



Análise e digitação do *Estudo n° 5* para violão de Marcelo Rauta: a construção de uma interpretação

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Sabrina Souza Gomes

FAMES – sabrinasouzagomes@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como enfoque a análise e digitação da primeira seção do *Estudo n° 5* de Marcelo Rauta, visando sua construção interpretativa. Este estudo foi fundamentado por White (2003) e Zamacois (2004), no tocante à análise, e em Wolff (2001) Alípio (2010) e Fernández (2001), para o embasamento das escolhas de digitações. A análise contribuiu na compreensão da peça, na fundamentação das escolhas interpretativas, e na elaboração das digitações.

Palavras-chave: Marcelo Rauta. Digitação. Construção da interpretação. Análise.

Analysis and Fingering of Marcelo Rauta's Study n° 5 for Guitar: the Construction of an Interpretation

Abstract: The present work has as its focus the analysis and fingering of the first section of Marcelo Rauta's Study No. 5, aiming its interpretive construction. This study was based on White (2003) and Zamacois (2004), concerning analysis, and Wolff (2001), Alípio (2010) and Fernández (2001), to the basement of fingering choices. The analysis contributed to the comprehension of the piece, in the grounds of interpretive choices, and in preparing the fingering.

Keywords: Marcelo Rauta. Fingering. Construction of the interpretation. Analysis.

1. Introdução βαβμσνμσφνκφφανερ

Marcelo Rauta nasceu no dia 05 de março de 1981, na cidade de Guarapari (ES-Brasil), iniciou seus estudos musicais aos dez anos de idade, com aulas de piano, e obteve os títulos de graduado e mestre em Composição pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Além de sua atividade como compositor, possui experiência como diretor musical e exerce a função de docente na Faculdade de Música do Espírito Santo “Maurício de Oliveira” (FAMES), onde leciona as disciplinas de Contraponto, Orquestração e Análise.

Possui cerca de 60 obras para diferentes formações instrumentais, entre as quais *Sete Estudos* (2012)¹ para violão solo, de cuja série extraímos o *Estudo n° 5* como objeto de pesquisa deste trabalho. Cada estudo desta série foi dedicado a violonistas formados e em formação da FAMES; o *Estudo n° 5* foi dedicado à autora deste trabalho.

Objetivamos descrever dois processos que foram utilizados na construção interpretativa da primeira seção do *Estudo n° 5*, a saber:

- Análise estrutural;
- Escolha de digitações.

2. Análise estrutural

A importância da análise para a interpretação é pontuada por White (2003), ao afirmar que a “análise é a ferramenta básica que leva a comparações, distinções, julgamentos, e, finalmente, a conclusões esclarecedoras sobre a música – sua criação, sua existência, e sua *performance*” (WHITE, 2003: p. 3, tradução da autora)².

O *Estudo n° 5* de Marcelo Rauta é construído em forma ternária, a partir das seguintes seções:

- Seção A: escrita polifônica a quatro partes;
- Seção B: textura de melodia acompanhada;
- Seção A': reexposição modificada do tema apresentado em A.

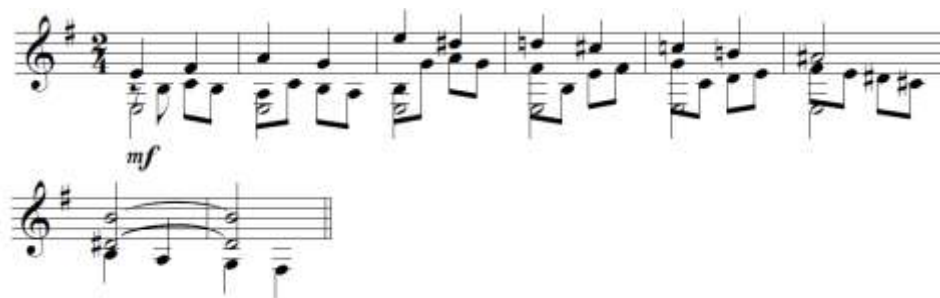
O tema da Seção A é construído de maneira cromática e, diferente da fuga clássica, suas respostas são sempre apresentadas na tônica. Após a apresentação do tema, nos compassos 1-8 (Fig. 1), este é repetido com pedais em Mi2 nos compassos 9-16 (Fig. 2); a partir do compasso 17 (Fig. 3), as sucessivas repetições deste tema são acompanhadas de um contra-sujeito inversível. Durante esta seção, há o adensamento da textura, juntamente com a intensificação da dinâmica (Quadro 1).



