado no violão, são necessários dois movimentos distintos: o toque de mão direita, para articular o som da nota pulsada e o ataque com um dedo da mão esquerda (percutindo a nota no movimento ascendente ou articulando a nota no movimento descendente), para produzir o som da nota ligada. Obter um resultado sonoro satisfatório, no qual a nota ligada soe tão clara quanto a nota pulsada, é um dos desafios enfrentados pelo violonista. Evitar que a nota percutida soe *stacato* e não *legato*; observar a duração das figuras (muitas vezes o executante encurta o valor da nota pulsada, na ansiedade de realizar o movimento de articulação do som com a mão esquerda); observar a correta acentuação das figuras; evitar que a corda imediata também seja articulada no movimento descendente são outros problemas inerentes a esse aspecto específico de demanda técnica.

Na classificação do Caderno nº4, relativo à técnica de mão esquerda (Carlevaro, 1974), as diferentes maneiras de produzir os sons ligados no violão são:

- ligados simples ascendentes e suas combinações: dedos imediatos (1, 2; 2, 3; e 3, 4), dedos alternados (1, 3; 2, 4 e 1, 4) e ligados de três e de quatro notas (em que só a primeira nota é executada pela mão direita);

- ligados simples descendentes e suas combinações: dedos imediatos (2, 1; 3, 2; 4, 3), alternados (3, 1; 4, 2; 4, 1), de três e de quatro notas (onde só a primeira nota é executada pela mão direita);
- ligados mistos: a sucessão de três notas com ligados ascendentes e descendentes ou descendentes e ascendentes, nas diferentes combinações de digitação: dedos imediatos e alternados;
- ligados contínuos com e sem utilização de pestana: articulação de mão direita da primeira nota, seguida de uma série de notas ligadas, ascendentes e descendentes, produzidas pela mão esquerda;
- ligados duplos ascendentes: duas notas simultâneas, articuladas pela mão direita, seguidas de outras duas notas, articuladas pela mão esquerda, nas diferentes combinações de dedilhados;
- ligados descendentes com corda solta: nota pulsada em corda presa, nota ligada em corda solta.

Carlevaro não menciona ligados ascendentes com cordas soltas.

2.2.2.1 Ligados Ascendentes e Descendentes no Estudo op 6 n° 3 de Sor

O exame preliminar da partitura permite detectar que há dois enfoques básicos de demanda técnica no Estudo op. 6 n° 3 de Sor: acordes de três ou quatro sons e ligados de três notas. Evidencia-se a predominância da demanda técnica de mão esquerda, pois, neste caso, executar os ligados exige maior esforço e envolve um mecanismo mais complexo do que o da execução dos acordes. A precisão no ataque da primeira nota dos ligados, que são sempre antecedidos por acordes localizados em posições distantes da primeira nota, e a limpeza de som associada à leveza na articulação das três notas passam a ser a preocupação do executante. A este respeito, Tanenbaum comenta: “apesar dos ligados serem o aspecto mais

difícil do Estudo, esta dificuldade não deve ser ouvida e os ligados devem ser mais leves que os acordes em som e sentimento” (1991, p. 33). Este comentário reforça a idéia que a demanda técnica deste Estudo exige muito esforço e persistência do violonista na busca de um resultado musical satisfatório.

A harmonia segue o esquema tradicional da época: encadeamento de acordes na tonalidade de Mi maior com modulação para Mi menor na primeira parte do Estudo, retornando ao tom de Mi maior no início da segunda parte. A estrutura rítmica mantém-se constante praticamente todo o tempo e os ligados propostos são, na maior parte do estudo, descendentes. Por alguns exemplos extraídos da análise da partitura, observa-se o tratamento dado para a dificuldade técnica

Na anacruse e nos compassos 1 e 3, os acordes de tônica, dominante e sub dominante, estão intercalados por pausa de colcheia e ligados descendentes de três sons na primeira corda. A distância do acorde, para a primeira nota do ligado, não ultrapassa quatro casas (Figura 30 [a]). Os ligados propostos, sol#, fá#, mi e lá, sol#, fá#, sugerem o dedilhado 3, 1, 0 e 4, 3, 1. A dificuldade maior é equilibrar o som na articulação entre as notas em corda presa e a nota em corda solta. Nos compasso 2 e 4, os sons ligados determinam o dedilhado em segunda corda, exigindo duplo cuidado na execução: não articular indevidamente a primeira corda e equilibrar o som das notas ligadas (Figura 30 [b]).

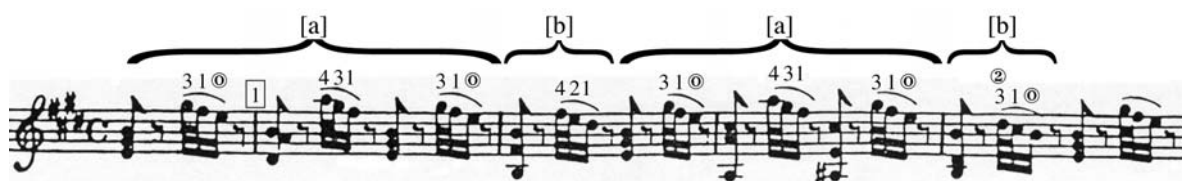


Figura 30: Ligados descendentes na primeira corda [a] e na segunda corda [b] no Estudo op. 6 n° 3 de Sor (compassos 1-4).

No compasso 6, aparece o primeiro salto: do acorde de Mi maior na primeira posição, para a quarta posição, usando dedo 4 para a nota si da primeira corda e dedos 2 e 1 para as outras duas notas ligadas (Figura 31 [a]). No compasso 10, a dificuldade está no dedilhado do ligado descendente, que pede uma abertura de duas casas entre os dedos 2 e 1, do lá para o sol natural, em consequência da modulação no compasso 8 (Figura 31 [b]).

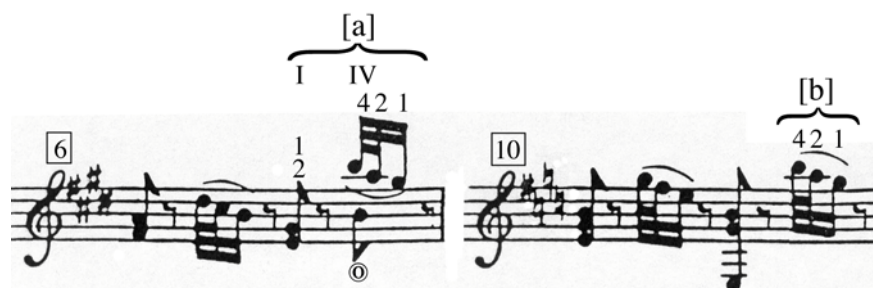


Figura 31: Mudança de posição que antecede os ligados [a] e o ligado descendente com abertura de duas casas entre os dedos 2 e 1 [b] no Estudo op. 6 n° 3 de Sor (compassos 6 e 10).

Do compasso 13 ao 19, há uma série de ligados realizados em diferentes posições (Figura 32). A pausa após os acordes facilita os saltos e a preparação da mão esquerda para a execução dos ligados.



Figura 32: Ligados descendentes em diferentes posições no Estudo op 6 n° 3 de Sor (compassos 13-19).

O final do Estudo (compassos 36-39) propõe ligados descendentes em diferentes cordas na primeira posição (Figura 33 [a]), que exigem um salto transversal da mão esquerda da primeira para a quinta corda ou da primeira para a sexta corda. Nos compassos 38 e 39, a terceira corda é ferida junto com a primeira nota dos ligados (Figura 33 [b]).

