

Aspectos do planejamento da ação de mão esquerda ao violão na perspectiva do *Walking*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Performance Musical

Raquel Turra Loner
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
r.turra.loner@gmail.com

Maria Bernardete Castelan Póvoas
Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
bernardetecastelan@gmail.com

Resumo. O *Walking* pode ser definido como a sucessão dos movimentos de mão esquerda ao violão que possibilitam a sustentação do som entre as notas, uma *sucessão de intenções* (LONER; ALÍPIO, 2020). Parte de pesquisa em andamento, nesta comunicação objetiva-se tratar sobre o *Walking* e sua realização, a qual pode ser melhor operacionalizada por meio do planejamento de ações da mão esquerda. Serão abordados aspectos do planejamento da execução instrumental (BARROS, 2008), que pressupõe ações como reconhecimento e análise do texto musical, segmentação da obra para estudo, definição dos resultados musicais pretendidos e seleção de recursos técnicos condizentes com as habilidades individuais do intérprete. No que se refere à ação de mão esquerda ao violão, sugere-se que seu planejamento contemple as instâncias necessárias ao processo de digitação de uma obra ao violão (ALÍPIO, 2018) e, para que a segmentação da obra não inviabilize a continuidade do movimento inerente ao *Walking*, cabe levar-se em consideração a estrutura da obra ou peça em foco e a necessidade de coordenar a *sucessão de intenções* no decorrer da execução instrumental. As aplicações práticas destas proposições serão exemplificadas por meio da descrição do planejamento da ação de mão esquerda em um excerto da obra *Three airs of court* (1966), de Guido Santórsola. Resultados preliminares indicam para o aprofundamento da pesquisa, assim como para a possível aplicabilidade de direcionamentos aqui apresentados.

Palavras-chave. *Walking*, Ação de mão esquerda ao violão, Planejamento da execução instrumental, Técnica violonística.

Planning the Left-Hand Movement on the Guitar Based on the Principles of *Walking* Title.

Abstract. *Walking* can be defined as the succession of left-hand movements on the guitar that make it possible to sustain the sound between notes, a *succession of intentions* (XXX; YYY, 2020). Part of ongoing research, the aim of this communication is to discuss *Walking* and its realization, which can be better operationalized by planning the movements of the left-hand. The presentation will cover aspects of performance planning (BARROS, 2008), which involves actions such as recognizing and analyzing the musical text, segmenting the work for study, defining the intended musical results and selecting technical resources consistent with the individual skills of the performer. With regard to the left-hand movement on the guitar, it is suggested that its planning contemplates the methodological stages of the process of fingering a work on the guitar (ALÍPIO, 2018)

and, so that the segmentation of the work does not hinder the continuity of the movement inherent in *Walking*, it is crucial to consider the structural elements of the work or piece in question and the necessity of coordinating the *succession of intentions* during its performance. The practical applications of these propositions will be illustrated through a description of the planning of the left-hand movement in an excerpt from Guido Santórsola's *Three airs of court* (1966). Preliminary results point to further research, as well as the possible applicability of the guidelines presented here.

Keywords. *Walking*, Left-Hand Movement on the Guitar, Performance Planning, Classical Guitar Technique.

Introdução

O *Walking* é um comportamento de mão esquerda ao violão cuja prática pode favorecer o cumprimento de ideais de fluência mecânica e sonora de uma execução instrumental. A sua realização pressupõe que um ou mais dedos permaneçam em contato com a corda, sustentando o som, enquanto os demais são direcionados à(s) próxima(s) nota(s). Denominamos *intenção*¹ ao movimento realizado entre as notas, o que possibilita conceituar o *Walking* como uma *sucessão de intenções*. (LONER; ALÍPIO, 2020).

Para que a ação de mão esquerda ao violão transcorra de acordo com os princípios do *Walking*, é preciso que haja um ponto de contato com a corda e, ao mesmo tempo, um movimento direcionado ao próximo evento; as mudanças de direção, de velocidade e tensão (Meinel, 1977) de movimentos implicados na ação de mão esquerda devem ser fluidas; as *intenções* devem ser planejadas de forma a se combinarem com eficácia em gestos instrumentais mais amplos, propiciando a continuidade do movimento (LONER, 2023).

Propõe-se que a realização do *Walking* pode ser favorecida por um planejamento da ação de mão esquerda ao violão que contemple a necessidade de se concatenar as *intenções* no decorrer da execução instrumental. Descreveremos o planejamento da ação de mão esquerda em um excerto da peça *Three airs of court* (1966), de Guido Santórsola, como forma de exemplificar como este planejamento pode viabilizar a realização do *Walking*, contribuindo para a fluência mecânica e sonora da execução.

