



Universidade de Aveiro
2014

Departamento de
Comunicação e
Artes

**VINÍCIUS DE
LUCENA
FERNANDES**

**SUITE PARA VIOLÃO SOLO DE
ERNST MAHLE: UMA ABORDAGEM
TÉCNICA E INTERPRETATIVA**

Projeto apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Dr. Pedro Rodrigues professor auxiliar convidado do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro e co-orientação do Dr. Paulo Vaz de Carvalho professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Artes da Universidade de Aveiro.

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu Pai (*in memoriam*).

o júri

Presidente	Prof. Dr. Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, Professor Associado, Universidade de Aveiro
Vogal – Arguente Principal	Prof. Dr. Miguel Nuno Marques Carvalhinho, Professor Adjunto, Instituto Politécnico de Castelo Branco
Vogal – Orientador	Prof. Dr. Pedro João Agostinho Figueiredo Rodrigues, Professor Auxiliar Convidado, Universidade de Aveiro

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que, de forma direta ou indireta, contribuíram para a realização deste trabalho. Em especial à minha família, minha companheira Ana Carolina Petrus, a todos os meus amigos e colegas da Universidade de Aveiro, meus amigos e colegas de trabalho e aos meus estimados professores Pedro Rodrigues e Paulo Vaz de Carvalho, que com imensa sabedoria, conduziram-me neste trabalho.

palavras-chave

Ernst Mahle, Violão, Guitarra clássica, Performance Musical, Interpretação, Tópicos da Performance.

resumo

Este trabalho propõe a discussão e o planejamento da performance musical da *Suite para violão solo* de Ernst Mahle buscando a assimilação dos aspectos técnicos e interpretativos inerentes à obra abordada. Foram investigadas, através da reflexão crítica, diferentes abordagens e o posicionamento de especialistas na área da performance musical e violonística, bem como o conhecimento produzido através das pesquisas nesta área. Buscou-se traçar estratégias de estudo, compreender os procedimentos metodológicos e sistematizar o processo de assimilação dos aspectos musicais e técnicos, baseados nos direcionamentos interpretativos observados pelo autor na obra investigada.

keywords

Ernst Mahle, Guitar, Classical Guitar, Musical Performance, Interpretation, Performance Advisors.

abstract

This paper proposes the discussion and planning of musical performance suite for solo guitar of Ernst Mahle seeking assimilation of technical and interpretative aspects of the work addressed. Were investigated through critical reflection, different approaches and placement of experts in the area of musical performance and guitaristic as well as the knowledge generated through the research in this area. We attempted to trace study strategies, understand the methodological procedures and systematize the process of assimilation of musical and technical aspects, based on interpretive directions seen by the author investigated in the work.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Escalas predominantes na música de Mahle, derivadas dos modos eclesiásticos.	9
Figura 2: Rapsódia - Exemplo de signos utilizados como indicadores	36
Figura 3: Monólogo - Exemplo de signo utilizado para as ações dos dedos (toques).....	36
Figura 4: Monólogo - Exemplo do signo utilizado para aberturas	37
Figura 5: Monólogo - Exemplo de signo utilizado para contrações.....	38
Figura 6: Rapsódia - Exemplo de signos utilizados para as apresentações	38
Figura 7: Monólogo - Exemplo de signos utilizados nas preparações	39
Figura 8: Monólogo - exemplo de signos utilizados nos pontos de apoio	40
Figura 9: Monólogo - Exemplo de signos utilizados para dedos guia	40
Figura 10: Monólogo - Exemplo de signos utilizados no posicionamento	41
Figura 11: Rapsódia - Exemplo de signos utilizados como apagadores.....	42
Figura 12: Rapsódia - Exemplo de signo utilizado para os saltos livres	42
Figura 13: Diálogos - Personagem construído por oitavas compostas.....	45
Figura 14: Diálogos - Personagem construído com motivos cordais	45
Figura 15: Monólogo - Personagens de natureza cordal e de natureza melódica	46
Figura 16: Ostinato - Série dodecafônica apresentada nos bordões	47
Figura 17: Ostinato - Série apresentada nas primas	47
Figura 18: Rapsódia - Introdução com o uso de "clusters" com função melódica e harmônica	48
Figura 19: Rapsódia - Textura em "clusters" na conclusão do movimento.....	48
Figura 20: Rapsódia - Exemplo de textura monofônica	49
Figura 21: Rapsódia - Exemplo de técnica expandida de elaboração textural	49
Figura 22: Rapsódia - Exemplo de "Clusters" utilizando harmônicos naturais	49
Figura 23: Rapsódia - Exemplo de textura polifônica com imitação	50
Figura 24: Rapsódia - Exemplo de textura formada por mudança cromática com acorde em posição fixa.....	50
Figura 25: Rapsódia - Exemplo de textura em rasqueado	50
Figura 26: Rapsódia - Exemplo de textura homofônica e polirrítmica	51
Figura 27: Passacale - Exemplo de textura homofônica (primeira seção)	51
Figura 28: Passacale - Textura homofônica e polirrítmica (segunda seção)	52
Figura 29: Passacale - Registro mais grave da obra (segunda seção)	52
Figura 30: Passacale - Textura construída com harmônicos naturais	52
Figura 31: Diálogo – Exemplo de textura melódica.....	53
Figura 32: Diálogo - Exemplo de textura cordal	53
Figura 33: Diálogo - Exemplo de polifonia implícita.....	53
Figura 34: Diálogo - Registro mais agudo da obra.....	53
Figura 35: Moto Perpétuo - Exemplo de textura monofônica	54
Figura 36: Moto Perpétuo - Exemplo de textura cordal disposta em arpejos.....	54
Figura 37: Monólogo - Exemplo de textura predominantemente monofônica	54
Figura 38: Monólogo - Exemplo de textura cordal	55
Figura 39: Ostinato - Exemplo de textura polirrítmica em ostinato	55
Figura 40: Ostinato - Ostinato polirrítmico utilizando a inversão da série original	55
Figura 41: Rapsódia - Exemplo de exploração tímbrica com harmônicos naturais	56
Figura 42: Rapsódia - Exemplo de exploração tímbrica usando a caixa harmônica.....	56
Figura 43: Passacale - Exemplo de pizzicato Bãrtok	57
Figura 44: Ostinato - Exemplo de variação tímbrica com mudança do ponto de ataque em relação às cordas	57

Figura 45: Rapsódia - Exemplo de articulação proposta pelo compositor	63
Figura 46: Passacale - Exemplo de articulação proposta pelo compositor.....	63
Figura 47: Diálogo - Exemplo de articulação implicitamente ligada à estrutura	64
Figura 48: Moto Perpétuo - Exemplo de estrutura com articulação em portato.....	64
Figura 49: Moto Perpétuo - Exemplo de estrutura com articulação em legato	65
Figura 50: Monólogo - Exemplo de articulação utilizando ligaduras	65
Figura 51: Ostinato - Exemplo de estrutura com articulação em legato	65
Figura 52: Rapsódia - Exemplo de digitação proposta em duas pautas	67

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1: Rapsódia – Dinâmicas propostas pelo compositor.....	59
Gráfico 2: Rapsódia – Análise espectral da interpretação de Marcus Llerena.....	59
Gráfico 3: Rapsódia – Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique.....	59
Gráfico 4: Passacale – Dinâmicas propostas pelo compositor.....	60
Gráfico 5: Passacale – Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique.....	60
Gráfico 6: Diálogo – Dinâmicas propostas pelo compositor.....	60
Gráfico 7: Diálogo – Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique.....	60
Gráfico 8: Moto Perpétuo – Dinâmicas propostas pelo compositor.....	61
Gráfico 9: Moto Perpétuo – Análise espectral da interpretação de Marcus Llerena.....	61
Gráfico 10: Moto Perpétuo – Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique...	61
Gráfico 11: Monólogo – Dinâmicas propostas pelo compositor.....	61
Gráfico 12: Monólogo – Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique.....	62
Gráfico 13: Ostinato – Dinâmicas propostas pelo compositor.....	62
Gráfico 14: Ostinato – Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique.....	62

TABELA

Tabela 01: Quantitativo das obras de Mahle para seus respectivos instrumentos.....10

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1: METODOLOGIA.....	4
1.1 Delimitação.....	4
1.2 Sobre os dados.....	4
1.3 Organização e análise dos dados.....	5
CAPÍTULO 2: ERNST MAHLE, VIDA E OBRA.....	7
2.1 Sobre sua vida.....	7
2.2 Sobre sua obra.....	8
2.3 Sobre as composições para violão.....	11
CAPÍTULO 3: A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE.....	14
CAPÍTULO 4: A ABORDAGEM TÉCNICA.....	20
4.1 Sobre a técnica.....	20
4.2 Sobre o mecanismo.....	24
CAPÍTULO 5: TÓPICOS DA PERFORMANCE.....	32
1. INDICADORES:.....	34
2. AÇÃO COM APOIO, SEMI APOIO E SEQUENCIAL MISTO:.....	35
3. ABERTURAS:.....	36
4. CONTRAÇÕES:.....	36
5. APRESENTAÇÕES LONGITUDINAL, TRANSVERSAL E MISTA:.....	37
6. PREPARAÇÕES:.....	38
7. PONTOS DE APOIO, APOIO ANTECIPADO E APOIO MANTIDO:.....	38
8. DEDOS GUIAS ATIVO, SEMI-INATIVO, INATIVO (dg, dgsi, dgi):.....	39
9. POSICIONAMENTO:.....	40
10. APAGADORES:.....	40
11. SALTO LIVRE (sl):.....	41
CAPÍTULO 6: CONSIDERAÇÕES PARA A PERFORMANCE.....	43
6.1 Aspectos gerais.....	43
6.2 Textura.....	47
6.3 Variações tímbricas.....	56
6.4 Dinâmica e Articulação.....	58
6.4.1 Análise das gravações.....	58
6.5 Digitação e Dedilhado.....	66
CONCLUSÕES.....	69
REFERÊNCIAS.....	72

APÊNDICIES	78
Apêndice 1 – Obras de Ernst Mahle para violão.	78
Apêndice 2 – Tabela com símbolos utilizados como orientadores por Raone (2007)....	79
Apêndice 3 – Lista de abreviaturas encontradas no trabalho de Santos (2009)	80
Apêndice 4 – Trabalhos encontrados que investigaram a obra de Ernst Mahle.....	81
Apêndice 5 – Questionário apresentado ao compositor	82
ANEXOS	86

INTRODUÇÃO

A interpretação de uma obra musical depende, incondicionalmente, dos saberes e processos formativos vivenciados pelo intérprete. Ao se deparar com uma obra musical “nova”, o intérprete recorre a uma série de informações assimiladas no decorrer dos anos para tomar decisões, sejam elas técnicas, musicais, corporais, gestuais etc. A análise das inúmeras variáveis, as diversas estratégias de estudo, a busca por objetivos musicais pré-definidos, a avaliação qualitativa dos resultados, são alguns dos processos que envolvem o planejamento da interpretação de uma obra musical e as pesquisas sobre performance.

Segundo Lucila Tragtenberg (2012, p. 663), a partir da primeira metade do século XX, o campo da performance musical e os processos de criação vêm sendo explorados quanto a expressão, intenção, significado, estrutura, forma, percepção e gestualidade. Para Winter (2006, p. 5), embora a partitura contenha elementos essenciais, a partir dos quais o intérprete vai iniciar seu trabalho interpretativo, esta não tem a capacidade de fornecer a totalidade de informações que estão presentes em uma performance musical. Ao intérprete é reservado o papel de “complementar” as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas. O *performer* controla o caminho pelo qual cada aspecto do trabalho é transmitido para o ouvinte. Ao *performer* cabe a decisão de quais aspectos da música serão ‘transmitidos’, quais serão ocultos e quais serão reconhecidos por “falarem por si mesmos” (ROTHSTEIN, 1995, p. 237). Para criação de uma interpretação convincente, além das longas e árduas horas de trabalho sobre o instrumento, faz-se necessário o estudo criterioso dos procedimentos técnicos e composicionais intrínsecos a uma obra.

Em 2012 conheci as composições de Mahle através da obra *Diálogo* (1971), para violão e orquestra de cordas. A partir desse contato, decidi adquirir sua obra para futuras interpretações. Ao encomendar a obra escrita para violão por Ernst Mahle me deparei com um montante relevante (22 obras), idiomáticas, com combinações de diversas vertentes composicionais, muitas delas dedicadas à música de câmara, mas pouquíssimas gravações. Em análise prévia, observei em sua obra uma diversidade de estilos musicais e demandas técnicas no instrumento. Infelizmente, sua obra ainda não ocupa lugar de destaque no repertório violonístico, nem ao menos no país onde se radicou. Existem poucos trabalhos e

pesquisas sobre suas obras (que somam mais de mil obras), seu conteúdo e performance musical. Suas edições (feitas pelo próprio compositor) carecem de digitações, articulações (por ser um compositor não-violonista) e outras informações inerentes a edições musicais para violão. Ao ingressar no Programa de Mestrado da Universidade de Aveiro decidi direcionar meu foco para a obra de Mahle. Algumas questões então surgiram: como elaborar uma digitação para a obra de Mahle? Quais contribuições uma pesquisa sobre a obra para violão de Ernst Mahle poderia trazer para o universo da performance violonística?

Estudar as vinte e duas composições demandaria um período de tempo que extrapolaria o disposto para a pesquisa, então, resolvi focar apenas em uma das obras, cujo conteúdo representasse, de forma significativa, as ideias composicionais de Mahle perante o violão. Após análise do conteúdo, decidi investigar a *Suite para violão solo* (1975), em seis movimentos. Em seguida elaborei uma questão que guiou todo o processo investigativo deste projeto: **como desenvolver uma performance, sob a perspectiva técnica e interpretativa, para a *Suite para violão solo* (1975) de Ernst Mahle?**

Para discutir esta temática, buscarei, ao longo do texto, discutir sobre as bases estéticas adotadas pelo compositor, suas predileções, a convergência compositor-pedagogo, seu “idiomatismo”, adotado nas composições para violão, bem como, paralelamente, interpretar a *Suite para violão solo* (1975) e algumas de suas obras.

Para alcançar esse objetivo, utilizarei métodos qualitativos e quantitativos de investigação, polarizados por dois eixos: a) técnica: definida nesse trabalho como a utilização de forma plena e otimizada de um conjunto de mecanismos necessários ao fazer musical expressivo, ou seja, a “maneira de realizar” adotada pelo *performer* mediante às decisões interpretativas; b) interpretativa: definida nesse trabalho como o resultado do conceito do artista de como a composição deve ser tocada (resultado sonoro) a partir de uma organização racional.

O processo investigativo e os resultados serão dispostos em sete capítulos: Metodologia; Ernst Mahle, Vida e Obra; A Construção da Performance; A Abordagem Técnica; Tópicos da Performance; Consideração para a Performance e Conclusões.

No capítulo sobre a Metodologia descreverei os métodos utilizados para a coleta de dados, que, de forma analítica, reflexiva e interdisciplinar, possibilitaram caminhos e soluções para as indagações surgidas. No mesmo capítulo, delimito o universo dessa

pesquisa, aponto as principais fontes dos dados coletados, bem como seu processo organizacional.

No segundo capítulo, que denominarei de Ernst Mahle, Vida e Obra, apresentarei alguns dados encontrados sobre sua vida, suas composições para outros instrumentos, sua obra para violão e, mais especificamente, sobre a *Suite para violão solo* (1975), onde trarei alguns dados adquiridos por meio da pesquisa e de questões feitas ao compositor.

Já no terceiro capítulo apresentarei uma reflexão pautada nas investigações de outros autores reconhecidos sobre a construção da performance. Proporei uma discussão sobre a aprendizagem de uma habilidade ou aquisição de competências inerentes à realização musical, sobre a construção dos movimentos em nível mental, sobre os posicionamentos filosóficos quanto à interpretação de um texto musical, sobre os conceitos de *prática deliberada* e *prática efetiva*, entre outros.

O quarto capítulo tratarei sobre a abordagem técnica, subdividida em dois seguimentos: a conceituação da *técnica* e a conceituação do *mecanismo*, cujos termos são encontrados nos trabalhos pesquisados, mas sem que haja uma discussão sobre.

O quinto capítulo surgirá para suprir a necessidade da materialização dos conceitos técnicos e mecânicos discutidos no capítulo anterior, denominando-o de *Tópicos da Performance*. Nele proporei elementos gráficos, que, diante do contexto apresentado, suprirão minhas intenções interpretativas e foram por mim grafados nas partituras editadas durante essa pesquisa.

No sexto capítulo trarei reflexões analíticas cujos elementos foram evidenciados na realização sonora das ideias musicais, postas na pauta, pelo compositor. Neste capítulo, buscarei, além de compreender o contexto apresentado através do estudo detalhado da partitura, ampliar as possibilidades de interpretação.

Nas conclusões apresentarei as reflexões finais sobre todo o processo da pesquisa, evidenciando os caminhos percorridos, as propostas lançadas e os resultados obtidos através de processos analítico-reflexivos cabíveis ao contexto ora proposto.

CAPÍTULO 1: METODOLOGIA

A diversidade e infinidade de conhecimentos inerentes à música, requer métodos e procedimentos diversos. Dentre dos variados temas correntes nas pesquisas em música, debrucei-me sobre conceitos como técnica, mecanismo, tópicos da performance e interpretação. Busquei fundamentar as práticas relativas à realização instrumental em dados objetivos advindos da Anatomia, da Física, da Fisiologia e da Psicologia, com o objetivo de utilizar a *Aprendizagem Motora* como um pilar do processo de criação da performance ora proposta. Através da pesquisa qualitativa analítica, propus, de forma reflexiva, a aplicação dos conceitos ora elencados. Para tal tarefa, escolhi a obra *Suite para violão solo* (1975) de Ernst Mahle, onde pude descrever e refletir sobre o processo de criação de uma performance violonística dentro de um determinado contexto, cujas conclusões não garantem a generalização dos resultados. Contudo, através da reflexão e análise, as propostas aqui apresentadas poderão ser aplicadas em outros casos.

Embora conceitos como técnica, mecanismo, orientadores técnicos, digitação e interpretação sejam amplamente difundidos na literatura violonística, a busca por soluções racionais e lógicas para as questões que perpassam a interpretação instrumental, bem como a transmissão dos conhecimentos adquiridos empiricamente, mostraram-se relevantes durante esta pesquisa.

1.1 Delimitação

Embora, através da reflexão e análise, os procedimentos aqui propostos possam ser aplicados a outras obras, os mesmos estão limitados ao contexto e às demandas encontradas na *Suite para violão solo* (1975) de Ernst Mahle.

1.2 Sobre os dados

Os dados contidos neste trabalho foram coletados através dos seguintes instrumentos: a) Pesquisa bibliográfica: em livros, teses, dissertações, monografias,

apostilas, artigos e *sites* que abordam a performance, prática instrumental, interpretação musical, obras de Ernst Mahle para outros instrumentos, técnica violonística, mecanismo, interpretação, orientadores técnicos e demais temas, que tiveram relação direta com o foco deste estudo, iniciando o processo no ingresso à Universidade de Aveiro e acompanhando todo o processo de escrita deste projeto; b) Pesquisa documental: sobretudo, na partitura da *Suite para violão solo* e demais obras compostas para violão por Ernst Mahle; c) Observação participante: durante o período de 16 meses observei e relatei as considerações dos Professores Paulo Vaz de Carvalho e Pedro Rodrigues sobre a performance da *Suite para violão solo* e outras obras propostas durante a escrita deste trabalho; d) Questionário aberto: realizado com o compositor abordando temas extraídos das minhas impressões sobre a partitura e informações contidas em outros trabalho sobre suas obras; e) Gravações em vídeo: de momentos de estudo e das performances públicas, buscando observar o desenvolvimento da performance, a possível progressão expressiva, técnica e interpretativa, alcançada com os procedimentos, práticas e métodos adotados durante o processo. Utilizei, também, vídeos disponíveis na *internet* de renomados intérpretes para a observação crítica de procedimentos utilizados durante suas performances com o intuito de estabelecer parâmetros e conceitos aplicáveis ao contexto desta pesquisa; f) Gravação de áudio: assim como a gravação de vídeo, utilizei esse instrumento para a audição crítica de procedimentos utilizados na interpretação da *Suite para violão solo* por Álvaro Henrique e de dois movimentos, *Rapsódia* e *Moto Perpétuo*, por Marcus Llerena.

1.3 Organização e análise dos dados

Após a análise de todo o material textual colhido, dos vídeos, do questionário, das orientações, das performances, enfim, de todos os dados obtidos, buscando informações relevantes e compreender o fenômeno na prática, propus uma discussão sobre os conceitos e procedimentos investigados. Agrupei os dados através de tabelas, gráficos e outros meios que podiam apontar, de forma quantitativa e qualitativa, informações relacionadas ao processo de desenvolvimento da performance. Em consequência da análise e do agrupamento dos dados, elaborei categorias para classificação dos principais processos envolvidos na construção interpretativa da *Suite para violão solo* e utilizei sinais gráficos

na edição elaborada representando os conceitos discutidos, como forma de rotina para a performance.

Embora houvesse encontrado sugestões para tais signos nos trabalhos mencionados neste trabalho, senti grande dificuldade em encontrar uma simbologia clara e objetiva. Mesmo encontrando a proposta de utilização de siglas (SANTOS, 2009), a tarefa de decodificá-las ficaria comprometida caso o intérprete desconhecera os conceitos procedimentais elencados no trabalho.

Segundo Milani e Santiago (2010, p. 144) “os signos musicais, objetividade no papel quanto à altura, timbre, duração e intensidade, determinam algumas informações relevantes, parâmetros como a textura e a forma, definindo um modelo idiomático”, porém, “[...] ao mesmo tempo em que a escrita musical pode ser suporte para os compositores veicularem seu pensamento e para os intérpretes balizarem suas escolhas, a notação musical é limitada”. A princípio e, fundamentado no trabalho de Santos (2009), procurei elaborar abreviações que induzisse as pretensões desejadas, o que não foi eficaz, pois ao transpor tais conceitos para ambas as mãos, a partitura apresentou muitas siglas, gerando certa “confusão” durante o processo de assimilação. A segunda alternativa encontrada e adotada nesse trabalho foi a busca por signos pontuais e a grafia desses símbolos ao final de cada movimento da *Suite*, como uma espécie de “bula” para a performance. Segmentei ainda a escrita da obra em duas pautas, uma para mão esquerda e outra para a mão direita, onde a grafia simbólica dos procedimentos a serem seguidos ficariam associados a cada uma das mãos. Esta “rotina” é resultado da reflexão a cerca da otimização dos movimentos necessários para as opções interpretativas adotadas para a *Suite*, e da preparação (antecipação) de tais movimentos.

CAPÍTULO 2: ERNST MAHLE, VIDA E OBRA

2.1 Sobre sua vida

Com o início da segunda guerra mundial em 1939, muitos artistas, intelectuais e opositores aos ideais alemães tiveram que deixar suas nações e imigrar a outros países. O Brasil recebeu milhares de imigrantes de diversas nacionalidades que procuravam refúgio em outros países. Nascido em Stuttgart, Alemanha, em 1929, Ernst Hans Helmuth Mahle é um exemplo de emigrante europeu que, após o término da segunda guerra (1945), escolheu o Brasil como sua nova morada.

Segundo a edição de 14 de março de 2009 do “Jornal de Piracicaba”, a família Mahle, devido ao avanço da guerra, muda-se para Bludenz, na Áustria, onde Mahle tem seus primeiros contatos com a música através do canto e da flauta doce. Na Alemanha, onde estudou composição, foi aluno de Johann Nepomuk David. Devido à instabilidade política na Europa no período pós-guerra, seguindo a orientação de amigos judeus radicados no Brasil, os Mahle decidem em 1949 deixar a Áustria, chegando ao Brasil em 1951.

Vindo de uma família ligada a área de engenharia (seu avô foi o inventor do rolo compressor à vapor e a seu pai é creditada a originalidade de utilizar o alumínio na fabricação de pistões para automóveis, até então fabricados em ferro fundido), Ernst Mahle foi o primeiro caso na família de ligação com a música. Seu pai, também chamado Ernst, além do envolvimento com o setor automotivo, se interessava em artes e educação, sendo um dos introdutores da Antroposofia e um dos fundadores da escola Waldorf no Brasil (COSTA, 2010, p. 07).

O encontro com Hans Joachim Koellreutter no Brasil, seu futuro professor, foi decisivo na sua carreira musical. Koellreutter foi a figura de maior destaque na introdução no Brasil de ferramentas composicionais como o Dodecafonismo, Atonalismo entre diversas técnicas, sendo também responsável pela formação de diversos compositores de destaque como Guerra-Peixe, Cláudio Santoro, Edino Krieger, entre outros. A mudança de

Koellreutter para o Brasil em 1937 representou um enriquecimento artístico para o país, na medida em que o ideal nacionalista deixou de ser a única opção de renovação artística (BARROS, 2005, p. 17).

