



VII SIMPÓSIO
VIOLÃ

09 a 14
dez.2013

Anais do Evento
ISSN - 2317-4862

contato:

savembap.blogspot.com.br/

simposioviolaoembap@gmail.com

facebook.com/SimposioAcademicoDeViolaoDaEmbap

Realização:



UNESPAR



Apoio:



plander.com



Apresentação

A sétima edição do Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP procurou preservar a configuração original do evento, a partir da interação das frentes acadêmica, artística e pedagógica, com masterclasses, workshops, concertos, palestras, seções de comunicações e mesa redonda. Alcançou abrangência internacional, com convidados e participantes de países como Alemanha, Portugal, México, Colômbia e Argentina, além de uma ampla participação de estudantes, pesquisadores e profissionais brasileiros, representando os estados do Paraná, Rio Grande do Sul, São Paulo, Minas Gerais, Mato Grosso do Sul, Bahia e Paraíba. Teve como homenageado o compositor Almeida Prado, com concertos, palestras e mesa redonda onde foram apresentadas e discutidas sua vida e obra.

Podemos apontar como destaque do evento deste ano o aumento tanto qualitativo como quantitativo dos artigos submetidos por autores para as seções de comunicações. Foram 40 trabalhos avaliados por uma comissão científica qualificada, dos quais 35 foram aprovados. A abrangência dessas submissões envolveu 11 universidades brasileiras representando 7 estados (Paraná – EMBAP, UFPR e UEM; São Paulo – USP e UNICAMP; Minas Gerais – UFMG e UFU; Rio Grande do Sul – UFRGS; Mato Grosso do Sul – UFMS; Bahia – UFBA; Paraíba – UFPB) de 4 regiões (Sul, Sudeste, Centro-Oeste e Nordeste), além de três submissões internacionais, oriundas de Portugal, Colômbia e Argentina. Esse fato demonstra uma crescente produção acadêmica relacionada ao violão, colocando o simpósio em uma posição relevante de vitrine e debate desta produção.

Apresentamos então nesta publicação um recorte bastante significativo do que vem sendo produzido de pesquisa relacionada ao violão especialmente no Brasil, com os artigos aceitos e comunicados no evento. Identificamos nas temáticas envolvidas algumas linhas que conferem certos direcionamentos à produção, tais como: pedagogia do violão; análise de repertório violonístico; questões relacionadas às técnicas de execução; o violão na música popular; a performance com apoio no estudo da digitação, articulação e outras linguagens artísticas; a transcrição no repertório do instrumento; estudos musicológicos. Acreditamos oferecer assim uma relevante contribuição bibliográfica para futuras pesquisas. Para finalizar, ressaltamos que, dentre os trabalhos selecionados, há a ausência de três deles aqui nesses anais. Trata-se de uma política adotada pelo simpósio, em que os artigos mais bem avaliados são automaticamente publicados na Revista Vórtex, um periódico da EMBAP que pode ser acessado gratuitamente pelo endereço www.revistavortex.com.

Prof. Dr. Fabio Scarduelli
Coordenador Acadêmico do VII Simpósio

Governo do Estado do Paraná

Carlos Alberto Richa
Governador do Paraná

Flávio José Arns
Vice-Governador do Paraná

João Carlos Gomes
Secretário de Estado - Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino - SETI

Universidade Estadual do Paraná

Antonio Carlos Aleixo
Reitor da UNESPAR

Antonio Rodrigues Varela Neto
Vice-Reitor da UNESPAR

Universidade Estadual do Paraná – Campus EMBAP

Profa. Dra. Maria José Justino
Diretora da UNESPAR/EMBAP

Anna Maria Lacombe Feijó
Vice-Diretora da UNESPAR/EMBAP

Prof. Dr. Orlando Fraga
Coordenador da Pós-Graduação

Dra. Renate Lizana Weidand
Coordenadora de Extensão e Cultura da UNESPAR/EMBAP

Haydée Seeling Gorosito
Coordenadora do Programa de Extensão em Música da UNESPAR/EMBAP

Me. Consuelo Froehner
Vice-Coordenadora do Programa de Extensão em Música da UNESPAR/EMBAP

Eloi Vieira Magalhães
Produtor cultural e gerente de convênios

VII Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP

Prof. Drando. Fernando Augusto Rodrigues (Fernando Aguera)
Coordenador Geral do Simpósio

Prof. Dr. Fábio Scarduelli
Coordenador Acadêmico

Prof. Drando. Luiz Claudio Ribas Ferreira
Coordenador Artístico

Prof. Drando. Alisson Alípio
Coordenador Pedagógico

Juliana Cristina C. Gomes
Secretária Executiva

Jean Barcelos, Hiram Rosette
Comissão de apoio para a Área Acadêmica

Jaqueline Schibeloske, Haissam Fawaz, Dayane Battisti
Comissão de apoio para a Área Artística

Jack Holmer e Débora Marquesi
Arte

Fernando Aguera e Fabio Scarduelli
Editores Responsáveis

Melissa Yoko Sowabe
Assessoria Editorial

Comissão Científica:

Prof. Ms. Alisson Alípio Cardoso Monteiro (EMBAP)
Profa. Dra. Ana Cristina Gama Dos Santos Tourinho (UFBA)
Prof. Ms. Bruno Madeira (EDESC / UNICAMP)
Prof. Dr. Carlos Fernando Fiorini (UNICAMP)
Profa. Dra. Cristiane Hatsue Vital Otutumi (EMBAP)
Prof. Dr. Fabio Scarduelli (UNICAMP)
Prof. Dr. Felipe de Almeida Ribeiro (EMBAP)
Prof. Ms. Fernando Aguera (EMBAP)
Prof. Dr. Gilson Uehara Gimenes Antunes (UFPB)
Prof. Dr. Gustavo Silveira Costa (USP)
Prof. Ms. Luciano Cesar Morais (USP)
Prof. Dr. Marcelo Fernandes Pereira (UFMS)
Prof. Dr. Mario da Silva Jr (EMBAP)
Prof. Dr. Maurício Tadeu dos Santos Orosco (UFU)
Prof. Dr. Orlando César Fraga (EMBAP)
Prof. Dr. Paulo Adriano Ronqui (UNICAMP)
Prof. Ms. Rafael Thomaz (UNICAMP)
Prof. Dr. Werner Aguiar (UFG)

Apoio:

Governo do Estado do Paraná
Secretaria de Estado da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior - SETI

Dra. Claudia Römmelt
Diretora
Goethe-Institut

Museu Guido Viaro
Guido Viaro (Neto)
Diretor do Museu

Daiani Faraj
Coordenadora de Eventos

Anderson Zabrocki
Produtor Musical

Leonir Chaves Filho
Curitiba Guitar Hall

Plander Instrumentos Musicais

Solar do Rosário

Universidades Parceiras

Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)
Folkwang Musikschule (Alemanha)

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

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Simpósio Acadêmico de Violões da Embap / Organizado por Fabio Scarduelli e Fernando Aguera (7. : 2013 : Curitiba, PR)
Anais / VII Simpósio Acadêmico de Violões da Embap, 09 e 14 de dezembro de 2013. – Curitiba : EMBAP, 2013.
343 p.

Anual
ISSN: 2317-- 4862

1. Artes – Música. 2. Artes – Congresso. 3. Música – Performance.
4. Música – Violão. I. Scarduelli, Fabio. II. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. III. Título.

CDU 787.61

Sumário

Autor	Artigo	Pg
Ana Carolina Manfrinato	Aspectos do choro tradicional presentes no <i>Choros n.1</i> de Heitor Villa-Lobos	10
Camilla dos Santos Silva / Fabio Scarduelli	Os resultados do estudo de técnica relacionada ao violão de concerto na performance do músico popular: relato de profissionais.	18
Carlos Alfeu Guerra Gomes	O processo de composição aplicado ao violão solo em "Cueca" de Agustin Barrios, uma análise comparativa	26
Dayane Battisti	Performance musical: uma proposta baseada no olhar teatral	37
Ederaldo Sueiro Junior / Alisson Alípio	O Processo de digitação e dedilhado do tema <i>Assisa A Pie d'un Salice</i> Da Rossiniana Op. 119 N. 01 de Mauro Giuliani	48
Felipe dos Anjos Afonso	Pesquisa sobre as possibilidades de toque do polegar: Estudo baseado em diferentes escolas violonísticas	57
Felipe Damato de Lacerda	Processo de transcrição de obras da vihuela para o violão	64
Flávio Apro	Uma história da dinastia Hermann Hauser e sua influência no desenvolvimento da manufatura do violão: breve panorama histórico	77
Flávio Barbeitas / Luciana Monteiro de Castro	Transcrições para voz e violão das canções de Alberto Nepomuceno: traduzindo um nacionalista romântico	85
Gilson Antunes	Entre o Tradicional e o Moderno: recursos violonísticos nas obras de Marcus Siqueira	98
Gustavo Silveira Costa	A importância das articulações no repertório bachiano e as possibilidades de adaptação para violão a partir de exemplos da Suite BWV 995	108
Helder Tomas Pinheiro	Ciclos Nordestinos I, II e III: um estudo sobre a recriação de Marlos Nobre para duo de violões	121
Igor Mendes Krüger	Análise para interpretação: Entendendo a estruturação temporal da obra "Changes" de Elliott Carter	132
Jean Barcelos	Prelúdio BWV 998: Comparação entre o manuscrito e duas transcrições conceituadas	142
Luiz Carlos Martins Loyola Filho	Aquisição de habilidades rítmicas no estudo do violão	152
Marcelo Alves Brazil	Ensino de violão para iniciantes: uma reflexão sobre o uso das tonalidades	162
Marcelo Fernandes Pereira	A relação entre Camargo Guarnieri e os violonistas para os quais escreveu obras	172
Matheus Rocha Grain / Fernando Aguera	Introdução a um estudo biográfico de Jaime M. Zenamon	181
Nicolau Schmidt Junior	<i>O processo de digitação para violão da Suíte IV para Alaúde BWV 1006a de Johann Sebastian Bach</i>	189
Pablo Pérez Donoso / Ricardo Arôxa	Imagens mentais: implicações para o ensino e aprendizagem e para a leitura à primeira vista no violão	197
Paulo Yutaka Toyoshima Girata	Oficina de violão: uma experiência de ensino e aprendizagem com alunos da educação básica	208
Rafael Iravedra	" <i>Eso no es un malambo</i> ". Traços da música popular argentina na <i>Danza de las manos</i> para violão de Carlos Aguirre	217
Rafael Thomaz / Fabio	Ritmos de gêneros brasileiros na escrita violonística de	229

Scarduelli	Marco Pereira	
Renan Colombo Simões	A obra para violão de Carlos Cruz: uma descrição dos manuscritos encontrados no acervo do compositor	243
Ricardo Arôxa	Leitura à primeira vista na perspectiva de violonistas especialistas	250
Rita Torres / Paulo Ferreira-Lopes	Guitar Multiphonics: notations for a formalized approach	263
Roberto L. Fernandez E.	¿Cómo estudiar? Consideraciones sobre el estudio de la guitarra	282
Marcos Antônio Silva Santos / Stanley Levi Nazareno Fernandes	Estudo para violão n. 10, de Heitor Villa-Lobos: uma análise da organização temporal	295
Theo de Blasis	Transcrição do <i>Prelúdio 3</i> , dos <i>cinco prelúdios para piano</i> de Shostakovich: soluções técnico-interpretativas	312
Vinícius Maurício Queiróz Hipólito da Silva	A música brasileira pelas mãos de Paulo Bellinati	325
William Pallazo Guimarães	O contraponto das ideias de Murray Schafer e Henrique Pinto para o estudo e aprendizado do violão	337

Aspectos do choro tradicional presentes no *Choros n.1* de Heitor Villa-Lobos

Ana Carolina Manfrinato - UFPR

carolmanfrinato@gmail.com

Resumo: Através de análise comparativa entre elementos musicais, apontando semelhanças de elementos do choro tradicional, busca-se sistematizar que o *Choros n.1* de Heitor Villa-Lobos é, de fato, um choro típico.

Palavras-chave: Villa-Lobos, Choro Típico, *Choros n.1*, Análise Musical.

Introdução

Na década de 1920, Heitor Villa-Lobos compôs uma série de 16 obras dedicadas ao Choro. A série é composta de 14 choros pra diversas formações instrumentais, um *Choro Bis* e uma *Introdução aos Choros*. O *Choros n.1* foi a primeira obra composta dessa série, foi escrita em 1920 para violão solo e dedicada ao pianista e compositor Ernesto Nazareth. Segundo Gomes (2010: 675), Ernesto Nazareth tinha suas partituras classificadas para venda como “Tangos Brasileiros” ao invés de “Choros” ou “Maxixes¹”, nomes pelos quais fariam mais sentido para tais composições que, enquanto sonoridades, eram mais próximas a esses gêneros de música do que ao “Tango” propriamente dito; contudo, não eram usados por serem considerados pela alta sociedade como música de boêmios. Segundo Pellegrini (2005: 25), Ernesto Nazareth, através de suas composições, foi um dos responsáveis pela fixação do choro enquanto gênero e, após ele, Villa-Lobos seria um dos próximos músicos de largo conhecimento e formação erudita que admiraria o choro e também contribuiria para sua consolidação. (PELLEGRINI, 2005: 27)

De acordo com Sève (1999: 6), “o choro, como outros gêneros musicais, possui códigos próprios - responsáveis por traços de sua personalidade – que geraram ao longo de sua história um 'vocabulário' também próprio”. Para Pereira (1984: 101), o *Choros n.1* aproxima-se bem daquilo que era feito pelos violonistas populares contemporâneos de Villa-Lobos, ou seja, o *Choros n.1* se utiliza do vocabulário comum do choro.

Segundo Guérios (2009: 73), são várias as indicações de que Villa-Lobos teria convivido com chorões². Para ele, o próprio Villa-Lobos afirmou que “quatro anos após a morte de seu pai, mudou-se para a casa de uma tia, a fim de poder conviver com os chorões

1 Gênero musical que, por ser dançado de forma demasiadamente sensual para os costumes da época e por, geralmente, ser executado em salões (gafieiras) em que homens da sociedade iam com a intenção de se divertir com mulheres de classes sociais menos favorecidas, era mal aceito pela elite socio-econômica do início do século XX.

2 Nome atribuído aos instrumentistas dos conjuntos de choro.

em suas noites de boemia, o que era proibido por sua mãe.” Pixinguinha³ dizia que Villa-Lobos “acompanhava e solava” sendo que quem “não acompanhasse bem, naquela roda não podia se meter.” (Assis *et al.*, apud SANTOS, 1975: 40)

Por essas razões, através de análise musical, tem-se no presente artigo a intenção de mostrar semelhanças e características do gênero musical choro que possam estar presentes e explícitas no *Choros n. 1*, de Heitor Villa-Lobos.

Breve Consideração

O Choro pode ser entendido como gênero ou estilo musical; ou seja,

a maneira de tocar o Choro é parte integrante e indissociável do estilo musical, ao passo que o Choro como gênero está ligado não apenas a uma maneira de tocar; mas, sobretudo, a uma variedade de padrões formais, harmônicos e frasísticos, vinculados a um repertório comum que foi sendo consolidado, gradativamente, desde o século XIX. (BORGES. 2008: 18)

A partir desta distinção, neste trabalho, a terminologia “choro tradicional” é usada para se referir aos padrões pioneiros do choro enquanto gênero musical⁴.

Base Rítmica Padrão

Embora se encontre valsa-choros, que são choros escritos em compassos ternários, o que de fato caracteriza os choros, assim como tantos outros ritmos e estilos brasileiros, é a marcação binária simples escrita em 2/4. Segundo Faria (1995: 90), a base padrão executada pelo violão de 6 cordas nos choros é uma simulação da seção rítmica encontrada no pandeiro e transferida para o violão como se pode observar na figura 1.

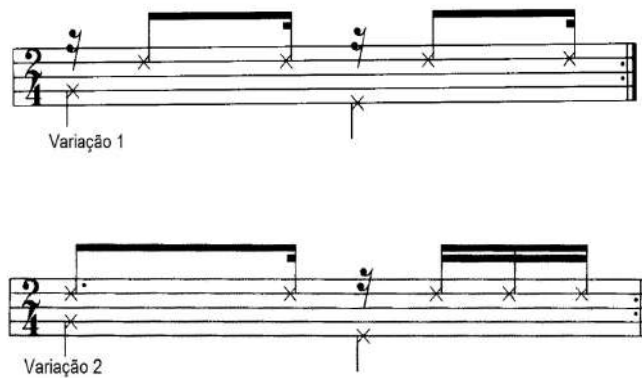


Figura 1

O choro é criado sobre essa base rítmica e suas possíveis e inumeráveis variações, como exemplo temos as variações 1 e 2 descritas por Faria (1995: 91-92).

³ Nome pelo qual ficou conhecido Alfredo da Rocha Viana Filho, flautista, saxofonista e compositor que viveu no período em que o choro se consolidava como gênero. Compôs e executou inúmeras obras ao longo da primeira metade do século XX, contribuindo para a História do Choro e da Música Popular Brasileira.

⁴ Para melhor compreender o choro enquanto gênero ou estilo musical e obter mais informações sobre “choro tradicional” e “choro não-tradicional”, sugiro a leitura da *Trajatória Estilística do Choro: O Idiomatismo do Violão de Sete Cordas, da Consolidação a Raphael Rabello*, dissertação de Luís Fabiano Farias Borges.



A figura 2 mostra que o *Choros n.1* foi composto a partir de variações rítmicas criadas sobre a base rítmica padrão.



Figura 2

Análise Motívica

A maioria dos choros tradicionais são compostos pelo desenvolvimento de um motivo principal. O motivo, por sua vez,

geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constituídos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o 'germe' da ideia. (SCHOENBERG, 2008: 35)

Logo no início do *Choros n.1* tem-se o motivo principal (figura 3), criado a partir da base rítmica padrão dada *a priori* pelo próprio gênero, como visto anteriormente. Esse motivo perdura-se pela peça, ora em sua forma rítmica original, variando somente as alturas (porém, sem as fermatas), ora variando as alturas e a rítmica. De acordo com Schoenberg (2008: 35), o contorno do motivo já nos traz uma harmonia inerente; no caso, o motivo inicial do *Choros n.1* revela a tonalidade principal da peça através de um arpejo em segunda inversão de Mi Menor que é enfatizado pelas fermatas.

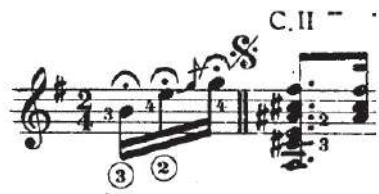


Figura 3

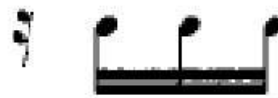


Figura 4

Percebe-se, na figura 3, que o motivo gerador da peça é anacrúsico, tal característica, de acordo com Faria (1995: 88), é recorrente em um grande número de choros, em que a célula rítmica (figura 4) tem por função impulsionar a frase subsequente. Frase, para Schoenberg (2008: 29), é “uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula”. Sendo assim, as anacruses não só iniciam a frase que inicia o choro, como também podem aparecer em frases que estão em seu interior. Abaixo tem-se alguns exemplos de choros citados por Faria (1995: 88-89) que se iniciam com a anacruse comum do gênero.

“Tico-Tico no Fubá” (Zequinha de Abreu)



“Brasileirinho” (Waldir Azevêdo)



Observa-se que no início do *Choros n.1*, a mesma anacruse (em fermatas) é também utilizada para o início da segunda frase, corroborando a definição de Schoenberg sobre motivo. Como as frases são compostas apenas pela repetição do motivo principal com variação de alturas, há sempre uma pausa entre os motivos que serve de preparo para a anacruse do motivo seguinte.

Figura 5

Nesse sentido, a variação motivica é uma ferramenta composicional que fundamenta o sentido musical numa espécie de identidade viva, desde que, obviamente, algo variado seja algo reconhecido. “Variação significa mudança: mas mudar cada elemento produz algo estranho, incoerente e ilógico, destruindo a forma básica do motivo.” (SHOENBERG, 2008: 36). Assim, as variações, embora distintas, devem fazer referência clara ao motivo principal. Vejamos dois exemplos de variações rítmicas sobre o motivo principal utilizadas no *Choros n.1*.

Exemplo 1- Variação

Exemplo 2- Variação

Forma e Estrutura Harmônica

De acordo com Coelho e Koidin (2005: 39), a maioria dos choros são compostos em forma rondó, o *Choros n. 1* não foge a regra. Segundo Caplin (1998: 231) uma Forma Rondó se caracteriza por conter uma ideia temática principal, chamada de “tema rondó” ou

“refrão”, que é intercalada por duas ou mais passagens contrastantes. Há várias possibilidades de Forma Rondó, dentre elas pode-se destacar: ABACA, ABACADA, ABACABA⁵, etc.; a forma típica de choro e, conseqüentemente a do *Choros n.1* é ABACA, denominada por Caplin (1998: 231) de Rondó de Cinco Partes. No *Choros n.1* cada seção do Rondó de Cinco Partes é composta por duas sub-seções semelhantes. Separando-as percebe-se que a peça, em seu todo, soa:

A A' | B B' | A A' | C C' | A A' ||

O *Choros n.1*, como anteriormente mencionado, possui a tonalidade de Mi Menor no “refrão” do rondó (parte A).

De acordo com Borges (2008: 3-4), muitas são as possibilidades de modulações entre as partes de um choro, porém há as “modulações típicas” que são um padrão recorrente; segundo esse padrão, os choros compostos em tonalidade menor possuem a seguinte estrutura: A (tonalidade menor), B (mudança de modo menor para o relativo maior), C (modulação para o homônimo).

Dessa forma, Villa-Lobos não compõe o *Choros n.1* nos padrões típicos de estrutura harmônica, embora isso não o descaracterize pois, como afirma Borges (2008: 3), há muitas possibilidades de modulação. Contudo, a parte B, seguindo tais regras, deveria estar em Sol Maior que é a relativa da tonalidade principal. No quadro a seguir podemos observar as tonalidades que Villa-Lobos se utiliza para a composição das seções comparadas as tonalidades padrões do Modo Menor.

Forma e Estrutura Harmônica Tradicional de Choros em Tonalidade Menor	Choros nº1 de Heitor Villa-Lobos
A- Tonalidade Menor	A- Mi Menor
B- Relativo Maior	B- Dó Maior
A- Tonalidade Menor	A- Mi Menor
C- Homônimo	C- Mi Maior
A- Tonalidade Menor	A- Mi Menor

Conclusão

Através de análise dos motivos, forma e estrutura harmônica do *Choros n.1* comparadas aos padrões do choro tradicional; constata-se, com este artigo, que os

⁵ Utiliza-se de letras do alfabeto para descrever a Forma Rondó. A letra “A” é representante do refrão e letras distintas são representantes das partes contrastantes.

elementos do gênero musical choro estão, de fato, contidos e explícitos no *Choros n.1*. Pode-se, resumidamente, dizer que há uma base rítmica característica do choro na qual todas as células rítmicas são baseadas; há também a constante utilização da célula anacrústica de início de frase que é recorrente em muitas peças do repertório de choro tradicional e que a forma do *Choros n.1* é pertencente ao padrão característico do gênero. Por essas razões, pode-se afirmar, a partir de dados concretos, que Villa-Lobos dominava e conhecia profundamente o gênero ao qual se propunha remeter. No caso, mais que remeter ou fazer citação sobre o choro, Villa-Lobos, através do uso de materiais musicais e padrões pré-estabelecidos, compôs um choro puramente típico e preso ao “vocabulário” inerente do gênero.

Referências

ASSIS, Ana Cláudia de; *Et al.* Música e História: desafios da prática interdisciplinar. **Pesquisa em Música no Brasil: Métodos, Domínios, Perspectivas**. Volume 1. Goiânia: ANPPOM, 2009. p.5-39.

BORGES, Gilberto André. Choros Nr.1 de Heitor Villa-Lobos: Uma Análise. **Creative Commons**. p. 1-10, 2008. Disponível em: <<http://www.musicaeducacao.mus.br/artigos/gilbertoborgesanalisedochoronr1heitorvillalobos.pdf>> Acesso em: 23 jun. 2011.

BORGES, Luís Fabiano Farias. **As Transformações das Formas Musicais do Choro**. Anais do IV Encontro da ABET- Associação Brasileira de Etnomusicologia, 2008, p.1-15.

BORGES, Luís Fabiano Farias. **Trajetória Estilística do Choro: O Idiomatismo do Violão de Sete Cordas, da Consolidação a Raphael Rabello**. Brasília: UnB, 2008. 177 p. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

CAPLIN, William E. Rondo Forms. In: _____. **Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven**. New York: Oxford, 1998. Cap. 16, p. 231-241.

COELHO Tadeu.; KOIDIN, Julie. The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Practises. **The Flutist Quarterly**, v. XXXI, n.1, p. 36-39, fall 2005.

Enciclopédia da Música Brasileira. **Maxixe, a dança proibida**. Disponível em: <<http://cifrantiga3.blogspot.com/2006/02/maxixe-dana-proibida.html>> acesso em: 23 jun. 2011.

FARIA, Nelson. **The Brazilian Guitar Book: Samba, Bossa Nova and Other Brazilian Styles**. Petaluma: Chuck Sher, 1995. p. 88-93.

GOMES, Vinícius José Spedaletti. Helio Delmiro, **Villa-Lobos e o Choro: Uma Análise Comparativa entre “Chamas” e o “Choros no.1”**. XV Colóquio do Programa de Pós Graduação em Música da UNIRIO, 2010, p. 673-682.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: O Caminho Sinuoso da Predestinação**. 2ª Edição, Curitiba: Edição do autor, 2009.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. **Análise dos Acompanhamentos de Dino Sete Cordas em Samba e Choro**. Campinas: Unicamp, 2005. 177 p. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: Sua Obra para Violão**. Brasília: Editora Musimed, 1984. p. 96-102.

SÈVE, Mário. **Vocabulário do Choro: Estudos e Composições**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999. p.5-7.

SCHOENBER, Arnold. **Fundamentos da Composição Musical**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 29-46.

Os resultados do estudo de técnica relacionada ao violão de concerto na performance do músico popular: relato de profissionais.

Camilla dos Santos Silva - UNICAMP/FAPESP

silvacamilla@gmail.com

Fabio Scarduelli - UNICAMP/FAPESP

fabioscarduelli@yahoo.com.br

Resumo:

O presente artigo pretende apresentar o resultado de uma série de entrevistas realizadas com violonistas profissionais que seguem a estética da música popular, mas que também tiveram como base uma formação de música erudita. São eles Paulo Bellinati, Marco Pereira, Ivan Vilella, Ulisses Rocha, Daniel Murray e Paola Picherzky. O foco do trabalho é a maneira como utilizam a técnica do violão de concerto em sua *performance* musical. Este trabalho faz parte de uma pesquisa de iniciação científica, no qual foram investigados os resultados da aplicação da técnica comumente relacionada ao violão erudito em estudantes de violão popular.

Abstract:

This paper aims to present the results of interviews made with professional guitarists that follow the popular music esthetics but who also had a classical music formation as a basis, like Paulo Bellinati, Marco Pereira, Ivan Vilella, Ulisses Rocha, Daniel Murray and Paola Picherzky. The focus is to investigate how they used the classical guitar technique on their musical performance. This work is part of an academic research, in which the classical guitar technique was applied to popular guitar students.

Introdução:

De Agosto de 2011 a agosto de 2013, foi desenvolvida a pesquisa de Iniciação Científica “Métodos técnicos criados para violão erudito aplicados em alunos de violão popular: acompanhamento e análise de resultados”. Considerando a técnica pura do instrumento como ferramenta facilitadora da interpretação, o projeto consistiu em aplicação e análise de resultados do estudo da técnica comumente usada no violão erudito em alunos do curso de Bacharelado em Violão Popular, ou do curso de Licenciatura em Música que tenham como instrumento o violão popular.

O projeto teve origem em diálogos com alunos desses cursos, que relataram a falta da aplicação rigorosa do estudo dos mecanismos, devido ao fato de que há outras prioridades no violão popular, relacionadas à improvisação e outras frentes, que inviabilizam o direcionamento ao estudo do mecanismo. Entretanto, os alunos manifestaram esta necessidade, o que nos inspirou a realizarmos o projeto. Como objetivos gerais destacamos a necessidade de trazer para a prática do estudante de música popular a reflexão sobre

parâmetros técnicos tais como sonoridade, projeção e fluência nos mecanismos que tornem mais claras as suas ideias interpretativas.

Ao longo de dois anos, o projeto inicial foi aperfeiçoado e ampliado, na medida em que foi visível a complexidade de se inserir o estudo de mecanismos e parâmetros técnicos associados a uma estética diferente daquela trabalhada no cotidiano do estudante de música popular. A partir do segundo semestre de trabalho, foram aplicadas diversas formas de investigar o processo de estudo de técnica pelos alunos. A avaliação dos resultados se deu por meio de filmagens realizadas ao longo do semestre, não só para avaliação do professor, mas também como ferramenta de autoavaliação, que se mostrou muito eficiente no processo de aprendizagem.

Nessa investigação, além do trabalho com os alunos voluntários, foi realizada uma série de entrevistas com violonistas que tiveram uma formação musical e violonística híbrida, agregando e aplicando conceitos da técnica instrumental relacionada ao violão erudito, na *performance* de música popular. Participaram desta etapa da pesquisa os violonistas Daniel Murray, Paulo Bellinati, Marco Pereira, Ulisses Rocha, Ivan Villela e Paola Picherzky.

Metodologia:

Após avaliação dos diversos métodos de técnicas de entrevista, segundo levantamento feito nas áreas de psicologia e ciências humanas, aquela que mais se adequou os objetivos desta pesquisa foi a Entrevista Semiestruturada. O objetivo com os entrevistados foi conhecer os meios pelos quais os violonistas profissionais tiveram seus estudos de técnica pura instrumental. Pressupondo-se que os meios de estudo são diversos, não havia porque delimitar a entrevista a um questionário de respostas restritivas. Portanto, optou-se por um roteiro pré-estabelecido que guiasse a conversa para obtenção dos dados necessários, mas que também oferecesse oportunidade de iniciativa de fala ao entrevistado. Segundo QUEIROZ (1991: 59) este tipo de entrevista tem sido preferido ao diálogo, por se reconhecer a vantagem de ao mesmo tempo colher os dados desejados com, a que se acredita, maior espontaneidade por parte do informante.

As entrevistas tiveram como objetivo principal estimular os violonistas selecionados a falar sobre sua experiência com o estudo de técnica pura e como foi feita a aplicação da mesma na sua abordagem estética (*performance*). Além disso, permitir que o entrevistado inserisse demais fatos ou pontos que complementassem o relato. Este argumento é reforçado por Fraser e Godin (2004: 139-152), onde consta que

é prática comum a elaboração de um roteiro apresentado sob a forma de tópicos que orientem a condução da entrevista, mas que de modo algum impeçam o aprofundamento de aspectos que possam ser relevantes ao entendimento do objeto ou do tema do estudo.

A partir da reflexão feita sobre as técnicas de entrevista, chegamos a cinco questões que fizeram parte do roteiro desenvolvido para a aplicação:

- 1- Quem foram seus professores de violão?
- 2- Em algum momento da sua formação, você teve contato com o estudo de técnica pura (mecanismo) do violão?
 - 2b- Em caso afirmativo, como foi feito esse estudo? Quais os mecanismos praticados?
 - 2c- Quais os materiais utilizados?
- 3- Como o estudo foi aplicado na vida profissional e qual a importância desse estudo? Fale sobre este aspecto no contexto da *performance* ao vivo, da gravação e da composição.
- 4- Atualmente, durante seus estudos, ainda há o momento do estudo de técnica pura?
- 5- Em sua atuação como professor, você aplica a técnica pura do violão com os alunos? Como é feita esta abordagem?

Foi dada preferência às entrevistas feitas pessoalmente, e apenas uma delas teve de ser feita por *Skype*. O tempo de entrevista variou, de 25 minutos em um dos casos, até duas horas em outro, característica deste método de entrevista semiestruturada.

Opiniões coletadas:

A maioria dos músicos entrevistados iniciou seus estudos no violão clássico porque no Brasil não havia escola de música popular. Para se estudar música formalmente, a única opção era ingressar em algum Conservatório, onde lecionava-se música erudita. Marco Pereira diz que

Antigamente não tinham muitas escolas, muitos métodos de música popular. Tinha o Pujol, o Savio¹. Pra ensinar outro tipo de coisa, não tinha. O violão puramente brasileiro, João Pernambuco, Garoto, Baden, Paulinho Nogueira, Tapajós, Laurindo de Almeida, que fazem um pouco que podemos chamar de escola do violão brasileiro, não tem diferença da escola do violão clássico, porque tem a mesma técnica. Por exemplo, o flamenco é outra escola. Não tem essa coisa orquestral que o violão brasileiro geralmente tem, assim como o violão clássico (Comunicação pessoal)².

¹ Isaias Savio (1900 - 1977), didata e concertista Uruguaio radicado em São Paulo, responsável pela formação de muitos violonistas brasileiros de posterior projeção.

² Declaração de Marco Pereira em entrevista a mim concedida no dia 11 de maio de 2013.

É também o caso de Paulo Bellinati, violonista paulistano, que disse que por muito tempo levou as duas vertentes de execução do instrumento ao mesmo tempo, porém de formas distintas e em situações artísticas diferentes.

Fiquei seis anos na Suíça, estudei lá o que eu queria: contraponto, história da música, orquestração, composição, alaúde, etc. Lá eu montei um grupo de música popular. Tocava guitarra profissionalmente e estudava alaúde no Conservatório. As coisas foram se juntando, ao longo dos anos, num músico só. Fiquei sendo dois músicos diferentes por muito tempo (Comunicação pessoal)³.

Já Daniel Murray teve um estudo mais híbrido, iniciando pelo estudo de violão guiado pelo método do Henrique Pinto, passando por um período de aprendizado intuitivo, e mais tarde voltando ao estudo relacionado ao violão de concerto, culminando num aprendizado com influência das duas estéticas:

Eu comecei com 6 anos estudando aquele método do Henrique Pinto, Iniciação ao Violão. Bem erudito, com partitura, método. Me dei super bem, pra minha personalidade daquela época era perfeito. Estudei por um ano e meu professor viajou. Aí fui estudar outras coisas e voltei a tocar com 13 anos, e foi totalmente diferente, de ouvido. Fui estudar com o meu tio José Murray, ele começou a me passar as coisas que ele tocava. Aí era mais uma coisa de seguir o som que ele fazia, do que pensar em notas, partitura. Aí fui estudar com o Floriano Gomes, ele começou a tentar me fazer ler, mas eu tinha muita preguiça, e eu já estava acostumado a tirar de ouvido, tinha preguiça de ler e queria aprender vendo-o tocar, mas dessa vez trabalhamos o repertório erudito. Quando estudei com o Edelton [Gloeden], aos 15 anos, enfrentei minha preguiça de ler partitura.⁴

A questão em comum que surgiu em todas as entrevistas, foi a possibilidade de o estudo de técnica pura associada ao violão de concerto tender a descaracterizar a *performance* do músico popular, ou em outros termos, “atrapalhar” a *performance*, retirar elementos que são característicos da música popular e que podem ser esmaecidos pela maneira metódica com que geralmente é feito o estudo da técnica pura. Segundo Paulo Bellinati,

Eu passei por vários professores que me mandaram começar tudo de novo, isso é um equívoco em qualquer ensino musical. O que o músico adquiriu intuitivamente tem um valor incrível. Eu usei muito da informação, mas eu era um músico popular que ia incorporando as coisas. Houve períodos em que eu toquei muito mal na minha vida, e foram esses períodos em que eu segui à risca a técnica erudita, quando eu me dediquei totalmente à doutrina erudita (Comunicação pessoal)⁵.

Para Paola Picherzky, violonista argentina radicada em São Paulo, professora da FASM (Faculdade de Artes Santa Marcelina) e da FAAM (Faculdade de Artes Alcântara

³ Declaração de Paulo Bellinati em entrevista a mim concedida no dia 10 de abril de 2013.

⁴ Declaração de Daniel Murray em entrevista a mim concedida no dia 15 de março de 2013.

⁵ Declaração de Paulo Bellinati em entrevista a mim concedida no dia 10 de abril de 2013.

Machado) nas modalidades de violão popular e erudito, o caminho de estudo onde o aluno de música popular procura noções de técnica de violão erudito pode ser

(...) perigoso se a postura for a de mudar o jeito de tocar. Agora, se a postura for a de ampliar o jeito de tocar, ele não precisa deixar de tocar como antes. O estudo da técnica é uma ampliação da sua capacidade. Acho que não dá para abandonar o seu jeito de tocar, o pensamento deve ser diferente: tem certas coisas que realmente não dá para tocar com a mão toda certa, mas se você vai tocar uma peça solo, do Marco Pereira, do Ulisses rocha, você tem que estar com uma postura boa. Dou aula pra muita gente que vem da música popular, e quando eu entro com esses detalhes, eu acho que o ponto é esse: não é para mudar, é para tentar fazer coisas diferentes, e ir adaptando. É um processo, a pessoa tem de estar a fim, tem de se ligar nesse pensamento. (Comunicação pessoal)⁶

De fato, durante esta pesquisa, na aplicação com os alunos, procuramos não interferir em suas escolhas estéticas, recordando sempre da questão de que a técnica pura pode ser vista como uma ferramenta adicional que auxilia na expressão musical do instrumentista, e não como uma fôrma onde o músico deve se encaixar. Ulisses Rocha dá um exemplo de como pode ser construída uma técnica de violão que utiliza das duas vertentes do instrumento, de acordo com a necessidade do violonista:

Consegui achar um jeito misto de achar coisas boas do violão popular, o toque do polegar com apoio, a rítmica do violão popular (do baden) que depende de um jeito de você apoiar o dedo pra dar estabilidade na mão. Nesse processo todo eu consegui filtrar coisas importantes de cada aspecto e agora faço um *mix* muito confortável. No mesmo concerto, na mesma música, usar as duas técnicas, se eu quiser. A conquista tem sido muito boa nesse aspecto. Eu não mudo de time, vou agregando as informações e aumento meu dicionário de recursos.⁷

Refletindo sobre o aprendizado de violão desenvolvido outrora, podemos inferir que o estudo de técnica pura realizado através de métodos desenvolvidos para o violão de concerto deve ser adequado às necessidades pontuais do violonista popular, visto que este também estuda outras frentes, como improvisação, arranjos, acompanhamento, entre outras.