Planejamento da execução instrumental

O planejamento da ação de mão esquerda ao violão se insere no contexto mais amplo da organização da execução instrumental, a qual visa à otimização da prática por meio de sua sistematização (Barros, 2008). Nesta etapa, o reconhecimento e análise do texto musical

¹ *Intenção*: por se tratar de um termo com múltiplas acepções, utilizaremos o itálico toda vez que ele aparecer com a acepção acima mencionada, ou seja, designando o movimento realizado entre as notas.

possibilita a sua segmentação em partes para posterior treinamento. Para que esta segmentação não inviabilize a continuidade do movimento inerente ao *Walking*, é recomendado que a estrutura da obra seja observada (JØRGENSEN, 2004; BARROS, 2008; PÓVOAS, 2017). Há necessidade, também, de se planejar a forma como as *intenções* serão concatenadas no decorrer da execução instrumental para, desta forma, evitar-se a prática isolada de movimentos que seriam mais adequadamente trabalhados, se praticados em conjunto. Como veremos no excerto da peça *Three airs of court* (1966), de Guido Santórsola, a identificação de elementos texturais e o reconhecimento de padrões recorrentes, a partir dos quais são tomadas decisões interpretativas, constituem um primeiro passo para uma segmentação condizente com a realização do *Walking*.

Além da decodificação e segmentação do texto musical, são também ações características desta etapa a definição de resultados musicais pretendidos e a seleção de recursos técnicos compatíveis com as habilidades do intérprete. É possível observar uma correlação entre estas ações e as etapas metodológicas (instâncias) do processo de digitação ao violão (ALÍPIO, 2014) e, portanto, sugere-se que o planejamento da execução instrumental, com vistas à realização do *Walking*, contemple essas instâncias.

Teoria da Digitação

De acordo com Alípio (2014), as instâncias do processo digital são: 1 *Casos*, 2 *Comandos*, 3 *Circunstâncias*, 4 *Consequências* e 5 *Condições*:

- 1 *Casos*: consiste na identificação dos elementos texturais de uma obra e é regida pelo princípio de que “toda textura é passível de organização” (ALÍPIO, 2014, p. 103). Segundo o autor:

Nesta instância verifica-se a recorrência de padrões rítmicos e/ou melódicos, como motivos, partes análogas ou idênticas, e sequências harmônicas; bem como a existência de determinadas configurações, como tipos de monofonia, polifonia, melodia acompanhada, idiomatismo instrumental (paralelismo de mão esquerda, padrões de arpejo e desenho melódico), ornamentos, entre outros. (ALÍPIO, 2014, p. 98).

Trata-se, portanto, de uma instância de análise do texto musical, a qual precede a prática violonística propriamente dita.

- 2 *Comandos*: esta etapa corresponde às decisões interpretativas, as quais respondem à decodificação do texto musical:

São as instruções, princípios, critérios, conselhos e conceitos empíricos de caráter interpretativo ou filosófico — como observação ao estilo (autenticidade), unidade timbrística por semelhança ou contraste, efeitos, vibrato, articulação, agógica, fraseado, expressão — que adotamos em uma execução. (ALÍPIO, 2014, p. 99).

Esta etapa é regida pelo princípio de que “a fluência e a ressonância são o principal objetivo musical, salvo quando da presença de outros elementos de integração pertencentes ao mesmo contexto” (ALÍPIO, 2014, p. 103). Ou seja, a ideia de se conceber uma execução musicalmente fluente deve imperar sobre as demais escolhas interpretativas, a não ser que se tenha uma justificativa para não o fazer.

- 3 *Circunstâncias*: como no violão a mesma nota pode ser tocada em diferentes setores, o próximo passo é decidir em quais setores as ideais interpretativas podem ser melhor concretizadas: se em cordas presas ou soltas, nas primeiras posições ou nas posições altas, na mesma corda ou em cordas distintas. Alípio postula que “o setor primário, assim como o uso de cordas soltas, é preferível, salvo quando da presença de outros elementos de integração pertencentes ao mesmo contexto” (ALÍPIO, 2014, p. 103), pois o violão possui maior ressonâncias nestas circunstâncias.

- 4 *Consequências*: em seguida, são definidos os expedientes técnicos de mão esquerda que melhor viabilizam a realização dos comandos. Considerando que a vasta maioria dos expedientes técnicos empregados em uma execução visam à sustentação do som — e que o conjunto desses expedientes constitui o *Walking* — Alípio formula o princípio mecânico, o qual postula que “a permanência do(s) dedo(s) na nota pressupõe o *Walking*” (ALÍPIO, 2014, p. 101).