Mesmo residindo no Brasil, Mahle retornou algumas vezes à Europa para cursos de férias com Olivier Messiaen, Ernst Krenek, Lovro von Matačić, R. Kubelik, entre outros, onde estudou composição e regência (ZANON, 2006). Zanon comenta ainda que Mahle constitui um dos casos comuns no Brasil de artistas estrangeiros que, ao imigrarem, assimilam a cultura local de forma analítica e, muitas vezes, com mais vigor que os compositores nativos, fenômeno também encontrado em Ernst Widmer (Suíça) e José Alberto Kaplan (Argentina).

Segundo Osvaldo Lacerda, Ernst Mahle é uma figura de relevo no cenário musical brasileiro. Além da intensa atividade, que exerce como regente e como diretor de um dos melhores estabelecimentos de ensino musical do país – a Escola de Música de Piracicaba – é também um inspirado e prolífico compositor, cuja sólida técnica lhe possibilita um perfeito domínio de todos os elementos que integram uma composição musical.¹

2.2 Sobre sua obra

Em suas composições, além do *tonalismo* e do *modalismo*, são encontrados traços de *pentatonismo* e *atonalismo*, ferramentas bastante comuns em suas obras. (COSTA, 2010, p. 07). Mahle, em questionário, afirmou ter estudado técnica dodecafônica com H. J. Koellreutter, mas antes já conhecia a música de Bãrtok e, mais tarde, no Brasil, conheceu o folclore nordestino. Expõe que, dentre as inúmeras possibilidades de escalas, expostas no trabalho intitulado "Escalas e Séries (D30)" gosta, especialmente, das combinações lídio-mixolídio e frígio-dórico, e que as mesmas aparecem em boa parte de suas obras. Para compreender as *escalas* que Mahle se refere, foi preciso conhecer suas reflexões sobre a organização e transmissão das estruturas musicais.

Para Luna (2013, p. 16) o trabalho de Guilherme A. S. Barros, intitulado *Goethe e o pensamento estético-musical de Ernst Mahle: um estudo do conceito de harmonia* (2005),

¹ Catálogo das obras de Ernst Mahle. Disponível em: <<http://www2.empem.org.br/catalogo.pdf>>. Acessado em: 01/jan/2013.

“é o ponto de partida para entender o conceito harmônico e filosófico de Mahle”, por aprofundar-se no trabalho teórico desenvolvido por Mahle. Através de três apostilas - “Modos, Escalas e Série (D30)”, “Harmonia (D31)” e “Análise (D33)”, Mahle sintetiza as bases teóricas da música ocidental de forma didática. Luna (p. 17) afirma ainda que, para a assimilação visual dos modos eclesiásticos, Mahle desenvolve um esquema gráfico e o divide em quatro partes principais: a) tetracorde maior, simétrico e menor; b) modo lídio, jônio e mixolídio; c) Graus escalares; d) Pentacorde e tetracorde (relação entre os graus)². Mahle divide ainda os modos eclesiásticos em duas categorias: modos básicos e derivados (onde estão contidas as escalas lídio-mixolídio e frígio-dórico) (Fig. 01).



Figura 1: Escalas predominantes na música de Mahle, derivadas dos modos eclesiásticos.

Ernst Mahle possui um catálogo (2011)³ com mais de mil obras descritas na seguinte tabela:

² Para mais informações, busque em Barros (2005) e Luna (2013).

³ Idem 1.

OBRAS DE ERNST MAHLE			
INSTRUMENTO	QTD	INSTRUMENTO	QTD
VIOLINO	78	ORGAO	9
VIOLA	29	PIANO	93
VIOLA DE COCHO	1	ORQUESTRA DE CORDAS	73
VIOLAO	22	ORQUESTRA SINFONICA	43
VIOLONCELO	50	BANDA SINFONICA	1
CONTRABAIXO	23	BALLET	9
HARPA	2	DANÇA FOLCLÓRICA	3
FLAUTA	49	CANTO	108
OBOÉ	37	ÓPERAS	3
CORNE INGLÊS	4	CORO	78
CLARINETA	39	MÚSICAS SACRAS	46
CLARONE	3	NATALINAS	85
FAGOTE	30	PASCOA	12
FLAUTA DOCE	36	PARA INICIANTES	49
TROMPA	25	CORO INFANTIL	20
TROMPETE	13	ORQUESTRA INFANTO-JUVENIL	123
TROMBONE	16	TRANSCRIÇÃO E ORQUESTRAÇÃO	9
TUBA	8	MATERIAIS DIDÁTICOS	47
PERCUSSAO	11	ARRANJOS	27
CRAVO	1	DIVERSOS	5
HARMONIO	1		

Dentre elas encontramos diversas formações para cordas, sopros (metais e madeiras), percussão, teclados (órgão, piano e cravo), música orquestral, sinfonias, óperas e música solo para inúmeros instrumentos, apostilas didáticas, entre outras.⁴ Dedicou boa parte do seu trabalho a iniciantes em música, coros e orquestras juvenis. Seu trabalho árduo o destacou no processo pedagógico musical do Estado de São Paulo, mais especificamente em Piracicaba, cidade onde se encontra a atual Escola de Música de Piracicaba Maestro Ernst Mahle, fundada em 9 de março de 1953, pelo Prof. H. J. Koellreutter, na altura, diretor da *Pro Arte* de São Paulo, e por seus alunos Ernst Mahle e Maria Aparecida Romera Pinto, bem como por pessoas representativas da cidade de Piracicaba⁵.

No Brasil, especialmente no Estado de São Paulo, o nome de Ernst Mahle está, normalmente, associado à musicalização infantil e à prática de Orquestra, devido ao grande êxito obtido pela Escola de Música de Piracicaba (São Paulo – Brasil) na formação de jovens instrumentistas.

Do ponto de vista histórico-musical e estético, sobre a obra de Mahle, Flávio Collins Costa (2010) afirma que o olhar humanista do compositor nasce, por sua vez, das fortes convicções filosóficas que o mesmo extrai da Antroposofia de Steiner, a ponto de,

4 Idem 1.

5 Idem 1.

diante da ampla gama de possibilidades expressivas geradas ao longo do percurso que a produção musical percorreu desde o final do século XIX, preferir voltar seu olhar para uma produção musical conservadora em sua essência. O nacionalismo que marca seu estágio composicional assume um papel, senão genuíno, ao menos diferenciado do nacionalismo que motivou a produção de outros compositores nacionais (Brasil), impulsionado por suas convicções antroposóficas. Para Flávio Costa, Mahle vê na música folclórica um reduto que ainda conserva, em certo grau de pureza, a espontaneidade de um homem distanciado das prerrogativas da modernidade industrial, de um homem que ainda não havia capitulado frente aos enquadramentos homogeneizadores da sociedade massificada dos dias de hoje. (COSTA, 2010)

Meu interesse pessoal pela sua obra, tanto para violão como para outros instrumentos foi um dos principais motivos que me impulsionaram a pesquisá-lo.

2.3 Sobre as composições para violão

Ao adquirir a obra escrita para violão por Ernst Mahle me deparei com uma obra relevante do ponto de vista quantitativo e qualitativo, bem escrita no sentido idiomático, com combinações de diversas vertentes composicionais. Para o violão, dedicou boa parte de sua obra à música de câmara, enfatizando o uso do violão como instrumento *acompanhador*⁶, mas com poucas gravações. Segundo Mahle (2014), o norte americano Jeff Anvinson iniciou a edição de suas obras para Violão, cujo catálogo estaria disponível na *internet*. Através de dados fornecidos pelo questionário elaborado nesta pesquisa, pude constatar que Mahle inicia seu interesse pelo violão com a obra *Concertino para Violão e Orquestra Infanto-juvenil*, não datada, catalogada sob o código OI 25. Segundo Mahle, desde a fundação da Escola de música de Piracicaba (1953) o professor Sérgio Belluco tinha alguns bons alunos. Em 1971 foi promovido o *I concurso "Jovens Instrumentistas"*, para diversos instrumentos, entre eles o violão. Comenta Mahle: “[...] como peça de confronto eu tinha escrito o Concertino para Violão e Orquestra Infanto-juvenil OI 25. Apareceram uns cinquenta candidatos! No ano seguinte já existiam as Melodias da Cecília

⁶ Idem 1.

(A 16) (1972) para ‘livre escolha de peça nacional’” (MAHLE, 2014).

Infelizmente, sua obra ainda não ocupa lugar de destaque no repertório violonístico, nem ao menos no país onde se radicou. Embora apresente um grande número de composições, existem poucos trabalhos e pesquisas sobre suas obras (onze trabalhos encontrados). Suas edições para violão (feitas pelo próprio compositor) carecem de digitações, articulações e outras informações inerentes às edições musicais para violão, informações estas acrescentadas à edição produzida nessa pesquisa. Para violão escreveu 22 obras, sendo três para violão solo, oito duos, três trios, cinco quartetos e três para violão e orquestra⁷.

Nessa pesquisa, procurei investigar e interpretar sua principal obra para violão solo, a *Suite para violão solo*, composta em (1975), em seis movimentos, analisando as bases estéticas adotadas pelo compositor, a convergência compositor-pedagogo, sua idiomática adotada nessa composição, características técnicas, bem como, evidenciar a importância da sua obra violonística. Segundo Mahle, a obra surge, provavelmente, por uma solicitação de um dos violonistas que passaram pela Cultura Artística⁸ pelos anos de 1970. Esses músicos interpretavam obras modernas de Villa-Lobos, Leo Brouwer etc., e, possivelmente, tenham influenciado as escolhas dos materiais usados por Mahle na construção da *Suite*. Embora o manuscrito original onde constava a dedicatória, infelizmente, tenha se perdido, Mahle afirma que, possivelmente, a obra tenha sido dedicada a Dagoberto Linhares⁹, mas sem certeza. Aponta que uma das primeiras interpretações, provavelmente a estreia, tenha ocorrido em Lima (Peru). Enquanto a *Suite pra violão solo* (1975) ainda não havia sido interpretada, surgiu a possibilidade de Mahle participar de um concurso, porém, sua obra era extensa demais para os limites de durações exigidos. Mahle, então, elenca três movimentos da *Suite para violão solo* – Monólogo, Diálogo e Moto Perpétuo para a

7 Para mais informações, vide Apêndice 1.

8 Fundada em 1912, a Sociedade de Cultura Artística tem como missão promover e divulgar obras de artes plásticas e performáticas tais como exposições, concertos, recitais, conferências, espetáculos teatrais e de dança de elevado nível técnico, cultural e artístico. Criada como uma sociedade de amigos, a Cultura Artística é uma instituição privada sem fins lucrativos cujas atividades são custeadas por doações de pessoas físicas, patrocínio de empresas e contribuições dos sócios-assinantes, além da venda de ingressos para as apresentações. As principais atividades desenvolvidas atualmente abrangem a Temporada Cultura Artística, que acontece sempre na Sala São Paulo, a série de música de câmara, realizada em diversas casas de espetáculos da cidade, as ações educativas e o apoio a montagens teatrais. Disponível em: <<http://www.culturaartistica.com.br/quem-somos/>>. Acessado em: 05/10/2014.

9 Nascido em São Paulo, Brasil, Dagoberto Linhares recebeu diversos prêmios em concursos de intérprete. Atualmente leciona no Conservatório de Lausanne, Suíça. Disponível em: <<http://www.linhares.org/fr/bio.html>>. Acessado em: 05/10/2014.

disputa, surgindo assim, as *Três peças para violão solo* (1975). Segundo Clayton Vetromilla (2009, p. 41) a obra *Três peças para violão solo* (1975), obteve menção honrosa no I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão, ocorrido entre os anos 1978 e 1979. Mediante a larga produção direcionada a iniciantes e questionado sobre o nível de dificuldade técnica encontrada na obra, Mahle comenta que “nesta suite não há nenhuma intensão didática. É tão difícil que um principiante não vai pôr a mão!” (2014).

Em minha pesquisa encontrei duas gravações da *Suite para violão solo* (1975): uma gravação comercial de dois movimentos – *Rapsódia* e *Moto Perpétuo*, feita por Marcos Llerena¹⁰; a outra gravação (não comercial) foi feita pelo violonista Álvaro Henrique¹¹ para a série *Violão com Fábio Zanon* (programa nº. 75). Sua obra violonística pode ser caracterizada pela diversidade de estilos musicais e demandas técnicas no instrumento.

10 Nascido em Santos (SP), Marcus Llerena começou seus estudos de violão clássico com Norberto Macedo no Rio de Janeiro, estudando também com D. Áureo, Rocio Herrero na Espanha e Oscar Cáceres na França. Recebeu diversos prêmios em concurso de intérpretes e possui uma significativa discografia. Disponível em: <<http://www.duoerberhardtllerena.com.br/marcus.html>>. Acessado em: 05/10/2014.

11 Álvaro Henrique se apresentou em diversas cidades brasileiras e em países como Inglaterra e Grécia. Lançou seu primeiro CD solo em 2004, contemplando obras da Renascença e gravações inéditas de obras do século XX. Disponível em: <http://www.promusica.org.br/jornal/188/classicos_tim.php>. Acessado em: 05/10/2014.

CAPÍTULO 3: A CONSTRUÇÃO DA PERFORMANCE

A realização da performance requer interligação de várias áreas de conhecimento que atuam de forma interdisciplinar, dentre elas, as que tratam dos aspectos mentais e dos aspectos motores que regem a humanidade (PAULA & BORGES, 2004, p. 31 e 32). O exercício de decodificação dos códigos musicais, a avaliação crítica desses códigos, e a correlação dos símbolos grafados com o significado musical e a realização sonora, possibilitam um processo de reavaliação constante por parte do intérprete. A performance será a realização deste processo, sua efetivação sonora. Nesse tópico busquei discutir, à luz da reflexão de diversos autores, os possíveis caminhos a serem trilhados no processo de construção da performance, bem como o direcionamento adotado neste trabalho.

O instrumentista poderá elaborar ou construir sua performance, por mais difíceis que sejam os desafios musicais e técnicos impostos, a partir de instruções que funcionam como estímulos aos sistemas de controle visual, motor e sonoro. A partir de instruções internas, a mente, com o seu conjunto de sistemas ou “órgãos mentais” especializados, “processa as informações captadas do mundo exterior ativando movimentos, atitudes, aprendizado, etc.”, pois nem sempre “as informações contidas no texto musical são processadas instantaneamente” (PAULA e BORGES, 2004, p. 42).

O *feedback* da aprendizagem de uma habilidade ou aquisição de uma competência reforça a execução correta das tarefas traçadas, bem como a performance e pode ser alcançado de duas maneiras: a primeira vem da observação dos movimentos que o *performer* faz de si próprio (gravações de áudios e vídeos); a segunda seriam as orientações de fontes externas (professores, colegas). Porém, quando o *feedback* se torna muito frequente pode tornar o *performer* dependente destas orientações (HARRIS e HOFFMAN, 2002).

Sobre a construção dos movimentos em nível mental, Richerme (1997, p. 67-68) afirma que o sistema nervoso central recebe, a cada realização normal de um movimento, informações sobre as posições e as partes do corpo envolvidas. O sistema nervoso responde por estes reflexos adquiridos durante o aprendizado do movimento, exercendo as contrações necessárias ao mesmo. Explica que esse processo se dá quando a mente envia o

estímulo ao músculo originando o movimento e através da cinestesia¹², a mente percebe este movimento construindo-o internamente. Através da repetição consciente dos movimentos necessários à performance, os mesmos passam para o domínio do automatismo “sem que necessariamente se tenha que perder a consciência sobre tais movimentos”, construindo assim as representações internas das ações e, pela escuta, as do som desejado (PAULA & BORGES, 2004, p. 34). Porém, quando o *performer* exercita inconscientemente as conseqüentes acionais, a elaboração das representações interiores a elas referentes será deficiente, pois o pensamento consciente necessário à sua construção não foi exercitado, conseqüentemente, prejudicando a performance (PAULA & BORGES, 2004, p. 37). A representação interna do som “[...] nasce da [auto] escuta da performance e fornece o padrão que determina o grau de sucesso obtido em relação à performance ideal” (SANTIAGO apud ERICSSON, 2002, p. 172). Durante o processo de construção da performance instrumental o *performer* seleciona informações relevantes que são separadas das demais para não “sobrecarregar o sistema” (PAULA & BORGES, 2004, pág. 35). Para Pinker (1999, p. 24) um sistema inteligente deve ser equipado com uma lista menor de verdades essenciais e um conjunto de regras para deduzir suas implicações (pág. 24). Paula e Borges (2004, p. 35) observam que o *performer* deve atuar como “realizador-espectador durante o processo de construção da performance” e que os exercícios usados na busca pelo aperfeiçoamento do seu desempenho motor, devem ser trabalhados de forma consciente e funcionais, para que o resultado buscado possa ser alcançado eficientemente” (pág. 39). Os mesmos afirmam ainda que as informações musicais quando não são adequadamente processadas, suas representações mentais não são efetivamente elaboradas, “provocando um 'vazio' mental”, que impossibilita o bom funcionamento das faculdades psicológicas, diminuindo a qualidade da performance. Para que a construção das representações internas aconteça de forma eficiente, o *performer* deve aprender a trabalhar de acordo com seu “tempo mental” (PAULA & BORGES, 2004, p. 37). As representações mentais precisam de tempo e energia para que, as informações sejam processadas, e de espaço para serem assimiladas, elaborando assim as *imagens internas* (em nível mental), ou seja, trabalho (PINKER, 1999, p. 147). Assim, a prática constante, caracterizada pela conduta como intérprete-espectador, contribui para que na apresentação pública a mente

12 Cinestesia é o sentido que permite perceber os movimentos musculares e a posição das partes do próprio corpo no espaço.

esteja suficientemente equipada e treinada, com representações mentais solidamente edificadas, propiciando que a apresentação musical seja amplamente caracterizada pela exteriorização destas representações (PAULA & BORGES, 2004, p. 37).

Concordo com Wolney Unes (1988, p.14) quando ele afirma que a atividade do intérprete seria semelhante ao papel exercido por um tradutor, estabelecendo semelhanças entre estas atividades na decodificação e mediação de signos que, de outra maneira, não seriam compreendidos: “[...] o intérprete traduz signos gráficos em signos sonoros, [...] torna possível ao leitor comum o acesso a uma determinada obra que se encontra codificada num sistema [...] cujas regras são desconhecidas pelo leigo”. Porém, é importante observar que o papel do ator ou leitor estaria mais próximo da atuação de um intérprete pois, além da decodificação dos signos, o ator ou o leitor expressa esses signos e não apenas converte um idioma para outro.

Ao refletir sobre as possíveis complexidades encontradas em uma obra musical o intérprete poderá desdobra-las em tarefas simples que, de forma inteligente, poderão ser assimiladas. Concordo com Paula e Borges quando afirmam que:

O *performer* deve estar consciente que um pequeno trecho musical contém um número muito grande de informações, informações estas que carecem de energia, tempo e espaço para serem processadas pela mente. Ao se ler um único acorde, por exemplo, a mente trabalha minimamente com o sistema de controle motor, sonoro e visual. O intérprete tem que ler o acorde, pensar no som, no ritmo, no movimento, etc. o que demanda, evidentemente, um trabalho mental de grande proporção (PAULA e BORGES, 2004, p. 37).

Encontrei no texto de Pareyson (1989, p. 151) duas concepções filosóficas sobre a leitura de uma obra de arte: 1) a impessoalidade da reevocação defendida por Benedetto Croce, ou seja, a reconstrução do texto musical (partitura) transmitindo de forma precisa as imagens originais, com o mínimo de interferência possível; 2) a arbitrariedade da tradução defendida por Giovanni Gentile, ou seja, a leitura consiste em uma tradução que “revive” a obra pela atividade do leitor, sendo cada leitura uma nova interpretação, existindo múltiplas interpretações e, por conseguinte, múltiplas obras. Em meu trabalho, investigarei mais a fundo a concepção de Pareyson defendida por Gentile por concordar com seus

ideais filosóficos, resumidamente postas acima.

Para Leonardo Winter (2006, p. 64), dependendo das escolhas adotadas, o intérprete pode propor diferentes interpretações para uma mesma obra, influenciando na mensagem transmitida. Para que essas escolhas sejam fundamentadas, é necessário embasá-las em um conjunto de conhecimentos sobre a obra a ser estudada, sejam elas teóricas, instrumentais, histórico-sociais, estilísticas, analíticas, baseadas em práticas interpretativas de época, organológicas, iconográficas etc. Este conjunto de conhecimentos e informações fornece elementos que influenciam a interpretação de uma obra e, conseqüentemente, a *performance*. Contudo, a *performance* poderia até mesmo se eximir desse conjunto de conhecimentos e, ainda assim, constituir-se em uma *performance* coerente. A contribuição proporcionada pela pesquisa e análise, interligadas com a interpretação, tende a consolidar a prática da *performance* musical que, de outra maneira, seria meramente intuitiva. Abdo (2000, p. 20) propõe que a intencionalidade da obra é revelada quando o intérprete a capta como tal. Para isso a relação do intérprete com a obra deve ser ativa e receptiva, unindo estes dois polos através de um vínculo dialético.

Santos & Hentschk (2009, p.72) afirmam que a literatura tem discutido sobre os avanços das pesquisas em performance afim de compreender e divulgar aspectos referentes aos conceitos sobre prática, aos níveis de especialização instrumental, assim como recursos estratégicos frequentemente utilizados nas situações de prática instrumental. É possível perceber que existe um consenso de que a prática instrumental acaba dependendo da natureza e do contexto da tarefa, do nível de especialização dos instrumentistas, e de suas diferenças individuais, assim como dos interesses e engajamentos.

Ainda sobre a performance, em seu texto, Daniel Lemos Cerqueira (2006) apresenta a “teoria da performance”, onde o termo é escolhido por representar mais efetivamente o processo estudado em sua totalidade, envolvendo as etapas de aprendizado do repertório (onde ocorre o aperfeiçoamento das habilidades motoras) e da preparação para a performance. Assim, segundo o autor, esta teoria pode auxiliar tanto na busca de soluções para problemas encontrados por estudantes, quanto num planejamento de instrumentistas experientes.

Ginsborg (2004), Jørgensen (2004) e Gordon (2006) reportam algumas estratégias de estudo que podem ser utilizadas por instrumentistas para elevarem o rendimento, explorando aspectos da rotina diária, memórias sensoriais, arquivamentos mentais

administração do tempo, concentração, recomendações para encontrar e corrigir os erros de execução, resolução das dificuldades técnicas das obras, a memorização e a auto avaliação.

Abordando a parte técnica violonística, encontrei João Raone (2007, p. 126) que em sua dissertação afirma que na literatura violonística tradicional, é comum encontrarmos alguns tipos de “orientadores técnicos simples” como, por exemplo, a indicação dos dedos a serem usados pela mão esquerda ou direita, o uso das *barras* ou “*pestana*”, indicação da corda que a nota deve ser tocada, tipo de timbre da mão direita, ou em qual posição no braço do instrumento deve ser executado determinado trecho. No entanto, vários outros procedimentos técnicos, frequentemente usados por violonistas, ainda não se encontram impressos em partitura, ficando tais informações restritas às orientações de professores ou violonistas mais experientes, por meio de tratados ou aulas privadas. Em sua pesquisa, Raone (p. 147) afirma que, um compositor não-violonista, preocupado em criar uma linguagem nova para o instrumento, demanda aos intérpretes algumas soluções que muito contribuem para o enriquecimento da técnica do instrumento. Em sua pesquisa são usados como alternativa, recursos pouco usuais como o uso do polegar da mão esquerda e o uso de digitações alternativas de mão direita, necessários para buscar a sonoridade desejada a partir da concepção interpretativa escolhida.

Mario Ulloa (2004, p. 03), em seu artigo publicado na revista *Íctus*, acredita que, muitas vezes o violonista, ocupado com a execução das notas, não reflete sobre os momentos em que não há o que tocar, e afirma que a conscientização e aproveitamento desses momentos podem ser uma ferramenta importante, não só para realizar relaxamentos musculares mais constantemente durante a execução, mas principalmente para realizar gestos corporais que contribuam com um discurso musical mais convincente.

Sobre as ferramentas de análise, Eliana Asano Ramos afirma que os dados resultantes das análises praticadas em sua dissertação defendida em 2006, contribuíram significativamente para a elaboração da *performance* das canções e permitiu um exame mais aprofundado da obra de Ernst Mahle (RAMOS, 2011, p. 144).

Concordo, ainda, com Pareyson (1989, p. 15) quando afirma que cabe ao intérprete, consciente das características associadas ao ato de leitura, ponderar sobre estas questões, buscando uma alternativa que contemple possibilidades de acordo com seu entendimento. A interpretação e a performance de uma obra musical pressupõem a realização de escolhas (WINTER, 2006, p. 05).

