O processo de digitação para violão da *Ciaccona* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach

Alisson Alípio (UFRGS)
Daniel Wolff (UFRGS)

Resumo: Este artigo trata do processo de digitação para violão da *Ciaccona* BWV 1004 (original para violino) de Johann Sebastian Bach (1685-1750). O objetivo foi desenvolver uma digitação de mão esquerda capaz de refletir as intenções musicais dos presentes intérpretes e autores deste artigo. Para tal, foi estabelecido um modelo de análise onde a textura musical é dividida e classificada com base em parâmetros teóricos (melódico, harmônico, motívico e polifônico). Ao analisar as digitações usadas em transcrições dos violonistas Andrés Segovia, Abel Carlevaro, Kazuhito Yamashita e Stanley Yates, e comparando-as com as nossas sugestões, concluímos que o intérprete tem autonomia para contestar uma digitação fornecida pelo editor, pois ela reflete apenas as decisões musicais ou técnicas de um determinado intérprete, decisões essas que também são suscetíveis à mudança.

Palavras-chave: J. S. Bach; *Ciaccona* da Partita BWV 1004; violão; digitação; transcrição.

Abstract: The present article deals with the process of elaborating guitar fingerings for Johann Sebastian Bach's *Ciaccona* BWV 1004 (original for violin). The aim was to develop a left-hand fingering capable of reflecting the musical intentions of the performers and authors of this article. To this end, a model of analysis was established, in which the musical texture is divided and classified, based on a set of theoretical parameters (melodic, harmonic, motivic and polyphonic). By analyzing the fingerings used in transcriptions from guitarists Andrés Segovia, Abel Carlevaro, Kazuhito Yamashita and Stanley Yates, and comparing them with our own suggestions, we conclude that the performer has autonomy to challenge a fingering provided by the editor, as it reflects only the musical or technical decisions from a specific performer, and these decisions are also subjected to change.

Keywords: J. S. Bach; *Ciaccona* from Partita BWV 1004; guitar; fingering; transcription.

ALÍPIO, Alisson; WOLFF, Daniel. O processo de digitação para violão da *Ciaccona* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 80-101, dez. 2010.

A digitação é um processo inerente à prática da maioria dos instrumentos musicais. Nos instrumentos de corda, digitar envolve a ação de pressionar as cordas com a mão esquerda e está estreitamente ligada à notação, ao timbre e à expressão. Nos instrumentos de corda pulsada, tais como o alaúde e o violão, chama-se dedilhar o ato de tanger as cordas com a mão direita. (SADIE, 1994: 258)

O violão possui recursos que tornam complexo o processo de digitação. A possibilidade de produzir uma mesma nota em mais de uma localização da escala e a diferença de materiais,[1] espessura e tensão entre suas cordas, fazem com que haja uma ampla gama de timbres, gerando diferentes resultados auditivos. Mais que isso, esses recursos trazem dúvidas e impõem decisões ao intérprete. Segundo Fernandez, "é necessário na busca da digitação ser extremamente rigoroso e ter a paciência de buscar todas as variáveis imagináveis, tendo sempre em conta a relação inseparável entre a digitação e o resultado musical" (FERNANDEZ, 2000: 15).[2] Para que esta relação seja bem sucedida, torna-se necessário um conhecimento mais profundo de determinada obra, proveniente do estudo das práticas interpretativas da época.

> O período de composição de uma peça é fator decisivo para uma digitação estilisticamente correta. Nas tablaturas das obras originalmente compostas para os instrumentos precursores do violão, tal como o alaúde e a vihuela, observa-se uma preferência pelas primeiras posições do braço do instrumento, característica esta que deve ser preservada para uma maior autenticidade na execução. Já em obras compostas na segunda metade do século dezenove (Coste, Regondi, Tárrega), favoreciam-se as posições mais agudas e o freqüente uso de glissandos. Tais características permaneceram em uso durante boa parte do século vinte, como se pode observar nas digitações de Miguel Llobet e Andrés Segóvia. (WOLFF, 2001)

No levantamento bibliográfico constatamos que os poucos escritos, apesar de fazerem referência à interpretação como algo primordial na prática de digitar, tratam do assunto de forma superficial quando comparado à vasta abordagem técnica do instrumento, ou seja, a digitação é efetuada a partir da mecânica das mãos, sem levar em consideração

[1] As três primeiras cordas do violão são de náilon e as demais, revestidas de metal.

[2] Es necesario en la búsqueda de la digitación ser extremadamente riguroso y tener la paciencia de buscar todas las variantes imaginables, teniendo siempre en cuenta la relación inseparable entre la digitación y el resultado musical.

outros aspectos envolvidos na execução musical, como articulação, fraseado ou hierarquia das vozes.

Com base nas considerações expostas, as seguintes questões são levantadas: Quais são os critérios para se escolher a digitação? Um estudante ou um violonista profissional que se depara com uma digitação grafada tem autonomia para contestá-la? Sendo o intérprete o seu próprio editor, e à medida que este constata uma digitação bem sucedida, é possível, a partir dessa experiência, estabelecer padrões de digitação para outros intérpretes? Se cada intérprete é diferente no seu tocar e também no seu pensar, é possível identificar um conjunto de dimensões e procedimentos necessários ao processo de digitação?

Neste artigo, é descrito o processo de digitação para violão da *Ciaccona* em ré menor BWV 1004 de J. S. Bach (1685-1750), originalmente para violino solo, e apresentada uma transcrição para violão da *Ciaccona* com a digitação que reflete as nossas[3] decisões interpretativas.

Referencial teórico

Como referencial teórico para este trabalho foram utilizadas publicações que abordam a técnica violonística moderna e tratam dos problemas de digitação em uma obra, tais como as de Abel Carlevaro (1979) e Eduardo Fernandez (2000), e publicações sobre estilo e interpretação barroca, como Robert Donington (1963), Nikolaus Harnoncourt (1984), Thurston Dart (1960) e Stanley Yates (1998).

Se considerarmos que o violão não é um instrumento unicamente melódico ou harmônico, que também permite técnicas diversificadas de execução, como ligados ascendentes, descendentes e mistos, e até mesmo escalas em digitação *cross string*[4] (cruzamento de corda), pode-se prever possibilidades articulatórias e retóricas bastante idiomáticas para uma interpretação das obras de Bach, como no caso, a *Ciaccona*. Segundo Yates (1998), [5] as obras para instrumento solo de Bach são auto-acompanhadas, de modo

[3] A transcrição, que segue no apêndice desse número, foi realizada apenas pelo primeiro autor deste artigo.

