

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

FELIPE DOS ANJOS AFONSO

A ARTICULAÇÃO COMO ELEMENTO EXPRESSIVO NA PERFORMANCE AO VIOLÃO:
UM ESTUDO A PARTIR DA ANÁLISE DE TRATADOS CLÁSSICOS E SUA APLICAÇÃO
NA SONATA EROICA DE MAURO GIULIANI

CURITIBA

2021

FELIPE DOS ANJOS AFONSO

A ARTICULAÇÃO COMO ELEMENTO EXPRESSIVO NA PERFORMANCE AO VIOLÃO:
UM ESTUDO A PARTIR DA ANÁLISE DE TRATADOS CLÁSSICOS E SUA APLICAÇÃO
NA SONATA EROICA DE MAURO GIULIANI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Scarduelli

CURITIBA

2021

Catálogo na publicação elaborada por Mauro Cândido dos Santos – CRB 9ª/1416.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A257a Afonso, Felipe dos Anjos.

A articulação como elemento expressivo na performance ao violão: um estudo a partir da análise de tratados clássicos e sua aplicação na sonata Eroica de Mauro Giuliani. / Felipe dos Anjos Afonso - Curitiba, 2021.
114 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Scarduelli.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual do Paraná – Campus Curitiba I - Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. Curitiba, 2021.

Inclui bibliografia.

1. Música - performance. 2. Performance ao violão. 3. Articulação em música. 4. Expressividade na performance. I. Universidade Estadual do Paraná. Programa de Pós-Graduação – Mestrado em Música. II. Scarduelli, Fábio. III. Título.

CDD: 780
CDU: 787.61

TERMO DE APROVAÇÃO

FELIPE DOS ANJOS AFONSO

A ARTICULAÇÃO COMO ELEMENTO EXPRESSIVO NA PERFORMANCE AO VIOLÃO:
UM ESTUDO A PARTIR DA ANÁLISE DE TRATADOS CLÁSSICOS E SUA APLICAÇÃO
NA SONATA EROICA DE MAURO GIULIANI

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música e Processos Criativos, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:

Prof. Dr. Fábio Scarduelli
UNESPAR

Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini
UNICAMP

Prof. Dr. Alisson Alípio
UNESPAR

Curitiba, 16 de julho de 2021

Dedico este trabalho ao meu filho Augusto dos Anjos Effting Afonso.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos que contribuíram de alguma forma para a conclusão deste trabalho. Em especial: meu orientador Prof. Dr. Fábio Scarduelli por todo o auxílio no desenvolvimento desta pesquisa; Cassandra Paiva pela excelente revisão do texto; aos amigos Vinicius Jacomin, Gillian, Fernando Aguera e Ederaldo Sueiro e os demais professores do programa de Pós-graduação em Música da UNESPAR.

“A tarefa não é tanto ver aquilo que ninguém viu ainda, mas pensar o que ninguém ainda pensou sobre aquilo que todo mundo vê.”

Arthur Schopenhauer

“É preciso duvidar quando necessário, afirmar quando necessário submeter-se quando necessário.”

Blaise Pascal

RESUMO

O presente trabalho trata do estudo da articulação como elemento expressivo ao violão. Ao analisarmos métodos de referência pedagógica da escola clássica-romântica para violão, observou-se a ausência de detalhes acerca deste assunto. Entretanto, tratadistas da mesma época - de outros instrumentos - apresentaram alternativas para a utilização de diferentes articulações. Sendo assim, buscamos analisar padrões de articulação presentes nos tratados de C. Ph. E. Bach, L. Mozart e J. Quantz (tecla, arco e sopro) e utilizá-los como ferramenta para elaboração de articulações para os Estudos 1 e 9, do Op.60 de Matteo Carcassi; Estudo 8, de Dionísio Aguado; Estudo 4, do Op.139 e Sonata Eroica, Op.150, de Mauro Giuliani. A metodologia utilizada está dividida em quatro etapas: 1 Definição de conceitos relacionados à performance; 2 Análise de Tratados; 3 Aplicação prática; 4 Edição e gravação. Verificamos que, embora os tratados de tecla, sopro e arco selecionados para esta pesquisa possuíssem mais informações que os tratados de violão, apenas o tratadista L. Mozart apresenta um número considerável de exemplos de articulação. Observamos também que, em geral, as obras de violão aparentemente oferecem poucas informações relacionadas à articulação, quando comparadas a obras de outros instrumentos. Portanto, o acréscimo de ideias de articulação, provenientes de diferentes tratados, promoveu variações significativas na expressividade das peças selecionadas.

Palavras-chave: performance ao violão; articulação em música; expressividade na performance.

ABSTRACT

The present work refers to the study of the articulation as an expressive element for guitar. When analyzing the pedagogical reference methods of the classical-romantic school for guitar, it was observed the absence of details on this subject. However, writers from the same period used other alternative instruments for the use of different articulations. Therefore, we search to analyze the articulation patterns of the present treatises of C. Ph. E. Bach, L. Mozart and J. Quantz (keyboard, bow and wind) and use them as a tool for preparing articulations for Studies 1 and 9, of Op.60, by Matteo Carcassi; Study 8, by Dionísio Aguado; Study 4, of Op.139 and Sonata Eroica, Op.150, by Mauro Giuliani. The methodology used is divided into four stages: 1 Definition of concepts related to performance; 2 Analysis of Treatise; 3 Practical application; 4 Editing and recording. We found that, although, keyboard, wind and bow treatises selected for this research did have more information than the guitar treatises, only the treatise writer L. Mozart has an increased number of examples of articulation. We also observed that, in general, guitar works apparently present information related to the articulation, when compared to works of other instruments. Therefore, the addition of articulation ideas, coming from different ones, promoted relevant variations in the expressiveness of the selected pieces.

Keywords: guitar performance; articulation in music; expressiveness in performance.

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

EXEMPLO 01 – Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984, p.114).....	21
EXEMPLO 02 – Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984, p.115).....	21
EXEMPLO 03 – Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984, p.115).....	22
EXEMPLO 04 – Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984, p.115).....	22
EXEMPLO 05 – Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984, p.115).....	22
EXEMPLO 06 – Modelo de articulação extraído do tratado de C. Ph. Bach. Fonte: Bach (2009, p.140).....	23
EXEMPLO 07 – Classificação de articulações extraídas dos métodos.....	24
EXEMPLO 08 – Trechos do Nuevo Método para Guitarra de Dionísio Aguado. Fonte: Aguado (1843, p.16).....	29
EXEMPLO 09 – Comparativo de articulação em trecho escalar.....	31
EXEMPLO 10 – Comparativo de articulação em trecho escalar.....	31
EXEMPLO 11 - Comparativo de articulação em trecho de arpejo.....	32
EXEMPLO 12 - Comparativo de articulação em trecho com notas repetidas.....	32
EXEMPLO 13 – Edições do estudo 1 op.60 de M. Carcassi - compassos 01 e 02.....	35
EXEMPLO 14 – Edições do estudo 4 op.139 de M. Giuliani- compassos 01 e 02.....	36
EXEMPLO 15 – Exemplo de articulação compassos 1 e 2 no estudo 1 op.60 – Matteo Carcassi.....	38
EXEMPLO 16 – Exemplo de articulação no estudo 1 op.60, compassos 29-31– Matteo Carcassi.....	39
EXEMPLO 17 – Compassos 1 e 2, do estudo 9 op.60 - Matteo Carcassi. Fonte: Carcassi (1852, p.2)	39
EXEMPLO 18 - Exemplo de articulação, compassos 1 e 2, no estudo 9 op.60 – Matteo Carcassi.....	40

EXEMPLO 19 - Exemplo de articulação, compassos 19 e 20, no estudo 9 op.60 – Matteo Carcassi.....	40
EXEMPLO 20 – Compassos 1 e 2, do estudo 8 – Dionísio Aguado.....	40
EXEMPLO 21 – Compassos 13 e 14, do estudo 8 – Dionísio Aguado.....	40
EXEMPLO 22 – Exemplo de articulação, compassos 1 e 2, no estudo 8 – Dionísio Aguado.....	41
EXEMPLO 23 - Exemplo de articulação, compassos 9 e 10, no estudo 8 – Dionísio Aguado.....	41
EXEMPLO 24 – Compassos 1 ao 3 - Estudo 4 op.139 – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840, p.5).....	41
EXEMPLO 25 – Compassos 20 ao 23 - Estudo 4 op.139 – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840, p.5).....	42
EXEMPLO 26 - Exemplo de articulação compassos 1 ao 4 - Estudo 4 op.139 – Mauro Giuliani.....	42
EXEMPLO 27 - Exemplo de articulação compassos 20 ao 23 - Estudo 4 op.139 – Mauro Giuliani.....	42
EXEMPLO 28 – Divisão formal e o plano tonal básico - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	44
EXEMPLO 29 – Tema 1.A da exposição - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840).....	44
EXEMPLO 30 – Tema 2.A da exposição - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840).....	45
EXEMPLO 31 – Codeta da exposição - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840).....	45
EXEMPLO 32 – Tema 1.B da elaboração - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1940).....	46
EXEMPLO 33 – Tema 2.B da elaboração - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840).....	46
EXEMPLO 34 – Tema 2.A’ da recapitulação - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840).....	46
EXEMPLO 35 – Tema 2.A’ oitavado da recapitulação - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840).....	46
EXEMPLO 36 – Elaboração motívica - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	47
EXEMPLO 37 – Exemplos de textura - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	48

EXEMPLO 38 – Motivo com nota pontuada compassos 115 a 128 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	50
EXEMPLO 39 – Motivo com nota pontuada compassos 255 a 257 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	50
EXEMPLO 40 – Motivo com baixo ostinato - compassos 50 a 54 / 60 a 63 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	50
EXEMPLO 41 – Motivo com baixo ostinato - compassos 144 -145 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	51
EXEMPLO 42 – Motivo em movimento escalar / arpejo compassos 11 e 12 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	51
EXEMPLO 43 – Motivo em movimento escalar / arpejo compassos 75 a 78 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	52
EXEMPLO 44 – Motivo em movimento escalar / arpejo compassos 215 a 218 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	52
EXEMPLO 45 – Polifonia a duas vozes compasso 92 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	52
EXEMPLO 46 – Polifonia a duas vozes compasso 232 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	53
EXEMPLO 47 – Exemplo de articulação compasso 02 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	53
EXEMPLO 48 – Exemplo de articulação compasso 06 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	54
EXEMPLO 49 – Exemplo de articulação compasso 11 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	54
EXEMPLO 50 – Exemplo de articulação compasso 14 a 19 e 22 a 26- Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	55
EXEMPLO 51 – Exemplo de articulação compasso 26 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	55
EXEMPLO 52 – Exemplo de articulação compassos 30 a 35 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	56
EXEMPLO 53 – Exemplo de articulação compassos 36, 45 e 46 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	56
EXEMPLO 54 – Exemplo de articulação compassos 41 e 42 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	57
EXEMPLO 55 – Exemplo de articulação compassos 38 e 40 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	57

EXEMPLO 56 – Exemplo de articulação compassos 43 e 44 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	57
EXEMPLO 57 – Exemplo de articulação compasso 49 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	58
EXEMPLO 58 – Exemplo de articulação compassos 50 a 54 / 60 a 63 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	58
EXEMPLO 59 – Exemplo de articulação compassos 55 a 57 / 64 a 66- Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	59
EXEMPLO 60 – Exemplo de articulação compassos 73 e 74 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	59
EXEMPLO 61 – Exemplo de articulação compassos 75 a 78 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	60
EXEMPLO 62 – Exemplo de articulação compassos 82 e 83 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	60
EXEMPLO 63 – Exemplo de articulação compasso 84 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	60
EXEMPLO 64 – Exemplo de articulação compassos 87 a 89 / 91 a 92 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	61
EXEMPLO 65 – Exemplo de articulação compassos 90 e 94 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	61
EXEMPLO 66 – Exemplo de articulação compassos 95 a 104 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	62
EXEMPLO 67 – Exemplo de articulação compassos 105 a 111- Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	62
EXEMPLO 68 – Exemplo de articulação compassos 115 a 132 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	63
EXEMPLO 69 – Exemplo de articulação compassos 133 a 136 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	64
EXEMPLO 70 – Exemplo de articulação compassos 144 e 161 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	64
EXEMPLO 71 – Exemplo de articulação compassos 144 a 168 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	65