O termo *planejamento da performance* adotado neste texto é definido como a prática deliberada para preparação de obras para um concerto (GABRIELSSON, 2003); (BARROS, 2008). O *planejamento da performance* da *Suite para violão Solo* (1975), de Ernst Mahle, foi construído através de uma abordagem essencialmente prática, onde os resultados foram adquiridos através do seguinte processo: a) estudo das obras; b) performance das obras para os professores; c) orientações dos professores de violão; d) investigações sobre a literatura da performance musical; e) ressignificação (quando necessário) e assimilação de aspectos conceituais, mecânicos, técnicos e interpretativos; f) retorno ao início do processo.

No processo de aquisição das competências necessárias à performance da *Suite para violão solo* (1975), orientei-me pelo que Liane Santos e Regina Hentschke (2009, p. 73 e 74) chamam de ***prática deliberada***, e a definem como “padrões de condutas otimizadas que privilegiam uma natureza racional e calculada das ações para gerenciar tais situações, implicando postura intencional frente às situações de prática, onde o foco de interesse é atingir o domínio das condições de performance” (SANTOS & HENTSCHE, 2009, p.73). Ainda para as autoras, na prática deliberada se buscam os seguintes objetivos: a) estabelecimento de tarefas bem definidas que representem um desafio pessoal a ser vencido; b) manutenção consciente do curso da tarefa a ser vencida; c) dispor de persistência para repetição [racional] de trechos e a correção de eventuais erros; d) busca de estratégias alternativas para persistência e o esforço frente às tarefas difíceis de serem realizadas (SANTOS & HENTSCHE, 2009, p. 73).

Através da reflexão e do estudo das práticas voltadas para a performance, incorporei, também, nesse trabalho o conceito de ***prática efetiva***, definido por Susan Hallan (*apud* SANTOS, 2007) como a alcance do(s) resultado(s) final(is) de maneira otimizada tendo por finalidade reduzir o tempo gasto e esforço para execução de determinada atividade. Hallan (2001, p. 27) descreve que a *metacognição* é um fator essencial para a realização da *prática efetiva*, sendo a *metacognição* o pensar sobre os próprios pensamentos através da reflexão, do automonitoramento, da autoinstrução, da auto avaliação e da hipotetização.

CAPÍTULO 4: A ABORDAGEM TÉCNICA

4.1 Sobre a técnica

Durante esta pesquisa me deparei com momentos onde o termo “técnica” necessitava ser refletido para que minhas intenções expressivas fossem materializadas de forma otimizada. Encontrei em diversos métodos e tratados menções sobre o termo “técnica”, porém, sem uma reflexão sobre o termo. Mas como chegar a uma otimização dos procedimentos necessários à realização da *Suite para violão solo* (1975) de Ernst Mahle e quais procedimentos poderiam ser adotados almejando um desenvolvimento consciente dessas habilidades?

Busquei, então, investigar a origem do termo, as definições aceitas para o termo, suas implicações e aplicações.

A palavra técnica vem do grego *téchne*, que se traduz por “arte” ou “ciência”. O emprego da técnica surgiu devido à necessidade dos seres humanos de fazer modificações no meio em que habitam. Nasce como uma ideia e depois é concretizada dentro do que imagina seu criador para desenvolver um trabalho específico. A técnica pode ser aplicada e, de fato o é, em todos os âmbitos humanos, nas artes, nas ciências, na educação, etc. A técnica surge de um teste ou até mesmo de um erro proveniente da imaginação ou de uma ideia que se quer pôr em prática. Cada pessoa possuidora de uma técnica, normalmente, deixa sua marca pessoal. A técnica, porém, não é exclusivamente de uso humano apesar de que o homem desenvolve técnicas mais complexas que os outros animais, sendo que estes somente aplicam a técnica por necessidade de sobrevivência. Porém, os seres humanos não usam a técnica somente de forma consciente e muitas vezes não refletem sobre o tipo de técnica que empregam para um determinado objetivo. Pode-se dizer inclusive que muitas técnicas humanas não são tão naturais e se aplicam de forma espontânea. Habitualmente, a técnica requer o uso de ferramentas e conhecimentos variados, os quais podem ser tanto físicos como intelectuais. A forma de transmissão de técnicas normalmente é feita de pessoa a pessoa e cada um adapta suas técnicas às suas necessidades ou a seus gostos podendo perfeitamente melhorá-las. A técnica pode ser definida como um conjunto de procedimentos que tem como objetivo a obtenção de um determinado resultado. Por outras

palavras, uma técnica é um conjunto de regras, normas ou protocolos que se utiliza como meio para chegar a certa meta.

Outro conceito faz referência à técnica como um raciocínio proveniente da indução e da analogia em que um mesmo tipo de conduta ou proceder produz um efeito igual, quando este satisfaz as condições do que se propõe. A técnica ordena ou determina sobre quais formas se devem atuar e quais ferramentas devem ser usadas para alcançar determinado fim. A técnica supõe que, em situações semelhantes, uma mesma conduta ou um mesmo procedimento produzirão o mesmo efeito. Como tal, trata-se do ordenamento de uma forma de atuar ou de um conjunto de ações.

Lucas de Moura e Celso Cândido de Azambuja em seu artigo intitulado *O Conceito de Técnica Segundo Aristóteles*, publicado no XI Salão de Iniciação Científica da PUCRS (2010, p. 1408), apontam que o filósofo considera a técnica como uma das cinco virtudes vitais para que o ser humano atinja a verdade. São elas: a técnica, a episteme, a prudência, o entendimento e a sabedoria. Expõem que:

Para Aristóteles, a técnica não são as coisas que já existem ou que venham a existir por necessidade ou também por natureza, para ele, essas coisas já possuem a sua eficiência por si só. Aquilo que é fabricado, passa a existir no criador e não no objeto. Portanto, a técnica seria a capacidade (sabedoria produtiva) de produzir algo de maneira raciocinada, logo, a técnica, não seria algo essencialmente mecânico, possui propriedades intelectuais.

Já para Fernandez (2000, p. 11), renomado intérprete e didata referenciado, define técnica como “*los procedimientos a seguir a efectos de dominar un pasaje o una dificultad dados*”¹³.

Após as definições aceitas e expostas em diversas perspectivas do saber, adotei nessa pesquisa o conceito de técnica (em música) como sendo ***a utilização de forma plena e otimizada de um conjunto de mecanismos necessários ao fazer musical expressivo, ou seja, a “maneira de realizar” adotada pelo performer mediante às decisões interpretativas.***

Alguns teóricos dedicados ao violão como Charles Duncan (1980), Aaron Shearer (1990), Lee Ryan (1991) e Scott Tennant (1995) apontam reflexões sobre o

13 Técnica são os procedimentos a serem tomados com o objetivo de dominar uma passagem [trecho musical] ou uma dificuldade específica [tradução do autor].

desenvolvimento de uma técnica eficiente e cônica. Os objetivos desses autores são direcionados para a busca do relaxamento corporal e o controle digital. Dois princípios são discutidos e indicados por estes autores: a preparação (entendida como a antecipação dos movimentos necessários à realização musical) e consciência motora (reflexão do(s) mecanismo(s) empregado(s) na tarefa desejada). Nicholas de Souza Barros, em seu artigo *Gradações do toque digital*, publicado nos Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (2012, p. 01), relata que, ao investigar “as metodologias de dezenas de teóricos antigos e modernos, deparou-se com um campo da técnica de mão direita que desconhecia: a preparação”. Observou com base em sua pesquisa e experiência profissional que as escolas violonísticas Latino Americana e Inglesa, nas quais está baseada sua formação instrumental, não incorporam este procedimento que é definido por ele como “a colocação antecipada, sem pronunciadas tensões flexoras, de um dedo da mão direita, em determinada corda; é uma fase antecedente e claramente separada da flexão digital da qual resulta a produção sonora”.

Aaron Shearer, reconhecido pedagogo na área de violão, aponta em seus livros intitulados *Learning the Classical Guitar* (Volumes I e 2) (1990, p. 36) que “*the prepared-stroke is the most efficient way to acquire these habits*”¹⁴. Aponta ainda que a inclusão desse processo no mecanismo do toque digital garante: a) a precisão do contato do dedo e unha com a corda; b) aumenta a sensação de segurança em movimento contínuo¹⁵.

Lee Ryan em seu livro *The Natural Classical Guitar* (1991) apresenta um longo discurso sobre a necessidade da ação diante do instrumento de forma natural. Embasa seu ideário em filosofias como a Ioga, Taoísmo e Zen, apontando que os direcionamentos advindos desses ideários resultam em um modelo “prático e realista da resolução de problemas cotidianos com menos esforço”. Ryan dedica um capítulo de seu livro a aplicação prática destes conceitos que define como *play-relax*. Em síntese, Ryan busca, de forma reflexiva, momentos de relaxamento durante a interpretação musical com a implantação da preparação nestes momentos, defendendo que a preparação consciente resulta em uma performance mais relaxada. Porém, adverte que:

14 O toque preparado é a maneira mais eficiente para adquirirmos hábitos de precisão e segurança diante do instrumento [tradução do autor].

15 Em seu livro Aaron Shearer menciona a preparação empregada na mão direita. Em meu trabalho o conceito foi aplicado em ambas as mãos.

“[...]insufficient tension creates considerable difficulties with control of tone and technique. [...] For most players, when the fingertip is completely relaxed, it is too loose for controlled playing. It is something like trying to play tennis with a rubber racket” (Ryan, 1991)¹⁶.

Ryan chega a afirmar que a música é feita de tensão e relaxamento, quando não incorporamos o relaxamento em nossa realização, estamos efetivando apenas metade da música.

Charles Duncan é amplamente conhecido como o autor de vários estudos pedagógicos, livros e métodos, alguns dos quais foram traduzidos para o espanhol, francês e japonês. Seu método intitulado *The Art Of The Classical Guitar Playing* (1980, p. 48-49) apresenta também vantagens na incorporação da preparação como constituinte técnica elementar. Muitas destas vantagens são mencionadas pelos autores supracitados, porém, trás outras perspectivas, como um maior controle na importante fase da recuperação digital (ação extensora). Aponta que, “*this is so for a number of reasons: 1. Mechanical efficiency. Execution from a prepared position achieves the most secure coupling of lever and resistance, and consequently the most direct transfer of energy. 2. Sensitivity of touch. The resistance of the string can be better sensed from direct contact at the beginning of the stroke, and upon this sensation the voluntary control of tone largely depends. 3. Accuracy. More precise movements are required when the target is limited to a single point on the edge of the nail. 4. Economy. Fingers are encouraged to make the small movements desirable from both the mechanical and physiological standpoints*”¹⁷. Duncan expõe ainda que com o aumento do andamento a preparação torna-se praticamente indistinta ao toque não preparado, permanecendo ainda a consciência da ação preparada constante e delicada.

Scott Tennant, integrante do *Los Angeles Guitar Quartet* comenta em seu livro *Pumping Nylon* (1995, p. 35) que, “*anyone who makes a good sound, who can control*

16 Tensão insuficiente cria dificuldades consideráveis para o controle do som e da técnica. [...] Para a maioria dos violonistas, quando a ponta do dedo está completamente relaxada, encontra-se muito solta para tocar de maneira controlada. É algo como tentar jogar tênis com uma raquete de borracha " [tradução do autor].

17 Isto acontece por um certo número de razões: 1. A eficiência mecânica. Execução com preparação atinge o acoplamento mais seguro de alavanca e resistência, e, conseqüentemente, a transferência mais direta de energia. 2. Sensibilidade do toque. A resistência da corda pode ser melhor percebida do contato direto, no início do ataque, e o controle voluntário da qualidade sonora depende, em grande parte, dessa sensação. 3. Precisão. Mais movimentos precisos são necessários quando o alvo está limitado a um único ponto da borda da unha. 4. Economia. Os dedos são incentivados a fazer pequenos movimentos, e tal é desejável, tanto do ponto de vista mecânico quanto fisiológico [tradução do autor].

their tone and articulation, and has kind of developed awareness of what their fingers are doing, is planting their fingers to some extent”¹⁸. Para Tennant é a única forma eficaz de controle da articulação.

4.2 Sobre o mecanismo

Sendo a técnica definida como a utilização de forma plena e otimizada de um conjunto de mecanismos necessários ao fazer musical expressivo, ou seja, a “maneira de realizar” adotada pelo *performer* mediante as decisões interpretativas, fez-se necessário um aprofundamento no conceito de *mecanismo* para identificá-lo e categorizá-lo no processo de construção da performance da *Suite para violão solo*.

No final do século XIX, no âmbito da psicologia e da neurofisiologia, surgem as primeiras abordagens ao estudo da problemática do movimento e da ação motora, bem como das componentes neuromusculares envolvidas na ação motora (Adams, 1987; Schimidt, 1988; Godinho et al. 1997). A ideia de explorar com certa profundidade o mecanismo surge da frase de Eduardo Fernandez (2000, p. 13) onde aponta que “[...] *plantearse la posibilidad de un análisis o una mejora en nuestro mecanismo aparece como una necesidad del perfeccionamiento instrumental*”¹⁹,

Com o objetivo de melhor compreender e assimilar os movimentos e procedimentos necessários à otimização da performance, investiguei o conceito de mecanismo e sua aplicação em duas obras de referência sobre técnica e aprendizagem violonística, são elas: Carlevaro (1979) e Fernandez (2000). Carlevaro cita o mecanismo em momentos de seu livro *Escuela de la Guitarra* (1979, p. 31): “*Al intérprete se le plantean dos problemas: el aspecto puramente mecánico de una obra musical y cómo debe expresarse dicha obra*”²⁰ (p. 31); em (p. 32): “*La adquisición paulatina del mecanismo, de la técnica em definitiva, debe estar ligada a las etapas de evolución por las que*

18 Quem possui um bom som, consegue controlar sua qualidade sonora, articulação e possui algum tipo de consciência desenvolvida sobre “o que os dedos estão fazendo”, realiza, até certo ponto, algum nível de preparação [tradução do autor].

19 Planejar a possibilidade de uma análise ou uma melhora do nosso mecanismo aparece como uma necessidade ao aperfeiçoamento instrumental [tradução do autor].

20 Ao intérprete se apresentam dois problemas: o aspecto puramente mecânico de uma obra musical e como devemos expressar tal obra [tradução do autor].

necesariamente se debe pasar dentro de un período determinado de estudio”²¹; também em (p. 34): “*En lo que corresponde directamente a la mecánica instrumental, todo trabajo en el que no participe la mente en forma activa debe considerarse nocivo y perjudicial para el verdadero desarrollo de las facultades técnicas*”²². Carlevaro afirma ainda que o guitarrista, além de “ter uma ideia concreta de sua atitude frente ao instrumento” que classifica como *teoría*, deve ter uma “correta formação mecânico-digital” que classifica com *técnica*, mas não descreve um conceito pontual sobre o mecanismo. Fernandez (2000, p. 11) apresenta em seu livro *Técnica, Mecanismo e Aprendizaje* o conceito de mecanismo como “*al conjunto de reflejos adquiridos que hacen posible tocar la guitarra [...] el mecanismo tiene la propiedad de pertenecer al campo de los reflejos adquiridos, o habilidades del individuo*”²³ e complementa que o “*el mecanismo es una estructura interdependiente de reflejos adquiridos por medio de la adquisición y archivo de sensaciones neuromotoras, que hace posible en su conjunto poseer la capacidad general o abstracta de tocar*”²⁴ (p. 14). Fernandez continua discorrendo que, por fazer parte dos reflexos adquiridos, o mecanismo, constituído de ações complexas, nem sempre está presente, ou claro como tal, na consciência do executante. Afirma ainda que “*la guitarra que tocamos no es un instrumento físico, sino el campo de acción de nuestro mecanismo*”²⁵ (p. 13). Significa dizer que o que estamos usando quando tocamos é o nosso instrumento mental que o nosso mecanismo construiu. A melhora desse mecanismo enriquece o instrumento mental e a execução se aperfeiçoa.

Lucas de Paula e Maria Helena Borges (2004) apontam que, para a construção de uma performance musical, “é necessário considerar o fato de que a performance instrumental envolve múltiplos aspectos, ou interfaces, e que sua realização requer a interligação de várias áreas de conhecimento” (pág. 32 e 33). Afirma que esta conexão

21 A aquisição gradual do mecanismo e da técnica definitiva, devem estar ligados às etapas de evolução pelas quais devemos, necessariamente, passar dentro de um período determinado de estudo [tradução do autor].

22 Ao que se corresponde diretamente a mecânica instrumental, todo trabalho que a mente não participe de forma ativa deve ser considerado nocivo e prejudicial para o verdadeiro desenvolvimento das facultades técnicas [tradução do autor].

23 O conjunto de reflexos adquiridos que nos fazem possível tocar guitarra [...], pertence, então, ao campo dos reflexos adquiridos ou habilidades do indivíduo [tradução do autor]

24 Mecanismo é uma estrutura interdependente de reflexos adquiridos por meio da aquisição e arquivamento de sensações neuromotoras, que torna possível, em seu conjunto, a capacidade geral ou abstrata de tocar [tradução do autor].

25 A guitarra que tocamos não é um instrumento físico e sim um campo de ação do nosso mecanismo [tradução do autor].

interdisciplinar pode se dar através da interligação entre a prática instrumental e as disciplinas teóricas, tais como teoria musical, análise, harmonia, contraponto, filosofia da música, pedagogia, etc., [...] mas que, além de tudo isso, deve haver conexão da performance instrumental e as áreas de conhecimento que tratam os *aspectos mentais* e, conseqüentemente, os *aspectos motores* que regem as atividades humanas. Buscando a compreensão deste conceito em outras áreas de estudo encontrei no livro de Robert L. Norton *Cinemática e dinâmica dos movimentos* (2009, p. 23) o conceito de mecanismo como “um sistema de elementos unidos e organizados para transmitir movimento de uma maneira predeterminada”. Na engenharia um sistema de elementos unidos e organizados para transmitir movimento e energia de uma maneira predeterminada é chamado de *máquina*. Carlevaro, ao tentar compreender o funcionamento deste conjunto de elementos, o traz para o universo musical com a denominação de *aparato motor* (p. 98). O campo de estudo da engenharia utiliza a análise de forma a decompor os problemas separando e resolvendo-os por partes. Dois conceitos que foram “importados” da engenharia no estudo do mecanismo e dos movimentos nesse trabalho foram o de **cinemática** (estudo do movimento, desconsiderando as forças que o causaram – bastante utilizado, implicitamente, nas observações e nos apontamentos de Carlevaro) e o de **cinética** (estudo das forças de sistemas em movimento – utilizado para análise de vídeos e otimização dos movimentos/gestos utilizados na performance). Norton (2009, p. 30) apresenta ainda que a análise do mecanismo pode ser especificada de duas formas: a) **especificações de desempenho (performance)**: define o que o sistema precisa fazer; b) **especificações de projeto**: dizem como isto deve ser feito (tópicos da performance²⁶). Na prática de um projeto de engenharia, primeiramente, considera-se o movimento desejado e suas conseqüências e, só depois, investiga-se as forças relacionadas à este movimento. Apesar do movimento ser visto como um todo, as sinuosidades da execução instrumental exigem que as partes que compõem este todo sejam trabalhadas independentemente. Isto significa que o *performer* deve estar consciente destes “submovimentos”, que somados formam o todo acional. Desta forma, o todo acional deve ser fracionado, pois a riqueza e diversidade de “submovimentos” dentro do todo acional, impossibilitam sua total apreensão, a não ser que estes “submovimentos” sejam diligentemente observados (PAULA & BORGES, 2004,

26 Explicarei a terminologia no capítulo sobre tópicos da performance.

p. 38). Porém, Fernandez alerta que um mecanismo é constituído por uma estrutura integrada (corroborado nesta pesquisa por outras áreas do conhecimento como a engenharia e a biomecânica), e a mudança de qualquer uma de suas partes termina, cedo ou tarde, repercutindo em todas as demais (FERNANDEZ, 2000, p. 14). Após o exposto, compreendi o mecanismo como *uma combinação de órgãos ou de peças dispostas de maneira interdependente para que se obtenha um resultado determinado cujo propósito é a transmissão e/ou transformação de movimento e forças*. Na execução musical, acrescenta-se *subordinado a intenção expressiva*. É importante destacar que nesse trabalho o mecanismo esteve sempre subordinado as intenções musicais e expressivas, nunca a situação inversa.

Alexandre Henriques de Paula (2002) apresenta na Revista Digital de Buenos Aires uma teoria de análise biomecânica²⁷ através da observação visual, onde busca descrever um suporte teórico e metodológico para a solução de possíveis problemas de desempenho, associados aos movimentos humanos, através da observação visual. Aponta que o sucesso da análise qualitativa depende largamente da precisão com que os movimentos envolvidos serão percebidos. Se o observador que conduz a análise for capaz de perceber exatamente o que o executante está fazendo, conclusões apropriadas serão, provavelmente, melhores alcançadas. O processo de avaliação da execução de uma habilidade motora é normalmente considerado como visual: o observador simplesmente olha a execução e adquire informações sobre ela. Como as habilidades motoras são quase sempre complexas, as análises qualitativas de habilidades motoras também são similarmente complexas. Para boas análises qualitativas, todas as informações devem ser usadas, buscando-as em todas as fontes possíveis: auditiva, visuais, tátil e cinestésicas. (PAULA, 2002 *apud* Hay & Reid, 1983).

Após a discussão proposta acima, sob perspectivas diversas do mecanismo e do movimento, dividi os movimentos inerentes ao modo de execução deste trabalho em **simples** e **complexos**: os simples caracterizados pelo uso exclusivo da rotação ou translação²⁸; os complexos quando envolve, ao mesmo tempo, rotação e translação.

27 Carr (1998) define biomecânica como sendo a aplicação das leis e princípios mecânicos aos organismos vivos.

28 Rotação: o corpo possui um ponto (centro de rotação) que não apresenta movimento com relação à estrutura "estacionária" de referência; Translação: todos os pontos no corpo descrevem caminhos paralelos

Na maioria dos trechos que considerei necessária a análise do mecanismo, utilizei um enfoque bidimensional, reduzindo o mecanismo a um único plano. Porém, em alguns casos, principalmente onde coexistiam movimentos complexos em andamentos rápidos, foi necessária uma análise espacial (em três dimensões). Analisei os mecanismos das seguintes formas: a) análise da posição de um mecanismo (lugares onde, momentaneamente, cada parte necessária ao movimento se encontra); b) análise da *velocidade do* mecanismo (o mecanismo adequado a cada intenção musical tendo em conta o andamento); c) análise da dinâmica do mecanismo (o mecanismo adequado às diversas dinâmicas encontradas nas obras abordadas); e) análise dos *esforços* do mecanismo (buscando a compreensão aprofundada dos momentos de tensão e de relaxamento do mecanismo utilizado no trecho).

Para a análise dos movimentos utilizei a filmagem e a gravação dos áudios dos momentos de estudo por possibilitar a visão em câmera lenta, onde pude isolar os aspectos críticos do movimento e, quando necessário, repetir os eventos para correções. Para Hall (2013, p. 287):

“A capacidade de analisar eficazmente uma habilidade motora requer um conhecimento da natureza e do propósito da habilidade em questão. Sem o entendimento correto da habilidade, os analistas podem ter dificuldade em identificar os fatores que contribuem para o desempenho e podem interpretar mal os dados coletados. Um analista bem-sucedido deve não somente conhecer a proposta do movimento que está sendo analisado, mas também, reconhecer os fatores que contribuem para uma execução habilidosa do movimento”.

Hall afirma ainda que a qualidade da observação (focada nos aspectos críticos) e a familiaridade com a natureza da habilidade ou do movimento executado é extremamente útil na identificação destes elementos relacionados ao desempenho. Porém, é importante ressaltar que os indivíduos pesquisados podem, inconscientemente, modificar alguns movimentos, ou parte deles, quando expostos a gravação de vídeo. Por este motivo, como objeto de análise e parâmetro de “como fazer”, utilizei neste trabalho vídeos sem cortes de intérpretes com qualidades reconhecidas pela crítica especializada, sempre que possível, em situações de concerto.

Dentro do processo de aperfeiçoamento instrumental, a partir da análise e do estudo

(curvilíneos ou retilíneos).

detalhado do mecanismo, surgiu a necessidade de substituir alguns reflexos já adquiridos por outros mais eficientes. Para isto Fernandez (2000, p. 14) propõe trazeremos para a superfície da consciência o reflexo que se deseja substituir, e aponta que a maneira mais efetiva para a troca de um reflexo que consideramos necessário substituir é através do manejo consciente da sensação neuromotora²⁹. Outra maneira seria o que Fernandez chama de “aprendizagem negativa” (p. 14) que “*consiste en hacer deliberadamente lo que se hacía involuntariamente y que ya no se desea*”³⁰.

