

Transição técnica e *habitus* dos cordofones dedilhados europeus

Nicolas de Souza Barros

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

Resumo: baseado em uma pesquisa bibliográfica, neste trabalho o autor tenta estabelecer correlações entre momentos de transição técnica na história dos cordofones dedilhados europeus e algumas formulações de Pierre Bourdieu e Theodor Adorno. As passagens nos procedimentos instrumentais produziram oscilações no campo, *habitus* e capital simbólico postulados por Bourdieu. Um livro recente composto por fragmentos variados relativos à 'Teoria da Reprodução Musical' de Adorno é central à reflexão sobre conexões entre os dados historiográficos levantados e conceitos de sentido musical e técnica colocados pelo filósofo alemão. Entre as hipóteses do estudo, a integração de técnicas atualmente consideradas heterodoxas seria benéfica ao estudo instrumental, aumentando tanto as possibilidades expressivas quanto a potência técnica. Outra seria que no processo de assimilação destas, a oralidade sempre antecedeu à escrita. Finalmente, as motivações percebidas para as passagens técnicas formam um universo que reúne aspectos organológicos e a mudança nas percepções sobre o *habitus* e o campo da performance instrumental.

Palavras-chave: Técnica instrumental. Transição. *Habitus*. Violão

Abstract: based on bibliographic research, the author attempts in this study to establish correlations between moments of technical transition in the history of European plucked chordophones and some formulations of Pierre Bourdieu and Theodor Adorno. Changes in technical procedures produced oscillations in the field, *habitus* and symbolic capital postulated by Bourdieu. A recent book composed of varied fragments related to the 'Theory of Musical Reproduction' by Adorno is central to a perusal on connections between the historiographic data listed and his conceptions concerning musical meaning and technique. Among the hypotheses of the study, the integration of techniques currently considered heterogeneous would be beneficial to instrumental study, augmenting both expressive possibilities and instrumental potency. Another is that in the process of assimilation, orality always precedes the written document. Finally, that in the array of motivations perceived in the technical transitions, there are both organological rationales as well as changes in perceptions about *habitus* and the field of instrumental performance.

Keywords: Instrumental technique. Transition. *Habitus*. Guitar

Introdução

Este estudo é baseado em uma pesquisa bibliográfica, inicialmente enfocando os seguintes momentos de transição técnica na história dos cordofones dedilhados europeus: a) a passagem do plectro para dedos dos alaudistas na segunda metade do século XV; b) a mudança na posição da mão direita dos alaudistas no final do século XVI; c) a inserção do anular e do toque apoiando no universo técnico dos violonistas nas décadas derradeiras do século XIX e iniciais do posterior, e; d) o atual momento 'pós-moderno' da técnica violonística, iniciado a partir da década de 1980. Na segunda parte do artigo, serão estabelecidas correlações entre os dados levantados com algumas formulações de Pierre Bourdieu e Theodor Adorno.

As mudanças nos procedimentos instrumentais produziram oscilações no campo, *habitus* e capital simbólico postulados por Bourdieu. Já um livro editado em 2001 e posteriormente traduzido para o inglês¹, *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion: Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, é composto por fragmentos variados relativos à 'Teoria da Reprodução Musical' de Theodor Adorno e fundamenta uma reflexão sobre conexões entre os dados historiográficos levantados e conceitos de sentido musical e técnica colocados pelo filósofo alemão. Entre as hipóteses do estudo, a integração de técnicas atualmente consideradas heterodoxas seria benéfica para o estudo instrumental, aumentando tanto as possibilidades expressivas quanto a

potência técnica. Outra seria que no processo de assimilação destas, a oralidade sempre antecedeu a escrita. Finalmente, as motivações percebidas das passagens técnicas formam um universo que reúne aspectos organológicos e a mudança nas percepções sobre o *habitus* e o campo da performance instrumental.

No trabalho, os termos polegar, indicador, médio e anular serão substituídos em alguns momentos pelos signos p, i, m e a, principalmente relativo à designação de gestos compostos.

Quatro momentos de transição na técnica de mão direita de instrumentos de cordas dedilhadas ocidentais

O século XV: a consolidação da técnica digital dos alaudistas renascentistas

No século XV, o movimento humanista italiano do período influencia claramente a teoria, composição e interpretação musical da época. A ausência de obras grafadas contrasta com a proeminência do alaúde contemporâneo em fontes iconográficas e literárias da época, cujo papel na 'tradição não escrita' do período foi destacado por Smith (2002, p. 38).

Neste momento pré-digital da técnica do alaúde, era ainda utilizado o plectro que acompanhou a introdução do instrumento na cultura europeia séculos antes. O alaudista italiano Pietrobono Burselis (c. 1417-1497) foi um dos principais virtuosos contemporâneos, sendo enaltecido pelo teórico contemporâneo Johannes Tinctoris². De praxe, apresentava-se acompanhado por outro instrumentista:

¹ ADORNO, Theodor W. *Towards a Theory of Musical Reproduction*. UK: Polity Press, 2006. O autor agradece a Bartholomeu Wiese Filho e Luiz Otávio Braga por suas contribuições à parte teórica deste estudo.

² Johannes Tinctoris (c. 1435 – 1511) foi um dos mais influentes teóricos musicais do seu

A lira que é chamada o alaúde, nós a empregamos nos banquetes, danças e entretenimentos públicos e privados, e nisto muitos alemães são excelentes e renomados. Assim alguns duos poderão tocar a melodia de qualquer peça que você quiser nomear e improvisar maravilhosamente com tal gosto que a performance não poderá ser igualada. Entre estes, Petrus bônus, alaudista de Ercole, o Duque de Ferrara, é na minha opinião preeminente.

Usando um plectro para executar a voz superior de uma obra polifônica à três vozes, Pietrobono teve uma performance descrita pelo poeta, cantor e retórico cego Aurélio Brandolini (1454-1497)³, que enalteceu a sua velocidade e facilidade:

tempo, sintetizando as práticas musicais de seu tempo. Apud SMITH, 2002, p. 42: "The lyre that is called the lute, we employ in banquets, dances and entertainments both public and private, in which many Germans are excellent and esteemed. So some duos may apply themselves to the melody of any piece that you may wish to name and play diminutions marvelously, with such taste that their execution cannot be rivaled. Among these, Petrus bônus, lutenist of Ercole, Duke of Ferrara, is in my opinion preeminent".

³ GALLO, F. Alberto. *Music in the Castle: troubadours, Books and Orators in Italian Courts of the Thirteenth, Fourteenth and Fifteenth Centuries*. Tradução de Anna Herklotz e Kathryn Krug. Chicago: University of Chicago Press, 1995, p. 88. Gallo cita numerosos outros poetas que elogiam a arte de Pietrobono. Apud SMITH, p. 43: "Play close attention, while his left hand runs over the entire cithara, how that hand goes rapidly over the melodious strings. You will wonder at how all his fingers fly together, how a hand may be in so many places all at once. Now it runs to the top of the instrument, now to its depths. You

Prestem atenção cuidadosa, enquanto a sua mão esquerda corre pela cithara inteira, como esta mão viaja velozmente pelas cordas melodiosas. Vocês irão se maravilhar como todos os seus dedos voam simultaneamente, como uma mão pode estar em tantos lugares simultaneamente. Agora corre para o topo do instrumento, agora para as suas profundezas. Você poderia jurar que não poderia ser somente uma mão e somente uma lira, mas mil mãos voando, mil liras soando. Olhem de perto como ele golpeia com seu plectro de marfim (...) Veja como são variados os ritmos que ele percute para [acompanhar] a mesma canção (...). Enquanto isto seu acompanhador fiel se mantém firme e toca fixamente o tenor.

Fontes iconográficas indicam que até 1450, o alaudista solista era geralmente acompanhado por músicos tocando harpas ou giteras⁴, mas que posteriormente, o duo de alaúdes ficou mais em voga. Variadas fontes dos últimos trinta anos do século XV retratam um alaudista usando plectro enquanto outro emprega os dedos da mão direita⁵, possibilitando a hipótese

could well swear that it is not only one hand and one lyre, but a thousand hands and a thousand lyres playing. Look closely at how he hammers with the quill of ivory (...). Listen to how he varies the rhythms that he strikes to (...) the same song (...). In the while, his faithful companion holds fast and plays the tenor firmly".

⁴ Um pequeno cordofone com forma de alaúde e 4 afinações.

⁵ Apud SMITH, p. 37, citando IVANOFF, Vladimir. "Das lautenduo um 15. jahrhundert.: *Basler Jahrbuch für nistorische Musikpraxis* 8. Frankfurt, 1984, p. 147-162.

que estes duos contribuíram à transição técnica do plectro para os dedos. O próximo passo lógico seria a execução polifônica em um único instrumento, tocando obras compostas por outros compositores para três ou quatro vozes.

Na realização da polifonia com um plectro, a principal limitação seria a impossibilidade de tocar notas em ordens ⁶ não adjacentes sem a necessidade de arpejar os bicordes (ou tricordes). Esta barreira seria vencida pela retirada daquele dispositivo, que é substituído por uma técnica permitindo o manejo independente do polegar, relativo ao indicador e médio da mão direita. Esta metodologia seria ainda incomum na década de 1480 e um alemão é apontado pelo teórico contemporâneo Johannes Tinctoris (c. 1435-1511) como um dos primeiros a demonstrar a performance digital, sendo possível postular que ele tenha levado este estilo instrumental à Itália⁷:

Além disso, outros conseguem fazer o que é mais difícil; isto é, tocar uma obra sozinhos, e muito habilmente, não somente em duas partes, mas até em três ou quatro. Por

exemplo, Orbus, o alemão, ou Henri que estava recentemente no serviço de Carlos o Duque da Borgonha; o Alemão era insuperável nesta arte.

Apesar da inexistência de referências literárias relatando esta passagem técnica, diversas fontes iconográficas entre 1450-1500 permitem a descrição da nova metodologia, na qual foi adotada uma postura semelhante àquela empregada por alaudistas usando plectros. A disposição da mão direita seria praticamente paralela às cordas, com o antebraço repousando no final da caixa harmônica na altura da ponte; o mínimo (e às vezes o anular) atua como um agente estabilizador da mão, repousando na tampa abaixo da corda mais aguda, e o polegar atua por dentro do indicador, sendo acionado em direção à palma da mão. Esta postura é denominada a 'primeira posição' da técnica alaudística pelo alaudista e musicólogo chileno Oscar Ohlsen (1991, p 12); outra nomenclatura é 'polegar por dentro'. Um detalhe importante: a maioria dos alaúdes retratados até as últimas décadas do século XVI são pouco maiores do que um bandolim moderno.

As semelhanças entre as duas técnicas motivam o posicionamento da quase totalidade dos musicólogos ligados ao tema de que o plectro representaria a origem da técnica digital. Apesar disso, os primeiros registros da nova técnica na prática instrumental irão aparecer somente no século XVI. Este momento de transição não foi acompanhado por uma unificação geral nas estruturas de mão direita dos cordofonistas europeus. Um retrato interessante da efervescência da época é oferecido no depoimento do músico espanhol Luis Venegas de Henestrosa, no qual são listadas as variadas opções digitais usadas na execução escalar de

⁶ A ordem é o termo dado para as afinações em pares encontrados na maioria dos cordofones dedilhados renascentistas e barrocos (alaúdes, vihuelas e guitarras).