EXEMPLO 72 – Exemplo de articulação compassos 169 a 189 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	66
EXEMPLO 73 – Exemplo de articulação, compassos 190 a 194 / 200 a 203- Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	67
EXEMPLO 74 – Exemplo de articulação, compassos 195 a 197 / 204 a 206 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	67
EXEMPLO 75 – Exemplo de articulação, compassos 211 a 214 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	68
EXEMPLO 76 – Exemplo de articulação, compassos 215 a 218 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	68
EXEMPLO 77 – Exemplo de articulação compassos 222 a 225 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	69
EXEMPLO 78 – Exemplo de articulação, compassos 227 a 236 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	69
EXEMPLO 79 – Exemplo de articulação compassos 237 a 244 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	70
EXEMPLO 80 – Exemplos de articulação da Coda - Sonata Eroica – Mauro Giuliani.....	70

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 ARTICULAÇÃO	18
1.1 Articulação instrumental e tratados do século XVIII.....	18
2 ANÁLISE DOS TRATADOS	21
2.1 Articulação nos tratados de Tecla, Sopro e Arco.....	21
2.2 Articulação ao violão na Escola Clássico-Romântica.....	26
2.3 Articulações em obras instrumentais: comparativo.....	30
3 APLICAÇÃO PRELIMINAR DA ARTICULAÇÃO COMO RECURSO EXPRESSIVO	37
3.1 Aplicação preliminar das articulações em pequenos estudos.....	38
4 ESTUDO E APLICAÇÃO DAS ARTICULAÇÕES NA SONATA EROICA DE MAURO GIULIANI	43
4.1 Análise formal.....	43
4.2 Edição.....	48
4.3 Discussão e elaboração das articulações.....	49
4.4 Partitura da Sonata Eroica.....	71
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	86
APÊNDICES	90
Apêndice A – Edição de pequenos estudos para violão.....	91
Apêndice B – Modelos de questionários aplicados a violonistas e não violonistas.....	99
Apêndice C – Edição fac-símile Sonata Eroica.....	102

INTRODUÇÃO

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

Ao analisarmos métodos de referência pedagógica da escola clássico-romântica¹ para violão, observou-se a ausência de detalhes acerca deste assunto. Entretanto tratadistas da mesma época de outros instrumentos² apresentaram alternativas para a utilização de diferentes articulações. A presente pesquisa é um estudo da expressividade ao violão através da investigação de conceitos e padrões de articulação presentes nos tratados clássicos de C. Ph. Bach, L. Mozart e J. Quantz e sua aplicabilidade, de forma refletida e argumentada, nos

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

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

Estudos 1 e 9 do Op.60 de Matteo Carcassi; Estudo 8 de Dionísio Aguado; Estudo 4 do Op.139 e Sonata Eroica Op.150 de Mauro Giuliani. O trabalho está dividido em quatro capítulos:

1 *Articulação*, no qual expomos uma definição para o termo articulação e a contextualização histórica do advento da tradição da escrita musical e sua influência na performance.

2 *Análise dos tratados*, no qual apresentamos a análise do elemento articulação, contida nos tratados de C. Ph. Bach, L. Mozart, Quantz e tratados de violão da escola Clássico-Romântica. Finalizamos o capítulo com um breve comparativo entre obras de violão com obras de teclas, sopro e cordas, analisando a questão da presença da articulação escrita pelos compositores.

3 *Aplicação prática da articulação como recurso expressivo*, no qual exibimos propostas de articulações em pequenos estudos para violão como um estudo piloto.

4 *Estudo e aplicação das articulações na Sonata Eroica de Mauro Giuliani*, no qual apresentamos a análise formal da obra e a edição com articulações baseadas nos tratados estudados.

A metodologia aplicada nesta pesquisa seguiu quatro etapas:

- 1 Definição de conceitos relacionados a articulação;
- 2 Análise de Tratados: análise do elemento articulação nos tratados selecionados para esta pesquisa;
- 3 Aplicação prática: elaboração de novas articulações para peças selecionadas para esta pesquisa;
- 4 Edição e gravação: edição e gravação das obras selecionadas.

1 ARTICULAÇÃO

Partindo de uma perspectiva histórica, a articulação da palavra foi uma das principais referências para a música vocal e, sobretudo nos primórdios, para o desenvolvimento da linguagem instrumental. Para Harnoncourt (1984, p.49), articulação é um processo técnico de falar as diversas vogais e consoantes. Do ponto de vista musical, o autor comenta que é o ligar e o destacar das notas e a maneira como são combinados. Meyer (apud HARNONCOURT, 1984, p.49) afirma que articular é “dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras.” Por fim, para Frans Vester (Apud PEREIRA, 2010, p.61):

A articulação é uma forma de destacar e ligar as notas. O que superficialmente aparece ao intérprete instrumental como um processo puramente técnico leva a um significado muito mais amplo no contexto das ideias no século XVIII sobre estrutura e expressão musicais. A performance da música desse período é fortalecida pelo discurso e pela retórica. Por esse sentido a articulação é essencial para uma interpretação expressiva e animada. A performance “falada”, baseada no tipo de articulação que faz uso principalmente de notas destacadas e ligaduras curtas, é diametralmente oposta à performance “cantada” do período romântico, no qual as linhas amplas e as ligaduras longas predominam. Na música do século XVIII, a articulação deve ser distinta e compreensível, como é na linguagem falada. Murmurar simplesmente não funciona. (FRANS VESTER, 1999 apud PEREIRA, 2010, p.61).

A partir das ideias dos autores acima, observa-se a estreita relação da articulação da voz falada com a articulação em música.

1.1 Articulação instrumental e tratados do século XVIII

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

O desenvolvimento técnico-idiomático instrumental e o aumento exponencial do repertório ao longo dos seiscentos acabaram por despertar o interesse na escrita de tratados sobre os instrumentos, com enfoques teóricos e históricos, além de exercícios para desenvolvimento motórico. (BIANCOLINO E MARTINS, 2015, p.5)

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

À medida que a atividade do intérprete se destaca daquela do compositor, que suas técnicas ganham em especificidade, a parte da liberdade que resta ao intérprete se define e esta torna-se mais e mais submissa ao texto escrito. Esta tendência coincide com a afirmação do direito moral do compositor sobre sua obra, do sentimento de propriedade artística; historicamente, ela parece ampliar-se no final do

século XVIII, o que corresponde ao desabrochar dos ideais da Revolução Francesa: assim, em 1971, Grétry exprime a esperança de que “ tão logo vão existir leis que farão respeitar as propriedades artísticas”. Então, o fenómeno da notação mostra-se pouco a pouco carregado de uma função suplementar: aquela de preservar a identidade da obra, de afirma-la na sua singularidade. (BOUSSER, 2014, p.75)

Com a mudança de paradigma com relação a interpretação e a performance, sobretudo referente à liberdade de execução, abre-se margem para uma concepção em que os músicos deixaram de desenvolver algumas competências. Isso se refletiu no conteúdo dos tratados, os quais foram idealizados não apenas contendo informações técnicas do instrumento, mas também com diferentes informações detalhadas sobre estilo, ornamentação, articulação, improviso, em suma, questões interpretativas que eram aprendidas anteriormente na tradição oral. Isso fica evidente ao se analisar trechos dos tratados e outras obras como, por exemplo, de L. Mozart (apud. HARNOUNCOURT, 1984, p.44) “Eu sentia muita pena, quando ouvia um violinista, já com certa formação, executar passagens muito fáceis de uma maneira tão oposta àquela concebida pelo compositor” ou a decisão de C.P.E. Bach (apud. LIMA, 2006, p.56) de colocar variantes em trechos de repetição nas obras para evitar a ignorância dos executantes.

Diante dessas informações, pode-se conjecturar que os tratados abordaram questões tradicionais de execução, sobretudo ligadas à música vocal, que faziam parte da formação de gerações anteriores dentre as quais este conhecimento era adquirido, como pontua Lima (2006), por uma tradição oral. Segundo Harnoncourt (1984, p.44), no século XVIII, os tratados mais representativos foram: *The treatise on the fundamental principles for violin* de Leopold Mozart, *On playing the flute* de Johann Quantz e *Essay on true art of playing Keyboard Instruments* de C. Ph. E. Bach³. Segue no capítulo seguinte a análise do tema articulação contido nos tratados mencionados⁴.

³ MOZART, Leopold. Versuch einer grundlichen Violinschule. Augsburg: Johann Jacob Lotter, 1756.; QUANTZ, Johann Joachim. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Johann Friedrich Voß, 1752.

BACH, Carl Philipp Emanuel. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Berlin: C. Ph. E. Bach. Printed by Christian Friedrich Henning, 1753.

⁴ A escolha destes tratados se deu também por representarem diferentes categorias instrumentais (cordas friccionadas, tecla e sopra).

2 ANÁLISE DOS TRATADOS

2.1 Articulação nos tratados de Tecla, Sopro e Arco

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

Com relação aos ligados, parece haver uma conformidade de pensamento entre C. Bach, L. Mozart e Quantz. Eles aconselham a acentuação na primeira nota do grupo de notas ligadas. No tratado de Leopold Mozart, no capítulo VII, que trata das variações do arco, ele sugere o princípio de que a primeira nota de cada grupo deve ser destacada, acentuada para enfatizar a parte importante do tempo. “Muito cuidado com a igualdade das notas, embora a primeira nota de cada grupo deva ser marcada com vigor que guia toda a execução” (MOZART, 1948, p.114)⁵.



EXEMPLO 01 – Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984, p.114)

Em seguida ele fala das notas ligadas. “A primeira das duas notas ligadas é acentuada mais forte e um pouco mais longa, enquanto a segunda nota é ligada mais fraca com um valor diferente na sua duração” (MOZART, 1948, p.115)⁶. Para ele, essa medida previne a aceleração e produz um bom gosto melódico⁷.



EXEMPLO 02 – Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984, p.115)

⁵ Great pains must be taken with their exact equality, and the first note of each crotchet must be marked with a vigour which inspires the whole performance.

⁶ The first of two notes coming together in one stroke is accented more strongly and held slightly longer, while the second is slurred on to it quite quietly and rather late” (MOZART, 1948, p.115)

⁷ Segundo Harnoncourt (1988, p.50), os sinais \wedge \vee representam respectivamente *nobiles e viles*. Esta era a forma de designar as notas boas e ruins do compasso e estão associadas à direção das arcadas.

No entanto, ele volta a enfatizar a necessidade de se fazer o ritmo corretamente: “Mas a igualdade das quatro notas não deve ser esquecida; pois caso contrário, as últimas três notas podem facilmente soar como tercinas ao serem tocadas” (MOZART, 1948, p.115)⁸.

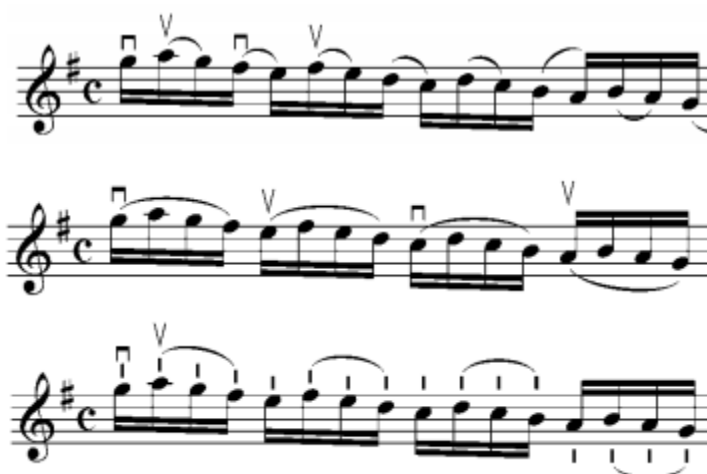


EXEMPLO 03 – Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984, p.115)



EXEMPLO 04 – Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984, p.115)

A partir desta concepção L. Mozart apresenta diferentes combinações de articulação. Abaixo seguem alguns exemplos:



EXEMPLO 05 – Modelo de articulação extraído do tratado de L. Mozart. Fonte: Mozart (1984, p.115)

C. Ph. E. Bach comenta, na primeira parte do terceiro capítulo de seu tratado, que o princípio de uma boa execução é tornar o ouvido sensível às ideias musicais ao se tocar o instrumento, de acordo com o caráter da música. Os elementos de uma boa execução seriam: a força ou suavidade das notas, sua pressão, o *legato*, *staccato*, o sustentar, o retardando ou acelerando. Ou seja, destaca questões relacionadas à expressividade, como acentuação,

⁸ “But the equality of the four notes must not be forgotten; for otherwise the last three notes might easily sound like triplets, and be played” (MOZART, 1948, p.115)

dinâmica, articulação e tratamento do tempo. Com relação à ligadura, em específico, ele afirma: “De modo geral as ligaduras ocorrem sobre notas que procedem por graus conjuntos em andamentos lentos ou moderados” (BACH, 2009, p.139). Sobre a questão da notação, comenta que as notas que devem ser ligadas apresentam uma ligadura acima delas. Assim como L. Mozart, Bach afirma que é necessário acentuar a primeira nota: “Nas figuras de duas ou quatro notas, a primeira e a terceira são tocadas um pouco mais forte que a segunda e a quarta, mas é claro que isso deve acontecer de maneira quase imperceptível. Em outros casos, é a nota onde começa o arco que é tocada mais forte”. (BACH, 2009, p.139). Aqui, além de ficar clara a questão de se apoiar a primeira nota do grupo, ele atenta para a ênfase nos tempos ímpares do agrupamento das notas.