Ao analisarmos métodos tradicionais de técnica do violão, podemos observar que, para cumprir o programa de estudo proposto, o violonista demandaria muitas horas diárias só do estudo do mecanismo. Até mesmo os cadernos da *Serie Didactica para Guitarra* de Abel Carlevaro, se cumpridos integralmente, demandam muitas horas de estudo por um longo período de tempo até que todos os mecanismos sejam assimilados. Tendo isso em vista, podemos afirmar que o trabalho sobre os mecanismos e sobre as ferramentas técnicas com o estudante de música popular deve ser consideravelmente mais objetivo.

⁶ Declaração de Paola Picherzky em entrevista a mim concedida no dia 15 de agosto de 2013.

⁷ Declaração do Prof. Ulisses Rocha em entrevista concedida no dia 14 de julho de 2013.

Esta seleção deve ser feita pelo professor, que deve buscar atrelar tais estudos à prática musical. De acordo com declaração de Paola Picherzky⁸:

Entra na questão: quem é o professor que está dando o estudo de técnica? Qual a orientação que você vai dar? Ou é uma técnica apenas para dar musculatura? Quando você faz associações de repertório, entre os estudos mais básicos e o repertório de concerto, ou da música popular, ou ainda dos arranjos do próprio aluno, fica muito mais interessante. (Comunicação pessoal)

É importante atentar para o fato de que todos os violonistas entrevistados passaram, em determinado momento de seu aprendizado musical, pela escola tradicional do violão clássico, e que esta formação impreterivelmente influencia sua vida profissional contemporânea, tanto no âmbito performático quanto no âmbito composicional. Com raras exceções, as peças para violão solo escritas por esses compositores (por exemplo, de Marco Pereira, Paulo Bellinati e Ulisses Rocha) demandam um grande trabalho de técnica instrumental e exigem certa fluência em diversos mecanismos comumente trabalhados num estudo aprofundado de técnica. Acreditamos que é possível dinamizar o estudo da técnica pura através de exercícios que trabalhem pontos específicos que se mostram necessários em cada fase de aprendizado do instrumentista, sem que seja necessário reproduzir fielmente a maneira de estudo outrora seguida, cuja concepção demandava muitas horas diárias de estudo de técnica.

Reflexões a partir dos resultados obtidos:

A *performance* de música popular requer uma resposta mais rápida do instrumentista. A improvisação está frequentemente presente, e mesmo quando não está, o músico popular precisa ter uma interação com os outros músicos, o que permite que a performance não seja estática. Assim, a capacidade de lidar com o que chamamos de “erro” faz com que surjam novas ideias musicais a serem desenvolvidas durante a mesma performance. Esta habilidade deve ser praticada, estudada, assim como o músico erudito dedica muito tempo do seu estudo à técnica porque na música erudita o erro é visto como um acidente na performance.

Bouny (2011: 7) afirma em seu artigo que “A questão de como lidar com erro é vivenciado de forma diferente pelo músico erudito e pelo músico popular. Enquanto o músico erudito parece ter medo do erro, o músico popular parece brincar com ele”.

Tendo em vista o cuidado para não interferir na opção dos alunos voluntários pela estética da música popular, o estudo da técnica pura associada ao violão de concerto foi, nesta pesquisa, apresentado como uma gama de recursos a serem adquiridos e utilizados

⁸ Declaração de Paola Picherzky em entrevista a mim concedida no dia 15 de agosto de 2013

de forma a otimizar a *performance*. Sobre a aplicação da técnica pura com os alunos de violão popular da UNICAMP, o Prof. Ulisses Rocha diz:

(...) eles [os *alunos*] vêm para mim muito com o anseio do estudo da harmonia, da improvisação, do arranjo, da técnica mais objetiva. (...) Você fez duas coisas interessantes que agora eu estou detectando durante nossa conversa: se colocar na posição de uma pesquisadora e não de uma professora: eles acabaram se submetendo ao teste não como obrigatoriedade, mas como uma pesquisa, uma experiência, e acabaram tendo o retorno sem perceber que estavam tendo uma aula de técnica (...). Sempre cobreí deles os exercícios, eu mencionava o Carlevaro, mas acho que eles me procuram com outra cabeça, para passar informações de outros âmbitos e, dessa questão técnica, eu nunca obtive resposta, e assim quando você começou a trabalhar com eles essa resposta veio". (Comunicação pessoal)⁹.

Como já citado, acreditamos que a maior contribuição deste estudo – tendo em vista que a maioria dos alunos voluntários participou da pesquisa por apenas um semestre – foi o estímulo à reflexão e consciência da possibilidade de ampliação da clareza das ideias musicais, bem como do repertório sonoro e timbrístico que o estudo de técnica pode oferecer ao instrumentista. A realização das entrevistas nesta pesquisa trouxe a perspectiva de como esse estudo atento da técnica instrumental acaba sendo aplicado na vida profissional do violonista, e também trouxe novas ideias de abordagem para que não haja demasiada influência sobre sua *performance* artística, caso esta não seja a intenção. Estas reflexões, aliadas à metodologia desenvolvida e aplicada, podem auxiliar o instrumentista em formação a trabalhar uma maior gama de ferramentas técnicas.

Referências bibliográficas:

BOUNY, Elodie. Reflexões sobre as diferenças entre a formação musical erudita e a formação musical popular do violonista. In: Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, V, 2011, Curitiba.

CARLEVARO, Abel. Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental. Buenos Aires: Barry, 1979.

CARLEVARO, Abel. Série didática para guitarra – cuaderno n°1: Escalas diatônicas. Buenos Aires: Barry, 1966.

CARLEVARO, Abel. Série didática para guitarra – cuaderno n°2: Técnica de la mano derecha. Buenos Aires: Barry, 1967.

CARLEVARO, Abel. Série didática para guitarra – cuaderno n°3: Técnica de la mano izquierda. Buenos Aires: Barry, 1974.

CARLEVARO, Abel. Série didática para guitarra – cuaderno n°4: Técnica de la mano izquierda (conclusión). Buenos Aires: Barry, 1974.

⁹ Informação do Prof. Ulisses Rocha em entrevista concedida no dia 14 de julho de 2013.

FRASER, Márcia Tourinho Dantas , GONDIM, Maria Guedes Gondim. Da fala do outro ao texto negociado: discussões sobre a entrevista na pesquisa qualitativa. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-863X2004000200004&script=sci_arttext>
Acessado em 15/12/2012.

PUJOL, Emilio. Metodo Razionale per chitarra: basato sui principi della scuola di Tarrega. Volume I, Ricordi: 1954.

QUEIROZ, M. I. P. Variações sobre a técnica de gravador no registro da informação viva. São Paulo. T.A. Queiroz, 1991.

O processo de composição aplicado ao violão solo em "Cueca" de Agustín Barrios, uma análise comparativa

Carlos Alfeu Guerra Gomes - UFMS

carlosalfeuviolao@gmail.com

Resumo: Este artigo estuda a "Cueca" de Agustín Barrios para violão solo, considerando-a elemento da tradição de sintetizar danças populares com a finalidade de apresentar tais composições em concertos, e não em salões ou folguedos populares. Nossa metodologia busca comparar os elementos musicais presentes na dança tradicional chilena denominada "cueca andina" com a partitura da obra de Barrios, a comparação se deu em termos de harmonia, ritmo e construção dos temas. Como estudo de caso, tomamos um vídeo sobre esta região abordando sua dança e música, e transcrevemos os elementos musicais da dança popular. O artigo traz uma breve introdução histórica sobre a dança popular denominada Cueca e ainda uma contextualização dessa dentro da produção de Barrios.

palavras-chaves: Agustín Barrios. análise musical. cueca. violão.

Abstract: This article studies "Cueca" by Agustín Barrios for solo guitar, considering it a traditional element to synthesize popular dances with the purpose to play this composition in concerts, not popular events. Our methodology seeks to compare the music elements in the popular dance of Chile, named "cueca andina" with the score of Barrios in harmony, rhythm, construction of themes and idioms. As a case study, we choose a video about this region discussing your dance and music, and transcribe the music elements of the popular dance. The article brings a short historic introduction about the popular dance Cueca and a contextualization of it inside the production of Barrios.

keywords: Agustín Barrios. music analysis. cueca. acoustic guitar.

1. Introdução

A dança nacional chilena "cueca" deriva da zamacueca e esta, por sua vez apresenta diferentes teorias em torno de sua origem. Eid (2012:73) cita que o historiador chileno Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) em seu texto *La zamacueca y la zanguaraña* afirma que por volta de 1824, ou um pouco antes, a zamacueca passou de Lima para o Chile.

José Zapiola¹ a entende como um gênero peruano e data sua primeira referência em Lima no ano de 1823. Na publicação de Zapiola - "*Memories of thirty years*", de 1872 - há numerosas e variadas classes de "zamacuecas", o que nos leva, desde o princípio a entendê-la como um gênero arquetipo que assume diferentes ramificações e reinterpretações. Estas e outras danças foram trazidas pelos batalhões do exército que participaram na Expedição Libertadora do Peru, comandada por José de Sanmartín² e

¹ José Zapiola Cortés; Santiago(1802 - 1885) Músico e escritor chileno. Clarinetista autodidata, autor do hino de Yungay (1839). Diretor de bandas militares (1823-1832), posteriormente foi diretor do Conservatório de Música (1857-1858) e maestro da catedral de Santiago (1864-1874).

² Francisco de San Martín y Matorras (Yapeyú, 25 de fevereiro de 1778 — Boulogne-sur-Mer, 17 de agosto de 1850) foi um general sul-americano cujas campanhas foram decisivas para as declarações de independência da Argentina, Chile e do Peru.

Bernardo O'higgins³ e sabe-se que nesta expedição haviam participado numerosos negros como parte dos regimentos, e que eles para alegrar e animar suas noites, se acompanhavam da guitarra para interpretar danças e canções populares.

"...a zamacueca chega primeiro nos salões da época. As bandas que acompanhavam ao Exército Libertador introduzem desde o Norte do Chile aquela dança.(...) Foi tanta a popularidade e expansão que logo destronou o "cuando" como dança nacional (o "cuando" havia chegado ao Chile com o Exército Libertador em 1817)"⁴ (URREA, s/a.; p.219)

Dessa forma, podemos entender a zamacueca como uma dança trazida pelos espanhóis na colonização do Peru - talvez, uma derivação do fandango - que foi influenciada pela cultura crioula - ou seja: afro-rural (URREA, s/a, p.219).

Em 1979 o governo chileno decreta o reconhecimento da dança tradicional "cueca" como "dança nacional do Chile" e que é "*a mais genuína expressão da alma nacional. Em suas letras encontramos todo sentimento e essência do ingênuo povo chileno*", sendo que "*a multiplicidade de sentimentos que nela se conjugam refletem a expressão autêntica nacional*".(Ministerio Secretaría General de Gobierno, Decreto n.23, 1979: s/p).

Sua coreografia tradicional é composta por um casal em que o homem trata de cortejar a mulher. Seu movimento constitui em voltas e meia-voltas dos bailarinos que carregam um lenço balançado ao sabor do vento. "A que se encontra no norte chileno é chamada de cueca andina, ou cueca nortina, e é conhecida pelas interpretações musicais instrumentais" (RIVERA, 2011, p.170). Nesta região não se canta as letras das canções, somente se executa a melodia pelos instrumentos: trompete, tuba, e o ritmo pelo: bumbo e caixa. Sobre os músicos, Borie nos relata:

"Nem todos que tocam instrumentos musicais no Norte Grande do Chile são considerados e nem se consideram músicos. Os que tocam em carnaval são denominados "sopradores, tocadores ou tarkeros", e geralmente só tocam nessas ocasiões. Por outro lado, quem toca em conjuntos musicais (bandas folclóricas, de metais ou lakitas⁵) e que, por dinheiro, compromisso ou mesmo devoção, participam em diversas manifestações: festas religiosas, festas cívicas, festas beneficentes, matrimônios, funerais, etc, são músicos profissionais e esta escolha é considerada uma carta de apresentação, um bem cultural, uma produção musical que circula pelos centros culturais locais. Como consequência recebem admiração e respeito do povo, assim transmitem sua música sem modificação, tal como eles escutam pela primeira vez, na maneira tradicional." (Borie et ál., 2006)⁶.

³ Bernardo O'Higgins Riquelme (Chillán, 20 de agosto de 1778 — Lima, 24 de outubro de 1842) foi um militar e estadista chileno, considerado o *pai da pátria*. Foi uma das figuras militares fundamentais da independência e o primeiro chefe de estado do Chile independente, sob o título de Diretor Supremo, entre 1817 e 1823, quando renunciou voluntariamente ao cargo para evitar uma guerra civil, exilando-se no Peru até a sua morte.

⁴ "La zamacueca llega a Chile, en el año 1825 desde Perú, con el Ejército Libertador que vuelve desde el país hermano luego de haber ayudado a su Independencia. Las bandas que acompañaban al Ejército Libertador introducen, desde el norte de nuestro país, aquella hermosa danza. Fue tal su popularidad y su expansión que pronto destronó al "Cuando" como danza nacional (el "Cuando", había llegado a Chile con el Ejército Libertador, en 1817"

⁵ Lakita: Flauta pan praticada no norte do Chile

⁶ "no todos los que interpretan instrumentos musicales en Azapa (y por extensión en el NGC) son considerados ni se consideran a sí mismos músicos. Quienes tocan en carnavales son denominados sopladores, tocadores o

Já tratando da cueca em si, Palacios (2001: s/p) afirma que como a maioria das formas de música folclórica chilena está em compasso binário composto e possui estrutura fraseológica bipartida e simétrica - normalmente com 8 compassos - que se agrupa em períodos maiores e pode chegar a 48 ou 52 compassos - precedidos ou não de introdução.

Tocada tradicionalmente em modo maior, mantêm-se harmonicamente nos graus I e V. "Em algumas localidades podemos encontrar em seu repertório versões na tonalidade menor com função I, IV, V, - inclusive com modulação transitória à relativa maior ou modo maior com a utilização do V/V." (PALACIOS, 2001: s/p).

2. Contextualização

Segundo Pereira⁷ (2013: 02), o repertório de violão no tempo de Barrios era de danças de salão importadas da Europa, transcrições de obras ou fragmentos de obras para piano ou violino, e de peças de caráter estilístico espanhol, com ênfase na produção de Francisco Tárrega. Dessa forma Barrios quando começa a compor, já possuía material que lhe fornecia um ponto de partida estrutural para suas composições.

Por outro lado sabemos que os violonistas populares latino americanos desde o séc. XIX executavam ao violão pequenas peças em ritmo de danças populares. "A inovação proposta por Barrios é compor peças sobre ritmos folclóricos contudo fazendo uso do refinamento, em termos de condução de vozes, encontrado no repertório europeu". PEREIRA, (2013: 02). Sob este aspecto, podemos enquadrar parte da produção do compositor como uma apropriação latino americana de um processo de transcrição já anteriormente proposto por Tárrega (1852-1909). O que chama a atenção nessa produção de Barrios é a complexidade e riqueza de sua escrita instrumental, que muitas vezes chega a sustentar quatro vozes, como fica claro no exemplo 01.

Ex. 01:

Compassos 33 à 35, "Cueca", Barrios, transcrito por Jason Waldron⁸

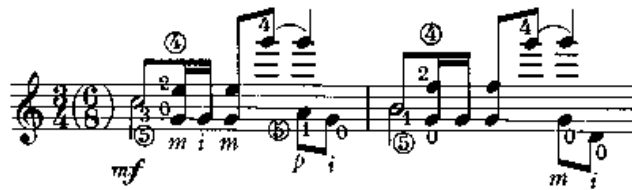
tarkeros19 y, generalmente, sólo lo hacen en ese espacio-tiempo, cuando es necesario hacer un llamado multitudinario a la lluvia con instrumentos aerófonos. Por otra parte, quienes tienen conjuntos musicales (bandas folclóricas, de bronces ou lakitas) y que, por dinero, compromiso o devoción, participan de diversas instancias sonoras: fiestas religiosas, fiestas cívicas, fiestas benéficas, matrimonios, cortes de pelo, funerales, etcétera. Son músicos, aunque también pueden recibir los epítetos anteriormente señalados".

⁷ Dr. Marcelo Fernandes Pereira, professor adjunto do curso de Música da UFMS, orientador neste artigo.

⁸ Jason Waldron: violonista concertista e professor, nascido na Tasmânia.

Outro elemento importante é a caracterização estilística de danças populares com seus complexos ritmos e antecipações, como fica claro neste exemplo:

Ex. 02:



Compassos 01 e 02 de "Cueca", Barrios

3. Análise

A análise comparativa neste artigo será baseada no vídeo: "Danza Del Norte: Cueca Nortina", produzido pelo Grupo de Proteção Folclórica Chañar Antofagasta⁹ e financiado pelo F.N.D.R. (Fundo Nacional de Desarrollo Regional) do Chile em 2012 pelo projeto "Conozcamos nuestra Región a través de sus Cantos e Danza Tradicionales" e disponível na internet no site: <http://www.youtube.com/watch?v=txNGBhdf9pw>.

A instrumentação da "cueca andina" apontada como exemplo nos traz a formação com: trompete, tuba, caixa e pratos substituindo o bumbo. A música, em 6/8 e no andamento allegro em 120bpm, segue sua estrutura em: introdução e temas A e B, sendo (intro.-aabb-aabb-aabb-a'), cada qual fazendo a seguinte execução:

Introdução: Os instrumentos seguem na tonalidade de Dó menor, sendo nos dois primeiros compassos na tônica, e nos dois últimos no quinto grau maior, ou seja, em Sol maior, tornando o si bemol da armadura de clave natural.



Primeiros compassos "Cueca andina",

Após os quatro primeiros compassos caixa e pratos entram. Nesta introdução escrita em doze compassos a harmonia segue em: dois compassos I grau e dois compassos V grau com a tuba sempre na nota Sol, terminando o último compasso na harmonia de Dó menor e segurando na nota Dó trompetes e Sol quinta à baixo tuba em semibreve pontuada.

⁹ Grupo de Proteção Folclórica Chañar Antofagasta: Desde 1993 tem como objetivo fomentar a identidade regional através de apresentações pelo Chile e distribuição de material didático às instituições de ensino sobre preservação da cultura. Tem várias produções musicais entre: cds, dvds e livros.

Introdução "Cueca Andina", compassos 05 ao 13.

Temas A e B: Seguindo a forma tradicional desta dança, este exemplo nos mostra duas frases melódicas formadas por quatro compassos cada. A mudança de tonalidade nos temas para Eb (Mi bemol) caracteriza a relativa maior da introdução, e imprime a identidade da região, já que esta estrutura, como já vimos, é encontrada apenas em algumas localidades do Chile.

A harmonização desta primeira parte está disposta desta maneira: I - V - V - I. Exposto o tema nos quatro compassos, sua frase é repetida, havendo a *anacruse* no último compasso do tema A que, neste primeiro caso é o compasso 21, para chamar o segundo tema da música. Segue o exemplo:

Primeiro tema (A), "Cueca andina", compassos 14, 15, 16 e 17 na primeira fig. Logo ao lado, compasso 21 chamando em semínima para o segundo tema (B).

No segundo tema observamos melodia com notas sobre a harmonia que continua como o primeiro tema (I - V - V - I), e repetidas como descrita as peças tradicionais e predominante em 6/8.

Segundo tema (B), "cueca andina", compassos 22 à 25 e ao lado compasso 29, finalizando o tema.

4. A "Cueca", A. Barrios

Introdução: A composição de Barrios, em allegro, na tonalidade de Dó maior têm em seus quatro primeiros compassos a harmonia em (I - V - I - V), os mesmos graus desenvolvidos na introdução da "cueca andina", (I - I - V - V).

Com a distribuição das vozes dos instrumentos tradicionais da dança para violão solo observamos nos graves o Dó em mínima substituindo a tuba e no final do compasso as notas Lá e Sol fechando a frase, seguindo a mesma rítmica para o acorde de Sol maior, começando com sua terça, Si, seguido de Sol e Ré.

Formando os acordes após a 12a posição do braço do violão temos a sensação da rítmica da caixa na nota Sol, tocados juntos com a voz do trompete nas notas Mi e Sol para o I grau e Fá e Sol para o V grau. Toda esta linha escrita está com a mesma linha rítmica dos compassos 5 à 12 da cueca andina demonstrada, com acréscimo de sincopa.

Primeiros compassos "Cueca" Agustín Barrios

Na continuação da introdução o ritmo é exposto de forma mais dançante. Abrindo em 3 vozes encontramos na terceira voz a utilização de harmônicos, identificando o primeiro caso de idiomatismo de Barrios, que segundo Scardueli (...) refere-se a um recurso específico que caracteriza a sua execução, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução (2007, p.139).

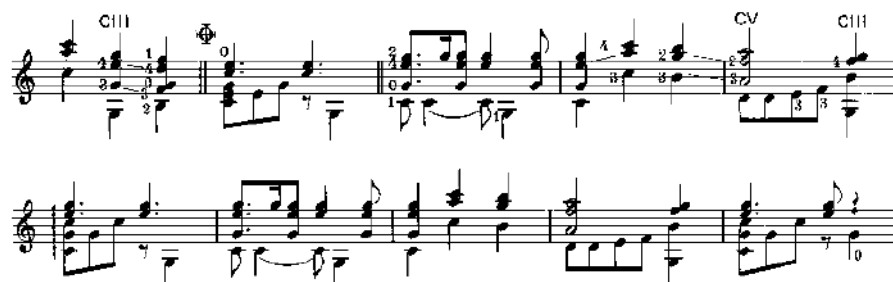
A estrutura harmônica fica assim: IV, I, dominante 7 V, V7, IV - I, e cromatismo harmônico nos dois últimos compassos, IV, IV#, V, VI, VI#, V, este último com a terça no baixo, seguindo toda essa voz em: Fá, Fá#, Sol, Lá, Lá# e Si na corda Ré.

Compassos 5 à 11, "Cueca", Barrios.

Temas: O primeiro tema é exposto em oito compassos na mesma tonalidade da introdução em (I, V, I, V, I, V, Dom.7V, V), com o refinamento de harmonia na introdução da dominante da dominante, condução de vozes e rítmica semelhante à pratos e tuba da "cueca andina" apresentada neste artigo.

Primeiro tema, compassos 12 à 20, "Cueca", A. Barrios

A partir do compasso 21, cria-se uma ponte para a entrada do segundo tema em sua relativa menor com melodias em oitavas e harmonia em I - V graus.. Aqui Barrios desenvolve o tema e o desconstrói com rápida sustentação na tonalidade subdominante, sincopas, e variações rítmico/melódicas. No compasso 31(Coda) retoma na tonalidade em Dó maior apresentando um novo tema.



Compasso 21 à 39, "Cueca", Barrios.

No compasso 40 explora ferramentas composicionais adicionado a linguagem própria de seu instrumento como a tambora¹⁰. Com este recurso Barrios faz uma referência ao bumbo que acompanha as bandas militares. Battistuzzo (2009) pontua: "Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna" (Ibid.,p.75).

Conforme Dionísio Aguado (1784-1849) em sua *Escuela de guitarra* (1825), este recurso demonstra a capacidade da guitarra (violão) em imitar o efeitos de outros instrumentos.(...) O caráter mimético, segundo o autor, se refere à semelhança de sonoridade com o *tamborón* (bumbo grande) que acompanha a música militar. (Ibid.,1825,p.49).

Sua harmonia segue a forma da cueca tradicional com pequena variação em cadência (compasso 45), sendo (IV, IV, IV - I - V, I, IV, dom.7 II - II, V, I).

Ligados e cromatismo melódico em dó mixolídio, é encontrado nos compassos 49 à 57, explorando virtuosidade e técnica na execução, quando a partir daí volta à tonalidade original chamando na dominante Sol maior, com baixos bem destacados em ascendência no compasso 60. Como PEREIRA nos explica (2012: 03) "o violão é um instrumentos de volume reduzido, mas que dentro de sua gama dinâmica tem grandes possibilidades de nuances - qualidades apresentadas também em relação às suas possibilidades timbrísticas e agógicas. Além disso, encontramos nele um instrumento polifônico - contudo de mecânica bastante limitadora, e quando as limitações são superadas pela escrita, e o discurso musical flui, podemos tratar de uma escrita idiomática."

Nas últimas linhas escritas vemos o ritmo mais leve seguido de melodias curtas dando uma ideia de finalização.

Para finalizar a "Cueca", Barrios a repete desde a introdução à Coda (final do desenvolvimento do segundo tema) e conclui em acorde de Dó maior.

¹⁰ "A tambora é um efeito de percussão que se obtém por meio de um golpe seco e forte, produzido por um só dedo da mão direita, estendido e deixado cair com força sobre as cordas, bem perto do cavalete" (SÁVIO, 1973, p.5).

The musical score consists of five staves. The first staff is labeled 'Tambora' and contains a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second and third staves continue this pattern with various fingerings and dynamic markings. The fourth staff shows a melodic line with fingerings and a 'D.C. al Fine' marking. The fifth staff concludes the piece with a 'Fine' marking.

Compasso 40 à 62, "Cueca", Barrios.

5. Conclusão

Após as análises pudemos concluir que Barrios em sua composição "Cueca" segue alguns arquétipos estruturais da tradicional dança chilena e a partir desta, acrescenta elementos idiomáticos do violão se apropriando das ferramentas composicionais e de transcrições encontradas no repertório solista europeu.

No desenvolvimento do tema Barrios imprime sua identidade e explora recursos como de variações e desenvolvimento temático, além de lançar mão de passagens em harmonia e modal - como o sustentar o si bemol em alguns trechos acima assinalados. Ainda a respeito da harmonia sua escrita é cuidadosa, se utilizando de pequenas incursões na região da relativa menor, e dominante da dominante, que fogem da harmonia tradicional da cueca. Finalizando a peça, encontramos uma cadência não usual em dominante com sétima do II grau e a sustentação do si bemol em duas pautas.

Nesta peça encontramos a complexidade e riqueza de sua escrita instrumental, aliada a inovação de compor peças sobre ritmos folclóricos, fazendo uso do refinamento e linguagem própria do instrumento. Isto denota que obviamente Barrios pensou a peça como uma obra para ser ouvida, mais que para ser dançada ou coreografada.

6. Referência Bibliográficas

- AMARO, Elizabeth González de. *Agustín Barrios: Patrimonio de America*. s/ ed. Uruguay. Oficina de Publicaciones. s/a.
- BATTISTUZZO, Sérgio A.C., Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição para violão solo. 2009. 174p. Dissertação (Mestrado em Música). Unicamp. Campinas/SP, 2009.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. O sentido da análise musical. *Revista Opus*. Campinas/SP, ano 12, n.12, p. 33-56, Dez. 2006.
- DUDEQUE, Norton. *História do violão*. Série Pesquisa n.13. Curitiba, Paraná. Editora UFPR, 1994.
- EID, Félix Ceneviva. Música e identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios Mangoré. 2012. 147p. Dissertação (Mestrado em Música). Univ. Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" Instituto de Artes. São Paulo, 2012.
- MEDEIROS, Daniel R. Discussão sobre dois aspectos característicos à obra composicional de Delsuamy Vivekananda Medeiros (1938-2004). *Revista do Conservatório de Música, UFPEl*, Pelotas, n.3, 2010, p.80-114.
- PALACIOS, Margot Loyola. La zamacueca: una modalidad regional en Argentina, Chile y Peru. *Fondo de Investigación e Documentación de Música tradicional Chilena*. Valparaíso, Chile. Artigos/art.03, 2001. <http://margotloyola.ucv.cl/articulos/art03.html>.
- PEREIRA, Marcelo Fernandes e GLOEDEN, Edelson. Aparentamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. In: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - João Pessoa, 2012.
- PEREIRA, Marcelo Fernandes e NOGUEIRA, Gabriel. O ciclo das quatro valsas venezuelanas Antonio Lauro: considerações para uma performance intelectualmente embasada. XXIII Congresso da ANPPOM. Agosto/2013.
- RIVERA, Geraldo Mora. Etnografía, imagen y sonido en el norte grande de Chile. *Nómades*, Bogotá, Colômbia, n.35, out. 2011, pág. 167-181.
- SÁVIO, Isaías. *Efeitos violonísticos e modo de execução de ornamentos*. 1 ed. São Paulo, Ricordi, 2000.
- SOLIS, Mario Silva. La creacion musical chilena, 1982. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, vol. 30, ano 2010 n. 158.
- STOVER, Richard D. *Six Silver Moonbeams, the life and times of Agustín Barrios Mangoré*. 1 ed. California, USA, Querico Publications, 1992.
- STOVER, Richard D. *The guitar works of Agustín Barrios Mangore*. 1 ed. Miami, Florida. Belwin Mills, 1977.

URREA, Roberto. Larga historia de la cueca. *Revista Archivum*, Valparaíso, ano IV, n. 5.

VEGA, Carlos. La forma de la cueca chilena. *Revista Musical Chilena*, Santiago de Chile, vol. 3, ano 1947 n. 22-23.

PERFORMANCE MUSICAL: UMA PROPOSTA BASEADA NO OLHAR TEATRAL

Dayane Battisti – EMBAP
Daya_battisti@hotmail.com

RESUMO: O principal objetivo deste trabalho é elaborar uma proposta de performance musical sob a perspectiva cênica, incorporando elementos utilizados no teatro – como cenário, figurino, iluminação e roteiro – na concepção de um recital convencional de violão erudito, que será realizado em dezembro de 2013, no Concerto de Formatura da autora. A revisão bibliográfica apresenta conceitos de performance e interpretação musical, dando enfoque especial aos autores da área musical que demonstram preocupação com a parte visual e cênica da performance. Em seguida, são citados os termos das artes cênicas para então, apresentar a proposta de performance musical alicerçada à estes conceitos.

Palavras chave: Performance musical; Violão; Teatro.

ABSTRACT: The main objective of this work is to develop a proposal for a musical performance from the perspective scenic, incorporating elements used in theater - as scenery, costumes, lighting and script - in developing a conventional classical guitar recital, to be held in December 2013, in the author's Graduation Concert. The literature review presents the concepts of performance and musical interpretation, giving special emphasis to the writers of musical area that demonstrate concern about the visual part and scenic part of the performance. Then the terms of Scenic Arts are cited, to then submit the proposal to the musical performance grounded these concepts.

Key Words: Musical performance; Guitar; Theater.

Performance e Interpretação Musical

O termo em inglês “performance” não possui uma tradução exata, ou seja, não existe uma palavra que traduza toda a abrangência de seu significado. No meio musical, muitas vezes, o termo *interpretação musical* é utilizado como sinônimo de *performance musical*, apesar do primeiro estar ligado, mais especificamente, ao aspecto sonoro da performance musical.

Costa (2010: 17) deixa claro que “ao utilizar-se a expressão performance musical, estamos abordando o aspecto não só auditivo mas também corporal, físico, o aspecto da apresentação, do espetáculo em si. É o desempenho do músico durante sua atuação diante de uma plateia.”

Além destes termos, Stravinsky (1996: 112) traz um terceiro termo a ser considerado: a execução musical. Segundo ele, “a ideia de execução implica a estrita realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente”, ou seja, seria a transmissão direta da obra para o ouvinte, sem intervenções do intérprete.

Laboissière estabelece uma divisão em três movimentos interpretativos: a criação; a interpretação; e a escuta com recriação. O primeiro dos movimentos interpretativos, envolve o momento da composição da obra. Discorrendo mais sobre o compositor e sua obra, a autora afirma que

A interpretação tem início na hora em que é gestada pelo compositor, cujo processo criativo tem sido discutido sob diferentes aspectos, principalmente do ponto de vista de uma construção estético-musical. Esse processo, visto como um segmento lógico, concentra-se em tentativas que revelam uma constituição complexa, na qual o termo “inspiração” significa um acontecimento ligado ao inconsciente. (LABOISSIÈRE, 2007: 112).

De uma forma geral “A música nasce do compositor, é mediada pelo intérprete e é completada na escuta pelo ouvinte.” (LABOISSIÈRE, 2007: 118). O segundo movimento interpretativo trata da performance musical em si e do intérprete neste contexto em que intérprete e performer se confundem, pois é o momento em que uma interpretação (escolhas que influenciam principalmente o aspecto sonoro) é apresentada ao público pelo músico.

Cabe agora situar o *performer*, porém lembrando criação e fruição como duas faces inseparáveis e complementares de um único acontecimento: a interpretação musical, além de confirmar que a música só existe mediante a *performance*. [...] Isto significa também dizer que o intérprete, como criador e receptor que também é, constrói e recria o sentido musical da obra que, numa terceira instância, é “completada” pelo receptor na escuta. Nessa recriação, a partitura é uma constante questão para o intérprete (*performer*), no encontro de suas próprias respostas técnicas, estéticas e epistemológicas. Nesse processo performático, o manejo do material é diverso do anterior, porque já se tem em mãos um “produto” que vai ser mediado pelo intérprete. (LABOISSIÈRE, 2007: 118-119)

O terceiro e último movimento interpretativo que completa a obra é a escuta. Ela “constitui a última fase da música como acontecimento interpretativo, no qual os sons produzidos, expandindo-se no tempo-espço como fluxo sonoro, vão ser captados pelo ouvinte, presentificando-se como forma sensível.” (LABOISSIÈRE, 2007: 124)

Considerando que cada performer é único, seus gestos que resultam de suas vivências também são singulares e decorrem de uma série de fatores que vão desde seu estado de espírito, suas escolhas musicais e suas atitudes em palco. Laboissière prossegue defendendo a performance musical como um momento único onde intérprete e obra se encontram, e as sutilezas da interpretação são recriadoras da obra.

É a materialização do encontro intérprete-obra, significando um estado de espírito, uma totalidade de situação e atitudes decorrentes dessa face a face que envolve o exterior e o interior, caracterizando o acontecimento musical. É como se ao intérprete fossem permitidas “olhadas” involuntárias, visto que ele não toma a partitura como uma réplica a ser feita, mas apreende-a constituindo-a por meio de uma visão global, em que sutilezas e detalhes, como marcas irrepetíveis, explicitam o “novo” nesse processo. Ele lê ou escuta não somente notas, frases, durações e intensidades, mas confere a esses elementos uma energia expressiva, evidenciando desse modo, o gesto musical, singular em cada *performer*. (LABOISSIÈRE, 2007: 101)

Zavala nos esclarece a diferença entre o que são gestos corporais e gestos musicais, e em sua pesquisa, analisa de que forma acontecem as inter-relações entre os gestos corporais e musicais a partir da sua interpretação de uma obra musical específica.

Os gestos corporais do intérprete fazem parte da *performance* e estão ligados de maneira inseparável à produção do som e à construção do discurso musical, cuja finalidade é a comunicação expressiva. Os gestos musicais, analogamente, são “movimentos” musicais intencionais, ou unidades de sentido musical. (ZAVALA, 2012: 2)

No momento da performance musical, os gestos musicais e corporais não estão apenas interligados, eles dialogam e se complementam, se entrelaçam e se confundem ao olhar do ouvinte. “Os gestos configuram a estrutura expressiva da obra, já que constroem uma unidade através da sua interação.” (ZAVALA, 2012: 101). A análise feita pela autora evidencia que o papel do corpo na construção do sentido musical é essencial, mas também que ainda resta muito a ser pesquisado nesta área.

Cenário, Iluminação, Figurino e Roteiro

A cenografia, segundo Cohen (2007: 26), “é considerada como uma forma de expressão artística que reúne arte e técnica na criação da espacialidade e de visualidade que propõe, ou dialoga com concepções de caráter cênico.” A autora procura reforçar essa visão em seu trabalho, através de definições que são relevantes em algumas circunstâncias históricas.

Muitos artistas modernos e contemporâneos preferem utilizar o que chamam de espaço “encontrado”, em oposição aos edifícios teatrais tradicionais. Oddey e White discorrem sobre as possibilidades desse espaço criativo. Eles consideram que “o espaço 'encontrado' envolve diretamente a cenografia e a encenação, onde as habilidades de artistas de teatro são instigadas para enfrentar o que é possível.” Entre os limites e as possibilidades “há uma intenção poética ao lado da prática, na qual o espírito do espaço se desenvolve conforme a natureza da encenação.” (ODDEY; WHITE; 2008: 148)

É importante ter claro a diferença entre cenografia e cenário, pois o primeiro refere-se ao espaço construído onde acontecerá a ação e o tratamento que pode ser dado a ele, enquanto o cenário é composto pelos objetos, iluminação e tudo que for acrescentado a este espaço. Em outras palavras, “cenografia é o tratamento do espaço cênico. O cenário é o que se coloca neste espaço. Assim, não há espetáculo teatral sem cenografia, mas pode haver sem cenário.” (GARCIA *apud* COHEN, 2007: 2)

De acordo com Roubine (1998: 146) o figurino “deve ser considerado como uma

variedade particular do objeto cênico. Pois ele tem uma função específica, a de contribuir para a elaboração do personagem pelo ator, constituindo também um conjunto de formas e cores que intervêm no espaço do espetáculo, e devem portanto integrar-se nele.”