[4] Geralmente usada em obras barrocas, a digitação *cross string* distribui os graus conjuntos da escala em cordas diferentes, permitindo que várias notas contíguas da escala soem simultaneamente, favorecendo o legato na execução. (WOLFF, 2001)

[5] A tradução desta e de outras citações é nossa.

que o compositor subentende a textura polifônica de três maneiras: "através de arpejos, de saltos melódicos e de notas tocadas de forma simultânea".[6]

O processo de digitação da *Ciaccona* deu-se pelas escolhas interpretativas envolvidas nos elementos citados por Yates, ou seja, a digitação é resultante das concepções melódicas e harmônicas contidas na textura da obra. Eduardo Fernandez (2003) também alerta para a compreensão destes elementos: "uma vez compreendida a função de cada elemento e qual o tipo de relação que existe entre as frases, todo o processo de realização instrumental pode levar-se a cabo com vistas a um objetivo musical claramente estabelecido". (FERNANDEZ, 2003: 29)[7]

Metodologia

Transcrição para violão

O primeiro passo na metodologia constituiu-se na transcrição da *Ciaccona* para o violão. Constatamos então a possibilidade da digitação como algo intrinsecamente relacionado à articulação, sustentação de vozes, legato, efeito, idiomatismo, ou mesmo à simples fluência técnica. Para cada caso foram considerados o estilo e a viabilidade de execução. Neste processo, transcrições e gravações de referência violonistas (Carlevaro, Segovia, Yamashita e Yates) foram constantemente consultadas.

Modelo de análise

Após a transcrição, foi estabelecido um modelo de análise que consiste na divisão e classificação dos elementos melódicos e harmônicos da obra, de modo a aplicar uma digitação eficaz para cada *caso*, como doravante chamaremos esta classificação. São eles: motivos, melodia polifônica, arpejos e homogeneidade tímbrica. Após a análise, verificou-se

[6] The appellation "unaccompanied," when applied to Bach's solo string music, therefore, is something of a misnomer. Rather, these works are self-accompanied, the accompaniment being embedded in a single "melodic" line along with the "solo" part proper. Bach implies this polyphonic texture in three ways: through arpeggiation, through melodic leaps, and through multi-stopped chords.

[7] Una vez comprendida la función de cada elemento y cuál es el tipo de relación que existe entre las frases, todo el proceso de realización instrumental puede llevarse a cabo con vistas a un objtivo musical claramente establecido.

a necessidade de incluir uma quinta classificação que trata da não realização dos critérios estabelecidos em cada caso. A esta denominaremos exceções.

Experimentação de diferentes digitações

Para cada possibilidade de digitação, foi encontrada pelo menos uma opção considerada satisfatória por respeitar o maior número de aspectos musicais, fossem eles históricos, estilísticos ou analíticos. Escolhida a digitação, esta foi grafada na transcrição.

Edição da partitura

Como última etapa, foi realizada a edição da *Ciaccona* de Bach, transcrita para violão solo em duas edições: 1) Edição com digitação, 2) Edição comparativa em dois sistemas (o primeiro com o original e o segundo com a transcrição). Para as duas versões foi usado o software de notação musical *Encore*, versão 4.5.3.

O processo de digitação

Ao iniciar o processo, foram considerados alguns aspectos inerentes à escrita de Bach, como recorrência motívica, melodia polifônica e a disposição intervalar que divide uma ideia em melódica (grau conjunto) ou harmônica (grau disjunto). Segundo Yates:

> A escolha da digitação de mão esquerda é determinada pelo contexto melódico e harmônico, e o compromisso entre o efeito musical, a sonoridade do instrumento e conveniência técnica. Digitações melódicas, que se movem estritamente nota-a-nota, sem permitir qualquer sobreposição de notas dentro da linha, estão em contraste com digitações harmônicas, que permitem a sobreposição de notas pertencentes à mesma harmonia, embora a notação possa não indicar isto. O fator decisivo na escolha de um sistema sobre o outro é decidido pelo contexto musical e pela sonoridade instrumental. O grau em que qualquer sistema pode ser empregado de forma consistente é ainda mais restrito pelos limites físicos do instrumento e pela facilidade do violonista, ressaltando que, o que resulta em *performance*, provavelmente reflete as intenções do intérprete, tanto quanto as implicações das próprias digitações. (YATES, 1998) [8]

[8] The choice of left-hand fingering is determined by melodic and harmonic context, and the compromise between musical effect, instrumental sonority, and technical expediency. Melodic

A observação destes casos possibilita ao violonista desempenhar uma divisão organizada de tarefas, onde concebe a digitação de mão esquerda de modo a distribuir os elementos da música de maneira uniforme e coerente.

Considerando que a música de Bach é composta de um número reduzido de células que, variadas e combinadas, servem de base para toda a composição, faz-se necessário evidenciar essas células, a fim de que o ouvinte possa identificá-las e assimilar suas relações motívicas. Segundo Reti, motivo é "qualquer elemento musical, seja ele uma frase ou fragmento melódico, ou mesmo uma característica rítmica ou dinâmica que, por ser constantemente repetida e variada ao longo de uma obra ou uma seção, assume um papel no *design* da composição [...]". (RETI, 1951: 11)[9]

Baseado nestes preceitos, buscamos aderir a uma digitação que por si só fosse capaz de realizar as incumbências polifônicas e motívicas desta obra. Obviamente não se exclui aqui a necessidade do intérprete de, por meio de outros artifícios como expressão, articulação e ênfase, ressaltar tais incumbências. Muito pelo contrário, esta distribuição de funções serve como um ponto de partida, como um guia para o executante direcionar suas escolhas interpretativas.

Casos

Motivos

Como dito acima, motivo é uma célula recorrente no trecho, ou mesmo na obra. Durante o discurso musical, os motivos formam as frases e permitem ao intérprete e ao ouvinte estabelecerem conexões entre elas, lembrando, no âmbito fraseológico, de acontecimentos passados ou proporcionando novas previsões. Os motivos podem se

---

fingerings, which move strictly from note-to-note without allowing any overlapping of notes within the line, stand in contrast to harmonic fingerings which allow for the overlapping of notes belonging to the same harmony, even though the notation may not indicate it. The deciding factor in choosing one system over the other is decided by musical context and instrumental sonority. The degree to which either system may be employed consistently is further restrained by the physical limits of the instrument and by the facility of the player, noting that results in performance will likely reflect the *intentions* of the player as much as the implications of the fingerings themselves.

