DOI 10.20504/opus2022.28.07

A articulação como elemento expressivo na performance ao violão: um estudo a partir da análise de tratados clássicos e sua aplicação na sonata *Eroica* de Mauro Giuliani

Felipe dos Anjos Afonso
(UNICAMP, Campinas-SP)

Fábio Scarduelli
(UNESPAR, Curitiba-PR; UNICAMP, Campinas-SP)

Resumo: O presente trabalho trata do estudo da articulação como elemento expressivo ao violão. Ao analisarmos métodos de referência pedagógica da escola clássico-romântica, observou-se a ausência de detalhes acerca deste assunto. Entretanto, tratadistas da mesma época de outros instrumentos apresentam alternativas para a utilização de diferentes articulações. Sendo assim, buscamos analisar padrões de articulação presentes nos tratados de C. Ph. E. Bach, L. Mozart e J. Quantz (tecla, arco e sopro) e utilizá-los como ferramenta para elaboração de articulações para os *Estudos 1 e 9 Op. 60* de Matteo Carcassi; *Estudo 8*, de Dionísio Aguado; *Estudo 4 Op. 139* e *Sonata Eroica Op. 150*, de Mauro Giuliani. A metodologia utilizada está dividida em três etapas: 1) definição de conceitos relacionados à performance; 2) análise de tratados; 3) aplicação prática. Observamos que, em geral, as obras escritas para violão oferecem poucas informações relacionadas à articulação quando comparadas a obras de outros instrumentos. Portanto, o acréscimo de ideias de articulação, provenientes de diferentes tratados, promoveu variações significativas na expressividade das peças selecionadas.

Palavras-chave: Performance ao violão. Articulação em música. Expressividade na performance.

Articulation as an expressive element in guitar performance: A study based on the analysis of classic treatises and their application in Mauro Giuliani's sonata *Eroica*

Abstract: This work addresses the study of articulation as an expressive element for guitar. When analyzing methods of pedagogical reference of the classical-romantic school for guitar, the absence of details on articulation is notable. However, treatises for other instruments of the same period provide alternatives for the use of various articulations. Therefore, we seek to analyze articulation patterns found in treatises by C. Ph. E. Bach, L. Mozart, and J. Quantz (keyboard, bow, and wind) and use them to develop articulations for *Studies* nos. 1 and 9, Op. 60 by Matteo Carcassi; *Study* no. 8 by Dionísio Aguado; *Study* no. 4, Op. 139, and the sonata *Eroica* Op. 150 by Mauro Giuliani. The methodology used is divided into three stages: 1) Definition of concepts related to performance; 2) Treatise analysis; and 3) Practical applications. We observed that, in general, works written for guitar offer little information related to articulation when compared to works written for other instruments. Therefore, adding ideas of articulation from other treaties promoted significant variations in the expressiveness of the pieces selected.

Keywords: Guitar performance. Articulation in music. Expressiveness in performance.

SCARDUELLI, Fábio; AFONSO, Felipe dos Anjos. A articulação como elemento expressivo na performance ao violão: um estudo a partir da análise de tratados clássicos e sua aplicação na sonata *Eroica* de Mauro Giuliani. *Opus*, v. 28, p. 1-30, 2022.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.07
Recebido em 21/7/2021, aprovado em 16/6/2022

A performance musical como área de pesquisa e objeto de investigação pode ser compreendida, em termos mais amplos, como um fenômeno que considera um sistema de comunicação que envolve o compositor, o ouvinte e o performer. Para Ferigato (2014: 1), a expressividade musical é imprescindível na performance para a comunicação de ideias musicais acessadas por meios sensoriais e emotivos. Por este motivo, tornou-se eminente o interesse investigativo pelo funcionamento e desenvolvimento deste fenômeno sob diversas perspectivas. Quanto ao estado da arte da pesquisa em expressividade musical, Loureiro (2006: 8) comenta que os primeiros estudos foram realizados por Binet e Courtier em 1895, nos quais os pesquisadores conseguiram registrar a pressão exercida sobre as teclas de um piano. Porém, somente em meados do século XX – com as inovações tecnológicas computacionais – foi possível a análise do sinal de áudio, possibilitando, ao longo dos anos, detectar com maior precisão desvios de tempo, dinâmica, articulação e timbre não escritos na partitura e introduzidos pelo intérprete. Para Clarke (2002: 63), a expressão musical pode ser entendida como a consequência inevitável e insuprimível da compreensão da estrutura musical, como também uma tentativa consciente e deliberada do performer de fazer sua interpretação audível. Para Sloboda (2007: 89) e Loureiro (2006: 10), há um consenso de que expressividade é o resultado de variações de timbre, intensidade e articulações. Benetti (2013: 9), em sua pesquisa com pianistas profissionais, chegou à conclusão de que a expressividade se dá pela variação dos aspectos de execução, como tempo, dinâmica, articulação, agógica, volume, durações, intensidade, alturas, timbre, dedilhado, gestos. Dentre estes aspectos, o autor afirma que a articulação é o mais influente na expressividade. Apesar da importância da expressividade na realização da performance musical, o estudo da articulação ainda não é abordado com clareza na pedagogia do violão. Segundo Scarduelli e Fiorini (2015: 6), em pesquisa acerca de tratados e métodos de violão com maior relevância pedagógica, o recurso expressivo articulação é o mais presente entre os métodos, no entanto não há uma discussão fora do campo da mecânica instrumental.

Ao analisarmos métodos de referência pedagógica da escola clássico-romântica[1] para violão, observou-se a ausência de detalhes acerca deste assunto; entretanto, tratadistas da mesma época de outros instrumentos[2] apresentaram alternativas para a utilização de diferentes articulações. A presente pesquisa é um estudo da expressividade ao violão por meio da investigação de conceitos e padrões de articulação presentes nos tratados clássicos de C. Ph. E. Bach, L. Mozart e J. Quantz e sua aplicabilidade, de forma refletida e argumentada, nos *Estudos 1* e *9* do *Op. 60* de Matteo Carcassi; *Estudo 8* de Dionísio Aguado; *Estudo 4 Op. 139* e *Sonata Eroica Op. 150* de Mauro Giuliani.

[1] Nesta pesquisa foram analisados os métodos dos autores: Fernando Sor, Dionísio Aguado, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi e Mauro Giuliani.

[2] No caso desta pesquisa, os autores analisados foram: C. Ph. E. Bach, Quantz e L. Mozart.

1. Articulação instrumental e tratados do século XVIII

O desenvolvimento da linguagem instrumental teve como base inicial a música vocal. Leopold Mozart (1948: 101) afirma que o objetivo de todo instrumentista é cantar, ou seja, aproximar-se o máximo da natureza da voz humana. Brown (1999: 168) argumenta que as articulações na música instrumental do século XVIII cumprem uma função que foi outrora desempenhada pela música vocal. Os ligados reproduzem o efeito dos melismas enquanto as notas não ligadas correspondem à mudança de sílaba. Neste cenário, os instrumentos, que no princípio seguiam os padrões da música vocal, começam a estabelecer, por volta do século XVII, seu próprio vocabulário, desencadeando uma série de inovações, como, por exemplo, uma escrita musical autônoma e uma linguagem idiomática específica. Segundo Biancolino e Martins (2015: 5),

> O desenvolvimento técnico-idiomático instrumental e o aumento exponencial do repertório ao longo dos seiscentos acabaram por despertar o interesse na escrita de tratados sobre os instrumentos, com enfoques teóricos e históricos, além de exercícios para desenvolvimento motórico.

Uma das possíveis causas para o desenvolvimento do vocabulário técnico e idiomático, o que inclui a articulação instrumental, seria a modernização da lutheria, tendo como desdobramento o seguinte panorama: por um lado temos a formulação de tratados, demonstrando questões específicas da execução instrumental, e por outro temos as partituras de compositores, com o crescente aumento de informações interpretativas. Outros fatores relevantes que podem ser considerados fundamentais para esse processo são a figura do compositor e sua relação com o intérprete, bem como o advento da tradição escrita em música. Com relação aos compositores e intérpretes, Brown (1999: 169) afirma que os compositores tentaram, ao longo do período, fornecer informações cada vez mais detalhadas sobre a articulação. O intérprete, que tentara reconhecer padrões para melhor articular o texto musical, passou a ter como tarefa principal a execução precisa das marcações deixadas pelo compositor. Harnoncourt (1985: 45) afirma que J. S. Bach, ao indicar detalhes acerca da interpretação das suas obras, foi o compositor precursor em romper a barreira entre a obra e a execução. Ao adotar este procedimento, ele quebrou o paradigma da autonomia criativa do intérprete, servindo de referência para compositores das gerações seguintes. Segundo Lima (2006: 48), a transmissão oral do conhecimento musical cedeu espaço a uma tradição escrita, a partitura. No decorrer do tempo, a partitura transformou-se na única possibilidade viável de o compositor e de o executante recriarem uma obra musical, resultando no nascimento de um intérprete musical cada vez mais subjugado à partitura e afastado da liberdade interpretativa. Couto e Silva (1960: 26) argumenta que a questão da liberdade interpretativa está relatada em escritos da antiguidade, e esse modelo, de certa forma, integrou a performance da música barroca. Mas, com o início da tradição escrita, essa liberdade foi restringida. Para Fubini (1994), o texto detalhado do compositor gerou uma concepção individualista, ocorrendo o inverso do que se criou na tradição oral, ou seja, uma interpretação exatamente alinhada com a ideia do compositor, limitando o intérprete. Bousser (2014: 75) aponta o seguinte ponto de vista:

> À medida que a atividade do intérprete se destaca daquela do compositor, que suas técnicas ganham em especificidade, a parte da liberdade que resta ao intérprete se definha e esta torna-se mais e mais submissa ao texto escrito. Esta tendência coincide com a afirmação do direito moral do compositor sobre sua obra, do sentimento de propriedade artística; historicamente, ela parece ampliar-se no final do século XVIII, o que corresponde ao desabrochar dos ideais da Revolução Francesa: assim, em 1791, Grétry exprime a esperança de que "tão logo vão existir leis que farão respeitar as propriedades artísticas". Então, o fenômeno da notação mostra-se pouco a pouco carregado de uma função suplementar: aquela de preservar a identidade da obra, de afirmá-la na sua singularidade (BOUSSER, 2014: 75).

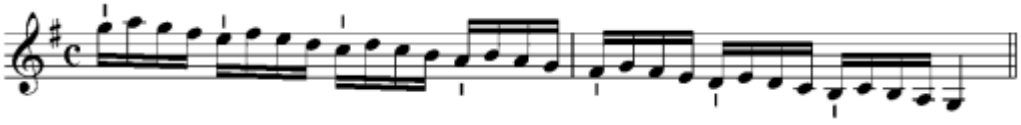
Com a mudança de paradigma com relação à interpretação e à performance, sobretudo referente à liberdade de execução, abre-se margem para uma concepção em que os músicos deixaram de desenvolver algumas competências. Isso se refletiu no conteúdo dos tratados, os quais foram idealizados contendo não apenas informações técnicas do instrumento, mas também diferentes informações detalhadas sobre estilo, ornamentação, articulação, improviso; em suma, questões interpretativas que eram aprendidas anteriormente na tradição oral.

Diante dessas informações, pode-se conjecturar que os tratados abordaram questões tradicionais de execução, sobretudo ligadas à música vocal, que faziam parte da formação de gerações anteriores que adquiriam este conhecimento por uma tradição oral, como pontua Lima (2006). Segundo Harnoncourt (1984), no século XVIII, os tratados *The treatise on the fundamental principles for violin*, de Leoplod Mozart, *On playing the flute*, de Johann Quantz, e *Essay on true art of playing Keyboard Instruments*, de C. Ph. E. Bach, foram, de certa forma, relevantes para a época.