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



EXEMPLO 06 – Modelo de articulação extraído do tratado de C. Ph. Bach. Fonte: Bach (2009, p.140)













Quando utilizado para ligar notas longas, pode-se tocá-las novamente. “Nas notas longas sustentadas tem-se a liberdade de tocar de novo, de vez em quando, as notas ligadas. Para fazer ouvir melhor o movimento de uma voz, às vezes, mesmo as notas ligadas mais curtas devem ser tocadas de novo.” (BACH, 2009, p.142).

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

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

Quantz afirmam haver dois tipos de *staccato*, a saber: sendo o ponto um *staccato* mais leve (menos acentuado) e o traço, um *staccato* mais áspero (enfático e pesado).

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

1 - Junção de notas de mesmo valor	2 - Junção de notas de valores diferentes
	
	
	
	
	
	

EXEMPLO 07 – Classificação de articulações extraídas dos métodos

Segundo Brown (1999, p.169), foram desenvolvidas muitas pesquisas relacionadas à articulação, na Alemanha do século XVIII. Mais precisamente, os teóricos discutiam qual seria o tipo de performance adequada para três situações: sem indicação de articulação; com

indicação de *staccato*; com indicação de ligado. Além do ponto de vista de C.Ph.E., Bach e Quantz, Brown traz para a discussão o ponto de vista de outros autores da época, como Friedrich Wilhelm Marpurg, Daniel Gottlob Türk, Niccolo Pasquali e Vincenzo Manfredini. Para Marpurg, compositor, teórico e crítico de música, notas que não possuem indicação de *staccato* ou ligado deveriam ser tocadas não *legato*.

Dois anos mais tarde, Marpurg similarmente aconselhou o tecladista a empregar um toque não *legato*, a menos que indistintamente o *staccato* sejam indicados, embora ele pareça ter considerado esse toque menos destacado do que Bach, pois ele instruiu que se levante o dedo da tecla anterior muito rapidamente, pouco antes de tocar a seguinte nota. Este procedimento é normal, uma vez que é sempre presumido, nunca é indicado. (BROWN, 1999, p.170)⁹

Türk comenta que as notas que não estão marcadas com *staccato* ou ligado, devem ser tocadas com uma duração menor do que indica a figura grafada. Assim como C. P. Bach, ele aponta que para tocar o valor inteiro da figura, deve-se ter notado o *tenuto*. Entretanto, Türk acredita que a prescrição de Bach para notas sem articulação impede a diferenciação das notas articuladas. “Ele questionou a prescrição de Bach de reduzir pela metade o valor da nota, alegando que não haveria nenhuma diferença apreciável entre este toque e o *staccato*” (BROWN, 1999, p.170)¹⁰

Na mesma época dos tratados de Bach e Marpurg, houve uma corrente que acreditava que as notas não marcadas com alguma articulação deveriam ser tocadas no estilo *legato*. Pasquali, no seu método *The art of Fingering the Harpsichord*, argumenta que o toque geral - onde não há indicações – deve ser tocado no estilo *legato*. Manfredini, cerca de vinte anos após Pasquali, comenta sobre a forma *cantábile* de se tocar: “Deve-se ter cuidado para não levantar o dedo da tecla antes de tocar a próxima nota” (BROWN, 1999, p.171).¹¹ Brown comenta sobre o estabelecimento do estilo *legato* no começo do século XIX, citando Clementi: “Quando o compositor deixa o *legato* e o *staccato* ao gosto do intérprete, a melhor regra é aderir principalmente ao *legato*; reservando o *staccato* para dar espírito,

⁹ “Two years later Marpurg similiary advised the keyboard player to employ a non-legato touch unless slurring or *staccato* are indicated, though he seems to have regarded this touch as less detached than Bach did, for he instructed that one raises the finger from the previous key very rapidly shortly before one touches the following note. This normal procedure, since it is always presumed, is never indicated.”(BROWN, p.170)⁹

¹⁰ “He questioned Bach’s prescription of halving the note value on the grounds that there would not then be any appreciable difference between this touch and the *staccato*” (BROWN, 1999, p.170).

¹¹ One must be careful not to raise the finger from the key before having played the next note”(BROWN, 1999, p.171)

ocasionalmente, a certas passagens e para detonar as belezas superiores do *legato*” (BROWN, 1999, p.173)¹²

Sobre este cenário, Harnoncourt escreve:

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

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

2.2 Articulação ao violão na Escola Clássico-Romântica

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

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

¹² “ When the composer leaves the legato and staccato to the performer’s taste, the best rule is, to adhere chiefly to the legato; reserving the staccato to give spirit occasionally to certain passages and to set off the higher beauties of the legato”(BROWN, 1999, p.173)¹²

Sendo assim, podemos observar no violão um fenômeno diferente na formação instrumental. Nas obras, tratados e métodos de teclas, sopros e arco, por exemplo, há um aprofundamento acerca das articulações, como vimos anteriormente, enquanto na literatura para violão parece não haver algo substancial. Analisando o violão no contexto do classicismo, temos como referência pedagógica, os autores Fernando Sor, Dionísio Aguado, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi e Mauro Giuliani, entre outros. Abaixo, seguem alguns exemplos de como esses autores abordaram o tema.

Seguindo uma ordem cronológica, temos primeiramente o *Método completo per Chitarra* Op. 27, de Carulli, lançado em 1810. O termo articulação não aparece explícito, mas ele pode estar implícito quando o autor apresenta a forma de tocar os acordes, em que o polegar ataca as duas primeiras notas em acordes de 5 notas, e ataca 3 notas em acordes de 6 notas. Outra referência implícita ao termo articulação pode ser observada na apresentação da forma de tocar ligados ascendentes e descendentes. No exemplo de ligados, o autor apresenta sempre a ligadura de duas em duas notas utilizando a escala de Dó maior na primeira posição, começando na nota Mi da sexta corda. Neste exemplo, ele apresenta as articulações do polegar, que toca duas notas consecutivas quando há mudança de corda em melodia ascendente. É apresentado também o uso do ligado usando apenas a mão esquerda para produzir a nota desejada.

De 1812, temos o *Método per Chitarra*, de Mauro Giuliani, que explora recursos como a utilização de posições fixas, o uso das tonalidades Dó, Sol, Ré e Lá maior e o estudo para o domínio dos intervalos de terças, sextas, oitavas e décimas. Diferentemente de Carulli, Giuliani evita o uso do toque duplo de polegar em cordas conjuntas. Isso se evidencia quando o autor apresenta, na primeira parte do método, os 120 arpejos e o emprego do anular de forma ativa. Ou ainda nos exercícios de intervalos, em que apresenta a articulação do polegar, com indicador ou médio, de forma alternada. Outras articulações apresentadas são: o abafador de mão direita; a realização do *staccato* com a alternância de indicador e médio; ligado de duas notas e a citação do termo *Legato*. Assim como no método de Carulli, o termo articulação não é utilizado. No entanto, podemos dizer que está implícito no exercício proposto. Contudo, não há uma explicação detalhada sobre como realizar estas articulações.

Fernando Sor publicou seu tratado, *Méthode pour la Guitare*, em 1830. Diferentemente dos métodos anteriores, Sor sugere uma reflexão mais profunda sobre a prática da guitarra, trazendo informações sobre outras áreas do conhecimento, como medicina, geometria e anatomia, as quais refletem diretamente na prática musical. Outro diferencial é que ele utiliza o termo articulação. Este, é empregado quando o autor comenta

sobre o uso do polegar da mão direita, em que explica que este se movimenta em direção oposta aos outros dedos no momento de atacar as notas. É importante frisar que, neste caso, o termo articulação é usado em outro contexto que diverge dos interesses da nossa pesquisa. No capítulo referente à digitação das duas mãos, ao apresentar a escala de Dó maior na primeira posição, ele afirma:

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

Fica evidente que Sor conhece a articulação *staccato*, contudo opta por não utilizá-la para evitar o movimento da mão direita. Mais adiante, ele comenta que o *staccato* seria possível na primeira e segunda cordas. Outro ponto, é a opção de utilizar a articulação de apenas um ataque e ligar as outras notas, aproveitando o idiomatismo do instrumento em realizar esse tipo de ligado em escalas, sob o pretexto de imitar a característica do canto. Esse princípio é também apontado por Carulli, na execução do ligado, usando apenas a força dos dedos da mão esquerda. Entretanto, vale ressaltar que este tipo de procedimento produz uma sonoridade bastante limitada, pelo fato de não haver ataques. É usado como um efeito em momentos muito específicos do repertório. Sor também apresenta outros dois tipos de articulação: um corresponde a uma espécie de pizzicato¹³, e o outro nominado *som seco*¹⁴. Em ambos os casos, ele afirma que recorre a esses recursos raramente devido à falta de volume do instrumento e sugere que sejam feitos apenas com a mão esquerda. Por fim, assim como no método de Giuliani, Sor se debruça em questões idiomáticas, no estudo de posições fixas para arpejos e no estudo de intervalos.

O método de Matteo Carcassi, *Méthode pour La Guitarra op.59*, publicado em 1836 segue a mesma linha do método de Giuliani e Carulli com relação a articulação. De maneira implícita, o assunto aparece na seção sobre ligados. O primeiro exemplo demonstra uma articulação de duas em duas notas ascendentes e descendentes na escala de Dó maior. Em

¹³ Neste tipo de pizzicato, Sor indica que seja feito com a mão esquerda, pressionando a nota sobre o traste, com menos força que o habitual.

¹⁴ Neste tipo de articulação, Sor indica que deve-se retirar a pressão do dedo após o ataque da nota.

seguida, ele apresenta a técnica, nominada em inglês, “*Vibration Slurs*”, que consiste em tocar uma nota e executar a seguinte apenas com a força da mão esquerda, em outra corda. Este tipo de ligado, ele recomenda apenas para movimentos descendentes. Por fim, ele apresenta a execução de ligados articulados em três e quatro notas. Estes dois últimos exemplos são feitos também na primeira posição. Outro ponto levantado pelo autor, é a questão do abafador. No exemplo apresentado, ele sugere que, para acabar a vibração das notas, basta repousar os dedos da mão direita sobre as cordas, após o ataque. No caso da execução de acordes, ele orienta usar a palma da mão sobre as cordas.