[9] We call a *motif* any musical element, be it a melodic phrase or fragment or even only a rhythmical or dynamical feature, which, by being constantly repeated and varied throughout a work or a section, assumes a role in the compositional design somewhat similar to that of a motif in the fine arts.

caracterizar por uma sequência lógica, como por exemplo, a sucessão de um grupo específico de figuras rítmicas e melódicas, ou simplesmente por figuras que demarcam pontos na obra. Mas, independente de sua natureza, o motivo deve ser visto (e lembrado) como um fator que unifica a obra, capaz de suportar sua trama de temas, episódios, seções, reexposições, divertimentos, ou seja, tudo o que compõe sua estrutura.

Tomando como base as considerações acerca dos problemas da digitação ao violão e sua idiossincrasia enquanto instrumento polifônico, fez-se necessário adequar a digitação de maneira que todos os motivos fossem realizados da mesma forma, atribuindo-lhes as mesmas disposições digitais, para então conferir-lhes o mesmo caráter, seja no âmbito da articulação, do fraseado ou da sustentação.

Para uma melhor visualização, classificamos os exemplos em quatro grupos: 1) motivos de figuras curtas ligadas, 2) motivos em cruz, 3) motivos sequenciais e 4) motivos em ostinato.

1. Motivos de figuras curtas ligadas

Convencionaremos chamar de "figuras curtas" aquelas que têm menor valor rítmico dentro de um contexto, como por exemplo, fusas dentro de um compasso onde a figura predominante é a de semicolcheia (ou maiores valores) ou semicolcheias dentro de compasso de colcheias. No entanto, o motivo aqui não se caracteriza somente pelas figuras curtas ligadas, mas sim por elas e sua nota subsequente, uma figura de maior valor, formando então um motivo de três notas.

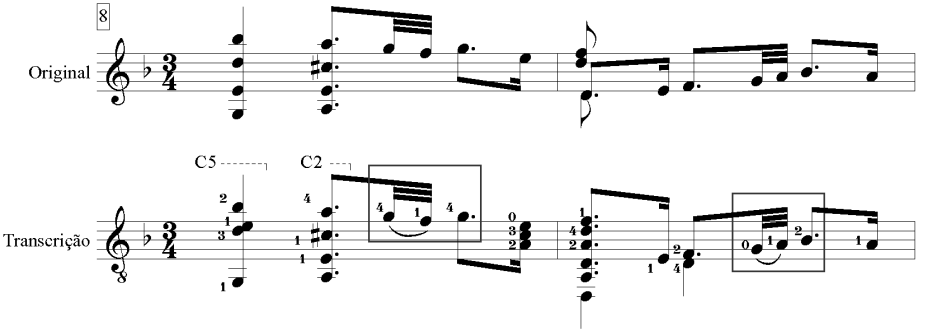
A respeito dos ligados, Yates considera importante distingui-los:

> Ligados de mão esquerda são adequados a esta música, e podem ser categorizados de três formas: técnicos, texturais e fraseológicos. Ligados técnicos são utilizados apenas para ajudar a mão direita na execução de passagens rápidas; ligados texturais aliviam a monotonia de passagens de notas iguais constantemente articuladas, especialmente quando não é possível fornecer variedade de toque com a mão direita por si só; ligados fraseológicos são definidos de acordo com seu efeito musical. É interessante notar que, independentemente da motivação para a sua utilização, todos os ligados têm uma consequência musical ou fraseológica - geralmente o da ligação ou do agrupamento de notas juntas, salientando a primeira nota do grupo. (YATES, 1998) [10]

[10] Left-hand slurs are appropriate to this music, and may be categorized in three ways: technical, textural, and phraseological. Technical slurs are used simply to aid the right hand in

Donington (1963: 411) diz que os ligados são um elemento comum à prática dos instrumentos de arco e que os mesmos devem "ser utilizados mesmo na música dos períodos em que não havia o costume de indicá-los". [11]

A partir do compasso 8 da *Ciaccona* já nos deparamos com os motivos de figuras curtas ligadas, os quais se destacam em meio ao ritmo predominante de colcheias pontuadas e semicolcheias. Vejamos:



Ex. 1: *Ciaccona* (c.8-9) – Motivos de figuras curtas ligadas.

Na intenção de obter precisão rítmica e estabelecer um padrão motívico, optamos por ligar mecanicamente as fusas sol e fá. Neste caso, os ligados são técnicos, conforme a descrição de Yates. No compasso 9 houve o mesmo procedimento entre as notas sol e lá, seguindo dessa maneira em todas as vezes que eles aparecem.

---

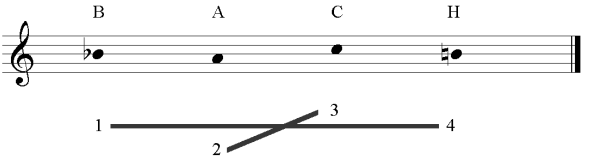
the execution of fast passage-work; textural slurs relieve the monotony of constantly-articulated equal-note passages, particularly when it may not be possible to provide enough variety of touch with the right-hand alone; and phraseological slurs are defined according to their musical effect. It is worth noting that, regardless of the motivation for their use, all slurs have a musical, or phraseological, consequence - generally that of connecting or grouping notes together, stressing the first note of the group.

[11] Actual slurs are a normal part of the technique of bowed instruments, and are to be used even in the music of periods at which it was not customary to show them.

2. Motivos em cruz

Bach insere símbolos em sua música que remetem a significados pessoais, religiosos e numerológicos. Um deles é o motivo cuja disposição horizontal das notas forma uma cruz. Segundo Williams, motivo em cruz é "um grupo angular de quatro notas das quais a primeira e a última são em torno da mesma altura, e a segunda e terceira são superior e inferior (ou inferior e superior), respectivamente, de modo que duas linhas traçadas entre 1 e 4, 2 e 3, cruzam-se". (WILLIAMS, 1980: 586)[12]

O exemplo típico é o motivo usado como o terceiro sujeito do *Contrapunctus* XIV da "Arte da Fuga", formado pelas letras do seu nome, B-A-C-H, cada uma representando, no alfabeto alemão, suas respectivas notas, si♭-lá-dó-si. Vejamos na pauta a disposição dessas notas:

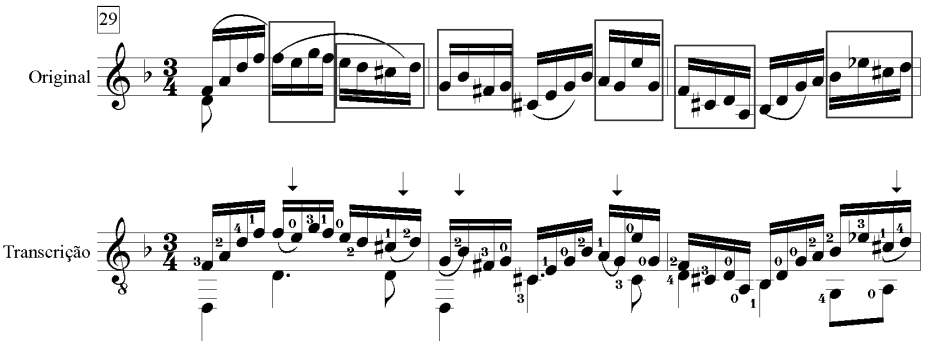


Ex. 2: Motivo em Cruz com as letras do nome BACH.