Essa integração do figurino no cenário, criando uma unidade da imagem cênica, vem dos simbolistas e “conserva até hoje sua força de lei para a maioria dos encenadores que continuam trabalhando no quadro do palco italiano.” (ROUBINE, 1998: 147). Há ainda uma visão oposta a esta, onde o figurino, ao invés de se integrar no cenário, deve ser contrastante a ele.

A essa aspiração, a essa integração absoluta do figurino numa versão cenográfica de conjunto, pode-se opor uma visão diferente. Nela o figurino torna-se, pelo contrário, um dos pólos visuais da cenografia. O encenador não manipula mais, nesse caso, um princípio de unificação, e sim de oposição, de tensão. É o caso, em particular, quando o ponto de vista frontal é abandonado em proveito de um espaço plural. (ROUBINE, 1998: 148)

Transportando esses conceitos para o momento da performance musical, é importante perceber que o figurino – quer esteja integrado ao cenário ou contrastando com o mesmo – é um signo visual que será percebido pelo espectador e influenciará o terceiro movimento interpretativo citado por Laboissière: a escuta. Isto porque durante uma performance musical, não é possível separar o aspecto visual do auditivo, e a soma dos dois permitirá que o espectador complete o ciclo interpretativo da escuta como recriação.

Serroni (2002: 340) define Iluminação Cênica como “conjunto de equipamentos e técnicas que compõe o sistema de iluminação de uma sala de espetáculos. É composta por varas de luz, tomadas, refletores, cabos de condução elétrica, equipamentos de comando, etc.”

Todos estes equipamentos e técnicas podem gerar um resultado cênico que por si só pode ser interpretado como cenário. A iluminação também pode ser pensada como uma forma de tornar fluídas as mudanças de cenas, apresentar efeitos especiais, criar diferentes 'climas', localizar atores ou objetos, iluminar o espaço de ação, ou então, imitar a luz natural como os naturalistas buscavam.

Escrever um roteiro equivale a descrever os aspectos visuais de uma cena e não a escrever uma história em si. Para Comparato (2009: 28) “[...] o roteirista está muito mais próximo do diretor, da imagem, do que do escritor. O roteiro é o princípio de um processo visual e não o final de um processo literário.”

Field (1996, p. 17) também dá uma definição semelhante quando diz que “um roteiro é a história contada em palavras e imagens”, ele prossegue explicando o tempo em que os roteiros são escritos: “quando você escreve um roteiro, está descrevendo o que acontece, e

eis por que os roteiros são escritos no tempo presente.” (FIELD, 1996, p. 17).

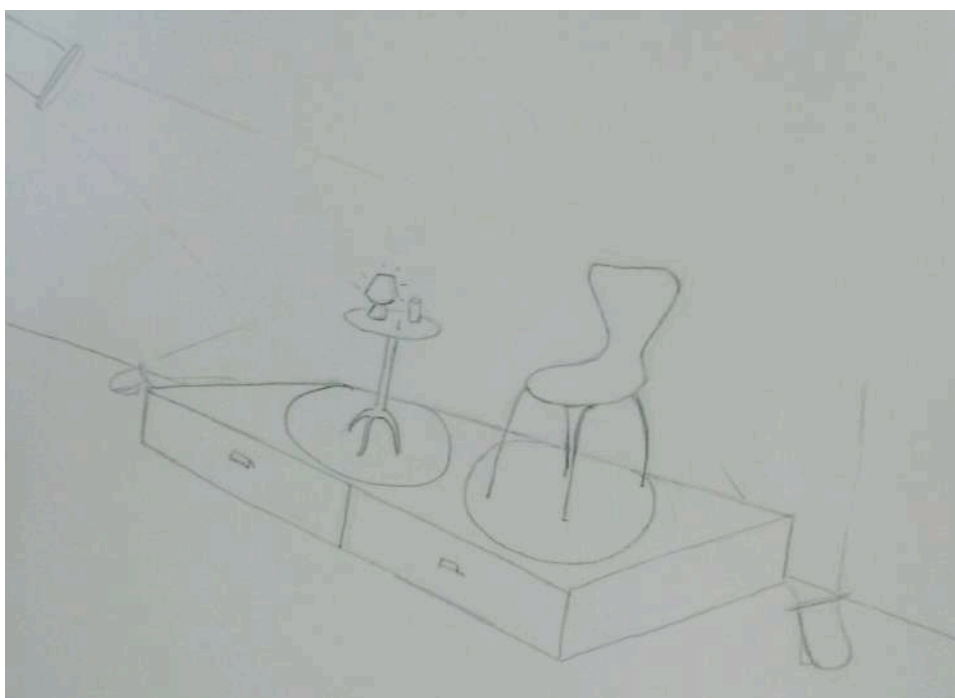
É fundamental para o roteirista ver e sentir a cena. Nossa imaginação deve estar treinada para ver as cenas em nossa mente. Como a nossa mente tem um limite, e como, com o tempo, esse exercício se torna repetitivo, devemos procurar ver também através de outros olhos e de outras mentes. (COMPARATO, 2009: 45)

Dessa forma, Comparato reforça a importância do roteiro como forma de descrever visualmente uma cena, utilizando o momento presente, pois o roteiro descreve o que acontece e através das falas e imagens, a história vai sendo contada.

Proposta de Performance Musical

As escolhas para a proposta foram feitas com base na bibliografia lida, nas experiências realizadas durante o ano e no gosto pessoal da autora, portanto, é apenas uma possibilidade dentre tantas existentes e que tem a ver também com o momento atual da autora. No decorrer de alguns meses, a proposta pode ser revisitada e alterada conforme as necessidades e possibilidades do que eventualmente surgirem. O local escolhido é o Museu Guido Viaro, que justamente por não ser um espaço projetado para apresentações artísticas, possui características próprias, de forma que a proposta de cenário e iluminação será adaptada a este espaço. Os concertos são realizados numa sala de exposições, com uma acústica muito boa, mas que não possui palco. Para sanar isto, são colocados dois tablados de madeira, elevados em aproximadamente 10 cm.

Para compor o cenário, foram utilizados conceitos de linhas curvas, que dão ideia de continuidade e fluxo e também objetos com essas formas. Segue o croqui do cenário e a descrição dos itens utilizados na composição.



Descrição dos itens do cenário:

- Dois tapetes lisos, cor lilás, formato redondo, dispostos no palco.
- Uma cadeira estilo formiga, com design arrojado, cor natural.
- Uma mesa auxiliar, pequena, redonda e alta, onde serão apoiados um abajur, um copo d'água, capotraste¹ e lixas de unha².

A iluminação será simples, pois o local não possui estrutura para uma iluminação mais elaborada. É possível colocar um refletor no alto, voltado para o palco para iluminação frontal, com angulação aproximada de 45°. Um abajur será colocado sobre a mesa de apoio e terá função decorativa no cenário e também de iluminação complementar.

Além disso, a proposta prevê luz de chão para iluminar e colorir o fundo. Para isso, serão utilizados dois refletores (um do lado direito do tablado/palco e outro do lado esquerdo) com gelatina de cor verde.

Por ser um recital de música erudita, o figurino foi pensado como traje social, mas fugindo um pouco do tradicional preto. Blazer branco, tecido com estampa brilhosa e delicada e com um corte diferenciado. Calça social cor chumbo e sapato preto. As cores do figurino são neutras, para não disputar com o cenário e com a iluminação. Segue croqui do figurino.



1 “[...] é um dispositivo usado para encurtar as cordas e assim tornar as notas mais agudas, em um instrumento de cordas como guitarra, violão, bandolim ou banjo.” Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Capo>. Acesso em 25 jul. 2013.

2 As lixas de unhas são utilizadas pelos violonistas para manter as unhas polidas e assim obter uma sonoridade melhor.

O roteiro foi elaborado nos moldes de roteiros de teatro e cinema, onde são apresentados primeiramente os personagens, em seguida cada cena com seu cabeçalho e descrição visual (margem justificada) complementada pelas falas dos personagens (margem reduzida dos dois lados e texto justificado).

PERSONAGENS

Apresentador

Dayane Battisti, violonista

La Catarina³, violão

INT. PREPARAÇÃO – CAMARIN

No camarim, Dayane aguarda o início do concerto. Inicia trabalho de concentração e descontração dos músculos. Repassa mentalmente o roteiro do concerto e aguarda chamada para o palco.

INT. APRESENTAÇÃO – PALCO

Apresentador sobe ao palco e inicia a fala de abertura de modo solene.

APRESENTADOR

Senhoras e senhores, boa noite! Sejam todos bem vindos ao Concerto de Formatura da violonista Dayane Battisti. A concertista da noite está concluindo sua graduação no curso superior de instrumento – violão, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, que hoje integra a UNESPAR; e durante os 4 anos de curso foi orientada pelo Prof. Dr. Orlando Fraga.

Agradecemos profundamente a presença de cada um de vocês! Solicitamos que desliguem seus celulares, por gentileza e desejamos um excelente concerto a todos.

Com vocês: Dayane Battisti.

INT. CONCERTO – PALCO

Dayane segura o violão pelo braço, com a mão direita. Entra e sobe no palco com passos seguros, numa velocidade tranquila. Ao chegar no centro do palco, em frente à cadeira,

3 O luthier Roberto Gomes mantém a tradição de batizar todos os violões que constrói com nomes espanhóis. Este instrumento, construído em 1993, recebeu o nome de “La Catarina”, pois foi construído para um catarinense. Além disso, a autora é catarinense também e nasceu no dia 25 de novembro, que é o dia de Santa Catarina. Em razão destas coincidências todas, o violão foi incluído no roteiro como personagem, e as falas deste personagem são equivalentes às músicas sendo executadas.

estabelece contato visual com o público, troca o violão de mão e segura-o com as duas mãos, numa posição quase horizontal, e agradece aos aplausos com uma reverência longa e sincera.

Ergue-se com um sorriso, acena levemente com a cabeça, agradecendo até cessarem os aplausos.

Certifica-se da posição da cadeira e senta com suavidade, posicionando o violão no local adequado. Confere calmamente a afinação de todas as cordas, inspira e inicia a primeira música.

CATARINA

Jaime Zenamon - Recuerdo

Dayane finaliza a música, abafa cuidadosamente as cordas com a mão direita, levanta o olhar para o público que começa a aplaudir e fica em pé. Sorri e agradece aos aplausos com uma reverência solene. Senta-se novamente e cumprimenta o público

DAYANE

Boa noite! Sejam todos muito bem vindos ao meu recital! Muito obrigada pela presença de todos os amigos e especialmente dos meus familiares que viajaram tantas horas para estar aqui nesta noite.

A pequena peça que acabei de tocar chama-se Recuerdo e foi escrita pelo compositor Jaime Zenamon, que atualmente reside aqui em Curitiba.

Agora vamos dar um grande salto histórico. Vamos para o Século XVI. O compositor é o francês Adrian Le Roy e a obra é Passamezze. Passamezze vem de Passamezzo, que é uma dança italiana do Séc. XVI. A origem do termo é incerta, mas o mais provável é que venha da junção das palavras 'passo' e 'mezzo'; ou seja, um passo e meio, referindo-se ao passo padrão desta dança. Como o compositor é francês, o Passamezzo virou Passamezze.

Esta obra foi originalmente composta para alaúde, por isso afinarei a terceira corda em fá sustenido e colocarei o capotraste na terceira casa; assim o som ficará mais agudo e mais parecido com o som do alaúde.

Dayane altera a afinação da terceira corda para F#, posiciona o capo na terceira casa e confere novamente a afinação. Inicia a música.

CATARINA

Adrian Le Roy - Passamezze (1520-1598)

Ao fim da música, Dayane levanta e agradece novamente. Em seguida senta-se, tira o capo e o coloca sobre a mesa de apoio e afina o violão. Na sequência começa a tocar o prelúdio.

CATARINA

Johann Sebastian Bach - Suite I pra Cello

- Preludio

A música termina, Dayane abafa o violão, olha para o público e levanta-se para agradecer aos aplausos.

DAYANE

A obra que acabei de tocar é o prelúdio da Suite I para Cello de Johann Sebastian Bach, compositor alemão do período barroco. Suiíte é um conjunto de danças e o prelúdio é a introdução da suíte.

Agora vou tocar na sequência três peças do compositor cubano Leo Brouwer. As duas primeiras são pequenos estudos de uma série de 20 estudos simples. Vou tocar o nr. 1 e nr. 6. Depois tocarei outra peça dele chamada Un dia de noviembre.

CATARINA

Leo Brouwer - Estudo I

- Estudo VI

- Un dia de noviembre

Ao fim das três obras, Dayane levanta-se novamente para agradecer aos aplausos. Senta-se. Confere a afinação. Toca a obra seguinte.

CATARINA

Waltel Branco - Só Nata Brasileira

- Preludio

- Acalando

- Ponteio

Dayane abafa cuidadosamente as cordas do violão ao fim do terceiro movimento. Olha para plateia que começa a aplaudir. Sorrindo, levanta-se e agradece. Senta-se. Confere mais uma vez a afinação.

DAYANE

Essa foi a Só Nata Brasileira, do compositor Waltel Branco. Natural de Paranaguá e atualmente reside em Curitiba. O título da peça faz uma brincadeira com uma forma musical bastante conhecida, que é a sonata. Ele separa a palavra e dá outro sentido: só – nata. Nata do leite. O sumo da música brasileira. Noel Rosa seria um desses representantes. Por isso Waltel o considera a Nata da música brasileira. E também é um termo da gíria carioca. Só dá nata. Legal, né? Como vocês puderam acompanhar pelo programa, é composta por três movimentos: prelúdio, acalanto e ponteio.

Antes de encerrar, eu gostaria de agradecer profundamente a presença de vocês, amigos, familiares, professores, pai, mãe, vó, irmãs, namorado... Agradecer também ao Museu pelo espaço e enfim: a cada um de vocês, em especial: meu muito obrigado!

Pra encerrar então, vou tocar o Preludio nº 5 de Heitor Villa-Lobos.

CATARINA

Heitor Villa-Lobos – Preludio 5

Terminando a última música, Dayane abafa as cordas do violão, olha para o público, levanta e agradece algumas vezes. Depois, retira-se do palco, segurando o violão pelo braço, da mesma forma que entrou, no início do concerto.

Conclusão

Através da revisão bibliográfica, foi possível verificar que diversos autores/pesquisadores da área de performance musical tem destacado a importância visual e cênica da performance, entre eles: Stravinsky, Laboissière, Costa, Lima e Zavala.

Em seguida, a pesquisa seguiu para o campo das artes cênicas, buscando definições sobre figurino, cenário, iluminação e roteiro, para que fosse possível elaborar uma proposta de performance musical utilizando estes elementos.

A partir dessa pesquisa e das experiências individuais da autora, foi elaborada uma proposta de performance musical para um concerto de violão erudito, incluindo figurino, cenário, iluminação e estruturada em forma de roteiro.

Referências

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009.

COHEN, Miriam Aby. *Cenografia brasileira do séc. XXI: Diálogos possíveis entre a prática e o ensino*. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007. Disponível em:<<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-17102007-090756/pt-br.php>>. Acesso em: 24 jul. 2013.

COSTA, José Roberto Froes da. *O corpo na performance musical : movimentação cênica como parte do recital violonístico*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2010. Disponível em:<<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24126/Corpo%20na%20Performanc e%20Musical.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 12 jul. 2013.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo: Annablume, 2007.

ODDEY, Alison; WHITE, Christine. “As potencialidades do espaço: Teoria e prática da cenografia e da encenação.” In: *Espaço e teatro: do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7letras, 2008.

ROUBINE, Jean-Jaques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ZAVALA, Irene Porzio. *As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo “Sul Re” de Héctor Tosar*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música. Disponível em:<<http://hdl.handle.net/10183/55083>>. Acesso em: 23 jul. 2013.

O PROCESSO DE DIGITAÇÃO E DEDILHADO DO TEMA *ASSISA A PIE D'UN SALICE* DA ROSSINIANA OP. 119 N. 01 DE MAURO GIULIANI

Ederaldo Sueiro Junior - EMBAP/UNESPAR

junior_sueiro@hotmail.com

Alisson Alipio - EMBAP/UNESPAR

alissonalipio@gmail.com

RESUMO: Este trabalho trata do processo de digitação e dedilhado do tema *Assisa a pie d'un salice* da Rossiniana Op. 119 N. 01 de Mauro Giuliani. O objetivo foi desenvolver digitações e dedilhados capazes de refletir as nossas intenções musicais. Concluímos que a sistematização de um processo é recomendável para a resolução de problemas técnicos e musicais, e que a classificação da textura musical pode ser uma ferramenta de organização e coerência para a interpretação.

Palavras-chave: violão; digitação; dedilhado; Rossiniana Op. 119.

ABSTRACT: This work deals with the process of elaborating guitar fingerings for Mauro Giuliani's Rossiniana Op. 119 N. 01. The aim was to develop a left and right hand fingering able to reflect the musical intentions of the present author. We conclude that the systematization of a process is recommended for the resolution of technical and musical problems, and that the classification of musical texture can be a tool of organization and coherence to the interpretation.

Keywords: classical guitar; left hand fingering; right hand fingering; Rossiniana Op. 119.

INTRODUÇÃO

Segundo o Dicionário Grove de Música, “nos instrumentos de corda, digitar envolve a ação de pressionar as cordas com a mão esquerda e está estreitamente ligada à notação, ao timbre e à expressão. Nos instrumentos de corda pulsada, tais como o alaúde e o violão, chama-se dedilhar o ato de tanger as cordas com a mão direita” (SADIE, 1994, p. 258).

No violão, porém, a possibilidade de se tocar uma mesma nota em diferentes localizações da escala traz dúvidas ao intérprete. Além disso, os critérios de digitação e dedilhado são vários e podem contrastar entre si, tornando complexo o seu processo, pois, se motivados simplesmente por uma fluidez mecânica ou relaxamento, por exemplo, nem sempre podem corresponder a um ideal interpretativo. Segundo Fernandez (2000), devemos “buscar todas as variáveis imagináveis, tendo sempre em conta a relação inseparável entre a digitação e o resultado musical (FERNANDEZ, 2000, p.15)

Partindo dessa discussão, surge um problema central: como estabelecer uma relação entre digitação/dedilhado e interpretação?

O objetivo deste trabalho é descrever o processo de digitação e dedilhado do primeiro tema (cc. 68-86) da Rossiniana Op. 119 N. 01 de Mauro Giuliani. Para tal, é construído um referencial teórico a partir do modelo de análise de Alípio e Wolff (2010), o qual consiste na divisão e classificação dos elementos melódicos e harmônicos de uma obra. Segundo os autores, “a observação destes casos possibilita ao violonista desempenhar uma divisão organizada de tarefas [no que diz respeito ao processo de digitação], [...] de modo a distribuir os elementos da música de maneira uniforme e coerente” (ALÍPIO; WOLFF, 2010, p. 85). Os autores destacam, no entanto, que:

Obviamente não se exclui aqui a necessidade do intérprete de, por meio de outros artifícios como expressão, articulação e ênfase, ressaltar tais incumbências. Muito pelo contrário, esta distribuição de funções serve como um ponto de partida, como um guia para o executante direcionar suas escolhas interpretativas. (ALÍPIO; WOLFF, 2010, p. 85)

Portanto, para os “outros artifícios”, nos apoiamos nos conceitos de toque de Abel Carlevaro (1979), o qual determina diferentes formas de se tanger uma nota, conforme o efeito sonoro desejado, e de acentuação métrica e oratória, revisadas por Madeira (2009), pelas quais é possível atribuir intenção ao fraseado, segundo a hierarquia dos tempos de um compasso.

A metodologia consistiu na classificação em Casos, conforme o conceito de Alípio e Wolff (2010), dos elementos texturais contidos no primeiro tema da Rossiniana Op. 119 N. 01 de Mauro Giuliani, bem como das suas duas variações subsequentes. São eles: melodia acompanhada por Baixo de Alberti, melodia acompanhada por tercinas de semicolcheias e melodia acompanhada por fusas. Para cada Caso foi adotado um critério de execução que correspondesse às nossas intenções interpretativas.

ROSSINIANA OP. 119 N. 01 DE MAURO GIULIANI (1781-1829)

Segundo Brian Jeffery (2002), a melodia que se encontra entre os compassos 68 e 87 da Rossiniana Op. 119 N. 01, de Mauro Giuliani, trata-se do tema *Assisa a pie d'un salice*, da ópera *Otello* de Gioachino Antonio Rossini (1792-1868). Na ópera, o tema é cantado pela personagem Desdemona, esposa de Otello:



Ex. 1 *Fac-símile* do manuscrito de Otello, 3º Ato, primeira Cena - Tema *Assisa a pie d'un salice*

Fugiria ao escopo do trabalho, no entanto, discutir sobre as implicações do texto na interpretação do tema ao violão. Para nós, interessa saber que trata-se de uma melodia cantada e acompanhada, e isso nos dá subsídios suficientes para a elaboração de digitações e dedilhados. Porém, essas digitações e dedilhados são elaborados pressupondo um andamento lento para o tema, com base nas gravações da mezzo-soprano Frederica von Stade, Orquestra Rotterdam Philharmonic conduzida pelo maestro Edo de Waart e da mezzo soprano Montserrat Caballé, Orquestra Orchestra della RCA Italiana conduzida pelo maestro Carlo Felice Cillario.

O PROCESSO DE DIGITAÇÃO E DEDILHADO AO VIOLÃO

Notas juntas

Tocar duas notas ao mesmo tempo é um expediente técnico comum na execução violonística. Porém, quando uma nota corresponde à melodia, havendo um compromisso de destaque, e outra ao acompanhamento, o qual se encontra em uma segunda hierarquia textural, torna-se mais difícil, em termos técnico-mecânicos, ressaltar esta distinção. No exemplo abaixo, observemos como se dá esta textura:

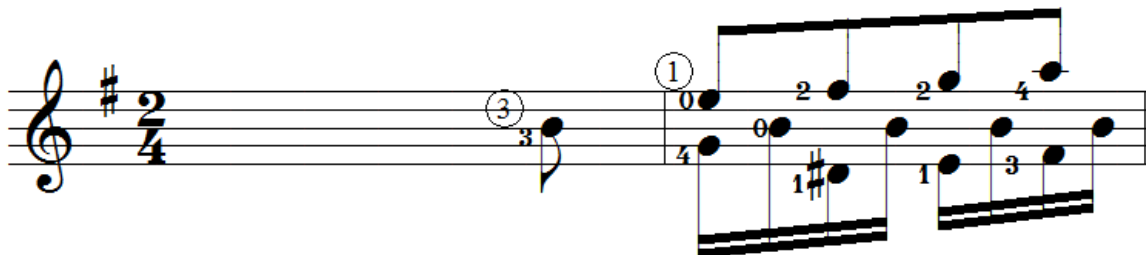


Ex. 2 Rossiniana Op. 119 N. 1 de Mauro Giuliani (cc. 68-73) – Execução de notas juntas

O procedimento adotado para a execução desta passagem foi o de tocar a melodia com o dedo anular da mão direita, através do toque 3 que, segundo Carlevaro (1979), “o dedo atua desde o seu nascimento. [...] [Deste modo], o eixo da ação radica na articulação do dedo com a mão; as demais articulações permanecem fixas evitando um arco pronunciado e permitindo que o dedo trabalhe como uma unidade de soma muscular”, e faz com que as notas da melodia soem mais fortes. Com isso, foi dado um tratamento timbrístico e dinâmico diferenciado para a melodia, atribuindo, também, uma ordem no dedilhado.

Métrica

A ênfase na acentuação métrica dá-se acentuando os primeiros tempos de cada compasso do tema por meio do toque 4, que é a “participação ativa da mão” (CARLEVARO, 1979, p. 66), ou seja, ela auxilia o movimento para este tipo de toque. Para que não houvesse uma acentuação indesejada nos tempos fracos, adotamos o traslado por deslocamento que, segundo Carlevaro (1979), é “quando o mesmo dedo (ou dedos), [...] determina a nova posição” (CARLEVARO, 1979, p. 96), fazendo com que seu salto que se faz necessário à troca de posição, parta da metade do primeiro tempo e repouse no segundo, como podemos observar no exemplo abaixo:



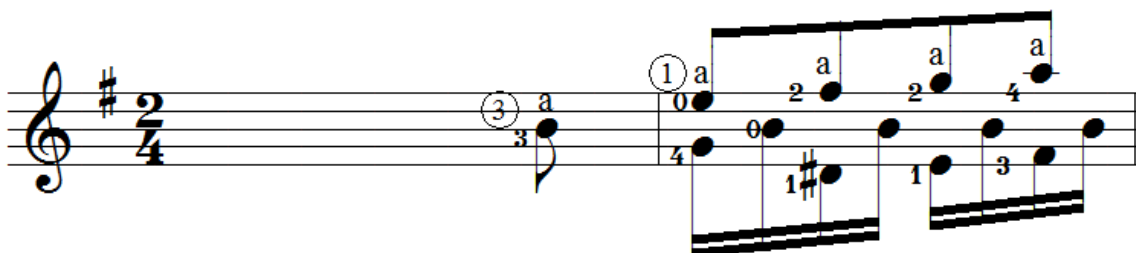
Ex. 3 Rossiniana Op. 119 N. 1 de Mauro Giuliani (cc. 68-69) – Diferença de digitação entre as notas Si

Da mesma forma, não há um gesto brusco do segundo tempo para sua metade, devido à troca de dedos 1 e 2 por 3 e 4.

Unidade timbrística

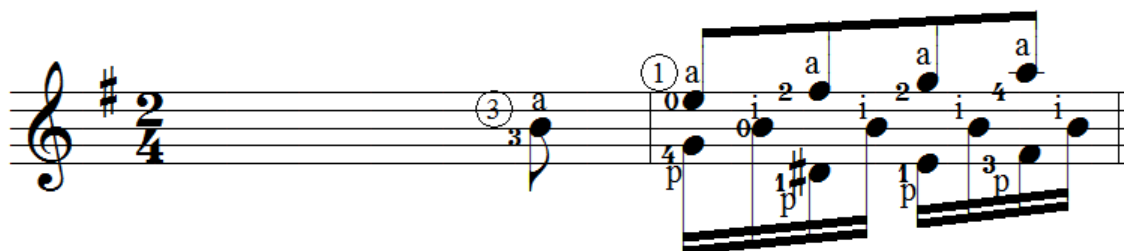
Segundo Carlevaro (1979), “o timbre é a qualidade do som que permite diferenciá-lo de outro que tenha a mesma altura e intensidade” (CARLEVARO, 1979, p. 61).

O tema da Rossiniana inicia-se na nota Si, porém, há também a mesma nota formando o pedal do Baixo de Alberti que faz o seu acompanhamento. Para obter um resultado sonoro diferente entre o Si melódico e o Si do acompanhamento, optamos por tocar o primeiro na terceira corda - quarta casa e, os demais, na segunda corda solta. Assim, a primeira nota Si se diferencia timbristicamente das demais. Além disso, de modo a obter a máxima uniformidade de timbre, foi convencionado tocar a melodia percorrendo somente a primeira corda e com o dedo anular. Segundo Carlevaro (1979), esse é o dedo cantante, ou seja, o que na maioria das vezes está responsável pela melodia.



Ex. 4 Rossiniana Op. 119 N. 1 de Mauro Giuliani (cc. 68-69) – Execução das notas melódicas com o dedo anular

Usando o mesmo dedo para a melodia (além dos outros para outras funções), obtemos uma melhor ordem no dedilhado, como podemos observar no exemplo abaixo, onde o anular toca a melodia; o polegar o baixo e o indicador o pedal.



Ex. 5 Rossiniana Op. 119 N. 1 de Mauro Giuliani (cc. 68-69) – Ordem no dedilhado

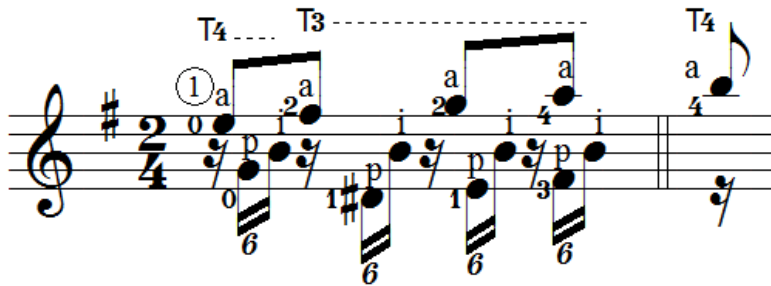
Ordem no dedilhado

Na primeira variação, ao contrário do tema, as notas da melodia e acompanhamento são tocadas separadamente, porém as figuras do acompanhamento aparecem aumentadas. Em outras palavras, o que antes constituía uma tarefa de difícil execução por haver notas juntas, agora essa dificuldade é atribuída à velocidade de execução das notas do acompanhamento em relação à melodia, que permanece em figuras de colcheia. Essa mudança de velocidade em função do maior número de figuras dentro do tempo, dificulta a distinção entre as duas vozes. Observemos sua textura:



Ex. 6 Rossiniana Op. 119 N. 1 de Mauro Giuliani (cc. 86-91) – Primeira variação

Para este trecho foi convencionado, no primeiro tempo de cada compasso, o toque 4, e nos tempos fracos, o toque 3, ambos explicitados no excerto abaixo:



Ex. 7 Rossiniana Op. 119 N. 1 de Mauro Giuliani (cc. 87-88) – Ordem no dedilhado

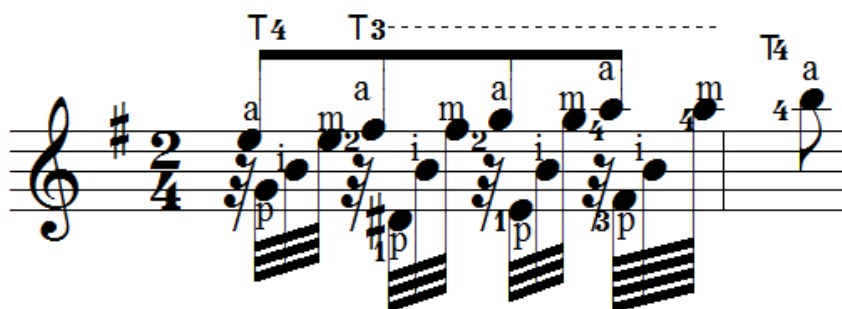
Manter uma ordem no dedilhado é de grande importância, sobretudo em passagens velozes, pois os dedos tem funções específicas, e atribuir-lhes outras funções as quais não são naturalmente designados, é o mesmo que lhes conferir tarefas além ou mesmo aquém de suas possibilidades. Partindo desse princípio, o anelar (dedo cantante) continua a tocar a melodia; o polegar, o baixo e o indicador, a nota pedal.

Na segunda variação do tema, as figuras do acompanhamento estão aumentadas em relação às figuras da primeira variação, logo a velocidade da execução aumenta ainda mais, tornando assim mais difícil destacar as notas da melodia. Outro agravante desse fenômeno é a proximidade de registro da última nota do acompanhamento com a nota melódica; se não houver um destaque da melodia em relação ao acompanhamento, é difícil para o ouvinte e, para o próprio executante, diferenciar auditivamente suas funções.



Ex. 8 Rossiniana Op. 119 N. 1 de Mauro Giuliani (cc. 104-109) – Segunda variação

Uma maneira recomendável de destacar a nota melódica, é utilizar os toques 3 e 4 definidos por Carlevaro, como podemos ver abaixo:



Ex. 9 Rossiniana Op. 119 N. 1 de Mauro Giuliani (cc. 105-106) – Ordem no dedilhado

Utilizar o toque 4 para o primeiro tempo faz com que a acentuação métrica da obra seja coerente, pois tal atitude confere ênfase à frase.

CONCLUSÕES

O objetivo deste trabalho foi o de elaborar uma digitação e dedilhado para o tema *Assisa a pie d'un salice* da Rossiniana Op. 119 N. 1 de Mauro Giuliani. Para isto, adotamos como referenciais as teorias de Abel Carlevaro acerca do mecanismo violonístico, bem como os preceitos analíticos de Alípio, Wolff e Madeira na construção de um modelo que desse suporte às nossas decisões interpretativas. Com isso, justificamos nossas escolhas, de modo a afirmar o processo de digitação e dedilhado de uma obra, não somente como uma prática pessoal e empírica, mas como uma estratégia deliberada de reflexão sobre um problema.

Ao final desta pesquisa, concluímos que a sistematização de um processo é recomendável para a resolução de problemas técnicos e musicais, e que a classificação da textura musical pode ser uma ferramenta de organização e coerência para a interpretação.

Por fim, esperamos que o presente estudo possa contribuir à área de práticas interpretativas, especialmente no que diz respeito ao estudo do violão, e que este tema suscite novas pesquisas.

REFERÊNCIAS

- ALÍPIO, Alisson; WOLFF, Daniel. *O processo de digitação para violão da Ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. *Opus, Goiânia*, v. 16, n. 2, p. 80-101, dez. 2010.
- CARLEVARO, Abel. *Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental*. Buenos Aires. Barry editorial, 1979.
- FERNANDEZ, Eduardo. *Técnica, mecanismo y aprendizaje: Una investigación sobre cómo llegar a ser guitarrista*. Ediciones Art-Montevideo - Uruguay, 2000.
- GIULIANI, Mauro. *Rossiniana Op. 119 N. 01. 1 partitura. 12 p. Fac-símile 1820-23*.
- JEFFERY, Brian. *Mauro Giuliani: Le Rossiniane, opus numbers 119-124 for solo guitar*. Tecla Editions, London, 2002.
- MADEIRA, Bruno. *Interpretação da música do classicismo no violão*. *Anais do III Simpósio Acadêmico de Violão da Embap*. 2009.
- ROSSINI, Gioachino Antonio. *Otello. 1 partitura. Biblioteca del Conservatorio "S.Pietro a Majella" di Napoli. Manuscript, n.d.(ca.1850)*.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música. Edição concisa – Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1994*.

Pesquisa sobre as possibilidades de toque do polegar: Estudo baseado nas escolas violonísticas de Ferdinando Carulli, Fernando Sor e Isaías Sávio.

Felipe dos Anjos Afonso - EMBAP

afonso_felipe@hotmail.com

Resumo

Na prática do violão, o executante depara-se com diferentes demandas técnicas e interpretativas. No que diz respeito à técnica de mão direita, o dedo polegar, devido as suas particularidades anatômicas e formas de ataque tem segundo Carlevaro (1978), um papel importante e necessita de um estudo especial para seu desenvolvimento. O presente estudo, parte de uma pesquisa em andamento, visa analisar conceitos e formas de toque do polegar, presentes em três métodos da literatura violonística, apresentando as diferentes visões dos seguintes autores: Ferdinando Carulli, Fernando Sor e Isaías Sávio.

Palavras-chave: Violão. Demanda técnica. Polegar. Performance.

Abstract

In the guitar practice, the performer faces different technical and interpretative demands. Regarding the right hand technique, the thumb has, due its anatomical particularities and attack forms, according with Carlevaro (1979), a important role and requires a special study for its development. This paper, which is in progress, aims analyze concepts and forms of thumb touch present in different methods of the guitar literature the authors: Ferdinando Carulli, Fernando Sor e Isaías Sávio.

Key-words: Guitar. Technical demands. Thumb. Performance.

1. Introdução

No ato de executar um instrumento é necessário, entre outras coisas, um desenvolvimento motor específico para cada atividade. Esse ganho de coordenação geralmente é feito através de exercícios de técnica instrumental exclusivos para o domínio de uma determinada demanda técnica. Segundo Carlevaro (1978), em uma obra são transmitidos dois fatores: um de ordem geral ligado a música e a sua estrutura formal e outro de ordem particular referente a técnica do executante. Com relação a técnica o autor afirma que ela seria a obtenção de maior resultado com o mínimo de esforço. Dentro da literatura violonística, no que se refere à demanda técnica de mão direita, no estudo do polegar se encontram algumas particularidades com relação a sua atividade na prática musical, devido algumas de suas distinções como: articular as cordas em direção oposta aos outros dedos; possuir mais força que os demais dedos, atacar várias notas ao mesmo tempo, entre outras características. Segundo Pinto (1984) a mão direita exerce um papel fundamental sobre uma execução adequada de qualquer obra, sendo assim necessário o estudo minucioso para seu completo domínio. Observando o livro do autor, que foca no

estudo de técnico da mão direita, o polegar é o único dedo que está presente em todos os exercícios do método, assim mostrando sua natureza ímpar. Carlevaro (1978), no seu método *ESCUELA DE LA GUITARRA*, afirma que o polegar, em aparência, é o dedo menos capaz de realizar tarefas, portanto necessita estudo especial para seu desenvolvimento. Em contrapartida é o dedo com maior força, sendo necessário assim desenvolver toda a sua potencialidade. Além da sua diferença anatômica, o polegar também muitas vezes é interpretado como um dedo limitado. Tennant (2000) afirma que a associação lógica para o uso do polegar é para realizar apenas a linha do baixo, fazendo que o executante esqueça-se de suas outras funções e potencialidades. Como podemos observar, nos breves comentários expostos sobre o toque do polegar, os autores tem concepções diversas.

Segundo a compilação feita por Barceló (2009) as primeiras obras didáticas para violão datam o ano de 1754. Baseando-se nesta pesquisa, foram selecionados autores de diferentes períodos seguindo a ordem cronológica. A escolha dos autores se deu segundo sua recorrência na literatura específica do instrumento. Partindo desta análise, temos o objetivo deste estudo, o qual faz parte de uma pesquisa em andamento, que é apresentar a concepção sobre o toque do polegar dos seguintes autores: Ferdinando Carulli, Fernando Sor e Isaías Sávio.