1.1 Análise dos tratados

Há um consenso entre esses três autores ao mencionarem que a articulação musical deve ser próxima à linguagem falada, sendo ela o pilar principal para dar nitidez e compreensão ao conteúdo do discurso musical. Outro ponto levantado é que, de modo geral, a articulação no período clássico pode ser dividida em dois setores: *non legato* (ou *staccato*) e *legato.*

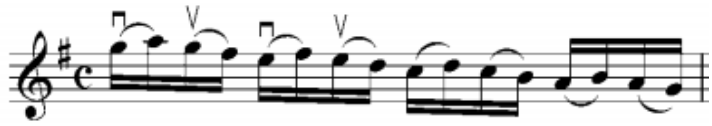
Com relação aos ligados, parece haver uma conformidade de pensamento entre C. Ph. E. Bach, L. Mozart e Quantz. Eles aconselham a acentuação na primeira nota do grupo de notas ligadas. No tratado de Leopold Mozart, no capítulo VII, que trata das variações do arco, ele sugere o princípio de que a primeira nota de cada grupo deve ser destacada, acentuada para enfatizar a parte importante do tempo (Exemplo 1). "Muito cuidado com a igualdade das notas, embora a primeira nota de cada grupo deva ser marcada com vigor que guia toda a execução" (MOZART, 1948: 114, tradução nossa)[3].



Ex. 1: Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984: 114).

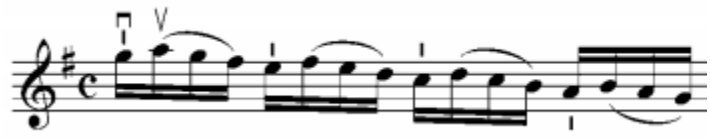
[3] Original: "Great pains must be taken with their exact equality, and the first note of each crotchet must be marked with a vigour which inspires the whole performance" (MOZART, 1948: 114).

Em seguida, ele fala das notas ligadas (Exemplo 2). "A primeira das duas notas ligadas é acentuada mais forte e um pouco mais longa, enquanto a segunda nota é ligada mais fraca com um valor diferente na sua duração" (MOZART, 1948: 115, tradução nossa)[4]. Para ele, essa medida previne a aceleração e produz um bom gosto melódico[5].

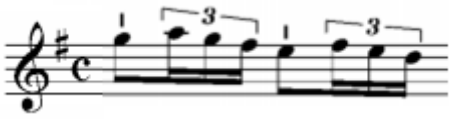


Ex. 2: Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984: 115).

No entanto, ele volta a enfatizar a necessidade de se fazer o ritmo corretamente (Exemplos 3 e 4): "Mas a igualdade das quatro notas não deve ser esquecida; pois, caso contrário, as últimas três notas podem facilmente soar como tercinas ao serem tocadas" (MOZART, 1948: 115, tradução nossa)[6].



Ex. 3: Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984: 115).



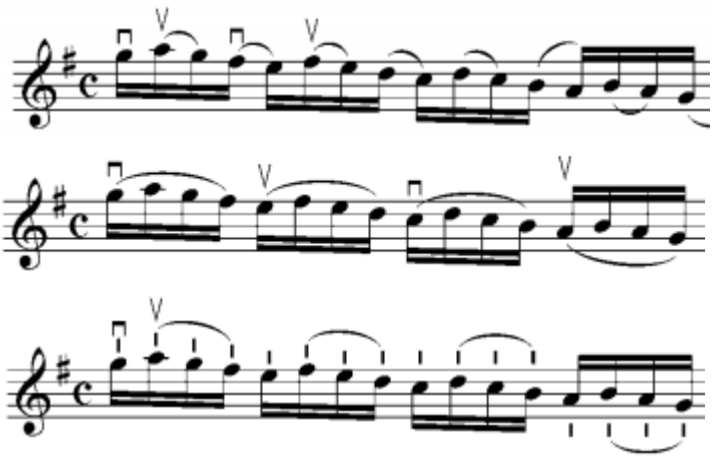
Ex. 4: Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984: 115).

[4] Original: "The first of two notes coming together in one stroke is accented more strongly and held slightly longer, while the second is slurred on to it quite quietly and rather late" (MOZART, 1948: 115).

[5] Segundo Harnoncourt (1988: 50), os sinais ⊓ V representam respectivamente *nobiles* e *viles*. Esta era a forma de designar as notas boas e ruins do compasso e estão associadas à direção das arcadas.

[6] Original: "But the equality of the four notes must not be forgotten; for otherwise the last three notes might easily sound like triplets, and be played" (MOZART, 1948: 115).

A partir desta concepção, L. Mozart apresenta diferentes combinações de articulação. Abaixo seguem alguns exemplos (Exemplo 5):



Ex. 5: Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984: 115).

C. Ph. E. Bach comenta, na primeira parte do terceiro capítulo de seu tratado, que o princípio de uma boa execução é tornar o ouvido sensível às ideias musicais ao se tocar o instrumento, de acordo com o caráter da música. Os elementos de uma boa execução seriam: a força ou suavidade das notas, sua pressão, o *legato*, o *staccato*, o sustentar, o retardando ou acelerando. Ou seja, destaca questões relacionadas à expressividade, como acentuação, dinâmica, articulação e tratamento do tempo. Com relação à ligadura, em específico, ele afirma: "De modo geral, as ligaduras ocorrem sobre notas que procedem por graus conjuntos em andamentos lentos ou moderados" (BACH, 2009: 139). Sobre a questão da notação, comenta que as notas que devem ser ligadas apresentam uma ligadura acima delas. Assim como L. Mozart, Bach afirma que é necessário acentuar a primeira nota:

> Nas figuras de duas ou quatro notas, a primeira e a terceira são tocadas um pouco mais forte que a segunda e a quarta, mas é claro que isso deve acontecer de maneira quase imperceptível. Em outros casos, é a nota onde começa o arco que é tocada mais forte (BACH, 2009: 139).

Aqui, além de ficar clara a questão de se apoiar a primeira nota do grupo, ele atenta para a ênfase nos tempos ímpares do agrupamento das notas.

Outra informação apresentada é que, quando a ligadura aparece juntamente com o ponto, todas as notas devem receber certa pressão ao serem tocadas (Exemplo 6).



Ex. 6: Modelo de articulação extraído do tratado de C. Ph. E. Bach. Fonte: Bach (2009: 140).

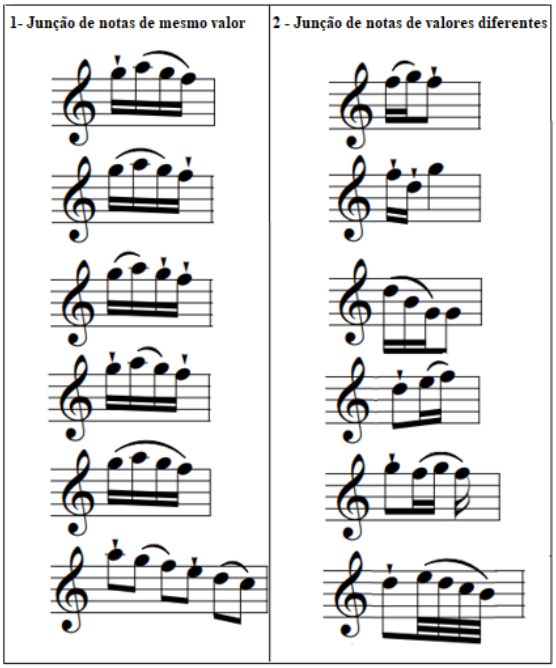
Quando utilizado para ligar notas longas, pode-se tocá-las novamente.

> Nas notas longas sustentadas tem-se a liberdade de tocar de novo, de vez em quando, as notas ligadas. Para fazer ouvir melhor o movimento de uma voz, às vezes, mesmo as notas ligadas mais curtas devem ser tocadas de novo (BACH, 2009: 142).

Quantz chama a atenção para a questão das notas principais e secundárias do compasso. Ele comenta que as notas principais, que são as notas ímpares do agrupamento, devem ser destacadas, tocando-as com maior pressão e deixando-as mais longas, mantendo-se a evidência da hierarquia das notas. Neste caso há uma exceção quando as notas ligadas ultrapassam duas, então elas devem ser tocadas iguais.

Os três autores concordam que *staccatos* são mais apropriados em andamentos rápidos e *legato* em andamentos lentos. Segundo C. Ph. E. Bach, a articulação deve ser empregada observando-se o valor das notas e o andamento. Acrescenta que notas em *staccato* devem ser sempre sustentadas um pouco menos do que a metade de seu valor, e recomenda, ainda, que essa articulação seja usada com maior frequência em notas com saltos e em andamentos rápidos. Ainda sobre a duração das notas, Bach afirma que, quando não há nenhum sinal de articulação, as notas devem ser levemente cortadas, a menos que haja indicação do toque *Tenuto*, onde a nota deve ser tocada com o valor inteiro. Já L. Mozart e Quantz afirmam haver dois tipos de *staccato*, a saber: sendo o ponto um *staccato* mais leve (menos acentuado) e o traço, um *staccato* mais áspero (enfático e pesado).

De modo geral, comparando os três autores, L. Mozart é o único que apresenta vários exemplos de padrões de articulação. C. Ph. E. Bach e Quantz fazem explicações teóricas sobre os efeitos que podem ser alcançados utilizando a articulação correta. No capítulo XI, intitulado *Sobre a boa expressão em geral ao cantar ou tocar*, Quantz sintetiza o assunto comentando que, quando há uma má articulação – quando as notas são ligadas ou articuladas indistintamente –, estas são produzidas sem clareza, tornando-se incompreensíveis e comprometendo a mensagem musical. Para a organização do estudo das articulações, podemos classificá-las em dois grupos: 1) junção de notas de mesmo valor; 2) junção de notas de valores diferentes (Exemplo 7).



Ex. 7: Classificação de articulações extraídas dos métodos

Segundo Brown (1999: 169), foram desenvolvidas muitas pesquisas relacionadas à articulação na Alemanha do século XVIII. Mais precisamente, os teóricos discutiam qual seria o tipo de performance adequado para três situações: sem indicação de articulação; com indicação de *staccato*; com indicação de ligado. Além do ponto de vista de C. Ph. E. Bach e Quantz, Brown traz para a discussão o ponto de vista de outros autores da época, como Friedrich Wilhelm Marpurg, Daniel Gottlob Türk, Niccolo Pasquali e Vincenzo Manfredini. Para Marpug, compositor, teórico e crítico de música, notas que não possuem indicação de *staccato* ou ligado deveriam ser tocadas não *legato.*

> Dois anos mais tarde, Marpurg similarmente aconselhou o tecladista a empregar um toque não *legato*, a menos que indistintamente o *staccato* seja indicado, embora ele pareça ter considerado esse toque menos destacado do que Bach, pois ele instruiu que se levante o dedo da tecla anterior muito rapidamente, pouco antes de tocar a seguinte nota. Este procedimento é normal, uma vez que é sempre presumido, nunca é indicado (BROWN, 1999: 170, tradução nossa)[7].

Türk comenta que as notas que não estão marcadas com *staccato* ou ligado devem ser tocadas com uma duração menor do que indica a figura grafada. Assim como C. Ph. E. Bach, ele aponta que, para tocar o valor inteiro da figura, deve-se ter notado o *tenuto*. Entretanto, Türk acredita que a prescrição de Bach para notas sem articulação impede a diferenciação das notas articuladas. "Ele questionou a prescrição de Bach de reduzir pela metade o valor da nota, alegando que não haveria nenhuma diferença apreciável entre este toque e o *staccato*" (BROWN, 1999: 170, tradução nossa)[8].

Na mesma época dos tratados de Bach e Marpurg, houve uma corrente que acreditava que as notas não marcadas com alguma articulação deveriam ser tocadas no estilo *legato*. Pasquali, no seu método *The art of Fingering the Harpsichord*, argumenta que o toque geral – onde não há indicações – deve ser tocado no estilo *legato*. Manfredini, cerca de vinte anos após Pasquali, comenta sobre a forma *cantabile* de se tocar: "Deve-se ter cuidado para não levantar o dedo da tecla antes de tocar a próxima nota" (BROWN, 1999: 171, tradução nossa)[9]. Brown comenta sobre o estabelecimento do estilo *legato* no começo do século XIX, citando Clementi: "Quando o compositor deixa o *legato* e o *staccato* ao gosto do intérprete, a melhor regra é aderir principalmente ao *legato*; reservando o *staccato* para dar espírito, ocasionalmente, a certas passagens e para detonar as belezas superiores do *legato*" (BROWN, 1999: 173, tradução nossa)[10].