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

Neste método, Aguado já compreendia a técnica de forma diferente dos demais métodos de sua época, demonstrando consciência que a alteração no sistema de encordoamento, de cinco cordas duplas para seis cordas simples, acarretaria uma mudança na concepção da técnica de execução e que novos métodos deveriam surgir, visando adequar a técnica violonística às novas propostas estruturais do violão. Ciente disto, o método Escuela de Guitarra torna-se o primeiro método realmente abrangente para violão de seis cordas simples, através de textos, exercícios e estudos práticos, de temas como: sonoridade, posicionamento do corpo e violão, além dos ângulos de ambas as mãos. (CARDOSO, 2015, p.68)

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



EXEMPLO 08 – Trechos do Nuevo Método para Guitarra de Dionísio Aguado. Fonte: Aguado (1843, p.16)



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

2.3 Articulações em obras instrumentais: comparativo

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

Escalas

No quarteto de cordas n^o1 em Dó maior, de Joseph Haydn, no compasso 8, primeiro violino, temos uma escala descendente em que o compositor, após o salto de terça Dó – Mi, optou em utilizar um ligado da nota Mi para a Ré, funcionando como um *levare*, para a continuação da escala descendente em *staccato*, nos três tempos seguintes. O mesmo padrão escalar é utilizado na Sonata Eroica, de Mauro Giuliani, no compasso 11, que se inicia com um salto de oitava, Mi – Mi. No entanto, Giuliani não grafá nenhum tipo de articulação. (Exemplo 9)

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

EXEMPLO 09 – Comparativo de articulação em trecho escalar



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

Compositor	Obra	Exemplo
Ludwig van Beethoven	Na Sonata nº 1 Op.12	
Matteo Carcassi	Tema com variações Op.6	

EXEMPLO 10 – Comparativo de articulação em trecho escalar

Arpejo

Na sonata para violino KV306, em Ré maior, de W. Mozart, temos o exemplo de arpejo ascendente de cinco notas, três delas com *staccato* e as duas últimas ligadas. Na obra Grand Solo, de Fernando Sor, extraímos dois compassos com arpejos, nos quais são grafadas apenas indicações de dinâmica. (Exemplo 11)

Compositor	Obra	Exemplo
W. Mozart	Sonata KV306	
Fernando Sor	Grand Solo	

EXEMPLO 11 - Comparativo de articulação em trecho de arpejo

Notas repetidas

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

Compositor	Obra	Exemplo
L. Boccherini	Concerto em Mib	
Ferdinando Carulli	Sonata op.21	

EXEMPLO 12 - Comparativo de articulação em trecho com notas repetidas

Neste breve comparativo, que se estende a praticamente toda a literatura escrita para o instrumento na época, é possível ver a diminuta utilização das articulações nas peças destinadas ao violão. Segundo Zanon (2020) (informação verbal)¹⁵, as possíveis causas para

¹⁵ Informação retirada da entrevista concedida por Fábio Zanon para o autor desta dissertação, em janeiro de 2020. O questionário 1, aplicado na entrevista, encontra-se na seção de anexos deste trabalho.

este fenômeno seriam: 1. Os métodos de violão foram destinados, em sua grande parte, para amadores em uma situação de uma execução doméstica; 2. Nunca se teve uma normatização técnica rica em detalhes como no violino, por exemplo. Colarusso (2020) (informação verbal)¹⁶, apresenta o ponto de vista de que seria possível partir da ideia da existência de um nível de percepção das articulações diferente para cada instrumento e isso refletiu na marcação destes elementos nas partituras. Sendo assim, ele comenta que instrumentos de sopro possuem o maior nível de percepção, seguido dos instrumentos de arco, teclas e, por último, de cordas dedilhadas. Por este motivo, os compositores tinham um cuidado menor com as articulações para os instrumentos de corda dedilhada, pois as mudanças eram pouco perceptíveis. Outros dois pontos levantados por Colarusso são que, outras possíveis causas para o número menor de detalhes nas partituras seriam: primeiro o fato de que as composições de violão eram geralmente interpretadas pelos próprios compositores; segundo, a questão do refinamento técnico do instrumento na época. O último fator apontado coincide com a opinião de Alípio (2020) (informação verbal)¹⁷, que defende a ideia que um dos motivos do tema articulação não ser abordado de forma clara, seria a falta de definição dos expedientes técnicos no instrumento para tal ação.

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

¹⁶ Informação retirada da entrevista concedida por Oslvado Colarusso para o autor desta dissertação, em abril de 2020. O questionário 2, aplicado na entrevista, encontra-se na seção de anexos deste trabalho.

¹⁷ Informação retirada da entrevista concedida por Alisson Alípio para o autor desta dissertação, em abril de 2020. O questionário 1, aplicado na entrevista, encontra-se na seção de anexos deste trabalho.





Com relação a este assunto, Bousseur comenta:

Na época barroca e no começo do classicismo, um lugar central é estabelecido para o intérprete; uma grande parte da execução musical fica impregnada da relação viva dos mestres que incluem o “bom gosto” em matéria de interpretação. Até o final do século XVIII, os músicos parecem essencialmente interessados pela condição presente da linguagem musical; assim a notação deve naturalmente ser completada pelos contatos que eles mantêm com os mestres, compositores ou instrumentistas. Esta prática constitui um tipo de vestígio do modo de transmissão oral, pouco a pouco, dissipado pela complexidade da notação. Então os mestres conservam seus segredos com um pouco de ciúmes e os numerosos tratados que eles redigem estão longe de entregar todas as receitas de suas técnicas. (BOUSSEUR, 2014, p.74 - 75)

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

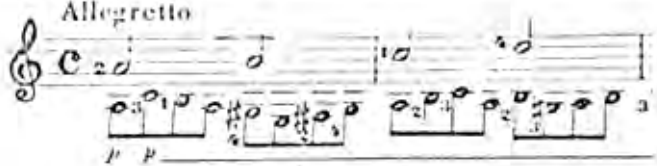


Em reedições de estudos do período clássico-romântico para violão, por exemplo, parece não haver informações acerca de articulações:

Estudo 1 – Matteo Carcassi

Autor da edição	Ano	
M. São Marcos	1965	
Eythor Thorlaksson	2000	
Edson Lopes	2011	
Cauã Canilha	2017	

EXEMPLO 13 – Edições do estudo 1 op.60 de M. Carcassi - compassos 01 e 02

Estudo 4 – Mauro Giuliani

Autor da edição	Ano	
Isaiás Sávio	1956	
Henrique Pinto	1982	
Allen Mathews	2020	

EXEMPLO 14 – Edições do estudo 4 op.139 de M. Giuliani- compassos 01 e 02

Nestes exemplos, é possível observar como o universo das articulações continua aparentemente ausente na pedagogia do violão, pelo menos no que se refere à notação. O fato é que esta omissão, durante décadas, pode ter contribuído para o distanciamento de uma discussão mais aprofundada sobre este tema e sua notação em partituras. Se na tradição oral o violão apresentou riqueza de detalhes desta natureza, isto, aparentemente, não foi adiante na tradição escrita, no cenário profissional que o violão estava inserido.

3 APLICAÇÃO DA ARTICULAÇÃO COMO RECURSO EXPRESSIVO AO VIOLÃO

Benetti (2013), em sua pesquisa com pianistas profissionais, chegou a resultante que a expressividade se dá pela variação dos aspectos de execução como: tempo, dinâmica, cor, articulação, agógica, volume, duração, intensidade, altura, timbre, dedilhado e gesto físico. Dentre estes aspectos, o autor afirma que a articulação é o mais influente na expressividade¹⁸. Ao analisarmos métodos de referência pedagógica da escola clássico-romântica para violão, observou-se a ausência de detalhes acerca deste assunto. Entretanto, tratadistas da mesma época, de outros instrumentos¹⁹, apresentaram alternativas para a utilização de diferentes articulações. A escassez do debate da articulação na escola violonística, em comparação com outros instrumentos, foi evidenciada no capítulo 2.3 deste trabalho, chegando-se à conclusão que obras de violão possuem um número significativamente menor de marcações de articulação que outros instrumentos. Baseando-se no aporte teórico dos tratados de C. Ph. Bach, L. Mozart e Quantz, acerca da articulação, seguem abaixo discussões sobre a escolha e aplicação das articulações. Neste processo, foi feito, primeiramente, um estudo piloto das articulações, utilizando os seguintes estudos: Estudos 1 e 9, do Op.60, de Matteo Carcassi; Estudo 8, de Dionísio Aguado e Estudo 4 do Op.139, de Mauro Giuliani²⁰. Na sequência, como parte central deste trabalho, foi feita a análise e proposta de articulação para a Sonata Eroica Op.150, de Mauro Giuliani. Por fim, apresentamos nossa edição da Sonata Eroica.

Com relação às técnicas de violão para a execução das articulações propostas neste estudo, partimos da premissa que expedientes e movimentos de mão esquerda e direita podem interferir diretamente na articulação. Para Wolff (2001, p.15), a articulação influencia diretamente na utilização de *translados* e *ligados* de mão esquerda. Zanon (apud. ALÍPIO, 2014, p.44), argumenta que quando se quer ter maior controle rítmico, uma das possibilidades é o recurso da articulação de mão esquerda, contudo, ela tende a dificultar a execução. De modo geral, o expediente técnico da mão direita compreende-se na utilização dos dedos: polegar, indicador, médio, anular e mínimo. Entre os diversos parâmetros, temos, por exemplo: toque com apoio e sem apoio, utilização de unhas, repetição de dedo e diferentes combinações simultâneas de ataque. Relacionando esta gama de possibilidades com a questão

¹⁸ Segundo a pesquisa de Benetti, a articulação só terá um efeito positivo na expressividade através de um trabalho integrado com outros parâmetros relacionados à execução, compreensão musical, contexto e características específicas da passagem em questão. Neste sentido, os critérios utilizados na execução de articulações apresentam naturezas distintas - parâmetros musicais (caráter e estilo da obra) e elementos de execução (dedilhado)

¹⁹ No caso desta pesquisa, os autores analisados foram: C. Ph. Bach, Quantz e L. Mozart

²⁰ Estes estudos foram escolhidos por abordarem elementos musicais presentes na Sonata Eroica.

da articulação, em específico a realização de *staccato* de mão direita, foram utilizados, nesta pesquisa, os seguintes padrões:

- 1) toque - com ou sem apoio - seguido do repouso imediato do mesmo dedo, na corda de ação;
- 2) toque - com ou sem apoio - seguido do repouso imediato de um dedo distinto, na corda de ação, sugerindo alternância.
- 3) toque harmônico - duas ou mais notas - seguido do repouso imediato de um dedo distinto, em apenas uma das notas tocadas.

Quanto aos diferentes expedientes de mão esquerda, para esta pesquisa destacamos: translado, ligado e abafador. Para o *staccato* de mão esquerda, relacionamos a técnica de abafador em três ocasiões:

- 1) a retirada imediata da pressão do dedo após o toque;
- 2) a utilização de um dos dedos da mão esquerda para abafar uma corda solta.
- 3) O translado como o efeito de produzir o *staccato*, no momento de mudança de posição.

Quanto ao ligado, temos o princípio de Yates: “independentemente da sua utilização, todos os ligados têm uma consequência musical ou fraseológica” que destaca a nota pulsada por sobre as demais notas ligadas (YATES apud ALÍPIO, 2014, p. 74).

3.1 Aplicação preliminar das articulações em pequenos estudos

Estudo 1 – Matteo Carcassi (1817 – 1853)

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



EXEMPLO 15 – Exemplo de articulação compassos 1 e 2 no estudo 1 op.60 – Matteo Carcassi

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



EXEMPLO 16 – Exemplo de articulação no estudo 1 op.60, compassos 29-31– Matteo Carcassi.

Estudo 9 – Matteo Carcassi

Segundo Canilha (2017, p.103), este é o primeiro estudo da série op.60, de Carcassi, que apresenta ligados ascendentes e descendentes, sendo o material motivico constituído de notas ligadas e movimentos escalares. Na edição original, os ligados se apresentam em duas notas.



EXEMPLO 17 – Compassos 1 e 2, do estudo 9 op.60 - Matteo Carcassi. Fonte: Carcassi (1852, p.2)

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



EXEMPLO 18 - Exemplo de articulação, compassos 1 e 2, no estudo 9 op.60 – Matteo Carcassi



EXEMPLO 19 - Exemplo de articulação, compassos 19 e 20, no estudo 9 op.60 – Matteo Carcassi

Estudo 8 – Dionísio Aguado (1784 – 1849)

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



EXEMPLO 20 – Compassos 1 e 2, do estudo 8 – Dionísio Aguado

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



EXEMPLO 21 – Compassos 13 e 14, do estudo 8 – Dionísio Aguado

Abaixo, apresentamos dois exemplos de como poderia ser articulado este estudo, seguindo os exemplos de L. Mozart²¹ e Quantz²²:



EXEMPLO 22 – Exemplo de articulação, compassos 1 e 2, no estudo 8 – Dionísio Aguado



EXEMPLO 23 - Exemplo de articulação, compassos 9 e 10, no estudo 8 – Dionísio Aguado

Estudo 4 – Mauro Giuliani (1781 – 1829)


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



EXEMPLO 24 – Compassos 1 ao 3 - Estudo 4 op.139 – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840, p.5)

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

²¹  Padrão apresentado no capítulo VII do tratado.

²²  Padrão apresentado no capítulo XI do tratado.



EXEMPLO 25 – Compassos 20 ao 23 - Estudo 4 op.139 – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840, p.5)

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



EXEMPLO 26 - Exemplo de articulação compassos 1 ao 4 - Estudo 4 op.139 – Mauro Giuliani

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



EXEMPLO 27 - Exemplo de articulação compassos 20 ao 23 - Estudo 4 op.139 – Mauro Giuliani

4 ESTUDO E APLICAÇÃO DAS ARTICULAÇÕES NA SONATA EROICA DE MAURO GIULIANI

4.1 Análise formal

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

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

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

Exposição A							
Seção	intro	A - Tema1	Transição	B – Tema 2	Transição	Tema 2.1	Transição/ Coda
Compasso	1 - 14	14-30	30-49	50-66	67-87	87-95	95-114
Tonalidade	Lá maior	Lá maior	Lá maior (V/V)	Mi maior	Mi maior	Mi maior	Mi maior
Elaboração B							
Seção	A - Tema 1.B	Transição	B - Tema 2.B	Transição			
Compasso	115-132	133-143	144-168	167-189			
Tonalidade	Mi maior	Sol maior	Dó maior	Dó /Lá/ Ré/m /Si / Mi			
Recapitulação A'							
Seção	A - Tema 2 A'	Transição	B- Tema 2.1 A'	Transição	Coda		
Compasso	190-206	207-227	227-236	236-246	246-264		
Tonalidade	Lá maior						

EXEMPLO 28 – Divisão formal e o plano tonal básico - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Na exposição, o tom utilizado é Lá maior, sendo o primeiro tema de caráter rítmico, com motivo marcado por figuras rítmicas pontuadas.