Na passagem da fase de aprendizagem para a fase de automação gradual, Grandjean (1998, p. 34) aponta que devemos procurar destacar todos os movimentos desnecessários dos que são imprescindíveis à ação objetiva. Estes movimentos, após assimilados, poderiam ser adaptados ou reutilizados em novas situações. Para Brito (2008, p. 14) através dos processos de organização e regulação – controle motor, da integração de experiências passadas e da capacidade de leitura e percepção dos eventos por parte do observador – pode-se chegar a respostas motoras adequadas às diversas situações e a um desenvolvimento motor consciente, através de posturas e movimentos específicos. Fernandez (2000, p. 12) aponta dois casos de “bons guitarristas” onde o mecanismo está ligado a uma aquisição “acidental” (entendido neste trabalho como longos processos de organização e autoregulação): Andrés Segóvia e Julian Bream. Ambos não possuíam mestres a quem pudessem copiar chegando à conclusão de que o que um mestre ensina e o que o aluno aprende nem sempre são a mesma coisa. Fernandez expõe que “os reflexos adquiridos podem ser transmitidos a outras pessoas”. Esta transmissão é feita da seguinte forma: primeiro temos o desejo de imitá-los (os movimentos) sem nos determos a analisá-los, em seguida, e o mais importante, segundo Fernandez, é encontrar os recursos que nosso próprio corpo oferece para fazê-los, ou seja, nosso mecanismo. Esclarece que a aquisição do mecanismo com intenção expressiva baseia-se no seguinte processo: a) “*En una primera fase, el estudiante adquiere conscientemente la sensación neuromotora que acompaña el movimiento deseado*” (localização do(s) músculo(s) que é/são responsável(is)

29 Fernandez refere-se a sensação neuromotora como a percepção cinestésica da ação muscular numa execução musical.

30 Consiste em realizar, deliberadamente, o que se realizava involuntariamente e que já não se deseja. [tradução do autor]

pelo movimento)³¹. Trata-se da percepção cinestésica, mental da sensação de esforço muscular; b) “*Luego de algunas repeticiones, esa sensación queda archivada en la memoria neuromotora, y está disponible para ser convocada a voluntad*”³². Os exercícios usados pelo *performer* para melhorar seu desempenho motor, devem ser trabalhados de forma bastante consciente quanto à sua função específica, para que o resultado buscado possa ser alcançado eficientemente (PAULA & BORGES, 2004, p. 38).

Um exemplo dentro da literatura pesquisada sobre o mecanismo empregado para ação desejada está no texto de Carlevaro. O pedagogo e violonista expõe uma reflexão sobre os mecanismos empregados no toque digital, onde os mesmos estão subordinados à dinâmica. A *fixação* (p. 34) é o procedimento racional adotado por Carlevaro para as diferentes maneiras de se utilizar distintos graus de força, nos variados toques dinâmicos, se deve efetuar também, diferentes trabalhos com os dedos. “*Cada grado de fuerza, cada toque dinámico, debe realizarse 'com una diferente actitude de los dedos'*”³³. (CARLEVARO, 1978, p. 65). Carlevaro elenca cinco tipos de fixação: a) toque livre (sem fixação); b) toque a partir da segunda falange (fixação da última falange); c) toque a partir da base do dedo (fixação das duas últimas falanges); d) toque a partir do pulso (fixação de todas as articulações. Utilizado como recurso de dinâmicas extremas, podendo participar o braço); e) toque com a última falange em ângulo fixo (utilizado como recurso tímbrico [metálico]).

Para Carlevaro toda *fixação* pressupõe a contração de um determinado grupo muscular que deve ser descontraído após sua utilização (ressaltando a preocupação do pedagogo com o relaxamento). Cada toque dinâmico pode ser realizado com uma atitude diferente dos dedos. Em acordo com a intensidade sonora buscada, a atuação livre dos dedos poderá ser mesclada com a fixação de algumas articulações, utilizando assim um grupo muscular maior ou menor, em função das intenções expressivas do intérprete.

A assimilação dos *esquemas motores*, definido como o entendimento, a aquisição, a prática e o armazenamento de movimento(s) com características similares, evita a “sobrecarga” da memória e propicia um desempenho habilidoso do conjunto de processos

31 Em uma primeira etapa adquirimos, conscientemente, a sensação neuromotora do movimento desejado [tradução do autor].

32 Após algumas repetições, esta sensação estará arquivada na memória neuromotora e estará disponível a ser convocada à vontade [tradução do autor].

33 Cada variação de dinâmica requer um tipo diferente de toque [tradução do autor].

envolvidos na performance musical (HARRIS E HOFFMAN, 2002; MAGIL, 2000; SCHIMIDT, 1993). Segundo Virginia Rueda na obra *La Salud Del Guitarrista* (2006) “[...] ESTABLELECER UN OBJETIVO claro y preciso al estudiar es la GARANTIA DEL ÉXITO, ECONOMÍA Y EFICACIA de todos los processos motores que fundamentan la interpretación” (RUEDA, 2006, p. 65)³⁴. Complementa ainda que “el aprendizaje motor es siempre un proceso activo y será tanto mas eficaz quanto mas consciente y reflexivo. Verbalizar (intelectualizar) la acción motora aumentará la efectividad de la misma y permitirá acumular destrezas, experiencias y cualidades motoras [...]”³⁵.

34 Establecer um objetivo claro e preciso ao estudar é a garantia do êxito, economia e eficácia de todos os processos motores que fundamentam a interpretação [tradução do autor].

35 A aprendizagem motora é sempre um 'processo ativo' e será mais eficaz quanto mais 'consciente' e 'reflexivo' for. Verbalizar (intelectualizar) a ação motora aumentará a efetividade da mesma e permitirá acumular destrezas, experiências e qualidades motoras [tradução do autor].

CAPÍTULO 5: TÓPICOS DA PERFORMANCE

Muitos procedimentos da performance não são grafados na partitura bem como os *mecanismos* empregados para realização da ação desejada, ficando estes limitados ao conjunto de conceitos assimilados empiricamente dos grandes mestres e transmitidos através da tradição oral. Utilizei o termo *Tópicos da Performance* por concluir que os mesmos podem ser ampliados a níveis que ultrapassam o limite da técnica. Podem, por exemplo, indicar momentos de respiração (literal ou não), relaxamento e até gestos “teatrais” que valorizem os objetivos expressivos do intérprete. Um dos poucos tópicos da performance (também definido como “orientadores”), usualmente, grafados nas partituras e esclarecidos nos métodos são as “barras” ou “pestanas”. As barras, em geral, são indicadas nas partituras³⁶ e sua aplicação é, normalmente, abordada em métodos e tratados. Porém, em sua maioria, os métodos e tratados só abordam a realização da barra utilizando o dedo 1 (dedo indicador da mão esquerda), mecanismo que poderia ser aplicado aos outros dedos da mão esquerda, claro, subordinados as demandas musicais particulares de cada obra. Raone (2007) define, utilizando a expressão “Orientadores Técnicos”, estes signos:

“o conjunto de sinais impressos em partitura que indicam não necessariamente como a música deve soar, mas como o executante deve proceder em sua técnica instrumental para tocar determinada passagem [trecho musical]” (RAONE, 2007, p. 125).

Na bibliografia pesquisada encontrei alguns trabalhos que abordam Tópicos da Performance: Soares (1998), Fraga (2005), Raone (2007) e Santos (2009). Em sua dissertação intitulada *Orientadores Técnicos nos estudos IV e VII de Francisco Mignone*, Soares (1998, p. 25) apresenta símbolos para procedimentos técnicos como apagadores, apresentações e contrações da mão esquerda, os quais denomina de “Operadores de Execução (Opex)”. Raone (2007) além de definir a expressão, utiliza alguns símbolos dos trabalhos de Soares (1998) e Fraga (2005)³⁷. Já Santos (2009) investiga o trabalho de Soares (1998) e amplia os conceitos definidos por Soares, trazendo para seu trabalho siglas

36 Em algumas publicações são acrescentadas o número de cordas abarcadas pelo dedo 1 (um) da mão esquerda.

37 A tabela com os símbolos utilizados por Raone (apud Soares, 1998 e Fraga, 2005) pode ser encontrada no Apêndice 2.

para procedimentos como “dedo guia”, “pontos de apoio”, “aberturas” da mão esquerda e tipos de toque (com e sem apoio).

Os tópicos da performance surgem neste trabalho como a materialização gráfica de conceitos procedimentais investigados nesta pesquisa. Uma obra que poderia citar como referência quanto à orientação da aplicação dos conceitos abordados seria a publicação de António de Contreras (1999) sobre a técnica de David Russell, destacado concertista. Na publicação encontramos diversos conselhos sobre procedimentos a serem adotados para um determinado fim, porém, a efetivação destes procedimentos dependerá de diversos fatores tais como a experiência prévia do *performer* e da consciência por parte do *performer* destes mecanismos empregados para cada objetivo acional. Após a classificação dos conceitos que regem os mecanismos empregados na interpretação da *Suite para violão Solo* (1975) de Ernst Mahle, procurei aplicá-los graficamente, de forma objetiva na partitura por mim editada.

Uma das premissas adotadas neste trabalho foi a semelhança parcial dos mecanismos em ambas as mãos. Esta premissa foi importante, pois alguns dos trabalhos investigados nesta pesquisa priorizam a conceituação de procedimentos adotados para uma das mãos, carecendo de maiores reflexões sobre a ação da outra. Por serem fisiologicamente semelhantes, ambas as mãos possuem os mesmos *mecanismos*, cujos conceitos procedimentais podem ser igualmente aplicados, porém, devem e foram empregados de maneiras diferentes, por atuarem de maneiras e com objetivos distintos. Ou seja, o traslado é o termo que se aplica à mudança de posição. Na mão esquerda indica, na maioria dos métodos e tratados, a mudança de uma região do braço do violão para outra. Já na mão direita podemos utilizar o mesmo termo, porém, mudando de uma *estância*³⁸ a outra. Outro exemplo dessa transferência conceitual é o uso do “apoio”. Nos métodos analisados este conceito é adotado para a ação dos dedos da mão direita onde, após a ação digital, o dedo embate (sem produção sonora) sobre a corda superior adjacente. Este mesmo conceito pode ser empregado na mão esquerda quando realizamos ligaduras técnicas. As mesmas podem ser apoiadas (quando a trajetória do dedo na ação digital é direcionada à escala do braço do violão) ou sem apoio (quando a trajetória do dedo na ação

38 Estância é o termo adotado por Prof. Paulo Vaz de Carvalho. Designa a ubicação (em sentido transversal) do dedo i em repouso, enquanto indiciador da posição natural dos outros dedos.

digital é direcionada paralelamente a escala).

Segundo Rosa (2010) “o ponto de partida de uma prática considerada deliberada, ou *efetiva* é o planejamento” sendo este definido como “o planejamento de metas exequíveis a serem cumpridas” e separa o planejamento em dois níveis: *global* e *específico* e os define como:

As metas no nível global são aquelas que determinam apenas “o que” será estudado em um determinado prazo. Desse modo, caracterizam-se por serem organizacionais. As metas no nível específico são aquelas que determinam “como” alcançaremos as metas globais, ou seja, quais estratégias serão utilizadas. As metas específicas são de caráter procedimental. O planejamento ocorrerá de forma eficiente se estes dois aspectos forem levados em consideração criando diretrizes claras quanto ao *o que* e ao *como* estudar, estabelecendo propósitos e idealizando o resultado a ser alcançado (ROSA, 2010, pág. 37 e 38).

Os conceitos a serem assimilados, ou melhor, incorporados durante a construção da performance, foram grafados como signos, idealizados para o alcance de um determinado resultado. Alguns desses conceitos tornaram-se, ao longo do tempo, implícitos na técnica violonística, como a indicação de qual dedo da mão direita (p, i, m, a, ch) ou esquerda (1, 2, 3, 4) serão usados em determinado trecho. Além destes, já amplamente difundidos, outros foram adotados e, quando necessários, transferidos de uma mão a outra.

Foram classificados da seguinte forma:

1. Indicadores:

- a) Mão esquerda: 1, 2, 3, 4, ① ② ③ ④ ⑤ ⑥. Indica quais dedos serão utilizados para “pisarem” as notas necessárias e em quais cordas serão realizadas.
- b) Mão direita: *p, i, m, a, ch* (*mínimo*) e ↑↓ (rasgueados). Utilizados para indicar os dedos que pulsarão as cordas

The image shows a musical score for 'Rapsódia' with two staves: ME (Mão Esquerda) and MD (Mão Direita). The ME staff features several fingerings: 1, 2, 3, 4, and 0. A bracket labeled 'Pos. Fixa' spans a section of the ME staff. The MD staff includes dynamics such as *p*, *ff*, and *pp*, along with fingerings like II, i, and m. There are also some circled symbols and arrows indicating specific techniques or positions.

Figura 2: Rapsódia - Exemplo de signos utilizados como indicadores

2. Ação com Apoio, Semi Apoio e Sequencial Misto³⁹:

a) Mão esquerda: Na mão esquerda o conceito foi aplicado nas ligaduras de execução, classificadas apenas como apoiada e semi apoiada⁴⁰.

b) Mão direita: Indica como será realizado o “toque”. Foram destacadas apenas as ações com apoio e escovado, sendo utilizado com ação padrão o semi apoio⁴¹.

The image shows a musical score for 'Monólogo' with two staves: ME and MD. The ME staff includes dynamics like *p* and *p*, fingerings (1, 2, 3, 4), and a 'stretto' marking. The MD staff features dynamics such as *p* and fingerings like i, m, i, m, i, m. There are also some circled symbols and arrows indicating specific techniques or positions.

Figura 3: Monólogo - Exemplo de signo utilizado para as ações dos dedos (toques)

39 Ação onde um único dedo da mão direita pulsa, de forma sequencial, duas cordas adjacentes. A primeira pulsação é apoiada e, ainda no mesmo gesto, a segunda é realizada em pulsação simples.

40 Na realização da ligadura de execução com apoio, a segunda nota é claramente ouvida através de uma ação perpendicular do dedo em relação ao braço. Já na ação semi apoiada, a segunda nota é sutilmente realizada com retirada suave do dedo que realiza a ligadura.

41 A nota é produzida através da introjeção perpendicular da corda em relação ao tampo, semelhante ao toque com apoio. Porém, não há contato com a corda adjacente superior. Em termos dinâmicos, a ação semi apoiada e com apoio devem ser semelhantes.

3. Aberturas:

a) Mão esquerda: utilizado para abduções, geralmente, dos dedos 1 e 4 onde não há mudança horizontal de posição da mão esquerda. Como simbologia, utilizei “setas” sobre os dedos que foram distendidos na digitação proposta. Em algumas distensões extremas, fez-se necessário a rotação do braço.

b) Mão direita: utilizado para o alcance de cordas não adjacentes onde o conjunto mão+braço não muda de *estância* (vide nota 38).

The image shows a musical score for a piece titled 'Monólogo'. It consists of two staves: M.E. (Mão Esquerda - Left Hand) and M.D. (Mão Direita - Right Hand). The music is in C major, 4/4 time. The left hand part features several chords and melodic lines with fingerings (e.g., 4, 5, 0, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1) and articulation marks. A circled box highlights a specific fingering 'IV' with a left-pointing arrow. The right hand part includes chords (V, II, III) and melodic lines with fingerings (e.g., 1, m, 1, m, 1, m, 1) and dynamic markings (mf, f, p). Annotations include '(2②)', '(a ②)', and '(p ⑤)'. The score is written in a standard musical notation with treble clefs and a common time signature.

Figura 4: Monólogo - Exemplo do signo utilizado para aberturas

4. Contrações:

a) Mão esquerda: utilizadas quando o número de trastes consecutivos abarcados é menor que o número de dedos utilizados. Como simbologia, utilizei “setas” sobre os dedos que foram contraídos entre si (abdução) na digitação proposta.

b) Mão direita: utilizadas quando o número de cordas consecutivas abarcadas é menor que o número de dedos utilizados.

The image shows a musical score for 'Monólogo' with two staves: M.E. (Mão Esquerda) and M.D. (Mão Direita). The M.E. staff starts at measure 32 and features a circled sign 'IV VI' above it. The M.D. staff has various dynamics like 'p' and 'm' and includes fingering numbers like '1', '4', and 'm'.

Figura 5: Monólogo - Exemplo de signo utilizado para contrações

5. Apresentações Longitudinal, Transversal e Mista:

- a) Mão esquerda: Longitudinal = predominância de notas “pisadas” dispostas longitudinalmente em relação as cordas; Transversal = predominância de notas “pisadas” dispostas transversalmente; Mista = notas “pisadas” dispostas, diferentemente, das duas definições anteriores.
- b) Mão direita: Longitudinal = predominância de notas pulsadas dispostas longitudinalmente (escalas); Transversal = predominância de notas pulsadas dispostas transversalmente (arpejos); Mista = notas pulsadas dispostas diferentemente das duas definições anteriores.

The image shows a musical score for 'Rapsódia' with ME (Mão Esquerda) and MD (Mão Direita) staves. The ME staff includes signs for positions VI, VII, VIII, V, and II, and 'Pos. Fixa' markings. The MD staff includes dynamics like 'p', 'ff', and 'pp', and fingering numbers like '1', '2', '3', '4', and 'i'. There are circled signs in both staves.

Figura 6: Rapsódia - Exemplo de signos utilizados para as apresentações

6. Preparações:

a) Mão esquerda: utilizado para indicar a preparação de movimentos que serão realizados, sejam de dedos ou articulações. Para as barras, serão utilizados algarismos romanos precedidos da letra “B” (barra).

b) Mão direita: utilizado para indicar a preparação de movimento que serão realizados, sejam de dedos ou articulações.

Como já exposto nos capítulos anteriores, a preparação é um procedimento de estudo e execução que ao longo do tempo é incorporado à técnica, por vezes, visualmente imperceptível. O conceito de preparação também pode ser transferido às pernas quando necessitamos de um ângulo diferente do braço da guitarra em relação ao solo.

The image shows a musical score for guitar, divided into two staves: M.E. (Mão Esquerda - Left Hand) and M.D. (Mão Direita - Right Hand). The score is in 6/8 time and features various musical notations including chords, arpeggios, and fingerings. Several preparation signs are highlighted with red circles and arrows. In the M.E. staff, there are signs for VII, VIII, and IV. In the M.D. staff, there are signs for V, II, and III. The signs are labeled with (p,i,m) or (a) followed by a number in parentheses, indicating specific preparation techniques. The score also includes dynamic markings like mf and f, and articulation marks like accents and slurs.

Figura 7: Monólogo - Exemplo de signos utilizados nas preparações

7. Pontos de Apoio, Apoio Antecipado e Apoio Mantido:

a) Mão esquerda: utilizado como ponto de fixação momentânea de um mecanismo. Pode ser utilizado como referência para uma translação, rotação, distensão ou contração.

b) Mão direita: utilizado como ponto de fixação momentânea de um mecanismo. Pode ser utilizado como referência para uma translação, rotação, distensão ou contração. Amplamente utilizado em mecanismos de arpejos e escalas onde não atuam todos os dedos. Alguns intérpretes optam em grafar em suas edições as cordas em que o polegar direito permanecerá durante determinado trecho.

The image shows a musical score for a monologue, divided into two staves: M.E. (Mão Esquerda - Left Hand) and M.D. (Mão Direita - Right Hand). The M.E. staff features a treble clef and a 7/8 time signature. It includes various performance signs such as 'VII', 'VIII', and 'IV' with arrows pointing to specific notes. There are also circled signs like 'V' and 'IV' with arrows. The M.D. staff features a bass clef and a 7/8 time signature. It includes performance signs like '(p,i,m)', 'V', '(a 2)', 'II', 'III', and 'IV'. There are also circled signs like 'V' and 'III' with arrows. The score includes dynamic markings like 'mf', 'f', and 'p', and articulation marks like 'acc' and 'p'.

Figura 8: Monólogo - exemplo de signos utilizados nos pontos de apoio

8. Dedos Guias Ativo, Semi-Inativo, Inativo (dg, dgsi, dgi):

a) Mão esquerda: utilizado como referência (normalmente deslizando-o sobre uma das cordas agudas) numa mudança de posição. Guia ativo = o dedo que toca a nota última nota também tocará a nota seguinte; guia semi-inativo = o dedo que servirá de guia “pisa” apenas uma das notas, a de chegada ou a de saída; guia inativo = o dedo guia não “pisa” a nota de saída nem a de chegada.

b) Mão direita: utilizado como referência (normalmente deslizando-o sobre uma das cordas agudas) numa mudança de posição tímbrica (*sul ponte* ou *sul tasto*). Na mão direita utilizei apenas o conceito de guia inativo (o dedo guia não “pisa” a nota de saída nem a de chegada), pois atuando de acordo com um dos outros conceitos interromperíamos, imediatamente, a vibração da corda pulsada.

The image shows a musical score for a monologue, divided into two staves: M.E. (Mão Esquerda - Left Hand) and M.D. (Mão Direita - Right Hand). The M.E. staff features a treble clef and a 4/4 time signature. It includes performance signs such as 'XII', 'II', and 'IV' with arrows pointing to specific notes. There is a circled sign '(1 - dgi)' with an arrow. The M.D. staff features a bass clef and a 4/4 time signature. It includes performance signs like 'rit.', 'fz', and 'p'. There are also circled signs like 'II' and 'III' with arrows. The score includes dynamic markings like 'p', 'fz', and 'rit.', and articulation marks like 'acc' and 'p'.

Figura 9: Monólogo - Exemplo de signos utilizados para dedos guia

9. Posicionamento:

a) Mão esquerda: utilizado para “situar” a mão em relação ao braço do violão. Foram utilizados algarismo romanos tomando por base o dedo “1”. Utilizei o “1” (dedo indicador da mão esquerda) como indicador da posição da mão esquerda, muito embora, tenha comprovado que em alguns trechos este posicionamento seja dado pelo polegar (da mão esquerda)⁴²

b) Mão direita: utilizado para designar a colocação da mão em relação às cordas a serem pulsadas. Foram utilizados algarismo romanos tomando por base o dedo “i” como referencial.

Figura 10: Monólogo - Exemplo de signos utilizados no posicionamento

10. Apagadores:

a) Mão esquerda e direita: utilizado para cancelar a vibração de uma corda.

⁴² Foi considerado “mudança de posição” quando o conjunto dedos+mão traslada.

ME. 6 vibrato I (prestissimo) (ME) pp mp

MD. fz fz

Figura 11: Rapsódia - Exemplo de signos utilizados como apagadores

11. Salto Livre (sl):









a) Mão esquerda e direita: utilizado para uma mudança de posição sem o contato da mão com o violão. No salto livre deveremos atentar a três pontos importantes: a) mira antecipada do ponto de chegada; b) controle posicional do instrumento em relação ao corpo no momento de partida e de chegada; c) controle da acentuação no momento de partida e de chegada.

ME. 16 (SL) III molto rit. I XII III accel.

MD. mp p f p mf p cresc. f

Figura 12: Rapsódia - Exemplo de signo utilizado para os saltos livres

A seguir, uma tabela com os conceitos adotados nesse trabalho com seus respectivos signos:

TÓPICOS DA PERFORMANCE	
INDICADORES	1, 2, 3, 4, <i>p, i, m, a, ch.</i>
AÇÕES DOS DEDOS	m (esc.)
ABERTURAS	
CONTRAÇÕES	
APRESENTAÇÕES	
PREPARAÇÕES	(p,i,m,a)  (p 5) 
PONTOS DE APOIO	 (p 5) 
DEDOS GUIAS	(1 -dgi)
POSICIONAMENTO	II
APAGADORES	
SALTO LIVRE	(SL)

CAPÍTULO 6: CONSIDERAÇÕES PARA A PERFORMANCE

6.1 Aspectos gerais

As reflexões analíticas podem trazer ao intérprete elementos que, por sua vez, são evidenciados na realização sonora das ideias musicais, postas na pauta, pelo compositor. Charles Rosen (1993) define a análise como “o registro por escrito da compreensão de uma interpretação prévia e particular de uma peça específica”. Já John Rink (2007, p. 27) considera que a análise musical, buscando compreender os diversos contextos através do estudo detalhado da partitura, permite uma aproximação com a obra musical e pode ampliar as possibilidades de compreensão e execução. Para a análise dos materiais e estruturas encontradas na *Suite para violão solo* (1975), além das Apostilas Didáticas⁴³ do compositor, utilizei como referência o livro *Fundamentos da Composição Musical* (1991) de Arnold Schoenberg.

A *suite* é uma forma musical instrumental desenvolvida no período Barroco. De origem francesa, o termo *suite* está, em termos gerais, se referindo a um conjunto de danças ordenadas realizadas do início ao fim. No período Barroco, o gênero instrumental consistia em uma série de movimentos (danças) em uma mesma tonalidade. A *suite* não só serviu como uma nova forma de composição, mas como uma forma resultante de um modo de organizar um grupo de peças existentes, para publicação ou interpretação (APEL, 1974, p. 814).