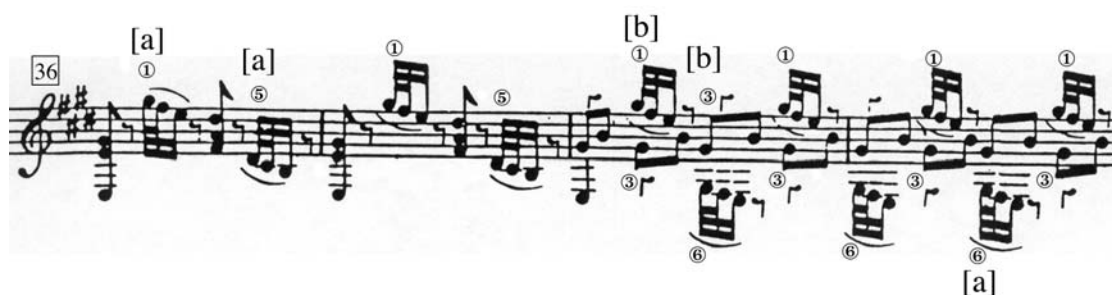


Figura 33: Ligados descendentes nas cordas 1, 5 e 6 [a] e toque simultâneo de cordas 1, 3 e 3, 6 [b] no Estudo op. 6 n° 3 de Sor (compassos 36-39).

A análise mostra a intenção de Sor de associar o exercício dos ligados aos acordes abafados e às mudanças de posição. Os ligados ascendentes só aparecem nos compassos 11 e 26, o que evidencia a preocupação do compositor de exercitar os ligados descendentes, que são realmente os que provocam maiores embaraços técnicos aos intérpretes. Os ligados descendentes são propostos em combinações que utilizam notas presas na mesma corda ou notas presas na mesma corda e seguidas de corda solta para a última nota ligada, o que dificulta o equilíbrio de som, já que a corda solta tende a soar mais forte. Há também a dificuldade de executar os ligados nas cordas 2, 5 ou 6, causada pela proximidade com a corda solta imediata, que pode vir a ser ferida acidentalmente. A pausa que segue os ligados auxilia a resolução dessas passagens, pois, ao abafar a última nota dos ligados, diminui o risco de a corda solta imediata soar indevidamente. As pausas que sucedem os acordes revelam a solução encontrada por Sor para facilitar as mudanças de posição e dar tempo à mão esquerda de se preparar para os ligados.

2.2.2.2 Os Ligados Ascendentes e Descendentes no Estudo IX de Brouwer

A análise de superfície da partitura imediatamente evidencia que os sons ligados ascendentes e descendentes são o principal aspecto específico de demanda técnica enfocada neste estudo. Tanenbaum emite a seguinte opinião sobre o Estudo IX:

Em aulas de História da Música é comumente ensinado que o ritmo é o elemento composicional que foi emancipado no Século XX. Esta peça é um exemplo de ritmo sendo tratado como elemento principal. Ligados ascendentes e descendentes constituem o foco de técnica e estabelecem, finalmente, um diálogo direto (1972, p.19).

Nos primeiros compassos, observa-se o uso dos ligados simples ascendentes, nas diferentes combinações: dedos imediatos, alternados e com corda solta (Figura 34 [a]). Destaca-se a presença da corda solta imediata, soando simultaneamente à nota pulsada pela mão direita, o que exige cuidados especiais com os toques de mão direita e com o ataque percussivo do dedo da mão esquerda, para que se obtenha um som homogêneo, equilibrado e limpo, tanto para as duas notas simultâneas, quanto para a nota ligada (Figura 34 [b]).



Figura 34: Ligados simples ascendentes em diferentes combinações [a] e com presença de corda solta simultânea à nota que articula o som ligado [b] no Estudo IX de Brouwer (compassos 1 e 2).

Nos compassos 5 e 6, os ligados simples ascendentes são executados por dedos imediatos e estão inseridos no arpejo (Figura 35 [a]), associados a um interessante deslocamento de acentuação rítmica provocado pelo ligado colocado entre a última semicolcheia do segundo tempo e a primeira semicolcheia do terceiro tempo (Figura 35 [b]).



Figura 35: Ligados simples ascendentes, dedos imediatos [a] e deslocamento de acentuação rítmica provocado pelo ligado [b] no Estudo IX de Brouwer (compassos 5 e 6).

As primeiras notas dos ligados descendentes do compasso 7 são executadas simultaneamente à corda solta imediata (Figura 36 [a]). Isto exige um forte impulso do dedo que deve articular a nota ligada em direção contrária à corda solta imediata, para que não ocorra o choque do dedo com a corda solta, apagando-a. Os ligados estão associados a posições fixas, certamente com a intenção de exigir um exercício muscular mais intenso e desenvolver a força dos dedos para a realização dos sons ligados (Figura 36 [b]). No compasso 15, as duas notas simultâneas são executadas em cordas presas e a nota ligada é uma corda solta (Figura 36 [c]).

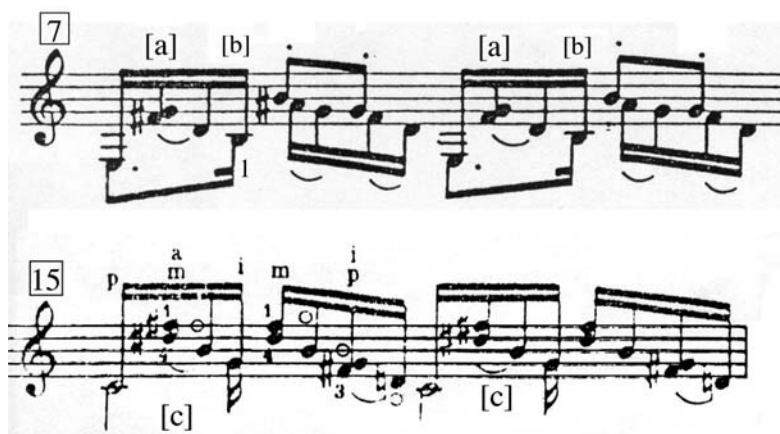


Figura 36: Ligados descendentes simultâneos a cordas soltas [a]; associados à posição fixa [b]; simultâneo à corda imediata presa [c] (compassos 7 e 15).

A análise da demanda técnica presente no Estudo torna clara a forma escolhida por Brouwer para abordar os ligados ascendentes e descendentes. É perceptível sua preocupação de colocar obstáculos que possam dificultar a articulação clara dos ligados, tais como o uso de cordas soltas simultâneas ao ataque de mão direita e o uso de alguns dedos fixos, enquanto

outros encarregam-se das notas ligadas. Os dois obstáculos exigem uma cuidadosa articulação dos dedos da mão esquerda. No primeiro caso, o dedo que efetua o ligado não pode repousar ou bater na corda solta abaixo, que deve ficar soando. No segundo caso, os dedos que produzem os ligados utilizam maior força muscular provocada pela ação dos dedos fixos que também prendem o polegar.

2.2.3 O emprego da Pestana ou Meia-Pestana

A palavra ‘pestana’ no vocabulário do violão expressa a ação de pressionar com um dedo da mão esquerda várias cordas simultaneamente sobre uma mesma casa do braço do instrumento. Para Emílio Pujol, “este procedimento presta à técnica uma valiosa colaboração; faz às vezes de um traste seccionável e móvel, que permite realizar e sustentar à maneira de pedal certas passagens melódicas e harmônicas que de outra maneira seriam difíceis, senão impossíveis, de executar” (1952, p. 36).

O emprego da pestana e da meia pestana na digitação das peças representa uma dificuldade técnica a ser enfrentada pelos estudantes de violão. O domínio da força necessária e a acomodação das falanges do dedo 1, na maioria dos casos, ou de outro dedo, em algumas exceções, permitem que todas as cordas pressionadas soem com a mesma clareza. Elas são facetas da técnica que exigem do violonista dedicação e persistência na busca da limpeza do som. O emprego sucessivo de pestanas pode provocar dor e desconforto na mão esquerda, principalmente no dedo polegar, resultando em fadiga muscular durante a execução. Por essa razão, é preciso desenvolver resistência física através de exercícios que envolvam essa demanda técnica, pois “a fadiga causada ao principiante pelo esforço continuado do dedo para manter a pestana desaparece com a prática, à medida que se fortalecem os músculos que intervêm em sua ação.”(PUJOL, 1952, p. 38).

