

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

**PROCESSO DE ESTUDO DE TRÊS OBRAS MUSICAIS AO VIOLÃO: um
percurso pessoal para uma interpretação consciente**

Uberlândia

2026

RAPHAEL ANTONIO DA COSTA DIAS

**PROCESSO DE ESTUDO DE TRÊS OBRAS MUSICAIS AO VIOLÃO: um
percurso pessoal para uma interpretação consciente**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Música,
Instituto de Artes, da Universidade
Federal de Uberlândia, como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Licenciatura em Música (Violão).

Orientador: Prof. Dr. Maurício Tadeu dos
Santos Orosco

Uberlândia

2026

**ATA DE DEFESA - GRADUAÇÃO**

Curso de Graduação em:	Música				
Defesa de:	Trabalho de Conclusão de Curso (Disciplina: IARTE31605)				
Data:	06/05/2026	Hora de início:	9:00h	Hora de encerramento:	11:30h
Matrícula do Discente:	12111MUS005				
Nome do Discente:	Raphael Antônio da Costa Dias				
Título do Trabalho:	PROCESSO DE ESTUDO DE TRÊS OBRAS MUSICAIS AO VIOLÃO: um percurso pessoal para uma interpretação consciente				
A carga horária curricular foi cumprida integralmente?		(X) Sim () Não			

Reuniu-se na Sala 205 do Bloco 5M, Campus Santa Mônica, da Universidade Federal de Uberlândia, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Curso de Graduação em Música, assim composta: Professores: Lília Neves Gonçalves - IARTE/UFU, André Campos Machado - IARTE/UFU e Maurício Tadeu dos Santos Orosco - IARTE/UFU, orientador do candidato.

Iniciando os trabalhos, o presidente da mesa, Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato, agradeceu a presença do público, e concedeu ao discente a palavra, para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do curso.

A seguir o senhor presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir o candidato. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o candidato:

(X) Aprovado Nota [100]

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Mauricio Tadeu Dos Santos Orosco, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/05/2026, às 11:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Andre Campos Machado, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/05/2026, às 11:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lilia Neves Gonçalves, Professor(a) do Magistério Superior**, em 06/05/2026, às 11:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **7178128** e o código CRC **C73794DD**.

RESUMO

Este trabalho aborda o processo interpretativo e de estudo de três obras musicais ao violão, com foco na transição de uma execução mecanicista para uma performance plenamente consciente. O trabalho possui o objetivo de investigar e relatar esse percurso formativo e técnico, visando colaborar com violonistas em desenvolvimento ao revelar os mecanismos de uma interpretação aprofundada. O pesquisador adota a autoetnografia como via metodológica central, valendo-se das estratégias propostas por Almeida (2023): a memória pessoal, a auto-observação, a autorreflexão, a entrevista autoetnográfica e a análise de artefatos. A fundamentação teórica baseia-se na investigação de estruturas musicais, texturas e planos musicais, com o apoio de autores que auxiliam na compreensão do discurso musical. Os resultados demonstram que a ampliação da escuta crítica e o entendimento detalhado da polifonia e da homofonia influenciam diretamente as decisões técnicas de digitação, dedilhado e fraseado do instrumento. A vivência reflexiva atesta que o domínio puramente mecânico da partitura não é suficiente para uma musicalidade orgânica, o que exige a aplicação consciente de elementos como dinâmica e articulações. O estudo conclui que a interpretação violonística consistente depende da capacidade do músico de articular análise teórica, percepção auditiva e prática instrumental de maneira crítica e contínua. Dessa forma, a técnica e a expressividade deixam de atuar como instâncias separadas para formar um único e indissociável discurso musical.

Palavras-chave: Violão. Autoetnografia. Interpretação musical. Estudo de obras violonísticas. Pesquisa artística.

ABSTRACT

This work addresses the interpretative and study process of three musical works for the classical guitar, focusing on the transition from a mechanistic execution to a fully conscious performance. The study aims to investigate and report this formative and technical path, seeking to assist developing guitarists by revealing the mechanisms of an in-depth interpretation. The researcher adopts autoethnography as the central methodological pathway, drawing on the strategies proposed by Almeida (2023): personal memory, self-observation, self-reflection, autoethnographic interviews, and artifact analysis. The theoretical framework is based on the investigation of musical structures, textures, and musical planes, supported by authors who aid in the comprehension of musical discourse. The results demonstrate that the broadening of critical listening and the detailed understanding of polyphony and homophony directly influence technical decisions regarding fingering and phrasing on the instrument. The reflective experience attests that a purely mechanical mastery of the score is insufficient for an organic musicality, which requires the conscious application of elements such as dynamics and articulations. The study concludes that consistent guitar interpretation depends on the musician's ability to integrate theoretical analysis, auditory perception, and instrumental practice in a critical and continuous manner. Thus, technique and expressiveness cease to act as separate entities, forming a single, inseparable musical discourse.

Keywords: Classical guitar. Autoethnography. Musical interpretation. Study of guitar works. Artistic research.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Transcrição original.....	27
Figura 2 - Parte A.....	28
Figura 3 - Parte B.....	29
Figura 4 - Visualização dos planos musicais na obra.....	30
Figura 5 - c. 4 - Versão original	33
Figura 6 - c. 4 - Versão alternativa	33
Figura 7 - c. 11 - 12 - Versão original	34
Figura 8 - c. 11 - 12 - Versão alternativa	34
Figura 9 - c. 14 - 15 - Versão original	35
Figura 10 - c. 14 - 15 – Versão alternativa	35
Figura 11 - c. 1 - Versão original na repetição.....	36
Figura 12 - c. 1 - Versão proposta.....	36
Figura 13 - Melodia intacta, c. 1 - Partitura original	37
Figura 14 - Interrupção sutil, c. 1 - Transposição em Ré Maior.....	37
Figura 15 - Nota Fá# repetida, c. 2 - Partitura original	37
Figura 16 - Omissão da nota Mi (Fá# na original), c. 2 - Transcrição em Ré Maior	38
Figura 17 - Disposição das notas, acorde de Mi Maior, c. 3 – Transposição em Ré Maior.....	38
Figura 18 - c. 4 - 5 - Transcrição original – versão alternativa.....	39
Figura 19 - Distensão entre os dedos 3 e 4; distensão entre dos dedos 3 e 1; omissão da nota Lá (Sol# na original), c. 4 - 5 – Transposição em Ré maior ..	39
Figura 20 - Distensões e pestanas não confortáveis para mão esquerda, c.14 - 15 - Transcrição original	40
Figura 21 - Posições dos dedos confortáveis e uso de cordas soltas, c. 14 -15 - Transposição em Ré maior	40
Figura 22 – “Gavota al estilo antiguo” - Agustín Barrios - Partitura original - p. 1	44
Figura 23 – “Gavota al estilo antiguo” - Agustín Barrios - Partitura original - p. 2	45
Figura 24 - Partitura original para violino, c. 1 - 6.....	48
Figura 25 - Transcrição feita por Edson Lopes (2013), c. 1 - 6	48
Figura 26 - Transcrição feita por Costa (2012), c. 1 - 6.....	49
Figura 27 - Plano intermediário extraído do trecho mencionado (c. 3 - 6).....	49
Figura 28 - Compasso 9 da seção A.....	50
Figura 29 - Trecho do c. 9 reapresentado no c. 20 (repetição da seção A), acrescido de ornamentação retirada da transcrição para cravo BWV 964.....	50
Figura 30 - Início da seção B (c. 23), com contraponto imitativo no compasso seguinte (Mi, Si e Ré).....	50
Figura 31 - Repetição do início da seção B com o contraponto imitativo (Si, Dó e Ré), c. 38.....	50

Figura 32 - Distensão entre dedo 01 e o dedo 03, ou seja, enquanto sustenta a nota Dó com dedo 01, o dedo 03 no Mi arrasta para o Fá#, c. 3	52
Figura 33 - Distensão entre dedo 02 (Sol) e dedo 03 (Dó), c. 6.....	52
Figura 34 - Distensão entre dedo 01 (Dó) e dedo 03 (Fá#), final do c. 10.	52
Figura 35 - Distensão entre o dedo 01 (Fá) e dedo 03 (Sol#), c. 24	53
Figura 36 - Nesse trecho em particular, ocorre duas distensões: a primeira, entre o dedo 01 (pestanda) e o dedo 03 (Mi) e a segunda, entre o dedo 03 (Mi) e o dedo 02 (Sol), c. 29	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA	9
CAPÍTULO 1 MINHA JORNADA.....	11
1.1 AUTOETNOGRAFIA	14
1.2 REVISÃO DE LITERATURA	16
1.2.1 Planos musicais e estruturas formais.....	17
1.2.2 Aplicação de técnicas instrumentais e interpretativas	21
CAPÍTULO 2 ANÁLISE DAS OBRAS	24
2.1 Análise da digitação – <i>Andante da Sonata n. 30, Op. 109</i> – Beethoven (1770–1827) - Transcrição de Miguel Lloblet.....	26
2.1.1 Composição	27
2.1.2 Técnica.....	30
2.1.3 Comparação de gravações e interpretações.....	31
2.1.4 Processo pessoal	32
2.2 Análise da estrutura formal – “<i>Gavota al estilo antiguo</i>”, de Agustín Barrios (1885-1944).....	41
2.2.1 Composição	41
2.2.2 Técnica.....	42
2.2.3 Comparação de gravações e interpretações.....	42
2.2.4 Processo pessoal	43
2.3 Análise dos planos musicais – <i>Andante, Sonata para Violino no. 2</i> de J. S. Bach (1685 – 1750), BWV 1003 – Transcrição de Gustavo Silveira Costa.....	47
2.3.1 Composição	47
2.3.2 Comparação de gravações e interpretações.....	51
2.3.3 Técnica /Processo pessoal	51
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS.....	57
APÊNDICE – <i>Sonata Opus 109 n. 30, Andante</i> - Beethoven - Transcrição de Miguel Lloblet – Arranjo em Ré Maior	60

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Ao longo de minha trajetória formativa como violonista, sempre me dediquei à análise atenta das partituras, buscando extrair uma prática interpretativa satisfatória. Com minha entrada no Curso de Música da Universidade Federal de Uberlândia, ampliou-se minha compreensão sobre os elementos constitutivos de um discurso musical de maneira geral. Em um primeiro momento, a noção de planos musicais revelou-se fundamental para mim, meio pelo qual se poderia evidenciar uma rica diversidade de configurações, de polifonias explícitas até passagens em que a multiplicidade de vozes se apresenta de forma mais sutil. Desde então, a esse respeito, permaneci elaborando meu conceito de que o entendimento e tratamento interpretativo dos planos musicais, por parte do músico, poderia potencializar significativamente a expressividade destas estruturas. No entanto, esse conceito se revelaria como um ponto de partida, apenas imantando diversos outros aspectos sutis e/ou cruciais a serem observados em uma interpretação.

Com o tempo, percebi que, ao aprimorar minha escuta crítica, tanto das performances de outros violonistas quanto das minhas próprias interpretações, desenvolvia uma percepção mais refinada sobre os elementos que compõem o discurso musical, como planos musicais, articulações, encadeamento de frases e, em específico, a noção de antecedentes e consequentes de uma frase musical (Schoenberg, 1996). Esses aspectos, em minha visão, influenciavam diretamente as decisões técnicas de digitação e dedilhado, conforme as exigências interpretativas de cada peça. Minha experiência com a escuta de gravações dos grandes artistas revelou nuances importantes da interpretação, demonstrando como alguns interpretam uma obra musicalmente e convincente, enquanto outros se concentram apenas em uma performance tecnicamente correta.

Um segundo aspecto a considerar ao longo dos meus estudos foi a importância de não restringir a escuta apenas às obras para violão, mas ampliá-la em direção à música escrita para instrumentos melódicos, uma vez que estes oferecem uma perspectiva mais clara sobre a construção fraseológica. Essa prática contribuiu para reforçar meu entendimento de melodia, fazendo-me

entender melhor os contornos transparentes ou mesmo aqueles escondidos nas entrelinhas de texturas mais complexas. Essa abordagem contribuiu também para que eu pudesse ter contato com algumas transcrições de outros instrumentos ao violão, e inclusive incorporar uma destas opções estudadas durante minha licenciatura em meu TCC aqui apresentado.