---

[7] Original: "Two years later Marpurg similary advised the keyboard player to employ a non-legato touch unless slurring or staccato are indicated, though he seems to have regarded this touch as less detached than Bach did, for he instructed that one raises the finger from the previous key very rapidly shortly before one touches the following note. This normal procedure, since it is always presumed, is never indicated" (BROWN, 1999: 170).

[8] Original: "He questioned Bach's prescription of halving the note value on the grounds that there would not then be any appreciable difference between this touch and the staccato" (BROWN, 1999: 170).

[9] Original: "One must be careful not to raise the finger from the key before having played the next note" (BROWN, 1999: 171).

[10] Original: "When the composer leaves the legato and staccato to the performer's taste, the best rule is, to adhere chiefly to the legato; reserving the staccato to give spirit occasionally to certain passages and to set off the higher beauties of the legato" (BROWN, 1999: 173).

Sobre este cenário, Harnoncourt escreve:

> As informações que possuímos se originam de uma série de tratados dos séculos XVII e XVIII. Quando lemos apenas um destes tratados, como, por exemplo, o método de flauta de Quantz, achamos que já sabemos uma porção de coisas. Mas, ao lermos um outro, encontramos coisas bem diferentes, às vezes até contrárias. Quando se lê mais autores, constata-se, então, muitas contradições em temas semelhantes (HARNONCOURT, 1984: 40).

Aos analisarmos tratados de C. Ph. E. Bach, L. Mozart e Quantz, vemos claramente uma linha tendendo para o estilo *non legato*. Entretanto, como aponta Brown, houve vários autores da mesma época com teorias que tendiam para o estilo *legato*, que se estabeleceu no século XIX, corroborando com a fala de Harnoncourt, que afirma que mesmos assuntos são tratados de formas divergentes.

1.2 Articulação ao violão na escola clássico-romântica

A modernização dos instrumentos, seu distanciamento da música vocal e a elaboração de composições específicas trouxeram avanços e formulação de métodos e tratados. Na área de cordas dedilhadas, não foi diferente. Paradoxalmente, parece que na linguagem das cordas dedilhadas, da guitarra clássica-romântica ao violão moderno, não houve grande interesse por parte de compositores e tratadistas em abordar a fundo a questão da articulação. Na pesquisa realizada por Scarduelli (2015), sobre a abordagem do item articulação nos métodos e tratados de maior representatividade na linguagem do violão, chegou-se à conclusão de que,

> Verificando-se cada recurso expressivo individualmente, podemos perceber que a articulação é o item mais presente entre os métodos. Quase todos estão associados a este recurso. Entretanto, em uma análise mais aproximada, um dos fatos que nos conduz a esta conclusão é a forte presença do estudo de ligados que faz parte de forma praticamente unânime nos métodos e tratados, naturalmente pelo uso que se faz dessa técnica no repertório. Entretanto, em um posicionamento mais crítico a esse respeito, podemos afirmar que quase a totalidade dos autores trata esse item como algo especificamente mecânico e isolado de um contexto maior do universo das articulações possíveis. Uma espécie de treinamento muscular, de gestual e de controle físico em sua realização (SCARDUELLI, 2015: 6).

Sendo assim, podemos observar no violão um fenômeno diferente na formação instrumental. Nas obras, tratados e métodos de teclas, sopros e arco, por exemplo, há um aprofundamento acerca das articulações, como vimos anteriormente, enquanto na literatura para violão parece não haver algo substancial. Analisando o violão no contexto do classicismo, temos como referência pedagógica os autores Fernando Sor, Dionísio Aguado, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi e Mauro Giuliani, entre outros. Dos tratados analisados, o *Méthode pour la Guitare*, de Fernando Sor, publicado em 1830, e o *Nuevo Método para Guitarra*, de Dionísio Aguado, publicado em 1843, são os que apresentam algumas partes reflexivas sobre a execução do instrumento e que de certa forma contemplam de maneira mais abrangente a questão da articulação.

Fernando Sor publicou seu tratado, *Méthode pour la Guitare*, em 1830. Diferentemente dos métodos anteriores, Sor sugere uma reflexão mais profunda sobre a prática da guitarra, trazendo

informações sobre outras áreas do conhecimento, como medicina, geometria e anatomia, as quais refletem diretamente na prática musical. Outro diferencial é que ele utiliza o termo articulação. Este é empregado quando o autor comenta sobre o uso do polegar da mão direita, em que explica que este se movimenta em direção oposta aos outros dedos no momento de atacar as notas. É importante frisar que, neste caso, o termo articulação é usado em outro contexto, que diverge dos interesses da nossa pesquisa. No capítulo referente à digitação das duas mãos ao apresentar a escala de Dó maior na primeira posição, Sor afirma:

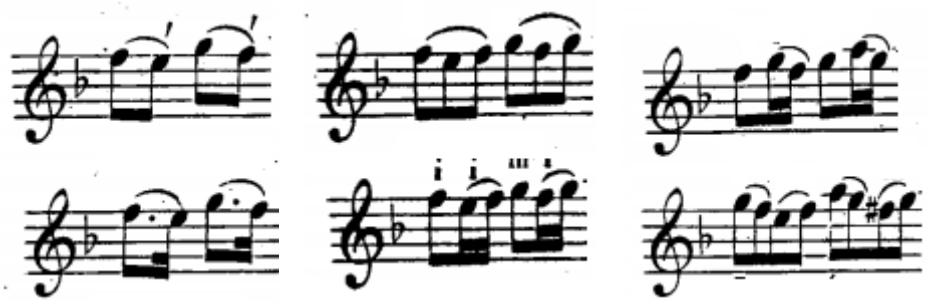
> Quanto à mão direita, jamais objetivei fazer escalas em *staccato* com grande velocidade, porque achei que a guitarra jamais executaria de maneira satisfatória passagens de violino, ao passo que, aproveitando a facilidade que apresenta para ligar os sons, eu poderia imitar um pouco melhor as características do canto. Por esta razão, toco apenas a primeira nota de cada grupo que compõe o trecho […]. Confesso que não me teria aborrecido praticar a digitação que produz as notas em *staccato*, à época em que construía meus princípios; o motivo que me impediu foi que, obrigado a mover a mão inteira sobre a largura do plano das cordas, eu teria estabelecido um sistema de deslocamento inteiramente em contradição com os princípios cujos resultados não me davam qualquer motivo de descontentamento (SOR, 1830: 10 *apud* CAMARGO, 2005: 49).

Fica evidente que Sor conhece a articulação *staccato*, contudo opta por não a utilizar para evitar o movimento da mão direita. Mais adiante, ele comenta que o *staccato* seria possível na primeira e segunda cordas. Outro ponto é a opção de utilizar a articulação de apenas um ataque e ligar as outras notas, aproveitando o idiomatismo do instrumento em realizar esse tipo de ligado em escalas, sob o pretexto de imitar a característica do canto.

O *Nuevo Método para Guitarra*, de Dionísio Aguado, foi publicado em 1843. Seguindo a linha do método de Fernando Sor, Aguado apresenta algumas partes reflexivas sobre a execução do instrumento. Segundo Cardoso (2015: 68),

> Neste método, Aguado já compreendia a técnica de forma diferente dos demais métodos de sua época, demonstrando consciência que a alteração no sistema de encordoamento, de cinco cordas duplas para seis cordas simples, acarretaria uma mudança na concepção da técnica de execução e que novos métodos deveriam surgir, visando adequar a técnica violonística às novas propostas estruturais do violão. Ciente disto, o método *Escuela de Guitarra* torna-se o primeiro método realmente abrangente para violão de seis cordas simples, através de textos, exercícios e estudos práticos, de temas como: sonoridade, posicionamento do corpo e violão, além dos ângulos de ambas as mãos.

Apesar de apresentar reflexões sobre execução, o termo articulação não está presente. Como nos outros autores, a ideia está implícita nos exercícios. Na lição 25, o autor aborda o uso dos ligados apresentando a articulação de duas em duas notas ascendente e descendente, comentando questões de posicionamento dos dedos e do braço para que os ligados soem claros e precisos. Na seção de exercícios para mão esquerda, o autor apresenta exercícios de ligados com diferentes articulações, comentando sobre acento, ritmos diferentes, ligados duplos em terças, enfatizando a questão da duração correta dos valores das notas e a qualidade do som (Exemplo 8):



Ex. 8: Trechos do *Nuevo Método para Guitarra* de Dionísio Aguado. Fonte: Aguado (1843: 16).

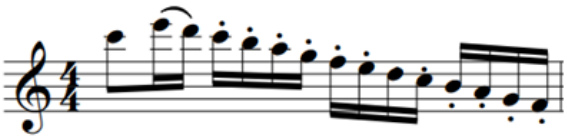
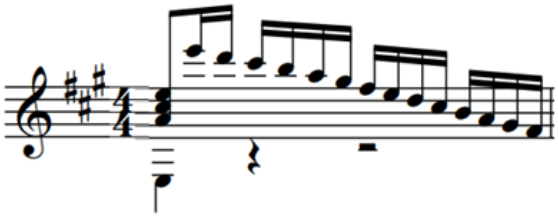
Por fim, na seção quatro, voltada para a expressão musical, o autor apresenta considerações gerais para dar sentido para a música. Nesta parte, ele apresenta a ideia de que o texto da música vocal indica os acentos correspondentes, enquanto na música instrumental seria uma linguagem inarticulada e que seria necessário se atentar às questões de dinâmica, acentuação, fraseado, separação das vozes. Quanto ao ligado, ele comenta que poderia ser um recurso para realçar a expressividade.

1.3 Articulações em obras instrumentais: comparativo

Como vimos anteriormente, temos um aparente cenário de contraste ao analisarmos os tratados de violão em comparação aos de teclas, sopros e cordas, dentro do recorte proposto na nossa pesquisa. Os tratados de C. Ph. E. Bach, L. Mozart e Quantz oferecem subsídios teóricos e práticos para a realização da articulação de um trecho musical. Já os métodos de violão se detêm a questões mecânicas da execução. Esta diferença metodológica, de alguma forma, se estendeu à edição das obras para os referidos instrumentos. Brown (1999) comenta que, na mudança de paradigma com relação ao executante – o qual anteriormente articulava conforme suas competências e depois passou a seguir diretrizes notadas na partitura, e a ascensão da figura do compositor –, as partituras passaram a ser mais detalhadas. Abaixo, estendendo a linha comparativa, confrontamos obras de violão com obras escritas para outros instrumentos. Para tanto, dividimos esta análise por setores, a saber: escalas, arpejos e notas repetidas.

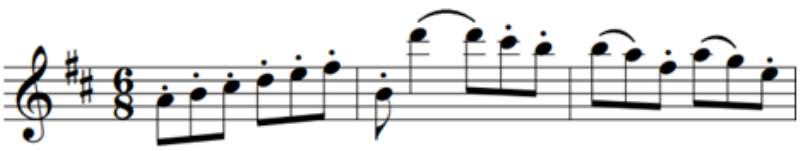
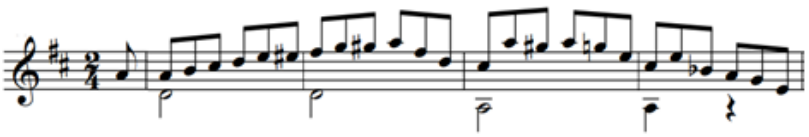
Escalas

No *Quarteto de cordas nº 1 em Dó maior*, de Joseph Haydn, no compasso 8, primeiro violino, temos uma escala descendente em que o compositor, após o salto de terça Dó – Mi, optou por utilizar um ligado da nota Mi para a Ré, funcionando como um *levare* para a continuação da escala descendente em *staccato* nos três tempos seguintes. O mesmo padrão escalar é utilizado na *Sonata Eroica*, de Mauro Giuliani, no compasso 11, que se inicia com um salto de oitava, Mi – Mi. No entanto, Giuliani não grafa nenhum tipo de articulação (Exemplo 9).