2. Considerações sobre técnica

Fernandez (2000) comenta que técnica seria um grupo de procedimentos para se seguir com a finalidade de poder executar uma música da maneira idealizada pelo interprete. Segundo Oliveira (2011), independente do instrumento que se proponha tocar é necessário uma competência motora para a realização dos movimentos necessários. Para França:

A técnica, por sua vez, refere-se à competência funcional para se realizar atividades musicais específicas, como desenvolver um motivo melódico na composição, produzir um crescendo na performance, ou identificar um contraponto de vozes na apreciação. Independentemente do grau de complexidade, à técnica chamamos toda uma gama de habilidades e procedimentos práticos através dos quais a concepção musical pode ser realizada, demonstrada e avaliada. (FRANÇA, 2000, p.52)

Dentro da área violonística encontramos diferentes demandas técnicas, de mão esquerda e direita. Na primeira temos entre outras: 1) posições fixas: que seria a utilização de dedos fixos para mudança de acordes e o dedo eixo, que para Carlevaro (1978) é o dedo que fica fixo para permitir uma espécie de giro da mão esquerda para ajudar na mudança de posição dos outros dedos; 2) ligados ascendentes e descendentes; 3) pestanas; Dentro da demanda técnica de mão direita, além da diversidade de combinações entre os dedos polegar, indicador, médio, anular e mínimo, temos também a utilização de diferentes partes

da mão para se produzir o efeito desejado pelo compositor. A pesquisa em questão estudará especificamente as possibilidades de toques do dedo polegar, baseado em três escolas violonísticas.

3. Métodos

Como mencionado anteriormente, foram escolhidos diferentes métodos de diferentes períodos, seguindo a ordem cronológica. Para este artigo foram selecionados os métodos dos autores: Ferdinando Carulli, Fernando Sor e Isaías Sávio.

3.1 Ferdinando Carulli

Ferdinando Carulli, (1770-1841), natural de Nápoles começou suas atividades musicais com o violoncello e posteriormente migrou para a o campo da guitarra. Segundo Dudeque (1994), ele atingiu o auge da carreira como guitarrista quando radicou-se em Paris em 1808, tendo publicado grande número de obras para o instrumento.

No seu método reeditado pela editora Ricordi em 1977, os conceitos referentes ao toque com o polegar são abordados no capítulo 4º intitulado *del modo de tocar*. Neste, o autor explica primeiramente que a 6ª, 5ª e 4ª cordas devem ser tocadas com o polegar e as demais com o dedo indicador e médio. Entretanto ele afirma que em alguns casos deverá ser necessário tocar com o polegar a 3ª e 2ª cordas e a 4ª e 5ª cordas com o indicador e médio. Esses casos seriam basicamente: acordes, intervalos de 6ª e 8ª e arpejos. “Sin embargo, muchas veces tocando sextas, octavas y lo mismo acordes y arpeggios, habrará que tomar la quinta y cuarta cuerda com el índice y tercer dedo, y la tercera y segunda cuerda com el pulgar” (CARULLI, 1977, p.7). Apesar do autor comentar que a execução dos intervalos de 6ª e 8ª poderia ocasionar a utilização do polegar nas três primeiras cordas, diferentemente do arpejo e acorde, ele não apresenta um exercício específico. No capítulo 12 da obra intitulado, *Del los tonos dobles*, é apresentado quatro tipos de toques duplos: terças, sextas, oitavas e décimas. Ele coloca apenas instruções para a mão esquerda, mas nenhum tipo de digitação para a mão direita.

3.2 Fernando Sor

O espanhol Fernando Sor (1778-1839), foi uma das principais figuras da música relacionada com a guitarra do século XIX. Devido a sua formação musical, a qual foi muito ampla, Sor trabalhou com diversos tipos de linguagens musicais entre elas ballets e óperas, atingindo prestígio na sua época. Segundo Camargo (2005), na sua vasta obra é perceptível como ele retomou o paradigma das obras de guitarra do período barroco,

explorando mais a linguagem polifônica do instrumento seguindo os passos de seu antecessor Federico Moretti. Outro fator de relevância, segundo o autor, é o seu método para guitarra de 1830, que para Dudeque (1994) é o mais completo tratado teórico sobre o instrumento do século XIX. Na sua obra *Méthode pour la Guitare (1830)*, Sor aborda em três momentos a questão da utilização da mão direita. Na primeira seção o autor comenta que o polegar atua de forma diferente que os outros dedos da mão direita por estar em uma posição distinta. Outras características são: que ele tem a capacidade de pinçar as cordas; pode aproximar ou afastar-se dos demais dedos sem a necessidade de movimentar a mão; pode deslizar com rapidez sobre duas cordas imediatas, fazendo com que se ouça as notas juntas. Por fim ele afirma que o polegar, quando utilizado, deve movimentar-se em direção ao dedo imediato, no caso indicador fechando em forma de cruz. Na segunda parte, ele inicia afirmando que a base da sua concepção resume-se em utilizar apenas os dedos polegar, indicador e médio, sendo que o polegar encarregado de tocar a 6^a, 5^a, 4^a e 3^a cordas enquanto os outros dois indicador e médio, encarregam-se das duas primeiras, mantendo assim a mão estabilizada.

No início da terceira seção, Sor faz uma recapitulação do que foi mencionado anteriormente:

A posição comum dos meus dedos mantém o indicador abaixo da segunda corda, o médio abaixo da primeira, e o polegar capaz de percorrer todas as outras sem deslocar a mão. Se a melodia é mais baixa que a nota da primeira corda solta, passo meu primeiro e segundo dedos para a terceira e segunda cordas; ataco todo o baixo, como de costume, com o polegar, do qual me sirvo também freqüentemente para atacar as notas que não pertencem ao baixo, mas que determinam uma parte acentuada do compasso, ou o começo de uma fração alíquota. (SOR, 1830, tradução CAMARGO 2005, p. 88)

Em seguida ele comenta sobre a execução de sextas. Neste caso ele afirma que quando as sextas têm acompanhamento do baixo, deve-se afastar os dedos indicador e médio, para cada qual fique na sua corda determinada. Quando se executa sexta sem acompanhamento deve-se utilizar o polegar para pulsar as cordas mais graves. Nesta ocasião, de passagens sem acompanhamento, ele comenta sobre Aguado, o qual realizava com extrema velocidade alternando indicador e médio. No entanto Sor opta por utilizar polegar e indicador, pois com esta disposição há menor movimento da mão, pois utilizando indicador e médio alternadamente tem-se uma grande movimentação dos dedos anular e mínimo. Para desenvolver esta técnica, Sor disponibiliza diversos exercícios de terças e sextas, no entanto não dispõe a digitação de mão direita.

3.3 Isaías Sávio

Isaías Sávio (1900 – 1977) é natural do Uruguai e radicou-se no Brasil em 1931. Ele foi uma figura ímpar e de certa forma decisiva para o desenvolvimento do instrumento no país. Entre outras realizações, Sávio instituiu a Associação Cultural Violonística Brasileira e em 1947 criou a cadeira de violão no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sendo ele o primeiro catedrático. Na área da pedagogia do violão ele escreveu o método *Escola Moderna do Violão* em 1961, o qual está dividido em 2 volumes. No primeiro volume, ele começa falando do polegar no capítulo intitulado *Como deve o aluno iniciar o estudo deste método*. Nesta seção ele fala especificamente da mão direita, tendo o polegar um lugar de destaque. Entre outras coisas, ele faz as seguintes observações: o polegar pode pulsar as cordas de várias maneiras em coordenação com os demais dedos; seu movimento pode ser dado com a articulação da falange ou movendo-se rigidamente o dedo inteiro; as cordas podem ser pulsadas de três formas: com gema, gema e unha e só unha. Em seguida ele comenta sobre a sonoridade a ser alcançada:

Para se conseguir a pulsação com gema e unha, que é a por mim preferida, por apresentar vantagens na sonoridade e no brilho do artista, procede-se do seguinte modo: apóia-se a gema do dedo a corda e faz-se que deslize até sentir o executante que a corda é impulsionada pela unha. (SÁVIO, 1961, p.5)

Para finalizar Sávio afirma que nas diversas maneiras de pulsar com o polegar, a mão se mantém na posição natural.

Mais adiante, na lição de número 7, o autor apresenta exercícios para o desenvolvimento do polegar com as seguintes indicações: primeira que o dedo polegar deve repousar em forma de apoio na corda imediata. Segundo que quando a corda for atacada o polegar não deve movimentar-se em direção à palma da mão, mas sim para o lado de fora. No segundo volume, o autor apresenta diversos exercícios de acordes, arpejos e toques em terças, sextas, oitavas, entretanto não faz nenhum comentário mais aprofundado sobre a parte técnica ou posicionamento para a execução dos exercícios.

4. Resultados preliminares e próximas ações

Os três autores abordados neste artigo trazem diferentes informações sobre o toque do polegar, que de certa forma se complementam. Tanto Carulli como Sor, enfatizam que a 6ª, 5ª e 4ª cordas, devem ser tocadas com o polegar e as demais com o dedo indicador e médio, e que em casos de execução de intervalos de terças, sextas e oitavas, sem acompanhamento, é conveniente utilizar polegar e indicador ou polegar e médio, para manter-se com a mão estabilizada, sendo esse conceito não citado por Sávio. Sor também

ênfatiza dois conceitos importantes, os quais não são mencionados por Sávio nem Carulli. O primeiro é a possibilidade do polegar afastar-se ou aproximar-se dos demais dedos sem a necessidade de mover a mão. O segundo refere-se à capacidade do polegar atacar com velocidade várias notas ao mesmo. Já Sávio relata dois conceitos não citados pelos outros dois autores. O primeiro é a possibilidade de três diferentes tipos de toque do polegar: gema e unha; gema ou só unha. Vale ressaltar que Sor talvez não tenha feito comentários sobre esta técnica por não utilizar a unha pra tocar. O segundo é o conceito de se atacar à corda movimentando a falange do polegar ou atacando com o dedo rígido.

Como é possível observar, cada autor traz uma informação importante, que ajudam o executante a ter maior clareza sobre as capacidades e funções do dedo polegar. Na seqüência desta pesquisa, serão analisados os métodos dos seguintes autores: Matteo Carcassi, Mauro Guiliani, Emílio Pujol, Abel Carlevaro, Eduardo Fernández e Scott Tennant. Depois da análise destes métodos, será feita a comparação entre eles extraindo-se informações relevantes para a elaboração do compêndio sobre o toque do polegar, o qual trará conceitos sobre o toque do polegar e uma série de exercícios para desenvolver suas potencialidades.

Referências

BARCELÓ, Ricardo Ivan. *Sistema posicional na guitarra. Origem e conceitos de posição. Ocaso de Fernando Sor*. 2009. 400p. Tese de doutorado - AVEIRO, 2009.

CAMARGO, Guilherme de. *A guitarra do século XIX em seus aspectos técnicos e estilístico-históricos a partir da tradução comentada e análise do "método para guitarra" de Fernando Sor*. 2005. 152p. Dissertação de mestrado – USP, 2005.

CARLEVARO, Abel; *Escuela de la guitarra: exposicion de la teoria instrumental*. Buenos Aires: Dacisa, 1978.

CARULLI, Ferdinando. *Método completo de guitarra. Madrid 1942*. Buenos Aires: Ricordi, 1977.

DUDEQUE, Norton. *A história do violão*. Curitiba: ed. UFPR, 1994.

FERNANDEZ, Eduardo. *Técnica Mecanismo e Aprendizaje: Una Investigación sobre Llegar a ser Guitarrista*. Montevideo: Ediciones ART, 2000.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. *Performance instrumental e educação musical*. Belo Horizonte: Per Musi UFMG, 2000.

OLIVEIRA, Cristiano Braga. *Os sete estudos para violão solo de Carlos Alberto Pinto Fonseca: uma abordagem analítica sobre demandas técnicas*. 2011. 81p. Dissertação de mestrado – UFRGS, 2011.

PINTO, Henrique. *Técnica da mão direita – Arpejos*. São Paulo: Ricordi, 1984.

SÀVIO, Isaías. *Escola moderna do violão volume I e II*. São Paulo: Ricordi, 1961.

SOR, Fernando. *Méthode pour la guitare*. Paris: De l'imprimerie de lachevardiere, 1830.

TENNANT, Scott. *Punping Nylon: The Cassical guitarrist's Technique Handbook*. Baltimore: Alfred Publishing, 2000.

PROCESSO DE TRANSCRIÇÃO DE OBRAS DA VIHUELA PARA O VIOLÃO

Felipe Damato de Lacerda - EMBAP

felipe.cerdas@hotmail.com

Resumo: Este artigo almeja discutir questões relacionadas ao processo de transcrição de obras musicais da vihuela para o violão e conseqüentemente da tablatura para a notação tradicional. O método compreensivo de transcrição para violão de Daniel Wolff, os trabalhos sobre a vihuela de John Griffiths e o tratado de Wili Apel sobre notação polifônica fundamentaram as escolhas. Uma transcrição comparativa com procedimentos contrastantes da intabulação de Diego Pisador do *Kyrie* da *Missa Hercules dux Ferrariae* de Josquin des Préz serviu como ilustração das diferentes possibilidades de execução.

Palavras-chave: violão. vihuela. transcrição. tablatura.

Abstract: This article aims to discuss issues regarding the process of transcribing musical works from the vihuela to the modern guitar and consequently from the tablature to the modern notation. This work is based upon Daniel Wolff's *Transcribing for Guitar: a comprehensive method*, John Griffiths researches on the vihuela and Wili Apel's treatise on polyphonic notation. A comparative transcription with contrasting procedures of the *Kyrie* intabulation of the Josquin des Préz mass *Hercules dux Ferrariae* by Diego Pisador will serve as example of the results from different execution possibilities.

Keywords: classical guitar. vihuela. transcription. tablature.

Introdução

A transcrição ou arranjo de obras originais para outros instrumentos é bastante comum dentro do repertório violonístico. Sejam transcrições de obras para a vihuela, guitarra barroca, alaúde e outros instrumentos de cordas dedilhadas, ou arranjos de suítes de Bach para violoncelo ou violino, de obras românticas para piano ou orquestra, entende-se que a prática da transcrição e arranjo constitui uma parte viva do repertório violonístico. Há situações onde a transcrição de uma determinada obra pode ter mais reconhecimento do que a versão original, como é o caso das transcrições de Francisco Tárrega (1853-1909) das obras para piano de Isaac Albéniz (1860-1909), onde o próprio compositor destacou sua preferência pelas transcrições violonísticas (DUDEQUE, 1994).

A vihuela é o instrumento mais antigo que pode ser relacionado com o violão moderno em termos de construção, formato e funcionamento (DUDEQUE, 1994). Ela é um instrumento espanhol de cordas dedilhadas pertencente à família das violas, criado possivelmente na transição do século XIV para o XV. A vihuela era chamada de viola na Itália e de “*demi-luth*” na França, há autores renascentistas que se referem a ela por “viola sem arco”. A Espanha foi também o local onde a vihuela gozou de maior popularidade, suplantando até mesmo o alaúde, favorito no resto da Europa. Por tal razão a vihuela

acabou sendo muito pouco conhecida fora do domínio espanhol, que na época também incluía o Reino de Nápoles.

Todo o repertório para vihuela sobrevivente encontra-se em sete publicações feitas na Espanha durante o século XVI. As obras para a vihuela abrangem arranjos de polifonia vocal sacra e secular, canções, danças típicas espanholas e italianas, além de fantasias contrapontísticas originais. Contidas nesse repertório estão três inovações atribuídas aos vihuelistas espanhóis do século XVI: as primeiras indicações de andamento¹, a publicação de canções acompanhadas² e a organização da técnica composicional de variações³.

Este artigo discute problemas gerais encontrados ao se tentar transcrever obras da vihuela para o violão e descreve o processo de elaboração da transcrição da intabulação de Diego Pisador do *Kyrie da Missa Hercules dux Ferrariae* de Josquin des Prez.

Para isto utilizarei principalmente “Transcribing for guitar: a comprehensive method” de Daniel Wolff. Além de abordar a transcrição de instrumentos antigos ele discorre sobre transcrição de obras de piano e orquestra, violino e outros instrumentos melódicos e transcrição para grupos de violão. Há em sua tese um útil resumo sobre tablatura francesa, italiana, alemã e o sistema *alfabeto*⁴, além da extensa reflexão sobre os procedimentos de transcrição de alaúde, vihuela e guitarra barroca.

John Griffiths em “The vihuela fantasia: a comparative study of form and style” discorre sobre as técnicas composicionais, as publicações e repertório para a vihuela de forma geral. O autor também possui publicados artigos sobre a vihuela sob enfoque social, econômico, editorial, performático e outros, que serviram direta ou indiretamente como fundamento para este artigo.

“The notation of polyphonic music 900-1600” de Wili Apel discute as diferentes formas que a música polifônica foi notada da Idade Média até a Renascença. Foi utilizado o primeiro capítulo que discorre sobre tablaturas para instrumentos harmônicos. A música para alaúde e “alaúde espanhol” (vihuela) é abordada com foco em mudanças de notação.

Primeiramente será feita uma breve introdução ao sistema de escrita utilizado nas publicações de vihuela: a tablatura italiana. Tablaturas são sistemas de notação musical que registram a ação instrumental específica que deve ser tomada para se tocar a música. Portanto a decodificação do registro musical é normalmente reservada àqueles que estão

¹ Os primeiros quatro livros de vihuela incluem indicações explícitas do andamento desejado, o que constitui as primeiras marcações de andamento conhecidas na música européia (GRIFFITHS, 1997, p.167).

² [O fato de que] os instrumentos de teclado [...] foram raramente empregados, pelos menos em obras impressas, para o acompanhamento de canções [...]. Não é somente uma questão de função do instrumento,[...] mas um fato da prática de performance. A vihuela era, com o alaúde, o instrumento para acompanhar canções no século XVI (Ward, 1953, p. 138-139).

³ A prática de improvisar variações sobre um determinado tema com certeza já existia anteriormente aos vihuelistas e era comum em muitos países, “contudo, pode ser atribuído aos vihuelistas espanhóis que eles foram os primeiros a racionalizar a forma, a explorá-la conscientemente, e dá-la um nome não associado à função musical ou prática de performance”(WARD, 1953, p. 190).

⁴ Sistema de cifras de acordes.

familiarizados com o sistema de tablatura, com o instrumento para qual a peça foi escrita e para o qual será transcrita. Posteriormente os tópicos afinação, ritmo e erros tipográficos serão discutidos sempre apresentando as opções existentes, seus argumentos e exemplos da literatura da vihuela e do alaúde.

Por fim, o processo de transcrição da intabulação de Diego Pisador do *Kyrie* da *Missa Hercules dux Ferrariae* de Josquin des Prez será descrito, com decisões e procedimentos utilizados. Para ilustrar as consequências que as diferentes tomadas de decisões podem ter no resultado final, esta obra será apresentada com três transcrições contrastantes.

1 Tablatura

É um sistema de fácil visualização e entendimento, pois dispõe de seis linhas horizontais que representam graficamente as ordens⁵, sendo a linha superior a ordem mais grave. No centro das linhas colocavam-se numerais mostrando em qual casa aquela respectiva ordem deveria ser pressionada com a mão esquerda: “0” indicava corda solta, “1” a primeira casa, “2” a segunda e assim sucessivamente; até chegar à décima, décima-primeira e décima-segunda casas, as quais eram representadas por “x”, “x̄” e “x̄̄”, a fim de evitar confusão com os numerais “1” e “0”, “1” e “1”; “1” e “2”.

A notação rítmica era similar à da notação mensural e colocada acima da pauta. Primeiramente as figuras eram repetidas a cada nota ou acorde a ser tocado, porém mais tarde o sistema foi alterado para que a figura tivesse validade até ser contradita por outra de valor diferente, tornando a escrita mais econômica (Figura 1). As tablaturas para vihuela possuíam barramento regular sempre com duração de semibreve, o que muitas vezes não condiz com a estrutura métrica da obra.

⁵ Quase todos os instrumentos antigos de cordas dedilhadas tinham pares de cordas que eram tocados simultaneamente, por isto são chamados de ordens. Na vihuela as cordas da mesma ordem eram afinadas em uníssono, mas em outros instrumentos ela poderia ser oitavada.



Figura 1: *Soneto a quatro* de Pedro Guerrero, intabulação⁶ de Miguel de Fuenllana – *Orphenica Lyra, Libro quinto*; tablatura italiana (FUENLLANA, 1552, fol. 123)

Sobre a tablatura italiana utilizada no repertório vihuelístico, há ainda uma característica muito peculiar: a de notar diretamente na tablatura a parte vocal de canções acompanhadas, ao invés de imprimir em um pentagrama separado. Isto era feito destacando em vermelho na tablatura as notas referentes à parte da voz, como observamos na figura 1. Esta técnica também era utilizada em missas e outras obras sacras para ressaltar o *cantus firmus* sobre o qual era construída a obra; nestes casos, a intenção era didática e não de sugerir a performance com o canto (GRIFFITHS, 1997).

As tablaturas, de forma geral, possuem uma ambiguidade rítmica desvantajosa, principalmente porque estamos falando de um repertório com estética predominante de polifonia vocal. A indicação rítmica mostra apenas onde ocorre o ataque das notas e não a sua duração, decisão que deveria ficar a cargo do intérprete ou do transcritor. Este tema será mais bem abordado à frente.

2 Transcrição

Antes de iniciar a discorrer sobre o tema específico cabe uma contextualização sobre o que significa transcrição em nossa cultura musical:

[...] copiar uma obra musical, normalmente com alguma mudança de notação (por exemplo, da tablatura para a notação tradicional ou para o manossolfa), ou em apresentação (por exemplo, de partes para uma grade), sem ouvir sons durante o processo de escrita. Transcrições são comumente feitas a partir de fontes manuscritas de música antiga e, portanto, envolvem algum grau de trabalho editorial. Transcrição pode também significar 'arranjo', especialmente quando envolver

⁶ Transcrição ou arranjo de uma obra polifônica vocal para um instrumento polifônico (órgão, cravo, alaúde, vihuela, entre outros)

mudança de meio (por exemplo, redução de orquestra para piano)⁷ (ELLINGSON, 2001, p. 1)

Esta definição, apesar de ser questionável no que se refere a “sem ouvir sons durante o processo”, aponta dois tópicos essenciais para a transcrição do repertório vihuelístico: mudança de notação e trabalho editorial. Concernente ao primeiro será discutido afinação, ritmo e acidentes; enquanto o segundo abrange erros tipográficos e clareza de leitura.

2.1 Afinação

A migração mecânica de obras da *vihuela* para o violão não apresenta dificuldade, já que a quantidade de ordens é a mesma para os dois instrumentos e a afinação relativa do violão (4^aJ, 3^aM, 4^aJ, 4^aJ, 4^aJ) é similar à da *vihuela* (4^aJ, 4^aJ, 3^aM, 4^aJ, 4^aJ). Basta que se rebaixe a afinação da terceira corda do violão em meio tom e teremos a mesma afinação relativa da *vihuela*.

Não obstante a *vihuela* não era afinada na mesma altura absoluta que o violão (Mi3). Estima-se – baseado em materiais e técnicas de construção do instrumento, aliados ao material das cordas – que a *vihuela* fosse afinada perto de Sol3 que seria nosso próximo ao Fá#3 atual (WOLFF, 1998).

Mesmo que as afinações absolutas dos instrumentos sejam diferentes, sua mecânica de mão esquerda é idêntica. Assim, ao compor suas obras, os vihuelistas tinham em mente o seu funcionamento no braço do instrumento. Se transcrevêssemos a partitura no tom que teria soado na *vihuela* estaríamos desvirtuando a mecânica idealizada pelo compositor e, possivelmente, inviabilizando a execução no violão (figura 2). Portanto, a alternativa mais convincente sob o ponto de vista técnico é simular a afinação da *vihuela* no violão utilizando o capotasto na 2^a (Fá#) ou na 3^a (Sol) casa.

⁷ Transcription is a subcategory of notation. In Euro-American classical studies, transcription refers to copying of a musical work, usually with some change in notation (e.g. from tablature to staff notation to Tonic Sol-fa) or in layout (e.g. from separate parts to full score) without listening to actual sounds during the writing process. Transcriptions are usually made from manuscript sources of early (pre-1800) music and therefore involve some degree of editorial work. It may also mean an Arrangement, especially one involving a change of medium (e.g. from orchestra to piano).



Figura 2: *Kyrie da Missa Hercules dux Ferrariae*, compassos 6 e 7, como tocado no violão e como soa com capo na 3ª casa, respectivamente

Pela sua própria natureza, a tablatura dispensa qualquer tipo de indicação sobre que tom ou modo em que a obra musical se encontra, uma vez que a notação grafa exatamente a posição dos dedos no braço do instrumento⁸ e não há, em tese, necessidade de advertir o instrumentista sobre os acidentes encontrados na obra musical. Ainda assim, muitos vihuelistas apresentam indicações de modo em suas peças, que, se não afetam a leitura da tablatura em si, podem auxiliar na transcrição para a notação tradicional. Ao transcrevermos uma obra de sua tablatura original, devemos procurar saber em qual dos modos a peça foi composta - observando em quais notas a obra se inicia e termina, como também a quantidade de acidentes regulares, entre outros parâmetros - a fim de que possamos utilizar a armadura de clave mais adequada ao modo.

2.2 Ritmo

Dentre as figuras rítmicas, as mais utilizadas nas tablaturas para vihuela eram semibreves, mínimas e semínimas. Para transcrevê-las há duas opções: a manutenção das figuras utilizadas ou a divisão de todas as figuras rítmicas da obra por dois. Wolff (1998, p. 47) propõe que façamos a nós mesmos as seguintes perguntas ao decidir pela manutenção ou divisão das figurações rítmicas: “Quão fáceis de ler serão os ‘novos’ valores rítmicos? Quão claramente irão eles expressar as vozes individuais e/ou a progressão harmônica? Quantas ligaduras e pausas desnecessárias serão evitadas se dividirmos o ritmo original por dois?⁹”.

⁸ A característica de apontar a casa exata que se deve tocar é valiosa para o estudo dos acidentes na música renascentista (*musica ficta*), ainda que haja divergências quanto à confiabilidade do uso dessas fontes para tais estudos, em virtude da freqüente ocorrência de erros tipográficos em publicações de tablaturas.

⁹ How easy to read Will the “new” rhythmic values be? How clearly will they convey the individual voices and/or harmonic progression? How many unnecessary ties and rests will be avoided by halving the original rhythm?



Figura 3: Fantasia de John Dowland, compassos 7-10; sem redução rítmica e com redução por dois.

Conforme mencionado anteriormente, as tablaturas para vihuela possuíam barramento regular, todavia este barramento delimitava a unidade de pulsação (pulso) e não o que nós chamamos de compasso, o qual agrupa unidades de pulsação. Novamente, duas opções são possíveis: manter o barramento original da tablatura ou decifrar a real métrica da música. Na primeira opção, o transcritor abre mão desta responsabilidade e a transmite ao intérprete, quem na maioria das vezes não possui preparo para julgar conscientemente esta questão. Portanto, é importante que ele se responsabilize por pesquisar os padrões rítmicos da época a fim de que possa transmitir a métrica do texto musical da melhor forma possível. Isto muitas vezes pode resultar em um agrupamento de dois ou três pulsos da tablatura em um compasso, como também na presença de mais de uma fórmula de compasso em diferentes momentos da obra.

A tablatura tem outra particularidade rítmica: a de não transmitir a duração exata de cada voz da textura polifônica, diferentemente do que ocorre com a partitura. A tablatura mostra apenas a menor duração rítmica, por isto, deve-se ter atenção em relação à interpretação da condução polifônica ao transpor o conteúdo musical de uma notação para a outra. Apel (1949) nos apresenta duas opções referentes a esta questão: a transcrição estrita e a transcrição polifônica.

A transcrição estrita preserva a duração das notas fielmente ou proporcionalmente conforme grafadas na notação original. Wolff (1998, p. 44) nos diz que a transcrição estrita: “[...] tem a vantagem de ser mais próxima do texto original no que concerne à notação, [...]”¹⁰. No entanto, esta escolha de transcrição sacrifica a real intenção do compositor e da música, tendo em vista que quase toda a música instrumental deste período é indubitavelmente influenciada pela polifonia vocal, onde impera a independência das vozes. Por mais que um hábil intérprete pudesse recriar a intenção original da obra a partir de uma transcrição estrita, esta é deficitária por natureza, pois influenciará o intérprete a executar a duração das notas conforme escritas, limitando seu entendimento e comprometendo a independência das vozes no fluxo polifônico.

A transcrição polifônica, por sua vez, ilustra como a obra deve soar e como um instrumentista da época a teria executado. Todavia, a interpretação da textura polifônica

¹⁰ [...] has the advantage of being closer to the original as far as notation is concerned, [...].

estará condicionada à maneira do transcritor que a fez, podendo assim cristalizar uma execução tendenciosa. Não obstante, Wolff (1998), baseado na sua experiência em transcrever obras deste período, comenta que na grande maioria das vezes o contexto musical é claro o suficiente para que não haja dúvidas a respeito da condução de vozes. E, na eventualidade da dúvida, ele orienta a testar as possibilidades e a escolher a que melhor se identifica com a forma que se ouve a música.



Figura 4: *Gloria da Missa Hercules dux Ferrariae* intabulada por Diego Pisador, compassos 14 e 15; transcrição estrita e transcrição polifônica, respectivamente

O delineamento polifônico ao transcrever intabulações de obras vocais é facilitado quando se tem acesso à partitura vocal que deu origem à intabulação, principalmente se for uma intabulação literal¹¹ comum entre as obras para a vihuela. Neste caso, a transcrição deve ser feita comparando a tablatura com o original vocal, a fim de que se possa interpretar com precisão as linhas independentes e detectar alterações efetuadas pelo intabulador, como também possíveis erros tipográficos.

Ao se fazer uma transcrição polifônica de uma obra com quatro ou mais vozes existe a possibilidade de se notar a partitura em dois pentagramas, evitando a sobrecarga de informações em um único pentagrama. Como todos os tópicos supracitados o transcritor deve se perguntar qual o seu objetivo com a transcrição ao decidir se notará em um ou dois pentagramas. Se o objetivo é ter uma transcrição prática para o violão é desaconselhável o uso de dois pentagramas, deve-se então tentar simplificar a grafia da polifonia. No entanto se o objetivo é fazer um estudo analítico sobre a obra transcrita, a escrita em dois pentagramas pode-se mostrar bastante útil.

2.3 Erros tipográficos

Segundo o dicionário Michaelis online, tipografia é: “**sf** (**tipo**²+**grafo**¹+**ia**¹) 1 Arte de compor e imprimir com tipos. 2 Estabelecimento onde essa arte é praticada.” Enquanto tipo: “**9 Tip** Paralelepípedo, geralmente de metal ou de outra substância resistente, que tem gravado em relevo, numa das faces, letra ou outro sinal para se reproduzir, por meio de

¹¹ Intabulação que almeja reproduzir fielmente o conteúdo vocal original, sem ornamentações.

impressão, em superfície apropriada.” Portanto, erro tipográfico é o uso ou posicionamento incorreto do tipo na chapa que posteriormente irá imprimir a página.

Durante o processo de transcrição deve-se estar atento à possibilidade de existirem erros tipográficos nas tablaturas. A identificação destes erros é clara quando se trata de uma transcrição de intabulações de obras vocais e há acesso aos originais, todavia, há casos em que discernir os erros das alterações efetuadas propositadamente pelo intabulador pode se mostrar problemático. Por exemplo, quando há em uma intabulação literal uma passagem onde uma ou mais notas da tablatura diferem do original vocal, mas não podem ser prontamente consideradas “erradas” perante a condução de vozes e/ou a harmonia. E, ao tocar esta passagem conforme o original, constata-se que não existem impossibilidades de execução como o original; portanto, em tese, não há justificativa técnica para tais alterações efetuadas pelo intabulador.

Nesses casos cabe uma análise mais aprofundada das possíveis razões que motivaram as mudanças ou erros. O equívoco mostrado na figura 5 pode ser facilmente revelado, já que tanto a nota “Dó” quanto a “Sol” são indicadas pela cifra “1” na tablatura e este foi posicionado na linha errada.



Figura 5: *Agnus Dei* da *Missa Hercules dux Ferrariae*, intabulação de Diego Pisador, compassos 57 e 58; erro tipográfico (original vocal e tablatura respectivamente)

Quando a obra em questão é original a identificação torna-se mais difícil pela ausência de comparação e de fatores óbvios como no exemplo dado. Assim será necessário um conhecimento mais aprofundado das técnicas composicionais do período, bem como o estilo particular do compositor para identificar e corrigir os erros em uma transcrição.

Ainda que este seja um problema comum com que se depara o transcritor deste repertório, foram encontrados poucos comentários descompromissados a respeito deste problema em publicações para vihuela e alaúde. A única menção consistente foi o relato de Griffiths (1983, p. 315) a respeito do *Libro de Musica* de Pisador:

“Enquanto o *Libro de musica* nos dá a impressão de uma coleção muito bem impressa, utilizando as mesmas fontes que as obras de Valderrábano, Fuenllana e Daza, ela é uma tablatura crivada de erros tipográficos as quais distorcem ainda mais as já questionáveis composições de Pisador. A reconstrução da tablatura como talvez fosse a intenção original é às vezes problemática e, em algumas pequenas instâncias, conjectural. A música de Pisador apresenta uma grande tarefa editorial.

Em mais do que apenas algumas peças, re-composição total de algumas passagens são necessárias."¹²

3 Processo de transcrição

A obra transcrita neste artigo para exemplificar as discussões é a intabulação de Diego Pisador do *Kyrie* da *Missa Hercules dux Ferrariae* de Josquin des Prez. A tablatura base foi retirada da versão *fac-simile* do *Libro de musica de vihuela* de Diego Pisador e a partitura vocal comparativa foi a editada por Albert Smijers, ambas de domínio público e disponíveis no site da *Petrucci Music Library* (IMSLP). O programa de editoração musical empregado em todas as etapas do processo foi o *Finale 2008*.

A primeira etapa da transcrição foi transferir para a partitura com dois pentagramas o conteúdo da tablatura sem alterações imediatas. Durante esta transferência algumas decisões já tiveram de ser tomadas e empregadas. A interpretação da condução de vozes usando a partitura vocal como referência (transcrição polifônica) já foi escrita nesta transcrição preliminar e todas as diferenças de nota e ritmo entre a partitura vocal e a tablatura foram anotadas para análise posterior.

O *Kyrie* desta missa é dividido em três partes: *Kyrie I*, *Christe*, *Kyrie II*. Apesar de a tablatura barrar regularmente a unidade de pulso, os dois *Kyrie* possuem métrica ternária simples, enquanto o *Christe* é binário simples. Portanto os pulsos da tablatura foram agrupados de acordo, alterando o barramento original, mas mantendo ainda os valores rítmicos da tablatura.

A seguir partiu-se para uma análise minuciosa das diferenças encontradas, a fim de tentar separar as mudanças do intabulador dos erros tipográficos; a única mudança claramente intencional fora notas longas divididas em duas de menor valor¹³. Apenas onze mudanças puderam ser inequivocamente consideradas erros tipográficos, as ocorrências foram uso de tipos com numeração errada, mau posicionamento vertical ou horizontal do tipo. Estes erros encontram-se numerados na partitura em duas claves da transcrição e na legenda mostra-se como estava na tablatura original.

Após a correção dos erros produziu-se uma nova transcrição, mas desta vez com o violão em mente. Por isso muito da polifonia foi simplificada para dar maior clareza de leitura ao violão. Isto envolveu a homogeneização das durações das notas dentro do mesmo

¹² While the *Libro de musica* gives the outward impression of a well-printed collection, set in the same type as the works of Valderrábano, Fuenllana, and Daza, it is a tablature riddled with typographical errors which further distort Pisador's already questionable compositions. Reconstruction of the tablature as it might have been intended is sometimes problematic, and in many small instances, conjectural. Pisador's music presents a major editorial task. In more than a polite number of pieces, virtual re-composition of some passages is required.

¹³ Por se tratar de uma intabulação literal não há mudanças que caracterizam um arranjo propriamente dito, todavia o intabulador poderia ter lançado mão de omissões para tornar o arranjo mais exequível. Pois da forma que se encontra, esta obra é anti-instrumental.

tempo, união de hastes criação de novos contornos melódicos, o desalinhamento horizontal de notas de durações diferentes e organização da direção das hastes para dar independência às vozes.

Nesta transcrição as durações das figuras foram divididas por dois a fim de proporcionar mais conforto visual ao leitor, a divisão por quatro também seria bastante satisfatória podendo ser preferida por alguns violonistas. Por isso produzi uma nova transcrição com esta divisão rítmica, só que do tipo estrita, sem interpretar o conteúdo polifônico na partitura.

Espera-se que estas três versões de transcrição deste kyrie sirvam para demonstrar comparativamente os diferentes resultados que se pode ter ao transcrever este repertório, dependendo dos objetivos e da experiência musical de quem transcreve. Abaixo há um resumo das características de cada transcrição.

Na primeira opção tem-se uma transcrição polifônica, sem redução rítmica e grafada dois pentagramas (clave de sol e fá). O objetivo desta transcrição é a demarcação da condução de vozes, explicitando seus saltos e cruzamentos da forma mais fiel possível ao original vocal. Esta partitura pode ser utilizada com fins de estudo por qualquer instrumentista ou pesquisador, como também fornecer ao violonista informações precisas da textura polifônica.