A estrutura desta monografia que agora se apresenta, contém dois capítulos. No Capítulo 1, busquei apresentar minha jornada e a autoetnografia como metodologia para essa pesquisa, além da literatura para as análises. No Capítulo 2, trago as análises de três peças que julguei pertinente para meu processo de estudo e as minhas estratégias para melhor interpretação. Por fim, teço as Considerações finais deste trabalho.

CAPÍTULO 1 MINHA JORNADA

Quando estava no Conservatório Estadual de Música Renato Frateschi (Uberaba), minha prática violonística restringia-se a reproduzir o que estava escrito na partitura. Naturalmente, fui apresentado a conceitos de nuances, contrastes e outros elementos interpretativos que, inicialmente, não absorvi por completo. Afinal, a meta era a de que eu construísse minha técnica instrumental ao passo que pudesse ler corretamente uma partitura com uma interpretação minimamente convincente. Nessa época, eu pensava ter compreendido alcançar uma boa interpretação, pois me baseava na vivência dos estudos e nas gravações das peças, geralmente copiando a performance de algum intérprete de minha preferência.

Em 2019, eu participei de uma *masterclass* no conservatório o Prof. Dr. André Campos Machado, docente de violão da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Toquei a obra *Mazurka-Choro* de Villa-Lobos, a meu ver, hoje, como se fosse um *playback* do *muscorescore*. Lembro do detalhe que ele mencionou: “se você repete o tema principal três vezes, você deve diferenciá-lo para não ficar a mesma coisa” (Futuramente eu ia entender isso como uma variação nas palavras de Arnold Schoenberg).

Paralelamente, me inscrevi no curso de arranjo e composição do violonista Luis Leite¹ em 2020. A primeira tarefa era fazer um pequeno arranjo de *Asa Branca*, de Luiz Gonzaga. Feito e enviado o arranjo, recebi o seguinte *feedback* por e-mail:

Muito bacana teu arranjo, várias ideias legais e super criativas já. Adorei suas intervenções, desde os comentários, mudanças na harmonia e a mudança de oitavas na melodia ficou bem bacana também. Achei todas as ideias realmente boas. Algumas coisas que podem ajudar: a execução pode ficar um pouco mais clara, buscando ouvir a conexão entre cada nota, ouvir todas as notas que toca, e estar seguro disso. As mudanças de oitava são ótimas, mas quebram a expectativa do ouvinte. Então é bacana planejar a hora certa de usar esse recurso, e não gastar ele muito entende. Quando começa a melodia no grave é ótimo, as

¹ Prof. Dr. Luis Carlos Leite da Cunha e Melo, docente de violão da Universidade Federal de Juiz Fora.

vezes seria bacana fazer uma parte nessa região. Enfim, foram algumas ideias! (Leite, 2020, via e-mail).

O que me chamou atenção foi o seguinte comentário: “Algumas coisas que podem ajudar: a execução pode ficar um pouco mais clara, buscando ouvir a conexão entre cada nota, ouvir todas as notas que toca, e estar seguro disso” (Leite, 2020). Me veio à cabeça então a seguinte pergunta: o que ele quis dizer com isso? Não consegui deduzir. Futuramente, perceberia que esse comentário fazia referência ao legato no fraseado. Lembrei-me também dos comentários dos jurados do concurso de violão *online*² organizado pelo professor e violonista Álvaro Henrique, no qual participei em 2021:

Repertório bem diverso, de períodos e linguagens diferentes. Isso é ótimo para nos mostrar a musicalidade do intérprete. A técnica e a sonoridade conseguimos com muitos estudos, mas no meu ponto de vista para a boa musicalidade precisamos entender muito mais do que as notas da partitura. Minha observação é apenas quanto as características de cada compositor/obra dentro do seu estilo de época. Tente dar uma interpretação mesmo pesada ao Mudarra, ela quase pareceu Villa Lobos em alguns momentos. Talvez pelo efeito no áudio ou gravação. Mas procure dar uma "cara" diferente para o público leigo sentir essas particularidades que nós conhecemos por estudar os estilos e características de cada obra, mas nem sempre o público conhece.

Boa sonoridade. A gravação ajuda bastante a avaliação. Os preceitos técnicos da boa sonoridade estão compreendidos e dominados, mas parece que as obras não estão bem dominadas, causando lapsos, pausas e falhas. O fraseado soa um pouco protocolar. Falta legato em algumas frases com notas longas especialmente. Ao final das frases, as respirações/terminações também merecem mais poesia, demarcando melhor o final das frases. O plano da dinâmica foi pouco explorado, mantendo uma interpretação plana. Senti falta do uso da dinâmica para cantar as melodias de forma mais orgânica, usando crescendos e decrescendos para acompanhar os arcos melódicos, por exemplo. Vale uma menção ao uso de mudanças timbrísticas, que foi um pouco mais bem explorado que os demais elementos. Postura boa e

² Concurso Online de Violão organizado pelo Prof. Ms. Álvaro Henrique Siqueira Campos Santos em 2021 com a proposta de incentivar o estudo do violão, prover *feedback* honesto, e premiar qualidade sem competitividade. Todos os candidatos receberam as notas da sua avaliação, discriminados por item, preservando a identidade dos jurados. <https://alvarohenrique.com/concurso-de-violao-alvaro-henrique-2021/>

relaxada. Principais fundamentos técnicos parecem bem assimilados, porém ainda não estão amalgamados. Um aprofundamento do plano interpretativo ajudará a direcionar melhor o uso e consolidação dos elementos técnicos e recursos de timbre, agógica, dinâmica etc.

Parabéns! Sua apresentação no geral é muito boa, mas teve problemas de fluência e hesitação. Me parece que você está estudando por trechos, mas sempre dividindo nos mesmos trechos, e aí fica esse pequeno vazio na ligação entre cada trecho. Dê uma repassada nas campanellas do Mudarra: a impressão é que você se empolga e aqui saindo do ritmo ou comendo uma notinha.

O Raphael conseguiu extrair uma boa sonoridade de seu violão e apresentou segurança técnica, entretanto a mão direita aparenta estar tensa ao longo de toda a apresentação.

O candidato deve ter mais atenção com a técnica de ambas as mãos. Deve ter cuidado com oscilações bruscas na pulsação, e também mais atenção com a limpeza sonora. Mas cuidado com a leitura da partitura. Melhorar a concentração e memorização das peças (Jurado desconhecido, 2021).

É notável que a maior parte dos comentários foca na interpretação. Diante disso, eu refleti: o que será que está faltando? Parte da resposta que encontrei naquele momento foi a de que alcançar tal “interpretação” requeria muito tempo de prática e estudo. Porém, iria compreender de que não era somente uma questão de tempo ou prática. Eu precisava entender quais eram as ferramentas de uma boa interpretação e como obtê-las conscientemente.

E essa resposta viria quando ingressei na Universidade Federal de Uberlândia em 2021. Para ser mais preciso, passei a praticar uma interpretação consciente com as aulas do Prof. Dr. Maurício Orosco. Esses estudos ampliaram minha percepção sobre os elementos constitutivos do discurso musical, fato que me expôs a apresentações ao vivo e gravações com outra percepção. Sinto que agora era possível identificar os detalhes e diferenciar os intérpretes que abordavam os planos e as frases com extremo cuidado, enquanto outros se concentravam apenas em uma performance tecnicamente fluente e “correta”.

Diante deste relato, proponho aqui meu processo monográfico baseado em um exercício de autoetnografia, visando colaborar com os violonistas em formação. Nele, conduzirei uma autorreflexão em torno dos meus estudos, meus questionamentos e avaliações parciais constantes amparados em referências autoetnográficas e técnico-musicais.

1.1 AUTOETNOGRAFIA

Partindo de meu perfil autoidentificado como metódico, analítico e metódico, a adoção da autoetnografia como via metodológica pareceu algo natural, permitindo que o processo de estudo para uma interpretação consciente fosse conduzido sob a perspectiva de um "paradigma emergente"³ da pesquisa artística. Conforme discute Almeida (2023, p. 32), a pesquisa artística enfrenta o desafio de ser articulada em seus próprios termos, evitando que as práticas sensíveis sejam "engessadas" apenas para atender a padrões acadêmicos tradicionais. Nesse sentido, a autoetnografia vai além da descrição autobiográfica: enquanto a autobiografia foca no relato cronológico dos acontecimentos de vida de um sujeito, a autoetnografia utiliza a experiência individual em primeira pessoa para iluminar as dinâmicas de uma prática cultural específica por meio de explicações etnográficas e languageiras. Logo, o termo autoetnografia é utilizado

para designar uma metodologia de pesquisa que envolve descrição e análise da própria experiência do pesquisador que é participante de alguma cultura, a fim de compreender as dinâmicas envolvidas naquela prática cultural (Almeida, 2023, p. 36).

Para reforçar a ideia da autoetnografia, Ghirardi e Afonso (2022) dizem:

A autoetnografia procura entender o pesquisador como parte integrante do objeto de estudo para que ele possa formar uma imagem do fenômeno sociocultural no qual está envolvido através de suas próprias experiências, narrativas e registros. O pesquisador está situado dentro do fenômeno em estudo, e de sua voz podemos deduzir tanto o conteúdo de sua mensagem quanto a compreensão do ponto de vista a partir do qual ele está falando. Na pesquisa artística, a autoetnografia cumpre a tarefa de informar o leitor sobre os processos, memórias e vivências (inter)subjetivas do pesquisador, enquanto ela mesma pode

³ Boaventura descreve um paradigma emergente que tem como características fundamentais: a pesquisa das ações humanas levando em consideração os espaços-tempos em que estas se encontram; a não separação entre pesquisador e pesquisado; a perspectiva de que todo conhecimento científico visa a tornar-se senso comum, se aproximando dos saberes cotidianos (Almeida, 2023, p. 13).

assumir um caráter artístico. Potencialmente, a escrita também se torna uma prática artística (Ghirardi; Afonso, 2022, p. 10).

Neste trabalho, abordo meu processo de estudo ao violão, que priorizou peças curtas devido a necessidades de reestruturação técnica, questões de saúde (distonia focal⁴) e aprimoramento de ritmo e sonoridade. Esse repertório mais contido permitiu um aprofundamento minucioso na técnica e na interpretação, desde escolhas de digitação até nuances expressivas. É nesse contexto que minha prática diária assume as funções descritas por Almeida (2023, p. 35 - 36): a informativa, ao me fornecer dados concretos sobre a resolução desses desafios práticos; e a reflexiva, funcionando como um espaço de introspecção onde é possível “pensar fazendo e fazer pensando”. Assim, amparado por Ghirardi e Afonso (2022, p. 10), situo-me dentro do fenômeno estudado, usando minha própria vivência para transformar o fazer musical em relato acadêmico.

Para operacionalizar esta pesquisa, adoto as cinco estratégias metodológicas sistematizadas por López-Cano e San Cristóbal (2014 *apud* Almeida, 2023, p. 38-42):

1. **Memória Pessoal:** Resgato minha trajetória de estudo, lembrando de professores, rotinas e materiais, para entender como formei minha identidade musical.
2. **Auto-observação:** Utilizo gravações de áudio e vídeo dos meus ensaios e apresentações para analisar minhas ações, pensamentos e o som que produzo.
3. **Autorreflexão:** Escrevo sobre a diferença entre a minha intenção inicial e o resultado que alcancei, o que me ajuda a entender minhas preferências estéticas e como tomo decisões.
4. **Entrevista Autoetnográfica:** Faço "autoentrevistas" e converso com outros músicos para debater minhas escolhas interpretativas e entender meu lugar na comunidade profissional.

⁴ Distonia focal ou distonia do músico - <https://www.erichfonoff.com.br/distonia/distonia-do-musico/>

5. Análise de Artefatos: Estudo partituras, fotos e gravações de referência para compreender o contexto da obra e como eu reajo de forma pessoal a esse material musical.

Essa abordagem corrobora o modelo de Darla Crispin (2015 *apud* Jacobshagen⁵, 2016, p. 66-67), que descreve o fluxo da prática musical até a pesquisa artística por meio de um momento especial de reflexão, no qual as informações obtidas são compreendidas e inter-relacionadas pelo intérprete (Ghirardi e Afonso, 2022, p. 7). Conforme enfatizado por Almeida (2023, p. 37), a autoetnografia da prática artística não relata apenas fatos passados, mas revela o que se passa com o artista durante a investigação presente, utilizando metáforas e dispositivos estéticos que se articulam com seu universo sensível e contribuem para a expansão do conhecimento na área.