⁷ BAINES, Anthony. Fifteenth-century instruments in Tinctoris's *De Inventione et Usu Musicae*, *Galpin Society Journal* 3, Londres, 1950, p. 24. Baines aponta à possibilidade de algumas evidências apontarem a identidade de "Orbus" (homem cego) como Conrad Paumann (c. 1410 - 1473), criador da primeira tablatura para notação do alaúde: "Also, there are those that can perform that which is most difficult, which is play a piece alone, and very skillfully, not only of two parts, but even of three or four. For example, Orbus the German, or Henri who was recently in the service of Charles the Duke of Burgundy; the German was unsurpassed in this art".

cordofones dedilhados na península ibérica no século XVI. É encontrado na sua coletânea de 1557 *Libro de cifra nueva para tecla, harpa e vihuela* (apud OHLSEN, 1991, p. 19). No capítulo “para subir e descer pela vihuela”⁸, lemos:

Também se ha de saber; que ay quatro maneras de redoblar: una com el dedo segundo de la mano derecha [o indicador]. Que llaman de redoblar de dedillo, la segundo es de figueta castellana, que es cruzando el primer dedo sobre el segundo [o polegar sobre o indicador]: la tercera manera es de figueta extranjera, que es al contrario, doblando el segundo dedo sobre el primero [o indicador sobre o polegar]: la cuarta es con el segundo y tercero dedos [indicador e médio]: lo cual es bueno para llevar el canto llano com el pulgar, y discantar con los dedos de contado, o redoblar de dedillo sobre el canto llano: las quales voces, no se podrán llenar con redobles de figueta.

Henestrosa enumera quatro maneiras distintas de *redoblar*” (tocar escalas). O *dedillo*, realizado pelo indicador segundo o teórico espanhol, é derivado da ação do plectro, alternando movimentos para cima e para baixo deste dedo. Na descrição da segunda e terceira técnica, são diferenciadas as metodologias de instrumentistas ibéricos e europeus

⁸ A vihuela é a versão ibérica do alaúde encontrado no resto da Europa, tendo funções e afinações idênticas, mas com o corpo acústico em forma de “8”.

(não ibéricos). A quarta alternativa (indicador e médio) seria nas primeiras décadas do século XVII adotada universalmente pelos alaudistas europeus. Para Henestrosa, esta seria mais apropriada para tocar uma melodia simples no registro agudo, enquanto o polegar realizaria a voz grave.

A técnica p-i é denominada “figueta”, mas a diferenciação entre a “castelhana”, com o polegar externo, e a “estrangeira”, com o polegar interno, permite a dedução que a ação do polegar para dentro da palma da mão era mais comum entre os alaudistas do resto da Europa, enquanto que a figueta castelhana teria sido naquele momento uma técnica especificamente espanhola.

Final do século XVI: a passagem do polegar interno para externo - a segunda posição dos alaudistas europeus - ‘polegar por fora’

Ao longo do século XVI, a ampliação do número de cordas na região mais grave do alaúde resultaria no crescimento concomitante das caixas de ressonância e dos braços instrumentais. Por volta de 1615, alaúdes de dez ordens são encontrados em toda a Europa, ainda com a afinação renascentista⁹.

As texturas dos repertórios instrumentais também aumentam em complexidade. Nas primeiras décadas do século XVI, eram geralmente mais simples¹⁰: predominavam as

⁹ Como no violão moderno, a afinação do alaúde renascentista é baseada em intervalos de quarta. A afinação comum de um instrumento de dez ordens (ordem mais aguda para a mais grave): Sol 3, Ré 3, Lá 2, Fá 2, Dó 2, Sol 1, Fá 1, Mi 1 (ou Mi bemol 1), Ré 1 e Dó 1.

¹⁰ Uma das principais exceções é representada pela obra de Francesco da Milano (c. 1480-1540). Ver: *The Lute Music of Francesco da*

diminuições (ornamentações escalares e melódicas), a polifonia de mais de duas ou três vozes era relativamente incompleta, e a linha do baixo se movia lentamente ou era essencialmente inativa. Ao longo do século, as mudanças harmônicas seriam mais frequentes e as conduções da linha do baixo mais independentes. Como averiguamos na Figura 1, a ampliação das dimensões instrumentais e da sofisticação das texturas composicionais podem ser identificadas como causas principais da nova mudança de posição de mão direita dos alaudistas europeus.

Como Poulton (1980: 353) realça, o paralelismo da colocação do antebraço na posição "polegar por dentro" favorece a atuação interna do polegar, mas concomitantemente diminui o alcance do dígito em relação às afinações mais graves (e distantes) encontradas em instrumentos com encordoamentos maiores. A inconveniência maior para os traslados do polegar motivou duas modificações na técnica, com reflexos na digitação: o polegar é posicionado por fora do indicador, e as funções escalares em regiões mais agudas, antes exercidas pela alternância polegar-indicador, serão realizadas com a fórmula médio-indicador (BEIER, 1979: 16-17). Isso representaria o ocaso do estilo técnico baseado no plectro.

A nova técnica é descrita pelo alaudista, editor e compositor francês Jean-Baptiste Besard (c. 1567 - c. 1625)¹¹:

Milano. Ed. Arthur Ness. Cambridge: Harvard University Press, 1970.

¹¹ BESARD, Jean Baptiste. *Thesaurus Harmonicus*. Cologne, 1603. 360 páginas, seis páginas de instruções. Foi traduzido três vezes, e não existem diferenças importantes entre as três versões. As informações empregadas neste estudo serão retiradas da tradução feita na época por John Dowland, o preeminente alaudista inglês de seu tempo. Dowland, Robert. *Varietie of Lute lessons*. Londres, 1610. Editado em fac-

(...) estique seu Polegar com toda a força, especialmente se o seu polegar for curto, para que todos os outros dedos possam ser colocados na disposição de um punho, e deixe o seu Polegar ser mantido mais alto de que estes, isto, no início será difícil. Mas aqueles com um Polegar curto podem imitar aqueles que tangem as cordas com o Polegar debaixo dos outros dedos, que embora seja nem um pouco tão elegante, ainda assim para aqueles será mais fácil.

símile com introdução de Edgar Hunt. Londres, Schott, 1956, folio C.



Figura 1. John Dowland; c. 14-15 de *Sir John Langton's Pavan*. Exemplo da nova complexidade na textura composicional¹².

É possível inferir que a alusão de Besard a “aqueles com um Polegar mais curto” sugere as dificuldades que pode ter encontrado no ensino da nova técnica.

Outro elemento a ser considerado é a nova angulação e posicionamento do braço direito relativo ao instrumento. Em instrumentos maiores, a colocação do antebraço por trás do cavalete procedimento descentralizaria o corpo do instrumentista, por resultar em uma postura prejudicial à atuação do braço e da mão esquerda¹³. Tanto Ohlsen (1991, p. 32) quanto Southard (1976, p. 43) denominam a nova postura de ‘segunda posição’. Além do polegar esticado, a iconografia e as fontes escritas do início do século XVII indicam um posicionamento oblíquo do antebraço direito, que passa então a ser colocado sobre o aro do alaúde.



Figura 2. Segunda posição da mão direita. Detalhe de “Alaudista”: M. Lasne (1590-1667). Geementemuseum, Haia.

Um registro decisivo que relata a adoção generalizada da nova técnica é encontrado em um manuscrito do alemão Johann Stobäus de c. 1619¹⁴:

¹² DOWLAND, John. *Sir John Langton's Pavan*, c. 14-15. *The Collected Lute Music of John Dowland*. Londres: Faber Music Limited, 1978, p. 63.

¹³ Porque esta colocação distanciaria o braço esquerdo do instrumentista da sua área natural de atuação.

¹⁴ Apud BEIER, Paul. Right hand position in Renaissance Lute Technique. *Journal of The Lute Society of America*. Palo Alto, Volume XII (1979), p. 5-24. Londres: Biblioteca Britânica, Ms. Sloane 1021, fol. 24. “The right hand shall be placed a little forward of the bridge and the small finger shall be fixed on the soundboard. You shall stretch your Thumb so that it be placed almost completely in front of the other fingers. The fingers shall be played inwards, below the Thumb, so that the sound be strong and ringing. The Thumb shall strike outwards, not inwards, as was common in the elder generation, and commonly the Germans and the Dutch, as it has been proved that it is much

A mão direita deve ser colocada um pouco em frente ao cavalete e o dedo mínimo deve permanecer fixo sobre a tampa. Deve-se esticar o polegar de maneira que fique quase completamente em frente aos outros dedos. Os dedos devem ser acionados para dentro, por debaixo do polegar, para que a sonoridade seja forte e ressonante. O polegar deve pulsar para fora, não para dentro, como fazia a geração mais antiga, e comumente os holandeses e antigos alemães, já que tem sido provado que é muito melhor pulsar com o polegar para fora. Assim, a sonoridade é mais clara, viva e brilhante. O outro (...) resulta mais débil e apagado. Estes famosos alaudistas tocam com o polegar para fora: na Alemanha, Gregório Huwet, o inglês Dowland (Dulandus Anglus), quem sem dúvida, começaram [os dois citados] a tocar com

o polegar por dentro. Na Itália, Laurencini em Roma, Hortensius em Pádua. Na França Bocquet, o polaco Mercurio e outros mais. Para acordes grandes devemos usar os quatro dedos, para linhas melódicas (Coloraturen), às vezes o polegar e o indicador, outras vezes o indicador e médio, como for preciso nestas vozes.

Mesmo presumindo um proselitismo natural do tratadista, a influência da nova técnica é indicada pela diversidade geográfica mencionada, assim como a transição realizada por importantes instrumentistas como Dowland e Huwet. De qualquer forma, descrições do 'polegar por dentro' não são mais encontradas em documentos posteriores a 1620.

Entre as características do novo sistema, Stobäus confirma os seguintes elementos: o apoio do dedo mínimo na tampa do instrumento, mantida da técnica anterior; a atuação da mão direita mais próxima ao cavalete; o polegar esticado, em frente aos outros dedos. Ele também menciona as fórmulas escalares i-m e p-i. É visível a sua preocupação com a sonoridade; na citação, ele alude às vantagens da nova técnica nada menos do que três vezes.

better to play with the Thumb outside. Thusly, the sound is clearer, lively and brilliant. The other (...) is weaker and duller. These famous lutenists play with their Thumbs outwards: in Germany, Gregorio Huwet, the Englishman Dowland (Dulandus Anglus), who without doubt began to play with their Thumbs inwards. In Italy, Laurencini, Laurencini of Rome, Hortensius of Padova. In France, Bocquet, the pole Mercurio and others. For the great chords, we shall use the four fingers, for the singing voices, sometimes the Thumb and First finger, others the first and second, as shall be needed on these voices".

Século XIX: mudanças na técnica da mão direita dos violonistas

Os cordofones dedilhados clássicos que protagonizam a história organológica do século XIX são herdeiros diretos e indiretos dos alaúdes e das guitarras dos séculos anteriores. Surgem a guitarra romântica (um nome relativamente enganador) e posteriormente as

primeiras versões do violão moderno, tendo o primeiro instrumento dimensões inferiores ao segundo¹⁵. Apesar dos variados cordofones que apareceram entre as primeiras décadas do século XVII e o século XIX, curiosamente, a técnica de mão direita empregada por guitarristas oitocentistas foi - com algumas exceções - baseada na tradição alaudística do início do século XVII. Uma característica central: o mínimo da mão direita é colocado como agente estabilizador na tampa instrumental, minando a capacidade muscular e a liberdade de ação do anular. Em função disso, o anular era empregado primordialmente na execução das notas mais agudas de acordes com mais de três sons, e, tal qual os alaudistas seiscentistas, o polegar, indicador e médio respondem pela avassaladora maioria das outras ações da mão direita. Na execução escalar, o toque predominante é o 'tirando', no qual o dedo acionado conclui a ação flexora no ar. Este é um retrato razoável da paisagem técnica da maioria dos intérpretes de cordofones dedilhados europeus até as últimas décadas do século XIX.