A segunda opção é uma transcrição estrita, com redução rítmica por quatro e em um pentagrama. O objetivo de uma transcrição desta natureza é ter um material que reflita o que está escrito na tablatura, em termos de notação.

A terceira opção é também uma transcrição polifônica, com redução rítmica pela metade e escrita em um pentagrama. O objetivo aqui foi apresentar uma transcrição mais confortável para o violonista, sacrificando a clareza polifônica em prol da legibilidade em alguns momentos, mas mantendo o essencial da condução do discurso polifônico.

Conclusões

Após a reflexão sobre os tópicos relevantes sobre transcrição para a vihuela, o autor concluiu que a melhor apresentação gráfica da transcrição para violão da obra em questão é a transcrição polifônica, com redução rítmica pela metade (compasso 3/2 e 2/2). Pois ao evitar a predominância colcheias e semicolcheias limpamos graficamente a partitura dos colchetes. Ao mesmo tempo em que se recebe o benefício de não ter muitas semibreves que atrapalhariam na grafia da independência polifônica, uma vez que não possuem hastes. Este padrão rítmico pode causar estranheza para alguns músicos contemporâneos, que provavelmente prefeririam a divisão por quatro, como apresentada na transcrição estrita.

Ao pensar em execução, refletir uma obra polifônica como a apresentada, idealizada para coro não é idiomático para o violão e talvez não tenha sido para a própria vihuela também. Há muitos trechos onde a saturação polifônica necessita ser simplificada, em outros o prolongamento de terças menores juntamente com pestana e movimento nas vozes superiores se torna bastante problemático ao se tocar no violão. O processo de adaptação para torná-la compatível com o violão seria outra pesquisa.

Referências

APEL, Willi. **The notation of polyphonic music 900-1600**. Cambridge: The Mediaeval Academy of America, 1949.

DUDEQUE, Norton. **História do violão**. Curitiba: Ed da UFPR, 1994.

ELLINGSON, Ter. **Transcription**. Verbete. *Grove Music Online*. Disponível em: http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28268?q=transcription&search=quick&source=omo_gmo&pos=1&_start=1#firsthit. Acessado em: 30 jul. 2010.

FUENLLANA, Miguel de. **Orphenica Lyra**. *Facsimile*. Sevilha, 1554. 369 p.

GRIFFITHS, John. **The vihuela fantasia: a comparative study of form and style**. Tese de doutorado. Monash University, 1983. 641 p. Disponível em: http://www.lavihuela.com/Vihuela/My_publications_files/GRIFFITHS%201983%20fantasia.pdf. Acessado em: 10 fev. 2011.

GRIFFITHS, John. **The vihuela: performance, practice, style, and context** in *Lute, Guitar, and Vihuela: Historical Performance and Modern Interpretation*. Cambridge Studies in Performance Practice. Cambridge: CUP, 1997. 158-179. Disponível em: http://www.lavihuela.com/Vihuela/My_publications_files/GRIFFITHS%201997%20Vihuela%20performance.pdf. Acessado em: 10 fev 2011.

PISADOR, Diego. **Libro de música de vihuela**. Salamanca, 1552. 194 p. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Libro_de_música_de_Vihuela_\(Pisador,_Diego\)](http://imslp.org/wiki/Libro_de_música_de_Vihuela_(Pisador,_Diego)). Acessado em 28 jul. 2010.

PREZ, Josquin des. **Missa Hercules dux Ferrariae** in *Werken van Josquin des Prés*, vol. 17. Leipzig: Kistner & Siegel, 1937. Ed. A. Smijers. Partitura (21 p.). Coro a 4 e 6 vozes. Disponível em: [http://imslp.org/wiki/Missa_Hercules_Dux_Ferrariae_\(Josquin_Desprez\)](http://imslp.org/wiki/Missa_Hercules_Dux_Ferrariae_(Josquin_Desprez)). Acessado em: 28 jul. 2010.

WARD, Jonh Milton. **The vihuela de mano and it music**. Tese de doutorado. New York University, 1953. 558 p.

WOLFF, Daniel. **Transcribing for guitar: a comprehensive method**. Tese de doutorado. Manhattan School of Music. New York, 1998. 328 p.

Felipe Damato de Lacerda

Bacharel em Musica Habilitação: Violão pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC - 2011). Estudou violão com André Ferreira de Moura, Luiz Mantovani Jr. e Alisson Alípio. Aluno do curso de Especialização em Pedagogia Instrumental e Performance da EMBAP. Possui experiência no ensino e interpretação do violão e de canto lírico.

A dinastia Hermann Hauser e sua influência no desenvolvimento da manufatura do violão: um breve histórico

Prof. Dr. Flávio Apro - UEM

flapro@uem.br

Resumo: Este artigo traça um breve histórico da família de construtores Hermann Hauser. Discute a relação entre os violonistas pioneiros do século XX, Miguel Llobet e Andrés Segovia e as novas tendências da lutheria alemã na primeira metade do século XX.

Palavras-chave: Violão. Organologia. História do Violão. Luthieria. Hermann Hauser.

Abstract: This article presents a brief historical of the Hermann Hauser guitar builders family. It discusses the relationship between the twentieth century pioneering guitarists, Miguel Llobet and Andres Segovia and the new trends of German luthiery in the first half of the twentieth century.

Keywords: Guitar. Organology. Guitar History. Luthiery. Hermann Hauser.

O presente artigo apresenta uma breve descrição da história de um dos maiores fenômenos na tradição do violão clássico, que são os instrumentos da linhagem Hermann Hauser. Tal dinastia compreende cinco gerações de uma família da Baixa Baviera, sendo hoje a maior referência mundial de qualidade em construção de violão. Essa tradição iniciou-se em 1875, com Joseph Hauser, prosseguindo com Hermann Hauser I, Hermann Hauser II, e atualmente representada por Hermann Hauser III e sua filha Kathrin Hauser, na cidade de Reisbach.

Apesar da freqüente menção à tradição da família Hauser na maioria quase absoluta dos livros que tratam da história do violão moderno, não existe, até o presente momento, nenhum estudo específico que trate da história e tradição da dinastia dos construtores bávaros (cf. BACON, 1991; BOBRI, 1980; GRUNFELD, 1969, SPARKS, 1997)¹.

Os violões Hauser possuem a reputação de fácil tocabilidade, perfeito equilíbrio sonoro, clareza e projeção, cumprindo assim os ideais de emissão sonora buscados por A. Segovia, conforme examinaremos adiante². A qualidade e a definição de timbre desses instrumentos é fato notório entre os violonistas profissionais que tiveram a oportunidade de experimentar e comparar os instrumentos dos melhores luthiers do mundo. O concertista, colecionador e

¹ Existe uma pesquisa em andamento sobre a história da família Hermann Hauser conduzida pelo Dr. Michael Herrmann, da Universidade de Marburg, Alemanha, com vistas à publicação futura de um livro.

² Hoje existe uma polêmica em torno dos quesitos timbre, volume e projeção na construção de violões. Os instrumentos que descendem da linhagem Torre-Hauser primam pela excelência timbrística (ou seja, potencialidade de sons claros e escuros, definição de resposta dos parciais, pureza do envelope sonoro), enquanto as gerações mais recentes de construtores e violonistas caminham na busca de violões com forte potência na emissão de resposta. Isso reflete a possibilidade de que o violão ainda esteja percorrendo uma linha de evolução, na qual o quesito volume esteja, atualmente, em maior evidência; é possível que gerações futuras voltem a priorizar o aprimoramento do timbre (cf. KAYATH, 2011).

pesquisador italiano Stefano Grondona ressalta que a concepção 'hauseriana' de construção de violão baseia-se tanto numa

(...) natureza analítica (quanto por) uma paixão peculiar pelo violão espanhol, permitindo um excepcional artesanato bávaro que olhou para a natureza construtiva do instrumento de um ângulo completamente diferente da tradição ou do instinto ibérico. (2001: 124, tradução nossa).

Hoje, a maioria dos construtores contemporâneos se utiliza dos moldes e das medidas dos instrumentos desenvolvidos pela família bávara.

A história da dinastia de construtores começou com Josef Hauser (1854-1939). Ele não construiu apenas cítaras, mas também bandolins, violinos, alaúdes e cordas; porém seu legado como o primeiro construtor de violões da família ainda é pouco conhecido. O patriarca da dinastia Hauser pode ser considerado um típico artista renascentista: formou-se em cítara, tornando-se professor e concertista. "Compôs mais de 320 obras, escreveu peças teatrais e fundou uma editora de música. Ele produzia tudo isso junto com a criação de instrumentos" (HAUSER III, apud LAET, 2010). Após obter o seu *Zupftinstrumentenmacher*³, funda sua própria empresa em 1875, que está em atividade até os dias atuais, administrada por seus descendentes diretos.



Fig. 1: violão construído por Josef Hauser, ca. 1890

Devido a uma infecção decorrente de um pequeno acidente com a porta de um trem, Josef teve de amputar, respectivamente, um de seus dedos, sua mão, antebraço e braço. Nesta época, seu único filho Hermann Hauser (1882-1952), apesar de já ter estudado a construção de uma ampla paleta de instrumentos de cordas (violões, cítaras, violinos, bandolins e *viola d'amore*), não era apto legalmente para assumir a companhia. Era necessário que este

³ Teste de proficiência em construção de instrumentos de cordas dedilhadas.

completasse cinco anos de experiência como construtor. A solução provisória foi vender a companhia à outra empresa, a Steingenberger, antes que o jovem Hermann cumprisse o tempo necessário para prosseguir com a empresa da família. Hermann Hauser abriu sua própria oficina em 1900, em Munique, enquanto o pai prosseguia seu trabalho com a editora. No ramo de violões, Hermann fazia instrumentos nos modelos vienense e alemão, conhecido como “modelo de Munique”. (HAUSER III, 2012).



Fig. 2: violão modelo Vienense construído por Hermann Hauser I, 1937



Fig. 3: violão modelo Munique construído por Hermann Hauser I, 1924

Por volta de 1910, a Espanha enfrentava uma crise econômica, levando vários artistas a procurarem trabalho em outros países. Foi este o motivo que levou o violonista catalão Miguel Llobet (1878-1938) a explorar novos mercados e fazer concertos na Alemanha. Em sua visita à oficina de Hauser, em 1912, Llobet leva seu violão construído por Antonio de Torres (1817-

1992), sendo esta a primeira vez que Hauser I conhecia um violão de tradição espanhola.⁴ Este encontro foi particularmente importante em termos históricos, pois naquela época, a tradição espanhola de construção de instrumentos era praticamente ignorada no norte da Europa. Havia duas tradições principais: a do *ud* árabe, que atingiu a Andaluzia; e a do alaúde, que chegou a Viena pela mão dos turcos. Elas se desenvolveram de maneiras bem distintas, com padrões diversos de construção. Nenhum construtor na Alemanha tinha ainda conhecimento desse outro tipo de construção, era algo completamente novo para os alemães. Hauser I estava desenvolvendo um novo sistema de leques, baseado em pesquisas de instrumentos antigos em museus, como Louis Panormo (1784-1862) e René Lacôte (1785-1868), e percebeu certas semelhanças com o instrumento de Torres. Llobet, por sua vez, buscava um instrumento que soasse diferente dos violões espanhóis. Esse encontro entre Llobet e Hauser I inaugurou um novo projeto para um tipo de construção que resultaria em um violão com uma sonoridade diferente, unindo as duas principais tradições. (HAUSER III, 2012).



Fig. 4: violão modelo Llobet construído por Hermann Hauser I, 1929

Aproximadamente uma década mais tarde, um jovem violonista andaluz, que se tornaria o mais influente violonista do século XX, Andrés Segovia (1893-1987), visitou a *Gitarristische Vereinigung* (Associação Violonística) de Munique. Segovia já tinha conhecimento do projeto da parceria Llobet-Hauser, e também compartilhava a insatisfação de Llobet sobre os violões espanhóis, que soavam muito parecidos. Andrés solicita inicialmente a Hauser que fizesse uma réplica de seu Manuel Ramirez 1912 (construído por Santos Hernandez), mas com uma diferente concepção sonora, com um timbre mais brilhante e de ampla projeção.⁵ Durante esse período experimental, de 1924 a 1937, Llobet e Segovia já estavam tocando e gravando com

⁴ A fim de evitarmos confusão, adotaremos a tradicional terminologia Hauser I, II e III para designar os descendentes.

⁵ Ramirez, Hernandez

violões construídos por Hermann Hauser. O projeto de novo violão de Llobet foi o primeiro a se concretizar, sendo batizado como “modelo Llobet”, com dimensões menores que o futuro “modelo Segovia”, cujo processo de desenvolvimento levou mais de dez anos, culminando no instrumento que Segovia utilizou ininterruptamente entre 1937 e 1962, e o qual declarou ser “o maior violão de todos os tempos”. Este instrumento pode ser visto hoje no Museu de Arte Metropolitano, em Nova York, e sua sonoridade apreciada em diversas gravações do mestre espanhol. Karl Huber escreveu sobre a este respeito: “Afinal, o fato de que o violão Torres tornou-se o modelo para a construção de violões de concerto contemporâneos, é basicamente devido à reunião dos virtuosos espanhóis Llobet e Segovia com o luthier Hermann Hauser de Munique.” (HUBER, 1995, tradução nossa). José Romanillos corrobora esta opinião, afirmando que:

A influência de Torres foi muito importante no desenvolvimento da construção de violões na Alemanha, não apenas na fabricação artesanal, mas também na emergência de Hermann Hauser como um construtor de violão no “estilo espanhol”. (1978: 160, tradução nossa).



Fig. 5: violão modelo Segovia construído por Hermann Hauser I, 1937

Hauser I é, hoje, um dos nomes mais respeitados da lutheria mundial, freqüentemente comparado com Antonio Stradivarius (GRASSL, 2010: 71). Seus instrumentos são hoje considerados relíquias e negociados em leilões internacionais por valores na casa dos seis dígitos.

Hermann Hauser II (1911-1988) começou a trabalhar na oficina de seu pai em 1926, acompanhando de perto o processo de desenvolvimento dos modelos Llobet e Segovia. Entretanto, sua reputação teve de ser construída a partir do zero, pois enfrentou o preconceito

de ser um “herdeiro inexperiente” de um grande construtor. Essa falsa concepção, por si só, cairia por terra pelo fato de que Hauser II e seu pai trabalharam em parceria por 26 anos, até a morte de Hauser I em 1952. O filho prosseguiu na melhoria contínua dos modelos de Hauser I, incluindo novos modelos com tampo de cedro. A numeração de seus violões iniciou-se em 500, que é o número estimado de instrumentos que Hauser I havia construído, uma vez que seu pai não os numerava. Gradualmente os violões de Hauser II atingem reconhecimento e passam a ser encomendados pelos mesmos virtuosos que já tocavam os violões de seu pai, além de novos artistas. Hauser II trabalhou continuamente até que uma apoplexia o impediu de falar. Felizmente, ele teve tempo de deixar o legado a seu filho, Hermann Hauser III (nascido em 1958). Após o primeiro derrame, seguiram-se outros a cada ano, e gradualmente o construtor foi perdendo seus movimentos e sua visão, até sua morte em 1988. (HAUSER III, 2012).

Novamente, o neto sofre da mesma visão negativa que seu pai enfrentou no passado ao assumir a empresa. Entretanto, Hauser III já iniciou sua carreira como luthier assinando e numerando seus próprios violões, da mesma forma que sua filha Kathrin Hauser (nascida em 1988) já pratica. Hauser III decide se tornar luthier, ainda criança, após conhecer Andrés Segovia⁶. A influência do mestre espanhol foi definitiva para o jovem construtor, tanto no que se refere à escolha definitiva de seu ofício quanto à sua filosofia de construção, que combina a tradição herdada de seus antepassados, incluindo fórmulas secretas de construção, quanto suas pesquisas em novas visões de construção que lhe conferem maior habilidade e controle na qualidade de seus instrumentos de concepção tradicional. (HAUSER III, 2012).

Hauser III prossegue a grande filosofia de seus ancestrais: “construir apenas poucos instrumentos, de modo que você possa garantir cada instrumento, e trabalhar apenas para poucos, mas para artistas de conteúdo”. (HAUSER III, apud WILDNER, 2012). Iniciando em 1974, Hauser III e seu pai construíam violões independentemente na mesma oficina. Hauser III dedica, hoje, boa parte de seu tempo estudando instrumentos históricos, especialmente os de seus antepassados. Daí surgiram tanto grandes obras de restauração de violões históricos quanto o desenvolvimento de novas edições especiais limitadas. Hauser III recebeu as maiores premiações de organizações profissionais por seu trabalho e o amplo reconhecimento da comunidade violonística internacional.⁷ (WILDNER, 2012).

⁶ Relata Hauser III que houve um concerto do mestre espanhol em Munique, e que a família Hauser fora convidada a assistir. O menino sentou-se numa das primeiras fileiras, à vista de Segovia, enquanto seu pai preferiu sentar-se à distância para avaliar a projeção do instrumento. No dia seguinte, em visita ao hotel do violonista, Segovia disse ter ficado impressionado com a concentração com que o filho do luthier assistiu o concerto, e pergunta-lhe o que gostaria de ser quando crescesse. O jovem Hermann disse que talvez poderia ser também luthier como seu pai, ao que o violonista lhe dá uma nota de 100 marcos e diz que ele poderia escolher entre comprar um brinquedo ou comprar ferramentas para seu futuro trabalho. (HAUSER III, 2012).

⁷ Dentre os violonistas de renome que utilizam já utilizaram instrumentos Hauser, destacamos Pepe, Angel e Celín Romero (Pepe Romero afirma que seu violão Hauser III é o que possui o som mais puro; *apud* WILDNER, 2012), Julian Bream, Sérgio Abreu, Marcelo Kayath, Leo Soares, Flávio Apro, Luise Walker, Karl Scheidt, Konrad Ragossnig, Buck Wolters, Bartolomeo Calatayud, Regino Sainz de la Maza, Manuel Lopes Ramos, Virginia Luque, Flavio Ciatto, Jorge Caballero, Masayuki Kato. Os violões de Kathrin Hauser estão sendo utilizados por nomes como Andy

A tradição prossegue com a jovem luthier Kathrin Hauser, que iniciou seu aprendizado no atelier de seu pai e completou seu aprendizado em 2007. Com seu primeiro violão, foi convidada para uma exposição especial em Tóquio, e a partir daí seus violões estão sendo encomendados por todo o mundo. A combinação da experiência, do conhecimento e de novos desenvolvimentos da jovem construtora representa uma nova abordagem ao futuro dos violões da dinastia familiar:

Kathrin Hauser vem desenvolvendo algumas alterações nos instrumentos tradicionalmente fabricados pela família. Elementos tradicionais Hauser, como o rastilho confeccionado em chifre de búfalo, são misturados a detalhes contemporâneos, como as furações do cavalete que facilitam a instalação do encordoamento e ajudam na entonação do violão. (LAET, 2010: 29).

Apesar de ter construído relativamente poucos instrumentos, os violões de Kathrin já apresentam características da grande tradição 'hauseriana': sonoridade com foco, harmônicos equilibrados em todas as regiões, leveza na ação, elegância no *layout*, sendo hoje uma das melhores opções de instrumentos no mercado mundial.⁸

Destacamos, finalmente, que a influência da filosofia de construção tradicional hauseriana é presente de forma contundente na lutheria mundial, abrangendo desde cópias que seguem os mínimos detalhes de construção em suas medidas e fôrmas, até instrumentos inspirados no layout e na concepção sonora da família bávara.⁹

REFERÊNCIAS

- ABREU, Sergio. An Interview with Sergio Abreu. In: *GFA Soundboard*, Georgetown, p.23-27, Spring 1990.
- BACON, Tony; DAY, Paul. *The Ultimate Guitar Book*. London: Dorling Kindersley Limited, 1991.
- BOBRI, Vladimir. *The Segovia technique*. New York: Collier, 1980.
- DUDEQUE, Norton Eloy. *História do violão*. Curitiba: Ed. da UFPR, 1994.
- GRASSL, Hans et al. *Reisbach im Wandel der Zeit: Geschichte und Geschichten rund um unsere Marktgemainde*. Frontehausen: Druckerei Ortmaier, 2010.
- GRONDONA, Stefano; WALDNER, Luca. *La Chitarra di Liuteria*. Sondrio: L'officina del libro, 2001.

Summers, Filadelfio Cordiali, Aliosha de Santis, dentre outros. Percebe-se nessa listagem inicial, a abrangência internacional dos violões Hauser e a amplitude de estilos de seus clientes.

⁸ Nossa pesquisa docente, em andamento, na Universidade Estadual de Maringá, que conta com uma equipe multidisciplinar, já identificou inúmeros padrões de simetria, proporção, número áureo e padrões de continuidade G1 e G2, tanto na planta interna quanto no layout externo dos violões Hauser.

⁹ Neste sentido, mencionamos inicialmente o trabalho do luthier brasileiro Sérgio Abreu (que por sua vez influenciou a maioria dos luthiers nacionais que seguem a concepção tradicional), cujos instrumentos são inspirados na filosofia de som de Hauser I. Há ainda que se destacar os construtores José Romanillos (que usou planta interna de um violão Hauser 1930 para a construção do violão que Julian Bream usou por mais de dez anos; ABREU, 1990: 24), David Hirschy, Fritz Ober, Kenny Hill, Manuel Velazquez, Jeffrey Elliott, Simon Ambridge, etc,

GRUNFELD, Frederic. *The Art and Times of the Guitar*. London: Collier MacMillan Publishers, 1969.

HAUSER III, Hermann. *Interview for the 'A History of the Dynasty Hermann Hauser and its influence on the development of the guitar manufactory: introductory aspects' Oral History Project*: depoimento [out. 2013] Entrevistador: Flávio Apro. 1 arquivo sonoro Wave.

HUBER, Karl. *The Revival of Artistic Guitar Playing around 1900*. Augsburg: Lisardo, 1995.

LAET, Miguel de. Violão lendário. In: *Violão Pro*. São Paulo, Nº 28, p.28-32, 2010.

KAYATH, Marcelo. Guitar: A Small Orchestra or a Grand Piano? Disponível em: <http://www.guitarsalon.com/blog/?p=1412>. Acesso em: 22 de novembro de 2013.

ROMANILLOS, José L. *Antonio de Torres: guitar maker: his life and work*. Longmead: Element Books, 1987.

SPARKS, Paul. Guitar performance in the nineteenth and twentieth centuries. In: *Performance Practice Review* Vol.10 No.1, . p.71-79, 1997.

WILDNER, Klaus. *Hermann Hauser Official Website*. Disponível em: <http://www.hauserguitars.de/>. Acesso em: 6 de maio de 2012.

FLÁVIO APRO é reconhecido internacionalmente por seu trabalho como violonista, produtor, pesquisador e professor. Possui livros publicados e diversos artigos nas principais revistas acadêmicas. É professor efetivo da Universidade Estadual de Maringá. Atuou como produtor local do II Festival Leo Brouwer, e é responsável pelo concurso internacional de violão J. S. Bach (Brasil, Alemanha e Japão). Realiza diversos projetos com o intuito de promover a música brasileira na Europa, Ásia e nos Estados Unidos.

Transcrições para voz e violão das canções de Alberto Nepomuceno: traduzindo um nacionalista romântico

Flavio Barbeitas - UFMG

flateb@gmail.com

Luciana Monteiro de Castro - UFMG

lumontecastro@ufmg.br

Resumo: Este artigo descreve atividade desenvolvida na Universidade Federal de Minas Gerais pelo grupo de pesquisa *Resgate da Canção Brasileira*, que consistiu da realização de transcrições para voz e violão de canções escolhidas do compositor Alberto Nepomuceno (1864-1920), reconhecido por introduzir no Brasil a canção de arte, aos moldes do *Lied* alemão, porém em língua portuguesa. Descreve motivações do processo de transcrição, suas fundamentações teóricas relacionadas à musicologia, à tradução literária e à semiologia, e sobretudo à prática efetiva da transcrição sob o ponto de vista da escrita idiomática para o violão.

Palavras-Chave: Canção de câmara, violão, música brasileira, transcrição.

Abstract: This paper describes an activity developed by *Resgate da Canção Brasileira*, a research group of Universidade Federal de Minas Gerais, consisting of carrying out transcriptions for voice and guitar of songs written by composer Alberto Nepomuceno, recognized for having introduced the chamber song in Brazil, in line with the German *Lied*, but in Portuguese language. The paper describes the motivations of the transcription process, its theoretical foundations related to musicology, literary translation and semiotics, and especially the effective practice of transcription from the point of view of the guitar's idiomatic requirements.

Keywords: *Lied*, classical guitar, Brazilian music, arrangement.

Reunindo professores da Escola de Música da UFMG, o grupo de pesquisa "Resgate da Canção Brasileira" foi criado em 2003¹ e, desde então, dedica-se a uma série de projetos envolvendo catalogação, divulgação e análise da canção de câmara brasileira, bem como o incentivo à produção de novas obras do gênero. O mais recente e importante passo do "Resgate da Canção Brasileira" foi o início da série *Cadernos Musicais Brasileiros*, editado pelo Selo Minas de Som, da Escola de Música da UFMG, com o lançamento quase simultâneo dos dois primeiros números: "*Canções de Alberto Nepomuceno: transcrições para voz e violão*" e "*Canções de Helza Camêu: Líricas, op. 25 para canto e piano*". O presente texto pretende justamente apresentar as motivações e analisar elementos variados da elaboração do caderno sobre Nepomuceno o qual, entre outros aspectos, sinaliza a proposta inovadora deste grupo de pesquisa na direção de alargar a compreensão da canção de câmara brasileira para além do seu âmbito mais tradicional que, tal como na forma clássica do *lied*, sempre tendeu a privilegiar a formação com piano. Assim, além de considerações de caráter musicológico que relacionam a transcrição musical às reflexões dos estudos literários e semiológicos a respeito da tradução, apresentaremos também uma

¹ A criação do grupo se deve à iniciativa das professoras Guida Borghoff, Luciana Monteiro de Castro e Mônica Pedrosa de Pádua, sendo atualmente integrado também por outros professores.

breve análise de questões ligadas ao idiomatismo dessas transcrições, com exemplos que, esperamos, possam vir a subsidiar empreitadas semelhantes a esta.

1. Da ideia inicial à edição

Ao menos num primeiro momento, a ideia das transcrições nasceu de uma questão eminentemente prática. Um dos projetos iniciais do "Resgate", desenvolvido de 2003 a 2006, previa a realização de apresentações curtas e informais ("concertos relâmpago") em diversos espaços universitários, pensadas como forma de divulgação da canção de câmara, gênero bastante desconhecido do público em geral, mesmo daquela que é considerada a nossa "elite cultural". O obstáculo que imediatamente se apresentava era a inexistência, nesses locais, de um piano à disposição para a performance da quase totalidade do repertório. A hipótese, então, de utilizar o violão foi levada a sério por, de um lado, permitir vencer essa dificuldade e, de outro, aproximar imediatamente o público do conteúdo do evento, dada a inegável familiaridade, na cultura brasileira em geral, da canção acompanhada ao violão. O bom resultado musical e performático obtido fez amadurecer no "Resgate" o projeto de elaborar, em torno de alguns compositores representativos, versões violonísticas que pudessem se somar não só ao relativamente exíguo, mas precioso, repertório original erudito para canto e violão, como também ser incorporadas, como alternativa válida e pertinente, ao conjunto consagrado da canção de câmara brasileira. De uma motivação primária ligada à necessidade contextual, nascia um projeto estético cujos desdobramentos teóricos variados vamos analisar adiante. Pesou para a primeira opção recair em Alberto Nepomuceno, tendo em vista a possibilidade concreta de edição do material, o fato de sua obra ser de domínio público, o que, como se sabe, facilita sobremaneira o trâmite para a publicação.

Visando dar consistência acadêmica à iniciativa, uma vez que o "Resgate" se estruturou desde o início como um grupo institucional de pesquisa, procurou-se viabilizar as transcrições na forma de um projeto pedagógico. Apoiado pela Pró-reitoria de Graduação da UFMG, o projeto se desenvolveu ao longo de 2009 e 2010 e contou com os alunos bolsistas Aulus Rodrigues e Stanley Levi, da habilitação em Violão. De um conjunto de mais de vinte canções de Nepomuceno selecionadas previamente, a escolha final privilegiou quinze delas², em razão do melhor resultado musical da transcrição e do esgotamento do prazo para a preparação da edição.

O trabalho se desenvolveu em encontros periódicos do bolsista com o professor orientador, Flavio Barbeitas, tendo-se adotado, para cada peça, a seguinte abordagem:

1. análise preliminar da partitura, com a identificação de elementos comumente problemáticos nesse tipo de operação: tessitura utilizada, tonalidade, textura e passagens não idiomáticas, suporte ao canto etc.;

² Dessas quinze canções que compõem a edição, duas foram realizadas fora do âmbito do projeto de graduação, pelo violonista Celso Faria, à época mestrando em Música na UFMG.

2. escuta crítica de gravações disponíveis;
3. esboço de uma proposta de transcrição com a indicação das mudanças supostamente indispensáveis para a adaptação ao violão, estabelecendo-se o grau de modificação em cada uma delas;
4. experimentação das várias alternativas que se apresentavam, a depender do caso, para posterior rediscussão da proposta inicial;
5. teste de execução da peça com a parte do canto para finalizar a proposta.

Conduziu todo esse processo a convicção de que a transcrição musical guarda profundas afinidades com a tradução literária, especialmente a tradução de poesia. Da mesma forma que a palavra poética não possui um significado unívoco e que, portanto, como resta óbvio, não basta simplesmente achar-lhe a tradução supostamente correspondente na língua de destino para a obtenção de um resultado satisfatório, também em uma obra musical são várias as camadas de sentido, as dimensões a que se liga uma nota ou um acorde que precisam ser levadas em conta numa transcrição. Em palavras simples, não se trata apenas de tentar colocar todas as notas da obra original no instrumento de destino. Ainda que essa tarefa seja, em última instância, desejável, ela precisa ser confrontada com condicionantes de todo tipo, desde os obstáculos idiomáticos até a crítica do efeito musical final, para verificar se é o caso de se manter a integridade de "dados" do texto de partida. Questões dessa natureza, que, *mutatis mutandis*, são também típicas da tradução poética, foram enfrentadas pela tradutologia, com apoio na semiótica, por meio do conceito de *significância*, o qual justamente almeja caracterizar aquela geração de sentidos que tem por base a totalidade do texto. Com esse conceito, escapa-se à concepção dualista que reforça uma linha divisória rígida entre forma e conteúdo e entre signo e significado. Para o tradutor Mário Laranjeira (1993:29),

Toda a operação de tradução poética supõe uma visão dialética do texto que só reconhece as oposições na medida em que se integram numa unidade, numa totalização essencial. É um trabalho na cadeia dos significantes enquanto geradora de sentidos. É esse processo de geração de sentidos existente no texto de partida, a sua significância, que é trabalhado no ato tradutório de maneira a obter-se na língua-cultura de chegada não o mesmo fundo vestido de uma mesma forma, mas uma interação semelhante de significantes capaz de gerar semelhantemente a significância do poema.

Se é verdade que à música falta o nível semântico, atuante no campo de sentidos de um poema como força incontornável e de primeira grandeza, é também inegável que a complexidade de todo o leque de elementos que formam e são implicados pelo som estão presentes na música de uma maneira por vezes exclusiva, ou, pelo menos, mais estruturante que na poesia. É o caso, por exemplo, do timbre, da dinâmica e da textura polifônica ou harmônica. Assim, ainda que sejam diferentes as forças geradoras do campo de sentidos em um poema e em uma composição musical, permanece a necessidade, tanto

na tradução como na transcrição, de uma correta identificação da dialética da significância no original e de uma habilidosa intervenção nos elementos que a compõem de modo a reconstruir uma dialética de mesmo vigor na língua ou no instrumento musical de chegada.

Ainda antes de partir para passagens que ilustram aspectos dessa operação nas peças de Alberto Nepomuceno, vale aprofundar uma leitura que vê a própria canção de câmara, sua criação, performance e escuta como exemplos de tradução.

2. Canção de câmara, tradução, transcrição

A canção, gênero sobre o qual nos debruçamos neste estudo, caracteriza-se pela heterogeneidade e simultaneidade de elementos constituintes, intrínsecos e extrínsecos. Em outras palavras, reúne elementos de ordens distintas: música e poesia, voz e instrumento, técnicas e gostos, gestos e cenários, contextos e épocas, funções de ordem prática, sensorial, emocional e material. Destina-se a públicos diversificados, cada qual com sua leitura particular e subjetiva, que lhe atribui sentidos diferentes. É, portanto, um espaço de diálogos múltiplos, do momento da produção/criação ao da fruição/recepção, passando pela leitura interpretativa e pela performance. Tantos elementos em jogo configuram uma infinita cadeia de interpretantes, uma rede de múltiplas conexões.

De um lado, o processo produtivo da canção de câmara ocorre por meio de associações ou interações entre os elementos do poema eleito e os elementos musicais disponíveis. Essas associações decorrem de relações prévias do compositor com outras obras, estilos, técnicas, conhecimentos teóricos, fatos históricos ou pessoais, necessidades, desejos, afetos e impressões cognitivas. Resulta, pois, de uma leitura – impregnada de subjetividade, tradição e imaginação – de um texto literário, o poema, que guarda também um amplo potencial de significados a serem de alguma forma “traduzidos” na obra musical.

De outro, o processo interpretativo da canção também pode ser considerado um processo tradutório se levarmos em conta que a leitura de uma partitura conduz a uma realidade sonora, ou à transformação da obra escrita em um fato acústico, um produto sonoro. Esse processo transformador decorre de interações da voz humana e dos instrumentos musicais com os elementos da escrita da obra a partir de uma leitura decodificadora e transformadora que “traduz” a escrita em sons musicais. Todos estes processos – produção, performance e recepção – fazem da canção uma instância tradutória. Como bem sintetiza Pádua (2009:82), em uma canção

o poeta se coloca como tradutor de imagens, ideias, sentimentos; o compositor, como o primeiro tradutor do texto poético; o intérprete musical, por sua vez, tradutor dos signos escritos em sons ou tradutor desses sons em linguagem verbalizada, assumindo, ao mesmo tempo, os papéis de performer, fruidor e crítico, e, por fim, a percepção do ouvinte, o ouvinte como tradutor.

Nesse amplo espaço tradutório, a transcrição se revela apenas como uma possibilidade interpretativa a mais, tão plausível, necessária e historicamente realizável

quanto a tradução de um poema que quer ser compreendido em um idioma que não é o seu original.

De fato, postas lado a lado, transcrição e tradução revelam pontos de confluência linguística significativos. Como observa Castro (2009:188), do ponto de vista etimológico, a palavra “transcrição” tem origem no verbo latino *transcribere*, composto do prefixo *trans* (de uma parte a outra; para além de) + *scribere* (escrever), significando, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”. A palavra “tradução”, por sua vez, origina-se também de um verbo latino, *transducere*, composto por *trans* (de uma parte a outra; para além de) + *ducere* (levar, conduzir), significando “levar, transferir, conduzir para além de”. Assim, os termos “transcrição” e “tradução” se aproximam em suas definições, podendo ser-lhes atribuída não apenas uma relação de analogia, mas por vezes, de sinonímia.

Persistindo na trilha comum à tradução e à transcrição, nos deparamos com problemas semelhantes e com soluções que podem ser compartilhadas. Analisemos a questão da preservação da forma, cuja valorização é um pressuposto comum a muitas teorias de tradução poética. Se na passagem da poesia de um idioma para outro é possível preservar o projeto estrutural da primeira, ou seja, manter, na segunda, aspectos formais análogos aos da primeira, não há, porém, como manter no texto de chegada as características tímbricas, ou seja, a coloração sonora peculiar às palavras e às rimas do texto de partida. No idioma de destino, outras serão as palavras e outros serão os timbres empregados e percebidos.

E se a alteração tímbrica é, em princípio, uma alteração formal, pois a materialidade acústica dos sons pode ser considerada parte integrante da forma, como então solucionar o problema da impossibilidade de aproximações tímbricas em poemas traduzidos e, analogamente, em transcrições musicais, onde o timbre é justamente o elemento alterado em sua integralidade?

Um auxílio para enfrentar essa questão nos é oferecido pela proposta de “transcrição”, concebida pelos poetas e tradutores Augusto e Haroldo de Campos na década de sessenta. Nos passos da “transcrição”, sendo impossível a tradução do timbre, valem aproximações por outras vias auxiliares na produção de sentido, mesmo que não exatamente de caráter formal. Trata-se do critério “plagiotrópico”, apontado pelos irmãos Campos para nomear esse aspecto alternativo de aproximação. Por ele, as aproximações em uma tradução não se estabelecem apenas entre elementos de mesma natureza: elementos preponderantemente semânticos de uma obra de partida podem relacionar-se a elementos preponderantemente formais na obra de chegada e vice-versa; elementos formais da obra de partida, por outro lado, podem se relacionar a elementos contextuais da obra de chegada – e assim por diante, em intrincados e oblíquos modos de inter-relação. Não se processam apenas relações aproximativas diretas, duais, biunívocas, mas relações

transversais. Lembremo-nos que a canção, com sua heterogeneidade e simultaneidade de elementos, apresenta-se como um espaço propício ao estabelecimento dessas relações transversais.

A plagiotropia (do grego *plagios*, oblíquo, transversal; e *tropos*, direção), como observa Haroldo de Campos, se impregna de um único corpo textual. No caso da canção transcrita, uma confluência dialogal de vozes que se entrecruzam e se sobrepõem, estabelecendo relações manifestas ou ocultas entre textos, ideias, pessoas e subjetividades, reutilizáveis em processos de criação. Este conceito confirma a ideia de “reproposição do passado através de várias etapas de sincronia, ao longo da história, de uma memória não linear, mas muitas vezes oblíqua ou deformada” (CAMPOS, 1976: 62), proposta de reapresentação transformadora que, em vez de destruir o original, prolonga sua vida por meio de uma nova apresentação.