1.2 REVISÃO DE LITERATURA

Além da abordagem referencial autoetnográfica, apresentamos a seguir diversos outros textos que embasarão as frentes de análise relacionadas à presente pesquisa: “Como ouvir e entender música” de Aaron Copland (1974), “Fundamentos da composição musical” de Arnold Schoenberg (1996) e “Análise e (ou?) performance” de John Rink (2002) – relacionadas a planos musicais e estruturas formais; “Sobre a composição para violão” de Fabio Adour da Camara (1999) e “Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão” de Alisson Alípio (2014) – com foco na aplicação de técnicas instrumentais e interpretativas. Todas estas informações, desde as relativas a como se escuta música, bem como as associadas a temáticas estruturais no sentido da forma musical, assim como textos sobre texturas musicais e também manuais de técnica violonística serão abordadas direta ou indiretamente nas análises das obras objeto de pesquisa em contexto, porém, da interpretação musical, ou seja, colaborando para se identificar estruturas repetidas e ou variadas, efeitos musicais resumidos

⁵ JACOBSHAGEN, Arnold. Musikalische Interpretation als künstlerische Forschung? Konzepte und internationale Kontexte. In: JACOBSHAGEN, Arnold (Org.). *Perspektiven musikalischer Interpretation*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2016, p. 61-80.

e soluções diversas pelo autor, sempre direcionando o leitor ao entendimento do caminho percorrido na interpretação alcançada.

1.2.1 Planos musicais e estruturas formais

1.2.1.1 Como ouvir e entender música (Aaron Copland, 1974)

O livro tem como objetivo esclarecer o processo criativo musical, abordando os quatro elementos fundamentais da música: ritmo, melodia, harmonia e timbre, além de tratar das formas musicais e da estrutura das composições. O autor apresenta uma perspectiva prática e filosófica ao argumentar que ouvir música com inteligência é essencial para sua compreensão, e que a escuta ativa é fundamental para o desenvolvimento de uma apreciação mais profunda. Copland (1974) também sugere que a experiência direta com a música é insubstituível, sendo o ouvir o verdadeiro caminho para a compreensão dessa arte. Para esta pesquisa, inicialmente, o foco será nos seguintes capítulos: 2 - Como você ouve; 8 - Textura musical; 9 - Estrutura musical;

No capítulo 2, Copland (1974, p. 5) sugere que a maneira como se ouve música pode ser dividida em três planos distintos: sensorial, expressivo e puramente musical. Ele argumenta que ouvimos música de maneira variada, dependendo de nossas aptidões e foco, e essa divisão ajuda a compreender como a audição pode ser analisada.

O plano sensorial refere-se ao prazer imediato e físico do som, uma escuta passiva, como quando a música é usada como pano de fundo. O plano expressivo envolve a capacidade de perceber o que a música tenta expressar em termos de emoções, sentimentos ou estados de espírito. Aqui, Copland explora o poder da música de transmitir ideias e sentimentos que não podem ser expressos com palavras. Por fim, o plano puramente musical trata da apreciação da estrutura interna da música — das notas, melodias, ritmos e harmonias, e como esses elementos são organizados para criar uma obra musical. O compositor deve balancear esses três aspectos, e o ouvinte ideal seria aquele

capaz de desfrutar e compreender a música em todos esses planos simultaneamente.

No capítulo 08, Copland (1974, p. 31) define a textura musical como a maneira como as diferentes linhas ou vozes musicais são combinadas dentro de uma composição. Segundo ele, a textura pode variar de monofônica (uma única linha melódica) a polifônica (múltiplas vozes independentes, como em uma fuga), além de texturas homofônicas, em que uma melodia principal é acompanhada por harmonia subordinada.

Para este autor, a análise de textura é fundamental para entender a riqueza de uma peça, pois determina como as notas interagem para criar efeitos sonoros variados. Nessa perspectiva, texturas mais complexas, como as polifônicas, requerem uma escuta mais atenta, onde diferentes melodias ou temas coexistem e são desenvolvidos simultaneamente. Em contraste, texturas homofônicas, comuns na música popular, “são mais diretas e fáceis de seguir”. Copland enfatiza que a textura não é apenas uma questão técnica, mas também expressiva, afetando o impacto emocional da música sobre o ouvinte.

No capítulo 09, Copland (1974, p. 35) discute sobre a estrutura musical, ou seja, a organização formal de uma obra. Ele argumenta que toda peça coesa precisa ter uma “grande linha” ou continuidade que liga o começo ao fim, de modo que o ouvinte possa seguir o fluxo da obra de maneira coerente. O autor compara a estrutura musical à de uma história, com um início, meio e fim, sendo essencial que o ouvinte compreenda a relação entre essas partes para apreciar a obra.

O autor também aborda a importância dos princípios estruturais que regem a música, incluindo a repetição e a não-repetição. Ele reforça que a repetição de temas ou motivos é um dos pilares para estabelecer familiaridade e unidade na composição, ajudando o ouvinte a reconhecer e conectar as diferentes seções da obra. Essa prática reforça a identidade do material musical e facilita a compreensão da peça como um todo. No entanto, Copland ressalta que a repetição excessiva pode resultar em monotonia; por isso, a introdução de elementos de não-repetição — variações e contrastes — é igualmente essencial. Esses elementos trazem diversidade e mantêm o interesse do ouvinte,

enriquecendo a obra com novas perspectivas e mantendo o equilíbrio entre previsibilidade e surpresa.

Além disso, Copland destaca que as formas musicais tradicionais, como a sonata, a fuga e a variação, oferecem moldes que permitem ao compositor explorar de maneira lógica a alternância entre repetição e inovação. Nessa perspectiva, a compreensão desses moldes ajuda o ouvinte a perceber como as ideias musicais se desenvolvem, são retomadas ou transformadas ao longo da composição. A habilidade de um compositor em equilibrar repetição e não-repetição é um fator crucial para criar uma obra que seja ao mesmo tempo coesa e dinâmica, conduzindo o ouvinte por um caminho de descobertas que preserva o sentido de continuidade.

1.2.1.2 Fundamentos da composição musical (Arnold Schoenberg, 1996)

É uma obra teórica que sistematiza os princípios fundamentais da construção musical, focando em temas como a organização formal, a relação entre repetição e variação, e a estruturação de motivos e temas.

A noção de repetição e variação na música, conforme discutida por Arnold Schoenberg, é central para a construção formal e expressiva de uma composição musical. Schoenberg (1996, p. 35-37) argumenta que a repetição é um elemento essencial para garantir a inteligibilidade e a lógica interna da música, pois permite que o ouvinte reconheça e retenha as ideias musicais, estabelecendo uma relação de familiaridade e coesão. No entanto, considera que a repetição pura e literal pode levar a um estado de monotonia, comprometendo a diversidade e a complexidade expressiva que são características fundamentais da forma musical coesa. A variação, por sua vez, é um recurso necessário para evitar o desgaste causado pela repetição incessante. Segundo Schoenberg (1996, p. 35-37), a variação implica a modificação de alguns elementos musicais enquanto se preservam outros, o que proporciona novidade sem comprometer a coerência da estrutura musical. Esse processo de transformação controlada permite a manutenção de uma identidade motívica ao longo da peça, mesmo quando os elementos rítmicos, harmônicos ou melódicos são alterados. A variação cria um contraste que revitaliza o material

e amplia as possibilidades de desenvolvimento da ideia inicial, possibilitando uma progressão mais orgânica e expressiva.

Além disso, Schoenberg discute o conceito de antecedente e consequente, que se refere à relação estrutural entre duas partes de um período musical, sendo o antecedente a primeira parte que apresenta uma ideia musical e o consequente sua resposta ou complemento, muitas vezes finalizando a ideia de forma cadencial. Essa relação dialética entre antecedente e consequente é fundamental para a construção de uma forma musical coesa, pois proporciona uma estrutura lógica de pergunta e resposta, essencial para a inteligibilidade da música.

1.2.1.3 Análise e (ou?) performance (John Rink, 2002)

Na literatura musicológica contemporânea, John Rink (2002) contribui para a reflexão sobre a relação entre leitura musical, escuta e performance e a centralidade da partitura como recurso único de sentido. Em seu artigo, o autor sustenta que a obra musical se concretiza como fenômeno sonoro e temporal, cuja significação emerge na escuta e na atuação do intérprete, e não apenas na decodificação da notação musical.

Nesse contexto, Rink (2002) propõe a noção de análise do performer, entendida como uma leitura intencional da própria atuação interpretativa. Essa abordagem busca explicitar de que modo decisões microestruturais, como fraseado, agógica, dinâmica, articulação, timbre e inflexões de rubato, moldam o contorno musical da peça e produzem sentido em tempo real. A interpretação, assim, deixa de ser compreendida como mera realização da notação e passa a ser concebida como um ato analítico-prático, no qual se constroem perfis gestuais e narrativas musicais.

A partir dessa perspectiva, a leitura da partitura é sempre mediada por expectativas auditivas, referências estilísticas e experiências corporais do intérprete. Portanto, para o autor, a análise musical não se limita à identificação de estruturas formais, mas envolve a compreensão da função orgânica do discurso musical tal como se manifesta na performance. Escuta, análise e interpretação configuram-se, desse modo, como dimensões indissociáveis de

um mesmo processo cognitivo e expressivo. Em suma, a análise do performer refere-se a uma análise que emerge no momento do estudo de uma obra pelo performer.

1.2.2 Aplicação de técnicas instrumentais e interpretativas

1.2.2.1 Sobre a composição para violão (Fabio Adour da Camara, 1999)

A dissertação de Fabio Adour da Camara, intitulada “Sobre a composição para violão” (1999), constitui uma análise abrangente das possibilidades técnicas e sonoras do violão, especialmente voltada para compositores pouco familiarizados com o instrumento. Baseando-se no conceito de textura musical, Camara (1999) organiza seu estudo em torno das categorias de monofonia, homofonia e polifonia, explorando as especificidades de cada uma no contexto violonístico. Combinando análise teórica e exemplos do repertório, a dissertação detalha aspectos técnicos e estilísticos que expandem o entendimento das capacidades expressivas e estruturais do violão solo, proporcionando um recurso valioso para a escrita composicional do instrumento. Os capítulos que contribuirão com essa pesquisa serão os de número IV e V.

No Capítulo IV (Camara, 1999, p. 130), o conceito de homofonia é caracterizado pela predominância de uma melodia principal acompanhada por elementos harmônicos, frequentemente relacionados ao mesmo ritmo. Tradicionalmente, a homofonia é descrita como uma textura coral, onde todas as vozes compartilham um ritmo uníssono, semelhante à execução simultânea em acordes.

Uma contribuição interessante deste capítulo é a análise de diferentes configurações homofônicas. O autor ressalta que as melodias principais nem sempre precisam estar nas cordas mais agudas, como é comum no violão. Melodias podem aparecer tanto em cordas mais graves quanto em cordas intermediárias, sendo que o fator fundamental é a distinção entre as vozes.

A "homofonia de harmonias" é um conceito discutido detalhadamente pelo autor, onde intervalos e acordes móveis são contrapostos a um pedal fixo, mantendo a ideia de dois fatores reais de textura. Assim, apesar de uma possível

semelhança com a polifonia, ainda se caracteriza como homofonia pela função subserviente do acompanhamento.

O Capítulo V (Camara, 1999, p. 183) trata da polifonia, considerada a principal textura na música contrapontística, que se distingue pela superposição de duas ou mais linhas melódicas independentes. A independência se dá, sobretudo, nos aspectos rítmicos e intervalares das vozes. No entanto, essa independência rítmica para o autor não exclui o uso de imitações melódicas entre as vozes.

Neste capítulo, o autor elabora uma distinção entre polifonia e imitação harmônica, apontando que, para que uma textura seja considerada verdadeiramente polifônica, deve haver independência real entre as linhas melódicas, em termos rítmicos e intervalares. Menciona que duplicações em intervalos, como se vê em muitos exemplos contrapontísticos, não geram novos fatores texturais, mas apenas ampliam a complexidade perceptiva das linhas.

O autor também explora como o violão pode lidar com as limitações impostas pela técnica polifônica, sugerindo que momentos de simplificação, como a suspensão temporária de uma das vozes ou a utilização de texturas harmônicas, podem auxiliar na execução. Ele argumenta que a troca de papéis entre as vozes móveis e fixas pode criar uma estrutura mais fluida.