A percepção de gerações futuras consagraria o espanhol Francisco Eixea Tárrega (1852-1909) como o criador, ou normatizador, de grande parte das bases da técnica de mão direita da principal linhagem instrumental do século XX. Entre os avanços associados à influência da sua escola:

- A incorporação do pezinho para elevar a perna esquerda, sobre a qual o instrumento seria colocado.

¹⁵ Geralmente, o comprimento de corda das guitarras românticas era de entre 58 a 62 centímetros. Já, a atuação do mais celebrado luthier da segunda metade do século, Antonio de Torres Jurado (1817- 1892) levou à uma padronização em torno de 65 cm.

- A retirada do mínimo da tampa; como outros teóricos, o autor associa esta à outras mudanças, como a incorporação majorada do anular e o desenvolvimento do toque apoiando¹⁶.
- O aumento do emprego do anular nas ações digitais.
- A adoção do toque apoiando na execução escalar. Na resolução escalar apoiada, os dedos i, m ou a pulsam a corda de forma que o término da ação flexora do dedo acontece com o seu repouso na corda adjacente inferior (mais grave)¹⁷.

Uma das grandes dificuldades do conceito 'Escola de Tárrega' é o fato deste ter sido propagado através da produção de métodos de variados discípulos e conhecidos de Tárrega, uma vez que o maestro espanhol nunca chegou a organizar seus preceitos técnicos¹⁸.

¹⁶ BUTTON, Stuart, G. *Julian Bream: The Foundations of a Musical Career*. Aldershot (Inglaterra): Ashgate Publishing Ltd., 1997, p. 8-10. Na sua pesquisa, Button menciona os métodos de Arthur Froane, *The Guitar and How to Study It* (1898) e Ernest Shand, *Improved Guitar Method* (op. 100), demonstrando que a retirada do dedo mínimo da tampa instrumental, a postura ao instrumento e o emprego do apoiando ainda não teriam sido incorporados no ensino instrumental da Inglaterra após a Segunda Guerra Mundial. Na formação instrumental do violonista inglês Julian Bream (1933), seu professor, o russo Boris Perrot (Button, 1997: 25), acreditava que o apoio do mínimo estaria associado a uma sonoridade equilibrada, ao fortalecimento do dedo anular e também à diminuição do cansaço da mão direita.

¹⁷ Entretanto, desde o Renascimento, alaudistas sempre associaram a atuação do polegar da mão direita no registro mais grave ao apoiando, em função da estabilidade que este no registro procedimento conferia à mão direita.

¹⁸ Segundo Wade, Segovia foi um crítico da maioria dos discípulos de Tárrega. WADE, Graham. *Traditions of the Classical Guitar*. Londres: John Calder Ltd., 1980, p. 150.

Postura instrumental: a retirada do mínimo, a ampliação do papel do anular e a normatização da digitação p-a-m-i no trêmolo violonístico

Seguem algumas informações que contrariam a posição de que Tárrega teria sido o principal criador de todas as inovações supracitadas¹⁹. Relativo à postura instrumental, um pezinho é encontrado na gravura seiscentista inserida na Figura 3, que retrata um alaudista do século XVII. O guitarrista italiano Ferdinando Carulli (1770-1841) também sugere a colocação do instrumento na coxa esquerda, que seria elevado pelo uso de um tamborete²⁰, sendo acompanhado nesse conselho pelo seu conterrâneo Matteo Carcassi²¹.

Relativo à retirada do mínimo, os guitarristas espanhóis Fernando

Sor²² (1778-1839) e Dionisio Aguado²³ (1784-1849) também defendiam este procedimento; no caso do segundo, ele estende o mínimo para fora na gravura com auto-retrato encontrada no seu método²⁴.

Em relação à ampliação do papel do anular, é aqui aceita a hipótese que Tárrega teria sido um dos primeiros a abraçar esta possibilidade. Entre outras razões, porque os quatro instrumentistas citados acima, que foram os mais influentes didatas de Paris nas três décadas iniciais do século XIX, incluem nos seus métodos poucos exercícios inserindo este dígito centralmente em desenhos escalares. Uma compilação de 1969 de exercícios tarregianos inclui exemplos de digitações ternárias a-m-i, como o de No. 3, que tem a denominação de “exercício de velocidade” (SCHEIT, 1969, p. 8).

Na normatização do trêmolo, Tárrega faz a sua contribuição mais substancial relativo à inclusão do

¹⁹ OPHEE (1986: 27-28) oferece uma visão contrária à posição da Escola de Tárrega como propagadora de avanços técnicos do violão, argumentando: a) a idéia do “declínio do violão” que teria ocorrido na segunda metade do século XIX, era um elemento necessário na campanha de promoção de Francisco Tárrega como o novo messias do violão; b) era também usada para apoiar a hipótese de que Tárrega teria inventado a técnica de apoyando, assim como a posição de sentar e o emprego do anular; c) ele também sugere que pouco é conhecido a respeito das escolas oitocentistas do norte europeu e dos Estados Unidos, e; d) finalmente, ele alega que instrumentistas espanhóis e italianos no século XX insistiram na promoção dos seus patrícios.

²⁰ CARULLI, Fernando. *Seconde Suite a la methode de guitarre, op. 7, s.d.*, p. 4: “On doit appuyer l’instrument sur la cuisse gauche, lè manche plus éleve que la partie inférieure du corps. Les Dames peuvent placer un tabouret sous le pied gauche”.

²¹ CARCASSI, Matteo. *Vollständige Guitareschu Boije fle in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott’s Söhne, sem data. Esta edição foi extraída pela internet do arquivo C.º Boije da Biblioteca Real Dinamarquesa.

²² SOR, Fernando. *Method for the Spanish Guitar*. Traduzido do original por A. Merrick. Londres: R. Cocks & Co, 1831. Versão moderna: Nova Iorque, Da Capo Press, 1971, p.10. Sor inclui dois desenhos dele mesmo em uma gravura, indicando o que ele considera uma postura boa e má ao instrumento. Ele também avisa que quando irá tocar escalas destacadas em velocidade, ele abaixaria o mínimo para aumentar a estabilidade da mão direita (p. 33).

²³ AGUADO, Dionísio. *New Guitar Method*. Primeiro publicado em espanhol como o *Nuevo Método para Guitarra* (1843) Inclui o *Appendix to the New Guitar Method* (1849). Londres: Tecla Editions, 1981.

²⁴ É possível que a escola instrumental espanhola da guitarra romântica, cujo primeiro representante conhecido foi Miguel García (mais conhecido como Padre Basilio), e que foi o primeiro professor de Aguado, tenha já incorporado a retirada do mínimo desde o final do século XVIII. REY, Juan José, e ARRIAGA, Geraldo. *CICLO GUITARRA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX*. Madrid: Fundación Juan March, 1985. Notas de programas de um ciclo de quatro recitais. Notas introdutórias, ii.

anular. Nesta técnica, uma nota no registro mais grave é seguida por três notas iguais tocadas em um registro mais agudo, com um resultado aproximando as possibilidades acústicas do violão com a sonoridade contínua de instrumentos melódicos. A partir das décadas de 1830-1840, o procedimento começa a ser incorporado no catálogo dos efeitos instrumentais do violão, usualmente para criar uma ambiência especial em certas passagens. Nesse período, as texturas quebradas aumentam em complexidade, mas apesar da crescente sofisticação, Chapalain (1999: 102) afirma que o anular não teria sido inserido sistematicamente nas digitações do trêmolo da primeira metade do século XIX. Assim, a nova digitação modelar do trêmolo seria normalizada na segunda metade do século XIX, com a fórmula p-a-m-i, e é associada à Escola de Tárrega²⁵, sendo ratificada nos métodos dos seus seguidores²⁶.

²⁵ Talvez a primeira aparição da textura seja encontrado no final de uma fantasia renascentista para alaúde do inglês John Dowland; entretanto, na execução desta, alaudistas do Renascimento teriam empregado uma das seguintes digitações: p-i-p-i ou p-i-m-i. DOWLAND, John. Fantasia 71. *The Collected Lute Music of John Dowland*. Transcrito e editado por Diana Poulton e Basil Lam. Londres: Faber Music Limited, 1978, 232-235.

²⁶ Pujol (1971: 99-104) sugere o estudo de diversas permutações, mas destaca a fórmula p-a-m-i; e Roch enaltece o papel desempenhado por Tárrega na inclusão do anular nos trâmites da m.d: “Do negligenciado anular da mão direita, ele fez um digno rival dos outros (...)”. PUJOL, Emilio. *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. IV, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971. ROCH, Pascual. *Método Moderno para Guitarra: Escuela Tárrega*. Nova Iorque: G. Schirmer, Ed. 1828, 1921. A obra *Recuerdos de Alhambra*, de Tárrega, é a mais conhecida obra de trêmolo do repertório violonístico. Como foi colocado, a incorporação do anular na resolução do trêmolo é facilitada pela retirada do mínimo da tampa, que caracterizaria a escola espanhola desde o Padre Basílio.

Finalmente, a fórmula escalar p-i não é encontrada na edição de Scheit dos exercícios nos desenhos escalares, assim como nos métodos dos ‘tarreganeanos’ Emilio Pujol, Pascual Roch e Isaias Sávio, indicando o abandono do procedimento. Também não é usada por Segovia nas suas aparições no You-Tube.

A técnica de apoyando

A implantação do apoyando é considerado o maior ‘avanço’ da escola de Tárrega, sendo este largamente inserido na resolução escalar em velocidade no século XX. O emprego do toque possibilita um vetor mais profundo, modificando a vibração da corda com conseqüente aumento do volume e arredondamento da sonoridade. Resultou provavelmente do desejo de ampliar o volume instrumental, em conjunto com mudanças na luteria violonística. A prática deste toque foi um dos principais artifícios a diferenciar as práticas escalares do século XX dos anteriores. Utilizada em escalas de grande extensão, geralmente com uma única fórmula (i-m e às vezes i-a), o apoyando está também associado ao aumento da mobilidade vertical da mão direita, que seria impossibilitado se o mínimo fosse mantido na tampa.

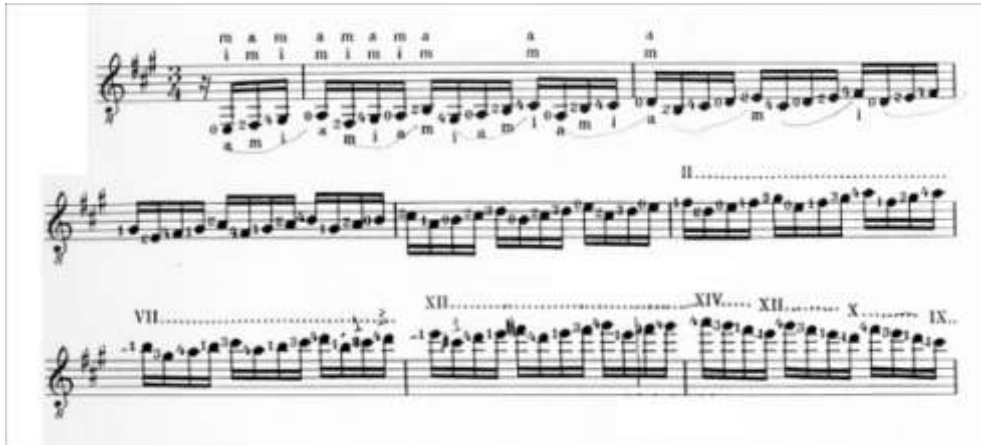


Figura 3. *Exercício 3* do livro de Tárrega. Scheit, 1969: 8.