Entendendo a cruz como um dos motivos mais recorrentes em toda a obra, convencionamos ligar, salvo algumas exceções para melhor adequação digital e sonora, as notas que compõem um intervalo expressivo, como por exemplo, notas atrativas às suas resoluções ou raros saltos melódicos. A cruz evidencia-se por si só na textura musical, mas o "gesto" de ligá-la em seus intervalos sensíveis confere uma articulação que a torna mais expressiva do ponto de vista retórico. Segundo Couperin, "uma determinada melodia, um determinado trecho, quando tocado de uma certa maneira [de digitação], produz no ouvido de uma pessoa [...] um efeito diferente" (COUPERIN, 1716 *apud* DONINGTON, 1963: 410)[13]

[12] An angular group of four notes of which the first and last are around the same pitch, the second and third respectively higher and lower (or lower and higher), so that two lines drawn between 1 and 4, 2 and 3 would cross halfway.

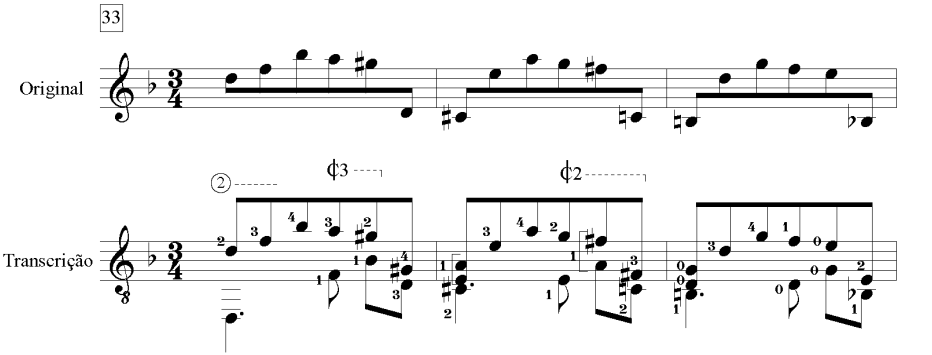
[13] It is certain that a certain melody, a certain passage, when taken in a certain manner [of fingering], produces to the ear of a person of taste (*de la personne de gout*), a different effect.



Ex. 3: *Ciaccona* (c. 29-32) – Motivos em cruz – Segundas menores ligadas.

3. Motivos sequenciais

Definimos como sequenciais os motivos que caracterizam uma sequência padronizada de elementos, sejam eles melódicos ou rítmicos. Buscamos digitar tais motivos de um modo que possibilitasse a repetição idêntica de padrões em cada parte da sequência. Vejamos:

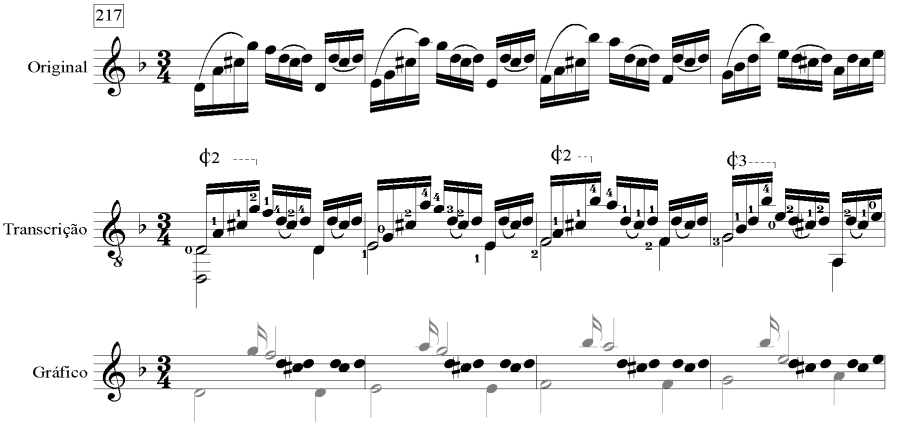


Ex. 4: *Ciaccona* (c. 33-35) – Motivos sequenciais – Repetição idêntica de padrões.

Neste trecho ocorre simultaneidade de 'casos'. Além dos motivos sequenciais, ocorre também a melodia polifônica, com a suspensão da penúltima nota melódica de cada compasso e a disposição da última com a primeira do compasso seguinte; o arpejo, com a disposição intervalar das três primeiras notas de cada compasso; e a homogeneidade tímbrica, pelo fato de se poder tocar a melodia em graus conjuntos na mesma corda.

4. Motivos em ostinato

Nos compassos 217 a 220 da *Ciaccona* temos um ostinato de segundas menores, dispostas como bordaduras inseridas entre duas melodias de polifonia implícita.