1.2.2.2 – Teoria da digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão (Alisson Alípio, 2014)

Alípio (2014), em sua tese, propõe uma sistematização do processo de digitação violonística, tratando-o não como uma escolha meramente intuitiva ou pessoal, mas como uma prática fundamentada em princípios metodológicos.

No subcapítulo 2.1, são apresentados pelo autor os chamados parâmetros texturais, que se referem à maneira como a estrutura musical (monofonia, polifonia, polifonia implícita e idiomatismo) afeta as decisões de digitação. Cada tipo de textura musical impõe condições e limitações específicas à mão esquerda, o que demanda estratégias técnicas diferenciadas. O subcapítulo 2.7 trata dos parâmetros sonoros (fluência e legato), definidos como

aqueles que têm como finalidade a escuta, ou seja, o resultado acústico da digitação.

A partir da análise desses e de outros parâmetros, o autor elabora um modelo teórico denominado “cenário digitacional”, composto por cinco instâncias: casos, comandos, circunstâncias, consequências e condições, que articulam o processo decisório da digitação. Alípio afirma que essas cinco instâncias, mediadas por princípios (técnicos, acústicos, estilísticos etc.) e orbitadas por perspectivas (motora, sonora, contextual e temporal), constituem um sistema dinâmico e recursivo. Nessa perspectiva, a teoria não busca fixar a “melhor digitação”, mas organizar os saberes mobilizados no processo de escolha, conferindo-lhe sistematicidade e fundamentação.

Essa concepção se opõe à noção de que a digitação é um ato puramente intuitivo ou pessoal. O autor argumenta que, embora contenha aspectos individuais, a digitação pode e deve ser racionalizada por meio de um protocolo metodológico, o qual permite tanto a replicabilidade quanto a adaptação crítica.

CAPÍTULO 2 ANÁLISE DAS OBRAS

Neste capítulo, estarei empenhado em demonstrar como as estruturas e as várias soluções de determinadas obras de nosso processo de estudo ressoaram no aperfeiçoamento ao instrumento de modo geral, ditando a metodologia, e retroalimentando meu próprio processo de pesquisa. Na busca pelo entendimento de quais caminhos tomar como intérprete, fui descobrindo gradualmente como os vários aspectos musicais e violonísticos, bem como conteúdos de teoria e análise se articulam em um determinado discurso musical. Assim, gradualmente, fui categorizando estes aspectos, os quais passarei a elencar com o meu ponto de vista sobre os possíveis impactos na interpretação.

Pensando na compreensão para uma interpretação consciente, organizei três abordagens gerais de análise: 1) análise de digitação, a fim de buscar caminhos para uma melhor fluência e conforto técnico do intérprete; 2) análise da estrutura formal, a fim de entender como articular as frases, antecedentes e consequentes, contrastes etc., para um melhor diálogo musical; 3) análise dos planos musicais, a fim de almejar um tratamento refinado de planos e polifonias, tanto implícitas quanto explícitas. Estas abordagens, cujo foco é o de identificar ferramentas que auxiliem o processo de estudo, estarão diluídas em quatro categorias: 1) composição, 2) técnica; 3) comparação de gravações e 4) processo pessoal.

Uma primeira categoria, aqui nomeada de “Composição”, se debruçará nos aspectos musicais por excelência, pelos quais os efeitos violonísticos que veremos a seguir, ocorrem. Teremos designações como tonalidade, estrutura, aqui incluindo subcamadas como forma, períodos e sequências, frases, motivos, células etc., também planos, articulações, texturas, timbre e caracteres principais presumidos. Importante ressaltar que cada obra terá sua própria demanda por itens de análise, portanto, sem necessariamente observarmos um padrão rígido na disposição dos mesmos.

A segunda categoria apreendida ainda das partituras, é a de nome “Técnica”, na qual serão expostos os aspectos básicos na constituição violonística da obra, seja ela original ou transcrição para o instrumento. É o caso de itens como tonalidade e cordas soltas (considerando aqui as potencialidades

frente ao contexto do instrumento), geralmente, associados aos “idiomatismos implícitos” (Scarduelli, 2007), mas também efeitos violonísticos diversos, tais como ligados, harmônicos, pizzicatos dentre outros, pertencentes à categoria dos idiomatismos explícitos segundo o mesmo autor. Da mesma forma, não seguiremos um padrão rígido nos itens aqui dispostos e sim os que forem detectados em cada obra.

A terceira categoria, “Comparação de gravações e interpretação”, retratará o que de representativo encontrei de registros para confronto com os itens constitutivos das obras (composição e técnica), bem como minhas próprias contribuições. Para isso, adotarei uma categorização interna, baseada no entendimento de Copland (1974), conforme vimos no capítulo anterior. Minhas análises partirão de uma compreensão que se dá simultaneamente via escuta e prática das obras selecionadas ao violão. Buscarei retratar, em meu processo, como os três níveis de escuta de Aaron Copland, sensorial, expressivo e puramente musical, dialogam com o processo de busca por uma expressão musical, partindo de um entendimento inicial via primeiras impressões ao se deparar com uma obra. Aprofundando minhas suposições, complementarei esta abordagem com noções de Schoenberg (1996), conjecturando nuances de interpretação observadas nas soluções dos vários intérpretes via análise das micro e macroestruturas das obras escolhidas dentre as trabalhadas em minha licenciatura em violão.

Por fim, a quarta categoria, denominada “Processo pessoal”, aborda as estratégias adotadas para a construção de uma interpretação consciente. Entre elas, destacam-se a escolha criteriosa de digitações voltadas tanto à sustentação dos planos musicais, envolvendo aspectos como fraseado, agógica, dinâmica e articulação, quanto ao maior conforto nas aberturas da mão esquerda (Alípio, 2014). Soma-se a isso a variação de timbre como recurso expressivo para o contraste em repetições, a escuta atenta das obras com o objetivo de identificar suas estruturas musicais e a definição do andamento como ferramenta para explorar com maior profundidade os detalhes da peça.

As obras selecionadas para representar nosso processo de aprendizado e pesquisa foram “Andante” da “Sonata opus 109, n. 30” de Ludwig Van Beethoven (transcrição de Miguel Llobet), “*Gavota al estilo antiguo*”, de

Agustín Barrios e *Andante*, da Sonata para violino n. 2 de J. S. Bach, BWV 1003 (Transcrição de Gustavo Silveira).

2.1 Análise da digitação – *Andante da Sonata n. 30, Op. 109* – Beethoven (1770–1827) - Transcrição de Miguel Lloblet

Acredito que, ao nos depararmos com uma peça inédita, é bem provável que o primeiro desafio, ou que normalmente o violonista em formação logo lança mão (de modo intuitivo), é a escolha da digitação. Geralmente, as peças para violão já vêm com alguma digitação sugerida, que pode funcionar ou não com o estudante. É comum percebermos determinados desconfortos na mão esquerda principalmente, sugerida nas partituras, o que resulta em esforço de execução e perdas de fluência.

Pensando nisso, início aqui as análises com a transcrição de Miguel Lloblet do 3º movimento da Sonata n° 30, opus 109 de Ludwig Van Beethoven, de textura coral. Por ser uma transcrição de uma obra para piano, há elementos que correspondem ou não com o idiomatismo do instrumento, por vezes, necessitando ajustes visando fluência. Vejamos a seguir, a transcrição original (Figura 1), já com minha versão para a mesma tonalidade, onde busquei melhorar algumas ligações entre posições e pontos melódicos:

Figura 1 - Transcrição original

ANDANTE

Transcripción para Guitarra
por MIGUEL LLOBET

De la Sonata n.º 30, Op. 109.

BEETHOVEN

Andante, molto cantabile ed espressivo.

Fonte: Desconhecida.

2.1.1 Composição

Tonalidade da transcrição: Mi maior;

Forma: A[2x] – B[2x];

Textura: melodia acompanhada/ acordal (homofônica), tendendo à escrita coral.

A peça está na forma binária (A/B) e na tonalidade de Mi Maior. São 16 compassos, sendo 08 compassos a parte “A” (com ritornelo) e 08 compassos a parte “B” (com ritornelo). A parte “A” se configura sentença⁶, pois o motivo do compasso 1 se repete no compasso 3 e a melodia é desenvolvida até cadenciar na Dominante da tonalidade, Si Maior. A parte “B” desenvolve um pouco mais o material apresentado na parte “A”, retornando à Tônica, Mi Maior (primeiro grau). Destaco, sobretudo, as diferenças entre as partes A e B, com a parte A alongada, porém em um só fôlego, ou seja, sem a caracterização de antecedente e consequente. Em outras palavras, temos aqui uma enunciação e uma espécie

⁶ Período e sentença - Schoenberg, 1967, p. 48. Em síntese, uma estrutura motivica que se repete levando a um padrão de aceleração na performance para evitar monotonia.

de desenvolvimento da mesma (Figura 2). Já a parte B (Figura 3), mais extensa, não apresenta prolongamentos de um único enunciado musical, mas sim a estruturação em pergunta e resposta, ou antecedente e consequente, proporcionando uma secção e consequente respiro estrutural. Junto à apreciação harmônica e estrutural, notemos também na exposição abaixo a composição da voz principal, destacada em azul:

Figura 2 - Parte A

The musical score for Figure 2 - Parte A consists of two staves. The top staff is in 3/4 time, key of D major (three sharps), and tempo 40. It features a melodic line in blue and a bass line. A bracket labeled 'Célula motívica' spans the first four measures. A bracket labeled 'Motivo' spans the first two measures. A bracket labeled 'Repetição do motivo' spans the last two measures. The bottom staff continues the piece, starting with a measure marked '5'. It includes a bracket labeled 'Contraste e conclusão na dominante' spanning the last four measures. The score includes various musical notations such as chords, intervals, and dynamics like 'cresc.' and 'p'.

Célula motívica

$\text{♩} = 40$

A

IV

VII

Motivo

Repetição do motivo

5

II

cresc.

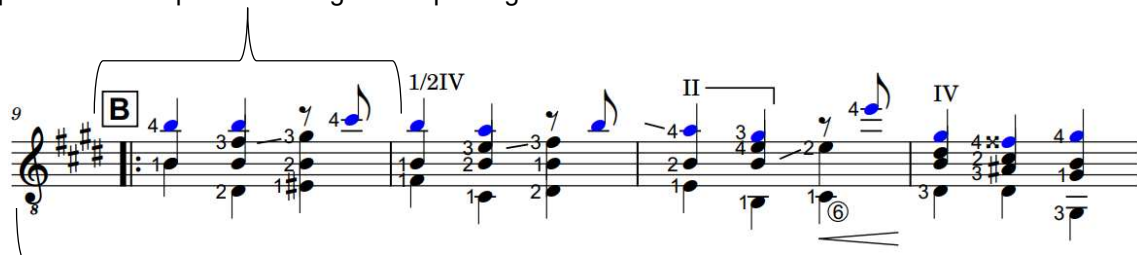
p

Contraste e conclusão na dominante

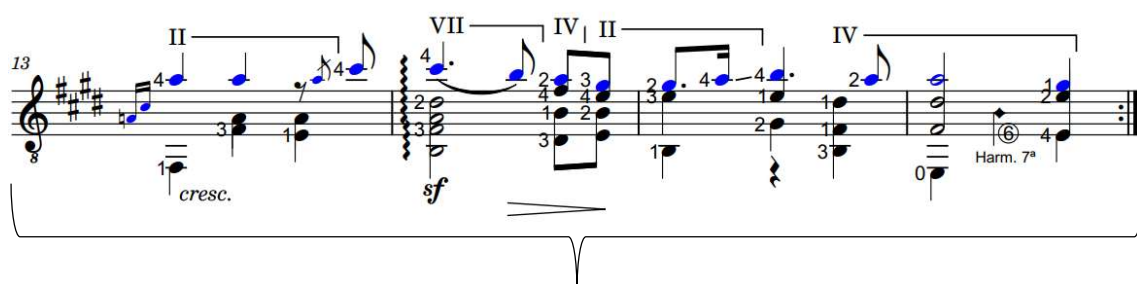
Fonte: Autoria própria.

Figura 3 - Parte B

Desenvolvimento utilizando a célula motívica apresentada na parte A na região do quinto grau



Frase I - antecedente



Frase II - consequente cadencial

Fonte: Autoria própria.