Figura 4. *Exercício 85* do livro de Tárrega. Scheit, 1969: 48. Fórmula p-a-m-i.

A origem do apoyando é cercada de incertezas. No depoimento do violonista e teórico espanhol Emílio Pujol (1886-1980), um dos mais destacados discípulos de Tárrega, criador do primeiro método basilar do século XX²⁷ e biógrafo do seu mestre, encontramos²⁸:

Não obstante, anos depois, a mão de Tárrega havia adotado uma posição

perpendicular às cordas, em consonância à sua maneira de pulsar estas: paralelamente à tampa e detendo o impulso do ataque, em geral, na corda próxima inferior; procedimento este que já empregava Arcas, como ele [Tárrega] nos disse, mas somente em determinadas passagens, e sem uma ordenação clara na digitação.

²⁷ PUJOL, Emilio. *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires, Ricordi Americana, 1934, 1940, 1954, 1971. Quatro volumes.

²⁸ PUJOL, Emilio. *Tárrega: Ensayo biográfico*. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita, Ltda., 1960, p. 224: “Sin embargo, años después, la mano de Tárrega había adoptado una posición perpendicular a las cuerdas, en consonancia con su manera de pulsarlas: paralelamente a la tapa y deteniendo el impulso de ataque, como base, en la cuerda próxima inferior; procedimiento este que ya usaba Arcas, según nos dijo aquél, aunque solo en determinados pasajes, sin orden fijo en la digitación”.

Julian Arcas (1832 - 1882) foi o principal violonista espanhola da geração posterior a de Sor e Aguado, sendo associado mais à linhagem clássica do que a popular, e teria tido alguns contatos com Tárrega (PUJOL; 1960: 224).

Uma informação que pode confundir (e já confundiu) leitores incautos origina no método *The Segovia Technique*, escrito por Vladimir

Bobri com a anuência do mestre espanhol²⁹:

Este autor está inclinado a atribuir a invenção do toque apoyando aos guitarristas do flamenco. Para poderem ser ouvidos sobre os "taconeos" [golpes de pé] e as "palmas" enquanto acompanhavam aos bailarinos e os cantaores, eles provavelmente desenvolveram o toque apoiado perpendicular para executar as passagens melódicas em velocidade. (...) Segovia concorda com esta interpretação sobre as origens do golpe apoyando.

Entretanto, o musicólogo espanhol Norberto Torres Cortés (1997: 82) avisa que a principal técnica escalar dos guitarristas de flamenco até 1900 teria sido o *alza-puá*, no qual o polegar é acionado de maneira semelhante a um plectro, e depois analisa o método de Rafael Marin (1902), o primeiro destinado à guitarra flamenca. Nesta fonte, é também encontrada a advertência de que o apoyando com os dedos i-m era empregado somente no 'gênero sério':³⁰

²⁹ BOBRI, Vladimir. *The Segovia Technique*. Nova Iorque: Macmillan Publishing Co., 1972, p.44: "The author is inclined to attribute the invention of the apoyando technique to the Flamenco guitarists. In order to be heard above the "taconeos" and "palmas" while accompanying dancers and singers, they probably developed the perpendicular supported stroke for playing fast melodic passages. (...) Segovia concurs in the interpretation of the origin of the apoyando stroke".

³⁰ Citação do tratado de Rafael Marin, apud: TORRES CORTÉS, Norberto. *La Guitarra Flamenca a principio del siglo XX a la luz del*

As escalas deste gênero em geral se empregam bastante, mas de forma muito diferente a como as usa aquele que somente tem se dedicado ao gênero sério; este os faria com seus dedos (indicador e médio), e o flamenco os faz com o polegar; agora bem: nisto devo advertir que são incompreensíveis os efeitos que se extraem deste dedo [o polegar indo e voltando], uma vez [que estiver] bem amestrado.

O pós-modernismo da técnica do violão

Para o autor, a década de 1980 representa um marco na transição técnica do violão moderno. Realizada na década anterior, a sua iniciação instrumental técnica incorporou muitos dos principais elementos da técnica tradicional dominante da época. Manteve contato direto com três importantes escolas instrumentais: a brasileira, tendo como professores principais Turibio Santos (1943) e Leo Soares (1943); a uruguaia, por

"Metodo" de Rafael Marin, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y de las fotográficas. *La Guitarra en la Historia. Volumen XVIII*, p. 79-122. Editor: Eusebio Riojas. Ediciones de La Posada. Festival Internacional de la Guitarra, Cordoba (Espanha), 1997, p. 82: "Las escalas en este género se suelen usar bastante, pero muy diferente á como las usa el que sólo se ha dedicado al genero serio; este las haría con sus dedos correspondientes (índice y medio), y el flamenco las hace con el pulgar; ahora bien: en este tengo que advertir que los efectos que se sacan á este dedo una vez bien amaestrado son incomprensibles".

intermédio dos ensinamentos do didata Abel Carlevaro (1916-2001), que criou uma escola revolucionária de técnica (para a época) em meados do século passado, e; a inglesa, que esteve muito bem posicionada na segunda metade do século XX em função do protagonismo de dois violonistas no cenário mundial, o inglês Julian Bream e o australiano John Williams (radicado na Inglaterra).

Na sua formação técnica inicial, os principais ensinamentos foram extraídos do método *Escuela Razonada de la Guitarra* de Pujol, integrando as duas metodologias centrais de pulsação da mão direita, o apoyando e o tirando. Era também estudada a intercalação desses em desenhos escalares e arpejados. O autor também foi introduzido à técnica escalar a-m-i por Leo Soares, que aprendeu esta com o violonista espanhol Narciso Yepes (1927-1997)³¹.

Outro elemento fundamental foi o interesse pela música antiga, que motivou a aquisição do seu primeiro alaúde renascentista dois anos após a iniciação ao violão clássico. Com isso, o seu universo técnico foi enriquecido com a inclusão da técnica escalar p-i tão prevalente nos repertórios quinhentistas do instrumento antigo. Assim, uma listagem das suas metodologias escalares na década de 1970 inclui: técnicas de apoyando e tirando com as fórmulas i-m ou m-i; algumas escalas em velocidade com a-m-i (tirando); a utilização de p-i na execução de obras do Renascimento.

³¹ Entrevistado pelo autor na sua residência em 05/03/2007; contato por telefone em 10/02/2007.

A incorporação do polegar e o anular em técnicas estendidas escalares do século XX. C. F. E. Fiset e o p-m-i

Com a popularização da 'Escola de Tárrega' e consequente diminuição no emprego da fórmula p-i, nas décadas iniciais do século XX a técnica dominante associaria a incorporação do polegar e anular principalmente ao condicionamento do mecanismo digital em exercícios instrumentais. Neste período, são infrequentes os registros de digitações heterodoxas em edições contemporâneas de obras de concerto, indicando a probabilidade que fórmulas alternativas fossem raramente empregadas na performance. Entretanto, ideias originais surgem em lugares incomuns.

O primeiro de que se tem notícia é o violonista norte-americano C. F. E. Fiset (1874-1966)³², que é responsável pelo primeiro registro encontrado de técnicas ternárias na resolução escalar. Radicado em Minneapolis (Minnesota), e correspondendo com um colega de Nova Iorque³³ nos derradeiros anos do século XIX, ele revela estar praticando

³² Nascido no Canadá, ele foi um auto-didata com passagens por Quebec, o estado de Dakota do Norte e Nova Iorque. Em Minneapolis, ele ensinava e tocava violão em nível pouco usual para os padrões norte-americanos da época. Nos seus recitais, Fiset apresentava obras virtuosísticas de compositores europeus e suas transcrições de obras de Bach e Mendelssohn, entre outros.

³³ PURCELL, R. The correspondence of C. F. E. Fiset to Mr. Sheppard. *GFA Soundboard*. Palo Alto, CA: The Guitar Foundation of América, volume XVII, No. 1, Spring, 1990, p. 35-39. Estas cartas aparecem também nos números "Summer 1990" e "Spring 1991" da mesma publicação.

e ensinando aos seus alunos a fórmula p-m-i na execução escalar³⁴:

Agora o sistema de tocar escalas velozes que é (eu afirmo & acredito) inteiramente original no qual eu alterno com o (...) polegar, 2º dedo & indicador da mão direita [p-m-i] e quando estudado pormenorizadamente possibilitará ao violonista tocar quase qualquer música para violino em andamento estrito e produzir efeitos antes consideradas impossíveis para o nosso doce instrumento.

No desenvolvimento da técnica, Fiset enaltece a independência digital resultante da aplicação apropriada da técnica³⁵:

Agora ao usar isto devemos tomar grandes cuidados para não produzir a acentuação ternária, como o polegar tem a tendência de atacar de forma mais forte do que os outros dedos. Não conheço coisa alguma que dará

maior comando dos músculos do que este movimento, uma vez que devemos aprender a alternar o acento assim (...)

Na digitação escalar que segue, as notas encontradas nos tempos fortes são acompanhadas por sinais de acentuação. Os signos empregados por Fiset para sinalizar a mão direita são comumente encontrados em documentos do século XIX: p = x; i = . (um ponto); m = .. (dois pontos); a = ... (três pontos)³⁶.

Então Fiset considera: ³⁷

Repare como o acento é do x [p] no primeiro tempo, no [m] no segundo tempo, no [i] no 3º tempo, [p] no 4º tempo, [m] no 5º tempo, [i] no 6º tempo, na ordem idêntica da alternância, então você vê que requer muita perseverança para dominar, embora que se alguém começa [a estudar] neste estilo eu não hesito em dizer que no final de três anos poderá tocar melhor (se todas as outras coisas forem iguais) do que outro que tiver estudado 6 ou 8 anos na maneira tradicional. Isto eu sei de experiência própria.

³⁴ Ibidem, p. 37: “Now the system of playing scales rapidly which is (I claim & believe) entirely original that is I alternate with the (...) thumb, 2nd finger & index of the right hand and when diligently practised will enable the guitarist to play almost any violin music in strict tempo and to produce effects hitherto considered impossible on our sweet instrument”.

³⁵ Ibidem, p. 37: “Now in using this one must take great care not to produce the triplet accent as the thumb has a tendency to strike harder than the rest of the fingers. I know of nothing which will give greater command of the muscles than this movement as one must learn to alternate the accent thus (...)”.

³⁶ Ibidem, p. 37.

³⁷ Ibidem, p. 37: “Notice how the accents fall on x [p] at 1, .. [m] at 2, . [i] at 3, x at 4, .. at 5, . at 6, etc, in the same order as the alternation, so you see it requires much perseverance to master, although if one commences in this style I have no hesitancy in stating that at the end of three years he can play better (all other things equal) than one who has studied 6 or 8 years the other way. This I know from actual experience”.