Compositor	Obra	Exemplo
Joseph Haydn	Quarteto de cordas n. 1 - Op.74. c.07	
Mauro Giuliani	Sonata Eroica. c.11	

Ex. 9: Comparativo de articulação em trecho escalar

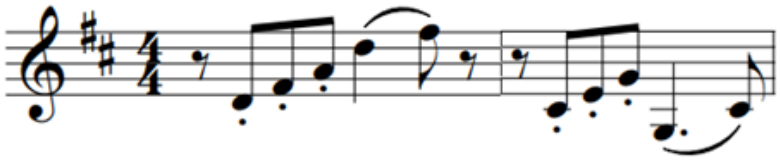
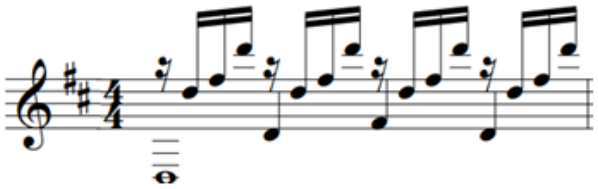
Na *Sonata nº 1 para violino em Lá maior*, de L. Beethoven, no rondó – a partir do compasso 123 – temos um movimento melódico ascendente/descente no qual o compositor utiliza *staccato* na movimentação para as notas agudas e desce utilizando um padrão de duas notas ligadas, seguidas com notas em *staccato*. Já no trecho extraído da quarta variação do *Tema com Variações, Op. 6*, de M. Carcassi, apesar da indicação de poucas notas ligadas, observam-se poucas orientações nesse sentido (Exemplo 10).

Compositor	Obra	Exemplo
Ludwig van Beethoven	Na Sonata nº 1 Op.12 – c. 123	
Matteo Carcassi	Tema com variações Op.6 – c. 01 Var.4	

Ex. 10: Comparativo de articulação em trecho escalar

Arpejo

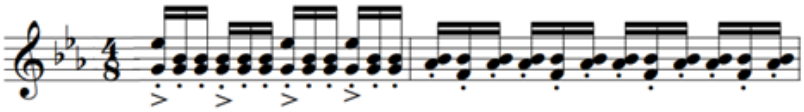
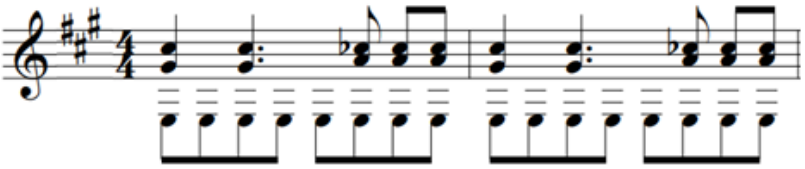
Na *Sonata para violino KV306 em Ré maior* de W. Mozart, temos o exemplo de arpejo ascendente de cinco notas, três delas com *staccato* e as duas últimas ligadas. Na obra *Grand Solo*, de Fernando Sor, extraímos um compasso com arpejos, nos qual não há nenhuma indicação de articulação (Exemplo 11).

Compositor	Obra	Exemplo
W. Mozart	Sonata KV306 – c.110	
Fernando Sor	Grand Solo c.21	

Ex. 11: Comparativo de articulação em trecho de arpejo

Notas repetidas

No *Concerto para Cello em Mib* de L. Boccherini, retiramos dois compassos nos quais o compositor faz indicação de *staccato*, acento e dinâmica. Na *Sonata Op.21* de F. Carulli, no trecho em que são apresentadas as notas repetidas, o compositor fornece apenas indicações de dedilhado (Exemplo 12).

Compositor	Obra	Exemplo
L. Boccherini	Concerto em Mib – c. 32	
Ferdinando Carulli	Sonata op.21 – c.15	

Ex. 12: Comparativo de articulação em trecho com notas repetidas

Neste breve comparativo, que se estende a praticamente toda a literatura escrita para o instrumento na época, é possível ver a diminuta utilização das articulações nas peças destinadas ao violão. Segundo Zanon (2019), as possíveis causas para este fenômeno seriam: 1) os métodos de violão foram destinados, em sua grande parte, a amadores em situação de execução doméstica; 2) nunca se teve uma normatização técnica rica em detalhes como no violino, por exemplo. Colarusso (2020) apresenta o ponto de vista de que seria possível partir da ideia da existência de um nível diferente de percepção das articulações para cada instrumento, e isso refletiu na marcação destes elementos nas partituras. Sendo assim, ele comenta que instrumentos de sopro possuem o maior nível de percepção, seguidos dos instrumentos de arco, teclas e, por último, de cordas dedilhadas. Por este motivo, os compositores tinham menos cuidado com as articulações para os instrumentos de corda dedilhada, pois as mudanças eram pouco perceptíveis. Outros dois pontos levantados por Colarusso são que outras possíveis causas para o número menor de detalhes nas partituras seriam: primeiro, o fato de que as composições de violão eram geralmente interpretadas pelos próprios compositores; segundo, a questão do refinamento técnico do instrumento na época. O último fator apontado coincide com a opinião de Alípio (2020), que defende a ideia de que um dos motivos de o tema articulação não ser abordado de forma clara seria a falta de definição dos expedientes técnicos no instrumento para tal ação.

Partindo das considerações expostas por Brown, trazemos aqui uma linha de raciocínio que, de certa forma, corrobora com a opinião dos entrevistados e contribui para uma hipótese sobre o cenário acerca das articulações. Obras para violão eram majoritariamente compostas por violonistas, os quais escreveram tratados que trouxeram as primeiras diretrizes técnicas de forma mais detalhada, bem como os primeiros parâmetros e a sistematização da leitura musical no instrumento, sendo a articulação um elemento tratado de forma secundarizada. Considerando que o violão não era um instrumento recorrente nas orquestras da época, sua prática profissional era exercida, em grande parte, pelos próprios compositores. Essa junção de fatores pode nos levar à suposição de que os violonistas, que produziam tratados e obras, não tinham interesse nestes detalhes, pois a execução seria feita pelos próprios. Analisando a situação sob o ponto de vista da pedagogia do instrumento, como pontua Lima (2006), o advento da tradição escrita ocupou certo espaço da transmissão oral. Este panorama, ao que tudo indica, refletiu no conteúdo dos tratados, os quais passaram a conter informações detalhadas sobre estilo, ornamentação e improviso. Em suma, questões que eram aprendidas anteriormente na tradição oral.

Com relação a este assunto, Bousseur comenta que,

> Na época barroca e no começo do classicismo, um lugar central é estabelecido para o intérprete; uma grande parte da execução musical fica impregnada da relação viva dos mestres que incluem o "bom gosto" em matéria de interpretação. Até o final do século XVIII, os músicos parecem essencialmente interessados pela condição presente da linguagem musical; assim a notação deve naturalmente ser completada pelos contatos que eles mantêm com os mestres, compositores ou instrumentistas. Esta prática constitui um tipo de vestígio do modo de transmissão oral, pouco a pouco, dissipado pela complexidade da notação. Então os mestres conservam seus segredos com um pouco de ciúmes e os numerosos tratados que eles redigem estão longe de entregar todas as receitas de suas técnicas (BOUSSEUR, 2014: 74).

O ponto relevante aqui é observar que os instrumentos de tecla, sopro e arco tiveram uma produção escrita com mais detalhes, se comparados à produção para violão, como uma forma de manter a tradição da forma de execução do instrumento, embora Bousseur afirme que muitos dos segredos não foram colocados no papel.

O fato é que esta possível omissão, durante décadas, pode ter contribuído para o distanciamento de uma discussão mais aprofundada sobre este tema e sua notação em partituras. Se na tradição oral o violão apresentou riqueza de detalhes desta natureza, isto, aparentemente, não foi adiante na tradição escrita, no cenário profissional em que o violão estava inserido.

2. Aplicação da articulação como recurso expressivo ao violão

Benetti (2013), em sua pesquisa com pianistas profissionais, chegou à conclusão de que a expressividade se dá pela variação de aspectos de execução, como tempo, dinâmica, cor, articulação, agógica, volume, duração, intensidade, altura, timbre, dedilhado e gesto físico. Dentre estes aspectos, o autor afirma que a articulação é o mais influente na expressividade[11]. Ao analisarmos métodos de referência pedagógica da escola clássico-romântica para violão, observou-se a ausência de detalhes acerca deste assunto. Entretanto, tratadistas da mesma época, de outros instrumentos[12], apresentaram alternativas para a utilização de diferentes articulações. A escassez do debate da articulação na escola violonística, em comparação com outros instrumentos, foi evidenciada anteriormente neste trabalho, chegando-se à conclusão de que obras de violão possuem um número significativamente menor de marcações de articulação que outros instrumentos. Com base no aporte teórico dos tratados de C. Ph. E. Bach, L. Mozart e Quantz acerca da articulação, seguem discussões sobre a escolha e aplicação das articulações. Neste processo, foi feito, primeiramente, um estudo-piloto das articulações, utilizando os seguintes estudos: *Estudos 1* e *9 Op. 60*, de Matteo Carcassi, *Estudo 8*, de Dionísio Aguado, e *Estudo 4 Op. 139*, de Mauro Giuliani[13]. Na sequência, como parte central deste estudo, foram feitas a análise e a proposta de articulação para a *Sonata Eroica Op. 150*, de Mauro Giuliani.

Com relação às técnicas de violão para a execução das articulações propostas neste estudo, partimos da premissa de que expedientes e movimentos de mão esquerda e direita podem interferir diretamente na articulação. Para Wolff (2001: 15), a articulação influencia diretamente na utilização de translados e ligados de mão esquerda. Zanon (2019) argumenta que, quando se quer ter maior controle rítmico, uma das possibilidades é o recurso da articulação de mão esquerda, contudo ela tende a dificultar a execução. De modo geral, o expediente técnico da mão direta é compreendido na utilização dos dedos: polegar, indicador, médio, anular e mínimo. Entre os diversos parâmetros, temos, por exemplo: toque com apoio e sem apoio, utilização de unhas, repetição de dedo e diferentes combinações

[11] Segundo a pesquisa de Benetti, a articulação só terá um efeito positivo na expressividade por meio de um trabalho integrado com outros parâmetros relacionados à execução, à compreensão musical, ao contexto e às características específicas da passagem em questão. Neste sentido, os critérios utilizados na execução de articulações apresentam naturezas distintas – parâmetros musicais (caráter e estilo da obra) e elementos de execução (dedilhado).

[12] No caso desta pesquisa, os autores analisados foram: C. Ph. E. Bach, Quantz e L. Mozart.

[13] Estes estudos foram escolhidos por abordarem elementos musicais presentes na *Sonata Eroica*.

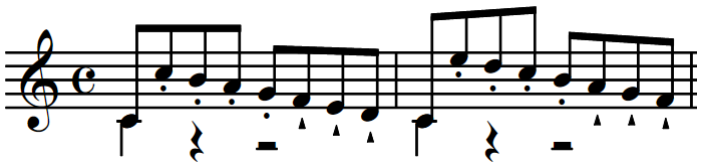
simultâneas de ataque. Relacionando esta gama de possibilidades com a questão da articulação, em específico a realização de *staccato* de mão direita, foram utilizados, nesta pesquisa, os seguintes padrões:
(1) toque – com ou sem apoio – seguido do repouso imediato do mesmo dedo, na corda de ação;
(2) toque – com ou sem apoio – seguido do repouso imediato de um dedo distinto, na corda de ação, sugerindo alternância.
(3) toque harmônico – duas ou mais notas – seguido do repouso imediato de um dedo distinto, em apenas uma das notas tocadas.

Quanto aos diferentes expedientes de mão esquerda, para esta pesquisa destacamos: translado, ligado e abafador. Para o *staccato* de mão esquerda, relacionamos a técnica de abafador em três ocasiões:
(1) a retirada imediata da pressão do dedo após o toque;
(2) a utilização de um dos dedos da mão esquerda para abafar uma corda solta;
(3) o translado como o efeito de produzir o *staccato*, no momento de mudança de posição.

