

Estudo 3 op.60 de Matteo Carcassi: Uma perspectiva interpretativa baseada no estudo da articulação das vozes

Felipe Afonso
UNICAMP
afonso_felipe@hotmail.com

Robson da Silva
UNICAMP
robsondasilva119@gmail.com

Resumo: Ao analisar as diferentes edições do estudo 3 op.60 de Matteo Carcassi (1792-1853), observamos que se adotou um padrão interpretativo ao longo das décadas. No entanto, tomando um ponto de vista mais crítico, não sabemos ao certo se essas questões interpretativas adotadas eram pretendidas pelo compositor por se tratar de uma obra póstuma. Para Canilha (2017) esse fato colaborou para que as primeiras edições apresentassem alguns equívocos. Baseando-se em conceitos de abafador de Carlevaro (1978) e os exercícios para execução de articulação de Afonso (2022), propomos uma leitura interpretativa para o estudo 3 com relação a articulação das vozes. Como conclusão observamos que, com a utilização do staccato de mão direita na voz central e tenuto na voz do soprano, obtivemos uniformidade no som da articulação e na duração das notas, no entanto a execução tornou-se mais desafiadora em um andamento mais rápido.

Palavras-chave: Articulação ao Violão, Pedagogia da Performance, Técnica violonística, Matteo Carcassi.

Abstract: Upon examining the various editions of Matteo Carcassi's (1792-1853) Study 3 op.60, a consistent interpretive pattern across decades becomes evident. However, adopting a more critical viewpoint, we cannot be certain if these interpretive choices were intended by the composer since the piece is posthumous. According to Canilha (2017), this fact contributed to certain inaccuracies in the initial editions. Drawing upon Carlevaro's muting concepts (1978) and Afonso's exercises for articulation execution (2022), we propose an interpretive reading of Study 3 concerning voice articulation. In conclusion, by employing right-hand staccato for the middle voice and tenuto for the soprano voice, we achieved uniformity in sound articulation and note duration. However, the execution becomes more challenging at a faster tempo.

Keywords: Guitar Articulation, Performance Pedagogy, Guitar Technique, Matteo Carcassi.

Introdução

Quando abordamos questões interpretativas da música do século XIX para violão, nos deparamos com o assunto de como se desenvolveu um possível legado de execução anterior à era das gravações. Historicamente, o desenvolvimento da linguagem do violão, da escola clássica – romântica, deu-se de forma diferenciada se comparado com outros instrumentos da mesma época, principalmente os que compunham as orquestras e faziam parte da grade dos conservatórios desde o início do século XIX, como instrumentos de arco, tecla e sopro, por exemplo. Essas diferenças estão ligadas a áreas distintas como: inserção no circuito de música de concerto da época; desenvolvimento técnico do instrumento; elaboração de tratados abordando não somente questões técnicas, mas também estilísticas; a abrangência quanto ao número de executantes das obras compostas; a evolução da luteria, entre outros fatores. Esse panorama pode ter contribuído para que a produção escrita para violão houvesse menos refinamento ao longo da sua trajetória e conseqüentemente trazendo menos informações para os intérpretes de gerações futuras. Afonso (2021) sintetiza esta questão:

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. (AFONSO, 2021, p.33)

Sendo assim, podemos cogitar que algumas questões relacionadas a execução, interpretação, podem ter se perdido por conta da ausência de informação. Antes de prosseguir, é conveniente aprofundar na questão da tradição de execução para maior elucidação do assunto. Composições do período romântico para violino e piano, por exemplo, tiveram sua tradição sedimentada no século XIX por fatores como: escrita mais detalhada e suas diferentes edições; a figura ímpar do compositor e seu legado de execução de sua obra ou a inserção do estudo do instrumento em diferentes conservatórios, fator este que contribuiu para a sistematização técnica do instrumento. Já no século XX, o legado de execução passou a ser relacionada também a performance gravada dos intérpretes e não somente pelas questões editoriais. Em adicional, temos também a construção de um ideal sonoro e estético para as obras promovido pela presença do processo de gravação. No caso do violão, que teve uma primeira fase com profusão de obras compostas para concerto no final do século XVIII, por compositores como Fernando Sor (1778-1839), Dionisio Aguado (1784-1849), Mauro Giuliani (1781-1829), Matteo Carcassi (1792-1853) e Ferdinando Carulli (1770-1841), e depois uma consolidação no fim do século XIX com Francisco Tárrega (1852-1909) (SILVA, 2023, p. 53-54), através de suas transcrições e no início do século XX sobretudo com Miguel Lobet (1878-1938) e Andrés Segovia (1893-1987), temos o alicerce do seu legado construído majoritariamente a partir das performances gravadas, as quais foram idealizadas pelos intérpretes do século XX, tendo um distanciamento de uma possível tradição de execução vinda do compositor de obras dos séculos anteriores. Molina faz a seguinte análise:

Trata-se apenas de uma constatação: embora tenhamos todas as informações para inferir que Chopin, Liszt e Rachmaninov tenham sido pianistas excepcionais (incluindo o acesso a gravações do último), a ideia que formamos do cânone pianístico é a seleção de obras compostas, as partituras e suas edições. Ao contrário, uma apreciação do repertório segoviano parece ser muito mais dependente da escuta de performances do próprio Segovia: suas interpretações parecem ser o fundamento – e não uma consequência – das obras para violão de compositores como Ponce, Tansman ou Torroba. (MOLINA, 2006, p.50)

Portanto, pode-se conjecturar que no violão houve uma fissura na etapa do desenvolvimento de uma escrita mais detalhada¹ ou de uma tradição de execução que partisse do compositor e fosse disseminada pelos seus estudantes – ou executantes próximos. Desta forma o seu legado de execução acabou fundamentado de forma mais ampla a partir da era das gravações. Este fato pode ter contribuído para o delineamento de um certo padrão de interpretação da música composta anteriormente, assim como aconteceu historicamente com as

¹ É importante mencionar que o violão, com suas raízes mais populares e informais, pode não ter recebido a mesma atenção pedagógica em sua história inicial. Embora existam diversos métodos e tratados, o desenvolvimento de uma tradição pedagógica sólida pode ter sido menos abrangente do que para o piano e o violino os quais estão ligados a uma tradição mais formal da música clássica e orquestral. Isso não significa que o violão seja menos complexo como instrumento, mas sim que seu desenvolvimento técnico pode ter sido influenciado pelas circunstâncias históricas e culturais de seu uso.

interpretações de obras de J. S. Bach por compositores do romantismo, os quais empregaram a estética romântica em obras do barroco.

Analisando as diferentes edições dos estudos op.60 de Carcassi, através das décadas, temos de um modo geral, pequenas mudanças com relação a dedilhados de mãos esquerda e direita, mas quanto a questão da articulação, temos praticamente a mesma articulação descrita nas primeiras edições as quais apresentam escassos detalhes, como era o padrão da época as partituras para violão². Outro ponto importante é lembrarmos que se trata de uma obra póstuma. Sobre esta questão Canilha (2017), embasado pela biografia de Carcassi escrita por Brian Jeffery, comenta:

Jeffery propõe uma teoria para a defasagem entre as publicações do Op.59 e Op.60: o autor supõe que, por motivos pessoais, Carcassi pode não ter publicado os 25 Estudos Op.60 e que, após sua morte, algum herdeiro apressou-se em fazê-lo com as editoras Brandus e Schott. A hipótese explicaria as más digitações dessas edições: não sendo Carcassi o responsável direto pela publicação, existe a possibilidade de as digitações terem sido feitas por terceiros, como um pupilo de capacidade limitada. (CANILHA, 2017, p.21)

Este fato, sobre as edições, reforça a tese que detalhes sobre execução podem ter se perdido durante o tempo, influenciando assim diretamente na interpretação da obra.

Estudo 3 op.60

A série de estudos op.60 de Matteo Carcassi é um material amplamente utilizado na pedagogia do violão, tendo seu primeiro registro de publicação póstuma com a data de 1851 pela editora Brandus e logo em seguida, 1852 – 1853, o lançamento pela editora Schott com correções de digitações e notas. Para Canilha (2017) esses estudos são uma espécie de enciclopédia da técnica violonística do século XIX, pois contêm, entre outras técnicas: arpejos em diferentes posições, padrões de escala, notas repetidas, trabalho de oitavas e ligados. Com relação as edições no século XX, temos a edição de Lobet, realizada em 1914, com as digitações e dedilhados que para Canilha, seguiu o contexto da técnica moderna do violão. No âmbito pedagógico brasileiro, tivemos diferentes edições revisadas como, por exemplo, a versão de Henrique Pinto e Manoel São Marcos, publicados pela editora Ricordi e Irmãos Vitale respectivamente e que contribuiu para a popularização nacional deste material.

Com relação ao Estudo 3, ele é uma obra na forma A B no tom de Lá Maior, em que temos a presença de 3 vozes. Segundo Canilha:

Um dos mais conhecidos da série, este Estudo é estruturado pelo motivo de um compasso que se repete durante toda a obra e no qual se percebem três planos sonoros: parte superior (tocada pelo anelar), parte do baixo (tocada pelo polegar) e notas de acompanhamento (tocadas por indicador e médio). Os focos técnicos deste Estudo são o arpejo ascendente de mão direita e a condução melódica das duas vozes extremas em forma de diálogo. Apesar do movimento melódico da parte superior, a mão esquerda é pensada em blocos de acordes, que variam a cada compasso. A mão direita mantém-se constante durante toda obra, em disposição diagonal e localizada verticalmente alinhada a terceira corda (exceção no c.7, alinhada à quarta corda). (CANILHA, 2017, p. 100)