A pestana e a meia pestana são utilizadas também com a finalidade de desenvolver a independência dos outros dedos. Ao manter o dedo 1 fixo em pestana, dificultam-se os movimentos dos outros dedos, pois o polegar deve auxiliar o dedo 1 a manter a pestana, enquanto os dedos 2, 3 e 4 passam a trabalhar sem a ajuda direta do polegar e a empregar outra força muscular.

2.2.3.1 O emprego da Meia Pestana no Estudo Op. 29 n° 22 de Sor

A opção do uso do tom de Mi b Maior no estudo Op. 29 n° 22 de Sor revela a intenção do compositor de exercitar essa habilidade como recurso de digitação, pois, nesta tonalidade, torna-se praticamente impossível ao violonista evitar o uso da pestana. O exame da partitura mostra, desde os primeiros compassos, a exigência do emprego da meia pestana ou da pestana inteira na maioria dos acordes, mesmo que procure-se outras opções de dedilhado. Para melhor exemplificar, examinam-se, a seguir, as possibilidades de digitação mais evidentes dos acordes da primeira parte do Estudo (Figura 37).

No compasso 1, acorde de fá menor, meia-pestana (três cordas) na casa 1 ou pestana (cinco cordas) na casa 6. Acorde de mi bemol maior em segunda inversão, meia pestana na casa 3 ou pestana inteira, também na casa 3, preparam o acorde seguinte, de sol menor, com pestana inteira na mesma posição.

No compasso 2, acorde de lá bemol maior, com pestana inteira na casa 4; meia pestana (de três cordas), na primeira posição, para o intervalo de sexta, lá-fá. No compasso 3, meia pestana (três cordas) para o acorde de si bemol com sétima em primeira inversão, na casa 3, mantendo fixa esta pestana para o acorde seguinte, mi bemol maior.

No compasso 4, o acorde de si bemol com sétima, dedilhado com pestana (de cinco cordas) na primeira posição. Nos compassos 5, 6 e 7, a meia pestana aparece em acordes intercalados.



Figura 37: Digitação com pestanas e meias pestanas no Estudo Op. 29 n° 22 de Sor (compassos 1 - 8).

Do compasso 9 ao 14, há necessidade da meia pestana fixa (de quatro cordas), na casa 1, com momentos de relaxamento dessa pestana nos finais das frases, através do uso da terceira corda solta. Este recurso, provavelmente intencional, permite ao executante recuperar a força muscular para a próxima seqüência de acordes em meia pestana (Figura 38 [a]). No segundo tempo do compasso 14, é possível antecipar a pestana em terceira posição, na nota fá da quarta corda, para preparar os acordes de sol menor e dó com sétima, do compasso 15 (Figura 38 [b]).

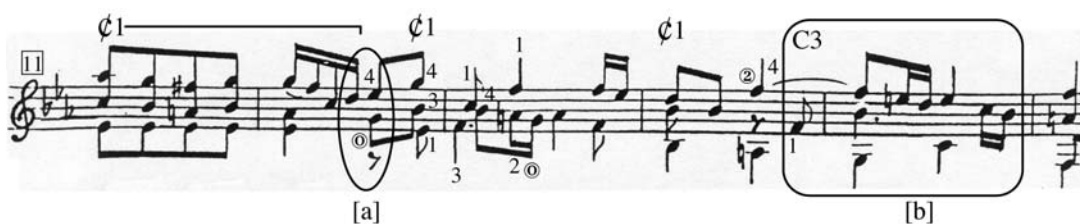


Figura 38: Relaxamento [a] e antecipação [b] de pestana e meia-pestana no Estudo Op 29 n° 22 de Sor (compassos 11-15).

Outra seqüência de meias pestanas ocorre do final do compasso 20 até o início do 22. A meia pestana inicia em terceira posição e vai ascendendo para as casas 4, 5 e 6. Do final do compasso 22 até o primeiro acorde do compasso 24, há outra meia pestana fixa, agora na quarta posição. Neste trecho, podem ser evitadas as pestanas no compasso 23, pelo uso da meia pestana em primeira posição apenas para os acordes de mi bemol maior (compasso 22) e si bemol maior (compasso 24).

Nos compassos 29, 30 e 31 (Figura 39), há mais uma seqüência de acordes, que exige a meia pestana ou a pestana inteira, quase sempre em diferentes casas: fá sustenido menor com quinta diminuta, casa 8; sol menor e ré com sétima, casa 5; mi bemol maior, casa 6; dó maior, relaxamento de mão esquerda, com duas cordas soltas; lá diminuto, casa 4; encadeamento de si bemol, mi bemol, si bemol, fá com sétima, todos com pestana na casa 1. No último acorde deste trecho, o acorde de si bemol maior aparece sem pestana, com a quarta corda solta, o que propicia o relaxamento da mão esquerda após a seqüência de pestanas.

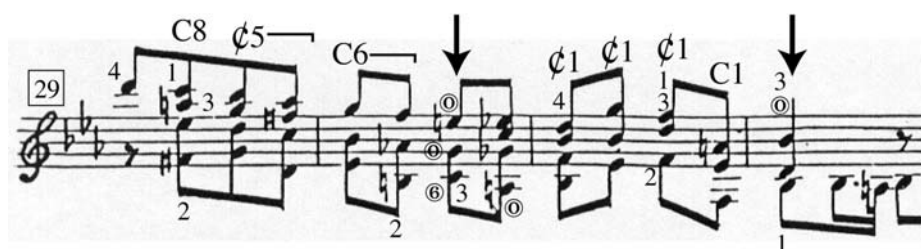


Figura 39: Digitação de acordes com pestana e meia pestana em diferentes casas, com relaxamento da mão esquerda no sexto e no último acordes, no Estudo Op. 29 n°22 de Sor (compassos 29-31).

Do final do compasso 32 ao início do compasso 36, há encadeamento de acordes em posição fixa na primeira casa, que intercala um acorde sem pestana - mantendo-se a terceira corda solta - e dois acordes com meia pestana (Figura. 40 [a]). Percebe-se, mais uma vez, a intenção do compositor de propiciar ao executante um breve relaxamento da mão esquerda através da utilização de um acorde com corda solta entre dois acordes com pestana. Outra

maneira de relaxar a tensão das pestanas deste trecho acontece através da célula rítmica - colcheia pontuada, semicolcheia, colcheia - entre o encadeamento de acordes (Figura 40 [b]).

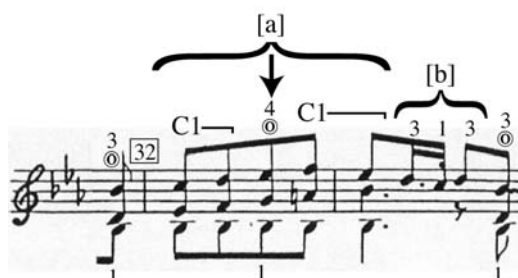


Figura 40: Digitação de encadeamento de acordes com pestana em posição fixa, que são intercalados por acordes sem pestana [a] e relaxamento da tensão por célula rítmica [b] (compassos 32-33).

A cadência dos compassos 39 e 40 apresenta o mesmo tipo de resolução dos últimos compassos analisados: meia pestana na casa 3, pestana na casa 1 e último acorde sem pestana, com a quarta corda solta.

Observa-se, na análise desse trecho, que Sor propõe o exercício de pestana e meia pestana em acordes sucessivos intercalando-os, eventualmente, por uma célula rítmica ou por um acorde com corda solta, o que propicia sempre um rápido relaxamento da tensão na mão esquerda. Estes breves momentos de relaxamento são utilizados em meios ou finais de frase.

Conclui-se destas observações que, neste estudo, a solução encontrada por Sor para tornar acessível ao estudante o exercício da pestana e da meia pestana foi proporcionar o relaxamento da mão esquerda em trechos cadenciais ou de respiração, através de alguns momentos sem o uso da pestana. Dessa forma, alivia-se a fadiga muscular provocada pelo emprego sucessivo da demanda técnica.