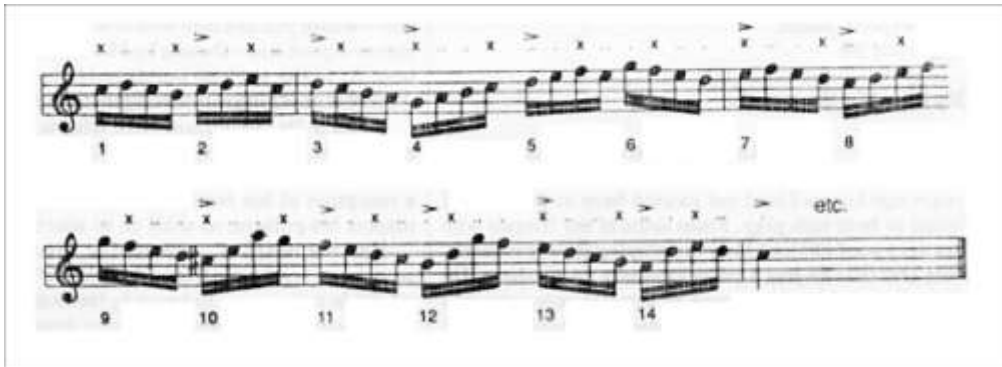


Figura 5. Acentuação escalar correta de Fiset da fórmula p-m-i.

Para Jeffrey Noonan (2008, p. 70-72), um historiador do violão norte-americano da segunda metade do século XIX, a igualdade exigida pela execução da fórmula p-m-i de Fiset começa a obrigar uma mudança na conceituação da execução escalar, que contrastaria com a alternância forte-fraco resultante do emprego das fórmulas binárias.

Fiset menciona a sua tentativa frustrada de explicar a nova técnica a um instrumentista que preferia manter as fórmulas tradicionais de i-m e p-i (Purcell, 1990: 35)³⁸. Também, em carta posterior, ele (Purcell, 1990: 38) se refere a uma digitação do italiano e Zani de Ferranti, na qual escalas destacadas estavam acompanhadas pela indicação "*pouce et index*" (polegar e indicador). Na obra *Fantaisie variée sur l'air "Wan I in der fruh auf steh"*, Op 1 do mesmo compositor, a única escala destacada com durações de fusas (c. 117-118) é acompanhada pela mesma fórmula³⁹.

³⁸ Na mesma carta, Fiset (Purcell, 1990: 36) também menciona uma prática comum aos instrumentistas italianos oitocentistas como Giuliani, Legnani e Zani de Ferranti, que segundo ele empregavam intensamente as ligaduras nas suas resoluções escalares.

³⁹ ZANI DE FERRANTI, Marco Aurélio. *Fantaisie variée sur l'air "Wann Iich in der fruh auf steh"*, Op 1. Reprodução moderna. Heidelberg: Ed. Chanterelle, 1989.

A resolução escalar a-m-i e outras técnicas extensivas de Narciso Yepes

Influenciado pelo compositor conterrâneo Vicente Asencio (1908-1979), Yepes foi um dos principais proponentes de metodologias heterodoxas no violão do século XX. Ele é introduziu a fórmula a-m-i na prática moderna, sendo esta encontrada na sua edição da obra *Collecti Intimi* de Asencio, composta em 1965.

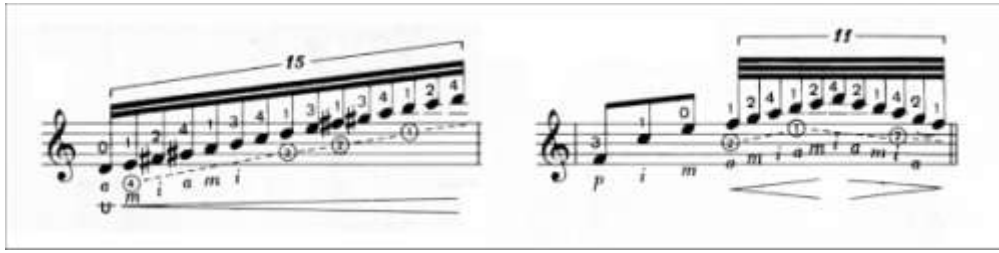


Figura 6. Dois exemplos de digitações heterodoxas encontradas na obra *Collecti Intimi* de Asencio: c. 7 e 16 (ASENCIO, 1965, p. 4-5).

Na sua execução do *Passapied* do espanhol Salvador Bacarisse (1898-1963), Yepes emprega as seguintes técnicas alternativas⁴⁰:

- A fórmula p-i, usada na execução de uma passagem escalar ascendente.
- Uma escala cromática ascendente de alta velocidade é digitada com o deslocamento contínuo do dedo 1 (indicador) da mão esquerda, indo da primeira corda solta (Mi 3) até o Mi 4 (12º traste da mesma corda).
- Na escala estendida que conclui a obra, o instrumentista emprega a fórmula ternária a-m-i com apoiando, alcançando a velocidade aproximada de semínima = 208.
- Yepes emprega a técnica escovada do i na resolução de um desenho arpejado descendente, puxando este dedo em ato contínuo da primeira à quarta corda⁴¹.

Em um artigo do sul-africano Victor van Niekerk⁴² a respeito da estruturação de Yepes, a fórmula a-m-i é considerada a mais natural e versátil, mas são aproveitadas também as permutações m-i-a e i-a-m. O violonista espanhol utilizava as fórmulas p-i e m-i para ressaltar a acentuação escalar binária ou quaternária. Outros teóricos que abordam este tema incluem Joseph Urshalmi (1985: 31-32) e Philip Hii. Este último associa o a-m-i ao estudo de uma obra de J. S. Bach:⁴³

Quando comecei a tocar a *Tocata e a Fuga* [BWV 565], logo ficou aparente que a técnica tradicional

⁴² NIEKERK, Victor van Niekerk, “Basic Principles of Three-Fingered Scale Playing for Guitarists”. Encontrado em: <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=145>. No artigo, van Niekerk menciona ter aprendido a técnica do seu primeiro orientador, Fritz Buss, que estudara com Yepes.

⁴³ HII, Philip Hii. A execução de escalas com três dedos: conceitos e práticas. 1999. Extraído do site de Hii: “When I started playing the *Tocata and Fugue*, it soon became apparent that the traditional technique m-i-m-i was inadequate for the musical demands. It wasn’t only the question of speed, although that consideration entered the equation soon afterwards. It was more about a certain sound that I heard, and was not able to reproduce with the binary scale fingerings used in a conventional manner. The scale that I heard was seamless, effortless and sounded similar to that heard in piano performance. It was full of tonal gradations and dynamic detail”.

⁴⁰ Registrado em 1979 no *Teatro Real* de Madrid e encontrada em <http://www.youtube.watch?LEyqcYW-HjE>.

⁴¹ Assim como o p-i, esta metodologia surgiu com os alaudistas. Era usada pelos guitarristas ao início do século XIX, mas foi abandonada pelos seguidores da Escola de Tárrega.

m-i-m-i era inadequada para as demandas musicais [da obra]. Não era somente a questão de velocidade, embora que essa consideração entrou posteriormente na equação. Tinha mais a ver com uma certa sonoridade que eu ouvia [internamente] e que não era capaz de reproduzir com as digitações escalares binárias empregadas de forma convencional. A escala que eu ouvia não tinha costuras, esforços e soava de forma pianística. Estava cheia de gradações tonais e detalhes dinâmicos.

'Sem costuras' é uma tradução do vocábulo inglês '*seamless*', representando um conceito poderoso a ser aplicado à performance.

A resolução escalar arpejada

Na execução escalar destacada, cada nota é produzida com um toque independente digital da mão direita. A execução escalar ligada representa outra possibilidade, incorporando movimentos independentes da mão esquerda e menor número de toques da direita. Entretanto, em meados do século passado aparece uma 'terceira via' escalar - também destacada - a execução arpejada ou *campanella*. Este termo italiano significa 'pequeno sino', e quando associado à técnica escalar, permite a sobreposição sonora de duas ou mais cordas. Isso só é possível se

notas vizinhas forem tocadas em cordas distintas - ou seja, um princípio técnico modelado na harpa.

Na história dos cordofones clássicos europeus, as *campanellas* surgem em decorrência de inovações na afinação de encordoamentos de instrumentos barrocos como a guitarra barroca, a teorba e alaúde barroco. Na nova afinação, aqui denominada de 'reentrante', é parcialmente subvertida a lógica natural das cordas mais agudas mais próximas ao chão, permitindo assim a execução de *campanellas* em posições fechadas da mão esquerda. No violão moderno, as digitações de *campanellas* da mão esquerda tendem a ser abduzidas (abertas além da relação quatro dedos igual à quatro trastes), e a gravitar em torno do quinto traste do braço. Isso porque em uma *campanella* modelar de uma escala unidirecional, uma corda solta será utilizada a cada segunda nota, sendo a nota vizinha sempre encontrada ou no terceiro (ou quarto) ou sétimo (ou sexto) traste da corda adjacente em ambas as direções (ascendente ou descendente). Uma das principais limitações da técnica é a necessidade de igualar o nível dinâmico de notas soadas em cordas com comprimentos distintos (as soltas terão maior volume). Tanto no violão moderno quanto na guitarra barroca, as digitações da mão direita obedecem a uma ordenação arpejada.

Novamente, Yepes é um dos primeiros a popularizar a técnica em meados do século XX, empregando o procedimento maciçamente na sua interpretação de uma obra emblemática do Renascimento espanhol, a *Fantasia que contrahaze* [imita] *la harpa de Ludovico*.



Figura 7: Duas escalas arpejadas (por escolha técnica) da obra Fantasia que contrahaze la harpa de Ludovico, de Alonso de Mudarra (c. 1510 - 1580) Transcrição para violão de Tony Wilkinson, 2010. Colhido no IMLSP em 24/04/2015.

Neste exemplo, é possível compreender a *campanella* através da digitação dos dedos da mão direita, que acompanham a indicação das cordas que tangeriam. Finalmente, esta técnica auxilia na criação de uma variedade de ambiências emocionais, também servindo para ampliar a velocidade na execução escalar.

Análise dos elementos contidos na narrativa anterior a partir de algumas das ideias de Adorno, Bourdieu e teóricos mais instrumentais

Iniciamos esta seção do estudo com uma apreciação da abordagem teórica de Bourdieu a respeito da teoria dos bens e capitais simbólicos, focando mais especificamente em aspectos da atuação artística. Na sua argumentação, ele relaciona a ordenação de camadas distintas da sociedade à inserção destas em e por meio de um *habitus* específico. Assim, ao discutir a arte erudita, inicia com o conceito que os habitantes desse campo agem “de acordo com regras internas estabelecidas por ele, sendo o *habitus* o mediador entre as estruturas e as práticas dos agentes” (WIESE, 2013, p. 32). Com isso, é possível

concluir que a performance musical representa um campo social.

Comentando a ligação deste campo à técnica instrumental, Bourdieu (1998: 114) argumenta que a música “extrai o princípio de sua evolução da busca de soluções técnicas para problemas fundamentalmente técnicos, estritamente reservados a profissionais dotados de uma formação altamente especializada, e aparece como a realização do processo de refinamento (...)”. Em outra passagem, ele afirma que a competição inerente pela legitimidade cultural irá definir a procura por “*distinções culturalmente pertinentes*” (itálicos originais), que seriam “itens, étnicas e estilos que são dotadas de valor na economia específica do campo” (1998: 109). Ele também destaca (1998: 109-110) o conservadorismo natural das comunidades artísticas, que condenaria os “procedimentos de distinção não reconhecidos”, inferindo que a autonomia da ordem cultural seria uma consequência do controle destas da “dialética da distinção cultural”.

Extraídas da tese do autor, os relatos dos períodos de transição técnica ajudam a contextualizar as mudanças no *habitus* da execução técnica de cordofones clássicos europeus. Nesses processos, a oralidade sempre antecede à escrita. Ou seja, uma técnica inovadora é

geralmente criada por um grupo restrito de músicos - ou um somente - e depois testada por um grupo maior via tradição oral até o aparecimento de algum registro escrito a respeito do novo procedimento⁴⁴.