Textura: temos aqui (Figura 4) uma textura homofônica - melodia acompanhada/acordal, tendendo à escrita coral. Para visualizarmos as vozes, retratamos a obra com as seguintes cores: plano I (azul), plano II (verde), plano III (laranja) e plano IV (rosa). Vale observar o contraponto engenhoso de Beethoven entre as vozes extremas (plano I e plano IV), por movimento contrário na parte A.

passagem de Lá# para Si. Isso porque há um salto do dedo 4 para a pestana na casa 7. Na parte “B”, haverá dois cortes – no compasso 12, na passagem da nota Sol# para nota Fáx e nos compassos 14 e 15, na passagem de Lá para Sol# - porque há salto de pestana para o dedo indicado na partitura. Além de haver cortes na melodia nesses compassos, a passagem é desconfortável para a mão esquerda realizar todos os planos, pois exige muita manobra dos dedos.

Por outro lado, na maior parte da peça a tonalidade de Mi Maior (tonalidade original) favorece o uso de cordas soltas e posições confortáveis para os dedos da mão esquerda, já que é uma tonalidade que dialoga, bem em geral, com o idiomatismo do violão. Nesse sentido, esta transcrição suscitou diversos ensaios de digitação e/ou fraseados, de modo a se tentar aproximar os momentos difíceis com os demais dentro da tonalidade em questão, o que levou a um novo experimento, conforme exporemos oportunamente.

2.1.3 Comparação de gravações e interpretações

No processo de estudo, é necessário ouvir gravações a fim de se entender os planos da música (de acordo com Copland), além de buscar maneiras de se performar observando como os intérpretes resolveram as passagens difíceis. Por se tratar de uma transcrição, é importante, sempre que possível, consultar uma gravação original para se ter ideia de como obra se comporta e como podemos obter no violão um efeito musical semelhante. Para esta obra, em meu processo de estudo na fase de preparação da obra, selecionei três vídeos dos violonistas Sergey Perelekhov (2020), Steven Watson (2024) e Marko Topchiic (2020)⁷.

Tanto Perelekhov quanto Watson seguem a partitura original, buscando enfatizar a textura coral da peça. Tal perspectiva converge com a reflexão de Copland (1974, p. 35) ao afirmar que “a escolha em si mesma não é desprovida de significação emocional”, referente à textura, evidenciando que esta, na obra, não constitui apenas um recurso técnico-estrutural, mas enquadra-se também

⁷ - Sergey Perelekhov: <https://www.youtube.com/watch?v=bvfWzIVMrac>

- Steven Watson: <https://www.youtube.com/watch?v=pj5Dp3FAgXE>

- Marko Topchiic: <https://www.youtube.com/watch?v=m0oVVJYOik0>

como um elemento expressivo que influencia diretamente o impacto emocional da música sobre o ouvinte. Desse modo, a valorização da textura coral pelos intérpretes não apenas respeita a escrita original, mas também potencializa o caráter expressivo inerente à organização homofônica da obra. E dessa ênfase vêm as soluções para aquelas questões que foram mencionados anteriormente. De modo geral, eles aproveitam a vantagem do ritmo-harmônico que a textura proporciona, com os cortes assumindo papel de articulação de frase. Para tal feito, optam por um andamento mais solene. Uma outra observação é o tamanho da mão esquerda de cada um. Por possuírem mãos grandes, vemos com frequência contrações e distensões dos dedos em um esforço que recompense uma adaptação não tão orgânica. Em geral, Perelekhov (2020) apresenta uma performance mais calma, constante e serena, aproximando-se um pouco da performance original (piano). Já Watson (2024), apresenta uma dinâmica um pouco mais simétrica e previsível.

Por sua vez, Topchii (2020) enfatiza a textura da melodia acompanhada e adota um andamento mais rápido. Ele não se preocupa com o ritmo-harmônico, explorando digitações de modo engenhoso e evitando possíveis cortes em sua ênfase melódica. Essa abordagem interpretativa dialoga com a concepção de textura homofônica discutida por Camara (1999, p.130), para quem a homofonia se caracteriza pela presença de uma melodia predominante sustentada por um acompanhamento que, ainda que possa apresentar certa autonomia rítmica, mantém função subordinada e reforça a unidade expressiva do discurso musical. Em sua performance, ele sustenta o legato das notas, além de acrescentar alguns ornamentos na repetição da seção A para um contraste maior. No final da peça, ele usa o polegar para manter a melodia e o acompanhamento, presumivelmente devido a mãos menores.

2.1.4 Processo pessoal

No meu caso, optaria por uma interpretação que contemplasse a textura como um todo, enfatizando tanto a melodia principal quanto os outros planos, alterando a digitação para manter a fluência e o legato da voz principal nas partes onde há cortes (Figura 5). Minha prioridade se pauta pelas notas mais próximas

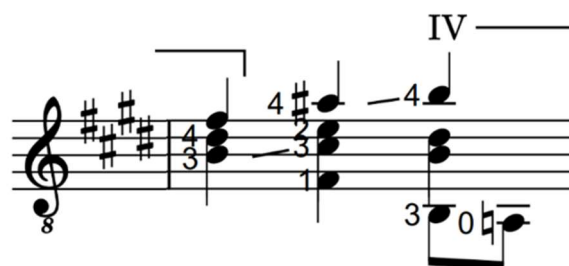
e se possível na mesma corda, algo já observado por Alípio (2014, p. 89). Começando no compasso 4, o dedo 4 já está na nota Lá#, bastando arrastá-lo para a nota Si (Figura 6).

Figura 5 - c. 4 - Versão original



Fonte: Autoria própria.

Figura 6 - c. 4 - Versão alternativa



Fonte: Autoria própria.

Isso, altera um pouco os outros planos embora sem prejuízo musical, mas ganhamos considerável fluência. Vejamos a comparação do original (Figura 7) com a alternativa de digitação nesta passagem (Figura 8):

Figura 7 - c. 11 - 12 - Versão original



Fonte: Autoria própria.

Figura 8 - c. 11 - 12 - Versão alternativa



Fonte: Autoria própria.

Nos compassos 11 e 12, a solução está no uso do dedo 4 como guia na primeira corda. Como este dedo já está na nota Mi, basta arrastá-lo para a nota Sol#. Essa mudança mantém o legato da frase e facilita a condução dos outros planos. Topchii (2020) apresenta essa mesma solução em sua performance na minutagem “1:00” do vídeo.

Já a solução para os cortes discrepantes nos compassos 14 e 15 (Figura 9) seria arrastar o dedo 4 da nota Dó# para Si, cortando as notas do acorde de Si Maior sem prejuízo algum (Figura 10). Pelo contrário, tal alteração propiciará um efeito interessante na performance ao permitir que melodia cante sozinha, valorizando-a. Além disso, a condução das vozes intermediárias fica mais fluída com algumas pequenas mudanças, a exemplos da omissão da nota Si e a transposição do baixo Mi uma oitava abaixo, facilitando a passagem para o próximo compasso.

Figura 9 - c. 14 - 15 - Versão original



Fonte: Autoria própria.

Figura 10 - c. 14 - 15 – Versão alternativa



Fonte: Autoria própria.

A seguir, comento uma mudança de digitação como potencialização de contraste, articulando o discurso formal. Schoenberg (1996) define o contraste como um elemento fundamental para a criação de variedade e para o desenvolvimento do pensamento musical, afirmando que ele deve ser sempre regido pela lógica e pela coerência (p. 27 - 28). No compasso 01, a melodia inicia na segunda corda, na nota Sol# (Figura 11) e, na repetição, mantém a nota na mesma corda. Para alcançar um contraste satisfatório, considerei tocar a nota Sol# na primeira corda (Figura 12) e, na repetição, tocar na segunda corda, como está na partitura original.

Figura 11 - c. 1 - Versão original na repetição



Fonte: Autoria própria.

Figura 12 - c. 1 - Versão proposta



Fonte: Autoria própria.

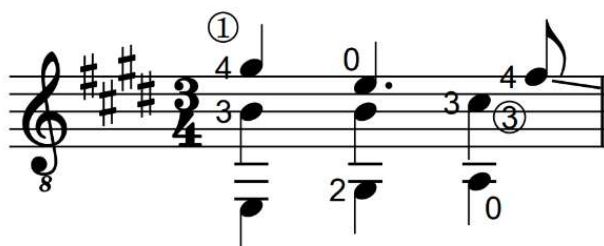
Mesmo com essas alternativas que proporcionam a fluência e a articulação do discurso formal, ainda permaneceu um leve desconforto para mão esquerda referente às aberturas, além de pequenos cortes nos descolamentos em geral da mão esquerda no braço do instrumento ao longo da obra. Diante disso, fui provocado pelo meu orientador a realizar um teste, transcrevendo a obra para a tonalidade de Ré Maior⁸ e o resultado foi excelente! Além de relaxar a mão esquerda, ficou mais leve, orgânica e prazerosa. Alterou-se a tocabilidade, sem perder a essência do original. Foi preciso remover notas de alguns planos e alguns cortes na melodia foram assumidos (em menor quantidade) para se adaptar na nova tonalidade, mas nada que afetasse a execução da obra.

Na parte A, todas as posições ficaram bem próximas no espelho do braço e foi ampliado o uso de cordas soltas (Alípio, p. 49), recurso esse útil para se manter a fluência em algumas partes. Porém, vale ressaltar alguns compassos que tiveram alterações e que apresentaram uma certa dificuldade

⁸ A partitura transcrita em Ré maior encontra-se disponível para consulta no apêndice, ao final.

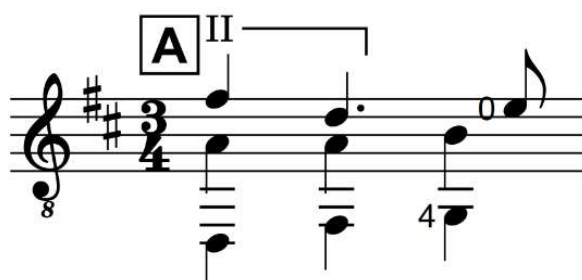
para mão esquerda. No compasso 1, enquanto no original a nota Mi é prolongada por ser corda solta (Figura 13), na transcrição em Ré Maior foi assumido um corte sutil na melodia⁹, pois a nota Ré compartilha a mesma corda com a nota Si (Figura 14). É importante destacar que a nota Si faz parte do plano secundário, logo, não pode se misturar com a melodia principal.

Figura 13 - Melodia intacta, c. 1 - Partitura original



Fonte: Autoria própria.

Figura 14 - Interrupção sutil, c. 1 - Transposição em Ré Maior



Fonte: Autoria própria.

No compasso 2, a nota Fá# (na quarta corda) se repete no original (Figura 15). Como há essa repetição, na transposição em Ré tomei a liberdade de omitir a repetição da nota Mi (Fá# na original), já que é preciso pressionar a nota Sol na quarta corda. Considerei adequado proceder assim (Figura 16).

Figura 15 - Nota Fá# repetida, c. 2 - Partitura original



Fonte: Autoria própria.

⁹ O corte assumido na melodia pode ser facilmente contornado com controle dinâmico dos planos. Há, no entanto, alternativas igualmente interessantes com o Fá# na corda 2 (nossa solução para a repetição do trecho), ou na corda 3 em abertura e seguido de um arraste que propicia um efeito legato de grande qualidade.

Figura 16 - Omissão da nota Mi (Fá# na original), c. 2 - Transcrição em Ré Maior



Fonte: Autoria própria.

Uma das vantagens da transposição em Ré maior é o uso das cordas soltas em maior quantidade do que em Mi maior, bem como a disposição das notas logo abaixo dos dedos de modo geral, como vemos no compasso 03, no acorde de Mi Maior (Figura 17).

Figura 17 - Disposição das notas, acorde de Mi Maior, c. 3 – Transposição em Ré Maior



Fonte: Autoria própria.

Do compasso 4 para o compasso 5, observa-se que, na versão original, ocorre uma interrupção momentânea na melodia em uma posição tecnicamente confortável (Figura 18). Já na transcrição em Ré, embora a linha melódica permaneça intacta, há uma distensão entre os dedos 3 e 4, provocada pela condução da linha do baixo utilizando o mesmo dedo (3) o que, consequentemente, implica uma distensão com dedo 1 (Figura 19). Porém, em comparação com a original, a execução tornou-se consideravelmente mais

viável. Vale comentar que se repete o mesmo procedimento de omissão mencionado anteriormente.