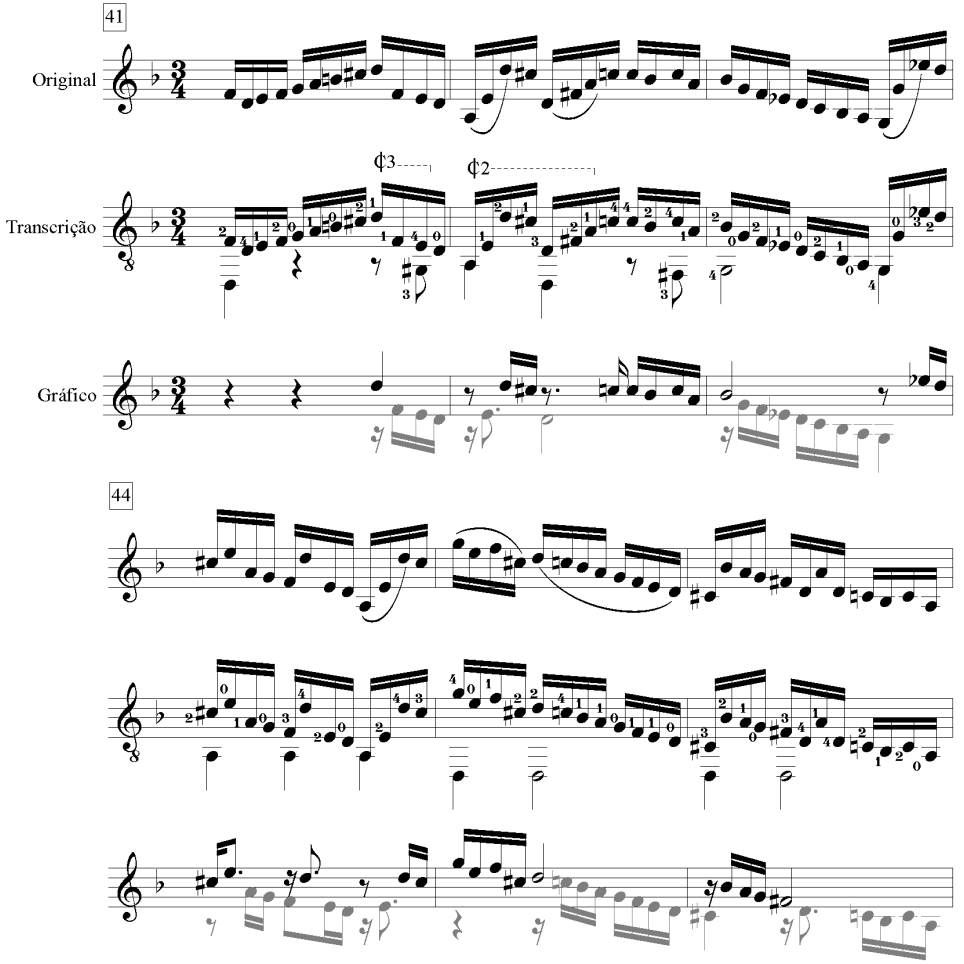
Ex. 5: *Ciaccona* (c.217-220) – Motivos em ostinato de segundas menores melódicas entre melodias polifônicas.

Os motivos em segundas menores do Exemplo 5 são o elemento "perturbador" da melodia polifônica. Com base nisso, optamos por ligá-las de forma não usual, ou seja, da segunda para a terceira figura de semicolcheia, atribuindo-lhes uma articulação diferenciada dos demais motivos, por se tratarem de um elemento inusitado na obra.

Melodia polifônica

Um fenômeno similar ao motivo, onde podemos estabelecer uma "conexão" entre as notas, ocorre nas melodias polifônicas. "Embora a melodia polifônica não constitua necessariamente um prolongamento, em algumas situações ela pode configurar uma extensão [...] é um recurso muito usado por compositores para 'forjar' polifonia em instrumentos melódicos, como a flauta ou o violino" (FRAGA, 2009: 30). Ou seja, a concepção melódica que se encontra "forjada" em um aglomerado de saltos intervalares, pode conferir polifonia ao trecho. Nas obras não acompanhadas de Bach, como as *Sonatas*

e *Partitas* para violino, este é um recurso comum.



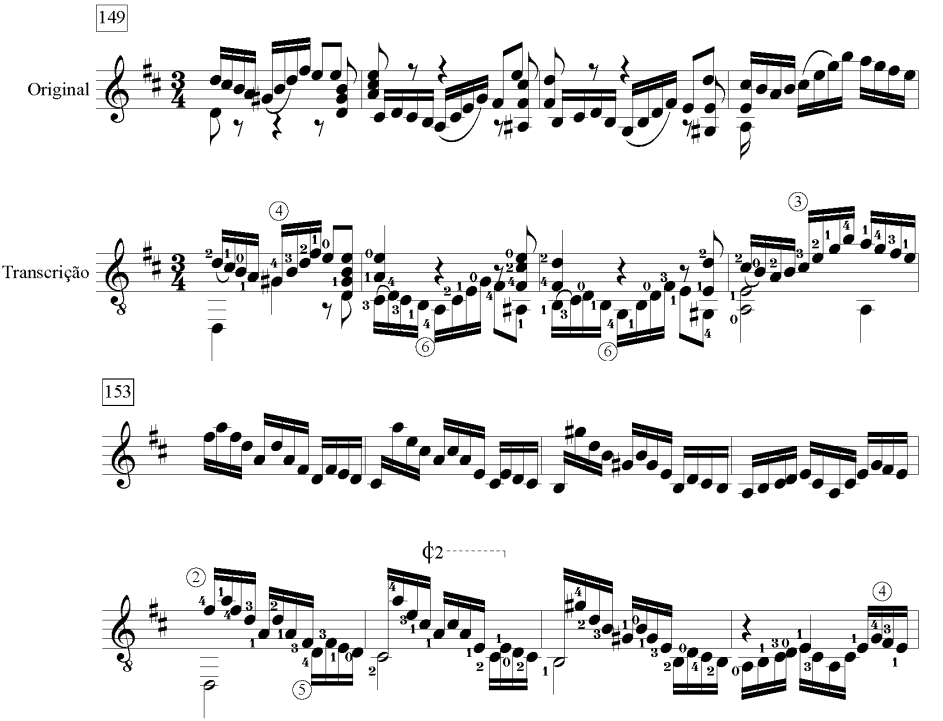
Ex. 6: *Ciaccona* (c. 41-46) – Melodia polifônica – Independência das diferentes vozes da obra.

No violão, uma polifonia implícita pode ser frisada através de uma digitação que permita a independência das diferentes vozes da obra, independência esta que é obtida pela

disposição das vozes em cordas diferentes e pela consequente possibilidade de sustentação. Observemos no gráfico acima como se dá a polifonia obtida através da digitação.

Arpejos

Outra forma que Bach encontrou para obter polifonia em uma escrita monofônica foi a distribuição intercalada de melodia e acompanhamento. Este recurso permite prolongar a duração das notas de uma melodia para obter um preenchimento harmônico.