Toda a proposta da "transcrição" se apoia num claro fundamento teórico da semiótica, e uma breve alusão de alguns de seus aspectos aqui pode ser útil a fim de tornar mais claras as aproximações entre o timbre e os elementos diversos de sua natureza acústica com os quais se relaciona e gera sentido.

Como se sabe, o timbre é uma característica particular, privativa, qualitativa do som. É definido pela possível variedade de “harmônicos” e suas sobreposições nas ondas sonoras perceptíveis como sons³. A dimensão qualitativa e privativa do timbre é tal que, mesmo com a alteração das alturas e das intensidades em uma sequência de sons musicais, é possível identificar se essa sequência é realizada por um piano, um violão, uma flauta ou uma voz.

No âmbito da semiótica, um timbre pode estar incluído na ideia de “primeiridade”, descrita por Charles Peirce (1993:136), ou seja, na ideia de algo que é “tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa”. Não é injustificada a analogia feita entre timbre e cor, essa última também utilizada na exemplificação de percepção da “primeiridade”. Entretanto, os timbres, assim como as cores, não se restringem à “primeiridade”. Em níveis mais avançados do pensamento, cores e timbres se relacionam a outras ideias, a um “segundo” e a ainda a um “terceiro” – portanto, à “secundidade” e à “terceiridade” peircianas.

Quando pensamos “azul” e não o relacionamos a qualquer outro elemento, situamo-nos no âmbito da primariedade; se pensamos no azul e imediatamente nos lembramos do céu, estabelece-se a “secundidade”. Ao elaborarmos, entretanto, a ideia de que a cor do céu é a cor azul, estabelece-se em nossa mente a terceiridade. A partir daí, poderíamos pensar na existência de diferentes tonalidades de azul ou imaginarmos que um par de sapatinhos de tricô azuis é destinado a um menino. Também os timbres, ultrapassados os níveis da

³ Outras características ou propriedades das ondas sonoras são a altura e a intensidade: a primeira está relacionada às variações de frequências e a segunda à dimensão ou amplitude das ondas, sendo, portanto, propriedades quantitativas.

primeiridade e da secundidade, podem remeter a contextos e a significados específicos. Pela terceiridade, pode ser desencadeado um jogo infinito de sobreposições interpretativas, uma semiose ilimitada, conduzida, pragmaticamente, pelos elementos do contexto, da tradição, da subjetividade.

A aproximação entre os timbres da obra de partida e os da obra de chegada podem não ter maiores relações quanto às suas qualidades acústicas, ou seja, podem divergir no nível imediato da primeiridade, mas podem aproximar-se nos níveis relacionais estabelecidos na terceiridade, através de um dos muitos e possíveis níveis da cadeia de interpretantes.

É o que acreditamos ocorrer na transcrição de certas canções brasileiras para violão. Ainda que as mesmas tenham sido compostas em diálogo estreito com linguagens musicais europeias, as relações tradutórias se estabeleceriam “plagiotropicamente” entre elementos musicais ou literários empregados na canção e o timbre do violão, que se insere forte e inequivocamente na tradição musical brasileira. Isso equivale dizer que o contexto sugerido por algum dos elementos da escrita musical de Nepomuceno ou do texto musicado por ele se relacionam (leia-se: geram sentido) com contextos nos quais o violão esteve ou está tradicionalmente ligado, como o ambiente modinheiro, o teatro musical, a seresta, a reminiscência da música portuguesa no Brasil (no fado, no fandango e na moda) e, de modo geral, outros fazeres típicos ou tradicionais no país. Não ocorre, pois, uma “tradução” do timbre do piano pelo violão. Há uma negociação substitutiva: perde-se o timbre do piano, ganha-se sentido por meio das referências simbólicas oferecidas pelo timbre do violão.

Se considerarmos uma substituição tímbrica na forma, poderíamos imaginar que a primeiridade do timbre pianístico foi cambiada pela terceiridade do timbre violonístico, o que equivale dizer que a cor insubstituível ou intraduzível do piano foi substituída pelo simbolismo do violão e por aquilo a que esse instrumento remete no ambiente musical brasileiro. Imagine-se a transcrição de uma obra para cravo de J. S. Bach sendo transcrita para violões. Neste caso, outros níveis de negociação tradutória se processariam.

Portanto, ainda nos apoiando no pensamento peirciano, que classifica os signos como ícone, índice ou símbolo⁴, estaríamos lidando com a categoria do símbolo, com a representação simbólica do violão no Brasil.

No tópico que segue, podemos observar alguns destes elementos transversalmente traduzíveis pelo violão nas canções. Naturalmente, a questão do fazer tradutório, especificamente da transcrição, vai muito além das percepções simbólicas de que falamos anteriormente. Questões de ordem idiomática, possibilidades e impossibilidades técnicas do

⁴ *Símbolo* é o modo como o signo representa o objeto por meio de uma lei, uma convenção ou uma generalidade. O Símbolo contém em si uma lei que, por convenção ou pacto coletivo, determina que aquele signo represente seu objeto. Logo, a lei que dá fundamento ao Símbolo precisa estar internalizada na mente de quem o interpreta, sem o que ele não pode significar. Assim, “o símbolo está conectado a seu objeto em virtude de uma ideia da mente que usa o símbolo, sem o que uma tal conexão não existiria.” (SANTAELLA, 2002. p.19-25.)

violão, são as mais cruciais e imprescindíveis para a efetivação de uma transcrição. Há ainda a questão da adequação sonora à interpretação da canção pela voz, com seus requisitos técnicos, ligados à extensão, inteligibilidade, dicção do português, adequação do canto “lírico” às tradições do português brasileiro cantado com acompanhamento violonístico⁵. Trata-se, portanto, de um trabalho árduo de recriação, repleto de dificuldades acrescidas da responsabilidade tradutória, a “dívida” impagável do tradutor de que fala Walter Benjamin em seu famoso texto “A tarefa do tradutor”.

3. As canções de Nepomuceno e questões idiomáticas relativas à sua transcrição

De um modo bastante significativo na produção musical brasileira de boa parte do século XX, o violão, instrumento quase onipresente em nossa música urbana, tornou-se referência simbólica importante para compositores comprometidos em representar o que julgavam ser uma sonoridade tipicamente nacional. Como se sabe, isso não significou elevar automaticamente o violão a “instrumento de concerto”, dotando-o de um repertório erudito, mas sim retratá-lo, de alguma forma, nas composições que se inspiravam nos gêneros populares em que ele se destacava. No território da canção de câmara, tradicionalmente confiada à formação *canto e piano*, alusões ao violão apareciam na textura e na rítmica do acompanhamento de melodias cujo caráter modinheiro e popular era incontestável. Em outras palavras, e para persistir na trilha teórica deste trabalho, o violão das ruas vinha “traduzido” pelo piano artístico – quase a dizer que somente dessa forma virtual se lhe consentia a entrada nos salões da jovem música erudita brasileira. Essa prática foi muito comum durante a vigência do Nacionalismo Musical ainda que, ao longo dos anos, o violão tenha se autonomizado; mas já anteriormente ao Modernismo, em obras de um compositor como Alberto Nepomuceno, é possível verificar, aqui e ali, um procedimento semelhante. O que, de resto, era condizente com o empenho do músico cearense em, por assim dizer, “contaminar” as formas herdadas da música europeia com elementos nacionais, de que é exemplo a sua famosa batalha em defesa do canto em português, na qual chegou mesmo a se valer, como demonstra PEREIRA (2007:194), de sua condição de diretor do Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ) para determinar a presença do vernáculo em todas as provas públicas prestadas pelos alunos de canto.

A referência do violão nas canções de Nepomuceno foi parcialmente tratada em trabalho anterior (BARBEITAS, 2010) e não é o caso aqui de aprofundar o tema. Todavia, a questão serve para enfatizar o fato de que as transcrições reunidas no volume inicial da série *Cadernos Musicais Brasileiros* tiveram a vantagem de contar, ao menos em algumas

⁵ O timbre do cantor lírico, moldado pela técnica do *belcanto*, por sua remissão “plagiotrópica” à música europeia, seria outro aspecto a ser considerado na performance das obras transcritas para violão. Tal questionamento não está presente neste trabalho, mas permeia nossos debates.

oportunidades, com "ares de violão" presentes já no original, quase como a sugerir que se tratava, na transcrição, de explicitar um violão oculto que havia em certas passagens.

O que nos interessa demonstrar agora, contudo, são os exemplos em que ocorreu de fato maior intervenção no material original, mas com vistas justamente a preservar o que o transcritor entendeu ser a *significância* da canção. De um modo geral, em termos puramente técnicos, o procedimento adotado no *Caderno*, talvez não fuja ao que é mais comum em transcrições desse tipo, isto é: eliminação do dobramento da melodia do canto, estreitamento da tessitura instrumental, reorganização interna de acordes e arpejos com eventual retirada ou acréscimo de notas. Mas uma análise mais detida revela que todas essas operações se pautaram num exame criterioso de uma série de aspectos musicais de tal modo que o resultado final guardasse o máximo de fidelidade à totalidade da peça de partida.

O caso de **Soneto (op. 21, nº 3)** é emblemático. O poema de Coelho Neto que lhe serve de texto traz um eu lírico em devaneio amoroso, às voltas com a presença absoluta da amada em todos os seus atos: se ele pensa, chora, fala, canta ou sonha, é sempre ela que ali se mostra incontestável – e não tanto como motivo ou conteúdo de tais atos, mas assumindo a própria forma deles. Nepomuceno deu a esse poema uma melodia singela, mais voltada, talvez, a enfatizar a submissão e a impotência do eu lírico frente a esse amor avassalador. O acompanhamento se harmoniza a essa intenção por meio de acordes longa e suavemente arpejados, em fluxo rítmico homogêneo e constante, conferindo à canção uma atmosfera de inegável romantismo (fig. 1).

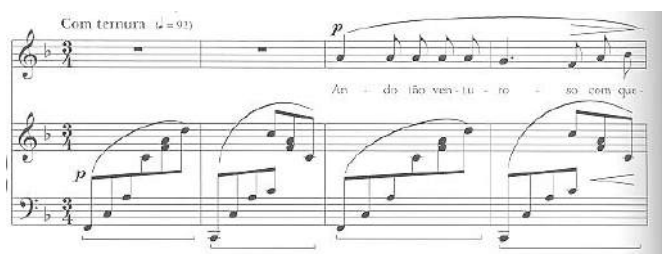


fig. 1: *Soneto* (In: Nepomuceno, 1985)

A transcrição enfrentaria a impossibilidade de reproduzir no violão a mesma extensão dos arpejos que o compositor explorou no instrumento original. A opção final, após a mudança de tonalidade para Mi maior, renunciou tanto a ser fiel à altura exata das notas (tarefa idiomáticamente impossível) como também à sequência delas nos acordes arpejados. Em vez disso, preferiu-se, mantendo-se evidentemente a harmonia, privilegiar ao máximo a ressonância do violão por meio seja de uma sequência de notas que de uma digitação criteriosas e apropriadas (fig. 2)

Fig. 2: *Soneto* (In: Castro, 2012)

Fig. 2: *Soneto* (In: Castro, 2012)

Ao final da mesma peça, intensificando por contraste o caráter noturno e etéreo do verso "És o meu sonho, quando à noite sonho", Nepomuceno coloca o acompanhamento em registro sobreagudo, absolutamente incompatível com o violão. Nesse caso, a transcrição é impotente para resolver o problema, ficando a cargo dos intérpretes a melhor execução possível do *pianíssimo* e ao violonista um toque delicado o bastante para manter o efeito requerido pelo original (fig. 3).

Fig. 3: Idem.

Fig. 3: Idem.

Em *Trovas* (op. 29, nº 1), talvez a mais célebre das canções de Nepomuceno, a transcrição se deparou com menos dificuldades, mas num ponto importante de articulação formal da peça, quando está para se iniciar, pela segunda vez, o crescendo que leva ao ponto culminante da canção ("O amor perturbou-me tanto que este contraste deploro: querendo chorar, eu canto; querendo cantar, eu choro"), o acompanhamento faz um arpejo ascendente em semicolcheias que ocupa todo o compasso, enfatizando um movimento igualmente ascendente que vinha dos compassos anteriores (fig. 4).

Fig. 4: *Trovas* (In: Nepomuceno, 1985)

Fig. 4: *Trovas* (In: Nepomuceno, 1985)

A opção pela transcrição literal era impossibilitada pela extensão do violão, o que impunha, por outro lado, a questão da manutenção da direção ascendente e, ao mesmo tempo, do caráter ansioso e da dinâmica crescente da passagem. O resultado final não parece ter sacrificado o sentido musical (fig. 5):

Fig. 5: *Trovas* (In: Castro, 2012)

Em *Mater Dolorosa* (op. 17, nº 1), uma intervenção bem sutil resolveu o que parecia ser uma dificuldade intransponível. A partir de determinado momento, o acompanhamento muda de acordes em bloco para arpejos em semicolcheias numa linha descendente (fig. 6).

Fig. 6: *Mater Dolorosa* (In: Nepomuceno, 1985)

A abertura da mão esquerda necessária para a passagem no violão não era das mais confortáveis e nem sempre era sequer possível. Além disso, tocar duas notas seguidas na mesma corda implicaria uma perda de ressonância não condizente com o original. A mudança de oitava da primeira nota alterou levemente o desenho sem, contudo, comprometer a direção descendente e garantindo maior conforto digital ao violonista (fig. 7).

Fig. 7: *Mater Dolorosa* (In: Castro, 2012)

Para concluir, um exemplo de *Hidrófana* (op. 26, nº 2), à primeira vista pouco estimulante para um bom resultado violonístico (fig. 8):

Fig. 8: *Hidrófana* (In: Nepomuceno, 1985)

A eliminação de algumas notas garantiu a viabilidade no instrumento de destino, mas o transcritor esteve atento a manter o peso inusual que, ao longo de toda a canção, o

compositor imprimiu à segunda colcheia de cada tempo aglomerando ali mais sons. O procedimento foi mantido no violão ainda que, às vezes, apenas com duas notas (fig. 9):



Fig. 9: *Hidrófana* (In: Castro, 2012)

Referências Bibliográficas

BARBEITAS, Flavio. "As canções de Alberto Nepomuceno e sua transcrição para violão: um caso de confluência entre Performance e Musicologia". *Anais do XX Congresso da ANPPOM*. Florianópolis: ANPPOM, 2010. pp. 1239-1243.

BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CASTRO, Luciana Monteiro de, BARBEITAS, Flavio. (org) *Canções de Alberto Nepomuceno: transcrições para voz e violão*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2012 (Cadernos Musicais Brasileiros, v. 1).

CASTRO, Luciana Monteiro de. *Traduções da lírica de Manuel Bandeira na canção de câmara de Helza Camêu*. 242p. Tese de Doutorado em Estudos Literários. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993 (Coleção Criação e Crítica, v.12).

NEPOMUCENO, Alberto. *Canções para canto e piano*. Editadas por Dante Pignatari. São Paulo, Edusp: 1985.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de. *Imagens de brasilidade nas canções de câmara de Lorenzo Fernandez: uma abordagem semiológica das articulações entre música e poesia*. 275p. Tese de Doutorado em Estudos Literários. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. Trad. Octanny Silveira da Mota e Leonidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1993

PEREIRA, Avelino Romero. *Música, sociedade e política; Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007.

SANTAELLA, Lucia. *Semiótica aplicada*. Rio de Janeiro: Pioneira, 2002.

Flavio Barbeitas é Bacharel e Mestre em Música (violão) pela UFRJ (1992/95) e Doutor em Estudos Literários pela UFMG/Università di Bologna (2007). Realizou também pós-doutorado em musicologia pela Universidade Nova de Lisboa (2013). Desde 1996, é docente na Escola de Música da UFMG, onde atua nos níveis de Graduação e Pós-graduação (linhas de pesquisa Performance Musical e Música e Cultura).

Luciana Monteiro de Castro possui graduação e mestrado em Música (Canto) pela UFMG (1996/2001), e Doutorado em Letras pela UFMG (2009). É professora da Escola de Música da UFMG desde 2002. Atua principalmente nos seguintes temas: técnica vocal, fisiologia da voz, interpretação de repertório vocal, canção de câmara brasileira e estrangeira, ópera, música vocal sinfônica, música colonial brasileira, semiótica da canção.

Entre o Tradicional e o Contemporâneo: recursos violonísticos nas obras de Marcus Siqueira

Gilson Antunes - UFPB

gilson.violao@gmail.com

Resumo

Este artigo busca mostrar e discutir os recursos utilizados na obra para violão do compositor mineiro Marcus Siqueira. Ao mesmo tempo, procura observar que Siqueira se mostra - através de suas obras para violão - um seguidor da tradição da história da música, sendo suas obras inspiradas ou baseadas em estilos já consagrados. Por fim, o artigo mostra que as obras desse compositor, apesar de serem ainda muito pouco tocadas pelos violonistas são bastante idiomáticas para o instrumento e merecem uma revisão por parte dos violonistas.

Palavras-chave: Violão. Inovações. Tradicional. Contemporâneo

Abstract

This paper intends to present and discuss the resources used in the works for guitar by Marcus Siqueira. At the same time, intends to observe - in relation to his works for guitar - that Siqueira is a traditionalist, a follower of the history of music, and his music is based or inspired in styles already existents. In the light of this, this article shows that Siqueira's works, despite not being performed regularly by the guitarists are very idiomatic for the instrument and deserve a second view among the guitarists.

Keywords: Guitar. Innovations. Traditional. Contemporary.

Ainda faltam estudos sobre o violão brasileiro no período compreendido entre o final do século passado e o início deste¹. Um dos motivos, talvez, seria o fato de ainda não se ter passado um período adequado a uma revisão ou, mesmo, a falta de interesse por parte de pesquisadores. O fato é que obras interessantes para o instrumento foram escritas nessas duas décadas, tendo sido algumas delas já gravadas² e regularmente tocadas em recital por parte de alguns poucos violonistas³.

¹ Foi encontrado até o momento apenas a seguinte dissertação de mestrado: MADEIRA, Bruno: *A Obra para Violão de Maurício Orosco: Uma abordagem analítica, interpretativa, técnica e idiomática de obras selecionadas*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. Campinas, 2013.

² Como o ciclo *Que Trata de España*, de Willy Corrêa de Oliveira, escrito em 1993 e gravado em 1996 por Flávio Apro, obras para violão de Roberto Victorio gravadas por Paulo Pedrassoli e obras de Victor Castellano, Maurício Orosco, Flávio Apro e Paulo Tiné, gravados em 2000 por Victor Castellano.

³ Armildo Uzeda, Mário da Silva, Teresinha Prada, Luis Carlos Barbieri, Paulo Pedrassoli e Moacyr Teixeira Neto.

Entre os compositores que escreveram para violão nesse período, um nome se destaca por fazer parte de uma pequena parte de autores que estão sendo registrados em áudio com certa regularidade⁴: o compositor mineiro Marcus Siqueira.

Siqueira nasceu em Caratinga, Minas Gerais, em 1974⁵. Após estudar violão na juventude com Theodomiro Goulart e Edelson Gloeden, Marcus estudou composição na Universidade de São Paulo, onde foi aluno de Willy Corrêa de Oliveira⁶. A influência desse compositor se mostrou de maneira bastante enfática desde então, apesar das diferenças entre as obras de um e de outro.

O *corpus* violonístico de Marcus Siqueira compreende desde peças de curta duração até ciclos, além de obras camerísticas, obra orquestral com o violão sendo um dos principais protagonistas (*Hoquetus, Ecos e Espelhos*) e um concerto para violão e orquestra, que está sendo escrito neste momento⁷.

Este artigo irá analisar, em ordem cronológica, as obras gravadas para violão deste compositor no CD *Marcus Siqueira por Gilson Antunes* (2009, Água Forte). Além deste registro, outras obras para violão deste compositor foram gravadas em mais dois CDs: *Music for Guitar By Young Brazilian Composers* (Gilson Antunes, 2000, independente), e *Contraluz* (Vários Intérpretes, 2013, SESC). Todas as partituras deste compositor estão disponíveis para visualização em seu website pessoal⁸.

-Elegia e Vivo (2002): Esta foi a primeira música de Marcus Siqueira para violão solo após uma pequena série de obras de curta duração (menos de três minutos), como *Impromptu Lyrique* e *Quasi Una Passacaglia*⁹.

A *Elegia* tem caráter introdutório e segue o esquema composicional da segunda peça. A *scordatura*¹⁰ desta obra viria a ser uma das mais utilizadas pelo compositor, com a sexta corda em Mi Bemol. Marcus Siqueira inicia a música com uma linha melódica contrapondo intervalos de segundas maiores e menores com intervalos de quarta. Já no primeiro pentagrama há um recurso pouco utilizado no repertório violonístico: o harmônico natural de quartas, mais lembrado em instrumentos de arco, como o violino. Para este recurso, o violonista deve pressionar, com o Dedo 1, a quinta casa da sexta corda (nota Sol

⁴ MADEIRA, Bruno: *A Obra para Violão de Maurício Orosco: Uma abordagem analítica, interpretativa, técnica e idiomática de obras selecionadas*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. Campinas, 2013.

⁵ Notas biográficas tiradas de www.marcussiqueira.com em 10 de setembro de 2013.

⁶ Compositor pernambucano. Foi um dos idealizadores do Movimento Música Nova e professor de composição da Universidade de São Paulo, onde se aposentou. Atualmente segue suas atividades como compositor.

⁷ Obra esta que será dedicada ao autor deste artigo, com estreia prevista para fevereiro de 2014 em Campinas com a Orquestra da UNICAMP.

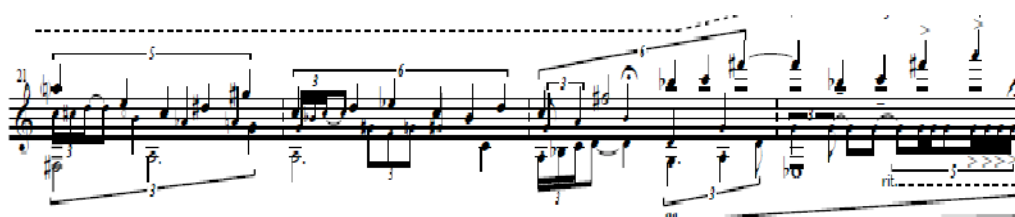
⁸ www.marcussiqueira.com

⁹ Ambas gravadas no CD *Music for Guitar By Young Brazilian Composers* (Gilson Antunes, 2000, independente).

¹⁰ Recurso instrumental em que a afinação padrão de um instrumento é modificada por questões musicais.

sustenido, por causa da *scordatura*) e apoiar o Dedo 4 próximo ao Dó sustenido seguinte da mesma corda, o que produzirá um harmônico de décima quinta ascendente do som base. Apenas neste primeiro compasso há cinco indicações de dinâmica, além das indicações de crescendo, decrescendo, sonoridade (*dolce*) e respirações (longas e breves).

A obra inteira segue com os jogos de intervalos de quartas e segundas, alargando e estreitando a polifonia que, em geral, segue a duas ou três vozes. Aqui é interessante notar a polirritmia utilizada pelo compositor, como no primeiro pentagrama da segunda página, algo comum em suas obras, e de difícil execução por parte do intérprete, que necessita ter independência dos dedos da mão direita para realizar plenamente essa questão musical. O próprio compositor, em entrevista ao autor deste artigo, diz buscar neste jogo de métricas complexas uma soltura temporal muito compactuada na música para cordas dedilhadas do período renascentista na Itália, em especial¹¹.



Toda a tessitura do violão é utilizada nessa música, desde a sexta corda solta até a décima nona casa da primeira corda. O caráter solene, aliado aos recursos timbrísticos e de dinâmica fazem dessa *Elegia* uma espécie de cartão de visitas para outras obras desse compositor. A música segue com o *Vivo*, que também utiliza e amplia os mesmos recursos da primeira peça (intervalos de quartas e segundas, toda a extensão do violão, inúmeras indicações de dinâmica e de mudanças timbrísticas). A questão polifônica é, talvez, a que mais chama a atenção: o compositor utilizou o mesmo recurso de autores barrocos como Bach, em que a polifonia é realizada através de uma só voz¹². Isso parece um contrassenso num primeiro momento, já que o violão é um instrumento no qual a polifonia pode ser e em geral é realizada através de suas várias cordas, mas a idéia do compositor foi a de justamente fazer algo distinto.

Ao utilizar o intervalo das cordas soltas do instrumento (quartas), intervalos de segundas maiores e menores (o que facilita na questão dos ligados de mão esquerda), grande extensão de dinâmica, de recursos timbrísticos e de notas do violão, Marcus Siqueira segue com a tradição violonística. Por outro lado, ao se basear em efeitos de outros instrumentos (como o harmônico de violino) ou fazer um contraponto musical com apenas uma linha melódica, o compositor está ao mesmo tempo buscando a inovação aliada à tradição da história da música. Esse poderia ser o resumo não apenas dessa sua

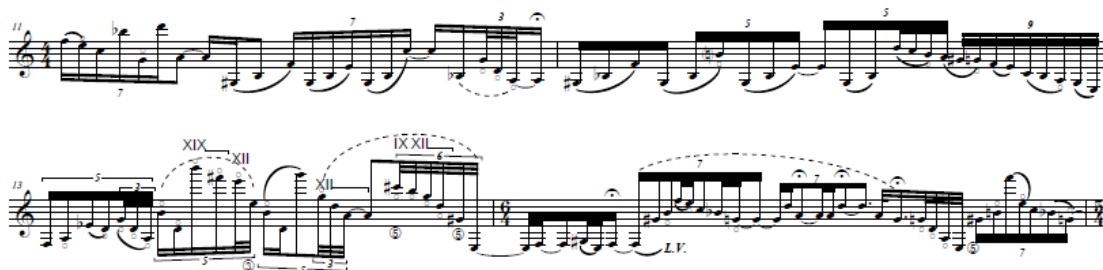
¹¹ Entrevista com o autor deste artigo em 10 de setembro de 2013.

¹² Vide suas peças para violino solo (3 Sonatas e 3 Partitas), violoncelo solo (6 Suites) ou sua Partita BWV 1013 para flauta solo.

primeira grande obra violonística, mas também de suas obras posteriores para o instrumento e de suas idéias musicais como um todo, tanto em termos instrumentais, camerísticos ou orquestrais.

-Delírios em Séries (2004): Essa música foi dedicada ao violonista brasileiro Fábio Zanon¹³, após Marcus Siqueira assisti-lo tocar no Centro Cultural São Paulo, no qual o compositor ficou especialmente impressionado com a interpretação de uma música de Nicholas Maw¹⁴ intitulada *Music of Memory*¹⁵. A *Delírios em Séries* foi composta pensando justamente nos gestos, na interpretação e na destreza técnica de Zanon, o que acaba sendo um indicativo de como se pode interpretar a música. Esta foi, também, a primeira música para violão em que o compositor deixou maior liberdade ao intérprete em questões de articulação, fraseado, dedilhados, timbre e dinâmica. O título da obra também indica a expressividade da obra: os delírios são observados através das mudanças repentinas de andamento, de humor e de caráter durante toda a peça. Quanto maior for a mudança desses recursos, maior será a mostra dos delírios pensados pelo compositor, e nisso também reside a liberdade individual do intérprete e sua visão a respeito do que seria e de como se deve representar um delírio através da música. Nisso, até o aspecto visual pode contar, o que faz dessa obra um atrativo maior em termos de apresentação ao vivo, em relação a audição em CD.

A música possui indicação de compasso quaternário, com quatro semínimas por compasso. Mas logo de início há um jogo de quiálteras (de sete, seis, cinco e nove semicolcheias), andamentos e fermatas que dão a noção dos delírios. O fato de ocorrerem ocasionalmente (de forma pensada, obviamente) dá também a noção de série, o que explica o título da música. Uma breve seção lírica de arpejos e ligados leva a um dos motivos principais da música, uma melodia presente e ressoante com articulação mesclada com ligadura. Os diversos arpejos, as longas melodias líricas e o motivo citado serão as três características principais que permearão toda a obra.



¹³ Nascido em Jundiá em 1966, é tido como um dos grandes violonistas da atualidade em todo o mundo.

¹⁴ Compositor inglês com obras compostas para orquestra, conjunto de câmara e outras formações. Compôs para violão, ademais da *Music of Memory*, uma pequena suíte.

¹⁵ Obra composta em 1989 e dedicada ao violonista estadunidense Eliot Fisk.

Uma das maiores dificuldades técnicas dessa obra são as constantes mudanças de posição de mão esquerda, pela grande utilização da extensão do braço do violão de maneira rápida. Isso acaba sendo, também, mais um recurso visual utilizado pelo compositor. Os ligados de mão esquerda também são utilizados de maneira quase obsessiva durante toda a música, o que demanda um estudo específico dessa técnica por parte do intérprete. Os diversos arpejos nunca são óbvios, sempre há mudanças deliberadas para não haver repetição de fórmulas, o que também acaba mostrando mais uma característica das obras de Marcus Siqueira: o compositor evita fórmulas pré-estabelecidas, seja em termos técnicos, seja em termos musicais. Essa é mais uma dificuldade para os intérpretes quando forem tocar as obras desse compositor.

Quase no final da música, antes da Coda, há uma pequena seção coral a três e quatro vozes na qual o compositor novamente dialoga com a tradição. Em seguida o compositor volta com os arpejos e com o motivo temático principal, finalizando a obra com o lirismo melódico que perpassou toda a obra.

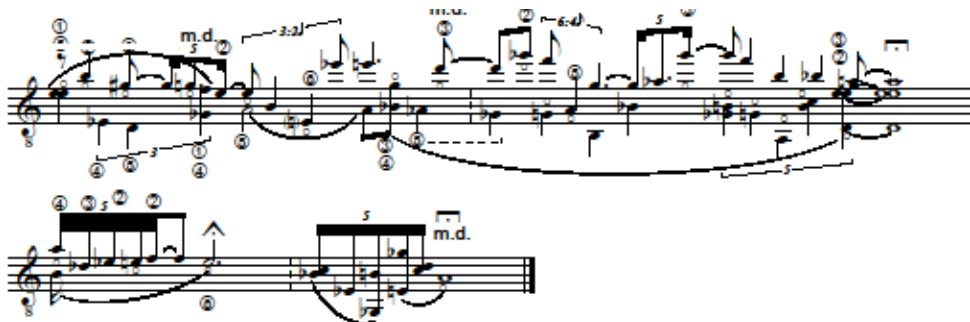
-Um Ciclo em Cordas – Caderno I (dos Prelúdios): Este é o primeiro de uma série de quatro cadernos nos quais Marcus Siqueira propõe “desconstruir o violão”¹⁶ através de uma série de efeitos. Apesar do ciclo já estar todo esquematizado, apenas o primeiro caderno foi completado até o momento. São ao todo doze prelúdios que formam uma espécie de manual para as outras obras do compositor e mostram de maneira definitiva suas ideias e influências musicais (música medieval, música contemporânea, etc). Novamente, tradição e contemporaneidade se juntam numa espécie de revisão da história da música no tempo presente.

Prelúdio I: Basicamente um estudo em legato. A construção da música, através do uso constante de harmônicos de mão direita aliado a notas ligadas e uso de *campanellas*¹⁷ fazem o violão soar de maneira constante. Esses recursos quase formam padrões em si mesmos, tendo um importante papel no esquema formal da obra. A melodia quase cromática perpassa toda a música, que não deve ser tocada de forma rígida, mas com um *rubato*¹⁸ interno sistemático.

¹⁶ Entrevista com Marcus Siqueira em 10 de setembro de 2013.

¹⁷ Recurso instrumental que no violão é realizado através de arpejo ou escala em que uma nota mais aguda que sua antecessora é tocada numa corda mais grave do instrumento, dando a sensação de “sinos”.

¹⁸ Palavra italiana que designa “roubado” ou, em sentido musical, quando “roubamos” o tempo de determinada nota em detrimento de outra por um sentido musical, mas sem perder o ritmo interno da música ou do compasso.



Prelúdio II: Novamente a utilização de cromatismos, dessa vez com uma estrutura rítmica mais rígida, dando um contraste com a música anterior. Construída em forma A-B-A, sendo a parte central mais lírica e mostrando pela primeira vez na obra para violão do compositor o uso do quarto de tom. Esse efeito é obtido praticamente da mesma maneira que o violonista usa o recurso de um vibrato bem lento, mas apenas com um movimento de mão para soar a nota desejada.



Prelúdio III: Nessa obra a dificuldade maior está no peso em que o violonista deve dar para cada um dos acordes, que devem ser tocados sem arpejar. A construção novamente segue o padrão cromático e a questão rítmica, através do uso constante dos mais diversos tipos de quiálteras, é também um desafio ao intérprete.

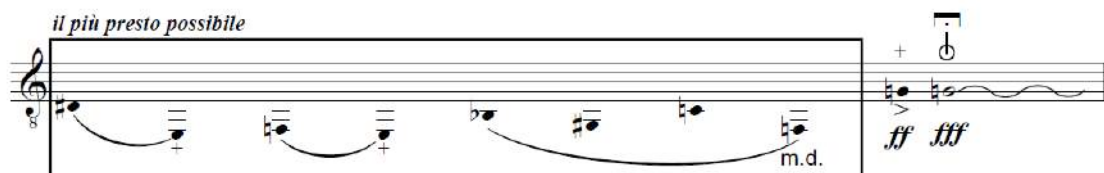
Prelúdio IV: Mais um estudo em ligados e *legatos*, no qual as cordas soltas e os harmônicos naturais ajudam a tornar a obra ainda mais idiomática. O tempo interno *rubato*, assim como as mudanças de ritmo por causa das constantes quiálteras dá margem a escolha melódico-interpretativa do violonista.

Prelúdio V: Um dos recursos temáticos desta música é justamente a utilização dos intervalos de quarta através das cordas soltas do instrumento. Esse recurso, juntamente com melodias cromáticas e utilização de arpejos com cordas soltas formam a base dessa peça.

Prelúdio VI: Com indicação “etéreo, delirante (*molto legato*)”, este prelúdio é um dos mais interessantes. Durante toda a obra o compositor aproveita a ressonância natural das cordas soltas, primeiramente com a nota Si (quarta corda presa e segunda corda solta), em seguida com a nota Mi solta (ressoando ao meio de outras melodias), Sol (quarta corda presa e terceira corda solta) e Ré (quarta corda solta). À medida que a música se aproxima do fim, esses elementos vão se mesclando, culminando com arpejos em que imperam as cordas soltas (ou notas dessas cordas).

Prelúdio VII: A partir daqui Marcus Siqueira vai desenvolvendo os recursos das peças anteriores de forma mais enfática. Os quartos de tom do *Prelúdio II* aparecem novamente, num clima onírico que relembra o *Prelúdio I* desta mesma série. A novidade é o recurso técnico utilizado para o quarto de tom é, dessa vez, colocado para que uma nota alcance a altura de outra situada meio tom acima (e não mais um quarto de tom). O último pentagrama do segundo compasso, assim como o último compasso da música, relembra, por sua vez, o *Prelúdio II*, mas tocado de forma menos evidente que em sua manifestação inicial.

Prelúdio VIII: Esta pode ser considerada, talvez, uma das mais inovadoras obras para violão de Marcus Siqueira. Totalmente construída para uma corda apenas (a sexta), é um *tour de force* em termos técnicos. O violonista deve treinar bastante cada elemento da música, cada gesto e cada articulação para tornar claras as idéias musicais do compositor. No último pentagrama, em especial, há um jogo de cruzamento entre ambas as mãos de difícil execução, mas que não é possível ser realizado de outra maneira.



Prelúdio IX: Escrito em estilo de *toccata*, no qual a dificuldade maior está em contrapor o moto perpétuo de notas com golpes rapidíssimos de mão direita. Lembra, de certa maneira, a segunda parte da *Elegia e Vivo*, de 2002.

Prelúdio X: Nesta obra o estilo coral do *Prelúdio III* se encontra com o estudo em uma corda do *Prelúdio VIII*. Dessa vez, a corda utilizada é a segunda, e não a sexta. A utilização de cordas soltas com harmônicos naturais novamente deixa a obra com caráter etéreo e ressoante, como o *Prelúdio VI*. A escrita plástica é típica do canto gregoriano, nas palavras do próprio compositor¹⁹.

Prelúdio XI: Baixos diatônicos em *pizzicato* se contrapõem a melodias cromáticas na região aguda do instrumento. Essas melodias aos poucos vão aparecendo de maneira deslocada conforme os baixos deixam de ser tocados em *pizzicato*. Esses recursos se mesclam quando a música vai se aproximando ao seu final, quando dois elementos distintos se interpõem: o uso de harmônicos oitavados com o uso de arpejos em cordas soltas do violão. No último pentagrama finalmente as idéias se juntam, tendo os arpejos de cordas soltas papel preponderante para a ressonância natural do instrumento e para a construção da

¹⁹ Entrevista com Marcus Siqueira em 10 de setembro de 2013.

estrutura interna da música. Novamente entra em questão a “escrita plástica”, conforme o prelúdio anterior²⁰.