Figura 1: *Estudo n°5*, compassos 1-8.



Figura 2: *Estudo n°5*, compassos 9-16.


 Figura 3: *Estudo nº5*, compassos 17-24.

Compassos	Descrição	Dinâmica	Textura
1-8	Apresentação do tema no tenor	<i>pp</i>	Monodia
9-16	Tema com parte livre em forma de pedal (Mi2)	<i>p</i>	Polifonia a duas vozes
17-24	Tema (contralto), contra-sujeito inversível (tenor), pedais em Mi2 (baixo)	<i>mp</i>	Polifonia a três vozes
25-32	Contra-sujeito (contralto), parte livre (tenor) e tema (baixo)	<i>mf</i>	Polifonia a três vozes
33-40	Tema (soprano), contra-sujeito (contralto), parte livre (tenor) e pedais em Mi2 (baixo)	<i>f</i>	Polifonia a quatro vozes
41-53	Coda	<i>ff</i>	Polifonia a quatro vozes

 Quadro 1: Descrição, dinâmica e textura da Seção A do *Estudo nº 5*.

Dado que o tema é sempre apresentado no tom principal, esta seção se aproxima da forma *passacalha* que, segundo Zamacois (2004):

é uma peça na qual o tema, ordinariamente exposto pelo baixo, permanece idêntico durante todas as variações. Estas são, porém, puramente contrapontísticas e extrínsecas, ligadas necessariamente a uma polifonia (ZAMACOIS, 2004: p. 144, tradução da autora) ³

Rauta, por sua vez, apresenta o tema em diferentes vozes, ao invés de mantê-lo apenas no baixo.

3. Digações

As digitações do *Estudo nº 5* foram realizadas de acordo com as escolhas interpretativas da autora. Estas escolhas foram motivadas pelo objetivo de obter equilíbrio tímbrico, além de um resultado sonoro mais eficiente e uma melhor acomodação técnica ao instrumento. Isto corrobora com as ideias de Wolff (2001), que afirma que a digitação é decorrente da interpretação musical e que, no estudo de uma nova obra, esta deve ser estabelecida após a solução de problemas interpretativos. Em consonância com Wolff (2001),

Fernández (2000, apud ALÍPIO, 2010, p. 11) afirma que digitar é interpretar, e não simplesmente buscar a maneira mais fácil de tocar as notas.

Além da interpretação, que envolve fraseado, articulação, timbre, entre outros, deve-se levar em consideração os seguintes fatores: dificuldade técnica da obra, características individuais (anatomia das mãos, nível técnico, sonoridade do instrumento) e estilo da obra (WOLFF, 2001). Estes fatores influenciaram as escolhas das digitações da Seção A. Apresentamos, a seguir, exemplos que visam os seguintes objetivos:

- Homogeneidade tímbrica;
- Adequação à dinâmica;
- Estabilidade da mão direita.

Segundo Wolff (2001), digitar uma melodia em uma única corda é um recurso bastante utilizado para obter homogeneidade tímbrica. Desta forma, o tema foi digitado em uma mesma corda, neste caso, na segunda corda (Fig. 4).

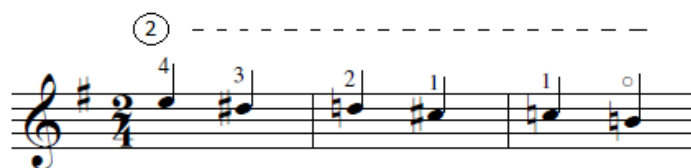


Figura 4: *Estudo nº5*, compassos 3-5.

No compasso 19, o tema é repetido pela terceira vez, juntamente com os pedais em Mi₂ e com o contra-sujeito inversível. O Mi₄ foi digitado na segunda corda, a fim de manter a homogeneidade tímbrica, (Fig. 4), como na primeira digitação proposta (Fig. 5).



Figura 5: *Estudo nº5*, compasso 19.

No compasso 28, a escrita possui três partes: contralto (contra-sujeito), tenor (parte livre), e baixo (tema). Com o intuito de diferenciar o Si₃ do tenor do Si₃ do contralto, optamos por realizá-los em diferentes cordas: o Si₃ do tenor foi digitado na terceira corda e o

Si3 do contralto foi digitado na segunda corda. Assim, através do contraste tímbrico, obtemos a diferenciação das duas vozes, além de uma maior homogeneidade tímbrica entre o Si3 e o Lá#3 do tenor (Fig. 6).



Figura 6: *Estudo n°5*, compasso 28.