EXEMPLO 29 – Tema 1.A da exposição - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840)

Depois da exposição deste tema, inicia-se a transição com a presença da nota Ré#, culminando na chegada do acorde de Si, que é o dominante da tonalidade de Mi maior. O segundo tema, exposto em Mi maior, apresenta uma característica lírica, gerando contrastes com o primeiro tema.



EXEMPLO 30 – Tema 2.A da exposição - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840)

No final da exposição, há uma codeta, com sequências virtuosísticas de arpejos e escalas, para reafirmar a tonalidade de Mi maior.

EXEMPLO 31 – Codeta da exposição - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840)

A elaboração inicia com ideias composicionais, que remetem ao primeiro tema - figuras rítmicas pontuadas - no tom de Mi maior.



EXEMPLO 32 – Tema 1.B da elaboração - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1940)



EXEMPLO 33 – Tema 2.B da elaboração - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840)

O retorno à tonalidade de Lá maior inicia-se em tercinas arpejadas, em direção ao acorde de Mi maior dominante. No fim do desenvolvimento temos a cadência afirmativa V – I voltando para o tom inicial da obra, Lá maior. A reexposição inicia com o segundo tema no tom de Lá maior (Exemplo 31). Ele é apresentado duas vezes. Diferentemente da exposição, na segunda vez aparece oitavado (Exemplo 32).



EXEMPLO 34 – Tema 2.A' da recapitulação - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840)












EXEMPLO 35 – Tema 2.A' oitavado da recapitulação - Sonata Eroica – Mauro Giuliani. Fonte: Giuliani (1840)

Como esperado, ocorre a reexposição dos outros materiais apresentados nas outras seções, acrescentando ao final uma Coda. Do ponto de vista da apresentação e elaboração dos motivos, recorreremos também ao conceito de Schoenberg, que define da seguinte forma:

Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o “germe” da ideia. (SCHOENBERG, 1991, p.35)

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

	Motivo A Notas pontuadas	Motivo B Melodia com baixo ostinato	Motivo C Melodia em movimento escalar - arpejo
Exposição			
Elaboração			
Recapitulação			

EXEMPLO 36 – Elaboração motívica - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Quanto à textura da obra, identificamos: melodia acompanhada, polifonia a duas vozes, monofonia e homofonia. (exemplo 37)

Textura	
Melodia acompanhada	
Polifonia a duas vozes	
Monofônica	
Homofônica	

EXEMPLO 37 – Exemplos de textura - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

4.2 Edição

O processo de edição musical pode ser compreendido como um registro do texto musical, o qual possui fatores inerentes a ele, como um momento histórico ou uma tradição da época, através da observação do editor. Das diferentes formas de edição, utilizaremos nesta pesquisa conceitos da edição interpretativa e edição crítica, propondo assim uma abordagem híbrida. Para Silva (2019, p.35), a edição interpretativa tem como objetivo transmitir um ponto de vista acerca da execução da obra, normalmente o da pessoa responsável pela edição. Outra característica seria a maior presença de indicativos para o executante no que tange a dinâmica, articulação e fraseado. Sion Honea (2002, p. 26) afirma que neste tipo de edição, o editor incorpora livremente uma interpretação pessoal do texto musical.

Segundo Figueiredo (2004, p.39), o termo editar pode ser entendido de duas maneiras: como sinônimo de publicar, ou como o ato de revisar e preparar uma publicação. Quanto à edição crítica, o mesmo autor a define como: “A Edição Crítica é aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada.” (FIGUEIREDO, 2004, p.41)

Para Cambraia (2005, p.13), existem duas etapas para a realização da edição crítica: o estabelecimento do texto crítico e a sua apresentação. O estabelecimento pode ser dividido em recensão e reconstituição.²³ Spaggiari e Perugi (Apud Aguera, 2018, p.25) afirmam que a primeira edição impressa de uma obra chama-se *editio princeps*, que significa “primeira edição em absoluto”. Partindo desta definição, optamos por escolher a primeira edição da Sonata Eroica como texto-base, não passando assim por uma fase de recensão, mas apenas pela fase de reconstituição. Quanto à segunda etapa apresentada por Cambraia, a apresentação está dividida em: introdução e texto. A introdução busca contextualizar a peça com informações, como: dados biográficos do compositor e história da obra e sua tradição, como foi descrito no início do capítulo quatro deste trabalho. O texto também faz referência às normas de edição. Como norma geral, no processo de edição do texto musical da sonata Eroica, foi mantida a fidelidade em relação às alturas, durações, pausas e direções das hastes. As intervenções editoriais na nova edição envolveram prioritariamente alterações das articulações e, conseqüentemente, nas digitações da peça.

4.3 Discussão e elaboração das articulações

Para a escolha dos padrões de articulação, conforme os parâmetros dos tratados estudados, optamos por relacioná-los com características motívicadas e texturais inerentes à obra apresentada anteriormente. Como regra geral, definimos as seguintes resoluções técnicas para cada uma dessas características²⁴:

a) Motivo com nota pontuada

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

²³ A recensão, resenha, consiste na localização e coleta das fontes (diferentes versões da obra), a comparação e a interpretação. A reconstituição seria a escolha de um texto base, a partir da análise todas as fontes.

²⁴ As resoluções são baseadas nos parâmetros técnicos de execução expostos no capítulo 3.

EXEMPLO 38 – Motivo com nota pontuada compassos 115 a 128 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

EXEMPLO 39 – Motivo com nota pontuada compassos 255 a 257 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

b) Motivo com baixo ostinato

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

EXEMPLO 40 – Motivo com baixo ostinato - compassos 50 a 54 / 60 a 63 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani



EXEMPLO 41 – Motivo com baixo ostinato - compassos 144 -145 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

c) Motivo em movimento escalar / arpejo

Este tipo de motivo, pode ser relacionado com a textura monofônica. Neste caso, optamos pelos padrões de L. Mozart²⁵ e Quantz²⁶ e suas variantes. Nos exemplos em que foi utilizado apenas o padrão de Quantz - quanto à escolha da digitação de mão esquerda - optamos por fazê-lo possibilitando que as notas ligadas fossem executadas na mesma corda, favorecendo a homogeneidade sonora e controle rítmico²⁷. Quanto ao *staccato*, optou-se pelo de mão esquerda, que em alguns casos coincide com o traslado da mão esquerda.



EXEMPLO 42 – Motivo em movimento escalar / arpejo compassos 11 e 12 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani



²⁵ Padrão apresentado no capítulo VII do tratado.



²⁶ Padrão apresentado no capítulo XI do tratado.

²⁷ Este padrão de digitação de mão esquerda foi adotado em todas as vezes que se utilizou este padrão de articulação na peça.

EXEMPLO 43 – Motivo em movimento escalar / arpejo compassos 75 a 78 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

EXEMPLO 44 – Motivo em movimento escalar / arpejo compassos 215 a 218 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

d) Polifonia a duas vozes

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

EXEMPLO 45 – Polifonia a duas vozes compasso 92 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani



EXEMPLO 46 – Polifonia a duas vozes compasso 232 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Além das formas de execução expostas, temos também casos que chamaremos de isolados, para propostas de articulação que não se enquadrem na padronização previamente proposta. Seguem abaixo os pontos de aplicação do estudo, seguindo a ordem estrutural da peça: 1) Exposição, 2) Elaboração e 3) Recapitulação.

1- Exposição

Introdução

Na introdução da exposição, compassos 1 a 14, temos a apresentação de acordes e pequenos trechos escalares. No compasso 2, após o acorde de dominante invertido no tempo forte, que se estende até o terceiro tempo, temos um motivo escalar iniciando na parte fraca do terceiro tempo. Neste caso, utilizamos um ligado da nota Fá# para a nota Mi, funcionando com um *levare* para a nota Ré#, que está na parte forte do quarto tempo. Neste caso, a nota Ré# foi tocada com staccato, seguida de três notas ligadas, Mi, Fá# e Sol#.



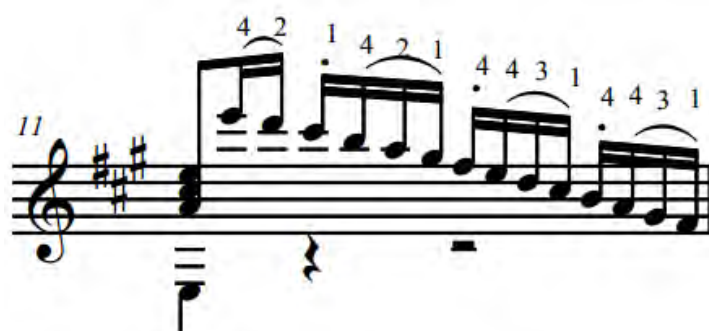
EXEMPLO 47 – Exemplo de articulação compasso 02 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

No sexto compasso, temos um motivo escalar similar ao segundo, com dois acordes nos dois primeiros tempos, com o início escalar na parte fraca do terceiro tempo. No entanto, agora com movimento descendente em tercinas. Neste caso, utilizamos o ligado descendente da nota Sol# para a nota Fá#, funcionando como *levare* para a nota Mi, sendo esta última tocada com staccato, seguida de duas notas ligadas, Ré# e Dó#.



EXEMPLO 48 – Exemplo de articulação compasso 06 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

No final da introdução, temos no compasso 11 um movimento escalar descendente, começando na parte fraca do primeiro tempo. Neste caso, optou-se pela utilização do ligado da nota Mi para Ré, funcionando como *levare* para o restante da escala, que ocupa os três tempos restantes com semicolcheias. Para cada grupo de quatro semicolcheias, utilizamos o padrão do tratado de Quantz. Quanto a escolha da digitação de mão esquerda, optamos por fazê-la possibilitando que as notas ligadas fossem executadas na mesma corda, favorecendo a homogeneidade sonora e controle rítmico²⁸. A repetição do dedo quatro coincide com o staccato para realização do translado. (Exemplo 49)



EXEMPLO 49 – Exemplo de articulação compasso 11 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Seção temática 1.A

A partir do último tempo do compasso 14 até o compasso 30, temos a seção temática 1.A. Nesta seção, temos a aparição do motivo pontuado, motivos escalares com *levare*. Seguindo a orientação de Quantz, que preconiza que as notas de relevância que estejam na parte boa do tempo devem ser destacadas, optou-se em realizar o *staccato* em todas as notas longas do motivo pontuado, exceto nos motivos pontuados em harmônicos, a partir do compasso 22 ao 26. A sua aparição se dá nos seguintes compassos: (Exemplo 50)

²⁸ Este padrão de digitação de mão esquerda foi adotado em todas as vezes que se utilizou este padrão de articulação na peça.

EXEMPLO 50 – Exemplo de articulação compasso 14 a 19 e 22 a 26- Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Próximo do início da sessão de transição, no compasso 26, temos um motivo escalar descendente. Após o acorde de tônica - no tempo forte do primeiro tempo - temos as notas Ré e Dó#, na parte fraca deste tempo. Estas notas foram ligadas para a realização do *levare* para escala descendente. Nesta escala, foi utilizada a digitação de mão esquerda na mesma corda, para favorecer o fraseado e homogeneidade sonora. (Exemplo 51)

EXEMPLO 51 – Exemplo de articulação compasso 26 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Transição 1.A

Na seção de transição para a área temática 2A da exposição, temos: motivos escalares, arpejos e motivo com nota pontuada. Para os motivos escalares apresentados do compasso 30 ao 35 (Exemplo 52), utilizou-se o mesmo padrão de articulação e de execução do exemplo 51.