Em tempos modernos, a passagem da oralidade para a escrita pode ser brutalmente encurtada. Um exemplo é a técnica percutida de *finger tapping* inicialmente associada à guitarra elétrica, mas depois também aproveitada nas práticas de outros cordofones. Nascido na Holanda, o guitarrista americano Eddie Van Halen não foi o primeiro a incorporar o procedimento na sua prática instrumental, mas em função da sua habilidade para a autopromoção e a sua criatividade no desenvolvimento da metodologia, tornou-se o mais influente guitarrista da sua geração relativo a este aspecto da performance. A incorporação de elementos percussivos de uma ou duas mãos redefiniu em pouco tempo o *habitus* da guitarra elétrica. Também, na sua integração ao universo do violão clássico, o autor testemunhou o emprego da técnica no início da década de 1990 pelo violonista norte-americano Pepe Romero na Sala Cecília Meireles, e em 2011 o próprio autor apresentou a obra *Variaciones sobre un tema de Victor Jara* do cubano Leo Brouwer⁴⁵ (escrita em 2007), cuja variação final é baseada na metodologia.

Entretanto, a assimilação de novas técnicas foi mais lenta em outros momentos do século XX. Na Inglaterra ao final da década de 1930, o pai de Julian Bream procurou longamente pelo método de Pujol, que considerava o mais moderno da época (BUTTON,

1997, p. 8-10). Os meios mais demorados para a transmissão de informações encontrados em séculos anteriores sugerem uma explicação óbvia para o hiato entre as fases oral e grafada da técnica instrumental.

Segundo Burke (1997, p. 11), a "nova história começou a se interessar por virtualmente toda a atividade humana", e ele contrapõe as ideias centrais deste movimento ao paradigma tradicional, que relacionaria história à política/poder, uma visão estruturalista. Com o ressurgimento de tendências historiográficas interessadas na narrativa, Burke sugere várias possibilidades para conferir maior consistência à produção desta linha, incluindo a "narrativa densa", com a descrição precisa e concreta de práticas ou acontecimentos particulares (BURKE, 1997, p. 337-339), ou a "micronarrativa", com a redução na escala do objeto estudado. Ele define esta problemática colocando (BURKE, 1997, P. 337):

O problema (...) é aquele de se fazer uma narrativa densa o bastante, para lidar não apenas com a sequência dos acontecimentos e das intenções conscientes dos atores desses acontecimentos, mas também com as estruturas - instituições, modos de pensar etc. - e se elas atuam como um freio ou acelerador para os acontecimentos".

A metodologia e dimensão deste trabalho impossibilita objetivar a densidade descrita acima. Seguimos investigando as intersecções entre os instrumentistas descritos e as suas inovações com algumas formulações de Adorno e Bourdieu.

Relativo às seções *Século XV* e *Século XVI*, a posição social da classe

⁴⁴Isto não aconteceu no caso específico de Fiset, cuja técnica inovadora p-m-i nunca chegou a ser incorporada no *habitus* da sua época. O uso moderno do procedimento parece também não ter sido uma consequência dos seus escritos.

⁴⁵ Havana: Ediciones Espiral Eterna, 2007.

musical seria aproximadamente equivalente a de um artesão bem ou muito bem remunerado, trabalhando para uma classe dominante formada pela nobreza europeia ou prelados destacados da Igreja Católica⁴⁶. Alguns dos músicos eram membros da nobreza menor, como Luis de Milán (GILL, 1976, p. 7). Estes intérpretes-compositores conheceriam boa parte da erudição inserida na formação da classe dominante, sendo, portanto, mais 'educados' do que a maioria dos artesãos. Uma parte da busca por reconhecimento na atuação instrumental integraria a "lógica específica da acumulação do capital simbólico, como capital fundado no conhecimento e no reconhecimento" (BOURDIEU, 2004, p. 35). Seguindo este raciocínio, os músicos excepcionais mencionados neste estudo estariam cientes da sua preeminência no campo instrumental, estabelecida em parte por suas inovações no *habitus* técnico.

O segundo ator: além de instrumentista, o alemão Conrad Paumann também é reconhecido como um dos primeiros a criar a tablatura, um sistema de notação digital associado aos cordofones dedilhados. Podemos somente supor o processo que o levaria a ser um dos pioneiros da nova técnica digital. Um possível roteiro: ele seria um compositor-instrumentista envolvido com as funções de entretenimento e ensino em estabelecimentos da nobreza europeia no século XV. Teria participado em duos de alaúde executando polifonia a três vozes, como já foi colocado, possivelmente nas duas funções citadas (tocando a voz mais aguda com plectro e as duas vozes mais graves com os

dedos). Na passagem à execução polifônica solo, em função da sua cegueira ele desenvolveria um novo sistema de digitação / execução de forma autônoma, talvez a associando à criação da tablatura para ajudar na memorização e no registro das obras 'novas'. Assim teria concebido uma maneira inovadora de digitar/executar, sustentando o que Tinctoris descreveu como "às vezes três ou quatro vozes" (já citado).

Se seguiu este roteiro, Paumann teria extrapolado o nível chamado por Adorno de "processo dialético com o material sonoro" (a realização), incorporando ao menos parcialmente o segundo nível adornoiano: "da imaginação adequada, que representaria todas as essências significativas da obra" (WIESE: 2013, p. 46). E Paumann também ultrapassa os limites de um preceito básico de Adorno: "entender o que tem sido reconhecido e imaginado" (ADORNO: 2006, p. 74), ao transcender os procedimentos já conhecidos de *habitus* associado à execução instrumental.

No segundo momento de transição (*Final do século XVI: a passagem do polegar interno para externo*), a crescente sofisticação das composições para alaúde e o aumento dos encordoamentos teriam sido parcialmente responsáveis pela metamorfose técnica de um continente inteiro de alaudistas. Um elemento não descrito na narrativa são as funções solistas crescentes de tecladistas, cujos instrumentos são aperfeiçoados ao longo do século XVI.

Discursando sobre a heteronomia da interpretação, Adorno (2006: p. 149) denomina o mecanismo técnico-instrumental de "aspecto pré-intelectual", reconhecendo possíveis imperfeições deste⁴⁷: "Qualquer coisa

⁴⁶ Um exemplo é o alaudista italiano Francesco da Milano (c. 1480 - c. 1540), preeminente entre seus patrícios em vida, que recebeu o honorífico "Il Divino" - compartilhando esta alcunha com Michelangelo - e trabalhou em três cortes papais.

⁴⁷ ADORNO, op. cit., p. 135. "Anything stemming from the sedimented difficulties of

derivada das dificuldades sedimentadas da técnica vocal ou instrumental é ruim, como o tremular do cantor ou as mudanças audíveis nas cordas (...)”. A percepção de vários músicos do início do século XVII a respeito das deficiências da técnica anterior pode ser relacionada à esta colocação, sendo constatados argumentos sobre os traslados desajeitados do polegar e a debilidade sonora. Stobäus escreve (já citado): “Os dedos devem ser acionados para dentro, por debaixo do polegar, para que a sonoridade seja forte e ressonante (...). Assim, a sonoridade é mais clara, viva e brilhante. O outro [sistema] resulta mais débil e apagado”. Na mesma época, o alaudista-compositor francês Nicolas Vallet c. 1583 – c. 1642) condenou a posição ‘polegar por dentro’, que qualificou de “grosseira e ridícula”, ainda afirmando que o emprego desta causaria “o movimento de todo o corpo e também os gestos incontrolados (...)”⁴⁸. De qualquer forma, esta mudança afetou substancialmente o campo de execução do alaúde, influenciando o *habitus* deste nas primeiras décadas do século XVII.

Para a terceira fase de transição (*Século XIX: mudanças na técnica da mão direita dos violonistas*), as particularidades técnicas enfocadas são o emprego majorado do anular no trêmolo e a integração do toque apoyando. A partir desse momento histórico, os principais atores integram na sua maioria a pequena burguesia europeia ou norte-americana. Aceitando a premissa de Chapalain que as texturas de trêmolo encontradas nas composições das décadas de 1830-

1840⁴⁹ seriam executadas com a fórmula p-i-m-i, a alteração dessa para p-a-m-i na segunda metade do século XIX teria consequências principalmente relativo à velocidade, porque o segundo ‘gesto’ permite maiores possibilidades para esse aspecto da execução (o termo ‘gesto’ é definido como uma célula recorrente composta por dois ou mais dedos). Presumindo que o aumento deste parâmetro fosse desejável, trazendo consigo maior reconhecimento e remuneração no campo da performance, somos remetidos a Adorno, que coloca⁵⁰: “Não podemos começar do zero com todas as obras. Neste sentido, a interpretação participa da dialética da divisão do trabalho (...)”.

No que concerne a integração do apoyando, o aumento da sonoridade violonística era objeto de preocupação contínua no campo de performance do período, reunindo os esforços de violinistas e luthiers. Podemos também associar tal busca às imperfeições do mecanismo técnico-instrumental mencionadas por Adorno colocadas acima.

O autor inicia o exame do quarto período de transição (*O pós-modernismo da técnica do violão*) com a descrição da sua prática instrumental atual, considerada incomum por outros instrumentistas⁵¹. Entre 1983 a 2000, aplicou a fórmula p-m na resolução escalar em velocidade; atualmente, tende a utilizar esta na execução de

vocal or instrumental technique is bad, such as the singer’s tremolo or audible changes of position in the strings, especially the celli (...)”.

⁴⁸ Segundo VALLET, Nicolas. *Paradisus Musicus Testudinis* (1618), apud OLHSEN, p. 30.

⁴⁹ O austríaco Johann Kaspar Mertz (1806-1856) foi um dos compositores a empregar a técnica de forma sofisticada.

⁵⁰ ADORNO, op. cit., p. 130-131. “One cannot start from scratch with every work. In this sense, interpretation participates in the dialectic of labour division (...)”.

⁵¹ WIESE FILHO, op. cit., p. 21: “Para a execução virtuosa do instrumento [Souza Barros] teve que desenvolver uma técnica específica para ambas as mãos que, ao que tudo indica, são pessoais e singulares, ainda que tenha partido do violão de seis cordas”.

notas repetidas em velocidade. Na década de 1980, também começou a estudar fórmulas arpejadas na execução ornamental, também conhecidas como 'cordas cruzadas', usando o gesto p-m-i-a inicialmente e posteriormente a fórmula p-a-m-i. Dedicou vários anos à escrita da tese *Tradição e Inovação no Estudo da Velocidade Escalar ao Violão* (2008), na qual analisou as tradições e inovações no *habitus* da performance escalar de cordofones dedilhados entre 1500-2007, desenvolvendo um modelo de digitação que incorpora os gestos a-m-i e p-m-i na execução de escalas em velocidade e que emprega na maioria das suas interações com repertórios avançados, também ensinando este a seus pupilos. Insere elementos escovados na resolução ornamental e arpejada descendente, também empregando digitações arpejadas escalares. Não assimilou, todavia, duas técnicas transgressoras: o polegar da mão esquerda na parte de frente do braço instrumental, assim como o mínimo da mão direita. Ainda assim, é constatado uma gama mais ampla de possibilidades em comparação ao universo relacionado anteriormente (ver: *O pós-modernismo da técnica do violão*), ainda presente no seu repertório técnico.