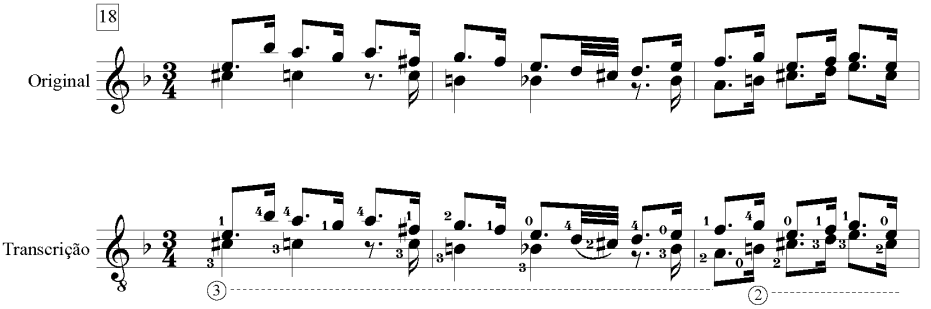
Ex. 7: *Ciaccona* (c. 149-156) – Arpejos – Disposição harmônica da digitação.

A disposição harmônica (graus disjuntos) de notas que intercalam uma melodia (graus conjuntos) pode ajudar na polifonia da obra, através de sua distribuição em cordas diferentes. Na presente transcrição, os arpejos são digitados dessa forma, exceto por

poucos momentos, quando há inviabilidade técnica. Observemos acima o compasso 149. A nota sol# do segundo tempo é digitada na quarta corda para possibilitar uma posição fixa de mão esquerda que permite a realização do arpejo sem que hajam notas interrompidas. Desta forma, a textura melódica do primeiro tempo contrasta com a textura harmônica do segundo. O mesmo ocorre nos compassos seguintes.

Homogeneidade tímbrica

Em determinados trechos na *Ciaccona* é recomendável a realização de uma melodia em uma só corda, percorrendo-a pelo braço do instrumento. Trata-se de frases extensas, com notas longas, onde uma simples mudança de corda pode comprometer a unidade tímbrica. Segundo Wolff, "digitar uma melodia em uma única corda é um recurso bastante utilizado para obter uma homogeneidade tímbrica. Tal recurso geralmente resulta em diversos traslados de mão esquerda, devendo portanto ser reservado para passagens relativamente lentas nas quais as mudanças de posição não afetam a fluência da execução". (WOLFF, 2001)



Ex. 8: *Ciaccona* (c. 18-20) – Homogeneidade tímbrica.

Observemos no Exemplo 8 que as notas com haste para baixo são digitadas na terceira corda, à exceção do compasso 20 onde isto se torna desaconselhável.[14] Essa decisão permite não só que elas tenham um mesmo peso e timbre, como também auxilia

[14] Por outro lado, neste compasso é estabelecido um novo padrão na segunda corda.

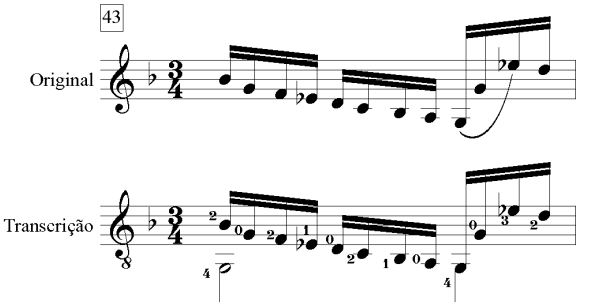
no comportamento de mão direita, que pode atribuir ao polegar a tarefa de tanger as notas da terceira corda e destinar aos dedos indicador, médio e anular a precisão necessária para executar as figuras curtas.

Exceções

Durante a análise da *Ciaccona*, verificou-se a impossibilidade técnica de se cumprir alguns critérios estabelecidos em cada caso. Houve também decisões deliberadas a respeito da não realização de casos possíveis. Chamemos de exceções os critérios não cumpridos.

Exceção nas melodias polifônicas

No compasso 43, seguindo o critério da melodia polifônica, a primeira nota, si♭, deveria ser sustentada durante a execução da escala de sol menor, porém isso requereria que o baixo na nota sol fosse abafado. Optamos por manter o baixo soando, fazendo apenas um *tenuto* na nota si♭. Dessa forma, preserva-se a sensação de *legato* do trecho.



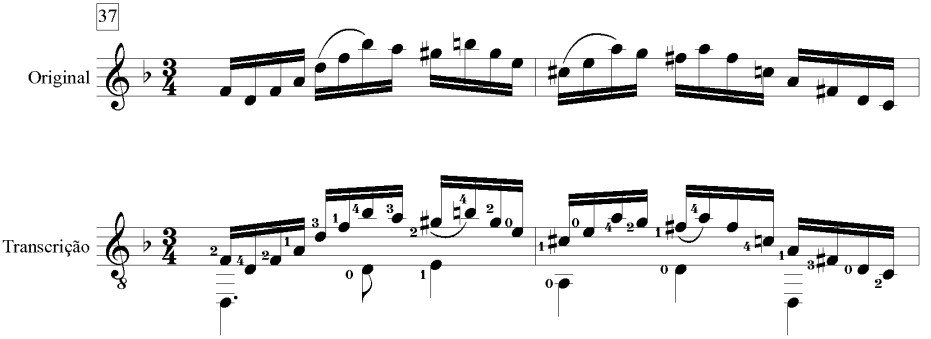
Ex. 9: *Ciaccona* (c. 43) – Exceções – Melodia polifônica não sustentada em função do baixo.

Uma forma de sustentar tanto a nota si♭ quanto o baixo em sol, seria fazer uma pestana na terceira casa, porém isto exigiria que as notas fá e mi♭ fossem tocadas em cordas diferentes, produzindo uma dissonância indesejada.

Exceção nos arpejos

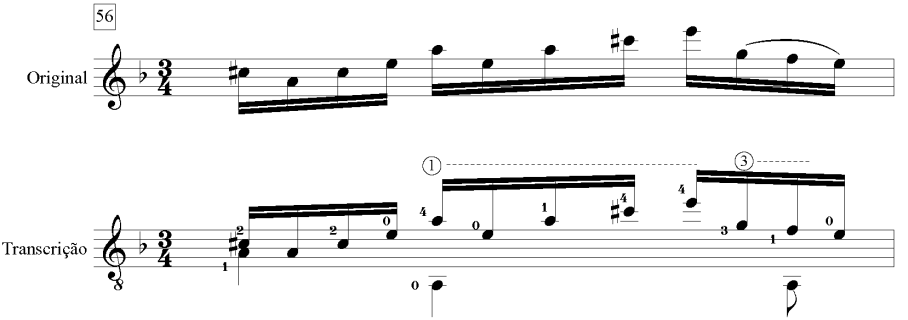
Nos compassos 37 e 38, os graus disjuntos do terceiro tempo do primeiro

compasso e do segundo tempo do compasso seguinte foram ligados, por representarem mais que um arpejo, um "gesto retórico expressivo", como define Koonce (2005). Observemos que não se tratam somente de passagens harmônicas. Há uma relação sequencial entre o segundo e terceiro tempos do compasso 37 e o primeiro e segundo tempos do compasso 38, preservada através dos ligados.