Analisando a forma que está grafada a obra, temos uma suposição de como deve soar e durar as vozes extremas, no entanto o acompanhamento central, que está grafado com colcheias, abre margem para uma outra interpretação sobre a duração dessas notas, que

² Aqui temos que ponderar que a digitação proposta pelo compositor pode ser entendida como uma articulação implícita ao dedilhado, mesmo assim podemos considerar que há a ausência de informações sobre a articulação.

poderiam ser com o valor que está escrito ou com uma duração prolongada. Esta última opção é a mais recorrente tendo em vista as indicações de digitação das diferentes edições que propõe o uso de pestanas. (Figura 01)

Figura 01 – Estudo 3 Carcassi



Fonte: M. São Marcos - 1965

Sobre esta questão da duração das notas, Filho (2004) pondera:

Alguns problemas relacionados aos mecanismos implícitos em uma digitação são abordados Chobanian (2001), para quem, em alguns casos específicos, o violonista tende a efetuar digitações cujo resultado sonoro é fruto de uma execução já convencional ao violão. Isso se dá de modo recorrente na digitação de alguns arpejos e, conseqüentemente, na execução dos mesmos. Nesse caso, comenta que, devido à digitação e aos mecanismos, o violonista tende a prolongar a duração das notas de alguns arpejos, efetuando uma possível contraposição sonora com a respectiva notação dos arpejos. (FILHO,2004, p.9)

Retomando a problematização levantada, sobre a questão da tradição a partir do contato com o compositor ou a precisão da escrita para o instrumento, aqui temos um exemplo de execução que se convencionou ao longo do tempo ao adotar posição fixa, e conseqüentemente uma duração maior das notas centrais e notas do soprano, não se sabendo se de fato elas deveriam ser tocadas desta forma ou talvez articuladas de outra maneira. Partindo deste ponto, na próxima parte deste trabalho, oferecemos uma digitação onde há uma diferente concepção sobre as vozes para este estudo.

Proposta de articulação

Como mencionamos acima, nossa proposta visa dar uma nova perspectiva quanto a execução das notas centrais do estudo articulando-as com *staccato* e as demais manter a duração indicada, que pode ser entendido como uma articulação de *tenuto*. Para atingir o efeito desejado dos *staccatos*, utilizaremos o conceito de abafadores de Carlevaro (1978), com a intenção de se praticar a articulação *staccato*, conforme a tabela abaixo: (Figura 02)

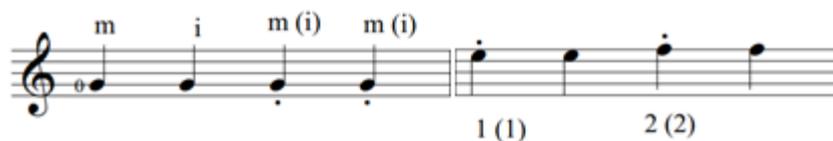
Figura 02 – Tabela de expedientes técnicos baseados em Carlevaro

| |
|---|
| Mão direita |
| 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 |
| Mão esquerda |
| 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 traslado como o efeito de produzir o <i>staccato</i> no momento de mudança de posição. |

Fonte: Carlevaro (1978)

A notação do dedilhado para a execução da articulação de *staccato*, seguirá o modelo de Afonso (2022). (Figura 03)

Figura 03 – Exemplo de notação para execução de articulação

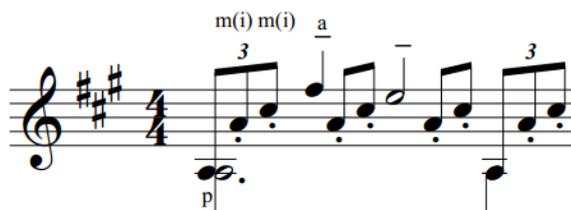


Fonte: Afonso (2022)

Na figura acima, temos a notação dos dedos da mão esquerda e direita acima das notas. As letras e números entre parênteses indica o dedo que deve ser utilizado para realizar a articulação após o ataque da nota. Analisando a execução do *staccato*, ele pode ser feito com a mão direita ou esquerda. O primeiro caso teríamos o repouso imediato, após o toque, de algum dedo disponível da mão direita. Já no segundo caso, o *staccato* de mão esquerda, temos como parâmetro principal o abandono da pressão do dedo utilizado após o toque. Para nosso estudo, utilizaremos o *staccato* de mão direita em todos os casos³.

Nesta pesquisa, utilizamos como referência a edição do estudo 3 de Canilha (2017). No geral, mantivemos a digitação de mão esquerda, com as posições fixas quando necessário, no entanto com a utilização do *staccato* de mão direita usamos o modelo de Afonso (2022) (Figura 04).