A *Suite para violão solo* de Ernst Mahle, apresenta seis movimentos: “Rapsódia”, “Passacale”, “Diálogo”, “Moto Perpétuo”, “Monólogo” e “Ostinato”. Os movimentos possuem caráter e estruturas composicionais diferentes entre si, o que demanda a compreensão de cada um dos movimentos sem perder de foco as características composicionais gerais.

a) Rapsódia

O título atribuído ao primeiro movimento, “Rapsódia”, possui duas raízes convergentes: uma no grego *rhapsodía* (recitação de poema) e outra no latim *rhapsodia*

43 As Apostilas Didáticas são pequenos compêndios teóricos escritos e utilizados por Mahle no processo de formação musical de seus alunos. Classificados no seu Catálogo de Obras com a letra “D”, esses compêndios tratam sobre Modos, Escalas e Séries (D30), Harmonia (D31) e Análise (D33).

(canto ou livro de poemas). Em música o termo é aceito como “uma peça formada a partir de trechos, temas ou processo composicional que utiliza canções tradicionais ou populares de uma região ou de um país, podendo integrar fortes variações de tema, intensidade, tonalidade, sem necessidade de seguir uma estrutura pré-definida” (APEL, 1974, p. 728). É necessário frisar que os compositores do período romântico apresentaram um interesse especial pelas rapsódias, haja vista “Rapsódia sobre um tema de Paganini” de Sergei Rachmaninoff (1873-1943), “Rhapsody in Blue” de George Gershwin (1898-1937), “Rapsódias Húngaras” de Franz List (1811-1886), “Première Rhapsodie” de Claude Debussy (1862-1918), entre outros.

b) Passacale

O segundo movimento, intitulado de “Passacale”, é definido como sendo uma dança lenta em três tempos, que, em geral, comporta uma série de variações. Em compasso ternário (3/4), semelhante à Chacone, da qual se distingue por poder o tema ser transposto a todas as vozes, é constituído por variações, geralmente nos baixos, em tempo moderadamente lento (APEL, 1974, p. 646). Às vezes, o tema é retomado pelas outras vozes em cânone, ou variações. A forma da *passacaglia* (homônimo de *Passacale*) é tema com variação. No desenvolvimento da música, o baixo também pode sofrer variações, sendo amplamente utilizadas no Barroco. Mahle utiliza uma técnica bastante peculiar no movimento: o de alterar a *escordatura* padrão do violão no desenvolvimento do movimento, ou seja, utiliza o sistema de afinação do instrumento para alterar a altura padrão da sexta corda como processo de construção. Além deste procedimento, Mahle utiliza contrastes dinâmicos, *pizzicato* Bãrtok e harmônicos naturais.

c) Diálogos

Diálogos, título atribuído ao terceiro movimento, por definição, remete à troca de ideias entre pessoas ou personagens, que podem ser dois ou mais (NEVES, 2012, p. 129; HOUAISS, 2000, p. 143). O termo também remete a obra vocais escritas no período compreendido entre a Idade Média e o Séc. XVI, em que o eco, alternâncias e contrastes sugerem o diálogo falado (KENNEDY, 1994, p. 207). Neste movimento, construído em compasso binário (2/4), Mahle utiliza dois “personagens” contrastantes: o primeiro é constituído por oitavas compostas (Fig. 13) e o segundo por motivos cordais (Fig. 14) que se desdobram durante o movimento, onde cada um deles possui sua “personalidade” definida, também, nas dinâmicas elencadas (*piano* e *forte/mezzo forte*). Na obra “Três

peças” para violão solo (C95a), Mahle define o movimento como “oitavas enérgicas alternam com acordes ou com terças, mais suaves”.

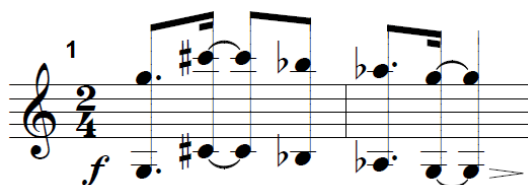


Figura 13: Diálogos - Personagem construído por oitavas compostas



Figura 14: Diálogos - Personagem construído com motivos cordais

d) Moto Perpétuo

Construído em compasso alternado (5/8) e em andamento *Vivo*, o quarto movimento é desenvolvido através do contraste entre momentos cordais (construído sobre acordes quartais) e momentos escalares. Utilizado por compositores como Weber, Mendelssohn, Paganini e Johann Strauss II, o título *Moto Perpétuo* significa, literalmente, “movimento perpétuo”. Atribui-se esse título obras, ou parte delas, caracterizadas por uma sucessão contínua e fixa de notas de pequena duração, geralmente, interpretadas em andamento rápido (APEL, 1974, p. 546). Na obra “Três peças” para violão solo (C95a), Mahle define o movimento como “motivo de cinco notas, que parece girar e aparece ora cromático, ora em arpejos de quartas”.

e) Monólogo

Definido por Mahle na obra “Três peças” para violão solo (C95a) como sendo uma “espécie de recitativo”, o movimento quaternário intitulado “Monólogo” apresenta, assim como o movimento “Diálogo”, dois “personagens” contrastantes: um de natureza cordal e outro de natureza melódica (Fig. 15).

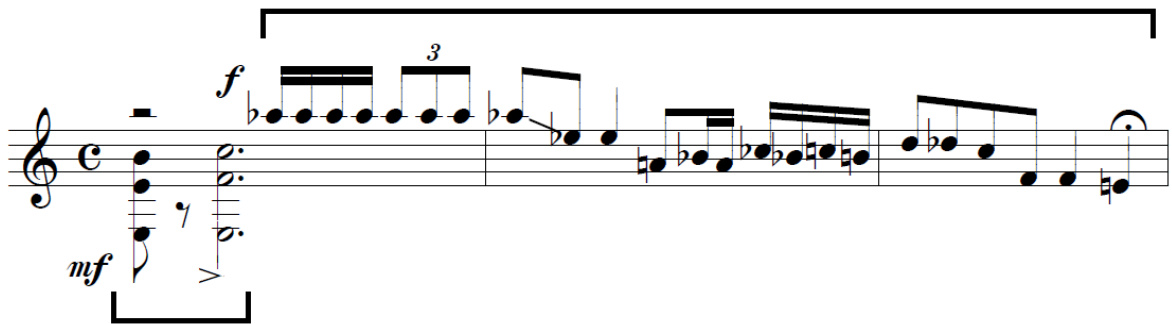


Figura 15: Monólogo - Personagens de natureza cordal e de natureza melódica

Embora o significado dos dois radicais gregos que formam a palavra remetam a uma única fala (mono + logo), é comum apreciarmos no teatro a associação do termo a pensamentos psicologicamente profundos ou a um conflito psicológico que não é, necessariamente, individual. Mahle também utiliza dinâmicas distintas para cada entidade. Quando questionado sobre possíveis influências sobre sua composição, Mahle afirmou que o oitavo prelúdio em mi bemol menor do *Cravo bem temperado (I volume)* de Johann Sebastian Bach (1685-1750), poderia tê-lo influenciado nesse movimento, embora não tenha encontrado em minha análise elementos que corroborem esta afirmação.

f) Ostinato

Como último movimento da *Suite para violão solo* (1975) temos o “Ostinato”. Também em compasso alternado, variando entre o 7/8 e o 5/8 Mahle apresenta no movimento, além dos acentos métricos irregulares, acentos rítmicos e pausas que se alternam em cada uma das duas repetições. Em andamento *Presto*, o movimento se desenvolve sob uma *escordatura* (3ª corda em fá sustenido) geralmente utilizada na interpretação de obras escritas para alaúde e *vihuela* no período renascentista (APEL, 1974, p. 546). O termo utilizado no título do movimento remete a uma repetição insistente de um elemento musical. Além do ritmo, Mahle utiliza de forma persistente as alturas, na primeira seção nos bordões (Fig. 16) e na segunda, nas cordas primas (Fig. 17).



Figura 16: Ostinato - Série dodecafônica apresentada nos bordões



Figura 17: Ostinato - Série apresentada nas primas

6.2 Textura

Usamos o termo textura quando nos referimos aos aspectos sonoros de uma estrutura musical. A textura em música pode ser definida como as relações de contraste, semelhança, dependência ou independência entre os diversos materiais sonoros num discurso musical, sejam eles elementos rítmicos, tímbricos ou frequências (HOPINKS, 1982). A análise textural configura-se uma importante ferramenta, pois além de sugerir o período histórico no qual a peça foi produzida ou inspirada, traz a tona elementos idiossincráticos da escrita do compositor. Mahle, na *Suite para violão solo* (1975), apresenta em sua elaboração textural o emprego de padrões em ostinato, polirritmia, métricas irregulares pelo uso de compassos alternados e o emprego de técnicas instrumentais expandidas (sons percussivos no tampo e utilização do sistema de afinação do instrumento).

Mahle introduz o primeiro movimento (compasso 1 - 6), “Rapsódia”, com uma interpolação formada por intervalos de segunda menor superpostos (clusters)⁴⁴ e estruturas cordais, iniciando e concluindo na nota “mi⁴”, sendo o primeiro “mi” um harmônico natural (Fig. 18).

⁴⁴ Um cluster é a combinação de três ou mais sons que estão próximos demais para formar um acorde no sentido tradicional (Oliveira & Costa, 2013, p. 1 apud STONE, 1980, p. 57).

I - Rapsódia

Figura 18: Rapsódia - Introdução com o uso de “clusters” com função melódica e harmônica

Figura 19: Rapsódia - Textura em “clusters” na conclusão do movimento

O trecho a seguir (compasso 7 – 15) traz uma textura monofônica formada pelo intervalo de segundas menores com as alturas das cordas soltas e saltos entre cordas adjacentes (Fig. 20), concluindo o trecho com segundas maiores e o uso de semicolcheias percutidas com a mão direita no tampo do violão (Fig. 21).

Figura 20: Rapsódia - Exemplo de textura monofônica

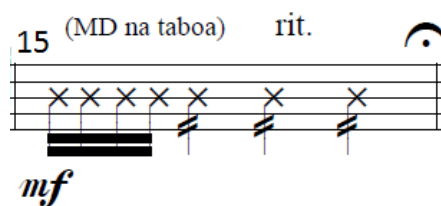


Figura 21: Rapsódia - Exemplo de técnica expandida de elaboração textural

Já no trecho compreendido entre os compassos 16 a 28, Mahle trabalha com *clusters* em forma de arpejo, utilizando os harmônicos naturais como “ressonâncias” ou “notas pedais” (Fig. 22), polifonia com imitação rítmica (Fig. 23), mudanças cromáticas de acordes em posição fixa⁴⁵ (Fig. 24), finalizando-o com rasqueados (*rondinella*) (Fig. 25). É importante ressaltar que as ligaduras utilizadas em alguns momentos nesse movimento, assim como as cordas soltas, geram ressonâncias e criam sonoridades, cabendo ao intérprete e ao ouvido decidir mantê-las ou não. Sobre sua composição, Mahle afirma:

Os instrumentos como harpa e guitarra não tinham abafadores, somente podia-se abafar o som com o dedo. O cravo do barroco tinha os abafadores automáticos, mas não tinha o pedal da suspensão do piano forte. O cravista no barroco mantinha muitas notas (do acorde) com os dedos, o que não estava escrito nas partituras. O bom senso tem que indicar o que pode continuar soando e o que não. [...] na dúvida experimentem de diversas maneiras, o ouvido indica o que é melhor (o ouvido em música é a última instância!) (MAHLE, 2014).

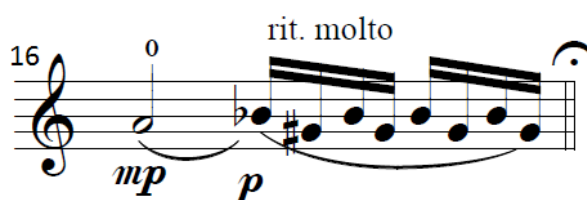


Figura 22: Rapsódia - Exemplo de "Clusters" utilizando harmônicos naturais

⁴⁵ Cromatismos com acordes em posição fixa é um procedimento recorrente na obra para violão de Heitor Villa-Lobos.

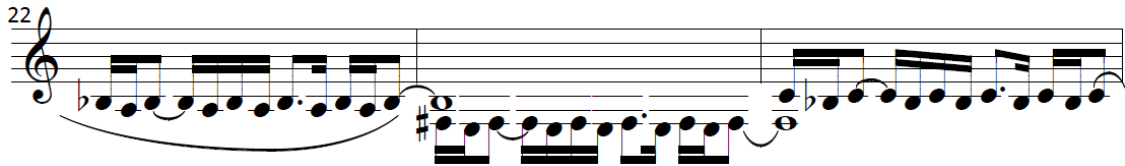


Figura 23: Rapsódia - Exemplo de textura polifônica com imitação



Figura 24: Rapsódia - Exemplo de textura formada por mudança cromática com acorde em posição fixa

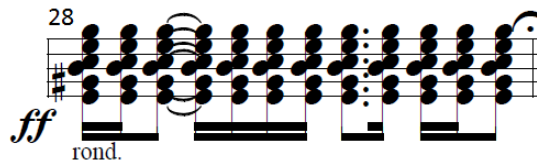


Figura 25: Rapsódia - Exemplo de textura em rasqueado

Do compasso 29 até o término da seção (compasso 33), Mahle permanece trabalhando com texturas formadas por intervalos de segundas menores interpoladas por saltos. A interpolação de tempos com subdivisão irregular (quintinas) e de tempos com a subdivisão regular (grupos de semicolcheias), confere ao trecho uma textura homofônica e polirrítmica (Fig. 26). As ressonâncias, assim como nos trechos anteriores deste movimento, são valorizadas através do uso de cordas soltas e harmônicos naturais.

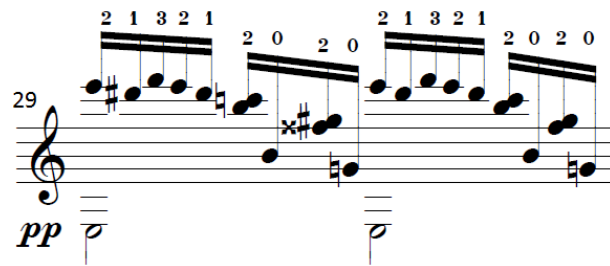


Figura 26: Rapsódia - Exemplo de textura homofônica e polirrítmica

Mahle conclui o movimento com uma recapitulação dos “clusters” iniciais, utilizando-os de forma melódica e arpejados.

O segundo movimento, *Passacale*, apresenta uma textura que pode ser classificada como homofônica, onde o baixo com variações (típico da *Passacale*), acompanha uma melodia ora escalar, ora arpejada ou em acordes, muito embora, o emprego de padrões em *ostinato* (durante todo o movimento), uso de nota pedal, construções polirrítmicas (compasso 17 – 19) e o emprego de diferentes planos sonoros simultâneos (durante todo o movimento) caracterize-a como de elaboração textural expandida (HOPINKS, 1982). Do compasso 01 ao 23, que defini como primeira seção, além da exploração de intervalos de segundas menores, percebe-se uma movimentação do baixo entre as notas “mib2 e “fá2”. Destaco que na *escordatura* padrão do violão a nota mais grave é o “mi2”, que, para o alcance de notas mais graves, faz-se necessário a modificação da afinação padrão da sexta corda (corda mais grave), utilizando o sistema de afinação do violão. De forma criativa, Mahle incorpora este procedimento à obra, tornando o ato de alterar a *escordatura*, um agente constitutivo do movimento (Fig. 27).



Figura 27: Passacale - Exemplo de textura homofônica (primeira seção)

O trecho que denominei de segunda seção (comp. 24 ao 33), é delineado pelo majoritário uso de arpejos em tercinas, com a predominância do uso de intervalos de quarta aumentada (Fig. 28). Nesta seção, o baixo desce cromaticamente ao “ré2” (registro mais grave da obra) (Fig. 29). Além da textura e dos elementos supramencionados, observa-se, também, o uso de harmônicos naturais na conclusão do movimento (Fig. 30).

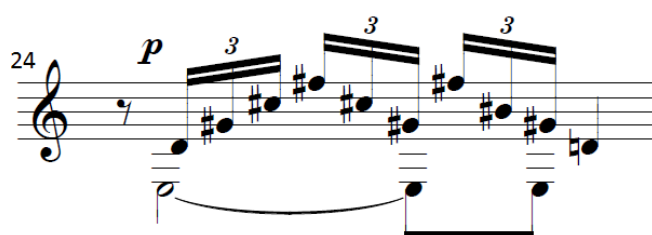


Figura 28: Passacale - Textura homofônica e polirrítmica (segunda seção)

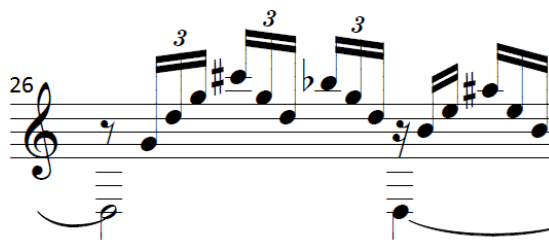


Figura 29: Passacale - Registro mais grave da obra (segunda seção)

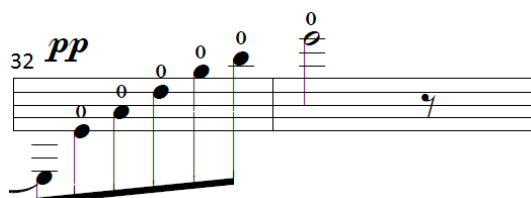


Figura 30: Passacale - Textura construída com harmônicos naturais

A textura do terceiro movimento é constituída sobre dois “personagens” principais: um de caráter melódico (Fig. 31), outro de caráter *cordal* (Fig. 32)⁴⁶. A ideia de contraste trazida na textura é corroborada pela dinâmica. Sua rítmica permeada de contratempos irregulares e síncopes, é descrita em resposta ao questionário que submeti ao compositor como o movimento que possui, “[...] talvez, uma leve influência do folclore brasileiro”. Observa-se no movimento, trechos em monofonia e polifonias implícitas (Fig. 33). Os dois “personagens” do movimento “Diálogo” se desdobram em forma de variações, alcançando dentre as variações, a altura mais aguda da obra “sib5” (Fig. 34)

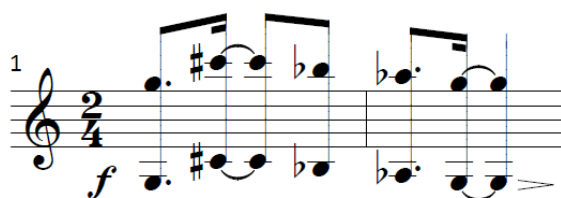


Figura 31: Diálogo – Exemplo de textura melódica.

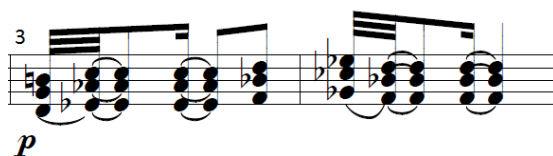


Figura 32: Diálogo - Exemplo de textura cordal



Figura 33: Diálogo - Exemplo de polifonia implícita

46 Para a estrutura *cordal* Pujol (1971) orienta a busca da expressividade através da compreensão das durações das notas que compõem os acordes, pela relação harmônica com o acorde seguinte e pelo acento rítmico que gravitam. Já na polifonia a busca da expressividade está centrada no relevo da voz que, por sua relação com o motivo inicial, possui maior interesse.

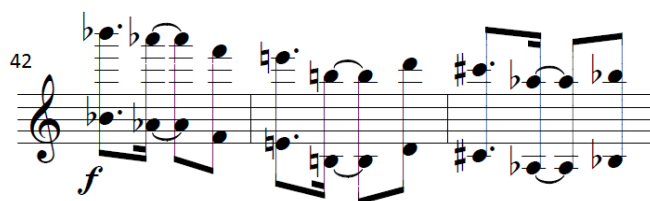


Figura 34: Diálogo - Registro mais agudo da obra

O quarto movimento, “Moto Perpétuo”, possui textura monofônica ora de caráter melódico (Fig. 35), ora de caráter cordal tecido por intervalos quartais em forma de arpejo (Fig. 36).



Figura 35: Moto Perpétuo - Exemplo de textura monofônica



Figura 36: Moto Perpétuo - Exemplo de textura cordal disposta em arpejos

O “Monólogo”, quinto movimento da *Suite*, assim como nos movimentos anteriores, apresenta uma textura construída sobre dois “personagens” principais: um de caráter melódico, tendo como exemplo a figura 37, outro de caráter cordal, que, em alguns momentos se permutando em uma homofonia implícita. A ideia de contraste trazida na textura é, também, corroborada pela dinâmica (Fig. 38).

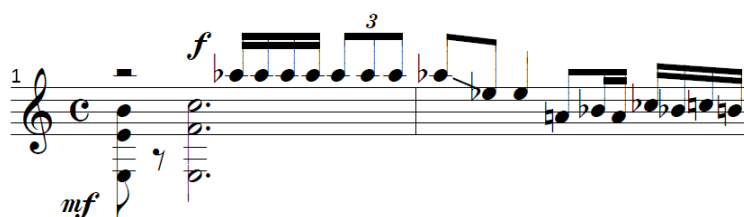


Figura 37: Monólogo - Exemplo de textura predominantemente monofônica



Figura 38: Monólogo - Exemplo de textura cordal

No último movimento da *Suite para violão solo* (1975), Mahle utiliza uma série dodecafônica, que se apresenta na íntegra no início e é parcialmente utilizada na segunda seção. Mahle utilizou uma série constituída, predominantemente, com quartas justas. A terceira corda, cuja altura na *escordatura* padrão soa “sol3”, nesse movimento também foi alterada descendo um semitom (fá#3). Embora no sistema dodecafônico não haja uma “hierarquia” entre as notas, ao iniciar no “mi2” e concluir no “si2”, a série traz um resquício de “tonalidade”. A textura da primeira seção é construída por um “baixo” em ostinato, que dá título ao movimento, e é intercalado por pausas. O uso de fórmulas de compassos alternados, variando entre o 7/8 e o 5/4, promove uma textura polirrítmica com acentos rítmicos em constante deslocamento (Fig. 39).



Figura 39: Ostinato - Exemplo de textura polirrítmica em ostinato

Na segunda seção do movimento o ostinato passa para as cordas agudas, desenhando uma textura semelhante à primeira seção. Mahle utiliza a inversão da primeira série utilizada (I₀) no desenvolvimento da segunda seção (Fig. 40). Para o encerramento do movimento e da *Suite*, Mahle recapitula a primeira seção na íntegra, exceto os últimos compassos, onde utiliza *pizzicato* *Bàrtok*.



Figura 40: Ostinato - Ostinato polirrítmico utilizando a inversão da série original

6.3 Variações tímbricas

Novas formas de produção sonora e a exploração tímbrica de instrumentos tradicionais foram abordadas por compositores como Edgar Varèse (1883-1965), Henry Cowell (1897-1965), John Cage (1912-1992), Iannis Xenakis (1922-2001), Karlheinz Stockhausen (1928-2007), Krzysztof Penderecki (1933-), Luigi Nono (1924-1990), entre outros, no início do século XX (SOUZA, 2013, p. 3 apud ISHII, 2005; PRADA, 2010).

Na *Suite para violão solo* (1975), Mahle busca timbres e formas de produção sonoras indicados na partitura através de:

- Harmônicos naturais:



Figura 41: Rapsódia - Exemplo de exploração tímbrica com harmônicos naturais

- sons extraídos da caixa harmônica:



Figura 42: Rapsódia - Exemplo de exploração tímbrica usando a caixa harmônica

- *Pizzicato* Bãrtok:



Figura 43: Passacale - Exemplo de pizzicato Bãrtok

- *Sul ponte* e *Sul tasto*:



Figura 44: Ostinato - Exemplo de variação tímbrica com mudança do ponto de ataque da mão direita em relação às cordas

6.4 Dinâmica e Articulação

Na *Suite para violão solo* (1975) a dinâmica, em muitos casos, corrobora os contrastes delineados pela textura proposta (sobretudo no primeiro movimento – *Rapsódia*), além de serem condizentes com as reduzidas possibilidades de variações de dinâmica, quando se trata de interpretação violonística⁴⁷.

Em minha pesquisa encontrei duas gravações da *Suite para violão solo* (1975). Uma integral (não comercial) e outra parcial (dois movimentos). A integral foi gravada pelo violonista Álvaro Henrique para o programa de rádio *A Arte do Violão*, idealizado e apresentado por Fábio Zanon. Zanon dedicou o programa de número 75 à obra de Ernst Mahle onde foi apresentado uma breve biografia, suas contribuições para o Estado de São Paulo, mais especificamente para a cidade de Piracicaba, e algumas de suas obras, dentre elas a *Suite para violão solo* (1975). Zanon ressalta, inclusive, a possibilidade desta ser a primeira gravação integral da obra. A segunda gravação encontrada foi a do violonista Marcus Llerena. Em seu cd intitulado “Toque Solo” (2008), Llerena interpreta vinte sete obras de compositores brasileiros, dentre elas, dois movimentos da *Suite para violão solo* (1975), *Rapsódia* (faixa 19) e *Moto Perpétuo* (faixa 20). Através dessas duas obras pude obter algumas referências sobre possíveis soluções interpretativas para a obra.