Prelúdio XII: Eis que surge, talvez pela primeira vez no repertório violonístico um recurso similar ao de um pedal de efeito na guitarra elétrica conhecido como *Wah-wah*, no qual o som resultante é modificado em frações de tom para baixo e para cima. Esse efeito foi muito utilizado por guitarristas como Jimi Hendrix (1942-1970) ou Peter Frampton (1950), além de vários outros das décadas de 1960 e 1970, especificamente. Esse efeito, no violão, é realizado através da colocação e pressão do antebraço direito no tampo do instrumento, e deve ser feito sem a interferência da manga da camisa ou qualquer outro material que não seja o próprio braço (ou a própria pele) do violonista. Marcus Siqueira utiliza esse recurso sempre após um acorde fortíssimo rasgueado ou uma nota simples ressoante, por vezes em harmônicos naturais. Há, também, tipos especiais de escrita nesta música que apresenta diferentes velocidades de arpejos.

A idéia do compositor nos próximos cadernos é experimentar com peças líricas (caderno II), peças abstratas (caderno 3) e texturas (caderno IV), somando um total de 33 peças²¹.

Fantasia Sommersa (2009): A mais radical obra para violão solo de Marcus Siqueira, e uma das menos tradicionais em termos de escrita e recursos instrumentais. O compositor utiliza a seguinte scordatura: Fá (1), Si (2), (3), Ré (4), Sol # (5) e Dó # (6). Além disso, a obra é realizada com 3 *capotatos*, sendo um na sétima casa, outro na quinta casa e o terceiro na terceira casa. Com isso, há nada menos que 4 afinações diferentes na mesma obra, como se o violonista estivesse utilizando quatro violões na mesma música. O mote central são os ecos da ópera *Tristão e Isolda*²² de Richard Wagner²³, algo que por si só é pouco lembrado pelos compositores que escrevem ou escreveram para violão. A peça se inicia com acordes fortíssimos que ressoam através do balançar literal do violão, buscando reverberações distintas e aleatórias. O primeiro *capotasto* é retirado quase de maneira imperceptível, aproveitando as percussões no violão. Após uma seção lírica, o segundo *capotasto* é retirado sem fazer ruído algum, dando espaço para uma seção bem mais tensa e furiosa na qual trêmolos de três ou quatro cordas (outra inovação do compositor) se

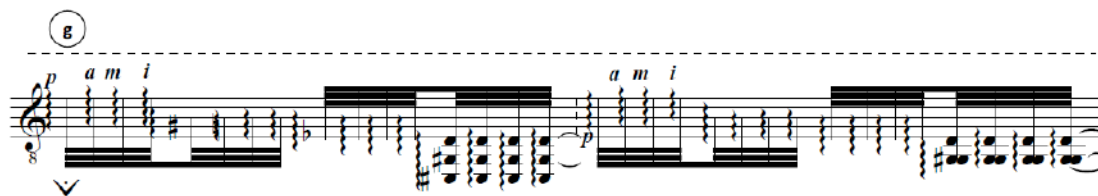
²⁰ Idem.

²¹ Entrevista com Marcus Siqueira em 10 de setembro de 2013.

²² Ópera estreada em Munique em 10 de junho de 1865.

²³ Compositor alemão (1813-1883).

contrapõem a melodias cromáticas realizadas através de ligados dos dedos da mão esquerda. Arpejos mesclados com trêmolos em notas mortas (recurso realizado com os dedos da mão esquerda apenas encostando nas cordas, sem produzir nota alguma, apenas ruídos) finalizam essa seção e dão espaço para a última, realizada sem nenhum *capotasto*.



É a seção mais lírica da música, em que os acordes de *Tristão e Isolda* aparecem submersos (daí o título da música) em partes distintas que dão um retrato da obra completa. O recurso do *Wah-wah* (utilizado no *Prelúdio XII* do *Um Ciclo em Cordas*) é novamente utilizado como finalização.

Conclusão

As músicas para violão de Marcus Siqueira mostram inovações e recursos pouco utilizados no repertório do violão, como algo aparentemente de vanguarda, mas ao mesmo tempo enfatizam a tradição da história da música, com uma nova roupagem. Os corais, por exemplo, são tratados de maneira timbrística (como no *Prelúdio III*). A polifonia por vezes aparece em uma só linha melódica, como em Bach, apesar do violão dar a possibilidade de se fazer polifonias a três ou mais vozes (*Prelúdio VIII*). Os próprios títulos de algumas músicas (Fantasia, Prelúdio, Elegia) são denominações usuais dentro da tradição musical. Alguns dos efeitos são realmente pouco utilizados (como o harmônico de violino na *Elegia e Vivo*), sendo alguns, talvez, criações do próprio compositor mineiro, como o efeito do pedal *Wah-wah* (*Prelúdio XII* e *Fantasia Sommersa*) e o ligado de semitom através do recurso do vibrato em “câmera lenta” (*Prelúdio VII*).

As obras para violão de Marcus Siqueira ainda não são muito tocadas apesar do fácil acesso às partituras e do caráter bastante idiomático das obras, que apesar de utilizar recursos pouco usuais, trabalha também com arpejos, ligados e escalas, que formam o tripé da base da técnica violonística. É de se esperar que num futuro próximo mais violonistas se aproximem dessas obras, pela alta qualidade e pelo ganho técnico-instrumental que qualquer uma dessas obras proporciona aos músicos em geral.

Bibliografia

Livros

DUDEQUE, Norton. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

FRAGA, Orlando. *Dez Estudos Simples para Violão de Leo Brouwer. Análise técnico-interpretativa*. Curitiba: DeArtes UFPR 2005.

MADEIRA, Bruno: *A Obra para Violão de Maurício Orosco: Uma abordagem analítica, interpretativa, técnica e idiomática de obras selecionadas*. Dissertação de Mestrado. UNICAMP. Campinas, 2013.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. *A Escola Violonística de Abel Carlevaro*. 2003. Dissertação (mestrado em música). USP, 2003.

TEIXEIRA NETO, Moacyr Garcia. *Música Contemporânea Brasileira para Violão*. 1996. Dissertação (mestrado em música). UFRJ, 1996.

ULLOA, Mario. *Recursos Técnicos, Sonoridades e Grafias do Violão para Compositores não violonistas*. 2001. Tese (doutorado em música).UFBA, 2001.

CDs

ANTUNES, Gilson. *Marcus Siqueira por Gilson Antunes*. São Paulo, 2009. Independente.

_____. *Music for Guitar by Young Brazilian Composers*. São Paulo, 2000. Independente.

APRO, Flávio. *Recital*. São Paulo, 1996. Independente.

PEDRASSOLI, Paulo. *Roberto Victorio – Obras para Violão*. Rio de Janeiro. Independente.

V.A. *Contraluz*. São Paulo, 2013. SESC.

WEBSITE

www.marcussiqueira.com

O uso de campanelas e ligados na Suite BWV 995 para alaúde como referência para a adaptação de articulações do repertório bachiano ao violão

Gustavo Silveira Costa - Departamento de Música – FFCLRP – USP

gustavocosta@usp.br

RESUMO: O presente artigo discute a implicação das articulações no repertório para violino, violoncelo e alaúde solo de J. S. Bach. As transcrições para violão deste repertório têm apresentado diversas possibilidades de adaptação e algumas delas já estavam presentes na *Suite pour la luth* BWV 995 (e sua respectiva intabulação), uma transcrição autógrafa da Suite V para violoncelo, BWV 1011. A transcrição para alaúde do próprio compositor apresenta um longo trecho em *campanelas* correspondendo uma longa ligadura no violoncelo e a tablatura coeva indica a combinação de ligaduras de mão esquerda e *campanelas* como efeitos correspondentes às ligaduras no violoncelo.

Palavras-chave: BWV 995 de J. S. Bach; articulação; *campanelas*; violão.

ABSTRACT: The present article discusses the implication of the articulation marks on Bach's unaccompanied music for violin, cello and lute. Guitar transcriptions of this repertory have been showing several adaptation possibilities and some of them were already present on the *Suite pour la luth* BWV 995 (and its intabulation), an arrangement of the 5th Suite for Cello, BWV 1011. The composer's own arrangement for lute presents *campanelas* as an analogous effect for the long slurs for cello, and the intabulation combines the mechanical slurs with *campanelas* for the same slurs of the original cello part.

Keywords: BWV 995 by J. S. Bach; articulation marks; *campanelas*; guitar.

O uso de campanelas¹ e ligados na Suite BWV 995 para alaúde como referência para a adaptação de articulações do repertório bachiano ao violão

O repertório para alaúde solo de Johann Sebastian Bach (1685-1750) vem sendo transcrito para violão solo desde o início do século XX e boa parte dele é, na verdade, constituído de transcrições de obras originais para violoncelo e violino: a *Suite pour la luth*, BWV 995, é uma transcrição autógrafa da *Suite V*, BWV 1011, para violoncelo (há ainda uma tablatura anônima do mesmo período para alaúde); a *Suite*, BWV 1006a, é outra transcrição autógrafa, neste caso da *Partita Terza*, BWV 1006, para violino; e finalmente a Fuga, BWV 1000, é uma transcrição/intabulação para alaúde feita a partir da Fuga da *Sonata Prima*, BWV 1001, por Johann Christian Weyrauch (1694-1771), segundo André Burguète (1977: 45).

¹ *Campanelas* ("sininhos" em espanhol, derivado de *campanella* em italiano) é um termo utilizado pelo organista e guitarrista espanhol Gaspar Sanz (1640-1710) em 1677 para se referir às escalas executadas pela alternância entre cordas superiores e as cordas reentrantes nos baixos da guitarra barroca, o que faz com que a duração de uma nota se sobreponha à da próxima, causando um efeito similar ao de uma escala executada na harpa. É um efeito derivado da técnica de *bariolage*, em que uma melodia é alternada com cordas soltas em pedal (como em vários trechos no *Prélude* da *Partita Terza*). Atualmente a designação *campanella* também é aplicada ao violão, sendo realizada pela execução da escala em ordens contíguas, sendo que uma delas faz uso de cordas soltas sempre que possível. James Tyler (2002, p.69) aponta que Angelo Michele Bartolotti foi provavelmente o primeiro a explorar esse efeito na guitarra barroca e que Sanz aplicou a designação 34 anos após a primeira publicação de Bartolotti, *Libro primo di chitarra spagnola* (Florência, 1640).

O repertório para alaúde de J. S. Bach foi progressivamente incorporado ao repertório do violão no século XX, e conseqüentemente, abriu caminho para que os grandes ciclos para violoncelo (Seis Suites, BWV 1007-12) e violino (*Sei solo* ou *Seis Sonatas e Partitas*, BWV 1001-1006) do mesmo compositor também se tornassem objetos de adaptações para violão.

Dentre todos os aspectos que envolvem a transcrição para violão de obras para cordas friccionadas de J. S. Bach, podemos destacar a adaptação das ligaduras de arcadas como uma das tarefas mais complexas, haja vista que os mecanismos de produção sonora do violão são completamente diferentes do violino e do violoncelo. As ligaduras afetam diretamente a articulação das notas e têm diversas finalidades, como veremos em trechos de *Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach*, de John Butt:

As implicações das ligaduras na execução musical são de particular importância na interpretação da música. Elas podem estar relacionadas a elementos que parecem correr contra a métrica. Podem confirmar que tal agrupamento melódico é também ritmicamente importante. Claramente, Bach está atuando aqui com intérprete supremo da sua música. Sua atividade como executante é um estágio posterior no processo composicional, incidindo profundamente em um *decoratio* superficial [...] As ligaduras muitas vezes são usadas para evocar um *Affekt* particular. Nesses casos, elas confirmam algo que já está evidente nas notas que poderiam ser interpretadas de diversas maneiras (BUTT, 1990: 191).

No manuscrito autógrafo dos *Sei solo* para violino (*Sonatas e Partitas*, BWV 1001-1006), as ligaduras foram extensivamente marcadas e constituem a única instrução de execução técnica fornecida pelo compositor. John Butt (1990: 63) ressalta que nas cordas os ligados estão diretamente relacionados ao método de produção do som e que “a função acentual dos ligados é particularmente significativa, complementando ou ajustando a hierarquia gramática”. Bach vivia em um meio onde não havia uma distinção clara entre compositor e intérprete, ambos eram músicos práticos e tinham conhecimento dessa “hierarquia gramatical” relacionada à retórica e à métrica no Barroco. A articulação era relacionada ao nível ornamental da composição, o *Decoratio*, que poderia ser improvisado pelo executante ou escrito pelo compositor. Butt cita a afirmação de Joseph Riepel (*Gründliche Erklärung der Tonordnung*, 1757) sobre a necessidade de conhecimento das arcadas tanto por parte do compositor quanto por parte do violinista: “um composição pobre pode ser completamente transformada por uma articulação engenhosa e um compositor pode do mesmo modo arruinar uma peça através de indicações incorretas” (RIEPEL, 1757: 151 *apud* BUTT, 1990: 41). Quanto às ligaduras presentes nos *Sei solo*, Butt (1990: 209) afirma que o manuscrito é um dos mais detalhados do compositor e que a efetiva aplicação das ligaduras como arcadas é fundamental na execução desse repertório, sendo a função técnica da ligadura praticamente indissociável de sua função musical:

O estudo das ligaduras para cordas de J. S. Bach deveria levar em conta vários fatores. [...] Como no canto, certas figurações ornamentais derivadas da improvisação podem ser associadas a delineações específicas ou padrões de articulação. Em segunda instância, as ligaduras frequentemente têm a função técnica de tornar a música viável, e nesse caso, o instrumentista tinha de estar ciente das aplicações acentuais da métrica e da ligadura. Tal é o poder rítmico da ligadura em instrumentos contemporâneos que a arcada é fundamental para a interpretação dessa música, para a mensagem retórico-expressiva (*rhetorical-affective*) que o compositor intencionou. A distinção inicial entre funções instrutivas (técnicas) e interpretativas (musicais) dos ligados obviamente não é clara. (BUTT, 1990: 46)

Podemos então chegar à conclusão de que as ligaduras dificilmente devem ser entendidas como meras indicações técnicas: há uma relação direta entre a ligadura enquanto técnica de execução e seu efeito na articulação. Butt vai além e sugere que as ligaduras ajudam a definir do conteúdo musical, podendo clarificar o entendimento da composição e que as marcações de Bach mostram o compositor atuando como intérprete de sua própria música: “Se há uma relação circular entre técnica de execução, estilo composicional e articulação, os ligados deveriam nos dar uma perspectiva da própria música. Eles podem ser entendidos como a interpretação de Bach para sua própria música, ao contrário de simplesmente meios técnicos e instrutivos de tocá-la”. (BUTT, 1990: 187)

Apesar das evidências, a importância das articulações parece estar relativizada em algumas transcrições para violão disponíveis em edição, havendo pouca correspondência entre os trechos em legato na versão original e o resultado sonoro no violão proveniente da digitação indicada ou implícita². Vejamos os compassos iniciais da *Sonata Seconda*, BWV 1003, na transcrição de Manuel Barrueco:

Sonata II
BWV 1003

Johann Sebastian Bach
Transcribed by M. Barrueco

Figura 1: Sonata II, BWV 1003: 1998, compassos iniciais.

Embora as ligaduras estejam indicadas na transcrição, não correspondem às indicações de ligaduras tradicionais de violão, e tampouco a execução do violonista (na gravação realizada pela EMI em 1997) reflete a diferenciação de articulação indicada na partitura. A questão da adaptação das ligaduras vem ganhando importância e foi

² No exemplo da transcrição da Sonata BWV 1003 de Manuel Barrueco muitas notas não estão digitadas, mas é comum a digitação de apenas uma nota de um grupo delimitar as possibilidades de digitação das outras notas: no primeiro compasso do *Grave*, a digitação da nota Sol com o dedo 3 da mão esquerda define a digitação do restante das notas do mesmo tempo: Fá (1-1ª corda), Mi (0-1ª corda), Ré (4-2ª corda), Dó (1-2ª corda), Si (0-2ª corda) e Lá (2-3ª corda).

contemplada na dissertação de Mestrado de Thiago Colombo de Freitas, *Ciaccona em ré menor BWV 1004 de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão*. O violonista faz uma reflexão acerca das articulações no violino e propõe a execução de ligaduras de mão esquerda no violão como a principal solução para a adaptação de tais passagens em *legato* no violino.

Não descartamos a utilização de ligaduras de mão esquerda na adaptação dessas articulações, mas acreditamos que uma boa parte dessas passagens apresentaria um resultado sonoro ainda mais convincente se combinássemos o emprego de ligaduras de mão esquerda com a técnica de execução em *campanelas*, a exemplo do que pode ser observado em vários trechos da já referida tablatura da transcrição para alaúde, BWV 995, da Suite V para violoncelo, BWV 1011. Até mesmo a versão para alaúde do próprio compositor, a *Suite pour la Luth*, BWV 995, daria indícios de que J. S. Bach teria previsto o efeito *campanela* no trecho em que há a mais extensa ligadura de toda a obra, como sugere David Ledbetter (2009: 244):

Na tablatura os ligados envolvem duas ou três notas na mesma corda, geralmente indo ou vindo de uma corda solta. As indicações de Bach no compasso 1 são para indicar que todo o floreio é uma decorada anacruse para o compasso 2, enquanto que os ligados da tablatura são uma indicação técnica para o executante de como as notas podem ser convenientemente agrupadas. Ligados muito longos ocorriam em peças para alaúde contemporâneas, mas a ligadura que Bach utiliza no *Prelude* ligando as semicolcheias dos compassos 22 a 25 são certamente para indicar que essa cadência é uma grande extensão da anacruse do compasso 1. O fato de que essa cadência cria um charmoso efeito de *Campanella* [sic] envolvendo as cordas soltas fá, ré, lá e Fá [4 cordas mais agudas] dificilmente pode ter escapado a Bach.

Tanto a transcrição autógrafa BWV 995 da Suite original para violoncelo BWV 1011 como sua intabulação para alaúde (de autoria desconhecida) podem ser referências na adaptação para violão das articulações presentes nas obras para violoncelo e violino de J. S. Bach. Alguns cuidados tomados na transcrição feita pelo próprio compositor apontam um bom conhecimento do alaúde: a transposição de um baixo para uma oitava acima “para evitar a digitação de um curso no braço (Mi natural no compasso 70 do *Prelude*, o fá sustenido no compasso 190)”; o “rechaço de notas não disponíveis em cordas soltas”; e o fato da cadência com uma extensa ligadura entre os compassos 22 a 25 do *Prelude* proporcionar um “charmoso efeito de *campanella* (sic) envolvendo as [quatro primeiras] ordens soltas Fá, Ré, Lá e Fá” (LEDBETTER, 2009: 240-1-4). Na comparação com a tablatura, no entanto, a transcrição deixa a impressão de que o compositor estava muito provavelmente imaginando efeitos no alaúde e que o intabulador tinha um maior conhecimento prático do alaúde do que Bach. Ledbetter afirma que a intabulação pode ser vista como “uma crítica construtiva (*useful*) de um alaudista contemporâneo sobre a percepção que Bach tinha do alaúde”, além de ter ressaltado o fato de que Bach não

escreveu nenhuma das peças para alaúde em tablatura, o que sugere fortemente que ele não tocava o instrumento, pois alaudistas tocavam apenas partes de baixo contínuo por partitura, solos eram sempre escritos em tablatura (LEDBETTER, 2009: 239-41).

Na tablatura de autoria desconhecida há numerosas alterações em relação à transcrição feita pelo próprio compositor. Kohlhase (1982: 114) define essas alterações como “simplificações”, mas como outros autores, não ressalta as adaptações das articulações realizadas pelo alaudista. Não sabemos se o intabulador teve acesso ao original para violoncelo, pois a transcrição de J. S. Bach é consideravelmente mais econômica quanto ao uso de ligaduras e, muitas vezes, as articulações no alaúde parecem se remeter mais ao original para violoncelo do que à transcrição para alaúde do próprio compositor, fato que pode indicar ainda que a prática de adição de ligaduras era tão comum que as mesmas figurações poderiam ser abordadas de forma similar em instrumentos diferentes.

Exemplos de adaptação de ligaduras no BWV 995

Adotaremos o seguinte padrão para representar ligados e *campanelas* em notação atual de trechos extraídos da tablatura do século XVIII: a ligadura de mão esquerda na tablatura será transcrita por uma linha tracejada e o efeito *campanela* entre cordas adjacentes³ será representado por com uma ligadura normal na cabeça da nota em direção à nota seguinte. Todos os exemplos comparativos serão transpostos para Lá menor, a tonalidade em que a Suite BWV 995 é comumente transcrita para violão.

Vejam os alguns compassos da *Gigue* no original para violoncelo e na transcrição em tablatura – a transcrição do próprio compositor, BWV 995, não apresenta ligaduras no trecho:

The image displays a musical score for the Gigue, BWV 1011 (viola) and BWV 995 (lute). It consists of two staves: the top staff is labeled 'Violoncelo' and the bottom staff is labeled 'Tablatura'. The music is in 3/8 time and is divided into four measures: compasso 43, 47, 49, and 51. The tablature staff uses a standard six-line system with fret numbers and a 7th fret bar. Ligatures are shown as horizontal lines connecting notes in both staves.

Figura 2: *Gigue*, BWV 1011 (violoncelo) e BWV 995 (alaúde)

³ No caso do alaúde e do violão as *campanelas* tendem a ser realizadas em cordas adjacentes, mas na guitarra barroca as *campanelas* ocorrem com frequência em cordas não adjacentes

Podemos ver que a mesma figura recebe uma articulação diferente a cada repetição, mas provavelmente isso se deve mais às questões instrumentais do alaúde do que a uma eventual pretensão de variação musical pelo emprego da articulação. Embora não seja possível chegar a conclusões definitivas a partir do moderado uso de *campanelas* nesse trecho, podemos perceber que há ao menos uma analogia à articulação da mesma figuração no violoncelo e isso pode representar uma prática de execução corrente na época. Outro trecho semelhante pode ser encontrado na segunda parte do *Prelude*, a Fuga, identificada pelo andamento *Très Viste* (compasso 157):

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Violoncelo' and the bottom staff is labeled 'Tablatura'. Both staves show a sequence of five measures of music. The Violoncelo staff uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth-note patterns with various articulations, including slurs and accents. The Tablatura staff uses a standard six-string guitar tuning (E, A, D, G, B, E) and shows fret numbers and picking directions (up and down strokes) corresponding to the notes in the Violoncelo staff. The two staves are aligned measure by measure, showing the differences in articulation between the two instruments.

Figura 3: *Très Viste*, BWV 1011 versus BWV 995, (compassos 157-61)

No mesmo trecho, a transcrição de Bach traz apenas uma articulação no compasso 158, o segundo do exemplo, e é idêntica à do violoncelo. Na tablatura, as ligaduras não correspondem perfeitamente ao desenho na partitura para violoncelo. Contando os ligados de mão esquerda e as *campanelas*, as ligaduras de três notas do violoncelo se tornam quatro no alaúde, mas é importante lembrar que não há essas ligaduras na partitura de Bach para alaúde e nem é possível saber se o alaudista teve outra cópia da transcrição do compositor em mãos, ou uma cópia do original para violoncelo contendo ligaduras diferentes. O mais importante é que essas adaptações para o alaúde revelam uma “prática” no uso de ligaduras, estejam elas escritas ou não.

No início do *Prelude* há uma frase contendo onze notas seguidas e uma ligadura está presente sobre estas tanto no violoncelo quanto na transcrição. Na recapitulação do mesmo trecho na região de dominante, compasso 10, a ligadura é esquecida ou omitida na transcrição, mas não no original. No alaúde, a articulação é adaptada como descrevemos antes: ligados de mão esquerda e moderado uso de *campanelas*.

Prelude, compasso inicial:

Violoncelo

Tablatura

Compasso 10

Violoncelo

Tablatura

Figura 4: *Prélude*, BWV 1011 e BWV 995 (compassos 1 e 10)

Sobre o uso de longas ligaduras na transcrição para alaúde, Butt afirma:

Apenas a mais curta das ligaduras pode indicar um legato real no alaúde (isto é, mais de uma nota soando a partir de um toque). Portanto, Bach poderia muito bem ter intencionado a indicação de um legato ideal com os ligados que correspondem àqueles nas versões originais para cordas para que o instrumentista acentuasse o mínimo possível entre os ligados. [...] O mais notável de todos os ligados no BWV 995 é o encontrado nos compassos 22-5 do *Prelude*. Ele sugere uma escala bastante livre que deve ser tocada “em uma arcada” com o mínimo de articulação intermediária possível. Claramente esse agrupamento de longa duração tem algo em comum com posteriores conceitos de “fraseado”. (BUTT, 1990, p.180-1)

Se por um lado a afirmação de que “apenas a mais curta das ligaduras pode indicar um legato real no alaúde” é incorreta, e demonstra um conhecimento limitado do alaúde por parte do autor (até mesmo na intabulação do *Prelude* da Suite BWV 995 há ligaduras de mão esquerda que compreendem três ou quatro notas), por outro, a sugestão de que as ligaduras longas pretendem um *legato* ideal é muito pertinente, pois apenas com a combinação de ligaduras de mão esquerda em cordas diferentes e a utilização de *campanelas* é possível “simular” uma situação de legato senão equivalente, ao menos próxima à extensão das ligaduras pretendidas na transcrição de Bach. O trecho que Butt afirma ter “o mais notável de todos os ligados do BWV 995 corresponde justamente ao citado por Ledbetter (2009: 244) onde ocorre um “charmoso efeito de *campanela*”, e esse trecho é definitivamente o que mais chama a atenção no uso desse recurso na transcrição. Na representação que fizemos abaixo colocamos em evidência o uso de cursos distintos notas em grau conjunto, o que proporciona a *campanela* no alaúde – a *campanela* é novamente representada pelas pequenas ligaduras que indicam a ressonância da nota por mais tempo do que seu valor notado:

Figura 5: *Prelude*, BWV 995, tablatura (compassos 22-5)

Esse procedimento de utilização de *campanelas* combinadas com os ligados de mão esquerda é completamente compatível com os recursos do violão e rende maior *legato* às passagens. O italiano Ruggero Chiesa (1933-1993) parece ter sido um dos primeiros violonistas a adaptar essas longas passagens em legato tomando como o exemplo o efeito *campanela* proporcionado pela digitação de graus conjuntos em cursos adjacentes na tablatura para alaúde:

Figura 6: *Prelude*, BWV 995, edição de R. Chiesa (1994), compassos 21-6.

No exemplo acima as *campanelas* ocorrem apenas ocasionalmente: 1º e 3º grupo de semicolcheias do compasso 23 e no primeiro do compasso 24. À primeira vista temos a impressão de que o violonista as empregou apenas quando fosse conveniente para o violão, mas um olhar mais crítico verifica que algumas digitações não são realmente funcionais do ponto de vista mecânico, pois dificultam consideravelmente a execução da passagem: no compasso 23 do trecho, a mudança do dedo 3 para o 4 na segunda corda é claramente

desaconselhável do ponto de vista técnico, assim como os saltos seguidos implícitos na digitação do compasso seguinte – Lá da 4ª corda para Si da 5ª, e logo em seguida o dedo 3 em Dó sustenido na quinta corda deve se deslocar para a nota Ré sustenido, causando um indesejável zigue-zague de posições.

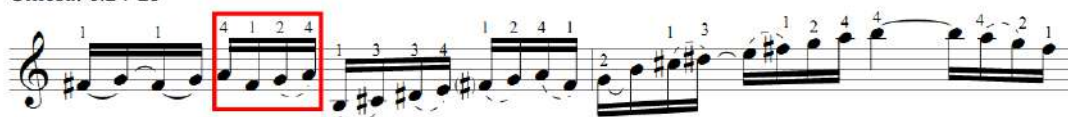
Uma aplicação consistente do efeito *campanela* ao violão é praticamente inevitável “forjar” situações em que seja possível ter graus conjuntos em cordas adjacentes com frequência. No exemplo abaixo, transcrevemos o trecho digitado por Chiesa e propusemos uma digitação alternativa, procurando aumentar a quantidade de *campanelas* para gerar maior sensação auditiva de *legato*, buscando também maior correspondência na articulação de motivos recorrentes. Além de aumentar o número de situações de *legato* no grupo de semicolcheias selecionado, a principal diferença consiste em aplicar a mesma articulação: na digitação de Chiesa o mesmo motivo, que se repete quatro vezes, recebe duas articulações diferentes, uma prática comum em peças de alaúde (na tablatura, o mesmo motivo também recebe duas articulações diferentes). No entanto, J. S. Bach tende a ser mais consistente no emprego de articulações, reservando alterações na articulação de motivos semelhantes para momentos em que ele pretende um efeito variacional, o que claramente não é o caso no trecho em questão. Para “forjar” a *campanela* na primeira ocorrência do motivo assinalado na partitura, propusemos uma digitação que requer distensão de cinco casas entre os dedos 1 e 4, e de três casas entre os dedos 1 e 2, estruturando a digitação de forma que tenhamos sempre duas *campanelas* seguidas de um ligado de mão esquerda para o mesmo motivo:

Chiesa: c.22-23

nossa sugestão:

Figura 7: BWV 995, edição de R. Chiesa e nossa sugestão de digitação (c. 22-23)

Chiesa: c.24-25



nossa sugestão:

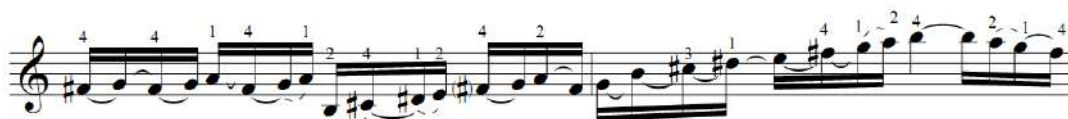


Figura 8: BWV 995, edição de R. Chiesa e nossa sugestão de digitação (c. 24-55)

A utilização de *campanelas* ao violão como recurso de articulação em obras de J. S. Bach tem aumentado progressivamente, embora não seja consenso entre os intérpretes. Um bom exemplo de seu uso está na gravação da *Sonata Prima* feita pelo violonista chileno José Antonio Escobar para o selo Naxos em 2001. As longas ligaduras que aparecem em todo o primeiro movimento são majoritariamente adaptadas como *campanelas*, como procuramos representar em notação musical:

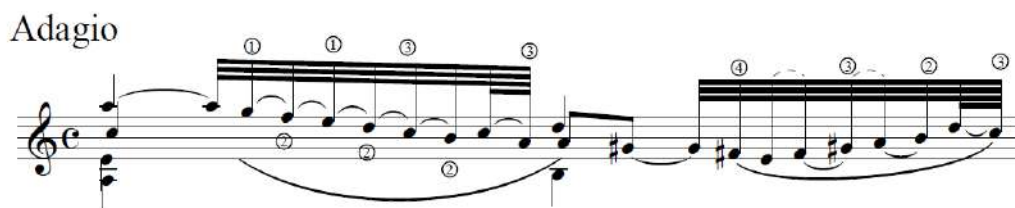


Figura 9: BWV 1001, transcrição da digitação de J. A. Escobar (2001)

A aplicação do efeito *campanela* parece simples nesse caso, pois digitação é muito bem planejada e executada pelo violonista, constituindo uma excelente exemplo no que concerne à adaptação das articulações considerando o uso de *campanelas* em gravações comerciais da obra em questão. Na escala descendente há apenas *campanelas* e na ascendente há uma combinação de ligados e *campanelas*.

A intensificação do uso da *campanela* como um efeito de digitação no violão para o repertório barroco também pode estar relacionada à intenção de se remeter à afinação do alaúde, instrumento que proporciona tal efeito com naturalidade devido sua afinação. O exemplo de José Antonio Escobar ilustra uma bem sucedida adaptação de articulação, pois a *campanela* é empregada como um efeito análogo àquele pretendido pelo compositor com longas ligaduras. Por outro lado, pode-se questionar o uso indiscriminado do efeito quando o intérprete estende a duração de certas notas de uma escala de acordo com a conveniência técnica e sem correspondência com a articulação prevista pelo compositor ou sem uma relação clara com o conteúdo musical. O emprego da *campanela* sem uma clara relação

com o texto musical pode ser exemplificado com um trecho do *Preludio* da Suite BWV 1006a na gravação de Stephan Schmidt (2000). No quarto compasso o violonista usa *campanelas* deixando as cordas Mi e Si soarem prolongadamente, como tentamos transcrever pelo prolongamento da duração de algumas notas:



Figura 10: BWV 1006^a - representação das *campanelas* na gravação de Schmidt (2000)

No trecho acima não há ligaduras no original para violino, nem na transcrição BWV 1006a. A forma como foi concebida a digitação de *campanelas* proporciona uma sonoridade incomum nos alaúdes do período barroco, com segundas menores e maiores soando simultaneamente, provocando texturas de acordes de três notas soando simultaneamente, como acordes arpejados. Por outro lado, há um contraste previsto pelo compositor quando o mesmo alterna compassos em que predominam *tiratas* com compassos em que predominam as texturas em *bariolage*, e que têm as notas Mi e Si como notas pedais e que são necessariamente prolongadas nesses trechos quando executados ao violão, ou alaúde. O uso de *campanelas* pelo intérprete no trecho em questão não possui relação aparente com o conteúdo musical, e efetivamente diminui o interessante contraste pretendido pelo compositor com a alternância entre *tiratas* e *bariolages*.

Considerações finais

A partir do modelo da intabulação para alaúde coeva à transcrição BWV 995, é possível aplicar digitações prevendo ligados de mão esquerda e *campanelas* na adaptação para violão dos diversos tipos de ligaduras presentes nas obras para violino e violoncelo solo de J. S. Bach. Tão importante quanto à utilização de tais técnicas é observação das ligaduras indicadas pelo próprio compositor e a busca de uma correspondência entre motivos e digitação dentro das possibilidades e limitações técnico-instrumentais do violão, a exemplo do que procuramos demonstrar neste artigo com em nossa proposta de digitação para o longo trecho em ligaduras do *Prelude* da *Suite pour la luth*, BWV 995.

Embora a *campanela* constitua um ótimo efeito para ser somado às ligaduras de mão esquerda na adaptação para violão das ligaduras para cordas friccionadas, seu uso deve ser norteado pela necessidade musical. Quando J. S. Bach atua como intérprete de sua própria música definindo articulações em suas obras não está excluída a possibilidade de se acrescentar ligaduras ou mesmo ornamentos, mas como a prerrogativa tomada pelo

compositor é evidente, tais adições devem ser justificáveis do ponto de vista estilístico ou ao menos do ponto de vista técnico, caso sejam necessárias para viabilizar a execução. Quanto ao prolongamento excessivo de durações nas *campanelas*, nós o consideramos um “efeito colateral” da técnica e acreditamos que seja importante estabelecer limites claros para que o conteúdo musical não seja obscurecido pelas ressonâncias. Concluindo, o controle de duração das notas é fundamental para uma aplicação racional da *campanela* como um recurso de articulação no repertório bachiano.

Referências

- BACH, Johann Sebastian. **3 Sonatas for Guitar** (*arranged from the Sonatas for Solo Violin*). Transcrição de Manuel Barrueco. Mainz: Schott's Söhne, 1998.
- BARRUECO, Manuel. **J. S. Bach: Sonatas**. EMI, 1997.
- BURGUÉTE, André. **Ein Beitrag zur kritischen Wertung aus spielpraktischer Sicht**. In: SCHULZE, Hans-Joachim; WOLFF, Christoph; *Bach-Jahrbuch*, Kassel: Merseburger Verlag, 1977, p.26-52.
- BUTT, John. **Bach Interpretation: Articulation Marks in Primary Sources of J. S. Bach**. New York: Cambridge University Press, 1990.
- CHIESA, Ruggero. **J. S. Bach: Opere per liuto trascritte per chitarra**. Milão: Edizioni Suvini Zerboni, 1994.
- ESCOBAR, José Antonio. **Guitar Recital**. Naxos, 2001.
- FREITAS, Thiago Colombo de. **Ciaccona em Ré menor de J. S. Bach: um estudo das articulações e uma transcrição para violão**. 2005. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- KOHLHASE, Thomas; EICHBERG, Hartwig. **Neue Ausgabe Sämtlicher Werke, Serie V, B. 10 – Einzelne übeblieferte Klavierwerke II und Kompositionen für Lauteninstrumente**. Kassel: Bärenreiter, 1982.
- LEDBETTER, David. **Unaccompanied Bach: Performing the Solo Works**. London: Yale University Press, 2009.
- SCHMIDT, Stephan. **Bach: Lute Works**. Naïve
- TYLER, James; SPARKS, Paul. **The Guitar and Its Music: from the Renaissance to the Classical Era**. Oxford: Oxford University Press, 2002.

Professor de violão e viola caipira do DM-FFCLRP-USP. Formação: Bacharel em Violão pelo Instituto de Artes da UNESP (São Paulo, 1997) aluno de Gisela Nogueira; Meisterklassendiplom pela Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg (Alemanha - 2001) aluno de Franz Halasz; Especialização pelo Conservatoire National de Région Strasbourg (França - 2003) aluno de Pablo Marquez; Mestrado (2007) e Doutorado (2012) em Artes (Musicologia) pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo sob orientação de Rubens Ricciardi.

CICLO NORDESTINO I: Um estudo sobre a recriação de Marlos Nobre para duo de violões

Helder Tomas Pinheiro - UNICAMP

heldertpinheiro@gmail.com

Resumo: O presente artigo é resultado parcial de minha pesquisa na qual estudo quais foram os procedimentos adotados pelo compositor Marlos Nobre ao recriar, para dois violões, a obra "*Ciclos Nordestinos I – II – III*", originalmente composta para piano solo. Para isso, foram desenvolvidas análises das diferenças básicas de escrita entre as duas versões na tentativa de expor as mudanças feitas para a nova formação instrumental, bem como os caminhos e recursos utilizados pelo compositor nessa recriação.

Palavras chave: Ciclos Nordestinos. Duo de Violões. Marlos Nobre. Recriação.