Figura 18 - c. 4 - 5 - Transcrição original – versão alternativa



Fonte: Autoria própria.

Figura 19 - Distensão entre os dedos 3 e 4; distensão entre dos dedos 3 e 1; omissão da nota Lá (Sol# na original), c. 4 - 5 – Transposição em Ré maior



Fonte: Autoria própria.

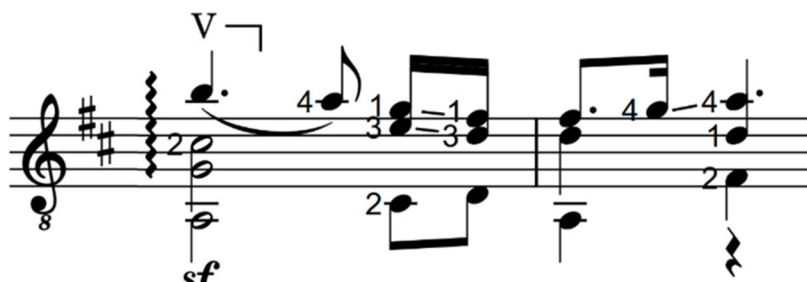
A parte B foi ainda mais beneficiada no que tange à mão esquerda, apresentando menor dificuldade em algumas passagens, principalmente nos compassos 14 e 15, em que as pestanas e as distensões desconfortáveis (Figura 20) foram trocadas por posições do espelho mais bem dispostas para a mão esquerda (Figura 21).

Figura 20 - Distensões e pestanas não confortáveis para mão esquerda, c.14 - 15 - Transcrição original



Fonte: Autoria própria.

Figura 21 - Posições dos dedos confortáveis e uso de cordas soltas, c. 14 -15 - Transposição em Ré maior



Fonte: Autoria própria.

No restante da obra, observam-se cordas soltas e posições próximas de alta densidade textural, as quais propiciam grande ressonância e encontram sustentação teórica nas perspectivas de Alípio (2014) e Camara (1999) sobre o gerenciamento técnico do violão. Conforme aponta Alípio (2014, p. 49), o uso estratégico da corda solta constitui um "trunfo" na viabilização de diversos expedientes, atuando não apenas como um meio estratégico de ressonância e afinação, mas também como um elo sonoro entre mudanças de posição que permitem o alívio necessário da tensão muscular da mão esquerda. Essa abordagem torna-se essencial para mitigar as limitações mecânicas descritas por Camara (1999, p. 153 – 155), o qual adverte que texturas de alta densidade, como acordes de quatro ou cinco sons, costumam ocupar a maioria dos dedos da mão esquerda. Para este autor, em situações assim, normalmente restam poucas alternativas para a movimentação melódica, o que compromete a

execução do *legato* caso o instrumentista tente deslocar dedos que já estão fixos na harmonia. Portanto, a integração ostensiva de cordas soltas nesse cenário, conforme sugerido por ambos os autores, funciona como uma solução idiomática que libera a musculatura e garante a fluência do discurso musical mesmo diante de configurações harmônicas exigentes.

Por fim, vale ainda mencionar o uso do capotraste na segunda casa como um recurso para se tocar a transcrição na tonalidade original (Mi Maior), porém, mantendo-se a proposta digitacional da transcrição em Ré Maior.

2.2 Análise da estrutura formal – “*Gavota al estilo antiguo*”, de Agustín Barrios (1885-1944)

A segunda obra escolhida dentre muitas realizadas em minha licenciatura, foi a *Gavota al Estilo Antiguo*, de Agustín Barrios (1885-1944). Esta obra trouxe sobretudo um intenso debate em torno de sua estrutura, de modo a se buscar uma interpretação equilibrada e, ao mesmo tempo, variada.

2.2.1 Composição

Tonalidade: Si maior / Si menor;

Pequena Forma: A[2x] – B – C – D – B – A' sem modulação;

Textura: polifonia implícita / contrapontístico.

Analisando os elementos básicos constituintes da obra, observamos que o tema é apresentado na seção A (c. 1 – c. 8), em Si Maior. Esse tema se configura como sentença, pois o motivo, c. 1 e 2, é reapresentado de modo variado no segundo segmento da frase (c. 3 e 4), cadenciando na Dominante da tonalidade (Fá# Maior). A partir da seção B (iniciada no c. 9), toda peça é desenvolvida na região homônima menor (Si menor).

A seção B está dividida em duas micro seções: b (c. 10, anacrústico no terceiro tempo – c. 18, no primeiro tempo) em que o motivo (c. 11 – c. 13) é desenvolvido até cadenciar na sua relativa maior (Ré maior); e b' (c. 18, anacrústico no terceiro tempo – c. 26) em que o motivo é repetido (c. 19 – c. 21), já cadenciando na sua dominante (Fá# maior), retomando o centro tonal.

A seção C (c. 27 – c. 35) obedece aos critérios do período: antecedente (c. 27 – c. 31, no primeiro tempo) e consequente (c. 31, terceiro tempo – c. 35, primeiro tempo). Da mesma forma, a seção D se configura como período: antecedente (c. 35, terceiro tempo – c. 39); consequente (c. 40 – c. 44, primeiro tempo), ambas cadenciando na dominante da tonalidade em suas cadências finais.

Por fim, se repete a seção B (c. 44, terceiro tempo – c. 60, primeiro tempo) e em seguida recapitula-se o tema principal cadenciando no Si Maior (c. 60, terceiro tempo – c. 68).

2.2.2 Técnica

Nesta obra, a questão técnica não será discutida, pois se trata de uma composição original para violão e, portanto, está plenamente inserida no idiomatismo do instrumento. Dessa forma, não se observa a necessidade de realizar alterações técnicas.

2.2.3 Comparação de gravações e interpretações

Trago duas interpretações dessa peça que sintetizam as perspectivas discutidas até aqui, de Edson Lopes (2019) e de Sondre Hoymer (2018)¹⁰.

Lopes (2019) assume totalmente a perspectiva linear, buscando um discurso com unidades fraseológicas maiores, demandantes inclusive de andamentos pouco mais rápidos em geral. Hoymer (2018), por sua vez, busca maior diálogo entre as seções (que é o ponto chave da discussão aqui), diversificando-as, porém, em um andamento menos vívido. É possível identificar a fluência do diálogo e o que reforça essa fluência é a escolha do timbre para dar o contraste da pergunta e da resposta de modo geral, bem como a ênfase em alguns planos musicais. Vale ressaltar que essa comparação não é para demonstrar quem é o melhor e sim abordar as propostas que cada um adotou.

¹⁰ - Edson Lopes: <https://youtu.be/ULXQppiLJ3g?si=LrEPKSCA2QZwp3mW>
 - Sondre Hoymer: <https://youtu.be/xCRsK5hs4Jc?si=NMZnFdtqGZZfP6I7>

2.2.4 Processo pessoal

Como vimos enunciado anteriormente, Rink (2002) propõe a ideia da análise de performer como um processo quase automático que ocorre na atuação do intérprete lendo, estudando, tomando suas decisões, e que procura explicitar como decisões microestruturais (fraseado, agógica, dinâmica, articulação, timbre e inflexões de rubato) moldam o contorno da peça e produzem sentido musical em tempo real. Essa abordagem assume que a interpretação não é mera realização da notação, mas um ato analítico-prático que cria perfis gestuais e narrativas musicais. Dito de outra forma, é uma análise mais deliberada enfatizando o contorno musical e a função orgânica do discurso.

Ao interpretar essa peça, busquei explorar essa dinâmica de pergunta e resposta que, a meu ver, é a força motriz que move o discurso musical de maneira cativante. Como bem observou Schoenberg, por outro lado. É nesta dinâmica de ação e reação que por vezes certas repetições conduzem a expressão ao paradoxo da monotonia (Schoenberg, 1996, p. 47). Atento também a isso e com algumas ferramentas de interpretação adquiridas nas aulas e com base na gravação (que em breve falarei a respeito), estruturei o discurso musical da seguinte forma, levando em consideração a textura, se mais harmônica ou mais melódica em cada momento (Figuras 22 e 23):

Figura 22 – “Gavota al estilo antiguo” - Agustín Barrios - Partitura original - p. 1

Gavota al Estilo Antiguo
(Gavotte in the Old Style) AGUSTÍN BARRIOS MANGOF

San Salvador, El Salvador
August 29, 1941

Moderato

A

Pergunta harmônica

Resposta melódica

B

Pergunta melódica

Resposta harmônica

B'

Pergunta melódica

C

Pergunta melódica

Resposta melódica

EL 2602

Fonte: Scribd (2026).

Figura 23 – “Gavota al estilo antiguo” - Agustín Barrios - Partitura original - p. 2

Clímax 19

The musical score is presented in a series of staves, each containing a different section of the piece. The sections are labeled as follows:

- Clímax**: The first section, marked with a 'D' chord and various fingerings.
- Pergunta melódica**: A section labeled 'B' with a 'b' chord, featuring a melodic line with fingerings.
- Resposta harmônica**: A section labeled 'b'' with a 'b'' chord, featuring a harmonic response with fingerings.
- Pergunta melódica**: A section labeled 'b'' with a 'b'' chord, featuring a melodic line with fingerings.
- Resposta melódica**: A section labeled 'C2' with a 'C2' chord, featuring a melodic response with fingerings.
- A' Pergunta harmônica**: A section labeled 'C4' with a 'C4' chord, featuring a harmonic question with fingerings.
- Resposta melódica**: A section labeled 'C7' with a 'C7' chord, featuring a melodic response with fingerings.
- Pergunta harmônica**: A section labeled 'C4' with a 'C4' chord, featuring a harmonic question with fingerings.
- Resposta melódica**: A section labeled 'C2' with a 'C2' chord, featuring a melodic response with fingerings, ending with a 'Fine' marking.

Fonte: Scribd (2026).

Nessa perspectiva, a escolha da dinâmica ficou mais intuitiva assim e o discurso mais movido, conseqüentemente. Além disso, essa divisão permitiu mais respirações entre uma frase e outra, diferentemente da perspectiva linear

advinda tão somente da análise estrutural tradicional (mencionado anteriormente). A escolha dos nomes (pergunta/resposta melódica/harmônica) em minha análise, referiu-se a uma sistemática própria de sentidos, em que nomeio a respectiva estrutura baseado sempre em algum aspecto que me chamou mais a atenção, sendo nesse sentido, portanto, mais solto, em direção à licença dada por Rink (2002), do que exatamente ao esquema pergunta e resposta de Schoenberg (1996), regidos por contraste de materiais em um sistema rígido de concatenação tonal.

Na primeira frase da obra, compassos 1 a 3, nomeei o primeiro motivo como pergunta harmônica baseada na predominância de blocos obtidos visa saltos, o que confere uma dimensão de textura (blocos) e outra de idiomatismo (saltos). No motivo seguinte (c. 2-3), embora haja blocos igualmente, a melodia depende menos de saltos, sendo obtida por meio de posições comuns, fora o fato de apresentar uma colcheia que a articula com facilidade rumo ao sentido descendente. A mesma relação ocorre na segunda frase da obra, compassos 4 a 8. Nesta, embora o critério idiomático se inverta, havendo menos saltos no primeiro motivo, no segundo, ao invés, temos um contingenciamento de muitas colcheias para conclusão da frase, fazendo-me nomeá-la dentro da dimensão melódica.

Na seção B, outro critério entra em vigor, fazendo referência à polifonia como principal elemento de destaque dentre as texturas. Na frase inicial, temos um primeiro momento em que o mesmo tema em notas repetidas se apresenta trabalhado junto a uma melodia secundária resultante de um processo idiomático (proveniente de acordes), e ao mesmo tempo harmônico, que estabelece variedade e certa autonomia em relação ao canto. Trata-se, claramente, de um momento em que o intérprete, a meu ver, se detém na lapidação melódica (c. 9-12). A resposta para essa polifonia foi harmônica, uma vez que se organiza em blocos de modo semelhante ao início da obra. Os compassos 16-24 reproduzem a mesma organização, finalizando com a cadência final o retorno à tônica.