2.1 Aplicação preliminar das articulações em pequenos estudos

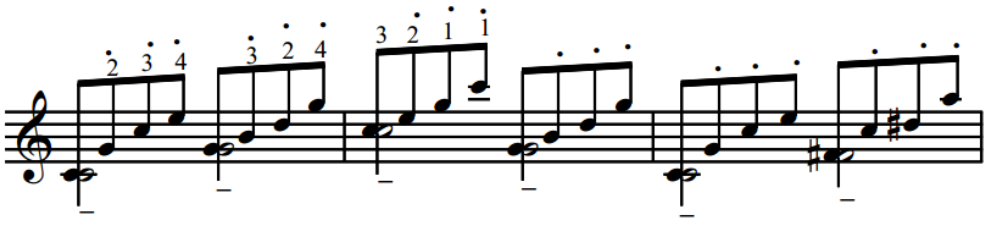
Estudo 1 – Matteo Carcassi (1792-1853)

Este estudo tem como foco técnico escalas ascendentes e descendentes em *staccato*. Apresenta ainda, como desafio, uma pequena seção com arpejos ascendentes e translados longitudinais de mão esquerda. Na parte escalar, optou-se por evitar cordas soltas, quando possível, para articular de maneira eficiente o *staccato*. Com relação ao efeito leve ou áspero do *staccato*, sugerido por Quantz e L. Mozart, optou-se por utilizar o *staccato* áspero no fim da escala como uma espécie de *levare* para a próxima frase (Exemplo 13).



Ex. 13: Exemplo de articulação compassos 1 e 2 no *Estudo 1 Op. 60*, de Matteo Carcassi

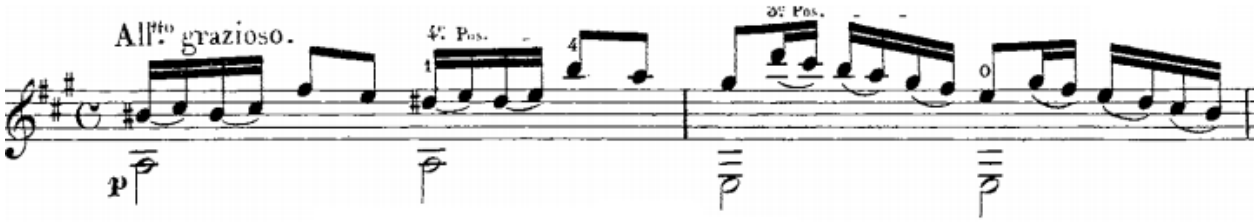
Quanto à duração das notas, C. Ph. E. Bach comenta que, na execução, é necessário diminuir a duração da nota escrita, a menos que esta esteja com indicação *tenuto* sobre ela. Na seção de arpejos e translados deste estudo, foi escolhida uma digitação com notas presas – ou corda solta, seguida de uma nota presa na mesma corda – para evitar a campanela e garantir a articulação escolhida. No Exemplo 13, nos arpejos na digitação proposta, somente a nota mais grave é sustentada com o valor inteiro, as demais são soltas e com *staccato* de mão esquerda, após serem pulsadas. Este dedilhado confronta o senso comum de execução deste tipo de passagem, que tende ao *legato* por uma acomodação ao idiomatismo do violão (Exemplo 14).



Ex. 14: Exemplo de articulação no *Estudo 1 Op.60* (compassos 29-31), de Matteo Carcassi

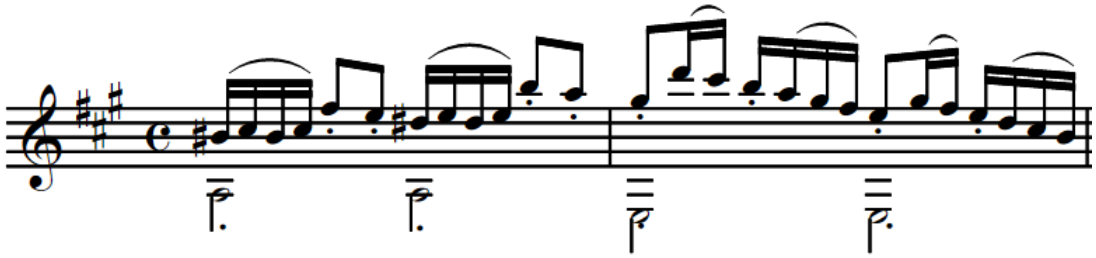
Estudo 9 – Matteo Carcassi

Segundo Canilha (2017: 103), este é o primeiro estudo da série *Op. 60*, de Carcassi, que apresenta ligados ascendentes e descentes, sendo o material motívico constituído de notas ligadas e movimentos escalares. Na edição original, os ligados se apresentam em duas notas (Exemplo 15).

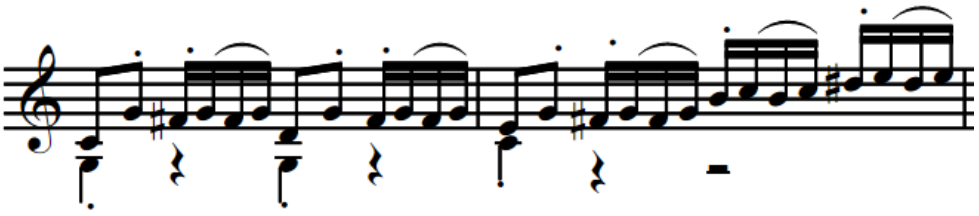


Ex. 15: Compassos 1 e 2 do *Estudo 9 Op. 60*, de Matteo Carcassi. Fonte: Carcassi (1852: 2).

L. Mozart apresenta diversas combinações de ligados para promover o que ele chama de bom gosto melódico. Utilizando alguns desses padrões e *staccatos*, a fim de garantir as notas mais curtas conforme indicam os tratados, foram elaborados os seguintes padrões para este estudo (Exemplos 16 e 17):



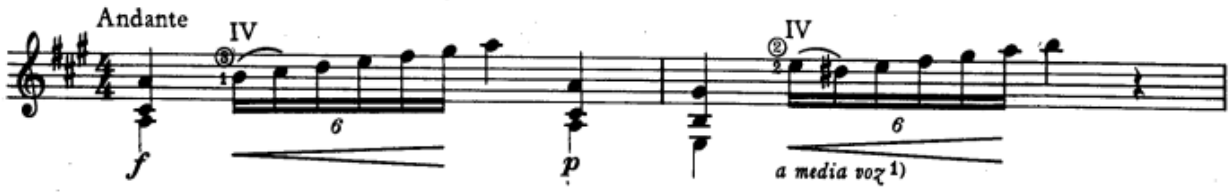
Ex. 16: Exemplo de articulação no *Estudo 9 Op. 60* (compassos 1 e 2), de Matteo Carcassi



Ex. 17: Exemplo de articulação no *Estudo 9 Op.60* (compassos 19 e 20), de Matteo Carcassi

Estudo 8 – Dionísio Aguado (1784-1849)

Este estudo tem a forma A – B, e em cada uma das seções há a presença de uma técnica específica. Em A, temos a alternância de acordes com movimentos escalares ascendentes (Exemplo 18).



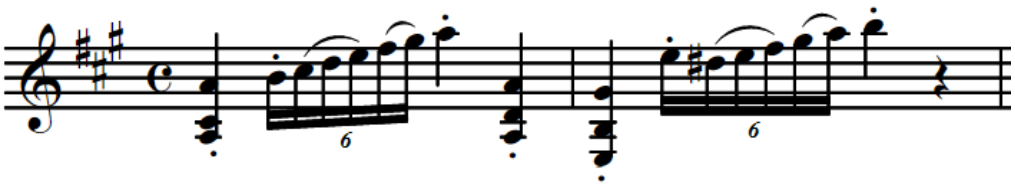
Ex. 18: Compassos 1 e 2 do *Estudo 8*, de Dionísio Aguado

Na sessão B, temos a alternância de acordes com movimentos escalares descendentes e a presença de arpejos (Exemplo 19).

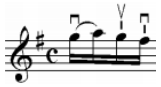


Ex. 19: Compassos 13 e 14 do *Estudo 8*, de Dionísio Aguado

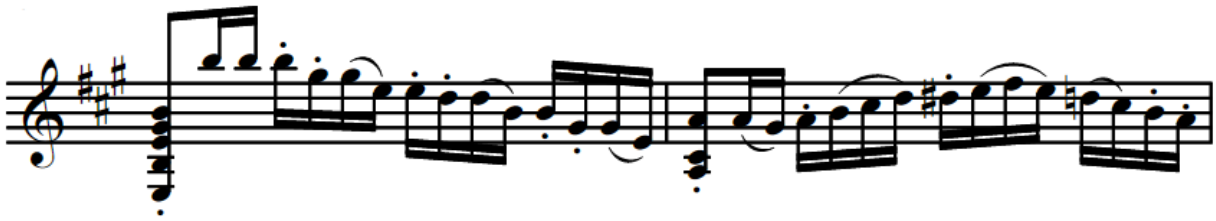
A seguir, apresentamos dois exemplos de como poderia ser articulado este estudo, seguindo os exemplos de L. Mozart[14] e Quantz[15] (Exemplos 20 e 21):



Ex. 20: Exemplo de articulação no *Estudo 8* (compassos 1 e 2), de Dionísio Aguado

14  Padrão apresentado no capítulo VII do tratado.

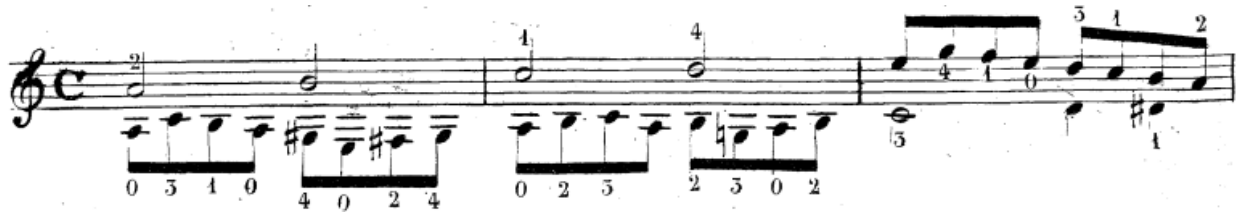
15  Padrão apresentado no capítulo XI do tratado.



Ex. 21: Exemplo de articulação no *Estudo 8* (compassos 9 e 10), de Dionísio Aguado

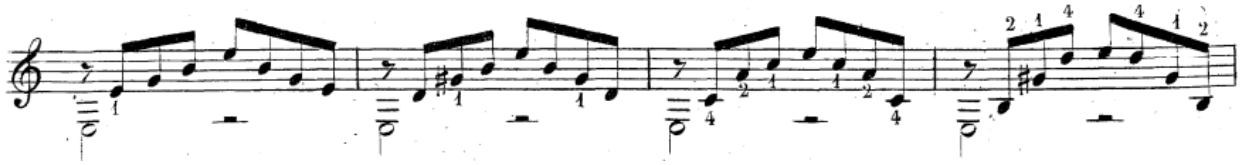
Estudo 4 – Mauro Giuliani (1781-1829)

Este estudo apresenta contraponto entre duas vozes, alternando as figuras rítmicas entre a voz superior e a inferior (Exemplo 22):



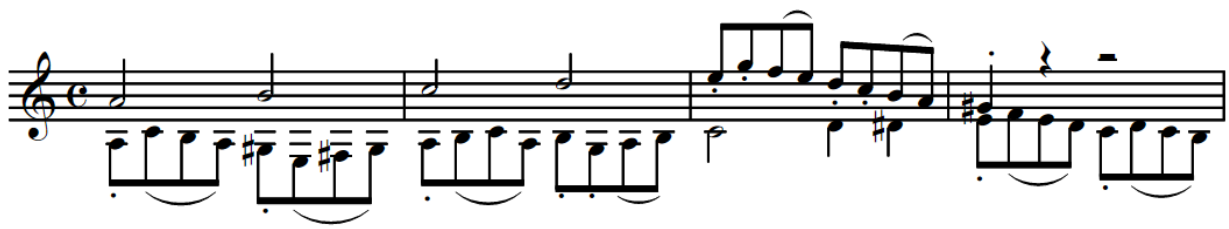
Ex. 22: Compassos 1 ao 3 do *Estudo 4 Op. 139*, de Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840a: 5).