Para contextualizar o atual momento de transição aqui postulado, a integração de novas técnicas pode ser dividida em duas áreas principais: a busca por maior velocidade, uma preocupação constante de guitarristas românticos e violonistas modernos, e a procura por maior volume. Esta última não será mais objetivada, por estar atualmente mais relacionada às iniciativas de luthiers modernos.

No seu método, Fernando Sor (1831, p. 16-17) se refere à técnica escalar de Aguado, aludindo à obsessão pela velocidade de gerações anteriores: "O seu mestre [Padre Basílio] tocava com as unhas, e brilhava num momento quando as passagens rápidas

somente eram requeridas do violão, quando o único objetivo era surpreender e espantar". No seu compêndio sobre os violonistas de 1800-1930, Prat (1986, p. 163) escreve a respeito do virtuose Trinitário Huertas (1804-1875): "*Su rapidissima ejecución y su manera de arpegiar le pusieron, desde luego, en primera línea*".

Entre as citações relacionadas à velocidade na última década do século XIX, encontramos o já citado Fiset: "Agora o sistema de tocar escalas velozes que é (eu afirmo & acredito) inteiramente original (...) e quando estudado pormenorizadamente possibilitará ao violonista tocar quase qualquer música para violino (...)".

No quarto volume do seu método (1971), Pujol foi um dos primeiros a registrar uma possível metodologia para o estudo do virtuosismo, criando um exercício de velocidade baseado em notas repetidas com durações rítmicas cada vez menores⁵². Uma escala de notas repetidas em semicolcheias com quase dois minutos de duração é inserida no estudo de velocidade de Carlevaro (1975, v. II, p. 36-37), e posteriormente diversos teóricos focarão de maneira cada vez mais detalhada neste aspecto tão 'interessante' da performance⁵³.

Outra questão é a percepção de intérpretes mais recentes sobre a necessidade de aumentar os níveis de velocidade na performance. Se Carlevaro sugere o objetivo de semínima = 120 M.M. (textura de semicolcheias), aproximadamente trinta anos depois Iznaola coloca que a virtuosidade 'começaria' em torno de

⁵² PUJOL, op. cit., p. 11 (volume de 1971).

⁵³ Dois dos principais: 1) TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: the Classical Guitarist's Technique Handbook*. Lakeside (Connecticut – EUA): Alfred Publishing Co., 1995, p. 37. 2) KÄPPEL, Hubert. *Die Technik der Moderne Konzert Gitarre*. Brühl (Alemanha): AMA Verlag GmbH, 2011, p. 207-209.

semínima = 144-152 M.M (IZNAOLA, 1997, p. 127)! Especializado na área de performance excepcional, K. Anders Ericsson associa ganhos na performance artística ao armazenamento e integração de técnicas elaboradas nos séculos XIX e XX (ERICSSON, 1997, p. 37).

Neste estudo, todas os procedimentos escalares (o trêmolo não integra este universo) mencionados prévios a Fiset, assim como os exercícios mencionados no parágrafo anterior, são **binários**, ou seja, compostos por dois componentes que se revezam ciclicamente. Assim funciona a fórmula p-i, que seria substituído por i-m ou m-i, e a binariedade está também presente nos procedimentos escalares do plectro ou *dedillo*, compostos por movimentos para cima e para baixo. A partir de 1980, a percepção de muitos instrumentistas associaria um incremento nesse aspecto da performance a benefícios na sua participação no campo da performance pública, e também que as horas gastas no estudo escalar binário não propiciariam um rendimento adequado (SOUZA BARROS, 2008, p. 109-115). Fábio Zanon escreve (SOUZA BARROS, 2008, p. 3):

(...) mesmo estudando com disciplina e várias horas ao dia, sempre encontrava um muro na minha frente e não tinha confiança para tocar em qualquer situação (...) tudo muito tradicional, baseado em combinações binárias, ênfase em toque sem apoio e progressão com metrônomo.

Isso pode explicar a procura de instrumentistas de gerações mais jovens por formulações alternativas. Na tese do autor (2008, p. 109-115), todos

os entrevistados da faixa etária mais jovem (com idades de 20-38 anos em 2007) estavam abertos à integração de soluções não binárias (heterodoxas), com o objetivo expresso de atingir velocidades mais altas através destas. Por isso, na sua abordagem deste tema, o autor lança mão da expressão 'custo-benefício', que pode representar outra via para processar o conceito adorniano da 'dialética da divisão do trabalho'. Também, André Simão coloca (SOUZA BARROS, 2008, p. 116):

Acho que isso já é uma tendência internacional e conseqüentemente os jovens brasileiros que são bem orientados e informados irão procurar solucionar seus problemas técnicos usando digitações alternativas. Mas no Brasil não é ainda frequente o emprego de tais digitações por violonistas da minha geração. Só constatei isto em casos bem específicos e principalmente em violonistas mais experientes e vencedores de concursos nacionais e internacionais (...).

Digitações escalares alternativas são encontradas em um número pequeno mas significativo de métodos, como os do alemão Käppel, do inglês Hill e do norte-americano Noad⁵⁴, encorpando a hipótese do estudo a

⁵⁴ KÄPPEL, op. cit., p. 224-229, com exemplificações de obras do repertório canônico. NOAD, Frederick M. *Solo Guitar Playing - Volume 2*. Londres: Omnibus Press, 1976, p. 25; indicando uma possibilidade de digitação alternativa de uma escala; HILL, Robin. *100 exercises for Right Hand*. Londres: ED. Hill / Wiltschinsky, 1997, p. 53.

respeito da 'fase pós-moderna da técnica do violão'. No primeiro, as fórmulas p-m-i e a-m-i são indicadas para a resolução de escalas encontradas em obras canônicas. Na sua digitação de uma escala, Noad alterna m-i e a-m-i, e Hill emprega a fórmula p-m-i na realização de uma variação da obra *Gran Jota* de Francisco Tárrega. Também, é possível apreciar um número crescente de jovens virtuosos na You-Tube que estão lançando mão dessas fórmulas na sua execução.

Correlações entre o sentido musical e a expressividade

Na última seção do trabalho, tentaremos estabelecer conexões entre o sentido musical, a articulação e a expressividade com elementos constituintes da técnica instrumental, como a sonoridade, acentuação, velocidade e digitação. Para C. P. E. Bach (1714-1788), o uso correto dos dedos é ligado à boa execução: "Toda a habilidade depende do dedilhado (...)"⁵⁵. No seu tratado, ele defende uma transição no *habitus* do teclado, associando esta à atuação do seu pai e incorporando a utilização mais plena dos cinco dedos de ambas as mãos e o emprego dos polegares nos traslados. Ao distinguir sistemas antigos e modernos de digitação no teclado, Donington (1907-1990) escreve⁵⁶:

As primeiras priorizam as diferenças dos tamanhos e das forças nos dedos

⁵⁵ BACH, C. P. E. *Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado*. Berlim: 1753 / 1762. Tradução de Fernando Cazarini, UNESP. Assis, 1996, p. 22.

⁵⁶ DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*, versão nova. Londres: Faber and Faber, 1975, p. 580: "The former exploit the natural differences of length and strength in the human digits, and their changes of position, as aids to facility and versatility".

humanos, assim como as mudanças de posição, para auxiliar o bom fraseado e articulação. Já as últimas diminuem estas diferenças e as mudanças [de posição], para aumentar a facilidade e a versatilidade.

O musicólogo inglês segue sugerindo que os dedilhados encontrados nas fontes antigas para teclado geralmente propõem um fraseado, agrupamento ou articulação específica. Para Swinkin⁵⁷

As digitações antigas substanciam a máxima pedagógica que, em algum nível, a técnica e a interpretação estão completamente interligados. Já, as digitações modernas são criadas com maior preocupação com o conforto físico, a conveniência e o brilhantismo do que para delinear as particularidades musicais.

A visão dos dois últimos citados é espelhada na estruturação de Noonan, que fez as seguintes inferências a respeito da técnica de Fiset⁵⁸:

⁵⁷ SWINKIN, Jeffrey. *Keyboard fingering and interpretation: a comparison of historical and modern approaches*. The Berkeley Electronic Press: Claremont Graduate University, 2007, p. 1. Early fingerings substantiate the pedagogical maxim that, on some level, technique and interpretation are inextricable. Modern fingerings, by contrast, are devised more out of a concern with physical comfort, convenience and brilliance than with delineating musical particularities.

⁵⁸ NOONAN, op. cit., p.72: "Although Fiset's system never took hold, its implied basis - evenness of attack and sound across the strings

Embora o sistema de Fiset nunca tenha sido aceito largamente, as suas bases inferidas - a igualdade e sonoridade em todas as cordas para cada dedo - tem se tornado a pedra fundamental da técnica moderna do violão clássico. Desenvolvidos a partir das ideias de Francisco Tárrega, pedagogos e intérpretes como Emilio Pujol e Andrés Segovia desenvolveram fórmulas digitais que obrigavam a igualdade e o equilíbrio em todos os momentos. Da mesma maneira em que os pianistas ao longo do século XIX abandonaram as digitações do cravo que resultavam em acentos, fraseados e articulações específicas, os violonistas do início do século XX abandonaram paulatinamente as "digitações acentuadas", cujas raízes vieram dos séculos XVI, XVII e XVIII.

Adorno não se alonga a respeito do papel da técnica na interpretação. Aceitando a necessidade do controle pleno dos meios sonoros (ADORNO, 2006, p. 100), sujeita às demandas

from each finger - has become a keystone of modern classical guitar technique. Building on the ideas of Francisco Tárrega, twentieth-century pedagogues and performers like Emilio Pujol and Andrés Segovia developed right-hand alternation patterns that demanded evenness and balance throughout. In the same way that pianists through the nineteenth century abandoned harpsichord fingerings that implied specific accents, phrasing or articulations, guitarists in the early years of the twentieth century gradually abandoned "accented fingerings" whose roots were in the sixteenth, seventeenth and eighteenth centuries".

musicais da peça interpretada, ele afirma que esta constituiria um caminho para a representação da imaterialidade da obra. Em outra passagem, ele menciona um nível mais alto do sentido de clareza, que é definida pela análise musical, esclarecendo que esta 'clareza' representaria o sentido musical de cada frase, e que em determinadas instâncias isso não corresponderia à uma definição mais rudimentar de clareza. E ainda vai mais longe⁵⁹: "O som único culinário corresponde em geral à tendência de suavizar, contemporizar, evitar extremos, mediar. Isso sempre ocorre às custas do caráter [musical] - da clareza no sentido mais alto".

Em outra passagem, na representação do sentido musical ele associa o belo à articulação, criando paralelos entre este elemento - que define neste momento como o ato de dividir (ou frasear) - e a sua semelhança à fala humana (ADORNO, 2006, p. 112).

Começamos a análise das ideias supracitadas destacando uma das dicotomias centrais da digitação, a igualdade ou desigualdade digital. A preferência pela alternância de notas fortes e fracas na execução escalar dos cordofones renascentistas é uma praxe estilística da execução instrumental do século XVI, sendo também encontrada nas metodologias contemporâneas da viola da gamba e flauta doce. Em cordofones, é baseada inicialmente no peso maior do toque para baixo do plectro, e na passagem à técnica digital, este papel foi tomado pelo polegar; posteriormente, o médio seria usado como o dedo acentuado de passagens escalares.

⁵⁹ ADORNO, op. cit., 100: "The culinary single sound corresponds on the whole to the tendency to smooth over, to even out, to avoid extremes, to mediate. This always occurs at the expense of the characters - of clarity in the higher sense".