Os compassos 25 a 32 (seção C) retratam uma alternância de estruturas que cadenciam sempre na dominante da tonalidade, que por sua vez desencadeará o retorno da seção B e, posteriormente, da seção inicial. Destaco a seção D como o clímax da peça, pois ela intensifica a tensão gerada por essa

alternância ao se apoiar na cadência da dominante. Pensando na obra sob a perspectiva de uma forma em arco, considero este o seu ponto culminante. Essa divisão, em suma, foi uma estratégia que, para mim, fez sentido por possibilitar uma visualização melhor da peça, ampliando a percepção. Assim, eu consigo conduzir o discurso de modo mais preciso, ou seja, tendo mais controle sobre cada parte.

2.3 Análise dos planos musicais – *Andante, Sonata para Violino no. 2* de J. S. Bach (1685 – 1750), BWV 1003 – Transcrição de Gustavo Silveira Costa

2.3.1 Composição

Tonalidade da transcrição: Dó maior (tonalidade original);

Forma: A[2x] – B[2x];

Textura: polifonia implícita / explícita / contrapontístico.

Parte A (c. 1 – 22): O tema, configurado como sentença, é apresentado nos compassos 01 e 02. Posteriormente, Bach desenvolve um contraste utilizando o material do tema e conclui na dominante (Sol Maior), preparando a nova tonalidade para a parte B.

Parte B (c. 23 – 52): Novamente, o tema é apresentado nos compassos 23 e 24, agora transposto na região da dominante, típico da forma binária. Segue o mesmo esquema de desenvolvimento e conclui na tonalidade inicial.

A seleção desta obra é fruto das reflexões e discussões realizadas em minhas aulas acerca do tratamento refinado das polifonias explícita e implícita. Aqui focaremos sobre o cuidado minucioso das microestruturas, desde a sustentação das notas até as dinâmicas de cada plano musical. A escrita de Costa (2012) no *Andante* informa ao intérprete como deve ser feito o tratamento adequado das vozes, pois todos os planos musicais apresentam-se separadamente, facilitando a identificação e dosagem de cada plano.

Inicialmente, entendamos a versão por nós utilizada. Costa (2012) apresenta uma proposta de um Bach reescrito. Ele parte do conhecimento que a área do violão tem do repertório bachiano, suas muitas versões e seu conceito básico em torno da fidelidade de escrita, problematizando o cânone das próprias

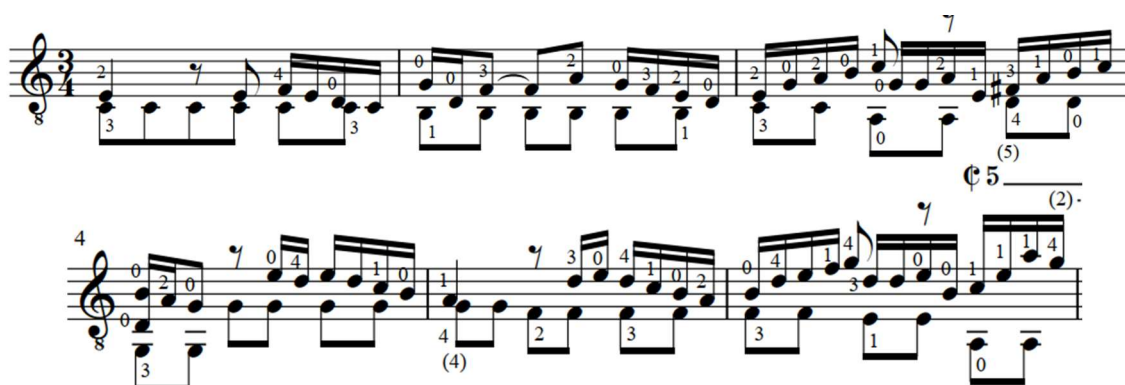
transcrições. Quanto às obras de seu objeto de pesquisa, todas elas originalmente escritas para violino, Costa (2012) trata de situar seu leitor acerca do pensamento vicioso em se tocar as notas destas composições ao violão em um suposto pensamento de submissão ao código, ou seja, respeitando a escrita do violino (Figura 24) ao violão (Figura 25). Em sua proposta, de modo geral, Costa (2012) apresenta, então, versões das obras reescritas de modo a aproveitar ao máximo o idiomatismo do violão. Ele se apoia nos escritos de Agrícola, aluno de Bach na ocasião, que testemunha que o autor alemão adicionava tanta harmonia quanto coubesse no instrumento de destino. Assim, seu trabalho apresenta um grande volume de acréscimos de notas, linhas, planos etc., distinguindo de versões anteriores equivocadamente leais¹¹ (Figura 26).

Figura 24 - Partitura original para violino, c. 1 - 6



Fonte: Dörrfel (1821 - 1905).

Figura 25 - Transcrição feita por Edson Lopes (2013), c. 1 - 6



Fonte: Lopes (2013).

¹¹ O equívoco, em nossa opinião, se dá ao se tentar ser leal à escrita de uma transcrição, de um instrumento ao outro, quando na verdade, transcrição já é um ato de deslealdade, na medida em que uma obra original deveria ser executada apenas no instrumento original (para ser leal).

Figura 26 - Transcrição feita por Costa (2012), c. 1 - 6



Fonte: Costa (2012).

Nesse trecho, do c. 1 ao c. 6, nota-se que a escrita de Lopes (2013) segue como está no original. Já Costa (2012) adiciona um plano intermediário, preenchendo a harmonia a partir do compasso 3 (Figura 27).

Figura 27 - Plano intermediário extraído do trecho mencionado (c. 3 - 6)

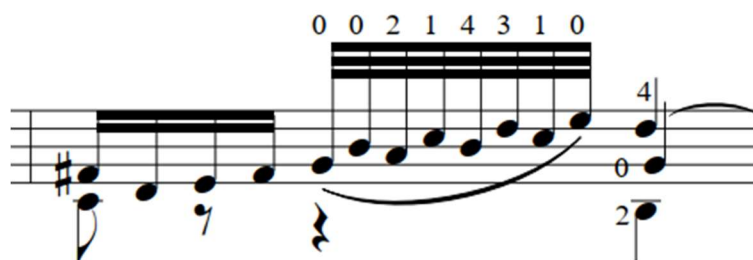


Fonte: Costa (2012).

Outro aspecto que Costa (2012) aborda, e que também pode ser concluído independentemente de sua proposta de reescrita idiomática para o violão, é a melhor organização dos planos musicais, como adiantei. Mesmo uma simples linha, por vezes, apresenta-se com bandeirola dupla para sinalizar o desmembramento a mais planos e, portanto, o efeito polifônico, ainda que em polifonia virtual em determinados momentos. Além disso, o diferencial do autor está nos acréscimos de pequenos comentários na forma de camadas dentro da linguagem da peça. Baseado na transcrição para cravo BWV 964 – Sonata em Ré menor ¹², esses acréscimos (notas, complementos, contornos e linhas secundárias) ocorrem nas repetições de cada seção (Figuras 28, 29, 30 e 31).

¹² Sonata in D Minor, BWV 964 – J. S. Bach - <https://youtu.be/EzvwZj50lmM?si=KB5X4k6fJ37j5O6g&t=690>

Figura 28 - Compasso 9 da seção A



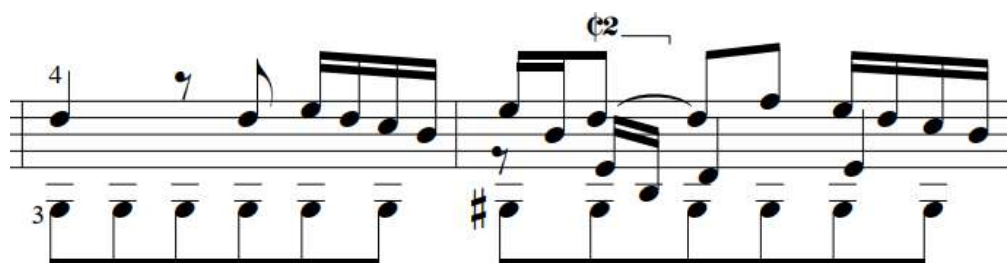
Fonte: Costa (2012).

Figura 29 - Trecho do c. 9 rerepresentado no c. 20 (repetição da seção A), acrescido de ornamentação retirada da transcrição para cravo BWV 964



Fonte: Costa (2012).

Figura 30 - Início da seção B (c. 23), com contraponto imitativo no compasso seguinte (Mi, Si e Ré)



Fonte: Costa (2012).

Figura 31 - Repetição do início da seção B com o contraponto imitativo (Si, Dó e Ré), c. 38



Fonte: Costa (2012).

2.3.2 Comparação de gravações e interpretações

A maioria das gravações, como a de Edson Lopes (2013)¹³, segue a partitura original para violino, preservando sua textura característica. Em contrapartida, Suvan Agarwal (2024)¹⁴ propõe um arranjo da *BWV 964* que se aproxima da sonoridade do cravo. Já Costa (2012, p. 50) opta por uma síntese entre as versões para violino e cravo, incorporando as variantes rítmicas e ornamentações adicionadas pelo próprio Bach nas repetições¹⁵. Essa abordagem dialoga com os conceitos de repetição variada propostos por Schoenberg (1996, p. 35 – 37) e Copland (1974, p. 37).

2.3.3 Técnica /Processo pessoal

Ao longo do processo interpretativo dessa peça, foram identificados alguns desafios técnicos e musicais relevantes. O primeiro diz respeito à diferenciação dos planos musicais da melodia principal. Em obras polifônicas para violão, é recorrente a tendência de uma execução excessivamente acordal, o que pode comprometer a clareza das vozes e gerar confusão tanto para o intérprete, especialmente quando não há uma escuta prévia da obra em sua versão original, quanto para o ouvinte. Tal dificuldade manifestou-se desde o início do estudo da peça e, mesmo após um período prolongado de prática, ainda se mantém presente em determinados trechos, exigindo constante atenção à hierarquização das vozes e ao controle do ataque e da projeção sonora.

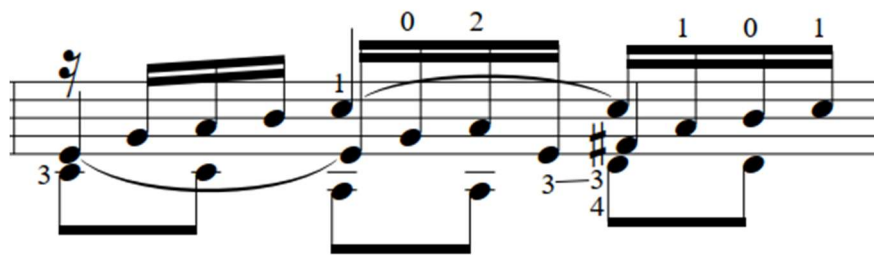
Outro desafio observado refere-se à sustentação das notas e à condução das vozes, particularmente em função de algumas digitações propostas por Costa (2012). Em certos trechos (Figuras 32, 33, 34, 35 e 36), essas digitações demandam aberturas significativas da mão esquerda, o que, no meu caso, dificultou a execução eficiente e comprometeu a continuidade do discurso musical.

¹³ Edson Lopes: <https://www.youtube.com/watch?v=XUekMTG5BJQ>
 Valeria Galimova: <https://youtu.be/N6T9JMtU8b4?si=8hhpNBN-wdhqnJ4&t=20>
 Manuel Barrueco: https://youtu.be/_vCbVKI9NcU?si=tX5Pa97uoOxfsgyz

¹⁴ Suvan Agarwal: https://youtu.be/6KK96-oQuO8?si=5nklp2TSjao_UN2B

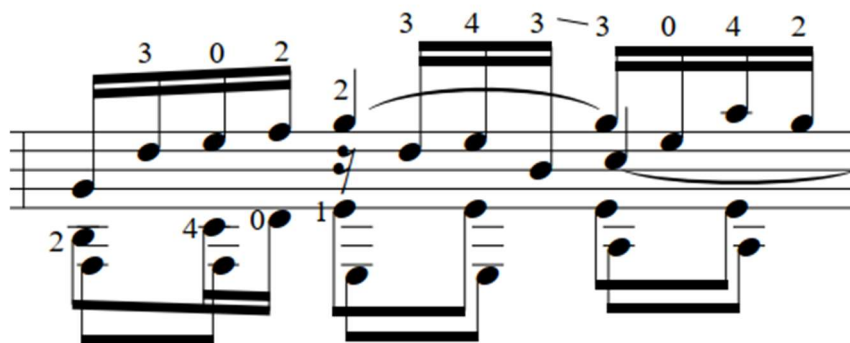
¹⁵ Minha interpretação da transcrição de Costa (2012): <https://youtu.be/BPLxpgaxsWc?si=j-NjNUQFTYiIFxCf&t=615>

Figura 32 - Distensão entre dedo 01 e o dedo 03, ou seja, enquanto sustenta a nota Dó com dedo 01, o dedo 03 no Mi arrasta para o Fá#, c. 3



Fonte: Costa (2012).