Possui também um trecho de arpejo, no qual o compositor opta pela digitação com cordas soltas (Exemplo 23).



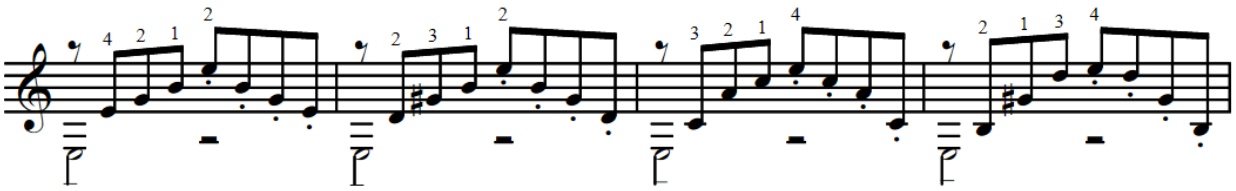
Ex. 23: Compassos 20 ao 23 do *Estudo 4 Op. 139*, de Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840a: 5).

Ao longo da peça, não há nenhuma indicação de articulação. Nossa proposta interpretativa prevê o uso de ligado e *staccato* na voz de maior movimentação (Exemplo 24):



Ex. 24: Exemplo de articulação no *Estudo 4 Op. 139* (compassos 1 ao 4), de Mauro Giuliani

Já no trecho de arpejos, utilizamos digitação com cordas presas, visando um controle mais efetivo da articulação, com duração conforme especificado por Bach: notas sem articulação devem ter duração menor e notas com *tenuto*, valor integral (Exemplo 25).



Ex. 25: Exemplo de articulação no *Estudo 4 Op. 139* (compassos 20 ao 23), de Mauro Giuliani

3. Aplicação das articulações na *Sonata Eroica* de Mauro Giuliai

A *Sonata Eroica Op. 150* foi composta em 1821, quando Giuliani já tinha regressado à Itália, após um período vivendo em Viena. Ela foi dedicada ao seu aluno Filippo Isnardi, sendo publicada em 1840. Esta obra é estruturada como um *allegro* de sonata, escrita em um único movimento. Como referencial teórico, para a análise desta peça, utilizaremos os conceitos expostos por Schoenberg (1991) na obra *Fundamentos da composição musical*. Com relação ao *allegro* de sonata, Schoenberg assim o define:

> A forma *allegro-de-sonata* é essencialmente uma estrutura ternária. Suas divisões principais são: *exposição, elaboração e recapitulação*. Ela difere das outras formas ternárias complexas porque a seção mediana contrastante (elaboração) é quase exclusivamente devotada a elaborar a grande variedade do material temático exposto na primeira divisão (SCHOENBERG, 1991: 243).

A exposição é uma seção basicamente estável em que temos dois temas contrastantes – sendo o segundo elaborado em um tom vizinho com relação à tônica da peça – unidos por uma transição, seguidos de uma seção conclusiva (*codeta*). A elaboração seria uma seção intermediária contrastante, que tende a ser modulatória, utilizando variantes dos temas apresentados na exposição. A recapitulação geralmente é composta pela reexposição dos temas apresentados na exposição – sendo o segundo tema reexposto no tom da tônica – com a adição de uma coda para a finalização da peça. No exemplo a seguir, seguem a divisão formal e o plano tonal básico (Exemplo 26):

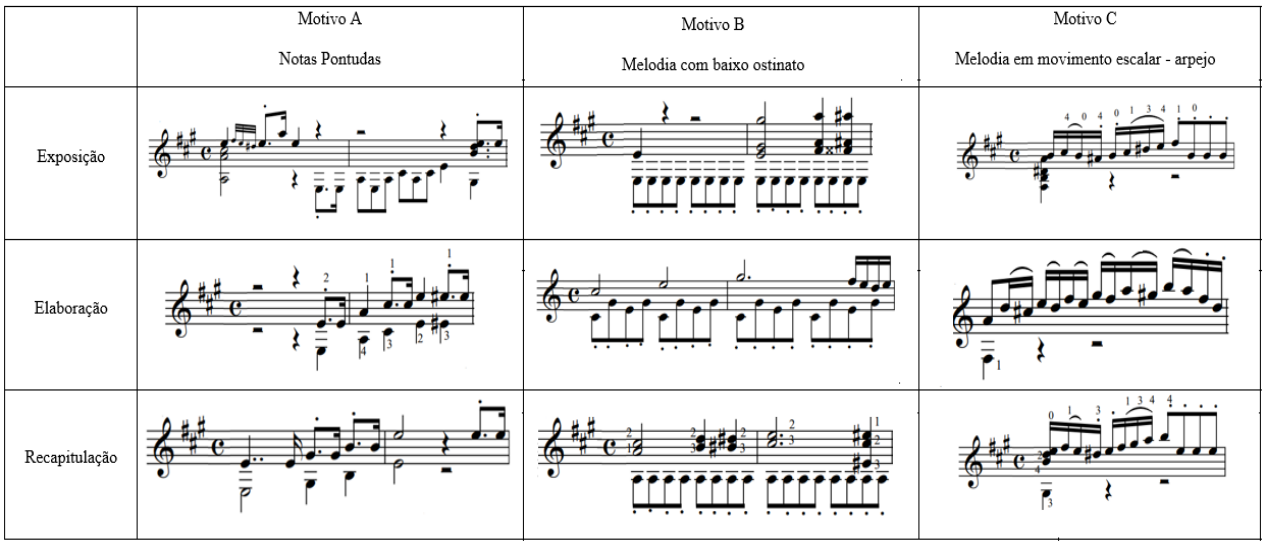
Exposição A							
Seção	intro	A - Tema1	Transição	B – Tema 2	Transição	Tema 2.1	Transição/ Coda
Compasso	1 - 14	14-30	30-49	50-66	67-87	87-95	95-114
Tonalidade	Lá maior	Lá maior	Lá maior (V/V)	Mi maior	Mi maior	Mi maior	Mi maior

Elaboração B				
Seção	A - Tema 1.B	Transição	B - Tema 2.B	Transição
Compasso	115-132	133-143	144-168	167-189
Tonalidade	Mi maior	Sol maior	Dó maior	Dó /Lá/ Rém /Si / Mi

Recapitulação A’					
Seção	A - Tema 2 A’	Transição	B- Tema 2.1 A’	Transição	Coda
Compasso	190-206	207-227	227-236	236-246	246-264
Tonalidade	Lá maior				

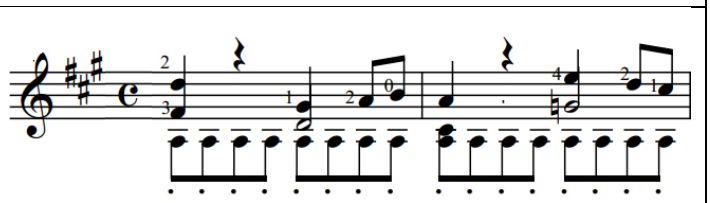
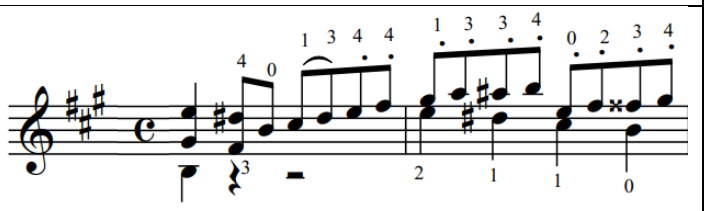
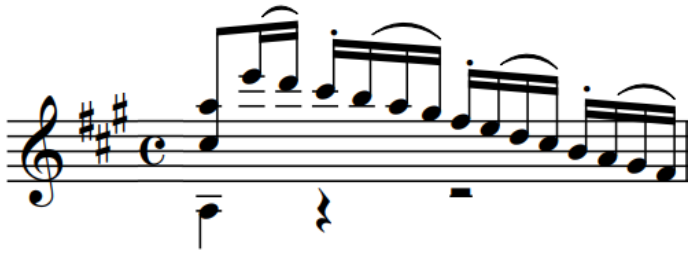
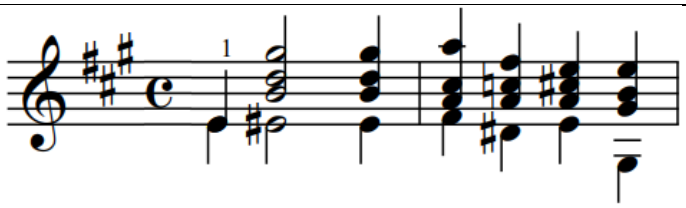
Ex. 26: Divisão formal e plano tonal básico – *Sonata Eroica*, de Mauro Giuliani

A *Sonata Eroica* apresenta basicamente três tipos de motivos (Exemplo 33): a) com figuras pontuadas; b) melodia com baixo ostinato; c) melodia escalar com movimento ascendente/descente. Estes são variados de diversas formas ao longo das três seções (Exemplo 27).



Ex. 27: Elaboração motívica – *Sonata Eroica*, de Mauro Giuliani

Quanto à textura da obra, identificamos: melodia acompanhada, polifonia a duas vozes, monofonia e homofonia (Exemplo 28).

Textura	
Melodia acompanhada	
Polifonia a duas vozes	
Monofônica	
Homofônica	

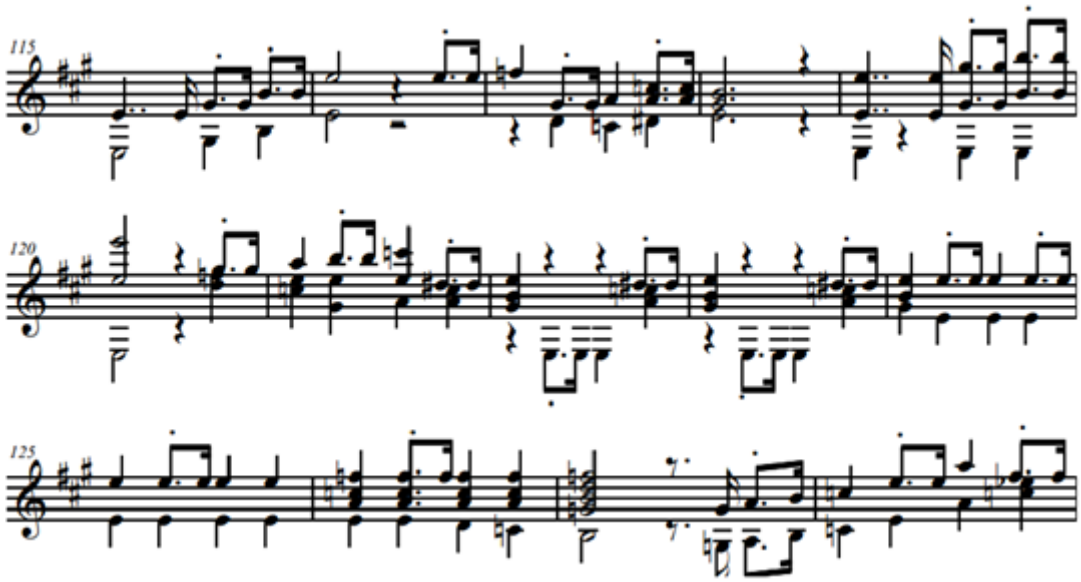
Ex. 28: Exemplos de textura – *Sonata Eroica*, de Mauro Giuliani