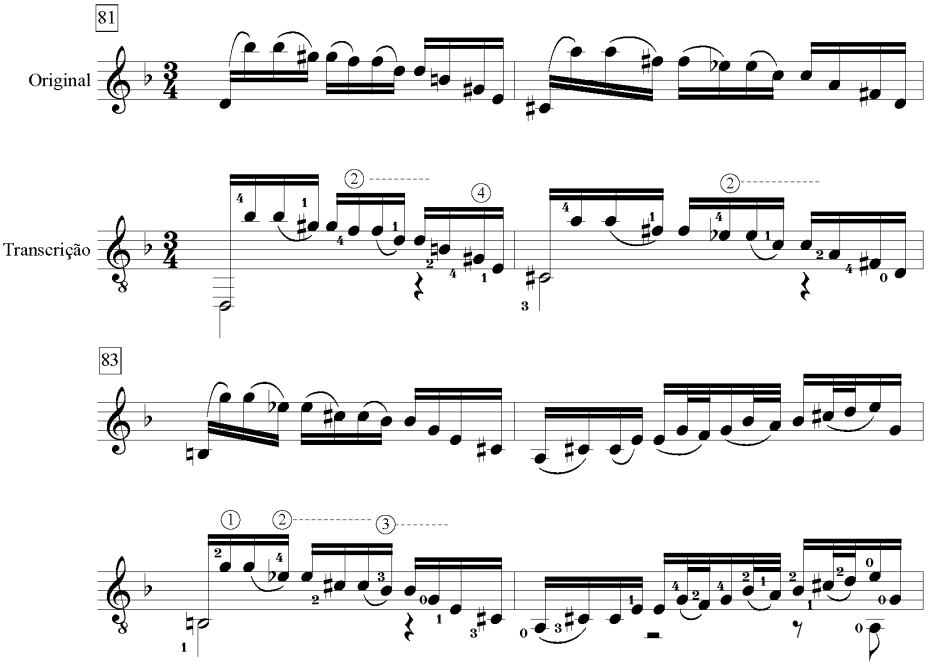


Ex. 10: *Ciaccona* (c. 37-38) – Exceções – Graus disjuntos ligados na mesma corda.

No compasso 56, a decisão de tocar a continuação do arpejo na primeira corda deve-se à expressividade gestual das notas percorridas pelo braço do violão, aliada ao caráter de final de seção. Neste caso, foi ignorado o critério de tocar graus disjuntos em cordas diferentes.



Ex. 11: *Ciaccona* (c. 56) – Exceções – Graus disjuntos tocados na mesma corda.

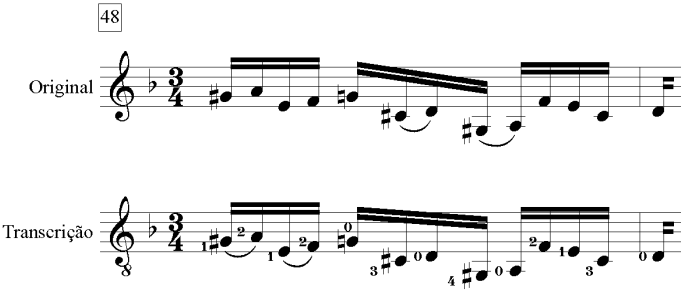


Ex. 12: *Ciaccona* (c.81-84) – Exceções – Graus disjuntos ligados na mesma corda.

No Exemplo 12, foram ligadas as duas últimas notas do primeiro e segundo tempos de cada compasso e as duas primeiras notas do compasso 84, além das notas curtas, já estabelecidas anteriormente no caso motivos. Segundo o critério do caso arpejos, as notas em graus disjuntos devem ser dispostas em cordas diferentes. Porém, nestes compassos, assim como no Exemplo 11, esta divisão tornaria o trecho inexpressivo, pois há saltos melódicos que simbolizam um gesto retórico, e não a entrada de uma nova voz. Este é um trecho onde o próprio Bach incluiu ligaduras em pares de notas, diferentemente do que fez no resto da obra. Isto nos dá subsídio para tratá-lo motivicamente. Mas, ainda assim, observemos o último grupo de semicolcheias dos c. 81 a 83: estão dispostos corretamente, conforme o caso arpejos. É importante lembrar que nem sempre é possível conciliar todos os critérios estabelecidos para se digitar uma obra. Neste caso, opta-se por aquele que representar maior relevância para o trecho musical.

Exceção na homogeneidade tímbrica

No exemplo abaixo, por se tratar de um final de frase em apojaturas, foi usada a *campanella*, na intenção de se obter um *efeito*. Neste trecho ela tem função ornamental.



Ex. 13: *Ciaccona* (48-49) – Exceções – Campanella.

Conclusões

Classificamos os elementos elegidos como principais na obra, com base em referenciais teóricos, buscando uma sistematização no processo de digitá-la. Os elementos foram os "motivos", aos quais atribuímos uma digitação que estabelecesse padrão e conexão entre eles; a "melodia polifônica", evidenciando, através da digitação, a polifonia implícita presente em toda a obra; os "arpejos", os quais distribuímos no máximo possível em cordas adjacentes, possibilitando assim uma maior sensação harmônica pelas notas sustentadas; e por fim a "homogeneidade tímbrica", que se refere aos casos onde foi recomendável a realização de determinadas frases ou trechos em uma mesma corda, para não haver diferença de timbre entre suas notas. Os elementos cujos critérios não foram cumpridos receberam o nome de "exceções" e foram justificados. Estas exceções partem do pressuposto de que não há apenas uma forma de se conceber uma digitação, e tampouco uma só maneira de "ver" a música.