- 5 *Condições*: nesta etapa, o violonista deve avaliar as suas habilidades individuais, questionando-se acerca das combinações digitais mais eficazes para o cumprimento das demandas técnicas e se ele possui domínio para realizá-las. Por se tratar de uma instância de avaliação individual, o princípio que a rege é formulado de acordo com o que é possível generalizar, ou seja, que “os dedos cumprem tarefas específicas, conforme suas qualidades” (ALÍPIO, 2014, p. 102).

Como o foco deste trabalho é a etapa relativa ao planejamento da ação de mão esquerda ao violão, a qual antecede a prática instrumental, propõe-se que as decisões relativas às instâncias do processo digitalacional precedam a prática violonística propriamente dita, o que não é necessariamente sugerido por Alípio (2014).

A demonstração de como a ação de mão esquerda ao violão pode ser planejada de forma a viabilizar a realização do *Walking* será feita a partir de um excerto da obra *Three airs of court* (1966), de Guido Santórsola. Foge ao escopo deste trabalho descrever minuciosamente os critérios empregados na digitação deste excerto ou exaurir as suas possibilidades analíticas e técnico-interpretativas. Serão ressaltados alguns aspectos relativos a cada instância do processo digital, a título de exemplo, visando demonstrar como eles podem contribuir para uma segmentação da obra que não comprometa a concatenação fluida de *intenções* no decorrer da execução instrumental.

***Three airs of court* (1966), de Guido Santórsola**

A peça *Three airs of court* (1966), do compositor ítalo-brasileiro-uruguaio Guido Santórsola (1904 – 1994), apresenta três movimentos: *I. Preludio*, *II. Aria* e *III. Finale (giga)*. Dedicada ao violonista uruguaio Isaías Sávio, a obra é escrita no estilo barroco e atesta a admiração de Santórsola pela obra de Johann Sebastian Bach. O excerto escolhido corresponde aos sete primeiros compassos do segundo movimento, *Aria* (Figura 1). Nesta passagem, é possível identificar uma textura polifônica e a recorrência de padrões, o que a torna um bom exemplo de como o planejamento da ação de mão esquerda ao violão pode favorecer a realização do *Walking*.

Figura 1 – *Three Airts of Court: II. Aria*, de Guido Santórsola (cc. 1–7)



Fonte: Santórsola (1975, p. 6)

No c.2, a voz superior desce por graus conjuntos, abrangendo um intervalo de terça (Ré – Dó# – Si). Este mesmo movimento aparece nas vozes intermediárias entre o segundo tempo do c.4 e o primeiro tempo do c.5 (Si – Lá – Sol#) e, também, entre o segundo tempo do c.6 e o primeiro tempo do c.7 (Lá – Sol# – Fá#); há, também, um salto de sexta descendente que ocorre no final do c.3 e do c.5. Em ambos os casos, esse salto é compensado por um movimento ascendente (Dó# – Ré, entre o final do c.3 e o início do c.4; Si – Dó#, entre o final

do c.5 e o início do c.6), cuja nota de chegada é repetida quatro vezes. É possível, portanto, identificar *casos* análogos entre os cc. 2 – 5 e cc. 4 – 7 (Figura 2).

Figura 2 – *Three airs of court: II. Aria*, de Guido Santórsola (cc.1–7) – Identificação de padrões



Fonte: Os autores

No que diz respeito aos *comandos*, há a indicação *molto espressivo*,² o que pode sugerir a adoção da *circunstância* de se realizar as notas em cordas presas e nas posições altas, favorecendo a realização do vibrato. Por outro lado, a realização das notas nos setores primários, assim como o uso de cordas soltas, favorece a fluência e a ressonância da passagem. Considera-se que, aqui, o comando de sustentação do som tem precedência e, por isso, optou-se por realizar as notas no setor primário e pelo uso de cordas soltas sempre que possível.

A interrupção sonora, no entanto, pode favorecer a expressividade do salto de sexta descendente ao final dos cc. 3 e 5. É possível, então, considerar que o comando de sustentação do som se estende do c.1 até o segundo tempo do c. 3; do terceiro tempo do c.3 até o segundo tempo do c.5; e do terceiro tempo do c.5 até o primeiro tempo do c.7. A identificação de padrões, aos quais são atribuídos comandos, pode, assim, auxiliar na segmentação da obra para posterior estudo: no exemplo em questão, a prática desta passagem pode ser seccionada em, no mínimo, três partes (Figura 3).