3.1 Discussão e elaboração das articulações

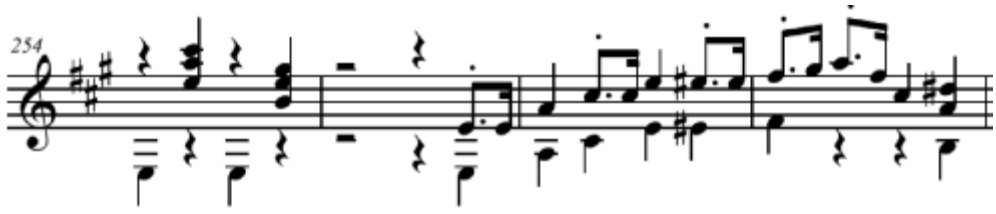
Para a escolha dos padrões de articulação, conforme os parâmetros dos tratados estudados, optamos por relacioná-los com características motívicas e texturais inerentes à obra apresentada anteriormente. Como regra geral, definimos as seguintes resoluções técnicas para cada uma dessas características:

a) Motivo com nota pontuada

Neste tipo de motivo, optamos por articular como *staccato* a nota mais longa do grupo. No caso de um acorde com a nota pontuada, o *staccato* é feito na nota mais aguda. Para a realização deste, optamos pelo *staccato* de mão direita (Exemplos 29 e 30):



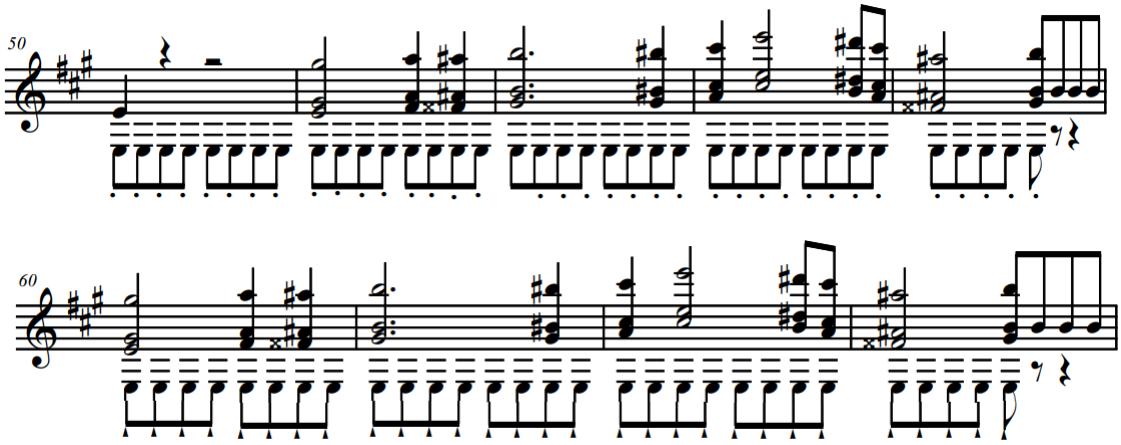
Ex. 29: Motivo com nota pontuada na *Sonata Eroica* (compassos 115 a 128), de Mauro Giuliani



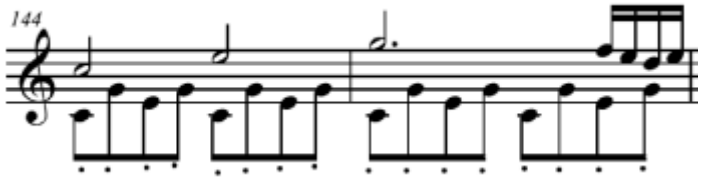
Ex. 30: Motivo com nota pontuada na *Sonata Eroica* (compassos 255 a 257), de Mauro Giuliani

b) Motivo com baixo ostinato

Este tipo de motivo pode ser relacionado à textura melodia acompanhada. Para este caso optamos pelo *staccato* na nota do baixo. Para a realização deste, optamos pelo *staccato* de mão direita, variando entre leve e áspero, conforme previsto nos tratados (Exemplos 31 e 32).



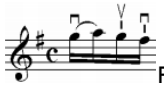
Ex. 31: Motivo com baixo ostinato na *Sonata Eroica* (compassos 50 a 54 e 60 a 63), de Mauro Giuliani



Ex. 32: Motivo com baixo ostinato na *Sonata Eroica* (compassos 144 e 145), de Mauro Giuliani

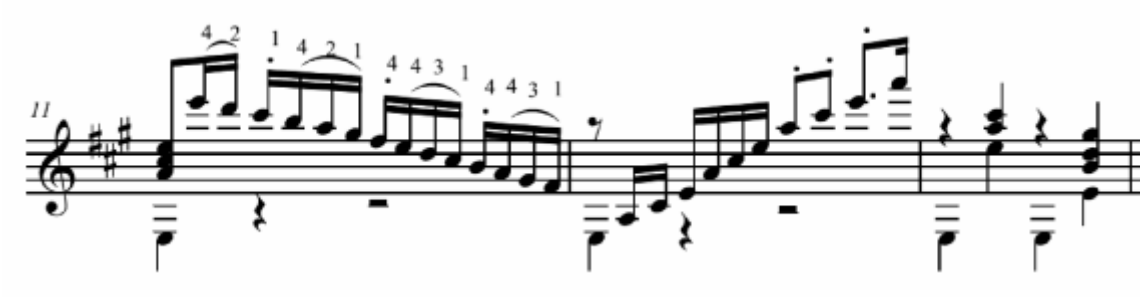
c) Motivo em movimento escalar/arpejo

Este tipo de motivo pode ser relacionado com a textura monofônica. Neste caso, optamos pelos padrões de L. Mozart[16] e Quantz[17] e suas variantes. Nos exemplos em que foi utilizado apenas o padrão de Quantz – quanto à escolha da digitação de mão esquerda –, optamos por fazê-lo possibilitando que as notas ligadas fossem executadas na mesma corda, favorecendo a homogeneidade sonora e o controle rítmico[18]. Quanto ao *staccato*, optou-se pelo de mão esquerda, que em alguns casos coincide com o translado da mão esquerda (Exemplos 33, 34 e 35).

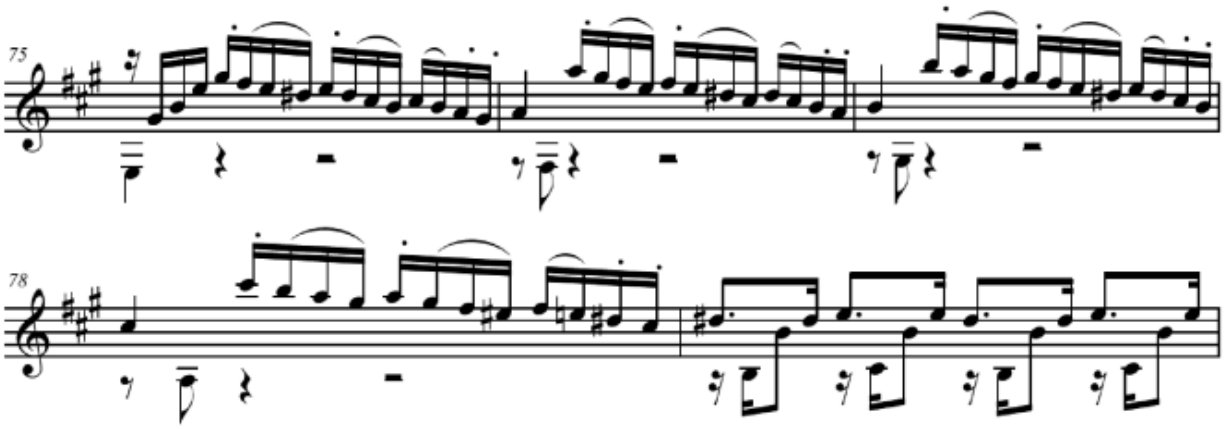
16  Padrão apresentado no capítulo VII do tratado.

17  Padrão apresentado no capítulo XI do tratado.

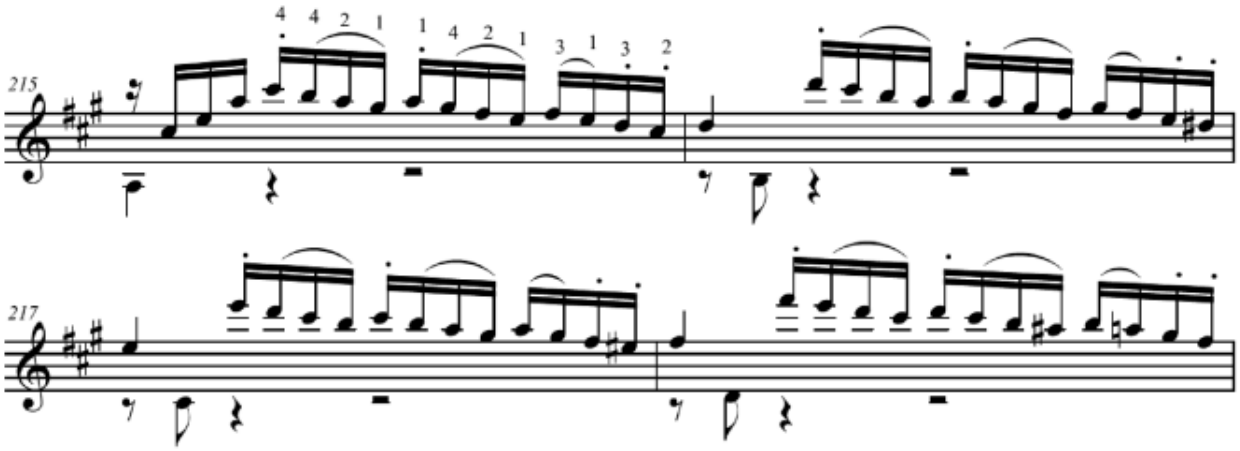
18 Este padrão de digitação de mão esquerda foi adotado em todas as vezes que se utilizou este padrão de articulação na peça.



Ex. 33: Motivo em movimento escalar/arpejo na *Sonata Eroica* (compassos 11 e 12), de Mauro Giuliani



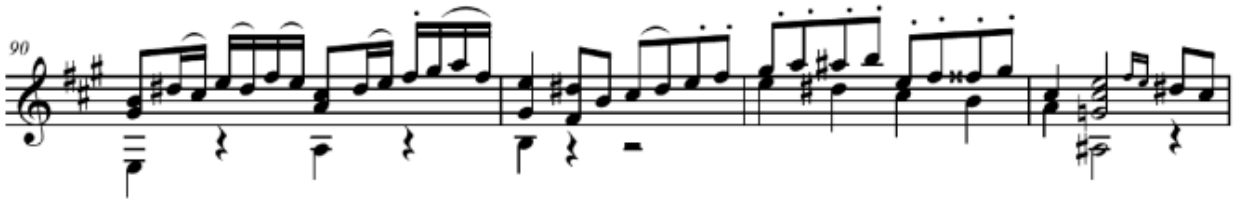
Ex. 34: Motivo em movimento escalar/arpejo na *Sonata Eroica* (compassos 75 a 78), de Mauro Giuliani



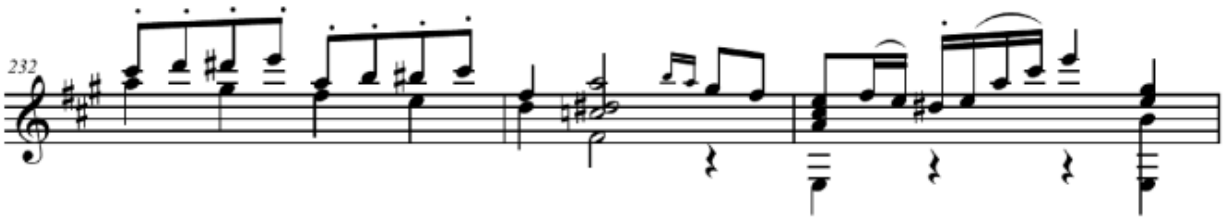
Ex. 35: Motivo em movimento escalar/arpejo na *Sonata Eroica* (compassos 215 a 218), de Mauro Giuliani

d) Polifonia a duas vozes

Em trechos de polifonia, optamos por articular com *staccato* a voz mais aguda e com *tenuto* a outra voz. Para a realização deste, optou-se pelo *staccato* de mão direita (Exemplos 36 e 37).