Ao analisar as digitações usadas em transcrições anteriores e compará-las às desta pesquisa, concluímos que se pode ter autonomia para contestar uma digitação grafada, pois ela reflete nada mais que as decisões de um editor, sejam musicais ou técnicas. A partir disto, podemos deduzir que as digitações se alteram conforme as nossas próprias decisões. A eficácia desta atitude, porém, não depende de uma autonomia onde se desconsidera arbitrariamente as informações contidas na digitação grafada, pois esta deve, antes de tudo,

ser uma atitude reflexiva, onde se busque entender a natureza daquela digitação, e a partir disso encontrar novas possibilidades. Fernandez diz que:

> Nem sempre será possível escolher [uma digitação] de forma inequívoca, mas o próprio exercício de tentar tem um grande valor didático, e nos fará perceber até que ponto uma digitação pode determinar uma interpretação com mais riqueza e exatidão do que vários milhares de palavras. Estou firmemente convencido de que estas digitações são aperfeiçoáveis, e que esta melhoria pode ser feita por cada leitor, pelo menos do seu próprio ponto de vista. E, basicamente, para cada um de nós não pode haver outro ponto de vista além do próprio. (FERNANDEZ, 2000: 50) [15]

Por outro lado, sendo o intérprete o seu próprio editor, e à medida que este constata uma digitação bem sucedida, é possível, a partir dessa experiência, estabelecer preceitos que delimitam as possibilidades a outros intérpretes, excluindo aquelas que representam nada mais que especulações. Isto, no entanto, não caracteriza um padrão, apenas evidencia um possível caminho. Segundo Koonce:

> Dentro de qualquer peça musical existem muitas possibilidades de digitação, e raramente dois executantes concordam plenamente sobre quais as melhores a utilizar. Isso ocorre porque a interpretação e a execução da música são amplamente subjetivas, formuladas em parte pelas diferentes preferências estéticas e ligadas por capacidades físicas individuais. No entanto, é possível identificar determinados tipos de digitações e movimentos que ajudam a alcançar resultados musicais específicos. Bons instrumentistas são conscientes das suas opções e escolhem as que melhor se acomodam às suas habilidades e interpretações. (KOONCE, 1997) [16]

---

[15] No siempre será posible elegir inequívocamente, pero el mismo ejercicio de intentarlo tiene un enorme valor didáctico, y nos hará darnos cuenta hasta qué punto una digitación puede determinar una interpretación con más riqueza y exactitud que varios miles de palabras. Además, estoy firmemente convencido de que estas digitaciones son mejorables, y de que esa mejora puede ser realizada por cada lector, al menos desde su propio punto de vista. Y en el fondo, para cada uno de nosotros no puede haber otro punto de vista que el propio.

[16] Within any given piece of music there are many fingering possibilities, and seldom do any two players completely agree on all the best ones to use. This is because the interpretation and performance of music is largely subjective, formulated in part by individual aesthetic preferences and bound by individual physical capabilities. Nevertheless, it is possible to identify specific types of fingerings and movements that help achieve specific musical results. Good

Logo, a digitação está ligada às decisões interpretativas. A partir do momento em que se opta por um determinado tipo de sonoridade, por uma articulação específica, por um tratamento pré-estabelecido dos elementos musicais, o processo de digitação se torna, aliado a outras decisões, um fator determinante no resultado final da preparação de uma obra. Deste modo, independente de qual seja o resultado musical almejado, haverá uma interferência da digitação.

No presente estudo, considerando os critérios cumpridos em cada caso e as exceções, podemos concluir que se deve buscar não um modelo restrito de digitação, mas sim, um que permita abarcar o maior número possível de fatores, desde as nossas condições técnicas e mecânicas até a mais convicta decisão interpretativa.

A digitação deve ser o resultado de uma decisão que está acima do propósito técnico do instrumento, de modo a aliar — e não confrontar — técnica e música.

Referências

BACH, Johann Sebastian. *Works for violin: The complete Sonatas and Partitas for unaccompanied violin.* New York: Dover, 1978.

BACH, Johann Sebastian. *Chaconne aus der Partita II d-Moll für Violine solo BWV1004, für Gitarre*, Transcrição para violão de Andrés Segovia. Mainz: Schott, 1934.

_____. *Partita II BWV 1004*. Transcrição para violão de Kazuhito Yamashita. [s.l.]: K. Yamashita Edition, [s.d.].

_____. *Six Unaccompanied Cello Suites Arranged for Guitar*. Transcrição para violão de Stanley Yates. Pacific MO: Mel Bay, 1998.

_____. *Works for violin: The complete Sonatas and Partitas for unaccompanied violin.* New York: Dover, 1978.

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

players are aware of their options and they choose the types which best accommodate their abilities and desired interpretations.

_____. *Guitar Masterclass:* Volume IV. J.S. Bach - Chaconne BWV 1004. Chanterelle Verlag, 1989.

DART, Thurston. *Interpretação da Música*. Hutchinson and Co. Ltd. 1960. 2° ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*. London: Faber and Faber, 1963.

FERNANDEZ, Eduardo. *Essays on J. S. Bach's Works for lute*. Ediciones Art-Montevideo, Uruguay, 2003.

_____. *Técnica, mecanismo y aprendizaje*: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista. Ediciones Art-Montevideo - Uruguay, 2000.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear*: uma breve introdução à Teoria de Schenker. Orlando Fraga – Edição do autor, 2009.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O discurso dos Sons*: caminhos para uma nova compreensão musical. Salzburg: Residenz Verlag, 1984. trad. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

KOONCE, Frank. *Articulation, Texture and Voicing*. 2005 – Disponível em www.frankkoonce.com/publications.php#my_anchor Acesso em 15 de fevereiro de 2010.

_____. *Left hand movement*: a bag full of tricks. Part I. 1997 – Disponível em www.frankkoonce.com/publications.php#my_anchor Acesso em 15 de fevereiro de 2010.

RETI, Rudolph. *The thematic process in music*. Londres: Faber, 1951.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994.

WILLIAMS, Peter F. *The Organ Music of J. S. Bach*. 1980. 2° Ed. Cambridge University, 2003.

WOLFF. Daniel. *Como digitar uma obra para violão.* Violão Intercâmbio, n° 46, Abril, p. 15 – 17. 2001. Disponível em http://www.danielwolff.com.br/artigos.htm Acesso em 03 de junho de 2009.

YATES, Stanley. *Bach's unaccompanied string music*: A new (old) approach to stylistic and Idiomatic transcription for the guitar. 1998 – Disponível em www.stanleyyates.com/articles/bacharr/intro.html Acesso em 15 de maio de 2008.

Alisson Alípio é Doutorando e Mestre em Música (violão) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (bolsas CAPES/REUNI). Foi professor colaborador de violão no Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e aguarda nomeação para o cargo de Professor Assistente da cadeira de violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP).

Daniel Wolff, violonista, compositor e arranjador, é professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS. É Doutor e Mestre em Música (violão) pela Manhattan School of Music de Nova Iorque (bolsas CNPq e Capes), e Bacharel em Música (violão) pela Escuela Universitária de Música de Montevidéu. Foi Professor Visitante da Universität der Künste (Berlim) durante estágio pós-doutoral (bolsa Capes). Para maiores informações, visite: www.danielwolff.com