Figura 33 - Distensão entre dedo 02 (Sol) e dedo 03 (Dó), c. 6



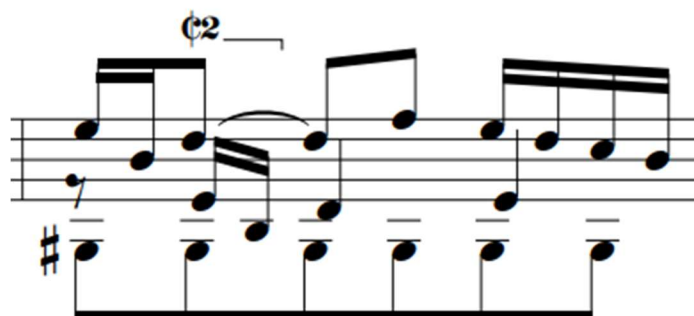
Fonte: Costa (2012).

Figura 34 - Distensão entre dedo 01 (Dó) e dedo 03 (Fá#), final do c. 10.



Fonte: Costa (2012).

Figura 35 - Distensão entre o dedo 01 (Fá) e dedo 03 (Sol#), c. 24



Fonte: Costa (2012).

Figura 36 - Nesse trecho em particular, ocorre duas distensões: a primeira, entre o dedo 01 (pestaña) e o dedo 03 (Mi) e a segunda, entre o dedo 03 (Mi) e o dedo 02 (Sol), c. 29



Fonte: Costa (2012).

Como estratégia para contornar essa limitação técnica, optei pelo uso do capotraste na primeira casa. Esse recurso diminuiu o espaço entre as casas, implicando menos esforço nas distensões mencionadas, sem alterar a digitação. Além de facilitar a execução da mão esquerda, também contribuiu para uma sonoridade mais equilibrada e satisfatória, aspecto que se mostrou relevante para a construção da interpretação.

Por fim, destaca-se a questão do andamento. A tendência à aceleração, frequentemente associada à ansiedade durante a performance, revelou-se particularmente prejudicial em uma obra de caráter polifônico. Quando o andamento se torna excessivamente rápido, há perda de definição entre os planos musicais e comprometimento da clareza sonora geral. Nesse sentido, o estudo dessa peça constituiu um importante exercício de controle temporal, evidenciando como um andamento mais lento pode favorecer a compreensão

estrutural da obra. A redução do tempo me permitiu uma percepção mais apurada da independência entre as vozes, do encadeamento harmônico e da função de cada nota no contexto musical, resultando em maior domínio técnico e interpretativo da performance. Em outras palavras, o andamento lento me permitiu desfrutar a música: o canto e a encadeamento harmônico me conduziram à uma performance mais solene e contemplativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho teve como objetivo refletir e sistematizar um processo pessoal de estudo e de interpretação violonística fundamentado na compreensão consciente do discurso musical, articulando análise estrutural, escuta crítica, decisões técnicas e experiência performática. Partindo de uma abordagem autoetnográfica, a pesquisa buscou não apenas descrever um percurso individual de formação, mas também tornar explícitos procedimentos, questionamentos e ferramentas que possam contribuir para o desenvolvimento interpretativo de outros violonistas em formação.

Ao longo do trabalho, ficou evidente que a interpretação musical não se resume à execução fiel da partitura, tampouco à mera assimilação técnica do instrumento. Pelo contrário, a interpretação emerge como um processo complexo, no qual análise, escuta e performance se entrelaçam continuamente. Nesse sentido, os suportes teóricos de Copland (1974), Schoenberg (1996) e Rink (2002) foram importantes para compreender a música como um fenômeno estruturado e expressivo, cuja inteligibilidade depende do equilíbrio entre repetição e variação, da articulação formal e do tratamento consciente dos planos musicais.

A análise das obras selecionadas evidenciou também que decisões aparentemente técnicas, como escolhas de digitação, dedilhado, articulação e timbre, estão intrinsecamente ligadas à compreensão da forma, da textura e da hierarquia dos planos musicais. A teoria da digitação proposta por Alípio revelou-se especialmente importante ao oferecer um modelo sistemático capaz de racionalizar tais escolhas, deslocando-as de um campo exclusivamente intuitivo para um domínio metodológico e reflexivo.

A perspectiva autoetnográfica adotada me permitiu reconhecer que o processo interpretativo é indissociável da trajetória pessoal, das limitações técnicas e dos avanços ao longo da formação musical. Aspectos como a reformulação técnica, análise e a ampliação da escuta para além do violão mostraram-se determinantes para a construção de uma prática interpretativa mais consciente e integrada. Nesse contexto, a escrita do próprio processo

revelou-se não apenas um recurso metodológico, mas também uma ferramenta de aprofundamento artístico e pedagógico.

Por fim, este trabalho não pretende oferecer modelos fechados ou soluções definitivas para a interpretação violonística. Ao contrário, busca evidenciar que a construção de uma interpretação consistente depende da capacidade do intérprete de articular análise, escuta e performance de forma crítica e contínua. Espera-se que as reflexões aqui apresentadas possam estimular outros músicos a investigarem seus próprios processos, compreendendo a interpretação como um campo de escolhas conscientes, sensíveis e fundamentadas, no qual técnica e musicalidade deixam de ser instâncias separadas e passam a constituir um único e indissociável discurso musical.

REFERÊNCIAS

ALÍPIO, Alisson. **Teoria da digitação**: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digital ao violão. 2014. 184 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/103340>. Acesso em: 27 abr. 2026.

ALMEIDA, Rebeca Vieira de Queiroz. **A criatividade no processo de construção da performance**: uma experiência autoetnográfica. 2023. 125 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023. Disponível em: <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/13882>. Acesso em: 27 abr. 2026.

BACH, Johann Sebastian. **Sonata no. 2, BWV 1003, Andante**. Edição de Alfred Dörffel. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1879. 1 partitura (p. 24). Chapa B.W. XXVII (1). (Bach-Gesellschaft Ausgabe, Band 27). Disponível em: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/c/c0/IMSLP01306-BWV1003.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2026.

BACH, Johann Sebastian. **Sonata no. 2, BWV 1003, Andante**. Transcrição para violão de Edson Lopes. [S. l.: s. n.], 2013. 1 partitura. Disponível em: <https://www.free-scores.com/download-sheet-music.php?pdf=96013>. Acesso em: 27 abr. 2026.

BACH, Johann Sebastian. Sonata no. 2, BWV 1003, Andante. Transcrição de: Gustavo Silveira Costa. In: COSTA, Gustavo Silveira. **Seis sonatas e partitas para violino solo de J. S. Bach ao violão**: fundamentos para a adaptação do ciclo. 2012. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012, p. 236–238.

BARRIOS MANGORÉ, Agustín. **Gavota al estilo antiguo**. [S. l.: s. n.], 1941. 1 partitura (2 p.). Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/472980697/Gavota-al-Estilo-Antiguo-pdf>. Acesso em: 27 abr. 2026.

BEETHOVEN, Ludwig van. **Andante de la Sonata No. 30, Op. 109**. Transcrição para violão de Miguel Llobet. [S. l.: s. n., s. d.]. 1 partitura.

CAMARA, Fabio Adour da. **Sobre a composição para violão**. 1999. 258 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <https://pdfcoffee.com/fabio-adour-sobre-a-composicao-para-violao-pdf-free.html>. Acesso em: 27 abr. 2026.

COPLAND, Aaron. **Como ouvir (e entender) música**. Tradução de Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

COSTA, Gustavo Silveira. **Seis sonatas e partitas para violino solo de J. S. Bach ao violão**: fundamentos para a adaptação do ciclo. 2012. 192 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em:

<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-08032013-133951/publico/GUSTAVOSILVEIRA.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2026.

FUNDAÇÃO ALIMENTO DOS DEUSES. [4K60] 🎸 **3ª Mostra de Cordas Dedilhadas [2025]**. [S. l.: s. n.], 7 dez. 2025. 1 vídeo (27 min 7 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BPLxpgaxsWc&t=615s>. Acesso em: 27 abr. 2026.

GHIRARDI, Bruno da Silva; AFONSO, Luís Antônio Eugenio. Pesquisa artística e autoetnografia: perspectivas sobre criação de conhecimento na interpretação musical. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 32., 2022, Natal. **Anais [...]**. Natal: ANPPOM, 2022. Disponível em: <https://www.eca.usp.br/acervo/producao-academica/003111622.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2026.

GUITAR SALON INTERNATIONAL. **Barrios 'Gavota al Estilo Antiguo' - Sondre Hoymer plays 2015 Federico Sheppard**. [S. l.: s. n.], 27 nov. 2018. 1 vídeo (2 min 26 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xCRsK5hs4Jc>. Acesso em: 27 abr. 2026.

HENRIQUE, Álvaro. **Certificado e notas concurso AH 2021**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por raphaelantonioidias@gmail.com em: 27 out. 2021.

LEITE, Luis. **Módulo 1**. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por raphaelantonioidias@gmail.com em: 8 set. 2020.

LOPES, Edson. **Andante, BWV 1003 by Johann Sebastian Bach, performed by Edson Lopes**. [S. l.: s. n.], 16 fev. 2013. 1 vídeo (5 min 06 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XUekMTG5BJQ>. Acesso em: 27 abr. 2026.

LOPES, Edson. **Gavota al estilo antiguo by Agustin Barrios, performed by Edson Lopes**. [S. l.: s. n.], 14 abr. 2019. 1 vídeo (2 min 21 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ULXQppiLJ3g>. Acesso em: 27 abr. 2026.

MANUEL BARRUECO - TOPIC. **Sonata for solo violin n. 2 in A Minor, BWV 1003: III. Andante (Arr. Barrueco for Guitar)**. [S. l.: s. n.], 3 nov. 2022. 1 vídeo (4 min 45 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vCbVKI9NcU>. Acesso em: 27 abr. 2026.

MONDON, Anthony. **Bach - Sonata in D minor, BWV 964**. [S. l.: s. n.], 24 fev. 2018. 1 vídeo (21 min 43 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EzvwZj50ImM&t=690s>. Acesso em: 27 abr. 2026.

PENGUINPLAYSGUITAR. **Suvan Agarwal plays Andante from BWV 964 by JS Bach**. [S. l.: s. n.], 2 maio 2023. 1 vídeo (3 min 49 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6KK96-oQuO8>. Acesso em: 27 abr. 2026.

RINK, John. Analysis and (or?) performance. *In*: RINK, John (ed.). **Musical performance**: a guide to understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 35-58. Tradução de Zélia Chueke.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. 2007. 212 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/417084>. Acesso em: 27 abr. 2026.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Organização de Gerald Strang. Colaboração de Leonard Stein. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

SICCASGUITARS. **Valeria Galimova plays Andante from BWV 1003 by Johann Sebastian Bach on a 2017 Sebastian Stenzel**. [S. l.: s. n.], 25 set. 2021. 1 vídeo (3 min 9 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N6T9JMtU8b4&t=20s>. Acesso em: 27 abr. 2026.

TOPCHII, Marko. **L. W. Beethoven – Sonata n. 30 - Andante (Guitar)**. [S. l.: s. n.], 15 out. 2020. 1 vídeo (1 min 52 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=m0oVVJYOik0>. Acesso em: 27 abr. 2026.

WATSON, Steven. **Beethoven - Andante** (from Piano Sonata No. 30, Op. 109, trans. Llobet). [S. l.: s. n.], 4 jan. 2024. 1 vídeo (2 min 17 s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pj5Dp3FAgXE>. Acesso em: 27 abr. 2026.

**APÊNDICE – *Sonata Opus 109 n. 30, Andante* - Beethoven - Transcrição
de Miguel Lloblet – Arranjo em Ré Maior**

Sonata n°30, opus 109 - 3° movimento - Andante

Transcrição: Miguel Lloblet

Arranjo em Ré Maior por Raphael Dias

L. V. Beethoven

♩ = 40

A II

5

IV

cresc. *p*

B II

13

V

cresc. *sf*

II

⑤