2.2.3.2 O emprego da Meia Pestana no Estudo XVII de Brouwer

Mesmo que a indicação do compositor para este estudo seja “para os ornamentos”, o emprego da meia pestana na segunda parte do Estudo XVII fica evidenciado na análise de superfície da partitura. Diferente do estudo de Sor, aqui se têm as indicações de Brouwer para os dedilhados de mão esquerda e/ou mão direita em praticamente todos os compassos. Há predominância da meia pestana como demanda técnica principalmente na segunda parte do estudo, através de uma seqüência de arpejos (semicolcheias em compasso quaternário simples), seguida de variação ornamentada, digitados com meia pestana em diferentes posições. Apresentam-se, a seguir, alguns exemplos (Figura. 41).

No compasso 13, arpejo em meia-pestana na casa dois, dedilham-se os quatro grupos de semicolcheias com *p,i,m,a,m*, ligado, *a,i* na mão direita, mantém-se na mão esquerda a pestana fixa por todo o compasso; utiliza-se apenas o dedo 2 na corda 2, além da pestana. O dedo 2 produz a nota ligada. Nos compassos 14, 15, e metade do 16, Brouwer utiliza a mesma fórmula de arpejo de mão direita e esquerda, mudando apenas a meia pestana para as casas 3, 5 e 7.

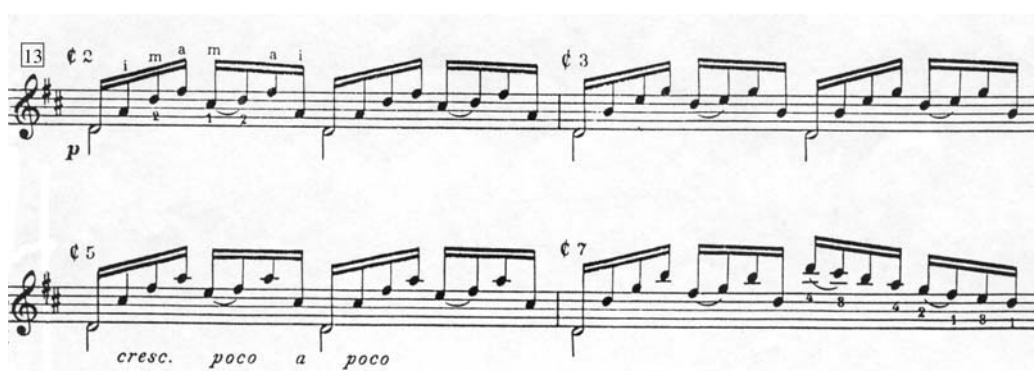


Figura 41: Emprego da meia pestana no Estudo XVII de Brouwer (compassos 13-16).

Percebe-se o sentido didático do estudo, que explora primeiro a acomodação do dedo 1 em meia pestana. Arpeja-se uma corda de cada vez para observar a limpeza das notas; depois realiza-se um ligado de meia pestana e dedo 2, com esse desenho repetido em várias posições,

porém com o ligado ascendente de meia pestana e dedo 3. Simultaneamente, o compositor propõe uma dinâmica - *cresc poco a poco* - para o trecho. Os dedos 3 e 4 são solicitados ao final do compasso 16 e exercitam ligados descendentes com meia pestana fixa.

Nos compassos 17, 18, 19 (Figura 42), há mudanças de posição da meia pestana para as casas 5, 3, 2 respectivamente. Utilizam-se agora ligados ascendentes de meia pestana e dedo 3 e meia pestana fixa com ligados ascendentes dedos 2, 3 e 3, 4. Na metade do compasso 18, é possível abandonar a meia pestana por dois grupos de semicolcheias.

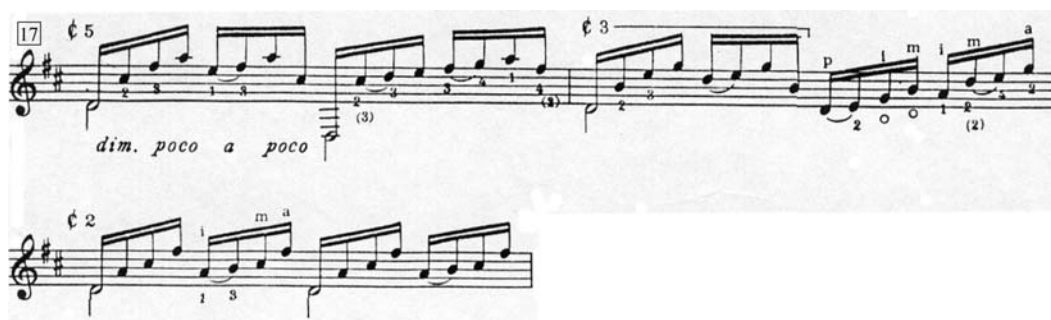


Figura 42: Mudanças de posição e emprego de ligados com uso de meia pestana no Estudo XVII de Brouwer (compassos 17, 18 e 19).

Os sete compassos seguintes expõem uma variação ornamentada dos compassos anteriores, nos quais Brouwer exercita a realização de ornamento, mantém sempre a meia pestana fixa e muda de posição a cada compasso. A ornamentação é articulada pelos ligados ascendentes e descendentes de dedos 2, 3, 4, mantendo-se sempre fixo o dedo 1 em meia pestana. Isto exige do violonista domínio da força nas duas primeiras falanges do dedo 1, para que não se afrouxe a pressão da pestana, enquanto os dedos 2, 3, 4 realizam os ornamentos. A necessidade da meia pestana fixa desenvolve também a força dos ligados e a independência dos dedos 2, 3, 4, que têm que se movimentar apesar do obstáculo do dedo 1 fixo em meia pestana.

Percebe-se, através da análise, que Brouwer manteve aqui o seu princípio de explorar poucos aspectos de demanda técnica por vez. Isto possibilita ao estudante melhor concentração nos enfoques do estudo: realização de arpejos e ornamentos com emprego da meia pestana para fortalecer e trazer independência aos dedos frágeis da mão esquerda. A solução proposta por Brouwer para a realização do exercício foi apresentar um elemento de cada vez: primeiro o arpejo simples com a meia pestana, para que a falange do dedo 1 possa se acomodar à posição de pressionar as três primeiras cordas sem perder a rigidez. A seguir, o arpejo ornamentado, por estar o dedo 1 familiarizado com a posição anterior, exercita a musculatura dos dedos 2, 3, 4 com o obstáculo da meia pestana fixa.

2.3. COMPARAÇÃO

Na etapa anterior, procedeu-se à análise dos seis Estudos de Sor e seis de Brouwer selecionados por apresentarem algum aspecto específico de demanda técnica recorrente como única demanda ou como demanda predominante. Os Estudos foram escolhidos através da análise de observação e da análise comparativa desenvolvida, preliminarmente, nas duas séries de Vinte Estudos. Nas análises, buscou-se compreender como foi enfocado, pelos compositores, cada aspecto específico e quais foram as soluções encontradas para resolver os problemas inerentes a essas demandas. Neste processo, a ordem de análise dos Estudos obedeceu à classificação das demandas. Primeiramente, foram analisados os seis estudos que enfocam as demandas técnicas recorrentes do Grupo I, concentrando os três aspectos específicos de mão direita: desenvolvimento do toque de polegar, acordes de três ou quatro sons, com ou sem separação de dedos, para sons *legatos* ou *staccatos*, a execução de arpejos. A seguir, foram analisados os seis Estudos que enfocam as demandas técnicas recorrentes do Grupo II, envolvendo os três aspectos específicos de mão esquerda: posições fixas, ligados ascendentes e descendentes, emprego da meia pestana. Em cada aspecto específico

investigado analisou-se primeiro o Estudo de Sor e depois, o de Brouwer, pelas razões expostas anteriormente.

Passa-se agora a confrontar as análises procedidas, com o objetivo de detectar quais as modificações, transformações ou acréscimos de demandas técnicas podem ser observadas seqüencialmente nas duas abordagens didáticas. O rigor metodológico faz com que se examinem os aspectos analisados na mesma ordem de classificação da etapa anterior: primeiro as demandas técnicas do Grupo I, aspectos específicos de mão direita, depois as demandas do Grupo II, aspectos de mão esquerda. O desenvolvimento do toque de polegar é, portanto, o primeiro aspecto específico recorrente de demanda técnica de mão direita, nas duas séries de Estudos, submetido à comparação através das observações sobre as análises dos Estudos op. 29 n° 23 de Sor e I de Brouwer.