EXEMPLO 52 – Exemplo de articulação compassos 30 a 35 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Nos compassos 36, 45 e 46, temos a presença de motivos escalares com uma pequena variação na articulação, por serem figuras diferentes. Aqui é importante notar que na última nota dos compassos²⁹ 36 e 45 a mudança de posição favorece o *staccato*. (Exemplo 53)

EXEMPLO 53 – Exemplo de articulação compassos 36, 45 e 46 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

A partir do compasso 38 até o 42, temos um caso isolado de um padrão com movimento escalar, com a nota pedal Si e arpejos que utilizam três cordas. No caso do trecho

²⁹ As semicolcheias do compasso 45 devem ser ligadas de acordo com a indicação de C. P. Bach, a qual prevê

que todas sejam tocadas com a mesma pressão



de arpejo, optou-se por alternar notas longas, com *tenuto* nos tempos 1 e 3, e *staccato* nos tempos 2 e 4 do compasso. (Exemplo 54)



EXEMPLO 54 – Exemplo de articulação compassos 41 e 42 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

No movimento escalar, optou-se por utilizar o destaque da nota mais grave, sendo na primeira vez com *staccato* leve e na segunda, *staccato* áspero (Exemplo 55).



EXEMPLO 55 – Exemplo de articulação compassos 38 e 40 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

No final da transição, nos compassos 43 e 44, temos o motivo com nota pontuada (Exemplo 56).



EXEMPLO 56 – Exemplo de articulação compassos 43 e 44 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Por fim, no compasso 49 - o último da transição - temos um caso isolado de arpejo, ao qual optou-se por articular todas as notas agudas com *staccato*, para realçar a melodia, e as duas semínimas graves com *tenuto*. (Exemplo 57)



EXEMPLO 57 – Exemplo de articulação compasso 49 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Seção temática 2.A

A partir do compasso 50 até o compasso 66, temos a seção temática 2.A. Nesta seção, temos a aparição do motivo escalar e motivo com baixo ostinato. No início da seção, do compasso 50 a 54, temos o motivo de baixo ostinato. Ele reaparece entre os compassos 60 e 63. Neste caso, optamos por utilizar o staccato leve na primeira vez, e na repetição o staccato áspero. (Exemplo 58)

EXEMPLO 58 – Exemplo de articulação compassos 50 a 54 / 60 a 63 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Nos compassos 55 ao 57 e 64 ao 66 temos a presença dos motivos escalares, em que optamos por utilizar o padrão de articulação de Quantz. Entre estas escalas, temos colcheias repetidas, as quais optamos por utilizar *staccatos*, para gerar contraste entre as escalas e as notas repetidas. (Exemplo 59)



EXEMPLO 59 – Exemplo de articulação compassos 55 a 57 / 64 a 66- Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Transição 2.A

Na seção de transição para a área temática 2.1A da exposição, compasso 67 a 87, temos motivos escalares e arpejos. No primeiro motivo escalar descendente, que aparece seis vezes entre os compassos 69 e 74, optamos em articular com staccato e com notas ligadas. (Exemplo 60). É importante observar que este motivo aparece três vezes seguidas na frase. Para promover uma nuance entre as repetições, optou-se na primeira repetição por realizá-la com staccato e as outras duas com ligados. Esta escolha está atrelada também à questão dinâmica da frase, que vai do forte para o piano.



EXEMPLO 60 – Exemplo de articulação compassos 73 e 74 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

A partir do compasso 75 até o 78, temos outro padrão de movimento escalar descendente. Neste caso, utilizamos os padrões de articulação L. Mozart³⁰ e Quantz³¹. No padrão de Quantz, como nos outros exemplos, utilizamos uma digitação de mão esquerda, proporcionando que as notas com ligadura permanecessem na mesma corda. (Exemplo 61)



30 Padrão apresentado no capítulo VII do tratado.



31 31 Padrão apresentado no capítulo XI do tratado.

EXEMPLO 61 – Exemplo de articulação compassos 75 a 78 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Finalizando esta seção, nos compassos 82, 83 e 84, temos três arpejos (Mi maior, Lá maior e Lá# diminuto). Nos arpejos de Mi e Lá, adotamos o *staccato* na semínima da cabeça do tempo, notas Mi e Lá, funcionando como impulso para as semicolcheias. Nos dois últimos tempos, em ambos os compassos, utilizamos *staccatos* em todas as notas, como uma preparação para os saltos (Exemplo 62). No arpejo diminuto, utilizamos o padrão L. Mozart com a adição de notas em *staccato* no último tempo. (Exemplo 63)

EXEMPLO 62 – Exemplo de articulação compassos 82 e 83 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

EXEMPLO 63 – Exemplo de articulação compasso 84 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Seção temática 2.1A

A partir do compasso 87 até o compasso 94 temos, a seção temática 2.1A. Nesta seção temos a aparição da polifonia a duas vozes, motivo escalar e arpejo. Na polifonia,

optamos na sua primeira aparição - que acontece dos compassos 87 ao 89 e 91 ao 92 - pela utilização do *staccato* na voz mais aguda. Nos movimentos escalares que antecedem a polifonia, utilizamos os padrões de articulação de Quantz e L. Mozart. (Exemplo 64)



EXEMPLO 64 – Exemplo de articulação compassos 87 a 89 / 91 a 92 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Nos compassos 90 e 94 temos o motivo escalar e arpejo com resoluções já aplicadas anteriormente. (Exemplo 65)



EXEMPLO 65 – Exemplo de articulação compassos 90 e 94 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Transição – Codeta

Finalizando a exposição temos, do compasso 95 ao 114, a transição e a codeta. Neste trecho, temos: motivo escalar, motivo com baixo ostinato e - como caso isolado - o motivo em tercina. Nos motivos escalares, foi utilizado o padrão de Quantz. Nas escalas que prescindem de duas notas na parte fraca do tempo anterior, interpretamos como um *levare*, sendo estas notas tocadas com ligado. (Exemplo 66)

EXEMPLO 66 – Exemplo de articulação compassos 95 a 104 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Nos compassos 105 a 111 temos, além dos motivos escalares, motivos com baixo ostinato, nos quais optamos pela utilização do *staccato*, e o motivo em tercina, usamos uma variação dos padrões de articulação utilizados nos motivos escalares. (Exemplo 67)

EXEMPLO 67 – Exemplo de articulação compassos 105 a 111- Sonata Eroica – Mauro Giuliani

2 - Elaboração

Seção temática 1.B

A partir do compasso 115 até o compasso 132, temos a seção temática 1.B da Elaboração. Nesta seção, temos a aparição do motivo pontuado e motivo de arpejo. Optou-se, como pré-escrito anteriormente, em realizar o *staccato* em todas as notas longas do motivo pontuado. Nos motivos de arpejo, compassos 129 e 131, as notas são soltas com *staccato* de mão esquerda, após serem pulsadas. Este dedilhado confronta o senso comum de execução deste tipo de passagem, que tende ao legato. (Exemplo 68)

EXEMPLO 68 – Exemplo de articulação compassos 115 a 132 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Transição 1.B

Na seção de transição para a área temática 2.B do desenvolvimento, compassos 133 a 143, sugerimos a articulação dos motivos em arpejos presentes nos compassos 133 a 136. (Exemplo 69)

EXEMPLO 69 – Exemplo de articulação compassos 133 a 136 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Seção temática 2.B

A partir do compasso 144 até o compasso 168, temos a seção temática 2.B. Nesta seção, que inicia em Dó maior, temos a aparição da melodia com baixo ostinato e motivo escalar e arpejo. Nos trechos com baixo ostinato, optamos por realizar o *staccato* na voz mais grave. Em trechos escalares / arpejo, utilizamos o padrão de articulação de Quantz e L. Mozart. (Exemplo 70)

Melodia com baixo ostinato

Movimento escalar - arpejo

EXEMPLO 70 – Exemplo de articulação compassos 144 e 161 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Quantz comenta que as notas principais, que são as notas ímpares do agrupamento, devem ser destacadas sendo tocadas com maior pressão ou deixando em evidência. Valendo-se deste conceito, em duas ocasiões nesta seção - compassos 160-161 e 156-157 - optamos por utilizar o *staccato* para enfatizar o tempo forte do compasso e assim realizar o translado da mão esquerda para realizar a articulação proposta na voz aguda. (Exemplo 71)

144

148

152

156

161

165

EXEMPLO 71 – Exemplo de articulação compassos 144 a 168 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Transição 2.B

Na seção de transição para a recapitulação A', compassos 169 ao 189, temos arpejos com padrão rítmico em quiálteras. Aqui, optamos por tocar a seção em *campanela*, para dar mais fluidez e *legato* para a passagem. No entanto, do compasso 175 ao 185 - início da mudança harmônica em direção a dominante de Lá maior - temos uma situação de tensão na harmonia. Sendo assim, optamos por enfatizar algumas notas do baixo, seguindo a sugestão de Quantz em relação ao uso do staccato. (Exemplo 72)

EXEMPLO 72 – Exemplo de articulação compassos 169 a 189 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Recapitulação

Seção temática 2.A'

A partir do compasso 190 até o compasso 206, temos a seção temática 2.A'. No início da seção, do compasso 190 a 194, temos o motivo de baixo ostinato. Ele reaparece entre os compassos 200 e 203. Neste caso, optamos por utilizar o *staccato* leve na primeira vez, e na repetição o *staccato* áspero. (Exemplo 73)

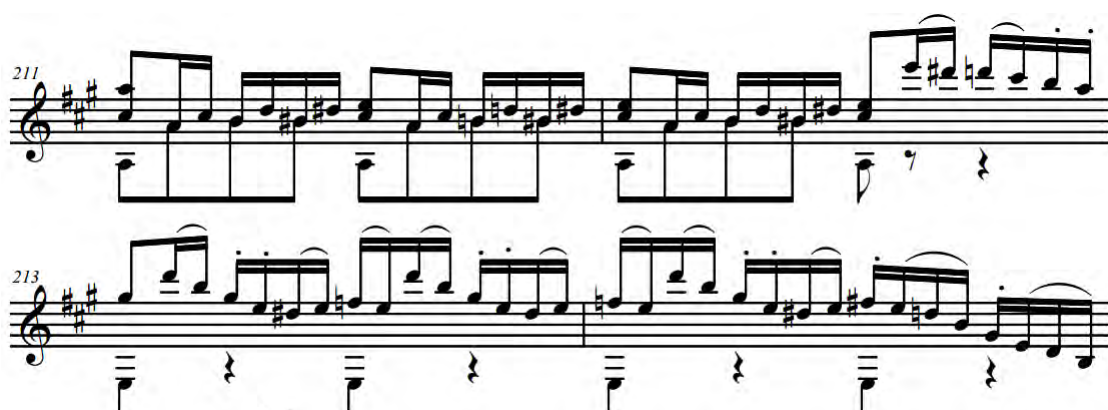
EXEMPLO 73 – Exemplo de articulação, compassos 190 a 194 / 200 a 203- Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Dos compassos 195 a 197 e 204 a 206, temos a presença dos motivos escalares, nos quais optamos pelo padrão de articulação de Quantz e L.Mozart. Entre estas escalas, temos colcheias repetidas, nas quais optamos por utilizar staccatos, para gerar o contraste entre as escalas e as notas repetidas. (Exemplo 74)

EXEMPLO 74 – Exemplo de articulação, compassos 195 a 197 / 204 a 206 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Transição 2.A'

Da seção de transição para a área temática 2.1A' da recapitulação, compasso 207 a 227, temos motivos escalares e arpejos. Nos padrões de escala e arpejo que, aparecem nos compassos 208 a 210 e nos compassos 212 a 214, optamos por articular com staccato e com notas ligadas - seguindo os padrões de articulações estudados e suas variantes - sendo o *staccato* utilizado no momento dos saltos. (Exemplo 75)



EXEMPLO 75 – Exemplo de articulação, compassos 211 a 214 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

A partir do compasso 215 até o compasso 218, temos outro padrão de movimento escalar descendente. Como na exposição, neste caso, utilizamos os padrões de articulação L. Mozart³² e Quantz³³. No padrão de Quantz, como nos outros exemplos, utilizamos uma digitação de mão esquerda, proporcionando que as notas com ligadura permaneçam na mesma corda. (Exemplo 76)

EXEMPLO 76 – Exemplo de articulação, compassos 215 a 218 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Finalizando esta seção, dos compassos 222 ao 226, temos arpejos de Lá maior e Ré maior. Como na exposição, nos arpejos de Lá e Ré, compassos 222, 223 e 225, adotamos o staccato na cabeça do primeiro tempo e nos dois últimos tempos. Em ambos os compassos, utilizamos *staccatos* em todas as notas como uma preparação para os saltos. No arpejo de Lá descendente, compasso 224, utilizamos o padrão L. Mozart. (Exemplo 77)



³² Padrão apresentado no capítulo VII do tratado.



³³ Padrão apresentado no capítulo XI do tratado.