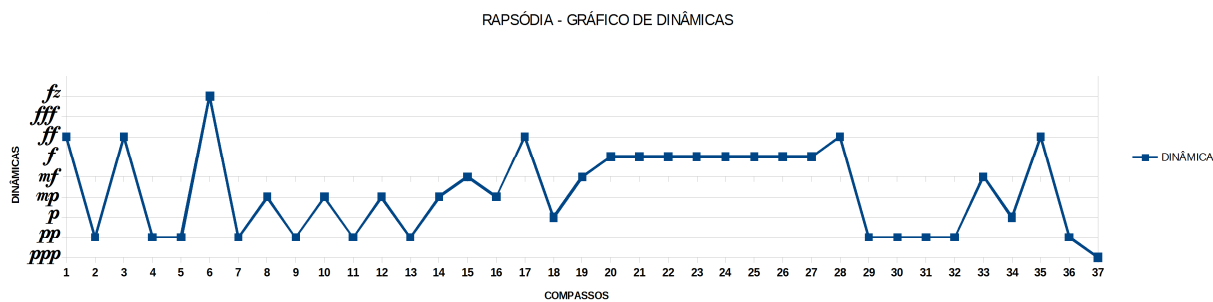
6.4.1 Análise das gravações

Duas ferramentas que utilizei para a análise dos dados dinâmicos foi o gráfico linear, construído a partir das dinâmicas propostas pelo compositor e o espectro sonoro. O gráfico linear foi construído através de uma planilha de cálculo (Libre Office Calc). Para isso, utilizei como dados de entrada o número de compassos de cada movimento e as dinâmicas propostas pelo compositor, o que possibilitou uma visão no espaço temporal (compassos) das intenções dinâmicas de cada movimento. Já a análise espectrográfica possibilita uma abordagem conceitualmente clara, e a materialização gráfica de parâmetros físicos e fenômenos acústicos como, série harmônica, timbre e intensidade (volume) (GARCIA, 2014, p. 02). Através do espectro sonoro obtido com o editor de áudio Audacity

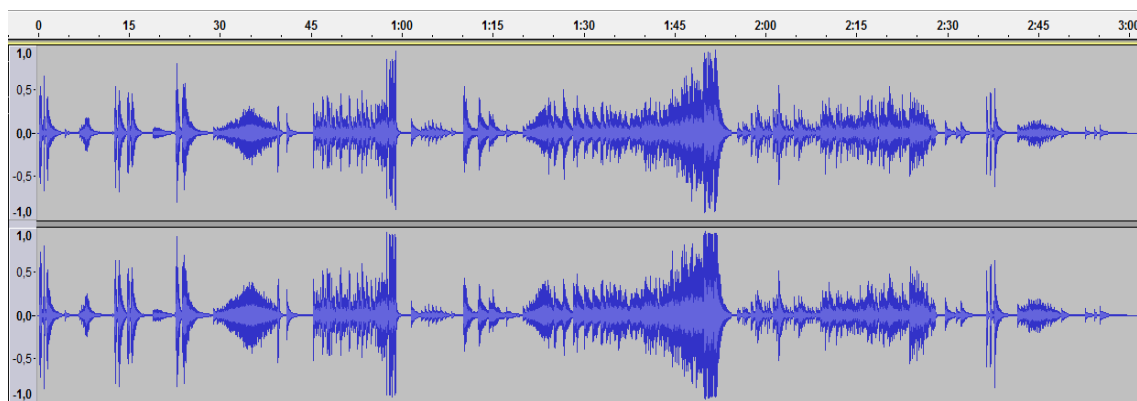
47 A variação dinâmica do violão, quando comparado a outros instrumentos solistas, é bastante reduzida.

2.0, pude observar as propostas adotadas pelos intérpretes em suas gravações e compará-las com o gráfico de dinâmicas construído a partir das intenções dinâmicas do compositor postas na partitura.

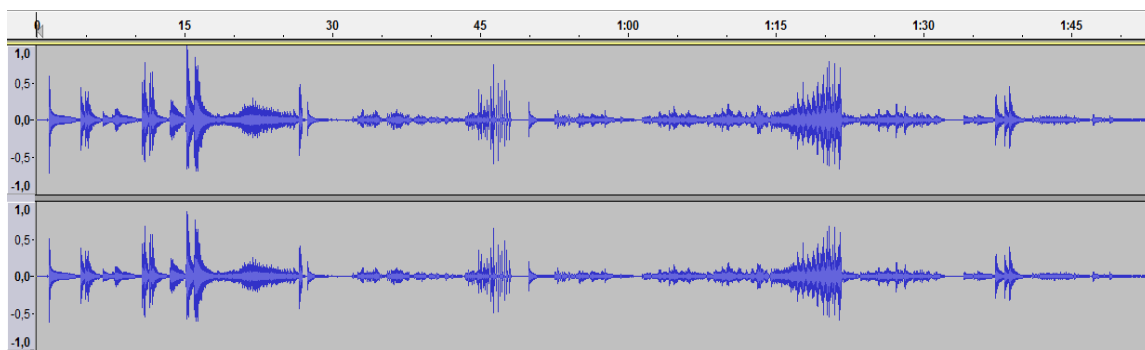
Abaixo temos os gráficos desenvolvidos com as dinâmicas propostas por Mahle e em seguida o espectro dinâmico das interpretações recolhidas:



Rapsódia - Gráfico de dinâmicas propostas pelo compositor

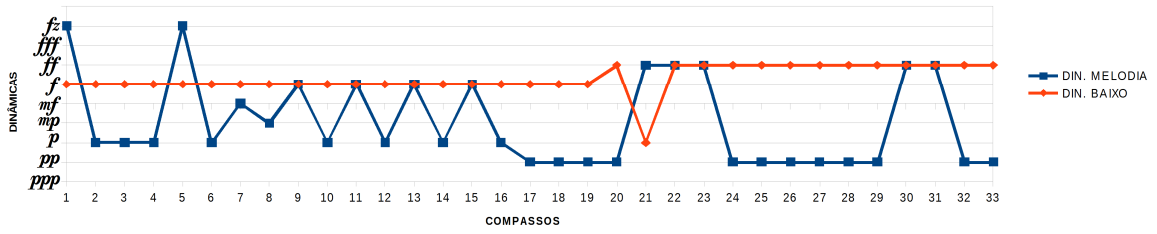


Rapsódia - Análise espectral da interpretação de Marcus Llerena

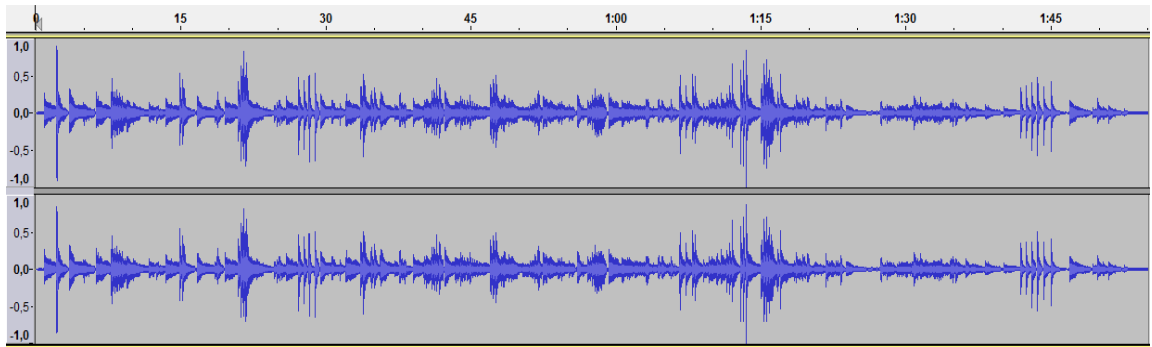


Rapsódia - Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique

PASSACALE - GRÁFICO DE DINÂMICAS

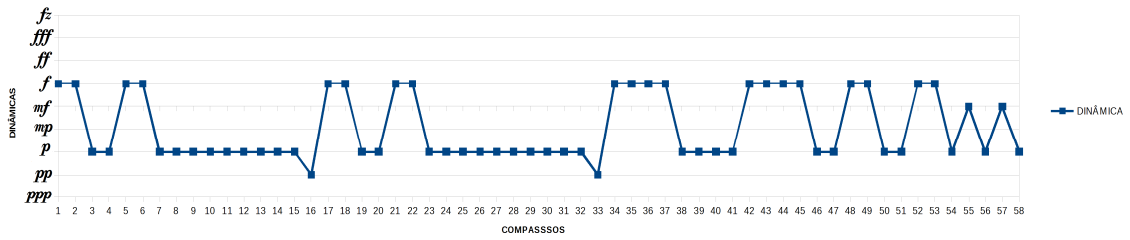


Passacale - Gráfico de dinâmicas propostas pelo compositor

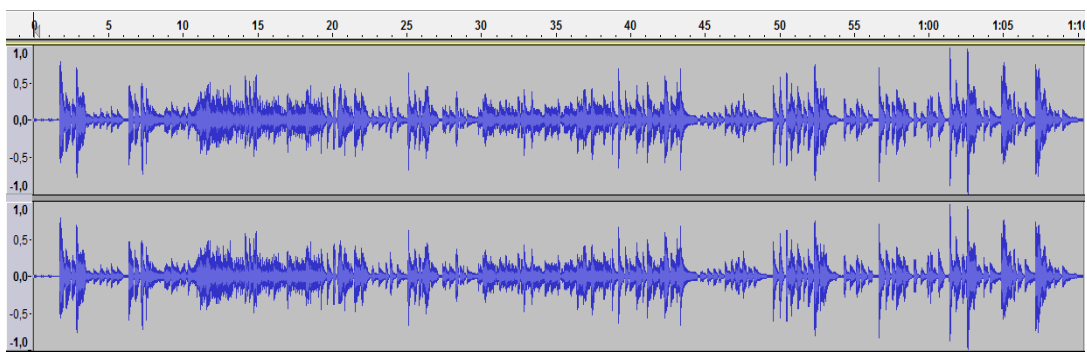


Passacale - Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique

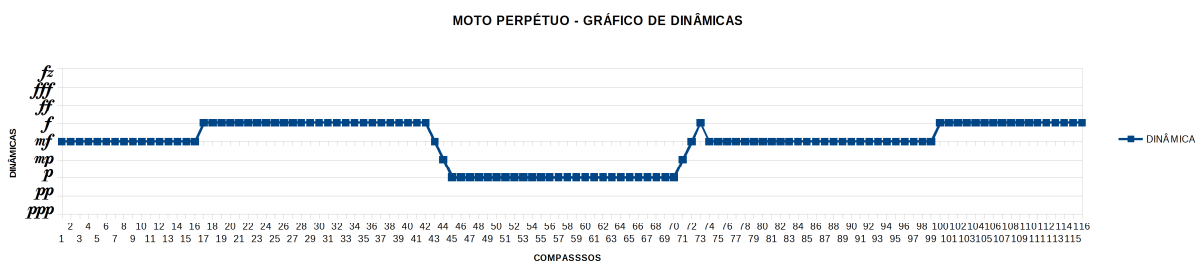
DIÁLOGO - GRÁFICO DE DINÂMICAS



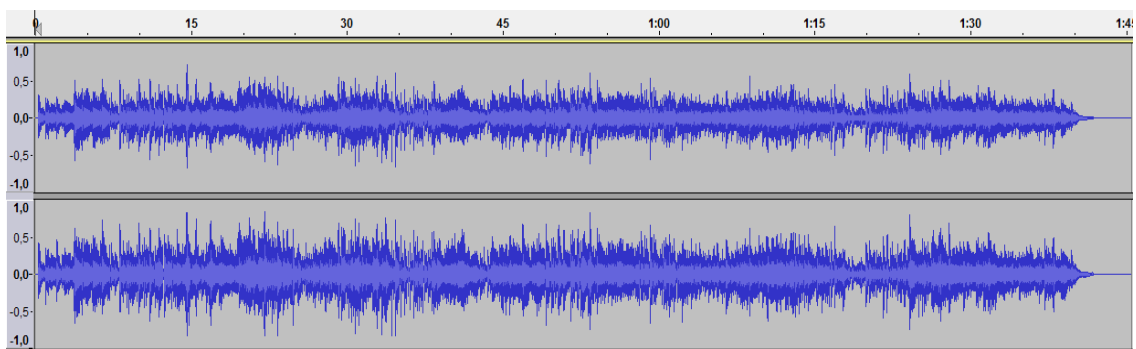
Diálogo - Gráfico de dinâmicas propostas pelo compositor



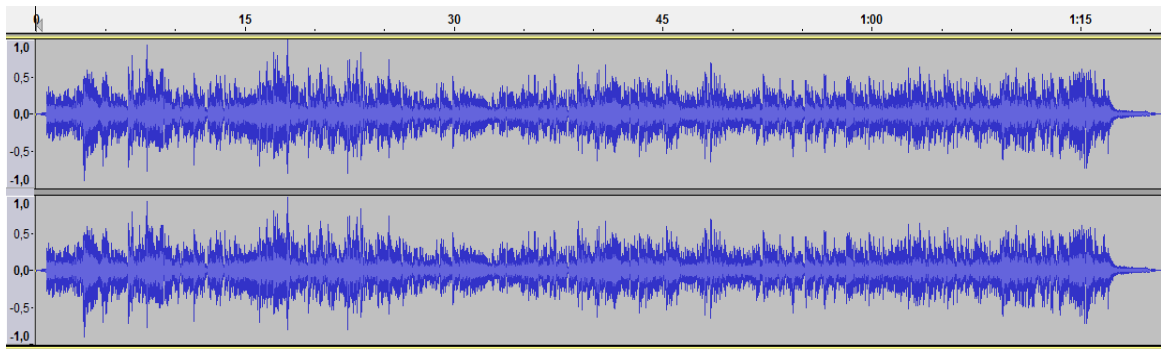
Diálogo - Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique



Moto Perpetuo - Gráfico de dinâmicas propostas pelo compositor

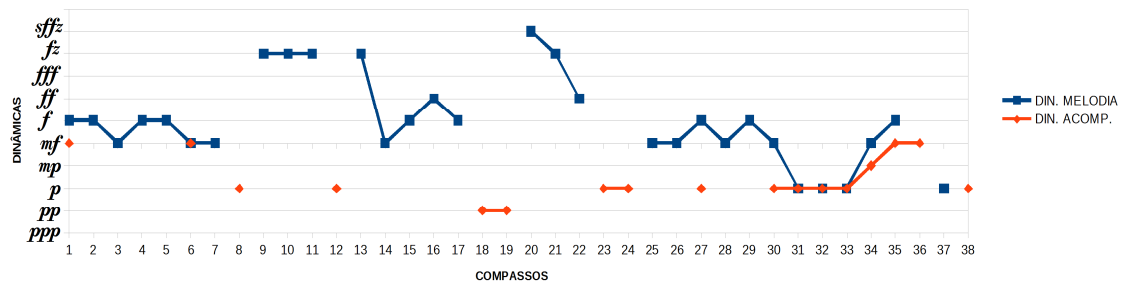


Moto Perpetuo - Análise espectral da interpretação de Marcus Llerena

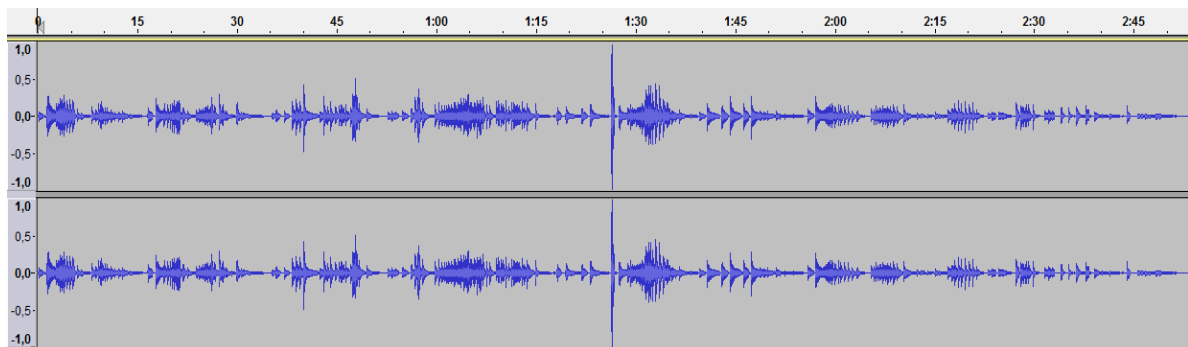


Moto Perpétuo - Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique

MONÓLOGO - GRÁFICO DE DINÂMICAS

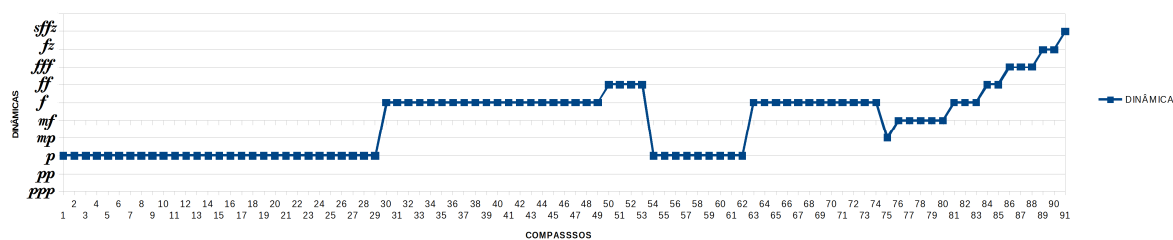


Monólogo - Gráficos de dinâmicas propostas pelo compositor

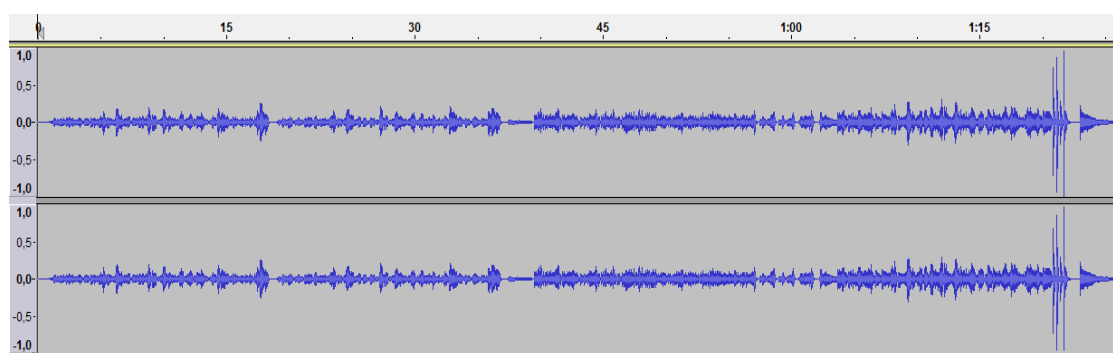


Monólogo - Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique

OSTINATO - GRÁFICO DE DINÂMICAS



Ostinato - Gráfico de dinâmicas propostas pelo compositor



Ostinato - Análise espectral da interpretação de Álvaro Henrique

A articulação representa umas das principais maneiras pelas quais o intérprete atribui "sentido" a um fluxo sonoro temporal. Proposta pelo compositor ou intérprete, se constitui como um dos principais elementos que contribui para a diversidade dentro da unidade orgânica e está intrinsecamente ligada às estruturas melódicas, rítmicas e harmônicas. Para Pujol (1971, p. 176), para confirmar o sentido expressivo da música, obtido pelo artista de forma intuitiva, o mesmo deverá conhecer os princípios físicos e estéticos que regulam a expressão, e, por consequência, a articulação. Apona que “o *fraseado*, que tem por base fundamental a análise da forma e caráter da composição, secciona suas partes, períodos e frases, incisos e cadências, dando a cada conceito a intensidade, o acento e o movimento que, respectivamente, lhe corresponde”. Acrescenta ainda que os fatores primordiais para o *fraseado* são os valores das notas, o movimento, o acento rítmico, as cadências as gradações de dinâmica e sensibilidade de ambas as mãos.

O estudo criterioso da *Suite* pode sugerir ao intérprete uma articulação implícita e que está diretamente ligada à uma digitação idiomática. Segundo Mahle, em resposta ao

questionário desenvolvido nessa pesquisa (apêndice 5), toda a obra foi “testada” no violão, o que me assegura a apresentar tal afirmação e a seguir, restritamente, as indicações de articulação propostas por Mahle em minha proposta interpretativa. Em diversos trechos da *Suite*, embora não tenham sido pontualmente expressas, as articulações são sugeridas através das estruturas musicais utilizadas como: saltos utilizando cordas soltas, padrões de arpejos e resumidas indicações de digitação.

a) Rapsódia

No primeiro movimento, posso citar como exemplo de articulação proposta, o sétimo e oitavo compasso, onde Mahle propõe uma ligadura de expressão, além da articulação de notas de curta duração (semicolcheias) utilizando apenas a mão esquerda, indicado na partitura por “ME” (Fig. 45).

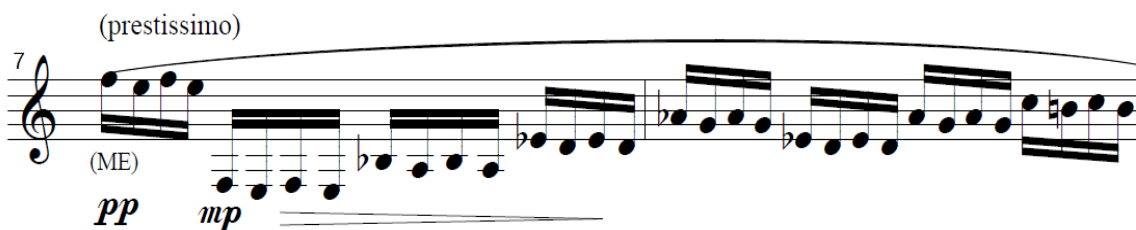


Figura 45: Rapsódia - Exemplo de articulação proposta pelo compositor

b) Passacale

No segundo movimento poderia destacar os compassos 9 e 10, onde Mahle, além de propor uma articulação específica (na realização do *pizzicato* *Bàrtok*), indica a articulação das fusas do compasso seguinte utilizando ligaduras (Fig. 46).



Figura 46: Passacale - Exemplo de articulação proposta pelo compositor

c) Diálogo

No terceiro movimento destaco os quatro primeiros compassos em que as estruturas utilizadas sugerem uma digitação e, conseqüentemente, uma articulação implícita (Fig. 47). Este mesmo padrão de articulação perpassará todo o movimento, já que as estruturas apresentadas se desenvolverão durante o mesmo.



Figura 47: Diálogo - Exemplo de articulação implicitamente ligada à estrutura

d) Moto Perpétuo

Já no quarto movimento, destaco duas estruturas que serão desenvolvidas e possuem articulações semelhantes: a primeira delas, são as estruturas melódicas (Fig. 48), onde proponho a articulação em *portato*⁴⁸, por possibilitar fluência no discurso musical além da “clareza” em notas no registro grave do violão.

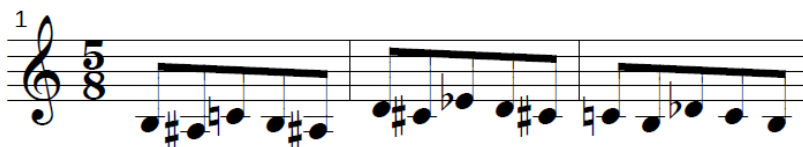


Figura 48: Moto Perpétuo - Exemplo de estrutura com articulação em portato

O segundo tipo são as estruturas formadas por arpejos, em sua maioria quartais, onde proponho uma articulação em *legato*⁴⁹, caracterizando-as através da manutenção, quando possível, das ressonâncias (Fig. 49).

48 O *portato* pode ser definido como uma maneira de tocar onde se sustenta o valor das notas, com a diferença que cada nota deve ser acentuada. (RICHERME, 2010 apud JACKSON, 2005).

49 O *legato* pode ser definido como a execução de um trecho musical sem interrupção do som. “Ligado”.

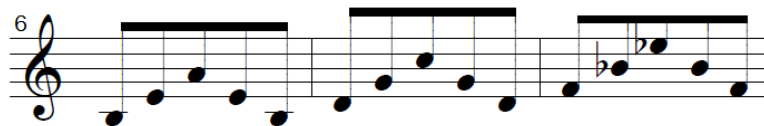


Figura 49: Moto Perpétuo - Exemplo de estrutura com articulação em legato

No quinto movimento Mahle não propõe nenhuma articulação específica, o que me leva a interpretar o movimento em *legato*, utilizando as ligaduras propostas pelo compositor nos compassos 28 e 29. (Fig. 50).