Consideramos duas possibilidades de se digitar os compassos 45 e 46. A primeira consiste na realização de uma pestana na quarta casa, para que o Si3 do compasso 45 dure dois tempos; com isso, o Ré#3 seria realizado na quinta corda, e o soprano (Sol4 e Fá#4), na segunda corda, o que proporciona um timbre mais fechado (Fig. 7).



Figura 7: *Estudo n°5*, compassos 45-47.

Esta possibilidade dificulta os seguintes aspectos:

- A realização do *legato* entre o primeiro e segundo tempos do compasso 46 (Fá#3-Ré#3 e Lá4-Sol4), dado que o dedo 2 realiza o Lá4 (final do primeiro tempo) e o Ré#3 (início do segundo tempo), o que gera uma interrupção sonora;
- A acomodação da mão esquerda, por conta da mudança de posição entre o segundo tempo do compasso 46 e o primeiro tempo do compasso 47.

A segunda possibilidade prescindiu uma modificação do texto musical, que se deu através do intercâmbio intérprete-compositor: o Si3 do compasso 45 foi articulado, em corda solta, no segundo tempo. Assim, as demais notas podem ser realizadas na primeira posição: o

Ré#3 na quarta corda, o Sol4 e o Fá#4 na primeira corda. Este procedimento favorece uma realização mais integral da dinâmica (*ff*) proposta pelo compositor. Tal concepção está de acordo com Fernández (2001), que destaca a importância da dinâmica como um dos fatores envolvidos na escolha das digitações:

a dinâmica não pode ser negligenciada na digitação de uma passagem. Nem todas as digitações funcionam igualmente bem no *piano* ou no *forte*, e nem todas são adequadas para a realização de um *crescendo* ou *diminuendo* mais natural (FERNÁNDEZ, 2001: p. 41, tradução da autora)⁴

A partir desta digitação, os aspectos de *legato* e acomodação da mão esquerda, citados anteriormente, foram solucionados (Fig. 8).



Figura 8: *Estudo n°5*, compassos 45-47.

No compasso 34, Rauta utiliza pedais em Mi2, o que gera uma abertura de mão direita e, conseqüentemente, dificuldades na execução desta passagem. Para solucionar tal questão, optamos por tocar o Mi2 e o Ré#3 com o polegar. Esta movimentação permite que os outros dedos estejam mais bem posicionados para tanger as cordas mais afastadas, o que proporciona uma maior estabilidade do toque (Fig. 9).



Figura 9: *Estudo n°5*, compasso 34.

4. Conclusão



Com base nos apontamentos feitos sobre a primeira seção do *Estudo n° 5* para violão solo de Marcelo Rauta, destacamos a importância de se fundamentar as digitações por intermédio da análise, visto que esta direciona a construção das decisões interpretativas. Por fim, a análise contribuiu na compreensão da peça, na fundamentação das escolhas interpretativas e na elaboração de uma digitação embasada por tais escolhas.

Referências:

ALÍPIO, Alisson. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. Porto Alegre, 2010. 123f. Dissertação de Mestrado em Música – Práticas Interpretativas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

RAUTA, Marcelo. *Estudo n° 5*. Edição particular eletrônica, 2012.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Technique mechanism learning: becoming a guitarist*. 2ª edição. Pacific: Mel Bay Publications inc. 2001.

WHITE, John. *Comprehensive Musical Analysis*. United States of America: Scarecrow Press, Inc., 2003.

WOLFF, D. *Como digitar uma obra para violão*. *Violão Intercâmbio*, n°46: Abril, 2001 Disponível em: <<http://www.danielwolff.com.br/artigos.htm>>. Acesso em: 18 mar. 2014.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de Formas Musicales*. 2 ed. Barcelona: Idea Books, 2004.

¹ Os estudos permanecem inéditos e suas partituras ainda não foram publicadas.

² “...analysis is the basic tool, leading to comparisons, distinctions, judgments, and finally to enlightening conclusions about music – its creation, its existence, and its performance” (WHITE, 2003: p.3).

³ “...es una pieza em la cual el tema, ordinariamente expuesto por el bajo, permanece idéntico durante todas las Variaciones. Éstas son, pues, puramente contrapuntísticas y extrínsecas, ligadas necesariamente a una polifonía” (ZAMACOIS, 2004 p. 144).

⁴ “...dynamics cannot be neglected when fingering a passage. Not all fingering works equally well in piano or in forte, and not all are suitable for making a crescendo or diminuendo more natural (FERNÁNDEZ, 2001: p.41).