EXEMPLO 77 – Exemplo de articulação compassos 222 a 225 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Secção temática 2.1A'

A partir do compasso 227 até o compasso 236 temos, a secção temática 2.1A'. Nesta secção, temos a aparição da homofonia, polifonia a duas vozes, motivo escalar e arpejo. Na homofonia, compasso 228, optamos pelo estilo legato. Na polifonia a duas vozes optamos, como na exposição, por utilizar o *staccato* na voz mais aguda (compasso 232). Nos movimentos escalares, utilizamos os padrões de articulação de Quantz e L. Mozart. (Exemplo 78)

EXEMPLO 78 – Exemplo de articulação, compassos 227 a 236 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Transição 2.1A'

No compasso 237 inicia-se a transição para a coda final da peça. Neste trecho, temos escalas com movimentos descendentes em que utilizamos o mesmo padrão de transição da exposição. (Exemplo 79)

EXEMPLO 79 – Exemplo de articulação compassos 237 a 244 - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

Coda

Na coda final, compassos 245 a 263, temos motivo de baixo ostinato, motivo com nota pontuada, motivo escalar e motivo de arpejo. Aqui, utilizamos as mesmas resoluções de articulação utilizadas anteriormente na peça. Entretanto, no compasso 253, utilizamos nos arpejos uma digitação em que somente a nota mais grave é sustentada com o valor inteiro, as demais são soltas e com *staccato* de mão esquerda, após serem pulsadas. (Exemplo 75)

motivo de baixo ostinato	
motivo de arpejo	
motivo com nota pontuada	
motivo escalar	

EXEMPLO 80 – Exemplos de articulação da Coda - Sonata Eroica – Mauro Giuliani

4.4 Partitura da Sonata Eroica

Como foi apresentado no capítulo 4.2, na nossa edição da Sonata Eroica, manteve-se a fidelidade em relação à edição *fac-símile* de Giuliani³⁴, com relação a: altura, duração, pausa e direção das hastes. As intervenções da nova edição envolveram prioritariamente alterações das articulações e digitações da peça.

³⁴ A edição *fac-símile* se encontra no apêndice C deste trabalho.

Sonata Eroica

Edição
Felipe Afonso

Mauro Giuliani

6

11

15

19

23

Harm.

Harm.

2

26

Harm. -----

30

33

36

39

41

44

47

Musical notation for measures 47-49. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure 47 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 48 continues the melodic line with a fermata over the final note. Measure 49 shows a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

50

Musical notation for measures 50-54. Measures 50-53 feature a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 54 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

55

Musical notation for measures 55-57. Measures 55-56 feature a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 57 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

58

Musical notation for measures 58-60. Measures 58-59 feature a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 60 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

60

Musical notation for measures 60-63. Measures 60-62 feature a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 63 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

64

Musical notation for measures 64-66. Measures 64-65 feature a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 66 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

67

Musical notation for measures 67-69. Measures 67-68 feature a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. Measure 69 features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords.

4

69

Musical notation for measures 69-70. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The melody consists of eighth and sixteenth notes with slurs. The bass line features quarter notes with stems pointing down, followed by rests.

71

Musical notation for measures 71-72. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line has quarter notes with stems pointing down, some with 'x' marks, and a final quarter rest.

73

Musical notation for measures 73-74. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line has quarter notes with stems pointing down, followed by rests.

75

Musical notation for measures 75-76. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line has quarter notes with stems pointing down, followed by rests.

78

Musical notation for measures 78-79. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line has quarter notes with stems pointing down, followed by rests.

80

Musical notation for measures 80-81. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line has quarter notes with stems pointing down, followed by rests.

83

Musical notation for measures 83-84. The melody continues with eighth and sixteenth notes. The bass line has quarter notes with stems pointing down, followed by rests.

86

90

94

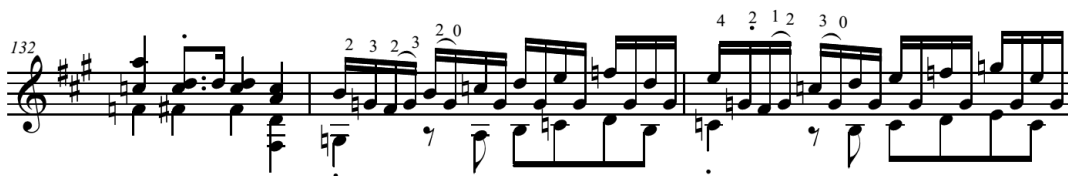
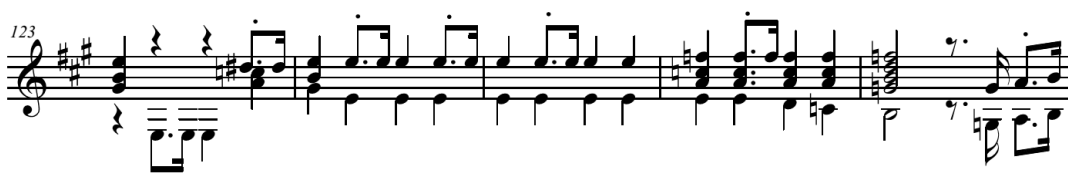
97

100

104

108

6



137

140

144

148

152

156

161

8

165

Musical notation for measures 165-168. Measure 165 features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The bass line includes chords and rests. Measure 166 continues the melodic pattern. Measure 167 shows a change in the bass line with a new chord structure. Measure 168 concludes the phrase with a final chord and a rest.

169

Musical notation for measures 169-172. Measures 169-170 show a continuous melodic line in the treble clef with eighth notes. The bass line provides a steady accompaniment with chords and rests. Measure 171 continues the melodic flow. Measure 172 ends with a final chord and a rest.

173

Musical notation for measures 173-175. Measures 173-174 feature a melodic line in the treble clef with eighth notes. The bass line consists of chords and rests. Measure 175 concludes the phrase with a final chord and a rest.

176

Musical notation for measures 176-178. Measures 176-177 show a melodic line in the treble clef with eighth notes. The bass line provides accompaniment with chords and rests. Measure 178 ends with a final chord and a rest.

179

Musical notation for measures 179-181. Measures 179-180 feature a melodic line in the treble clef with eighth notes. The bass line consists of chords and rests. Measure 181 concludes the phrase with a final chord and a rest.

182

Musical notation for measures 182-184. Measures 182-183 show a melodic line in the treble clef with eighth notes. The bass line provides accompaniment with chords and rests. Measure 184 ends with a final chord and a rest.

185

Musical notation for measures 185-188. Measures 185-186 feature a melodic line in the treble clef with eighth notes. The bass line consists of chords and rests. Measure 187 shows a more complex bass line with multiple notes and chords. Measure 188 concludes the phrase with a final chord and a rest.

190

195

198

200

204

207

209

10

Musical score for guitar, measures 211-224. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex melodic line with many slurs and ties, and a bass line with chords and rests. Measure 215 includes a sequence of fingerings: 4 4 2 1, 1 4 2 1, 3 1 3 2.

211

213

215

217

219

221

224

Musical score for piano, measures 227-250. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment. Measure numbers 227, 232, 235, 238, 242, 246, and 250 are indicated at the beginning of their respective staves.

12

254

Musical notation for measures 254-258. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The bass line features chords and single notes, including some triplets.

259

Musical notation for measures 259-261. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The melody is primarily eighth notes, with some sixteenth notes. The bass line has chords and single notes.

262

Musical notation for measures 262-265. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps. The melody is mostly eighth notes, with some sixteenth notes. The bass line has chords and single notes, ending with a double bar line.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

Conforme demonstramos, através da comparação de trechos de partituras, as obras de violão, aparentemente, apresentaram poucas informações com relação à articulação, se comparados com outros instrumentos. Segundo nossos entrevistados, as possíveis causas seriam: o violão não possui uma definição de expedientes técnicos de forma eficiente, como no violino, por exemplo; Os instrumentos de corda dedilhada tinham um menor nível de percepção das articulações, por isso não era uma prática comum para os compositores escreverem esses sinais; Nos primórdios da era escrita, as obras compostas para o instrumento eram, majoritariamente, executadas pelos próprios compositores, não havendo assim necessidade de escrever detalhes desta natureza, ocasionando o desenvolvimento da tradição de não se detalhar este tipo de informação nas partituras. Um exemplo deste legado está

exposto no capítulo 2.2, no qual apresentamos diferentes edições de dois estudos trabalhados nesta pesquisa. Através das décadas percebe-se que nenhuma das edições enfatiza esta questão da articulação. Sendo assim, a nossa proposta de interpretação difere das demais, pois é baseada em tratados de época de outros instrumentos, já que os tratados de violão não apresentam subsídios suficientes neste assunto. Temos que considerar também que existem importantes intérpretes que utilizam diferentes articulações em peças do período clássico / romântico. Porém, o objetivo aqui é realçar que não existem edições com esses detalhes, o que nos leva a crer que este tipo de informação é majoritariamente transmitida de forma oral, limitando assim o acesso a este conhecimento, no âmbito pedagógico, caso os envolvidos neste estejam distantes do contato com grandes intérpretes.

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

Para concluir, esperamos que este trabalho contribua para futuras pesquisas que contemplem o estudo da temática da articulação ao violão, baseado em outros tratadistas, com a finalidade de aprofundamento e organização deste tema e sua aplicação em repertórios de outros períodos, atrelado com a pesquisa em demandas técnicas específicas para sua realização.

REFERÊNCIAS

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

AGUADO, Dionísio. *New Guitar Method*, Madrid, 1843. Ed. Michael Macmeeken. Heidelberg: Chanterelle Verlag, 1994.

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

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

BACH, Carl Philipp Emmanuel. *Ensaio sobre a maneira correta de tocar teclado*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009. Tradução: Fernando Cazarini

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

BIANCOLINO, Ticiano; MARTINS, José Henrique; *O ideal de expressão na música européia do século XVI ao XVIII: investigações estéticas sobre as bases declamatórias e retóricas do canto e seus vínculos com a música instrumental do período*. *Anais do XXV congresso da ANPPOM*. Vitória, 2015

BROWN, Clive. *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford; New York: Oxford Univ., 1999. 662p.

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

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

CAMARGO, Guilherme de. A Guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilísticos-históricos a partir da tradução comentada e análise do “Método para Guitarra” de Fernando Sor. Dissertação – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CARDOSO, João Henrique Corrêa. A Técnica violonística: Um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão. Dissertação – Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2015.

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

CARCASSI, Matteo. 25 Etudes mélodiques Op. 60. Paris. Mainz: B. Schott's Söhne, 1852.

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

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

FERIGATO, Arícia M. & FREIRE, Ricardo D. (2014). Expressividade musical: Um construto de características multidimensionais. Anais do I Simpósio em Práticas Interpretativas UFRJ/UFBA. p. 81 –87.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. Tipos de edição. Debates, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, 2004.

FUBINI, Enrico. 1994. Música y Lenguaje em La estética contemporânea. Madrid: Alianza Editorial. 205p.

GIULIANI, Mauro. Etude Complete pour la Guitare. Pacini. Paris, 1812. Reimpressão fac-símile Soneto. Madrid, 1992.

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

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

HARNONCOURT, Nikolaus. O Discurso dos Sons (1984), trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1988.

HARNONCOURT, Nikolaus. O Diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart. (1985), trad. Marcelo Fagerlande. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1993.

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

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

LIMA, Sonia Albano. *Performance & interpretação musical: Uma prática interdisciplinar/ Sonia Albano de Lima (org.)*. São Paulo: Musa Editora, 2006.

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

LOPES, Edson. 25 estudos op.60 Matteo Carcassi. São Paulo: 2011. Disponível em: <<http://bit.do/carcassiestudo>>. Acesso em: 20 de novembro de 2020

LOUREIRO, Maurício Alves. (2006). A pesquisa empírica em expressividade musical:métodos e modelos de representação e extração de informação de conteúdo expressivo musical.*Revista Opus 12*, p. 07-32

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

MATHEWS, Allen. Mauro Giuliani op.139 n.4. Portland, 2020. Disponível em: <<https://allenmathews.com>>. Acesso em: 25 de novembro de 2020

MOZART, Leopold. *A Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing*. New York: Oxford University Press, 1948. Translated: Editha Knocker.

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

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

QUANTZ, Johann Joachim. *On playing the flute*. Boston: Northeastern University

Press/University Press of New England, 2001. Translated: Edward R. Reilly

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

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

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

SCARDUELLI, Fabio; Ferramentas para a expressividade na performance ao violão: um estudo a partir de métodos e tratados. Anais do XXV congresso da ANPPOM. Vitória, 2015.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentos da composição musical. (Eduardo Seicman, trad.) São Paulo: EDUSP, 1991.

THORLAKSSON, Yethor. 25 Studies for guitar in progressive order Op. 60 Matteo Carcassi. Iceland, 2000. Disponível em: < <https://www.classical-guitar-school.com/en/Eythor>>. Acesso em: 20 de novembro de 2020

WOLFF, Daniel. Como digitar uma obra para violão. Violão intercâmbio, nº46, Abril, p.15 – 17. 2001.