Ex. 36: Polifonia a duas vozes na *Sonata Eroica* (compasso 92), de Mauro Giuliani



Ex. 37: Polifonia a duas vozes na *Sonata Eroica* (compasso 232), de Mauro Giuliani

Considerações finais

Na revisão de literatura realizada nesta pesquisa, procuramos – por meio de uma abordagem histórica – propor uma reflexão sobre como a transição da tradição oral de transmissão do conhecimento, no âmbito da performance musical, para a cultura da música escrita, teve influência na marcação das articulações nas partituras. Como vimos, um dos fatores determinantes foi o desenvolvimento da linguagem específica dos instrumentos, devido à modernidade da lutheria e à ascensão da figura do compositor que, para Brown (1999), tentou, ao longo do período, fornecer informações cada vez mais detalhadas sobre a articulação, tendo em vista que não eram mais somente eles – os compositores – que executariam as suas músicas. Sobre esta questão, Lima (2006) comenta que, com o passar do tempo, a partitura tornou-se o único meio viável de se recriar uma obra musical. No entanto, isto afastou o intérprete da criação interpretativa, abrindo margem para o ponto de vista no qual os músicos deixaram de desenvolver algumas competências relacionadas à execução e à interpretação. Este panorama, ao que tudo indica, refletiu no conteúdo dos tratados, os quais passaram a conter informações detalhadas sobre estilo, ornamentação, improviso; em suma, questões que eram aprendidas anteriormente na tradição oral. Para Bousseur (2014), a transição da tradição oral para a escrita refletiu no conteúdo dos tratados, porém ele acredita que os materiais produzidos não contêm, de fato, todos os segredos de execução e interpretação. Enfatizamos este ponto de vista, pois – após analisar os tratados selecionados para a pesquisa – tendemos a concordar com Bousseur. Ficou evidente que os tratados de tecla, sopro e arco possuem mais informações que os tratados de violão. No entanto, adotando um ponto

de vista mais crítico, dos três autores escolhidos para este estudo, apenas L. Mozart apresenta um número considerável de exemplos de articulação.

Conforme demonstramos, por meio da comparação de trechos de partituras, as obras de violão, aparentemente, apresentaram poucas informações com relação à articulação, quando comparadas com outros instrumentos. Segundo nossos entrevistados, as possíveis causas seriam: 1) o violão não possui uma definição de expedientes técnicos de forma eficiente, como no violino, por exemplo; 2) os instrumentos de corda dedilhada tinham um menor nível de percepção das articulações, por isso não era comum que os compositores escrevessem esses sinais; 3) nos primórdios da era escrita, as obras compostas para o instrumento eram, majoritariamente, executadas pelos próprios compositores, não havendo assim necessidade de escrever detalhes desta natureza, ocasionando o desenvolvimento da tradição de não se detalhar este tipo de informação nas partituras. Ao longo das décadas, percebe-se que nenhuma das edições enfatiza esta questão da articulação. Sendo assim, a nossa proposta de interpretação difere das demais, pois é baseada em tratados de época de outros instrumentos, já que os tratados de violão não apresentam subsídios suficientes neste assunto. Temos que considerar também que existem importantes intérpretes que utilizam diferentes articulações em peças do período clássico/romântico. Porém, o objetivo aqui é realçar que não existem edições com esses detalhes, o que nos leva a crer que este tipo de informação é majoritariamente transmitido de forma oral, limitando assim o acesso a este conhecimento, no âmbito pedagógico, caso os envolvidos neste estejam distantes do contato com grandes intérpretes.

O objetivo deste trabalho foi pesquisar o uso da articulação como elemento expressivo na performance ao violão. Ratificando o trabalho de Scarduelli (2015), a área pedagógica do violão carece de material que convirja com a questão do uso da articulação no repertório fora do campo da mecânica instrumental. Com o aporte teórico de tratados de outros instrumentos – no caso desta pesquisa, tecla, sopro e arco – da mesma época dos tratados de violão, fim do século XVIII até meados do século XIX, obtivemos diferentes exemplos de articulação que foram inseridos nas obras estudadas, saindo do padrão convencional de articulação utilizado ao violão para este tipo de peça. Entendemos que nossa proposta apresenta um estilo articulado, o qual confronta com o estilo legato, que geralmente é empregado, proporcionando um novo olhar para a execução deste repertório.

Referências

AGUADO, Dionísio. *New Guitar Method*. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994. Editado por Michael Macmeeken. [Madrid: Ricordi, 1843].

AGUERA, Fernando. *Obras brasileiras da Coleção Turíbio Santos*. Processo de elaboração de uma edição crítica. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2018.

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

ALÍPIO, Alisson. Entrevista concedida a Felipe Afonso em 18 abr. 2020.

APRO, Flávio. Interpretação musical: um universo (ainda) em construção. *In*: LIMA, Sonia Albano (org.). *Performance & interpretação musical*: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006. p. 24-37.

BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Trad. Fernando Cazarini. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009. [Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin: C. Ph. E. Bach. Printed by Christian Friedrich Henning, 1753.]

BENETTI JR., Alfonso. Expressividade e performance: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 147-170, dez. 2013.

BIANCOLINO, Ticiano; MARTINS, José Henrique. O ideal de expressão na música europeia do século XVI ao XVIII: investigações estéticas sobre as bases declamatórias e retóricas do canto e seus vínculos com a música instrumental do período. *In:* CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais* […]. Vitória: ANPPOM, 2015. p. 5-15.

BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. New York: Oxford University, 1999.

CAMARGO, Guilherme de. *A Guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do "Método para Guitarra" de Fernando Sor*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CAMBRAIA, César Nardelli. *Introdução à crítica textual*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CANILHA, Cauã Borges. *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressivas Op.60 para violão, de Matteo Carcassi*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CARCASSI, Matteo. *Méthode Complete pour la Guitarra Op. 59*. Paris: Troupenas, 1836. Reimpressão fac-símile Minkoff. Genebra, 1988.

CARCASSI, Matteo. *25 Estudes melódiques Op. 60*. Paris: Mainz B. Schott's Söhne, 1852.

CARDOSO, João Henrique Corrêa. *A Técnica violonística*: um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015.

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

CLARKE, Eric. Understanding the psychology of performance. *In*: RINK, John. *Musical Performance:* a Guide to Understanding. UK: Cambridge University Press, 2002, p. 60-72.

COLARUSSO, Osvaldo. Entrevista concedida a Felipe Afonso em 17 abr. 2020.

COUTO E SILVA, Paulo. Da interpretação musical. Rio de Janeiro: Globo, 1960.

FERIGATO, Arícia M.; FREIRE, Ricardo D. Expressividade musical: um construto de características multidimensionais. *In:* I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ/UFBA, 2014, Rio de Janeiro. *Anais* [...]. Rio de Janeiro: [*s. n.*]. p. 81-87.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Tipos de edição*. Rio de Janeiro: Debates, 2004.

FUBINI, Enrico. *Música y Lenguaje em La estética contemporânea*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

GIULIANI, Mauro. *Etude Complete pour la Guitare*. Paris: Pacini, 1812. Reimpressão

fac-símile Soneto. Madrid, 1992.

GIULIANI, Mauro. *Prime lezioni progressive per chitarra sola op.139*. Milan: Ricordi, 1840a.

GIULIANI, Mauro. *Gran Sonata Eroica*. Milan: Ricordi, 1840b.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo musical*: Monteverdi, Bach e Mozart. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

HONEA, Sion. How to select a performing edition: an understanding of music editorial practices can help teachers choose appropriate performance editions for themselves and their students. *Music educators journal*, New York, v. 88, n. 4, p. 24-57, Jan. 2002.

LEHMANN, Andreas; SLOBODA, John; WOODY, Robert. *Psychology for Musicians*. New York: Oxford University Press, 2007.

LIMA, Sonia Albano. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa, 2005.

LIMA, Sonia Albano (org.). *Performance & interpretação musical*: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006.

LOPES, Edson. *25 estudos op.60 Matteo Carcassi*. São Paulo: [*s. n.*], 2011. Disponível em: http://bit.do/carcassiestudo. Acesso em: 20 nov. 2020

LOUREIRO, Maurício Alves. A pesquisa empírica em expressividade musical: métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical. *Opus*, [*S. l.*], v. 12, n. 3, p. 7-32, nov. 2006.

MANUEL, São Marcos. *25 estudos melódicos e progressivos op.60 Matteo Carcassi*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1965.

MATHEWS, Allen. *Mauro Giuliani op.139 n.4*. Portland: [*s. n.*], 2020. Disponível em: https://allenmathews.com. Acesso em: 25 nov. 2020.

MOZART, Leopold. A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing. Trad. Editha Knocker. New York: Oxford University Press, 1948. [Versuch einer grundlichen Violinschule. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756]

PEREIRA, Luciano. *Aspectos da performance historicamente orientada do repertório setecentista para clarinete*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2010.

PINTO, Henrique. *Curso progressivo de violão*: nível médio. São Paulo: Ricordi, 1982.

QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute*. Trad. Edward R. Reilly. Boston: Northeastern University Press: University Press of New England, 2001. [Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.]

SAVIO, Isaias. *23 Estudios escogidos para guitarra Mauro Giuliani*. Buenos Aires: Ricordi, 1956.

SCARDUELLI, Fabio; Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados *In:* CONGRESSO DA ANPPOM, 25., 2015, Vitória. *Anais* [...]. Vitória: ANPPOM, 2015. p. 1-9.

SCARDUELLI, Fabio; FIORINI, Carlos Fernando. A situação atual do ensino do violão no contexto universitário brasileiro. *In:* VIEIRA, Maria Helena Vieira; CACHADA; Armindo (org.). *Pensar a Música.* Guimarães, Portugal: Fundação Cultural de Guimarães, 2012. v. 1.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.

SILVA, Marcos Rodrigo Castro da. *Uma edição crítico-interpretativa da suíte nordestina nº 2 de Nonato Luiz*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019.

THORLAKSSON, Yethor. *25 Studies for guitar in progressive order Op. 60 Matteo Carcassi*. Iceland: [*s. n.*], 2000. Disponível em: https://www.classical-guitar-school.com/en/Eythor. Acesso em: 20 nov. 2020.

WOLFF, Daniel. Como digitar uma obra para violão. *Violão intercâmbio*, São Paulo, n. 46, p. 15-17, abr. 2001.

ZANON, Fábio. Entrevista concedida a Felipe Afonso em 18 nov. 2019.

Felipe dos Anjos Afonso possui graduação no curso de Tecnologia em Processamento de Dados na Escola Superior de Estudos Empresariais e Informática (2003), é Licenciado em Música pela UFPR (2010) e Bacharel em violão pela Escola de Música e Belas Artes (2018) No Ano de 2011 atuou como pesquisador na linha de motivação e música sendo bolsista do CNPq orientado pela professora Rosane Cardoso (UFPR). Em 2014 inciou o curso de formação em violão Suzuki com a professora Marylou Roberts (EUA) completando em 2021 o 7° volume da metodologia. Em 2021 concluiu o Mestrado no curso Música e Processos Criativos da UNESPAR. Atualmente é Doutorando em música no programa de pós-graduação da UNICAMP. Tem experiência na área de Música, com ênfase em Violão Erudito, método Suzuki para violão e motivação educacional em música. afonso_felipe@hotmail.com

Fábio Scarduelli é violonista, professor e pesquisador; Mestre e Doutor em Música pela UNICAMP, instituição na qual foi ainda professor e onde realizou pós-doutorado. Gravou seu primeiro disco solo em 2012, intitulado Música Paulista para Violão, sendo a primeira gravação da integral para violão solo de Almeida Prado. Está lançando em 2020 o disco Obras Brasileiras para Violão, com obras de Pedro Cameron, Sérgio Vasconcellos Corrêa, Lina Pires de Campos, Milton Nunes e Felipe Ribeiro. Mantem intensa carreira como concertista e pesquisador, com abordagens que envolvem o repertório solo e de música de câmera, tendo se apresentado em diversos estados brasileiros. Foi membro do júri do Concurso do Koblenz International Guitar Festival na Alemanha em 2018 e 2019, onde ministrou ainda palestra e masterclass. Atualmente é professor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Universidade Estadual do Paraná), em Curitiba, ministrando aulas e orientações na graduação e na pós-graduação (Mestrado em Música). É também professor colaborador no Programa de Pós-graduação em Música da UNICAMP, orientando trabalhos de Doutorado. fabioscarduelli@yahoo.com.br