Figura 3 – *Three Airs of Court: II. Aria*, de Guido Santórsola (cc. 1–7) – segmentação em três partes

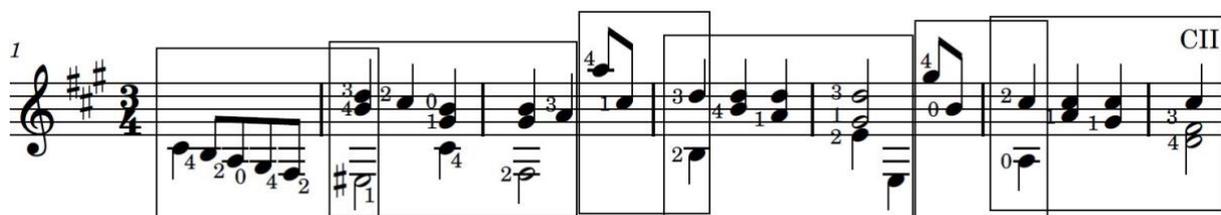
² Não serão abordadas, aqui, as indicações de dinâmica, pois compreende-se que elas dizem respeito, majoritariamente, à ação de mão direita ao violão.



Fonte: Os autores

A segmentação anterior responde a uma escolha interpretativa: ressaltar a dramaticidade do salto de sexta por meio da interrupção sonora intencional. É possível, no entanto, optar por manter a ressonância dos acordes durante a realização das sextas descendentes, o que implicaria uma outra segmentação. Esta proposta de segmentação (Figura 3) abarca, no entanto, uma quantidade considerável de componentes, o que pode representar um desafio, dependendo do nível de expertise do intérprete, de sua familiaridade com este tipo de repertório e com os expedientes técnicos necessários à execução da passagem. Considerando as características do texto musical, propõe-se que a prática desta passagem pode ser segmentada em até seis partes: do c.1 até o primeiro tempo do c.2; do início do c.2 até o segundo tempo do c.3; do terceiro tempo do c.3 até o primeiro tempo do c.4; do primeiro tempo do c.4 até o segundo tempo do c.5; do terceiro tempo do c.5 até o primeiro tempo do c.6; do primeiro tempo do c.6 até o primeiro tempo do c.7 (Figura 4). Dessa forma, é possível diminuir a demanda de atenção necessária durante o treinamento dos movimentos implicados na execução sem, no entanto, comprometer a coordenação dos aspectos espaço-temporais pertinentes à concatenação fluida das intenções.

Figura 4 – *Three Airs of Court: II. Aria*, de Guido Santórsola (cc. 1–7) – segmentação em seis partes

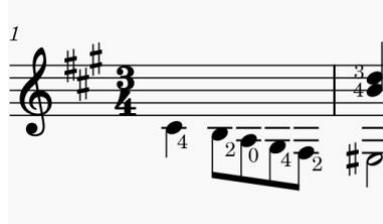


Fonte: Os autores

Este nível de segmentação pressupõe que o intérprete tenha uma ideia prévia dos movimentos necessários à execução (*consequências*), assim como de suas habilidades

(*condições*) para realizá-los. Neste trabalho, optamos por descrever a movimentação de mão esquerda planejada nos dois primeiros segmentos (Figuras 5 e 6). Não se trata, aqui, de demonstrar uma suposta *melhor* forma de se executar este excerto, mas ilustrar como as *intenções* podem ser planejadas para se combinarem com fluidez no decorrer da execução instrumental.

Figura 5 – Segmento 1 (cc. 1–2)



Fonte: Santórsola (1975, p. 6)

Nesta passagem, pode-se falar que houve *intenção* do movimento entre a última colcheia do c.1 e o primeiro tempo do c.2, uma vez que as demais notas da passagem podem ser executadas sem o recurso a nenhum expediente técnico em particular. No final do c.1, no entanto, o dedo 2 — o qual pressiona o F# da sexta corda, segunda casa — atua como um pivô, sustentando o som da nota à qual corresponde, enquanto os dedos 1, 3 e 4 são intencionados em direção as notas Mi# (sexta corda, primeira casa), Ré (segunda corda, terceira casa) e Si (terceira corda, quarta casa), respectivamente.