APÊNDICES

APÊNDICE A

Edição de pequenos estudos para violão

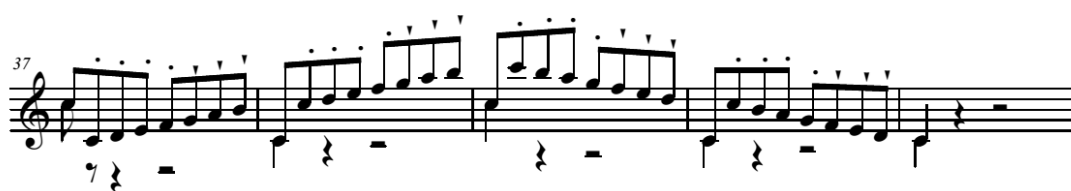
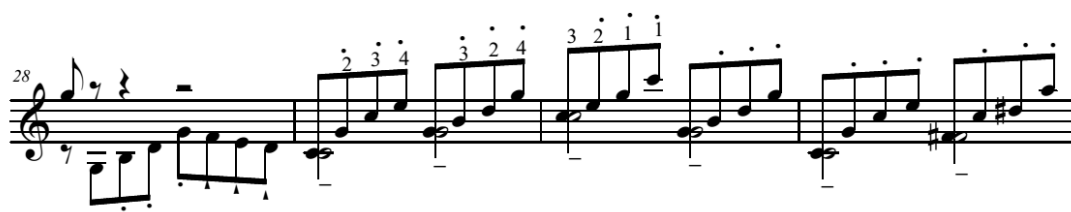
Estudo 1

Edição
Felipe Afonso

Matteo Carcassi

The image displays the musical score for 'Estudo 1' by Matteo Carcassi, arranged in five staves. The music is written in a single system with a treble clef and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. The first staff contains measures 1-4, the second staff measures 5-8, the third staff measures 9-13, the fourth staff measures 14-18, and the fifth staff measures 19-22. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above the notes. The final measure of the piece (measure 22) ends with a double bar line and a repeat sign.

2



Estudo 4

Edição
Felipe Afonso

Mauro Giuliani

The musical score for 'Estudo 4' is written in treble clef with a 2/4 time signature. It consists of five systems of notation. The first system (measures 1-4) features a melody of quarter notes and eighth notes, with a bass line of eighth notes. The second system (measures 5-8) continues the melody and bass line. The third system (measures 9-14) includes a measure with a fermata and a measure with a 7-measure rest. The fourth system (measures 15-18) shows a melody of eighth notes and a bass line of quarter notes. The fifth system (measures 19-24) features a melody with fingerings (1, 2, 3, 4) and a bass line of quarter notes.

2

24

Musical notation for measures 24-27. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 24: Treble has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass has a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3. Measure 25: Treble has a quarter note C5, a quarter note B4, and a half note A4. Bass has a quarter note C4, a quarter note B3, and a half note A3. Measure 26: Treble has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass has a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3. Measure 27: Treble has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass has a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3.

28

Musical notation for measures 28-31. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 28: Treble has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass has a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3. Measure 29: Treble has a quarter note C5, a quarter note B4, and a half note A4. Bass has a quarter note C4, a quarter note B3, and a half note A3. Measure 30: Treble has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass has a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3. Measure 31: Treble has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass has a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3.

32

Musical notation for measures 32-35. The system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Measure 32: Treble has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass has a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3. Measure 33: Treble has a quarter note C5, a quarter note B4, and a half note A4. Bass has a quarter note C4, a quarter note B3, and a half note A3. Measure 34: Treble has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass has a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3. Measure 35: Treble has a quarter note G4, a quarter note A4, and a half note B4. Bass has a quarter note G3, a quarter note A3, and a half note B3.

Estudo 8

Edição
Felipe Afonso

Dionísio Aguado

The musical score for 'Estudo 8' is presented in six staves. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The notation includes various guitar-specific techniques such as sixteenth-note runs, slurs, and fingerings (indicated by the number '6'). The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth staff.

Estudo 9

Edição
Felipe Afonso

Matteo Carcassi

The musical score for 'Estudo 9' by Matteo Carcassi is presented in six staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The notation includes a treble clef, a common time signature, and various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and bar lines. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 6, 9, 12, and 16 indicated at the beginning of their respective staves. The word 'campanela' is written above the sixth staff, indicating a specific playing technique. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests, creating a rhythmic pattern characteristic of Carcassi's studies.

2

Musical score for a piece, page 2, measures 19-34. The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The bass line consists of simple chords, mostly dyads and triads, with some rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of measure 34.

Measures 19-21: Melodic line starts with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass line has chords: G2-B2, G2-B2, G2-B2.

Measures 22-24: Melodic line continues with eighth notes. Bass line has chords: G2-B2, G2-B2, G2-B2.

Measures 25-27: Melodic line continues with eighth notes. Bass line has chords: G2-B2, G2-B2, G2-B2.

Measures 28-30: Melodic line continues with eighth notes. Bass line has chords: G2-B2, G2-B2, G2-B2.

Measures 31-33: Melodic line continues with eighth notes. Bass line has chords: G2-B2, G2-B2, G2-B2.

Measure 34: Melodic line continues with eighth notes. Bass line has chords: G2-B2, G2-B2. Ends with a double bar line and repeat dots.

APÊNDICE B

**Modelos de questionários aplicados a violonistas e
não violonistas**

Questionário direcionado a violonistas



Universidade Estadual do Paraná Programa de Pós-Graduação em Música



Questionário de entrevista

1) Qual é a sua opinião sobre o desenvolvimento da técnica de articulação ao violão (a partir da escola clássica /romântica até a escola atual). Ela atende as necessidades musicais? Justifique.

2) Com relação a articulação, seria possível apontar um(uns) autor clássico/romântico que deixou um legado pedagógico expressivo neste campo?

3) Comparado com outros instrumentos (sopro, tecla, arco) para você, o violão possuiu um nível semelhante de articulação musical? Justifique.

4) Seria correto afirmar que as peças de violão possuem menos indicativos de articulação? Se sim, qual seria o motivo?

5) Na sua opinião, com relação ao uso de articulação, há diferença nas composições feitas por violonistas e não violonistas?

6) Dentro da literatura do instrumento o idiomatismo nas composições tem uma presença significativa. Esse fato pode ter influenciado no desenvolvimento do uso das articulações musicais para o repertório?

Questionário direcionado a não violonistas



Universidade Estadual do Paraná
Programa de Pós-Graduação em Música



Questionário de entrevista

1)O processo de articulação da musica instrumental se deu de fato a partir da sua emancipação por volta do século XVII ou anteriormente já havia uma preocupação (por parte dos compositores / executantes) com esta questão, mas apenas não se havia preocupação com a sua notação?

2)Assumindo a ideia que no período barroco não se escrevia as articulações nas partituras, como esse conhecimento era transmitido?

3)É correto afirmar que instrumentos de corda dedilhada tiveram um desenvolvimento menos refinado, com relação à execução e articulação, que outros instrumentos de tecla, sopro e arco no século XVIII? Se sim, por qual motivo isto ocorreu? (tendo em vista que Bach, por exemplo, escreveu suítes para alaúde)

4)No século XVIII houve um considerável número de tratado instrumentais como por exemplo: (quantz, L. Mozart, Bach, Turk). Qual foi o real motivo para o surgimento destes tratados? Teria relação com a formação dos músicos da época?

5)Há algum fator (histórico) que seja decisivo para o início da preocupação dos compositores com a escrita das articulações nas partituras?

6)De acordo com a literatura, até o século XVIII temos uma música retórica onde, segundo alguns teóricos como C. P. Bach, Quantz, a música que não possuísse sinais de articulação deveriam ser tocadas com uma leve articulação em staccato. Na virada para o século XIX começou a aparição do estilo Legato (cantabile), sendo este estilo o predominante desde então. Na sua opinião, quais foram os fatores que contribuíram para essa mudança de paradigma ?

7)Seria correto afirmar que as peças de violão possuem menos indicativos de articulação? Se sim, qual seria o motivo?

8)Na sua opinião, com relação ao uso de articulação, há diferença nas composições feitas por violonistas e não violonistas ?

9)Assumindo o fato que partituras para violão tem menos informações com relação à articulação que outros instrumentos. É possível apontar algum fator que justifique a ausência deste elemento na área pedagógica, após a ascensão do instrumento nas salas de concerto no século XX?

APÊNDICE C

Edição fac-símile Sonata Eroica

Gi Boije 165

GRAN

SONATA EROICA

per Chitarra

Composta da

MAURO GIULIANI

dall'Editore dedicata all'Egregio Sig.^o

FILIPPO ISNARDI

DILETTANTE

Reg. nell' Arch. dell' Unione
12028

Op.^a 450.



Proprietà dell' Editore
Fr. 3 ...

1924
597

Milano, presso Gio. Ricordi

Firenze, presso Gio. Ricordi e C^o

GRAN SONATA EROICA

ALL. MARZOSO.

5 7 4 5 3 7 7 5 7 5 4 5 4 5 12

The image displays a page of musical notation consisting of seven staves. The music is written in G major, indicated by two sharps (F# and C#) in the key signature. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Chordal textures are prominent, with many measures containing multiple notes beamed together, suggesting a complex harmonic structure. Some measures feature triplets, indicated by a '3' over the notes. The overall style is that of a contemporary or modern musical score, possibly for a solo instrument or a small ensemble. The paper shows signs of age, with some light staining and a slightly grainy texture.

First musical staff, featuring a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The staff contains a melody in the upper voice and a bass line in the lower voice, both consisting of eighth and sixteenth notes.

Second musical staff, continuing the melody and bass line from the first staff. It includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Third musical staff, showing further development of the musical piece with complex rhythmic patterns and chordal structures.

Fourth musical staff, featuring a mix of melodic and harmonic elements, including rests and multi-measure rests.

Fifth musical staff, continuing the intricate rhythmic and melodic development of the piece.

Sixth musical staff, the final line of music on this page, ending with a double bar line and repeat dots.



This musical score consists of eight staves of music, all in treble clef and D major (two sharps). The notation is dense and includes various rhythmic patterns and techniques. The first staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves show a mix of chords and moving lines. The fourth staff contains several chords with some melodic movement. The fifth staff includes triplets of eighth notes. The sixth and seventh staves continue with complex rhythmic patterns and chords. The eighth staff concludes with a series of chords and a final melodic phrase. The score is marked with various dynamics and articulation symbols.

First musical staff, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a whole note chord and continues with a series of eighth notes and quarter notes.

Second musical staff, treble clef, continuing the melody and accompaniment from the first staff.

Third musical staff, treble clef, featuring more complex rhythmic patterns and chordal textures.

Fourth musical staff, treble clef, showing a continuation of the melodic and harmonic development.

Fifth musical staff, treble clef, with a focus on rhythmic drive and harmonic support.

Sixth musical staff, treble clef, continuing the piece with various musical textures.

Seventh musical staff, treble clef, concluding the section with a final melodic phrase and accompaniment.

This page contains seven staves of musical notation. The notation is written in a single system, with each staff on a separate line. The music is in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The music appears to be a single melodic line with some accompaniment or figured bass elements. The staves are arranged vertically, and the notation is clear and legible.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano or guitar. It consists of seven staves of music. The first four staves feature a melodic line with eighth notes and triplets, accompanied by a bass line with chords. The fifth staff shows a change in texture with more complex chords and a rhythmic pattern. The sixth and seventh staves continue with dense rhythmic patterns and chords. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, notes, rests, and accidentals.

This musical score is for guitar, written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, often beamed together. The second staff continues this pattern with some rests. The third staff introduces a more complex rhythmic structure with sixteenth-note runs. The fourth staff shows a continuation of these patterns with some dynamic markings like accents. The fifth and sixth staves maintain the melodic and rhythmic flow. The seventh staff concludes the piece with a final melodic phrase and a double bar line. The overall style is characteristic of classical guitar technique, focusing on precise articulation and rhythmic control.

The image displays a page of musical notation, likely a score for a piece in G major (one sharp). It consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are also rests and dynamic markings like accents. The key signature is G major, indicated by a single sharp (F#) on the first line. The time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C) based on the phrasing. The music is arranged in a single system with seven staves. The notation is clear and professional, typical of a printed musical score.

The image displays seven staves of musical notation, all in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, as well as chords and rests. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music progresses through several measures, with some staves featuring dense rhythmic textures and others showing more sparse, chordal accompaniment. The notation is clear and legible, with standard musical symbols and clefs.