Figura 04 – Exemplo de articulação da voz central com *staccato* – c. 01 estudo 3

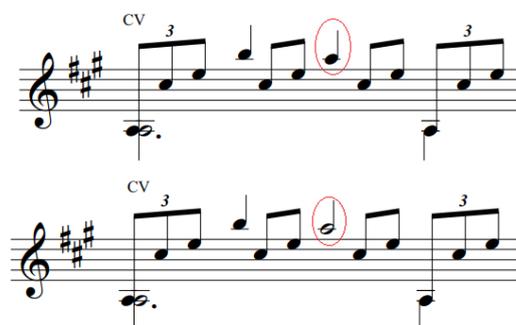


Fonte: autor

Podemos observar no exemplo acima que com a indicação da articulação em *staccato* é possível ter o controle da duração das notas centrais dando um destaque maior para as vozes das extremidades.

Uma outra questão é a duração das notas do soprano. Na notação da digitação proposta por Canilha, quando temos a utilização da pestana, a segunda semínima do soprano acaba durando uma mínima. (Figura 05)

Figura 05 – Exemplo de duração das notas em posição fixa – c. 04 estudo 3



Fonte: autor

Quando se utiliza outros dedilhados, sem posição fixa, geralmente se faz a semínima com sua duração correta. Neste sentido temos a questão que ao longo da execução da peça,

³ Adotou-se por não misturar os tipos de *staccato* por conta da diferença sonora dos *staccatos* de mão direita e esquerda.

semínimas do soprano tem durações diferentes. Para rever essa situação, sugerimos em todos os casos a utilização da figura mínima com a articulação *tenuto*, para reforçar esta questão da sustentação da nota. (Figura 06)

Figura 06 – Exemplo de duração das notas soprano – c.6 estudo 3



Fonte: autor

A seguir, segue o exemplo de grafia da seção A do estudo. (Figura 07)

Figura 07 – Seção A – Estudo 3



Fonte: autor

Considerações Finais

A proposta deste artigo foi verificar por que grande parte das edições do estudo 3 op.60 de Matteo Carcassi apresentam praticamente as mesmas digitações e informações referentes a articulação ao longo de décadas e como isso influencia na execução deste estudo e consequentemente outras obras desse período. Historicamente temos a questão inicial de que os estudos op.60 trata-se de uma obra póstuma e que, segundo Canilha (2017), as primeiras edições foram publicadas com diferentes problemas de escrita. Somando-se a isso temos a questão da tradição de execução das obras de violão da era clássica – romântica que por conta de diferentes fatores apresentados por Afonso (2021) como por exemplo: a tradição das obras serem tocadas majoritariamente pelos próprios compositores ou a inserção da música para violão no cenário musical de concerto da época, podem ter contribuído para que se perdesse as informações sobre questões referentes a execução. Ao analisarmos o estudo, observamos que sua escrita oferece a textura de 3 vozes. No entanto, a voz central e a voz do soprano, quando tocados na forma que esta comumente grafado, apresentam valores diferentes do que está escrito devido, sobretudo, por conta da utilização de posição fixa, o que prolonga o som das notas. Dito isso, nossa sugestão de articulação com *staccato* e *tenuto* nas vozes central e no soprano respectivamente contribui para uma leitura mais precisa com relação a duração das vozes. Como esta obra se trata de um repertório usado amplamente no âmbito da pedagogia do instrumento em estágio inicial de aprendizado, este trabalho pode contribuir para a percepção do violonista com relação as durações das vozes, através da representação gráfica das articulações, as quais podem ser trabalhadas em outros repertórios, influenciando diretamente no resultado sonoro da performance.

Referências

- 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*. Dissertação (Mestrado em Música) – UNESPAR. Curitiba, 2021.
- AFONSO, Felipe dos Anjos. *Mauro Giuliani. Gran Sonata Eroica op. 150: Uma proposta interpretativa baseada em tratados clássicos*. 1. ed. Curitiba: CRV, 2022. 60p.
- CANILHA, Cauã Borges. *Uma análise mecânica sobre os 25 Etudes Mélodiques et Progressives Op.60 para violão, de Matteo Carcassi*. Dissertação (mestrado em música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposicion de la teoria instrumental*. Buenos Aires: Dacisa, 1978.
- FILHO, Fernando Gonçalves Dutra da Silva. *Uma análise da digitação grafada nas five bagatelles de William Walton*. Dissertação (Mestrado em Música) – URGs. Porto Alegre, 2004.
- MARCOS, Manoel São. *Matteo Carcassi: 25 estudos melódicos e progressivos op.60*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1965.
- MOLINA, Sidney. *O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Juliam Bream*. Tese (Doutorado em Música) Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC-SP. São Paulo, 2006.