Figura 50: Monólogo - Exemplo de articulação utilizando ligaduras

Para o sexto e último movimento, construído em sua totalidade por arpejos e isento de articulações pontuais, propus a articulação em *legato* para caracterizar e homogeneizar a seção (Fig. 51).



6.5 Digitação e Dedilhado

O conjunto de vários símbolos (números, letras e caracteres especiais) utilizados com a intenção de sugerir possíveis soluções para que o movimento dos dedos em um instrumento particular é comumente definido como “dedilhado”. A digitação pode ser

definida como “o uso metódico dos dedos na execução instrumental” (SANTOS, 2009, p. 21 apud APEL, 1982, p. 315; CASADO, 2011, p. 52 apud FLESCHE, 1998, p. 121). Tratando-se do processo de criação da interpretação, mais especificamente da digitação, dois famosos pedagogos do século XX, neste caso direcionado ao violino, defendem posições distintas sobre este processo. Um posicionamento é regido pela lei do menor esforço, onde as possibilidades digitação seriam regidas pela economia motora (FLESCHE, 1998, p. 122). O outro posicionamento aponta para a priorização dos objetivos musicais em detrimento dos técnicos, ou seja, a expressão deve estar em primeiro plano neste processo (GALAMIAN, 1998, p. 48). Na obra *La Chitarra* (sem ano de edição), Ruggero Chiesa, Angelo Gilardino et. al, (1990, p. 169) apontam que em instrumentos de teclas existe a possibilidade de realização sonora com diferentes combinações de dedos. Já em cordofones dedilhados, pode-se realizar sons da mesma altura em diferentes posições, tornando a execução mais complexa⁵⁰. Daniel Wolff (2001) em seu artigo *Como digitar uma obra para violão* aponta que, a dificuldade técnica do trecho, características anatômicas e técnicas do intérprete, sonoridade do instrumento, estilo da obra, fraseado, articulação e timbre são algumas das considerações a serem feitas ao propormos uma digitação violonística. Emílio Pujol em seu livro *Escuela Razionada de la Guitarra* apresenta na lição 164 (1971, pág. 151) regras gerais sobre digitação. Expõe que a digitação depende da localização das notas no braço da guitarra, sendo considerada sua duração e seu sentido (melódico, rítmico ou harmônico).

Nessa pesquisa procurei segmentar os símbolos utilizados para a movimentação dos dedos na mão esquerda, chamando-os de “digitação” e os símbolos utilizados na movimentação dos dedos da mão direita, chamando-os de “dedilhado”. A escrita idiomática da *Suite para violão solo* (1975) permite, quando não propostas, encontrarmos soluções óbvias para a movimentação dos dedos da mão esquerda. Isto porque, em resposta ao questionário desenvolvido para essa pesquisa, Mahle deixa claro haver composto a obra debruçado sobre o violão, quando afirma “[...] embora eu tenha experimentado tudo no meu violão”. Porém, a movimentação dos dedos da mão direita, o “dedilhado”, não se apresenta obviamente. Aliás, em todos os movimentos, o dedilhado foi motivo de intensa

50 No original: “[...] negli strumenti a tastiera, invece, esiste la possibilità di compiere stessi passaggi con diverse combinazioni di dita; in altri ancora, come gli archi e alcuni tipi di cordofoni a pizzico, dove si producono suoni della medesima altezza in posizioni differenti, le formule di diteggiatura possono diventare più complesse”.

reflexão nesta pesquisa.

Buscando uma melhor compreensão dos *mecanismos* inculcados na escrita idiomática de Mahle, decidi separar, em pautas distintas, os direcionamentos adotados quanto à digitação, o dedilhado e os Tópicos da Performance de forma visualmente clara. Outro motivo que corrobora a ideia é a possibilidade do estudo consciente das tarefas desempenhadas por cada uma das mãos. Embora outras possibilidades tenham sido encontradas durante o processo de construção da interpretação da *Suite para violão solo*, foi grafada na edição elaborada a opção que considerei satisfatória para a digitação e o dedilhado. A obra com digitação e os dedilhados propostos podem ser observados integralmente no anexo 02.

The image displays a musical score for guitar, consisting of two staves: ME (Melody) and MD (Midi). The ME staff is in treble clef and contains a melodic line with various fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, and 4. There are also circled numbers 1 and 4, and a circled 0. The MD staff is in bass clef and contains a bass line with fingerings and dynamics. Dynamics include *p*, *ff*, *pp*, and *p*. There are also circled numbers 1, 2, 3, and 4. The score is divided into two sections, each labeled "Pos. Fixa" with a circled 1. The first section starts with a circled 1 and a circled 0. The second section starts with a circled 1 and a circled 0. The score is numbered 1 at the beginning.

Figura 52: Rapsódia - Exemplo de digitação proposta em duas pautas

CONCLUSÕES

Através da busca por dados que respaldassem as propostas interpretativas para a *Suite para violão solo* (1975) de Ernst Mahle, redigi este texto onde apresento de forma sistemática e reflexiva, elementos históricos, estéticos e estruturais, que se configuraram, ao longo do texto, fundamentais para uma interpretação tecnicamente cônica e objetiva.

Após a apresentação dos dados que me ajudaram a compreender as concepções estéticas propostas na obra de Ernst Mahle concluí que em suas composições, além do *tonalismo* e do *modalismo*, são encontrados traços de *pentatonismo* e *atonalismo*, sendo predominantes em sua obra o uso dos modos *lídio-mixolídio* e *frígio-dórico* – escalas construídas pela soma de dois tetracordes oriundos dos modos eclesiásticos – também denominados por Mahle como “Modos nordestinos”, que os conheceu ao vir para o Brasil.

Ao apresentar no capítulo sobre a construção da performance uma discussão fundamentada em pesquisas que buscam ações contra o empiro-subjetivismo no ensino da performance musical, concluí que, muito embora as experiências empíricas sejam relevantes neste processo, a sistematização reflexiva, em dialética com outras áreas como a Psicologia, nos fornecem dados para a elaboração qualitativa de uma metodologia para a interpretação violonística e que, o instrumentista poderá elaborar ou construir sua performance, por mais difíceis que sejam os desafios musicais e técnicos impostos, a partir de “instruções” que funcionam como estímulos aos sistemas de controle visual, motor e sonoro.

Concluí que, na ausência de reflexões sobre *mecanismos* adotados numa escolha digitacional impressa (processo inicial na materialização das intenções interpretativas), reduzimos nosso labor à simples cópia deliberada de procedimentos escolhidos por outrem, muitas vezes esquivos de sua aplicação funcional.

No capítulo sobre os Tópicos da Performance apresentei uma reflexão sobre os signos grafados nas partituras com objetivos técnicos, como é o exemplo das “barras” ou “pestanas”. Os *tópicos da performance* surgiram no trabalho como uma possibilidade de materialização gráfica de conceitos procedimentais investigados nessa pesquisa. Concluí que, por possuírem aspectos anatômicos semelhantes, os conceitos sobre *mecanismo* podem ser semelhantemente aplicados em ambas as mãos, porém, devem e foram empregados de maneiras diferentes, por atuarem de maneiras distintas. Essa premissa foi

importante, pois alguns dos trabalhos investigados nessa pesquisa, priorizaram a conceptualização de procedimentos adotados para uma das mãos, carecendo de maiores reflexões sobre a ação da outra. Esses símbolos foram grafados na partitura editada como “instruções” para estímulos aos sistemas de controle visual, motor e sonoro, discutidos no capítulo sobre a construção da performance. Tais signos também podem ser transpostos a outras áreas de estudo, como ferramentas de uma prática pedagógica violonística.

O sexto capítulo, intitulado considerações para a performance, apresentei dados extraídos de forma analítico-reflexiva sobre a partitura da *Suite para violão solo* (1975). Nos aspectos gerais concluí que a busca pela compreensão dos diversos elementos contidos na partitura através do estudo detalhado, permite uma aproximação à obra musical e pode ampliar as possibilidades de compreensão e execução. Após apresentar a definição do título atribuído à obra, *Suite*, bem como as características de cada um dos movimentos concluí que, ao atribuir os títulos a cada um dos movimentos da *Suite*, Mahle utilizou características estruturais intrínsecas a cada uma das formas. Fato que me levou a buscar mais informações sobre o período e o processo de consolidação ao longo da história de cada movimento da *Suite*. No mesmo capítulo apresento uma análise textural da *Suite para violão solo* (1975) e alguns exemplos de produção sonora, bem como exemplos de exploração tímbrica. Tais elementos sugerem o período histórico no qual a peça foi inspirada, como: o emprego de padrões em ostinato, polirritmia, criação de métrica irregular pelo uso de compassos alternados, o emprego de técnicas instrumentais expandidas e a exploração de timbres incomuns utilizando técnicas estendidas de elaboração textural. No sub-item dinâmica e articulação, apresentei gráficos de dinâmicas sobre cada um dos movimentos, um com as intenções propostas na pauta por Mahle, outro oriundo da análise espectral de gravações encontradas. Concluí que tais ferramentas se mostraram fundamentais para um comparativo de “ideal” e do “real”, que ocorre efetivamente na prática, além de oferecerem dados relevantes sobre as escolhas interpretativas de dois intérpretes da obra. Discutimos ainda neste capítulo dois polos que norteiam o processo digital de uma obra: a visão da economia motora direcionada por parâmetros musicais. Por se tratar de uma obra idiomática (características presentes em outras obras de Mahle e ressaltadas por outros autores investigados), a *Suite para violão solo* (1975), não apresentou demandas técnicas inexecutáveis ou que comprometessem drasticamente o fluxo sonoro. Concluí que o processo de digitação foi fundamental no

trabalho desenvolvido. No início: com a procura por soluções através das indicações do compositor no texto musical; no fim: com a inserção de elementos gráficos que “instruem” o estudo e a realização da performance. Através do estudo da digitação decidi grafar a obra estuda em duas pautas: uma pauta para mão esquerda e outra para mão direita. Tal processo, além de não aglomerar muitas informações numa única pauta, possibilitou o estudo isolado de cada uma das mãos, onde os *mecanismos* foram assimilados e investigados de forma dissociada. No desenvolvimento da pesquisa ficou claro que há necessidade de estudos que proponham o aperfeiçoamento da notação existente. É importante ressaltar que todas as “instruções” grafadas na partitura estão, incondicionalmente, associadas à digitação e que outras opções digitaçãoais implicariam em novas instruções utilizando os mesmos conceitos apresentados (traslados, pontos de apoio, tipos de toque, indicadores, etc.). Os exemplos utilizados no texto simbolizam pontos que considere relevantes a serem destacados, ora por representarem características técnicas da obra pesquisada, ora representando aspectos interpretativos. Os procedimentos utilizados nos exemplos do decorrer do texto, então, devem ser entendidos como referências para aplicação no restante da obra pesquisada. Cada peça musical trará uma demanda diferente, implicando na verificação e viabilidade dos procedimentos em cada caso. Embora minha pesquisa não visasse a generalização dos resultados apresentados, os mesmos podem ser adaptados, de forma analítica e reflexiva, a outras obras do repertório violonística.

Espero que o texto apresentado tenha proporcionado uma clara compreensão dos procedimentos técnicos e interpretativos que envolvem a obra violonística pesquisada, contribuindo com a ampliação de conceitos e nomenclaturas já existentes e que sirva como referência para futuros trabalhos que abordem a prática reflexiva no desenvolvimento de uma interpretação e, por consequência, uma performance. Óbvio que muitas lacunas permaneceram, ficando meus votos que sejam preenchidas com trabalho futuros.

Acredito ter atingido meu objetivo quando, em resposta à questão problematizadora deste projeto, propus diretrizes e conceitos gerais para uma abordagem técnica e interpretativa, que viabilizaram um fazer musical expressivo no contexto investigado, utilizando métodos e ferramentas de forma dialética, elegendo de forma analítica e crítica, opções satisfatórias.

REFERÊNCIAS

ABDO, Sandra N.. *Execução/Interpretação Musical: Uma Abordagem Filosófica*. In.: Per Musi. Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte: n ° 1, p. 16 □ 24, 2000.

ADAMS, J.. *Historical Review and Appraisal of Research on Learning, Retention and Transfer of Human Motor Skills*. In.: Psychological Bulletin, v. 101, 41-47, 1987.

APEL, Willi. *Harvard Dictionary Of Music*. 2ª edição. Ed.: Halliday Lithograph. Cambridge, 1974.

ARZOLA, Antônio Roberto. *Uma Abordagem Analítico-Interpretativa Do Concerto 1990 Para Contrabaixo E Orquestra De Ernst Mahle*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1986. Dissertação.

BARROS, Guilherme Antônio. *Goethe E O Pensamento Estético-Musical De Ernst Mahle: Um Estudo Do Conceito De Harmonia*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005. Tese.

BARROS, Nicholas de S.. *Gradações No Toque Digital*. In.: Anais do VI Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 2012.

BRITO, António M. V. V. de. *A Influência da Variabilidade do Objectivo Final da Realização da Acção Motora na Coordenação Neuromuscular de Movimentos Balísticos com o Membro Superior*. Tese. Universidade Técnica de Lisboa, 2008.

CARLEVARO, Abel. *Escuela De La Guitarra: Exposicion De La Teoria Instrumental*. Barry, 1979.

CARR, G. *Biomecânica dos Esportes – Um Guia Prático*. São Paulo: Editora Manole, 1998.

CASADO, Alexandre A. *Levantamento Teórico sobre Arcadas e Dedilhados e Técnica do Violino em geral*. In.: Ictus, vol. 12, n. 1, 2011. Disponível em: <<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/view/213>>. Acessado em: 05/10/2014.

CERQUEIRA, Daniel Lemos. “Teoria Da Performance musical”. Disponível em: http://www.academia.edu/241075/Teoria_da_Performance_Musical. Acesso em: 05/01/2013.

CONTRERAS, Antonio de. *La Técnica de David Russell em 165 Consejos*. Sevilla: Cuadernos Abolays, 1998.

COSTA, Flávio Collins. *Um Estudo De Três Obras Sinfônicas De Ernst Mahle: O Encontro Entre O Compositor E O Pedagogo*. Londrina: UEL, 2010. Dissertação.

DUNCAN, Charles. *The Art of Classical Guitar Playing*. Princeton: Summy-Birchard Music, 1980.

DUROZOI, Gérard; ROUSSEL, André. *Dicionário De Filosofia*. Papirus, 2005.

FLESCHE, Carl. *L'Arte Del Violino*. 7ª Edição. Tradução: Alberto Curci. Vol. I & II. Milano: Edizioni Curci, 1998.

FRAGA, Orlando. *Dez Estudos de Leo Brower: Análise Técnico Interpretativa*. Curitiba: Data Música, 2005.

GABRIELSSON, Alf. *Music Performance Research at the Millennium*. In.: Psychology of Music, v.31, p. 221-272, 2003.

GALAMIAN, Ivan. *Interpretación y Enseñanza del Violin*. Tradução: António Resines. Madri: Ediciones Pirámide, 1998.

GARCIA, Maurício Freire. *O Uso da Análise Espectral no Ensino do Instrumento*. UFMG, 2005. Disponível em: <<http://www.proceedings.scielo.br/pdf/smct/n1/n1a12.pdf>>. Acessado em: 05/10/2014.

GIL, Antonio Carlos. *Como Elaborar Projetos De Pesquisa*. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2007.

GILARDINO, Angelo; CHIESA, Ruggero; Et al.. *La Chitarra*. EDT, 1990.

GINSBORG, Jane. *Strategies for Memorizing Music*. In: WILLIAMON, Aaron. Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance. Oxford: Oxford University Press, p. 123-142, 2004.

GODINHO, M.; BARREIROS, J.; CORREIA, P. (1997). *Aprendizagem Motora: Teorias e Modelos*. Lisboa: FMH.

GORDON, Stewart. *Mastering Art of Performance: A Primer for Musicians*. New York: Oxford University press, Inc. 210 p. 2006.

GODINHO, M.; Barreiros, J.; CORREIA, P. (1997). *Aprendizagem Motora: Teorias e Modelos*. Lisboa: FMH.

GRANDJEAN, Etienne.. *Manual de Ergonomia: Adaptando o Trabalho ao Homem*. 4. Ed. Porto Alegre: Bookmann, 1998.

HALL, Susan. *Biomecânica Básica*. 6ª ed. Ed.: Guanabara Koogan. Rio de Janeiro, 2013.

HALLAN, S.. *The Development of Metacognition in Musicians: Implications for Education*. British Journal of Music Education, v. 18, p. 27-39, 2001.

HARRIS, J. C.; HOFFMAN, S. J. *Cinesiologia: O Estudo da Atividade Física*. Porto Alegre: Artmed, 2002.

HOPINKS, Anthony. *Sounds Of Music: A Study Of Orchestral Texture*. Ed. J. M. Dent. Londres, 1982.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1 volume. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

JØRGENSEN, Harald. *Strategies for Individual Practice*. In: WILLIAMON, Aaron. *Musical excellence: Strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press. 2004. p. 85-103.

KENNEDY, Michael. *Dicionário Oxford de Música*. Ed. Dom Quixote. Lisboa, 1994.

KOONCE, Frank. *Right Hand Positioning in Modern Pedagogy: A Comparison of Selected Methods*. In.: *Soundboard*, 2(13), 92), 1986.

LUNA, Iradi T. de. *Quarteto De Contrabaixos 1995 De Ernst Mahle: Análise Interpretativa*. Dissertação. Universidade Federal da Paraíba, 2013.

MAGILL, R. A. *Aprendizagem Motora: Conceitos e Aplicações*. 1. Ed. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

MILANI, Margareth; SANTIAGO, Diana. *Signos, Interpretação, Análise e Performance*. In.: *Revista Científica da FAP, Curitiba*, v.6, p.143-162, jul./dez. 2010

MOURA, Lucas de; AZAMBUJA, Celso C. de. *O Conceito de Técnica Segundo Aristóteles*. XI Salão de Iniciação Científica – PUCRS, 09 a 12 de agosto de 2010. P. 1408 e 1409. Disponível em: <http://www.pucrs.br/edipucrs/XISalaoIC/Ciencias_Humanas/Filosofia/83285-LUCASDEMOURA.pdf>. Acessado em: 04/02/2014.

NEVES, Orlando. *Dicionário Da Origem Das Palavras*. Leya, 2012.

NORTON, Robert L.. *Cinématica E Dinâmica Dos Movimentos*. Artmed, Porto Alegre-RS, 2009.

OLIVEIRA, Jonathan Taylor de; COSTA, Carlos H. C. R.. *O cluster Para Piano Na Música Brasileira Dos Séculos XX e XXI: Formas De Usar E Escrever*. In.: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013.

PAREYSON, Luigi. *Os Problemas Da Estética*. Traduzido por Maria Helena Garcez, 2ªed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PAULA, Alexandre H. de. *Teoria da Análise Biomecânica Através da Observação Visual*. In.: *Revista Digital – Buenos Aires – Ano 8 – N° 51 – Agosto de 2002*. Disponível em:

<<http://www.efdeportes.com/efd51/biom.htm>>. Acesso em: 05/02/2014.

PAULA, Lucas de; BORGES, Maria H. J.. *O Ensino da Performance Musical: Uma Abordagem Teórica sobre o Desenvolvimento dos Eventos Mentais Relacionados às Ações e Emoções Presentes no Fazer Musical*. In.: *Música Hodie* Vol. 4 - Nº 1 – 2004 (pág 29 - 44).

PINKER, Steven. *Como a Mente Funciona*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada De La Guitarra, Basada En Los Principios De La Técnica De Tarrega*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1971.

RAHMEIER, Pieter; AGUIAR, Werner. *O Processo da Escolha de Digitação das Três Peças para Violão (1975) de Ernst Mahle*. In.: In.: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Natal, 2013. Disponível em: <<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/viewFile/2273/497>>. Acessado em: 06/06/2014.

RAMOS, Eliana Asano. *As Relações Texto-música E O Procedimento Pianístico Em Seis Canções De Ernst Mahle: Propostas Interpretativas*. São Paulo: UNICAMP, 2011. Dissertação.

RICHERME, Cláudio. *A Técnica Pianística: Uma Abordagem Científica*. São Paulo: AIR Musical Editora, 1997.

_____. *O Portato na Execução Pianística*. R. Cient./FAP, Curitiba, v.6, p.163-172, jul./dez. 2010. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Revista%206/rev6_art9ClaudioRicherme.pdf>. Acessado em: 05/10/2014.

RINK, John. *Analysis and (or?) Performance*. In.: RINK, J. (ed.) *Musical performance. A guide to understanding*. London: University Press, 2004, p. 35-58.

ROMERO, Pepe. *Guitar Style & Technique*. Nova Iorque: Bradley Publications, 1982.

ROSA, Renato M. *A Prática Deliberada e o Planejamento do Estudo de Violão de Alunos e Professores de Graduação em Música*. In.: *Revista Eletrônica de Ciências Humanas, Letras e Artes*. Seção Estudos, Uberlândia, ano 3, n. 6, p. 35-43, jul./dez. 2010.

ROSEN, Charles. *Plaisir de Jouer Et Plaisir De Penser*. Entrevistas realizadas por Catherine Temerson. Paris: Eschel, 1993.

ROTHSTEIN, William. *Analysis and the Act of Performance*. In.: RINK, J. (ed.) *The practice of performance. Studies in musical interpretation*. London: University Press, 1995, p. 217-240.

RUEDA, Virginia Azagra. *La Salud Del Guitarrista*. Ed.: Acordes Concert. Madrid, 2006.

RYAN, Lee F. *The Natural Classical Guitar: The Principles Of Effortless Playing*. Ed.: The Blod Strummer, Ltda, 1991.

SANTIAGO, Diana. *Proporções nos Ponteiros de Camargo Guarnieri: Um Estudo sobre Representações Mentais em Performance Musical*. In.: EM PAUTA, v. 13, n. 20. Porto alegre: Escola de Música da UFRG, p. 143-185, 2002.

SANTOS, Cristiano Souza dos. *Processo De Criação Do Intérprete: Estudo De Dedilhados Na Aquarelle De Sérgio Assad*. Dissertação. UFBA, 2009.

SANTOS, R. A. T.; HENTSCHKE, L.. *A Perspectiva Pragmática nas Pesquisas sobre Prática Instrumental: Condições e Implicações Procedimentais*. In.: Per Musi, Belo Horizonte, n. 19, p. 72-82, 2009.

SANTOS, R. A. T. *Mobilização de Conhecimentos Musicais na Preparação do Repertório Pianístico ao longo da Formação Acadêmica: Três Estudos de Casos*. 2007. 315 p. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2007.

SCHIMDT, R. *Motor Control and Learning* (2nd Ed.). Champaign, IL: Human Kinetics Publishers, 1988.

_____. *Aprendizagem Motora e Performance Motora: Dos Princípios a Prática*. São Paulo: Movimento, 1993.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos Da Composição Musical*. Tradução: Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1991.

SHEARER, Aaron. *Learning the Classical Guitar*. Pacific, MO: Mel Bay Publications, Vol. 1, 2 e 3. 1990.

SILVA, João Raone Tavares da. *Reminiscências Op. 78 De Marlos Nobre: Um Estudo Técnico E Interpretativo*. Bahia: UFBA, 2007. Dissertação.

SOARES, Albérgio C. D.. *Orientadores Técnicos Nos Estudos IV e VII De Francisco Mignone*. Dissertação. Universidade Federal da Bahia, 1998.

SOUZA, Ruan Santos. *Técnicas Expandidas E Processos De Aprendizagem No Repertório Contemporâneo Para Violão Solo: Estudo Multicaso No Bacharelado Em Instrumento Da UFBA*. Dissertação. Salvador, 2013.

STEARNS, R. H. *Right Hand Lute Technique and Guitarists History and Modern Reality*. In.: Soundboard, 6(2), p. 42-6, 1979.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside (Connecticut; EUA): Alfred Publishing Co., 1995.

TRAGTENBERG, Lucila. *Performance e Processos de Criação da Interpretação Vocal: Metodologia e Sistemas*. In.: Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética, X Edição, 2012.

ULLOA, Mario. “Articulação Musical E Técnica Instrumental: Sugestões para Aprimorar o Desempenho Instrumental no Violão”. Bahia: *Ictus* 5 (2004). 53-56.

UNES, Wolney. *Entre Músicos E Tradutores: A Figura Do Intérprete*. Goiânia: Editora da UFG, 1988.

VETROMILLA, Clayton; BRAGA, Luis Otávio. *O Violão na Música Erudita Brasileira: Duas Obras Inscritas no I Concurso FUNARTE/ Irmãos Vitale (1978/1979)*. In.: Cadernos do Colóquio, UNIRIO. Vol. 10, nº 01, 2009. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewFile/449/1026>>. Acesso em: 10 de Janeiro de 2013.