Figura 6 – Segmento 2 (cc. 2–3)



Fonte: Do autor

Os dedos 1, 2 e 4 encontram-se dispostos sobre as notas Mi# (sexta corda, primeira casa), Ré (segunda corda, terceira casa) e Si (terceira corda, quarta casa). Os dedos 3 e 4 liberam a pressão sobre as cordas no momento que o dedo 2 pressiona a nota Dó# do segundo

tempo do compasso.³ Enquanto ocorre esta movimentação, o dedo 1 sustenta a nota Mi# pela duração de uma mínima. Em seguida, o dedo 2 atua como um eixo, rotacionando sobre si mesmo para facilitar a intenção do movimento dos dedos 1 e 4 em direção às notas Sol# (terceira corda, primeira casa) e Dó# (quinta corda, quarta casa), respectivamente. Assim que os dedos alcançam a disposição necessária para a realização do acorde do último tempo do c. 2, o dedo 2 libera a pressão sobre a nota Dó#, possibilitando a realização do Si na segunda corda solta. Ele é, então, intencionado em direção à nota Fá# (sexta corda, segunda casa), baixo do primeiro acorde do c.3. A sustentação do som durante esta movimentação é viabilizada pela ressonância do Si da segunda corda solta e, também, pela utilização dos dedos 1 e 4 como pivôs. No momento da realização do acorde do primeiro tempo do c.3, o dedo 4 libera a pressão sobre o Dó#, possibilitando que o dedo 3 seja intencionado em direção à nota Lá (terceira corda, segunda casa) por meio da utilização dos dedos 1 (Sol#) e 2 (Fá#) como eixos. Como os dedos 3 e 4 compartilham um tendão, a permanência do dedo 4 sobre a nota impediria esta *intenção* do movimento. Neste sentido, a opção por não sustentar o Dó# responde à avaliação das *condições*.

Os segmentos assim delimitados podem ser praticados por meio de métodos ou sistemas que contemplem o estudo por partes progressivas (Magill; Anderson, 2017). Neste caso, o violonista pratica cada segmento isoladamente e, em seguida, como um conjunto. Para que essa junção seja bem-sucedida, a disposição dos dedos e, idealmente, das demais partes do aparato motor, deve ser a mesma no final do primeiro segmento e no início do segundo. Além disso, a combinação fluida dos segmentos depende da realização de movimentos adicionais: após executar a nota Fá# da última colcheia do c.1, o dedo 2 deve ser intencionado em direção à nota Dó# do segundo tempo do c.2, o que pressupõe a atuação dos dedos 1, 3 e 4 — que pressionam as notas do acorde no primeiro tempo do c.3 — como pivôs.

Considerações finais

A segmentação proposta não é, obviamente, a única possível: assim como a digitação, a segmentação de uma obra para estudo depende das habilidades analíticas do intérprete, de suas escolhas interpretativas, de seu domínio dos expedientes técnicos necessários à execução e de suas habilidades individuais. Não há uma *única* forma de planejar a ação de mão esquerda de acordo com os princípios do *Walking*, porque “a adesão aos princípios do

³ Seria possível manter o dedo 4 sobre a nota Si, porém essa decisão implicaria a sustentação da dissonância entre as notas Si e Dó#, a qual não se julgou desejável nesta passagem.

Walking não resulta em uma ação de mão esquerda padronizada” (XXX, 2023), posto que a sua realização é condicionada pelas características individuais do intérprete.

A partir dos argumentos aqui expostos e aplicação em excerto da peça *Three airs of court* (1966), de Guido Santórsola, é possível inferir que há necessidade de coordenar a *sucessão de intenções* no decorrer da prática e realização de repertórios e que a aplicabilidade dos direcionamentos apresentados se mostrou viável. No entanto, é necessário um maior aprofundamento da pesquisa e observação de resultados práticos e/ou experimentais.

Referências

ALÍPIO, Alisson. *Teoria da Digitação: um protocolo de instâncias, princípios e perspectivas para a construção de um cenário digitacional ao violão*. Porto Alegre, 2014. 184 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014

BARROS, Luís Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso*. 2008. 277 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

JØRGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, Aaron (ed.). *Musical Excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 85-103.

LONER, Raquel Turra; ALÍPIO, Alisson. Walking: conceituação do comportamento de mão esquerda ao violão observado por Frank Koonce. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.8, n.3, p. 1-18, 2020.

LONER, Raquel. *Walking: implicações do conceito no processo de digitação de uma obra ao violão*. Curitiba, 2023. 95 f. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2023.

MAGILL, Richard; ANDERSON, David. *Motor learning and control: concepts and applications*. New York: McGraw-Hill Education, 2017.

MEINEL, Kurt. *Didáctica del Movimiento: Ensayo de una teoría del movimiento en el deporte desde el punto de vista pedagógico*. 3ª Edição. La Habana: Editorial Orbe, 1977.

PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. Desempenho pianístico e organização do estudo através do Rodízio: um sistema de treinamento baseado na distribuição e variabilidade da prática. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 187-204, 2017.

SANTÓRSOLA, Guido. *Three airs of court*; violão solo. Bryn Mawr: Columbia Music Company, 1975. Partitura. 11 p.