2.3.1 Comparação de abordagens de demandas técnicas de mão direita

A análise do Estudo op. 29 n° 23 ocasionou, inicialmente, dificuldades para a classificação da real demanda técnica que, aparentemente, se supunha serem as aberturas de mão esquerda, as pestanas ou as mudanças de posição. A indicação de Sor na partitura, entretanto, não deixa dúvidas quanto à sua intenção de desenvolver a habilidade do polegar em saltos entre cordas alternadas e imediatas, sem que a mão mude de posição. Levando-se em conta as diferenças entre as dimensões do violão da época, e as dimensões do violão moderno, percebe-se que o Estudo ficou muito mais difícil para mão esquerda agora, do que o era naquele tempo. Justifica-se assim a despreocupação de Sor com as aberturas de mão esquerda do Estudo. Já o Estudo I de Brouwer revela de imediato, na análise de superfície da partitura, sua intenção de trabalhar este único aspecto de técnica.

A forma de utilização dos dedos da mão direita empregada por Sor, com o uso do polegar para atacar da sexta até a terceira corda e com os dedos indicador e médio fixos na segunda e primeira cordas ou eventualmente com o deslocamento para a terceira e segunda cordas, excluindo o dedo anular, apontam para a primeira diferença de concepção de emprego da mão direita nas obras analisadas⁸.

No Estudo de Brouwer, o polegar exerce a função específica de conduzir um baixo cantante. Os diferentes tipos de toques exigidos para o polegar são determinados pelos contrastes de dinâmica e acentos pedidos. Em Sor, o polegar conduz o baixo e também o acompanhamento, mudando de função, muitas vezes, a cada toque de polegar, enquanto a melodia está na voz superior. A mudança de função determina os diferentes toques de polegar a serem empregados. A dinâmica é resultante de conduções harmônicas e cabe ao intérprete a percepção do que deve ser feito, pois não há indicações na partitura, diferentemente de Brouwer, que indica todas as dinâmicas das frases.

Em Sor, os saltos do polegar para cordas alternadas não são intercalados por toques dos outros dedos, como no Estudo de Brouwer, em que este tipo de deslocamento do polegar é preparado pelo movimento intercalado do baixo com o acompanhamento. Em Brouwer, os toques repetidos de polegar acontecem na mesma corda ou em cordas imediatas. Em Sor, estes toques são sempre em cordas diferentes, imediatas ou alternadas.

Estas comparações indicam que a forma de exercitar o aspecto específico nestes dois Estudos difere. Sor treina o desenvolvimento do toque de polegar conjugado com uma série de outras dificuldades técnicas de mão esquerda. Em suas recomendações na partitura, deixa

⁸ Casualmente, no Estudo I de Brouwer, não há necessidade do emprego do dedo anular, mas somente por ele não utilizar a primeira corda ou as cordas primas alternadas em nenhum momento neste Estudo.

dito que “este Estudo exige que o estudante esteja familiarizado com a harmonia para que as posições sucessivas de mão esquerda não lhe embarquem de jeito nenhum” (1977, II, p. 142). O Estudo de Brouwer explora o desenvolvimento do toque de polegar de forma mais progressiva, apresenta as dificuldades de mão direita sem exigir muito esforço da mão esquerda. A divisão rítmica não convencional e os contrastes de dinâmica indicados tornam mais complexos, tanto o trabalho mecânico, quanto a compreensão musical.

Pela maneira como são apresentadas as dificuldades mecânicas, parece haver maior preocupação didática no Estudo de Brouwer, talvez por ser este o primeiro Estudo da série. O Estudo op.29 n° 23 de Sor faz parte do grupo de Estudos compostos em 1827, dez anos depois do lançamento dos Estudos do op. 6. A partir do op. 29, ele passa a preocupar-se em deixar indicações escritas nas partituras e demonstra interesse em tornar mais claras suas intenções didáticas.

O segundo aspecto específico de demanda técnica recorrente de mão direita analisada foi o emprego dos acordes de três ou mais sons, com ou sem separação de dedos, para sons *legatos* ou *stacatos*, em que foram analisados os Estudos op 31, Lição XX de Sor e XV de Brouwer.

Há uma diferença básica no enfoque destes dois estudos: Sor emprega acordes de três e quatro sons e trabalha com sons *stacatos*. Brouwer utiliza apenas acordes de três sons e sempre para sons *legatos*.

Mais uma vez, evidencia-se a diferença de concepção do emprego de mão direita. Sor, no seu *Méthode pour La Guitare*, lançado em 1830, esclarece como utilizava, em geral, os dedos

polegar, indicador e médio da mão direita, empregando o dedo anular apenas quando necessitava de acordes de quatro sons que impossibilitassem o toque duplo de polegar. Na análise foi possível visualizar como Sor empregava o afastamento dos dedos *i* e *m* sempre que precisava executar notas na terceira e primeira cordas ou na quarta e segunda cordas. Em Brouwer, o emprego dos dedos *i* e *a* é o dedilhado adotado para estes casos, evitando-se assim o afastamento de dedos imediatos.

Outra diferença importante na concepção de emprego da mão direita é a maneira de realizar os sons *staccatos* e abafados, pois Sor diz que “ para os sons *staccatos* eu também não emprego a mão direita” (1830), dando a entender que produzia todos os sons *staccatos* com a mão esquerda, o que diante das atuais concepções de técnica torna o Estudo inexecutável. Para falar dos apagadores diretos, que define como a ação de apagar (ou abafar) o som com o mesmo dedo que atacou a corda, Carlevaro (1978) cita, como exemplo, a Lição XX. Tanenbaum (1991) ressalta que, para abafar os sons deste Estudo, a mão direita é a maior responsável pela ação. As pausas, que sucedem cada acorde da Lição XX, determinam a volta quase imediata dos dedos às cordas atacadas. É difícil imaginar que Sor não se utilizasse deste recurso. Como ele poderia abafar os sons das cordas soltas usando somente a mão esquerda? Qualquer resposta a esta indagação é, no entanto, hipotética.

No Estudo de Brouwer, as indicações de dinâmica e o destaque de alguma voz dentro do acorde determinam os toques de mão direita, exigindo diferentes atuações das falanges dos dedos *p*, *i*, *m*, *a*. Os acordes de três sons devem soar legato e sustentados, o andamento lento exige um toque bem articulado de mão direita para que se produza o efeito desejado. Em Sor, a dinâmica, em função da linguagem da época, resulta do encadeamento harmônico dos acordes. Por causa do afastamento dos dedos *i* e *m*, torna-se necessária uma pequena mudança

no ângulo de ataque da mão direita, salientada por Sor em seu Método. Isto não ocorre na execução do Estudo XV de Brouwer, que não utiliza este afastamento dos dedos imediatos.

As observações levantadas sobre o segundo aspecto específico analisado tornam evidente a diferença fundamental em Sor e Brouwer com relação ao emprego de mão direita, excluindo o uso do anular, que na época era considerado um dedo frágil e, pelo posicionamento da mão direita, ficar em desvantagem em relação aos dedos indicador e médio. Esta diferença faz com que o dedilhado de mão direita em Brouwer, neste aspecto, seja mais natural, pois evita o afastamento dos dedos imediatos e mantém o mesmo ângulo de ataque de mão direita nos acordes de três e quatro sons. Andrés Segóvia, ao digitar outros Estudos de Sor, empregou um dedilhado de mão direita bem diferente daquele concebido por Sor, utilizando sempre o dedo anular para a voz cantante ou outras funções. Neste Estudo, porém, Segóvia curiosamente não deixou nenhuma indicação de mão direita.

O terceiro e último aspecto específico de demanda técnica recorrente de mão direita examinado nos Estudos de Sor e Brouwer foi a execução de arpejos, em que se analisou, respectivamente, as digitações dos Estudos op. 6 n° 11 e VI.