ZANON, Fábio. *A Arte do Violão*. Roteiro do programa de rádio transmitido pela Cultura FM. Disponível em: <<http://aadv.home.comcast.net/>>. Acessado em: 10/01/2013

WINTER, Leonardo Loureiro; SILVEIRA, Fernando José. *Interpretação E Execução: Reflexões Sobre a Prática Musical*. In.: Per Musi, nº13, Belo Horizonte. 63-82, 2006.

WOLFF, Daniel. *Como Digitar uma Obra para Violão*. In.: Violão Intercâmbio, São Paulo, n. 46, p. 15-17. 2001.

CDS

Marcus Llerena. Toque Solo: Nikita Music. 2008. 1 CD, faixas 18-19 (04 min 47).

SITES

<<http://queconceito.com.br/tecnica>>

<<http://www.dicio.com.br/mecanismo/>>

<<http://conceito.de/tecnica#ixzz2r2L64giF>>

<<http://dictionary.reference.com/browse/technique>>










APÊNDICIES

Apêndice 1 – Obras de Ernst Mahle para violão.

Catálogo de Obras – Ernst Mahle – 2011

VIOLÃO		
Violão Solo		
A 16	AS MELODIAS DA CECÍLIA (1972)	
C 95	SUITE (1975)	
C 95a	TRÊS PEÇAS PARA VIOLÃO (1975)	
Duos		
C 29	DUAS PEÇAS PARA CANTO E VIOLÃO (1967): Epígrafe (G. de Almeida) para Tenor (Soprano) Queixa da Moça Arrependida (R. Couto) para Soprano	Canto e Violão
C 55c	LEILÃO DE JARDIM (1971) Texto: Cecília Meirelles	Voz Aguda e Violão
C 55a	LEILÃO DE JARDIM (1971) Texto: Cecília Meirelles	Voz Grave e Violão
B 27e	NATAL (1987) (Texto: Vinicius de Moraes)	Voz Aguda e Violão
B 27d	NATAL (1980) (Texto: Vinicius de Moraes)	Voz Grave e Violão
B 28a	QUADRAS AO GOSTO POPULAR (1981) Texto: Fernando Pessoa	Barítono e Violão
B 28ab	QUADRAS AO GOSTO POPULAR (1981) Texto: Fernando Pessoa	Soprano e Violão
C 160	SONATA (1985)	Violino e Violão
Trios		
C 81	DUAS PEÇAS (1974) (Textos de C. Meirelles) a) Uma Flor Quebrada b) A Chácara do Chico Bolacha	Soprano, Flauta e Violão
C 175	TRIO (1992)	Violino, Violoncelo e Violão
C 160a	TRIO (1995)	Flauta, Violino e Violão
Quartetos		
A 38	DANÇA DOS PALHAÇOS (iniciantes) Barroco	2 Clarinetas, Contrabaixo (ad lib.) e Piano
C 143a	FIGURINHAS I e II (1980) Texto: Cecília Meirelles	Soprano, Mezzo, Contralto e Violão
C 55e	LEILÃO DE JARDIM (1981) Texto: Cecília Meirelles	Soprano, Mezzo, Contralto e Violão
B 30a	OU ISTO OU AQUILO (1981) Texto: Cecília Meirelles	Soprano, Mezzo, Contralto e Violão
B 28	QUADRAS AO GOSTO POPULAR (1981) Texto: Fernando Pessoa	Soprano, Mezzo, Contralto e Violão
Violão e Orquestra		
OI 25	CONCERTINO (espanhola) arranjo E. Mahle	Violão e Orquestra Infante-Juvenil
C 51	DIÁLOGO (1971)	Violão e Orquestra de Cordas
C213a	CONCERTINO (2010)	Violão e Orquestra de Cordas

Apêndice 2 – Tabela com símbolos utilizados como orientadores por Raone (2007).

Símbolo	Definição
	Apagamento da corda indicada.
	Apagamento da corda indicada por um dedo da mão direita (<i>p,i,m,a</i>) ou da mão esquerda (1,2,3,4).
	Tocar as notas simultaneamente com um dedo da mão direita.
	Apagamento de cordas com a borda externa da mão direita.
	Apagamento de cordas com a borda interna da mão esquerda.
	Tocar a nota indicada com o polegar da mão esquerda.
	Posição transversal do braço esquerdo em relação ao braço do violão. Aqui, os dedos são posicionados paralelamente aos trastes
	Posição semi-transversal. O braço esquerdo fica posicionado com o cotovelo afastado do corpo, direcionado para a sua esquerda.
	Posição oblíqua. O braço esquerdo posiciona-se com o cotovelo direcionado para o lado do corpo, ou seja, no sentido

Apêndice 3 – Lista de abreviaturas encontradas no trabalho de Santos (2009)

LISTA DE ABREVIATURAS

<i>a</i>	Dedo anelar de mão direita
ab	Abertura de mão direita
AB	Abertura (distensão) de mão esquerda
ap	Toque com apoio de mão direita
apl	Apresentação longitudinal de mão direita
apt	Apresentação transversal de mão direita
APL	Apresentação longitudinal de mão esquerda
APT	Apresentação transversal de mão esquerda
c.	Compasso
cc.	Compassos
con	Contração de mão direita
CON	Contração de mão esquerda
Ex.	Exemplo
GA	Dedo guia ativo
GI	Dedo guia inativo
GSI	Dedo guia semi-inativo
<i>i</i>	Dedo indicador de mão direita
<i>m</i>	Dedo médio de mão direita
<i>p</i>	Dedo polegar de mão direita
PA	Ponto de apoio
PAA	Ponto de apoio antecipado
PAM	Ponto de apoio mantido
pos	Posição de mão direita
POS	Posição de mão esquerda
sl	Salto livre de mão direita
SL	Salto livre de mão esquerda

Apêndice 4 – Trabalhos encontrados que investigaram a obra de Ernst Mahle.

	NOME	AUTOR	TIPO DE TRABALHO / ANO	INSTITUIÇÃO
1	UMA ABORDAGEM ANALÍTICO-INTERPRETATIVA DO CONCERTO 1990 PARA CONTRABAIXO E ORQUESTRA DE ERNST MAHLE	ANTONIO ROCIA DALPOZZO ARZOLLA	DISSERTAÇÃO / 1996	UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNI-RIO
2	THE VIOLA COMPOSITIONS OF ERNST MAHLE AND THEIR IDIOMATIC	SÔNIA FERES-LLOYD	DISSERTAÇÃO / 2000	LOUISIANA STATE UNIVERSITY – LSU
3	ERNST MAHLE: 50 ANOS DE BRASIL E ANÁLISE DOS PONTEIOS: “PONTEIO 1972” E “OS SAPOS”	JOÃO PAULO CASAROTI	DISSERTAÇÃO / 2001	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
4	O SALMO 150 DE ERNST MAHLE – QUESTÕES COMPOSICIONAIS E INTERPRETATIVAS	CÍNTIA MARIA ANNICHINO PINOTTI	DISSERTAÇÃO / 2002	UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP
5	AS SONATAS E SONATINAS PARA PIANO DE ERNST MAHLE: UMA ABORDAGEM DOS ASPECTOS ESTILÍSTICOS	ELIZANE TOKESHI	ARTIGO / 2002	REVISTA PER MUSI, VOL. 3
6	O CARIMBÓ NA VISÃO DE ERNST MAHLE: ABSORÇÃO DE MELODIAS E RITMOS FOLCLÓRICOS EM UMA PEÇA DE CONCERTO	LECI MARIA RODRIGUES PARREIRA	DISSERTAÇÃO / 2004	REVISTA HODIE, VOL. 4, Nº 2
7	GOETHE E O PENSAMENTO ESTÉTICO-MUSICAL DE ERNST MAHLE: UM ESTUDO DO CONCEITO DE HARMONIA	GUILHERME ANTONIO SAUERBRONN DE BARROS	TESE / 2005	UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNI-RIO
8	UM ESTUDO DE TRÊS OBRAS SINFÔNICAS DE ERNST MAHLE: O ENCONTRO ENTRE O COMPOSITOR E O PEDAGOGO	FLÁVIO COLLINS COSTA	DISSERTAÇÃO / 2010	UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNI-RIO
9	AS RELAÇÕES TEXTO-MÚSICA E O PROCEDIMENTO PIANÍSTICO EM SEIS CANÇÕES DE ERNST MAHLE: PROPOSTAS INTERPRETATIVAS	ELAINE ASANO RAMOS	DISSERTAÇÃO / 2011	UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS – UNICAMP
10	QUARTETO PARA CONTRABAIXOS (1995) DE ERNST MAHLE: ANÁLISE INTERPRETATIVA	IRADI TAVARES DE LUNA	DISSERTAÇÃO / 2013	UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA – UFPB
11	O PROCESSO DA ESCOLHA DE DIGITAÇÃO DAS TRÊS PEÇAS PARA VIOLÃO DE ERNST MAHLE	PIETER RAHMEIER & WERNWE AGUIAR	CAMUNICAÇÃO – 2013	XXII CONGRESSO DA ANPPOM

Fonte: Luna (2013) e arquivos pessoais.

Apêndice 5 – Questionário apresentado ao compositor



Departamento de Comunicação e Artes (DeCA)
Programa de Mestrado em Música na Área de Performance

Antes de tudo, gostaríamos de agradecer a gentileza de responder a esse questionário, carinhosamente desenvolvido para coleta de dados que subsidiarão a pesquisa ora desenvolvida. O questionário abaixo faz parte da pesquisa em performance musical (violão) realizada na Universidade de Aveiro sobre a obra *Suite* (1975), sob a orientação do Prof.º Dr. Pedro Rodrigues e co-orientação do Prof.º Paulo Vaz de Carvalho.

QUESTÕES HISTÓRICAS

1) Quando e como começou o interesse em compor para violão, seja solo ou como instrumento acompanhador?

Em 1953 foi fundada a Escola de Música de Piracicaba. Desde o começo o Prof. Sergio Belluco tinha alguns bons alunos. Em 1971 promovemos o I concurso "Jovens Instrumentistas", para diversos instrumentos, entre eles o violão. Como peça de confronto eu tinha escrito o Concertino para Violão e Orquestra Infanto-juvenil OI 25. Apareceram uns 50 candidatos! No próximo concurso já existiam as Melodias da Cecilia (A 16) para livre escolha de peça nacional.

2) A obra “Diálogo” para violão e cordas (1971) é dedica a Sérgio Belluco. Há algum intérprete no qual se inspirou para escrever a obra *Suite* (1975)?

O manuscrito original onde constava a dedicatória infelizmente se perdeu, e eu não me lembro. Passaram alguns bons violonistas pela Cultura Artística⁵¹, podia ter sido

51 Fundada em 1912, a Sociedade de Cultura Artística tem como missão promover e divulgar obras de artes plásticas e performáticas tais como exposições, concertos, recitais, conferências e espetáculos teatrais e de dança de elevado nível técnico, cultural e artístico. Criada como uma sociedade de amigos, a Cultura Artística é uma instituição privada sem fins lucrativos cujas atividades são custeadas por doações de pessoas físicas, patrocínio de empresas e contribuições dos sócios-assinantes, além da venda de ingressos para as apresentações. As principais atividades desenvolvidas atualmente abrangem a Temporada Cultura Artística, que acontece sempre na Sala São Paulo, a série de música de câmara, realizada em diversas casas de espetáculos da cidade, as ações educativas e o apoio a montagens teatrais. Disponível em: <<http://www.culturaartistica.com.br/quem-somos/>>. Acessado em: 05/10/2014.

Dagoberto Linhares, mas não tenho certeza.

3) Houve algum motivo ou evento em particular para a composição da obra *Suite para violão solo* (1975)?

Estes violonistas tocavam obras modernas de Villa-Lobos, Leo Bouwer etc. e um deles deve ter pedido uma peça minha.

4) Encontrei uma gravação (não comercial) da obra *Suite* (1975) interpretada pelo violonista Álvaro Henrique e de dois movimentos (“Rapsódia” e “Moto Perpétuo”) pelo violonista Marcus Llerena no álbum “Toque Solo”. O senhor teria informações sobre a estreia e outras interpretações da *Suite para violão solo*, edições e gravações?

Me lembro vagamente que alguém tocou em Lima (Peru), mas também não tenho certeza se foi a 1ª execução. Como não ligo muito para gravações, não sou capaz de enumerar estas. Jeff Anvinson, nos Estados Unidos começou fazer uma edição completa da minha obra para Violão, no Google ele também publicou um catálogo geral.

5) Segundo Clayton Vetromilla a obra “Três peças” escritas para violão solo obteve menção honrosa no *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão*, ocorrido entre os anos 1978 e 1979. Essa obra foi, de fato, composta para esse concurso?

Enquanto a Suite (1975) ainda não foi executada, surgiu a chance de participar de um concurso, mas existiu um limite de duração. Isso explica a escolha das 3 peças Monólogo, Moto Perpétuo e Diálogo.

6) Em que momento ou circunstância o senhor decidiu incorporar, caso tenha sido esse o objetivo, mais três movimentos a obra “Três peças” (C95a) originando a obra *Suite para violão* (C95)?

Enquanto a Suite (1975) ainda não foi executada, surgiu a chance de participar de um concurso, mas existiu um limite de duração. Isso explica a escolha das 3 peças Monólogo, Moto Perpétuo e Diálogo.

QUESTÕES SOBRE A COMPOSIÇÃO

1) O senhor é bastante ligado ao ensino de música. Qual sua percepção sobre o compositor estar ligado ao ensino musical?

Praticamente todos os compositores tinham alunos. É difícil um compositor de música erudita ganhar a vida compondo, os compositores então estão ligados ao ensino (UNIVERSITÁRIO!). Meu caso é raro, como Mendelssohn e Sarasate não tinha problemas

financeiros. Comecei lecionar por idealismo, acredito que a música seja alimento da alma humana, sendo especialmente importante para crianças e jovens.

2) O conjunto de músicas “As melodias da Cecília para violão” (A16) possui um carácter pedagógico ou didático onde afirma o interesse que “os jovens estudantes tenham prazer em executá-las”. Há essa intenção na *Suite para violão* (1975)?

Nesta suite não há nenhuma intensão didática. É tão difícil que um principiante não vai pôr a mão!

3) O movimento “Monólogo”, assim como o “Diálogo” e o “Moto Perpétuo”, fazem parte da *Suite para violão solo* e da obra *Três peças*, também para violão solo. É descrito no anexo a obra *Três peças* como “espécie de recitativo”. O movimento possui um desenvolvimento constituído de momentos de acordes e outros de melodias que lembram, guardadas as devidas diferenças estilísticas, obras renascentistas como “Canción del Emperador” - Luis Narváes e “Fantasía de consonancias y redobles” - Luis Milan. Existe alguma relação?

Não conheço estas obras, mas imagino que já o rei David tenha tocado algum tipo de acorde e depois cantado a melodia. Toco o Cravo bem temperado de Bach. No I volume tem o prelúdio em mi b menor que talvez servisse de inspiração, neste caso.

4) Em sua pesquisa sobre a obra “Quarteto pra contrabaixos” (1995), Luna (2013) afirma que o “contato (...) com material produzido para o aprendizado dos seus alunos na Escola de Música de Piracicaba foi importante para entender o uso do modalismo na peça estudada”. Existe alguma(s) técnica(s) específica(s) utilizada(s) na composição da *Suite para violão* (1975) como cromatismo, modalismo, etc.?

O Ostinato baseia-se numa série dodecafônica que no começo aparece completa e depois apenas parcialmente. Estudei técnica dodecafônica com H. J. Koellreutter, mas antes já conheci a música de Bãrtok e no Brasil mais tarde o folclore nordestino. Meu trabalho "Escalas e Séries (D30) dá uma completa exposição das escalas (existem mais de 1000!). Gostei especialmente das combinações lídio-mixolídio e frígio-dórico que aparecem em muitas das minhas obras.

5) Arzolla (1996, p. 36) comenta sobre a influência das obras de Bartók e Villa-Lobos em suas composições “tendo em vista que serviram como modelos para suas composições”, sobretudo pelo uso de elementos folclóricos. Caso exista, como descreverias as influências desses compositores na sua obra para violão e, mais especificamente, sobre a *Suite para violão* (1975)?

O Ostinato baseia-se numa série dodecafônica que no começo aparece completa e depois apenas parcialmente. Estudei técnica dodecafônica com H. J. Koellreutter, mas antes já conheci a música de Bãrtok e no Brasil mais tarde o folclore nordestino. Meu trabalho "Escalas e Séries (D30) dá uma completa exposição das escalas (existem mais de 1000!). Gostei especialmente das combinações lídio-mixolídio e frígio-dórico que aparecem em

muitas das minhas obras.

6) Existe algum tema de origem folclórica, seja ele de natureza rítmica ou melódica, permeando a *Suite para violão solo* (1975)?

No Diálogo da suite percebe-se a minha técnica modal e talvez uma leve influência do folclore brasileiro.

7) Há trechos em alguns movimentos em que algumas ressonâncias ou vozes poderiam ser mantidas, como exemplo poderia citar a seção em *prestíssimo* na “Rapsódia” (1º movimento) e a segunda parte do “Ostinato” (6º movimento). Elas seriam bem-vindas?

Os instrumentos como harpa e guitarra não tinham abafadores, somente podia-se abafar o som com o dedo. O cravo do barroco tinha os abafadores automáticos, mas não tinha o pedal da suspensão do pianoforte, O cravista no barroco mantinha muitas notas (do acorde) com os dedos, o que não estava escrito nas partituras. O bom senso tem que indicar o que pode continuar soando e o que não.

8) Como o senhor definiria, de modo geral, as possibilidades interpretativas ao violão, mais especificamente sobre a obra *Suite para violão solo* (1975)?

Ensinei para os meus alunos: na dúvida experimentem de diversas maneiras, o ouvido indica o que é melhor (o ouvido em música é a última instância!)

9) Gostarias de fazer alguma consideração ou comentário sobre a obra *Suite para violão solo* (1975)?

Fico contente que os virtuosos do violão a executem já que eu mesmo não seria capaz de fazê-lo, embora tenha experimentado tudo no meu violão.

Cordialmente,

Vinícius de Lucena Fernandes.

ANEXOS

SUÍTE PARA VIOLÃO SOLO (1975)

I - RAPSÓDIA

Edição: Vinicius de Lucena

Ernst Mahle

ME

MD

Pos. Fixa

VI VII VIII V II

(p,i,m) II III II

ff *pp* *ff*

ME

MD

Pos. Fixa

V VI

pp *p* *p* *pp cresc.* *mf dim.*

ME

MD

vibrato

I (prestissimo)

(ME) *pp* *mp*

fz *fz*

⊗ a ⊗ p ⊗ p ⊗ p ⊗ i ⊗ p ⊗ i

ME

MD

mp *mp*

⊗ m ⊗ a ⊗ p ⊗ p ⊗ p ⊗ a ⊗ p ⊗ p

ME. II

MD.

Pos. Fixa

25

27

ME.

MD.

ff

ME.

MD.

rond.

pp

XI VIII IX XI VIII IX

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

ME.

MD.

simile

IV

2 1 3 2 1 3 4 4 2 simile

ME. MD.

32

IV 2 1 3 2 1 V 4 1 3 1 simile VIII 4 4 simile rit.

ME. MD.

34

VI (vibrato) Pos. Fixa ff

ME. MD.

36

rit. XII adagio molto ppp

II - PASSACALE

Edição: Vinicius de Lucena

Ernst Mahle

The musical score for "II - PASSACALE" is presented in two systems of staves. The first system covers measures 1 through 8, and the second system covers measures 9 through 13. The music is written in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The score includes various dynamics (f, p, mf) and articulations (staccato, accents). Fingerings and breathings are indicated throughout.

Measure 1: Treble clef, 3/4 time. Key signature: one sharp (F#). The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line starts with a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 2: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 3: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 4: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 5: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 6: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 7: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 8: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 9: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 10: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 11: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 12: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

Measure 13: Treble clef, 3/4 time. The melody has a quarter rest, followed by a quarter note G4 with a plus sign (+). The bass line has a quarter rest, followed by a quarter note F#3. A fingering of 0 is shown for the bass line.

16

III *pp*

(a2) (a3)

19

ff

(m4)

22

IV VI I

ff *ff*

(p,i,m,a) (a3) (a3)

25

V III

2(dga)

(a3)

27 3

29

poco rit.

III - DIÁLOGO

Edição: Vinícius de Lucena

Ernst Mahle

The musical score is written for guitar and piano in 2/4 time. It consists of four systems of music, each with a guitar staff on top and a piano staff on the bottom.

- System 1 (Measures 1-6):** The guitar part features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The piano part has a rhythmic accompaniment with chords and dynamics like *f* and *p*. Fingerings and articulations such as *m(ap)*, *i(ap)*, and *m(ap)* are indicated.
- System 2 (Measures 7-10):** The guitar part continues with a melodic line and a bass line with chords. The piano part has a rhythmic accompaniment with chords and dynamics like *p*. Fingerings and articulations such as *(a1)*, *m*, and *IV* are indicated.
- System 3 (Measures 11-14):** The guitar part features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The piano part has a rhythmic accompaniment with chords and dynamics like *p*. Fingerings and articulations such as *(SL)*, *V*, *II*, and *I* are indicated.
- System 4 (Measures 15-18):** The guitar part continues with a melodic line and a bass line with chords. The piano part has a rhythmic accompaniment with chords and dynamics like *f subito* and *p*. Fingerings and articulations such as *(p4)*, *III*, *I*, *a*, *m*, *(p6)*, *m(ap)*, *i(ap)*, *m(ap)*, *i(ap)*, *m(ap)*, and *III (a1)* are indicated.

Musical score for measures 40-46. The upper staff shows a complex melodic line with triplets and slurs. The lower staff features a bass line with fingerings (i, m, i, m, i, m, i, m, i, m) and dynamic markings (f, p, p). Measure numbers 40, 41, 42, 43, 44, 45, and 46 are indicated.

Musical score for measures 47-52. The upper staff continues the melodic development with slurs and triplets. The lower staff includes fingerings (i, m, i, m, i, m, i, m, i, m) and dynamic markings (f, p, p). Measure numbers 47, 48, 49, 50, 51, and 52 are indicated.

Musical score for measures 53-55. The upper staff shows melodic phrases with slurs and triplets. The lower staff features fingerings (i, m, i, m, i, m, i, m, i, m) and dynamic markings (p, p, mf, p). Measure numbers 53, 54, and 55 are indicated.

Musical score for measures 56-60. The upper staff continues the melodic line with slurs and triplets. The lower staff includes fingerings (i, m, i, m, i, m, i, m, i, m) and dynamic markings (mf, p, p). Measure numbers 56, 57, 58, 59, and 60 are indicated.

2

28

VI XII XI VII V III I

p

35

III (p6) IV (p6) V (a3) II I

p

Pos. Fixa

42

II IV I

II IV I IV II IV

p

Pos. Fixa

49

II IV I

III II (p4) III (p6) IV (p6) IV (p6)

p

Pos. Fixa

55 II (a2) III IV

(p6) (a2) (a1) III (a2) II (p6) III (p4) I

Pos. Fixa

61 f I

II III (p5) (p4) (p6)

68 IV I IV III

IV V (a3) (p6) (a3) IV (p6) (p6) (p5) (p6) III (a1) (p6)

75 f IV VI

(a1) II (p4) (p4) I (p3)

81 IX XII X VIII

4
87

Pos. Fixa

VI VIII $\leftarrow 4$ 2-dgsa VI $\leftarrow 4$ 2-dgsa IV $\leftarrow 4$ 2-dgsa II $\leftarrow 4$ IV

93

III $\leftarrow 3$ I $\leftarrow 3$ $\leftarrow 3$ $\leftarrow 3$

99

(SL) $\leftarrow 3$ IV $\leftarrow 4$ (BVI) $\leftarrow 3$

102

(a2) IV (a3) III (p4) II (p4) I (i+)

34

XII (1-dgi) II

rit. -

3

VI - OSTINATO

Edição: Vinícius de Lucena

Ernst Mahle

3a corda = F \sharp
Presto

M.E.

M.D.

p (1a vez no atadilho; 2a na roseta)

5

* abafar na 1a vez

9

13

17

46

Musical notation for measures 46-49. Treble clef, 4/4 time. Right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include p and mp.

50

Musical notation for measures 50-53. Treble clef, 4/4 time. Right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include p and mp.

54 *ff*

Musical notation for measures 54-57. Treble clef, 4/4 time. Right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include p and mp.

58

Musical notation for measures 58-62. Treble clef, 4/4 time. Right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include p and mp.

63

Musical notation for measures 63-66. Treble clef, 7/8 time. Right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include p and mp.

67 *f* (atadilho)

Musical notation for measures 67-70. Treble clef, 7/8 time. Right hand has a melodic line with slurs and fingerings. Left hand has a bass line with slurs and fingerings. Dynamics include p and mp.

4
71

75

79

83

87 (staccato)