Na sua citação a respeito das mudanças de posição no teclado, Donington não explicita completamente que o traslado de um ponto do teclado para outro afastado tende a gerar um acento, e que este fator é mais difícil de evitar do que incorporar. Isso também ocorre nos gestos de ambas das mãos nos cordofones dedilhados.

A experiência do autor indica que as técnicas escalares binárias podem se adequar mais à representação do que Adorno denominou "som único culinário", aqui entendido como a sonoridade bela e básica cujo adestramento constitui boa parte do estudo dos instrumentistas clássicos. Na execução escalar, a utilização das fórmulas heterodoxas p-m-i / a-m-i pode dificultar a junção mais equilibrada e o arredondamento da sonoridade, sendo necessária uma retração no nível dinâmico destas para igualar os pesos e sons resultantes do emprego desses modelos.

A criação da escala p-m-i por Fiset representaria a primeira ruptura com a tradição secular binária dos cordofones. Discordamos das conclusões de Donington, Swinkin e Noonan de que os novos procedimentos irão obrigar, nas palavras do último, "a igualdade e o equilíbrio em todos os momentos". Um exemplo é a execução de desenhos quialtéricos em velocidade em cordofones dedilhados, cuja realização com as tradicionais técnicas binárias dificulta a manifestação da acentuação ternária. Entretanto, esta é facilitada através da aplicação das fórmulas p-m-i ou a-m-i.

Assim, é possível usar o maior peso de determinados dedos - isoladamente ou como parte de gestos compostos - para aclarar a ritmicidade de determinadas células em velocidade, ou para destacar as características articulativas dos elementos falados da música que Adorno associa ao belo. Em outros momentos, determinados procedimentos podem ser usados para

encobrir estas; a escala arpejada (*campanella*) teria tal característica.

Na sua trajetória instrumental, o autor conheceu diversos violonistas que priorizam a velocidade sobre outros aspectos da interpretação. Ericsson (já citado) sugere que ganhos técnicos podem ser associados à integração de novos procedimentos. Assim, na medida em que uma mudança técnica diminui o tempo gasto na obtenção de um resultado desejável (maior velocidade), podem ser percebidos benefícios na "divisão do trabalho" adorniana: 1) o reconhecimento da 'verdade da obra'; 2) a formulação das 'essências significativas' da obra, e; 3) sua realização (ADORNO, 2006, p. 130).

O autor consegue vislumbrar possibilidades cerebrais mais amplas no habitat das tarefas digitais denominadas por Adorno de "aspecto pré-intelectual". Uma consideração é a possibilidade de estreitar a análise musical à técnica, utilizando a primeira para escolher os procedimentos relacionados a aspectos da dicção e reprodução sonora mais apropriada. Também, é possível decidir de última hora os meios empregados na execução de determinadas passagens; esta classe de escolha seria estabelecida pelo raciocínio. E finalmente, a ampliação do cardápio de possíveis escolhas técnicas é inerente à esfera intelectual da performance.

É aceita a hipótese central de todos os citados: a seleção das digitações define grande parte da interpretação. Para finalizar, o autor considera que estruturas atualmente consideradas heterodoxas poderão constituir a ortodoxia de gerações futuras de instrumentistas.

Referências e musicografia

ADORNO, Theodor W. *Towards a Theory of Musical Reproduction*. Tradução: Wieland Hoban. Cambridge: Polity Press, 2006.

AGUADO, Dionísio. *New Guitar Method*. Primeiro publicado em espanhol como o *Nuevo Método para Guitarra* (1843) Inclui o *Appendix to the New Guitar Method* (1849). Londres: Tecla Editions, 1981.

ASENCIO, Vicente. *Collectici íntim*. Mainz: Schott, *Edition Narciso Yepes*, 1988.

BACH, C. P. E. *Ensaio sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado*. Berlim: 1753 / 1762. Tradução de Fernando Cazarini, UNESP. Assis, 1996.

BAINES, Anthony. Fifteenth-century instruments in Timctoris' s De Inventione et Usu Musicae, *Galpin Society Journal* 3, Londres, 1950, p. 15-29.

BEIER, Paul. Right hand position in Renaissance Lute Technique. *Journal of The Lute Society of America*, Palo Alto, Volume XII (1979), p. 5-24.

BOBRI, Vladimir. *The Segovia Technique*. Nova Iorque: Macmillan Publishing Co., 1972.

BOURDIEU, Pierre. *Coisas Ditas*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2004. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim.

_____. O mercado dos bens simbólicos. In: *A Economia das Trocas Simbólicas*. Sergio Miceli (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 99-156.

BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. Tradução de Magda Lopes.

BUTTON, Stuart, G. *Julian Bream: The Foundations of a Musical Career*. Aldershot (Inglaterra): Ashgate Publishing Ltd., 1997.

CARCASSI, Matteo. *Vollständige Guitareschu Boije fle in drei Abtheilungen*. Mainz: B. Schott's Söhne, sem data. Esta edição foi extraída pela internet do arquivo C.º Boije da Biblioteca Real Dinamarquesa.

CARLEVARO, Abel. *Serie Didáctica para Guitarra: Cadernos 1 a 4*. Buenos Aires: Ed. Barry, 1967. Montevideu: D.A.C.I.S.A., 1975.

CARULLI, Fernando. *Seconde Suite a la méthode de gitarre, op. 7*. Paris, sem data e editora.

CHAPALAIN, Guy. *La Guitare et son repertoire au XIXe Siècle: 1850-1920. Novations et permanence*. Tese de doutorado. Paris: Septentrion Presses Universitaires: thèse à la carte. Université de Paris – Sorbonne, 1999.

DONINGTON, Robert. *The Interpretation of Early Music*, versão nova. Londres: Faber and Faber, 1975.

DAVID, Hans T.; MENDEL, Arthur. *The Bach Reader*. Editores. Nova Iorque: W. W. Norton, 1966.

DA MILANO, Francesco (c. 1480-1540). *The Lute Music of Francesco da Milano*. Cambridge: Harvard University Press, 1970. Ed. Arthur Ness.

DOWLAND, John. Fantasia 71. *The Collected Lute Music of John Dowland*. Londres: Faber Music Limited, 1978. Transcrito e editado por Diana Poulton e Basil Lam.

DOWLAND, Robert. *Varieties of Lute lessons*. Londres, 1610. Editado em fac-símile com introdução de Edgar Hunt. Londres: Ed. Schott, 1956.

- GILL, Donald. *Gut-strung plucked instruments contemporary with the Lute*. Richmond (Inglaterra, Surrey): The Lute Society Booklets, 1976.
- ERICSSON, K. Anders. Deliberate practice and the acquisition of expert performance: an overview. In: *Does Practice make Perfect? – current theory and research on instrumental music practice*. Editores: JORGENSEN, Harald; LEHMANN, Andreas C. Oslo: NMHs, 1997, p. 27-52.
- HENNING, Uta. The Lute Made Easy: A Chapter from Virdung's *Musica Getuscht* (1511). *Lute Society Journal* 15, Londres, 1973.
- HII, Philip. "A execução de escalas com três dedos: conceitos e práticas". 1999. Extraído do site de Hii em 2007.
- HILL, Robin. *100 exercises for Right Hand*. Londres: Ed. Hill / Wiltschinsky, 1997.
- IZNAOLA, Ricardo. *Kitharologus: the path to virtuosity*. Pacific (MO): Mel Bay, 1997 (Chanterelle fora da América do Norte).
- KÄPPEL, Hubert. *Die Technik der Moderne Konzert Gitarre*. Brühl (Alemanha): AMA Verlag GmbH, 2011.
- NIEKERK, Victor van Niekerk. "Basic Principles of Three-Fingered Scale Playing for Guitarists". Encontrado em: <http://profile.myspace.com/index.cfm?fuseaction=user.viewprofile&friendID=145>.
- NOAD, Frederick M. *Solo Guitar Playing - Volume 2*. Londres: Omnibus Press, 1976.
- NOONAN, Jeffrey. *The Guitar in America: Victorian Era to Jazz Age*. Mississippi: The University of Mississippi Press, 2008.
- OHLSEN, Oscar V. *Aspectos Técnicos Esenciales en la Ejecución del Laúd*. Espanha (sem indicação de cidade): Ópera Três, 1991.
- OPHEE, Matanya. Some considerations of 19th century guitar music and its performance practice today: Part I. *Classical Guitar*, Londres, agosto de 1986, p. 27-30.
- PRAT, Domingo. *Diccionario de Guitarristas*. Buenos Aires: Romero e Fernandez, 1934. Re-edição do original. Columbus: Editions Orphée, 1986.
- PUJOL, Emilio. *La Escuela Razonada de la Guitarra*. Vol. IV, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1971.
- PUJOL, Emilio. *Tárrega: Ensayo biográfico*. Lisboa: Ramos, Afonso & Moita, Ltda., 1960.
- PURCELL, R. The correspondence of C. F. E. Fiset to Mr. Sheppard. *GFA Soundboard*. Palo Alto, CA: The Guitar Foundation of América, volume XVII, No. 1, Spring, 1990, p. 35-39.
- REY, Juan José, e ARRIAGA, Geraldo. *CICLO GUITARRA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX*. Madrid: Fundación Juan March, 1985. Notas de programas de um ciclo de quatro recitais.
- ROCH, Pascual. *Método Moderno para Guitarra: Escuela Tárrega*. Nova Iorque: G. Schirmer, Ed. 1828, 1921.
- SCHEIT, Karl. *Francisco Tárrega: Complete technical studies*. Viena: Universal Edition, 1969, no. 14431. Edição em alemão, inglês, francês e italiano.
- SMITH, Douglas Alton. *A History of the Lute from Antiquity to the Renaissance*. The Lute Society of America, 2002.

SOR, Fernando. *Method for the Spanish Guitar*. Traduzido do original por A. Merrick. Londres: R. Cocks & Co, 1831. Versão moderna: Nova Iorque, Da Capo Press, 1971.

SOUTHARD, Marc. *Sixteenth-Century Lute Technique*. Escola de Pós-Graduação da Universidade de Iowa, 1976. Tese de mestrado.

SOUZA BARROS, Nicolas de. *Tradição e Inovação no Estudo da Velocidade Escalar ao Violão*. Rio de Janeiro: UniRio, 2008. Tese de doutorado.

SWINKIN, Jeffrey. *Keyboard fingering and interpretation: a comparison of historical and modern approaches*. The Berkeley Electronic Press: Claremont Graduate University, 2007.

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

TORRES CORTÉS, Norberto. La Guitarra Flamenca a principio del siglo XX a la luz del "Metodo" de Rafael Marin, de los registros sonoros, de las fuentes escritas y de las fotográficas. *La Guitarra en la Historia. Volumen XVIII*, p. 79-122. Editor: Eusebio Riojas. Ediciones de La Posada. Festival Internacional de la Guitarra, Cordoba (Espanha), 1997.

URSHALMI, Joseph. How to overcome a technical block: coordination in scale playing. *Classical Guitar*. Londres, maio de 1985, p. 31-32.

WADE, Graham. *Traditions of the Classical Guitar*. Londres: John Calder Ltd., 1980.

WIESE FILHO, Bartholomeu. *A aplicabilidade do dedo mínimo da mão direita: Radamés Gnattali - Concertino No. 2 para violão e orquestra - e repertório selecionado da música*

brasileira para violão dos séculos XX e XXI. Rio de Janeiro: UniRio, 2013. Tese de doutorado.

ZANI DE FERRANTI, Marco Aurélio. *Fantaisie variée sur l'air "Wann Ich in der fruh auf steh", Op 1*. Reprodução moderna. Heidelberg: Ed. Chanterelle, 1989.