Na observação da provável digitação utilizada por Sor nos arpejos do Estudo op. 6 n° 11, destaca-se, mais uma vez, que o uso da mão direita, ao evitar o emprego do dedo anular por ser considerado mais frágil e sobrecarregar o polegar com até quatro cordas, é a principal contradição existente em relação à técnica atual. É possível visualizar, através dos exemplos da análise, o dedilhado dos arpejos com sucessivos toques de polegar entre a sexta e a quarta cordas e os dedos *i* e *m* realizando afastamentos entre cordas imediatas; o dedo *m* encarrega-se de destacar a melodia. O polegar alterna as funções de baixo e acompanhamento. O dedilhado

registrado por Segóvia para este Estudo parece bem mais lógico, pois usou o dedo anular para a voz superior, dedos *i* e *m* para o acompanhamento e polegar para o baixo, o que torna mais fácil obter regularidade e equilíbrio na execução do arpejo. Tanenbaum opina, a este respeito, que “Sor, sem intenção, escreveu alguns dos melhores Estudos para o desenvolvimento dos dedos frágeis” (1991, p.7).

No Estudo VI de Brouwer, o dedilhado é pensado de forma a alternar os dedos *p*, *i*, *m*, *a* em cordas imediatas, em arpejos descendentes, com toques repetidos de polegar na nota pedal; repete-se a cada compasso sempre a mesma fórmula de digitação do arpejo. Na mudança de compasso ternário para binário, na última seção do Estudo, modifica-se a acentuação do arpejo.

Percebe-se a preocupação didática de Brouwer ao focar apenas um aspecto específico de demanda técnica, tornando praticamente inexistente qualquer dificuldade de mão esquerda neste estudo. No Estudo de Sor, provavelmente em função da necessidade imposta pela linguagem tonal, há diversas exigências técnicas também para a mão esquerda.

2.3.2 Comparação de abordagens de demandas técnicas de mão esquerda

Analisadas as transformações, mudanças ou acréscimos observados nas demandas técnicas do Grupo I, o mesmo processo de cruzamento de dados é desenvolvido com as demandas técnicas recorrentes do Grupo II, nos aspectos específicos de mão esquerda que abrangem utilização de posições fixas; produção dos sons ligados ascendentes e descendentes; emprego da pestana ou meia pestana.

No primeiro aspecto específico de demanda técnica de mão esquerda, que envolve a utilização de posições fixas e as situações de emprego de dedos fixos e de dedos que exercem função de eixo, favorecendo as mudanças de posição, analisam-se os Estudos op. 29 n° 17 de Sor e XI de Brouwer. A classificação dos Estudos nesta demanda técnica foi confirmada, em Brouwer, pela análise de superfície da partitura, na qual está indicado o aspecto de técnica enfocado. Em Sor, foi preciso um processo de observação e de execução do Estudo para que se identificasse qual o aspecto específico predominante de técnica. Do cruzamento de dados das duas análises foi possível destacar algumas observações.

No Estudo op. 29 n° 17, nas situações em que o emprego de dedos fixos faz-se necessário, estes devem ser mantidos para permitir a duração das figuras de uma das vozes, enquanto outras vozes são conduzidas, em contraponto, pelos dedos livres. Sor explora, em muitos trechos, a utilização do dedo 3 fixo em uma nota pedal, enquanto os outros dedos movimentam-se em torno dele, utilizam mecanismos de contração e distensão, conduzem a melodia em sextas. Estes mecanismos permitem que a mão esquerda mantenha-se na mesma posição.

Brouwer, nos primeiros compassos do Estudo XI, dá a entender que utiliza as posições fixas com intenção de favorecer a sustentação dos sons de todas as notas do arpejo. Isto é percebido porque as notas que mantêm os dedos 3 e 4 fixos são antecedidas e sucedidas por cordas soltas, o que facilita o efeito de sustentação. Enquanto estes dois dedos permanecem fixos, os dedos 1 e 2 articulam ligados descendentes com cordas soltas o que favorece a sustentação dos sons. Este efeito é sentido também na segunda seção do Estudo, na qual o acorde de Sol maior é sustentado por dedos fixos e cordas soltas.

Sor emprega, em muitos compassos, dedos fixos exercendo função de dedos eixo, que possibilitam o giro da mão esquerda e a mudança dos dedos livres para o próximo acorde. Brouwer, neste Estudo, utiliza-se de dedos que exercem função de guias para facilitar as mudanças de posição, como o dedo 1, que desliza em glissando da terceira para a quinta posição, ou um acorde montado com três dedos, que muda da primeira para a quarta posição, mantendo os três dedos nas mesmas cordas em que estavam; na nova posição os dedos 1 e 3 permanecem fixos, enquanto os dedos 4 e 2 realizam um ligado descendente.

Estas observações mostram os diferentes enfoques utilizados pelos dois compositores para a prática das posições fixas nos Estudos analisados. Sor utiliza-se das posições fixas para permitir a sustentação de uma voz e favorecer o movimento das outras. Brouwer parece preocupar-se em usar o recurso de posições fixas associado ao uso de muitas cordas soltas, com a finalidade de proporcionar um efeito de maior sustentação aos sons.

No segundo aspecto específico recorrente de demanda técnica de mão esquerda, a produção de sons ligados ascendentes e descendentes, foram analisados os Estudos op. 6 n° 3, de Sor, e IX de Brouwer. A classificação da demanda técnica dos dois Estudos foi feita pela análise de superfície da partitura, que evidenciou a presença dos sons ligados.

Sor emprega, praticamente em todo o Estudo, os ligados descendentes de três sons, que são os que geralmente ocasionam maiores dificuldades técnicas aos estudantes, por terem uma única articulação de mão direita para as três notas, tornando difícil o equilíbrio de som. Os ligados são propostos em combinações de três notas em corda presa ou em duas notas em corda presa e a última nota em corda solta. Este detalhe exige cuidado para que a nota em corda solta não soe demasiadamente forte em relação às outras duas notas. Há sempre um

acorde de três sons e uma pausa intercalando o ataque dos ligados, o que favorece a preparação da mão esquerda nas mudanças de posição.

No Estudo de Brouwer, os ligados propostos são ascendentes e descendentes, em diferentes combinações de dedos. Há a presença da corda solta imediata (mais grave), articulada simultaneamente com a primeira nota dos ligados ascendentes, o que dificulta o equilíbrio de som entre as notas pulsadas pela mão direita e a nota ligada, percutida pela mão esquerda. As primeiras notas dos ligados descendentes também são articuladas simultaneamente com a corda solta imediata (mais aguda); ao articular o ligado é preciso cuidado para não apagar a corda solta. Em alguns momentos, Brouwer emprega dedos fixos enquanto os dedos livres efetuam os ligados, determinando o uso de uma força muscular diferente na realização do movimento.

É possível identificar que os enfoques dos dois compositores neste aspecto específico diferem. Sor exercita os ligados descendentes de três sons, articulados em uma corda, Brouwer explora as diferentes combinações de ligados ascendentes e descendentes, utilizando ataques simultâneos das primeiras notas dos ligados com as cordas soltas imediatas.

O terceiro e último aspecto específico de demanda técnica recorrente de mão esquerda é o emprego da pestana ou meia pestana. Os Estudos analisados foram o Op. 29 n° 22 de Sor e XVII de Brouwer, nos quais a classificação da demanda técnica evidencia-se pela tonalidade de Mi b maior, em Sor, e pela análise de superfície da partitura, em Brouwer, em que se observa em toda a segunda seção o uso da meia-pestana.

A escolha da tonalidade de Mi b maior no Estudo Op. 29 n° 22 evidencia a intenção de Sor de exercitar o uso de pestanas e meias pestanas, pois, nessa tonalidade, é praticamente impossível evitar seu uso na maioria das passagens. Ao analisarem-se as prováveis possibilidades de digitação, em alguns trechos do Estudo, observa-se que Sor emprega vários acordes com pestana ou meia pestana e, nos momentos cadenciais ou nas respirações de frase, proporciona um breve relaxamento da mão esquerda, ocasionado pelo uso de alguma corda solta no último acorde ou de uma pequena intervenção melódica, no intuito de aliviar a fadiga muscular advinda do uso sucessivo das pestanas.

O Estudo XVII de Brouwer enfoca, em sua primeira seção, os ornamentos. O uso da meia pestana é predominante em toda a segunda parte do Estudo, na qual se percebe a intenção do compositor de exercitar os ligados com meia pestana para fortalecer e trazer independência aos dedos mais frágeis da mão esquerda. As meias pestanas são trabalhadas em diversas posições, mas geralmente não oferecem maiores dificuldades mecânicas nem provocam fadiga muscular.

No Estudo de Sor, observa-se que as pestanas são exercitadas entre saltos e mudanças de posição para até quatro ou cinco casas distantes. São utilizadas as pestanas de duas cordas, a meia pestana e as pestanas inteiras. Brouwer trabalha apenas as meias pestanas e as mudanças de posição são geralmente na distância de até duas casas. A abordagem da demanda técnica em Brouwer, é feita de forma mais didática, apresenta um só tipo de dificuldade para a mão esquerda, que é exercitar ligados ascendentes e descendentes com meia pestana fixa. Sor apresenta todos os tipos de pestana, faz uso delas em longas passagens, o que acarreta muito cansaço para a mão esquerda.

CONCLUSÃO

Após o cruzamento de todos os dados obtidos nas análises dos Estudos de Sor e Brouwer respondem-se as indagações que nortearam o desenvolvimento deste trabalho.

Que transformações, mudanças ou acréscimos de demandas técnicas podem se observadas em Sor e Brouwer? O que essas duas abordagens, colocadas em paralelo, revelam da transformação da própria técnica do instrumento e de seu enfoque didático em períodos históricos diferentes?

Pela análise comparativa das digitações dos Estudos selecionados nas demandas técnicas do Grupo I conclui-se que as transformações ou mudanças de concepção nas demandas técnicas de mão direita nas duas abordagens didáticas consistem, basicamente, no uso do dedo anular com igualdade de condições em relação aos dedos indicador e médio. Desta forma, o dedo polegar é poupado de realizar saltos para cordas distantes e geralmente desempenha uma só função na música. Tanenbaum faz um interessante comentário a respeito do uso do dedo anular: “texturas não são mais limitadas a três vozes, e os instrumentistas de hoje precisam de um dedo anular forte para dominar o repertório” (1991, p. 5). Nos acordes de três sons, com o uso do dedo anular, podem ser evitados os afastamentos entre os dedos imediatos e as mudanças de ângulo de ataque da mão direita. Se, em Sor, a mudança de ângulo não afetava a qualidade de som, hoje a mudança de ângulo, com a utilização das unhas, altera a sonoridade. A execução dos arpejos com emprego de quatro dedos propicia fluência e regularidade. Outra mudança percebida é a forma de abafar os sons utilizando, como maior responsável para a ação, a mão direita.

Na comparação dos dados extraídos das análises dos Estudos que representam os aspectos específicos do Grupo II, demandas técnicas de mão esquerda, conclui-se que há mais evidências de diferenças na forma de focar os aspectos específicos, do que propriamente na concepção de emprego da mão esquerda.

Ao focar as posições fixas, em Sor observa-se que os dedos fixos são empregados com a finalidade de favorecer a manutenção de uma voz enquanto outra se desloca, ou são utilizados os dedos fixos para evitar as mudanças de posição da mão esquerda; os dedos eixo são usados para modificar a apresentação da mão. Segundo Carlevaro, as apresentações da mão podem ser transversais ou longitudinais ou mistas (1972). Brouwer aproveita as posições fixas para favorecer a sustentação dos sons e, no Estudo analisado, utiliza dedos-guia para favorecer os translados da mão para posições distantes.

Quanto aos sons ligados ascendentes e descendentes, percebe-se que Brouwer preocupa-se muito com este aspecto específico, pois nos Estudos analisados, vários deles empregam também os sons ligados como demanda técnica. Brouwer utiliza-se dos ligados descendentes para desenvolver o controle de articulação do som ligado, sem apagar o som da corda solta, ferida simultaneamente com a primeira nota do ligado. A preocupação de Sor é a produção dos ligados descendentes de três sons, que são de difícil controle por terem uma única articulação de mão direita. A transformação que pôde ser percebida neste aspecto específico é quanto ao movimento e à direção que deve seguir o dedo da mão esquerda que realiza o ligado descendente. Em Sor, os dedos podem repousar na corda imediata, após a articulação da nota. Em Brouwer, o dedo deve articular o som e realizar um movimento contrário à direção das cordas imediatas, pois estas devem continuar soando.

Quanto ao uso da meia pestana, percebe-se outra vez a diferença de enfoque. Sor treina especificamente a resistência da mão esquerda ao emprego de sucessivas pestanas e meias pestanas, Brouwer trabalha de forma a aproveitar a meia pestana para dar independência aos outros dedos da mão esquerda que estão livres e aproveita para treinar o exercício dos ligados com meia pestana.

Estas transformações ou mudanças de concepção estão ligadas às mudanças estruturais no próprio instrumento, que provocaram diferenças no modo de posicionar o violão junto ao corpo e modificaram, tanto o ângulo de ataque da mão direita - proporcionando melhor posicionamento e força para o emprego do dedo anular -, quanto a forma de apresentação da mão esquerda. Há também diferenças entre a linguagem musical de cada época. Sor trabalha dentro de uma linguagem estritamente tonal, sujeitando-se às regras de harmonia e interpretação impostas por ela, o que se reflete na forma de explorar e trazer soluções às demandas técnicas. Brouwer trabalha com estruturas menos rígidas de linguagem, aproveita elementos aleatórios, acordes dissonantes, ritmos variados, compassos alternados, acentos deslocados e dinâmicas contrastantes, o que exige do violonista a busca por toques diferenciados de mão direita. Nas demandas de mão esquerda, a maneira de explorar a produção dos sons ligados, em Brouwer, mostra a mudança ocorrida neste aspecto específico quanto à função que desempenha na música, pois os ligados são empregados muitas vezes para propiciar maior sustentação dos sons.

Na observação do conjunto da obra didática de Sor, percebe-se que seus primeiros Estudos foram compostos sem maiores preocupações com a questão da progressividade das lições, constando da série do op. 6, por exemplo, alguns dos mais difíceis Estudos do

compositor, em meio a outros bem menos exigentes tecnicamente. Segundo Jeffery, esta primeira série de Doze Estudos, hoje conhecida como op. 6, foi composta e publicada em Londres, entre 1815 e 1817, “apareceu sem número de opus, sem qualquer introdução, comentários ou dedilhados de Sor. Nós temos simplesmente a música [...] As tonalidades e os andamentos são diversos e diferentes exercícios de técnica variam de estudo para estudo” (1977, p.101). A série subsequente de Estudos, o op. 29, consta de mais doze Estudos publicados em 1827, “para servir de seqüência aos doze primeiros” (SOR, 1977, p. 127). Alguns deles trazem indicação na partitura sobre a demanda técnica abordada. Os Estudos do op. 31, 24 Estudos publicados em 1828, apresentam um grau de dificuldade técnica menor que os do op. 6 e do op. 29; os dedilhados são freqüentes e há muitas indicações por escrito sobre qual demanda técnica está sendo abordada. Seguem-se as séries de Estudos do op. 35, 24 Exercícios publicados também em 1828, do op. 44, 24 Pequenas Peças Progressivas para Violão para servir de lição aos alunos iniciantes, publicados em 1831, e os Estudos do op. 60, 25 lições intituladas Introdução ao estudo do Violão, de 1836-7, um trabalho de interesse pedagógico, que contém um fino material musical. Em meio à publicação dessa grande quantidade de Estudos, Sor escreveu *Méthode pour La Guitare*, importante tratado teórico sobre o instrumento, publicado em Paris no ano de 1830 (JEFFERY, 1977, p.101).

Os Vinte Estudos de Sor selecionados por Segóvia contém estudos do op. 6, do op.29, do op. 31 e do op. 35, ordenados de maneira a tornar relativamente progressivas as demandas técnicas neles contidas. “Quando a primeira edição foi publicada em 1945, veio a ser a versão. Gerações de estudantes tocaram os 20 Estudos sem saber que havia qualquer mudança do original” (TANENBAUM, 1991, p. 5). O mérito de Segóvia na publicação desta obra, apesar de ela ser uma adaptação do original de Sor, é indiscutível. Ele trouxe ao conhecimento dos estudantes uma obra que era, na época, praticamente desconhecida; mostrou uma nova

concepção de digitação de ambas as mãos e, na opinião de Tanenbaum, “apesar de ele ter alterado a obra de Sor sem nos contar, muitas das mudanças de Segóvia tornam os estudos mais relevantes para as necessidades da técnica contemporânea” (1991, p. 5).

A obra didática de Brouwer, bem menos extensa que a de Sor, mostra sua preocupação com a progressividade das lições e em manter, nas duas primeiras séries dos Vinte Estudos (I a V e VI a X), o princípio de focar um único aspecto específico de técnica em cada Estudo, o que só é possível por não haver a necessidade de obediência ao sistema tonal. Nas duas últimas séries (XI a XV e XVI a XX), os Estudos são tecnicamente mais difíceis, enfocam mais aspectos de técnica, mas sempre de uma forma gradual e progressiva. O fato de as partituras dos Estudos trazerem detalhada digitação de mão esquerda e direita, além de indicações de andamentos, dinâmica, acentos, ligaduras de frase, entre outros, tornam claras as intenções técnicas e musicais. Analisando-se os Estudos, identifica-se a proposta de Brouwer de proporcionar aos estudantes de nível iniciante e médio um contato simultâneo com as demandas técnicas da linguagem contemporânea. Para Ferguson, o objetivo central dos 20 Estudos é “a integração de elementos técnicos e musicais, onde exercícios de técnica de mão esquerda e direita estão ligados a uma grande variedade de práticas relevantes para o intérprete de música contemporânea” (TANENBAUM, 1991, p. 4).

Ao colocarem-se lado a lado os Estudos de Sor e Brouwer, percebe-se a necessidade do aprendizado destas duas abordagens didáticas para a formação básica dos violonistas. Brouwer, referindo-se a Sor em comparação a outros compositores violonistas do século XIX, diz que “Sor significou algo muito especial na chamada época de ouro do violão [...] sem diminuir a Weber, Spohr, etc., Beethoven representou um passo enorme na literatura musical da época, e desta mesma maneira enfoca Sor em relação a Giuliani, Carulli e outros italianos”

(1989, p. 94). Ao praticar os Estudos de Sor, é possível absorver a linguagem da época e preparar-se para a execução de obras de maior porte dele e de outros compositores do século XIX. Apesar da importância histórica de conhecer-se o pensamento de Sor sobre os aspectos da técnica, tocar seus Estudos, mantendo a demanda técnica de mão direita tal qual foi concebida por ele, exige um esforço desnecessário do estudante para adaptar-se a princípios que não contribuem para seu desenvolvimento na técnica atual. As digitações de mão esquerda recomendadas por ele podem, muitas vezes, facilitar a execução de várias passagens e evitar, ao máximo, as mudanças de posição desnecessárias. Elas procuram digitar, sempre que possível, nas primeiras posições do braço do violão (SOR, 1830), princípio de digitação também observado em muitos dos Estudos Simples de Brouwer. Os Estudos de Brouwer são obrigatórios para o desenvolvimento técnico musical dos violonistas da atualidade, pois, como disse Tannenbaum, “*Estudios Sencillos* compreendem 20 Estudos que tendem a ficar nas primeiras posições do violão, mas apesar desta estrutura, introduzem brilhantemente muitos aspectos da música contemporânea” (1991, p. 6), o que permite aos estudantes, simultaneamente, o desenvolvimento gradual de técnica e de elementos da linguagem musical do século XX.

O estudo sistemático destas duas abordagens didáticas contribui, portanto, favoravelmente para a formação básica do violonista. Ele pode substituir, com vantagens, através da variedade de aspectos específicos de demandas técnicas e dos conteúdos musicais enfocados, muitos dos exercícios de puro mecanismo, que geralmente são desestimulantes e pouco acrescentam para o desenvolvimento da linguagem musical dos estudantes. Abre-se, assim, um amplo caminho para conduzir os estudantes ao estudo e à prática da técnica, de maneira criativa e desafiadora.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARETTO, Robson. *Princípios sobre posição de mão direita na pedagogia do violão*. Ictus: Programa de Pós Graduação da UFBA, Salvador, nº 1, p. 29-35, 1999.

BROUWER, Leo. *Etudes Simples*. Paris: Max Eschig, 1972.

_____. *Etudes Simples*. Paris: Max Eschig, 1983.

_____. *La Musica, Lo Cubano e La Innovación*. Havana, Letras Cubanas, 1989. 117p.

_____. *Palestra sobre os princípios que nortearam a elaboração dos “Estudios Sencillos”*. Montevidéo: Centro para las Artes. Seminário Internacional de Guitarra, 1996.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Montevidéo: Dacisa, 1978. 160p.

_____. *Serie Didáctica para Guitarra: Cuaderno nº 2 Técnica de la mano derecha*. Buenos Aires: Barry, 1967. 46p.

_____. *Serie Didáctica para Guitarra: Cuaderno nº 3 Técnica de la mano izquierda*. Buenos Aires: Barry, 1969. 58p.

_____. *Serie Didáctica para Guitarra: Cuaderno nº 4 Técnica de la mano izquierda (conclusión)*. Buenos Aires: Barry, 1974. 54p.

_____. *Técnica Aplicada: 10 Estudios de Fernando Sor*. Montevidéo: Dacisa, 1985. 56p.

DELL'ARA, Mario. *Manuale di Storia Della Chitarra: La Chitarra antica, clássica e romântica*. Ancona, Itália: Bèrben, 1988. V. 1, 157p.

DECKER, Michael. *The Style Characteristics And Idiomatic Techniques of Estudios Sencillos by Leo Brouwer*. Classical Guitar, [Londres], v. 5, nº 6, p. 21-23, Feb.1987.

DICIONÁRIO Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994. 113p.

GILARDINO, Angelo. *La Técnica Della Chitarra: fondamenti meccanici*. Ancona: Bèrben, 1981. 112p.

JEFFERY, Brian. *Fernando Sor Composer and Guitarist*. Miami: Hansen Publications, 1977. 197p.

OPHEE, Matanya. *Some considerations of 19th Century Guitar Music and its performance practice today*. Classical Guitar, [Londres] v. 5, nº 2, p. 35-38, Oct. 1986.

_____. *Some considerations of 19th Century Guitar Music and its performance practice today (concluded)*. *Classical Guitar*, [Londres] v. 5, n° 4, p. 25-29, Dec. 1986.

PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*: Basada en los principios de la técnica de Tarrega. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952. V. 2, 137p.

_____. *Escuela Razonada de la Guitarra*: Basada en los principios de la técnica de Tarrega. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952. V. 3, 151p.

SEGOVIA, Andrés. *Twenty Studies for the Guitar by Fernando Sor*. Los Angeles: Marks Music Corporation, 1945.

SOR, Fernando. *Complete Works for Guitar*. Facsimile edition. New York: Shattinger International Music Corporation, 1977.

_____. *Méthode pour La Guitare*. A Paris: De l'imprimerie de Lachevardiere, 1830. 128p.

TANENBAUM, David. *The Essential Studies: Fernando Sor's 20 Estudios*. San Francisco: Guitar Solo Publications. 1991. 65p.

_____. *The Essential Studies: Leo Brouwer's 20 Estudios Sencillos*. San Francisco: Guitar Solo Publication, 1992. 37p.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: The Classical Guitarist's Technique Handbook*. Baltimore: Alfred Publishing, 1995. 95p.

TOURINHO, Cristina. *Fernando Sor: Estudo op. 35, n° 17, uma análise*. Ictus: Programa de Pós Graduação da UFBA, Salvador, n° 1, p. 17-22, 1999.