Abstract: This article is the partial result of my research in which I study the procedures adopted by the composer Marlos Nobre to recreate the work "Ciclos Nordestinos I - II - III" for two guitars, originally composed for solo piano. The analysis were developed from the basic differences between the two versions written in an attempt to explain the changes made to the new instrumental formation, as well as the ways and means used by the composer in this recreation.

Key Words: Ciclos Nordestinos. Classical Guitar Duo. Marlos Nobre. Recreation.

1. INTRODUÇÃO

Uma característica comum da história do violão é a frequente realização de transcrições, adaptações, arranjos e recriações que trazem ao seu repertório obras originalmente concebidas para outras fontes sonoras. São inúmeros os motivos que justificam a escolha da obra para realizar esses procedimentos podendo envolver, entre outros motivos, fins didáticos, "afinidade de caráter, contornos melódicos e/ou fácil adaptabilidade". (GLOEDEN, 1998: 13)

Esses procedimentos de reelaboração já eram adotados no século XVI, pois, nesta época, era possível encontrar obras polifônicas vocais sendo reescritas para serem tocadas por outras fontes sonoras como a vihuela, o alaúde e, mais tarde, com as guitarras. Estas técnicas alcançaram gerações nos séculos seguintes, chegando aos compositores e instrumentistas que usaram o violão moderno como instrumento principal para a interpretação desses tipos de procedimentos (transcrições, adaptações, arranjos e recriações).

Alguns nomes são exemplares nessa prática: Sergio Abreu (1948), Radamés Gnattali (1906-1988), Marlos Nobre (1939 -) e Sergio Assad (1952). Esses músicos se destacaram por seus trabalhos de reelaboração para o violão de obras que, a princípio, foram concebidas para outros instrumentos.

A prática de reelaboração também se tornou comum para o repertório de duo de

violões, formação camarística que se consolidou por proporcionar uma gama ampla em possibilidades melódicas, timbrísticas, rítmicas, percussivas, harmônicas e texturais.

Na década de 60, Sérgio Abreu foi uma das figuras centrais no Brasil no ofício de transcrever para essa formação. Transcreveu obras de compositores como John Dowland (1563-1626), Domenico Scarlatti (1685-1757), Jean Phillipi Rameau (1682-1764), Isaac Albéniz (1860-1909) etc. as quais se consagraram nas interpretações com seu irmão Eduardo Abreu. Essa formação, aliada a outros grandes instrumentistas como os irmãos Assad, ganhou tanta notoriedade que compositores brasileiros como Radamés Gnatalli e Marlos Nobre sentiram-se estimulados a reescrever algumas de suas composições para dois violões. O Duo Assad gravou a transcrição para duo de violões da obra *Suíte Retratos* (originalmente composta para regional de choro, orquestra de cordas e bandolin) feita pelo próprio compositor Radamés Gnatalli. Assim também o fez com os Três Ciclos Nordestinos – gravados no álbum *Yanomami* - com uma recriação também feita pelo próprio compositor Marlos Nobre.

Os *Ciclos Nordestinos I, II e III* de Marlos Nobre, sobretudo, são obras que foram concebidas para piano solo, no entanto a gravação para dois violões ganharam notoriedade. Marlos Nobre não se limitou a fazer uma simples adaptação dessa obra para a nova formação instrumental. Em conversa por e-mail com o autor ele explicou:

Na realidade eu parti do material inicial dos três Ciclos Nordestinos para piano e realizei uma composição autônoma para dois violões. É como se eu pegasse a matéria musical, esquecesse o piano e passo a pensar exclusivamente nos dois violões. O trabalho não é, portanto, uma adaptação, mas sim uma recriação a partir do mesmo material, pensando então diretamente em uma nova fonte instrumental, os dois violões. (NOBRE: 2013)

Essa recriação envolveu elementos centrais da obra, dentre eles as mudanças de tonalidades, as redistribuições das tessituras e a reescrita percussiva formando um conjunto de elementos que justificam esta pesquisa.

Para fins de complementação e compreensão da obra é importante expor como os três primeiros ciclos foram agrupados.

	Opus	Movimentos
1° Ciclo Nordestino	5	Samba Matuto, Cantiga, É Lamp, Gavião e Martelo
2° Ciclo Nordestino	13	Batuque, Praiana, Carretilha, Seca e Xenhenhém
3° Ciclo Nordestino	22	Capoeira, Côco I, Cantiga de Cego, Côco II e Candomblé

Todo esse conjunto de peças, ainda que com caráter folclórico, foi pensado didaticamente no intuito de auxiliar iniciantes.

Os Ciclos Nordestinos foram escritos com intenção didática pelo compositor, para que os alunos de nível iniciante e médio tivessem contato com a sua música. Marlos Nobre se influenciou nas Invenções a duas vozes, de Bach, e nos álbuns do Mikrocosmos, de Bartók. (FERRAZ, 2007: 22).

Fabio Zanon, em um dos capítulos de seu programa na Rádio Cultura, demonstra a tamanha importância desta obra para a música contemporânea brasileira.

Marlos Nobre mergulhou na herança folclórica do nordeste desenvolvendo uma linguagem de feição Bartókiana onde fica evidente seu fascínio pelo caráter hierático dos ritmos nativos e pelas possibilidades de uma escrita contrapontística que se encontram nas cantigas modais dos sertanejos [...]. Estas obras são modelos de concisão, de clareza, de textura e de precisão rítmica. São verdadeiros cartões postais de uma rica tradição folclórica nordestina que o crescimento e a modernização vêm gradualmente apagando. (ZANON, 2006)

A partir desses conhecimentos sobre a obra *Ciclos Nordestinos I, II e III*, apresentaremos a análise parcial desta pesquisa buscando demonstrar os procedimentos utilizados pelo compositor Marlos Nobre na recriação do Primeiro Ciclo Nordestino.

2. PRIMEIRO CICLO NORDESTINO (OPUS 5)

2.1 Samba Matuto

Esta peça é basicamente um cânone a duas vozes com uma Coda final. É uma peça modal onde o eixo de gravitação da escrita original é a nota Ré, porém, na recriação, transformou-se em Mi, uma segunda maior acima. A escrita do Samba Matuto para dois violões é uma transposição das duas vozes para uma sétima descendente. Por esse motivo, supomos que tal escolha foi minuciosamente pensada, pois, ainda que Marlos tivesse a opção de utilizar uma scordatura diferenciada no segundo violão e com isso ganhar uma nota mais grave (um Ré) ele não o fez. Tal decisão evita a troca de afinação no meio de uma apresentação, visto que as quatro últimas peças utilizam a mesma scordatura (Mi-Lá-Ré-Sol-Si-Mi). Entretanto essa simplicidade esconde nuances que, somente com um olhar mais atento, podemos perceber.

No compasso 16 Marlos Nobre faz duas alterações na melodia:



Figura 1: Samba Matuto, comp. 16-17 – Original.

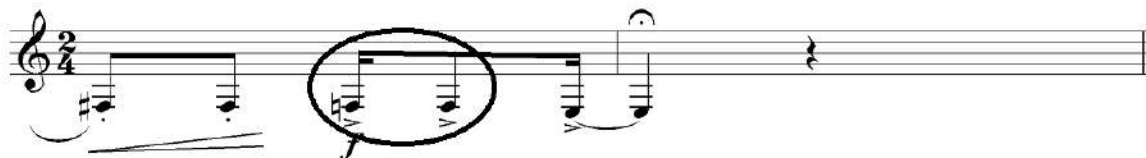


Figura 2: Samba Matuto, comp. 16-17 – Segundo Violão.

Notamos que o compositor substituiu a sétima menor pela segunda menor para dar continuidade à frase. Com essa atitude, percebemos que a intenção rítmica nesse trecho da peça tem grande importância, caso contrário, ele poderia omitir estas notas - o que seria comum, pois, como veremos, esse foi um procedimento recorrente na análise do primeiro ciclo.

Junto a esta mudança, Marlos nos apresenta na Coda (compassos 18-22) uma transposição diferenciada: em vez de continuar com a ideia de transposição em sétima menor ele a altera para um intervalo de segunda menor, isso somente para o segundo violão já que, se continuasse com o mesmo procedimento de transposição, ele não teria notas suficientemente graves para escrever o trecho.

2.2 Cantiga

A Cantiga é a segunda peça do primeiro ciclo. Sua forma é A-B-A e sua textura é polifônica, onde existem trechos a duas e a três vozes. O compositor opta por utilizar o mesmo eixo tonal do original - a nota Si. Por conta disso, a escrita para dois violões é relativamente simples, pois as transposições, quando acontecem, são somente de oitavas. É importante notar que o primeiro violão faz, basicamente, o que corresponderia à mão direita do intérprete ao piano e o segundo violão a mão esquerda.

O que nos chama a atenção é o fato da linha do primeiro violão ser transposta integralmente uma oitava abaixo. Já o segundo violão também foi pensado, na maior parte do tempo, uma oitava abaixo, porém há trechos que não foram necessárias o uso deste procedimento mantendo-se o som real.

Todavia, tratando efetivamente das mudanças nesta recriação, o que mais chama a atenção foi o modo com que Marlos apresenta os compassos 5 e 6.



Figura 3: Cantiga, comp. 5 e 6 para Piano.



Figura 4: Cantiga, comp. 5 e 6 para Violão.

Na escrita para dois violões, Marlos inverte as vozes do segundo violão. O que era voz superior vira inferior e vice-versa. Esse procedimento é justificado pelo compasso seguinte, onde se exige uma resolução de quarta ascendente o que caracteriza um efeito de cadência autêntica. Caso ele continuasse com o mesmo procedimento de transposição e não invertesse as vozes, certamente não conseguiria o efeito conclusivo que a frase exige, isso porque a tessitura do violão é menor que a do piano.

Já no compasso 16, onde termina a primeira seção da música, é interessante observar um novo procedimento: as omissões de notas.

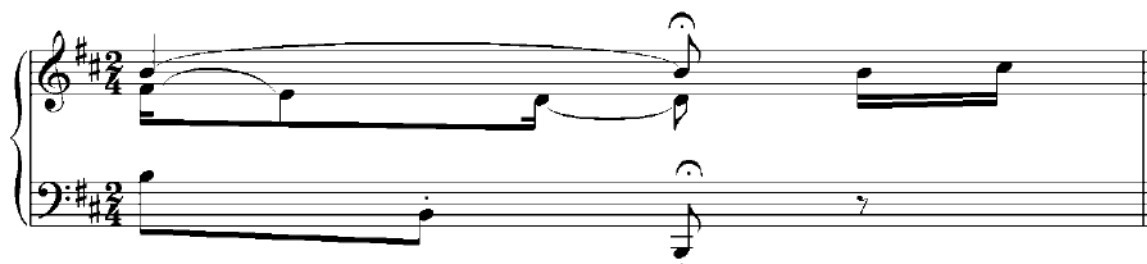


Figura 5: Cantiga, comp. 16 para Piano.



Figura 6: Cantiga, comp. 16 Segundo Violão.

Na recriação, Marlos deixa soar a última nota do segundo violão - um Si - antecipando a finalização da frase. Este compasso representa mais uma forma de escapar dos limites de tessitura aos quais o violão de seis cordas está sujeito.

2.3 *É Lamp e Gavião*

É possível colocar duas músicas do *Primeiro Ciclo Nordestino* nesta mesma parte do texto porque as recriações para duo de violões destas peças tem grandes semelhanças. Isso, portanto, nos dá a liberdade de aproximar as análises e agrupar os procedimentos.

Sobre a primeira peça, o autor, em nota explicativa, afirma que:

É Lamp é o canto de guerra de Lampião, registrado no Catimbó de Ascenso Ferreira. A peça consta de uma pequena introdução e uma parte central com o tema desenvolvido sobre um “obstinado”, procedimento esse usado alternadamente pelas duas mãos, concluindo com uma Coda. (NOBRE: 1960)

Nessa música o compositor utilizou poucos recursos para conseguir chegar ao resultado sonoro que o satisfizesse. Se analisarmos a original perceberemos o porquê dessa escolha econômica: a tessitura do violão é quase que na sua totalidade o suficiente para que seja possível executar essa peça. Somente nos momentos em que o piano, realmente, excede na quantidade de notas agudas, Marlos opta por uma transposição de oitavas. Esse procedimento é utilizado na introdução (onde somente o primeiro violão toca uma oitava abaixo da original) e na Coda final, onde Marlos resolveu com a mesma abordagem.

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo marking is 'Vivo'. The score begins with a quarter rest in the bass staff and a quarter note G4 in the treble staff. The melody in the treble staff consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a similar pattern: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking over the final notes, which are held for a longer duration.

Figura 7 – introdução de *É Lamp* para piano

The image shows a musical score for two guitars, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The tempo marking is 'Vivo'. The score begins with a quarter rest in the bass staff and a quarter note G4 in the treble staff. The melody in the treble staff consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass staff has a similar pattern: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. The piece concludes with a 'rit.' (ritardando) marking over the final notes, which are held for a longer duration.

Figura 8 – Introdução de *É Lamp* para dois violões

Gavião, por sua vez, é um cânone a duas vozes com “tema autêntico também registrado no Catimbó de Ascenso Ferreira” (NOBRE:1960). Como sua tessitura é relativamente aguda, Marlos opta em transpô-la inteiramente uma oitava abaixo. Na parte interpretativa notamos a mesma divisão de tarefas: primeiro violão toca a parte da mão direita e o segundo violão toca o que seria a mão esquerda.



Figura 9 – Introdução de *Gavião* para Piano e Violão¹

2.4 *Martelo*

A última peça do primeiro ciclo se denomina *Martelo*. Foi inspirada num “gênero de cantoria de viola que se caracteriza por uma melodia aguda horizontalizada por versos geralmente decassílabos” (NOBRE:1960). Sua forma é A-B-A e sua versão para dois violões conta com os mesmos procedimentos de distribuição das vozes entre os dois violões. Assim como as duas peças anteriores, *Martelo* foi reconstruída para a nova formação com pouquíssimas mudanças: primeiro violão fazendo toda a melodia em uma oitava abaixo e o segundo violão nos compassos 1 a 13 também tocando uma oitava abaixo. Contudo, a partir do compasso 14, Marlos escreve na oitava do original. A seguir, veremos novamente o uso da omissão de notas.



Figura 10: *Martelo*, comp. 9 para Piano.

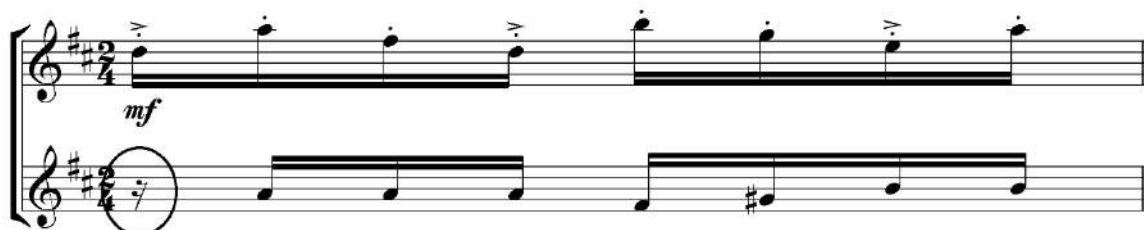


Figura 11: *Martelo*, comp. 9 para Dois Violões.

¹ Lembramos que o violão é um instrumento transpositor: lê-se uma oitava acima de seu som real.

Como podemos observar no compasso nove, Marlos faz novamente o uso da omissão de uma nota do segundo violão. Nesse caso supomos que o motivo seja a ênfase que ele gostaria de dar na melodia, pois, exatamente nesse ponto, a melodia passa do primeiro violão para o segundo.

3. Conclusão

Como pudemos observar, a recriação do primeiro ciclo nordestino contou com os seguintes procedimentos:

1. *Manter a escrita concebida e distribuir as funções*, visto que o primeiro violão pode fazer basicamente o que corresponde à mão direita do intérprete ao piano e o segundo violão a mão esquerda;
2. *Mudar de tonalidade* com o intuito de utilizar a scordatura tradicional do violão;
3. *Transposições* (ora na música inteira, ora somente em partes);
4. *Alterações melódicas* com o propósito de não perder a identidade rítmica do trecho;
5. *Transpor integralmente* a peça com o objetivo de alcançar uma tessitura confortável para o violão;
6. *Inverter vozes* para ganhar continuidade fraseológica;
7. *Omitir notas*.

Essa gama de procedimentos nos mostra que o artista deve buscar as melhores soluções, as vezes utilizando da licença poética para omitir, alterar notas etc., para atingir um resultado musical final interessante.

Como os resultados ainda são parciais e a recriação dos Ciclos II e III ainda não foi estudada, temos aqui apenas uma parte do catálogo de procedimentos utilizados pelo compositor. Anseio em breve poder apresentar as demais.

Espero que esse estudo possa servir como fonte de pesquisa para que o violonista-pesquisador crie um repertório de possibilidades para fazer suas transcrições, seus arranjos e até mesmo sua recriação musical.

REFERÊNCIAS

FERRAZ, Rachel Gico Casado. *Os Ciclos Nordestinos 1, 2 e 3 para Piano de Marlos Nobre: Uma abordagem analítico – interpretativa*. Dissertação de Mestrado. 2007. 107 pag.

Dissertação de Mestrado. Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2007.

GLOEDEN, Edelton. Encarte do cd “Essência do Brasil”, pag. 13 Quarteto Brasileiro de Violões (DELOS) 1998.

NOBRE, Marlos. *Ciclos Nordestinos I - II - III: opus 5, 13 e 22 (Bis) Para Duo de Violões. 1ª Edição. Brasil: Irmãos Vitale, 1982.*

_____. *Ciclos Nordestinos I para Piano, 4ª Edição. Brasil: Irmãos Vitale, 1960.*

_____. *Ciclos Nordestinos para Piano*. Registro sobre a concepção de recriação da obra Ciclos Nordestinos I, II e III. Conversa concedida pelo autor via e-mail: 27 de março de 2013.

Essência do Brasil. Brasil Guitar Quartet . Delos International. São Paulo, 1999.

Yanomami. Marlos Nobre. EMI Angel. Brasil, 1983.

ZANON, Fábio. *Violão com Fábio Zanon: 25 - Marlos Nobre*. Disponível em <<http://vcfz.blogspot.com.br/2006/06/25-marlos-nobre.html>>. Acesso em: 14 de outubro de 2013.

Anexo

14/10/13

Gmail - Compra dos cadernos "Ciclos Nordestinos"



Helder Pinheiro <heldertpinheiro@gmail.com>

Compra dos cadernos "Ciclos Nordestinos"

Marlos Nobre Edition <marlosnobre.edition@uol.com.br>
Para: Helder Pinheiro <heldertpinheiro@gmail.com>

27 de março de 2013 02:25

Caro Helder,

Foi um prazer receber sua mensagem e saber do seu projeto sobre meus Ciclos Nordestinos (I, II e III) para dois violões. Antes de tudo, caro Helder, gostaria de lhe dizer que não penso no termo "adaptação" nem "arranjo" ou qualquer outro para o trabalho que fiz em relação aos Ciclos Nordestinos para violão. Na realidade eu parti do material inicial dos 3 Ciclos Nordestinos para piano e realizei uma composição autônoma para dois violões. É como se eu pegasse a matéria musical, esquecesse o piano e passo a pensar exclusivamente nos dois violões. O trabalho não é portanto uma adaptação mas sim uma RECRIAÇÃO a partir do mesmo material, pensando então DIRETAMENTE em uma nova fonte instrumental, os dois violões.

Se quiser aprofundar o tema em uma dissertação seria interessante pois que eu saiba ninguém abordou ainda em tese universitária o assunto sob este prisma. Pode contar comigo para o que necessitar depois, comentários e orientação no tema.

Quanto á partitura dos 3 Ciclos eu lhe envio com prazer sem lhe cobrar nada. Mande seu endereço que lhe envio via registrada urgente.

O 4º Ciclo eu não fiz para dois violões, pelo menos ainda...

Forte abraço

guardo seu endereço

Marlos Nobre

[Texto das mensagens anteriores oculto]

Currículo

Natural de Bom Jesus dos Perdões (SP), 1987. No ano de 2010 ingressou na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) no curso de Música Popular (Violão) sob a orientação do Prof. Ulisses Rocha. Atualmente é bolsista CNPq de iniciação científica sob a orientação do professor Paulo José de Siqueira Tiné. Atua como violonista e professor no ensino coletivo de violões da Escola livre de música da Unicamp.

Análise para Interpretação:

Entendendo a Estruturação Temporal da Obra “Changes” de Elliott Carter

Igor Mendes Krüger - UFPR

igormendeskruger@yahoo.com.br

Resumo: Este trabalho tem como objetivo apresentar alguns dos principais conceitos ligados a estruturação temporal da música do compositor norte-americano Elliott Carter (1908-2012). Para alcançar tal objetivo, utilizei como base os conceitos apresentados por David Schiff no livro “The Music of Elliott Carter” e busquei encontrá-los mediante análise na obra “Changes” para violão solo de 1983. A compreensão de como ocorrem os eventos temporais em “Changes”, possibilita uma interpretação mais coerente levando-se em conta o que é apresentado no texto musical, auxiliando aos intérpretes que tomem suas decisões interpretativas (fraseado, agógicas, digitações, etc.) de forma mais consciente e respeitando a sobreposição de fluxos temporais propostas pelo compositor.

Abstract: This paper aims to present some of the main concepts related to the temporal structure in the music by American composer Elliott Carter (1908-2012). To achieve this goal, I have employed David Schiff's concepts presented in his book "The Music of Elliott Carter" and sought to find them by analyzing the work "Changes" (1983) for solo guitar. Understanding how temporal events occur in "Changes", one can provide a more consistent interpretation taking into account what is presented in the musical text, assisting performers for better interpretative decisions (phrasing, agogic, fingering, etc..) and respecting the temporal flow overlapping intended by the composer.

Introdução

Este artigo apresenta uma análise da estruturação temporal da música “Changes” de Elliott Carter. Esta análise teve como referencial o livro de David Schiff¹ “*The Music of Elliott Carter*”, que apresenta uma grande quantidade de informações sobre como Carter desenvolveu ao longo dos anos sua técnica composicional. Dentre estas informações destaco as contidas no capítulo 2 “*Musical Time: Rhythm and Form*”, que contem subseções explicitando questões como: “*Ritmo; Fontes de pesquisa que originaram a técnica; Andamentos Sobrepostos e Modulação de Andamento; Caracteres rítmicos; Contraponto de caracteres rítmicos; Organização rítmica em larga escala: a tela de tempo; Forma; Desenvolvimento Epifânico; Colagem; Formas compostas; Padrões formais de larga escala: Circular, Arco Invertido e Onda Senoidal.*”

No entanto, para o presente trabalho, me ateei aos aspectos que David Schiff denomina como Sobreposição de Fluxos Temporais², Modulações de Andamento e

¹ Estudioso que se dedicou a difundir o trabalho de Elliott Carter, sendo reconhecido pelo próprio compositor como seu principal biógrafo.

² A tradução literal para o termo cross-pulse seria pulso cruzado, porém, escolhi o termo fluxos temporais sobrepostos, pois, creio que desta forma fique mais claro o que realmente ocorre na música de Elliott Carter, que é a sobreposição de um conjunto de elementos rítmico/temporais que inclui pulso, ritmo e métrica.

Caracteres Rítmicos, pois, o entendimento de como estes elementos ocorrem facilita a compreensão de todas as demais características composicionais referentes a temporalidade contidas na obra de Elliott Carter.

Fluxos Temporais Sobrepostos

Segundo David Schiff, a música de Elliott Carter de uma forma geral é construída sobre uma nova forma de organizar o ritmo, e conseqüentemente a métrica e os pulsos (andamentos). Vejamos o que ele escreve sobre este assunto:

... Carter tem desenvolvido um novo tipo de desenho rítmico. Os elementos básicos estruturais de seu ritmo são os fluxos temporais sobrepostos. Em qualquer ponto, pelo menos dois destes fluxos são articulados. As proporções das velocidades entre os fluxos são escolhidas de forma que os pulsos [internos] raramente coincidam. Porque a coincidência entre dois pulsos poderia criar uma métrica regular, a música de Carter articula proporções de 15:8 ou 20:21 em vez das simples proporções de 2:1 e 3:1 encontradas na música tonal. Ele ainda suprime a aparência de metro através da acentuação irregular de cada fluxo temporal. Assim ele substitui a grade rígida de metro com uma interferência complexa, mas ordenada. (SCHIFF, 1983: 26).

Embora Elliott Carter se utilize da notação tradicional utilizada na música ocidental para escrever suas composições, contando com pulsos e métricas regulares, a sobreposição de fluxos temporais que se articulam de forma independente, não permite que métrica e pulsação básicas anotadas na partitura sejam percebidas com facilidade. Observemos o exemplo abaixo:

Exemplo 1. Compassos 1 e 2 da música Changes de Elliott Carter

No exemplo 1 demarquei com os colchetes (superior e inferior) os principais pontos de articulações hierárquicas da métrica dos fluxos temporais inferior e superior. Através destes colchetes podemos observar que a métrica encontrada neste trecho não coincide com a anotada na partitura (5/4 no compasso 1 e 4/4 no compasso 2). Conseqüentemente a

pulsação básica que é de semínima a 100 BPM, também não é percebida como pulso principal, devido a irregularidade das acentuações encontrada no trecho.

No exemplo 1 escolhi como principais pontos de referência hierárquicos das articulações métricas, as notas que contem o acento gráfico. Vejamos o que Constante³ diz sobre esses pontos de referência:

... O fluir do tempo musical, para ser percebido, quantificado e qualificado, precisa apoiar-se em pontos de referência que servem de balizamento na audição, e que constituem a própria estruturação do tempo musical. Os meios pelos quais estes pontos de referência se concretizam, nem sempre são óbvios. Diversos elementos musicais podem atuar neste sentido. Ritmo e métrica estão entre os principais. Entretanto outros elementos mais pontuais — e que podem estar associados entre si e aos já citados — como acentos, padrões melódicos, timbre, textura, intensidade, alturas, modos de ataque — também podem atuar marcando o fluir musical de alguma maneira. (CONSTANTE, 2006: 18).

No gráfico abaixo, poderemos visualizar a relação entre a métrica de superfície e as métricas irregulares apresentadas nos fluxos temporais superior e inferior que vimos no exemplo 1.

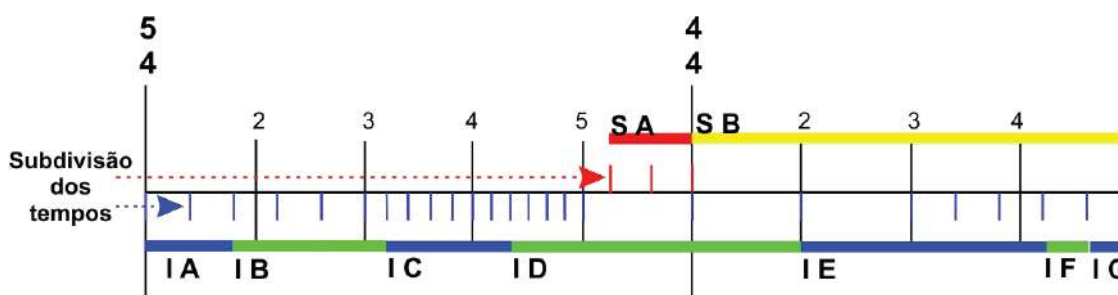


Gráfico 1. Changes, compassos 1 e 2. Relação entre a métrica de superfície e as principais articulações do fluxos temporais sobrepostos

No gráfico 1 podemos visualizar uma régua em preto demarcando a métrica de superfície, bem como, a hierarquia entre os tempos fortes e fracos dos compassos 5/4 e 4/4, onde os primeiros tempos (fortes) possuem a linha vertical maior do que a dos demais tempos (fracos). Também podemos observar neste gráfico, como ocorrem as subdivisões dos tempos através das linhas verticais (curtas) em azul e em vermelho para os fluxos temporais inferior e superior respectivamente. Por último, podemos observar qual a duração de cada uma das principais articulações métricas que ocorrem no fluxos temporais superior e inferior. Estas articulações estão demarcadas com linhas horizontais coloridas (azul e verde para inferior e vermelho e amarelo para superior) e foram denominadas IA, IB, IC, etc.

³ Rogério Tavares Constante, em sua tese de doutorado "Aspectos de estruturação temporal no concerto para violão e orquestra", apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

para as articulações métricas que ocorrem no fluxo temporal inferior e SA e SB para as articulações métricas que ocorrem no fluxo temporal superior.

O fato de que dificilmente conseguimos perceber a pulsação de superfície ($\downarrow = 100$), se deve aos diferentes níveis de articulação hierárquica da métrica interna dos fluxos temporais, pois, cada uma destas demarcações cria para si uma pulsação interna independente.

Considerando então, que a cada aparição de nota com acento, se crie uma nova relação de hierarquia métrica e conseqüentemente novas subdivisões de ritmo. Com isto, podemos considerar então que, em cada uma destas articulações se criam andamentos (ou pulsações) independentes dentro de cada fluxo temporal. Vejamos o gráfico abaixo:

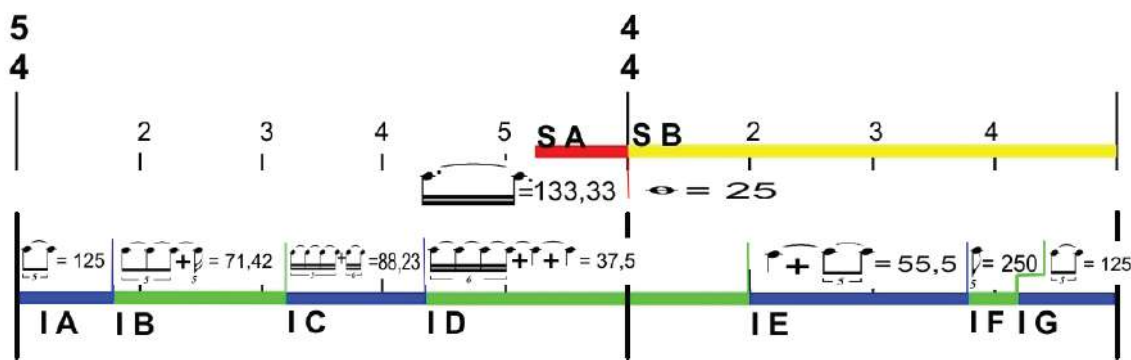


Gráfico 2. Changes, compassos 1 e 2. Articulações métricas internas dos fluxos temporais inferior e superior

No gráfico 2 é possível observar as principais articulações da métrica interna dos fluxos temporais inferior e superior com suas respectivas unidades de duração e andamentos individuais⁴.

O entendimento destas hierarquias internas, bem como suas durações e andamentos individuais, será de fundamental importância, para que possamos compreender o assunto que trataremos a seguir, trata-se das modulações de andamento.

Modulação de Andamento

As modulações de andamento, são comumente denominadas *modulações métricas*. Segundo Schiff, Carter prefere o termo *tempo modulation*, pois na verdade não é a métrica que modula e sim o andamento. (SCHIFF, 1983: 26).

Na obra Changes, ocorrem duas modulações de andamento, a primeira entre os compassos 109–110 e a segunda entre os compassos 130–131.

⁴ Os números 125, 71,42, 88,23, etc. representam a marcação de metrônomo de cada um dos andamentos individuais apresentados no gráfico.

Exemplo 2. Compassos 108–111 de “Changes”. Modulação de Andamento.

Observando o compasso 109, podemos constatar que o compositor destaca todas as notas executadas através do sinal de acento, isso ocorre para chamar atenção para a duração que será mantida com a mudança de andamento.

No ultimo tempo do compasso 109 encontramos a figura de semicolcheia quiáltera de 5. Esta figura possui uma pulsação individual de 500 BPM⁵. A formula utilizada para alcançar os resultados sobre o andamento das durações é o seguinte:

$$\frac{R.C}{P.D} \times A.U.T$$

Exemplo 3. Formula para descobrir o andamento das durações

Na formula apresentada no exemplo 3, temos R.C, razão centesimal (ou um inteiro = 100) representando a unidade de tempo (em nosso exemplo a semínima); P.D porcentagem de duração da figura a ser calculada, por exemplo: semicolcheia quiáltera de 5 é igual a 1/5 (ou 20%) da duração da unidade de tempo (semínima); A.U.T, Andamento da Unidade de Tempo, que neste caso é semínima igual a 100 BPM. Portanto, no exemplo apresentado temos o seguinte cálculo:

$$\frac{100}{20} \times 100 = 500$$

Exemplo 4. Realização do calculo para encontrar o andamento da semicolcheia quiáltera de 5.

⁵ Por questões de Razão e Proporção, podemos considerar que: se a semínima equivale a uma pulsação de 100 BPM, logo, a semicolcheia quiáltera de 5, que possui a 5ª parte de sua duração equivale a uma pulsação cinco vezes mais rápida, ou seja, 500 BPM.

No compasso 110, encontramos a indicação de modulação de andamento: semicolcheia quiáltera de 5 no andamento de semínima a 100 BPM é igual a fusa no andamento de colcheia a 125 BPM.



Exemplo 5. Indicação de modulação de andamento no compasso 110.

Se realizarmos o mesmo calculo para descobrir o andamento da fusa (com colcheia a 125 BPM), que realizamos para descobrir o andamento da semicolcheia quiáltera de 5 (com semínima a 100 BPM). Veremos que ambas possuem o andamento individual de 500 BPM:

$$\frac{100}{25} \times 125 = 500$$

Exemplo 6. Realização do calculo para encontra o andamento da fusa.

No exemplo 6, R.C representa a colcheia que é a unidade de tempo do compasso 3/8; P.D representa a fusa (1/4 da unidade de tempo = 25%); A.U.T representa o andamento da unidade de tempo (colcheia).

Através destes cálculos, podemos observar que embora o compositor tenha modificado o andamento de semínima a 100 BPM para colcheia a 125 BPM, uma duração foi mantida estável, sendo executada a 500 BPM. As colcheias quiálteras de 5 no primeiro andamento e as fusas no segundo.

A outra modulação de andamento da obra Changes, ocorre entre os compassos 130–131:

Exemplo 7. Modulação de andamento entre os compassos 130–131.

No exemplo 7, a indicação de modulação de andamento, aparece circulada em vermelho. Esta indica que a semínima pontuada (150% da unidade de tempo) com semínima a 100 BPM, é igual a semínima a 67 BPM.

Se realizarmos o calculo proposto pela formula apresentada no Exemplo 3, para descobrir a duração da semínima pontuada, chegaremos ao resultado de 66,66666666666667, que o compositor arredondou para 67.

Como podemos observar, as modulações de andamento servem para dar variedade rítmica às passagens, passando de um andamento a outro sem interromper a continuidade do discurso musical.

Caracteres Rítmicos

Segundo Schiff, o contraste entre os andamentos é apenas um dos aspectos da linguagem rítmica de Carter. (SCHIFF, 1983: 28). Com muita frequência ele sobrepõe ritmos que diferem em caráter tanto quanto em andamento.

Schiff expõe que a música de Elliott Carter contem quatro caracteres rítmicos básicos, são eles: *Pulso Metronômico*, *Rubato*, *Acelerando* e *Ritardando* e *Ritmo Livre*, os quais veremos a seguir.

Pulso Metronômico

O pulso metronômico, se estabelece quando uma pulsação diferente da pulsação básica se estabelece por um determinado tempo em uma música. Observemos o exemplo abaixo:



Exemplo 8. Changes, compassos 21–22. Ocorrência de Pulso Metronômico.

O compasso 22 apresenta a ocorrência do chamado pulso metronômico, pois é o único momento em toda obra, que uma duração é estabilizada por mais de um tempo. Ou seja, antes e depois deste compasso só ocorrem articulações irregulares nos fluxos temporais. Fato que, chama a atenção para este compasso, onde a semicolcheia quiáltera de 6 é mantida como unidade. fazendo com que a pulsação percebida seja a de 600 BPM.

O pulso metronômico é geralmente utilizado em passagens onde ocorrem a sobreposição de fluxos temporais, mantendo um estável enquanto outro é articulado de forma irregular. Este procedimento cria um andamento estável diferente da pulsação básica, proporcionando novas relações hierárquicas na organização rítmica entre os fluxos.

Rubato

Quanto ao termo rubato, o autor está se referindo a um afrouxamento na pulsação, criando deslocamentos no ritmo, alargando ou encurtando a duração das notas a fim de dar maior expressividade as passagens. Este procedimento vem sempre anotado com expressões como *quasi rubato*, *allargando*, *accelerando*, *etc.*

Em *Changes* ocorre uma indicação de Rubato entre os compassos 124–125, onde é anotada a indicação *allargando*.

Exemplo 9. *Changes*, compassos 124–125. Ocorrência de Rubato.

Acelerando e Ritardando

Diferentemente do Rubato, os acelerandos e ritardandos da música de Carter, não são necessariamente deslocamentos na pulsação dos fluxos temporais. Este compositor, se utiliza da notação tradicional para alcançar os efeitos de aceleração e retardo no andamento das passagens. Vejamos o exemplo a seguir:

Exemplo 10. Changes, compassos 51–52. Ocorrência de Acelerando Rítmico.

Com o exemplo 10, podemos observar o acelerando que ocorre nos três primeiros tempos do compasso 51. O compositor se utiliza da diminuição dos valores das figuras rítmicas para realizar o efeito de aceleração, onde inicia com a colcheia quiáltera de 3, a 300 BPM; passa pela semicolcheia quiáltera de 5, a 500 BPM; e chega à semicolcheia quiáltera de 3 com o andamento de 600 BPM.

Nos compassos 25–26, podemos encontrar um procedimento semelhante, porém, neste caso, ocorre um aumento na duração das figuras rítmicas com o intuito de produzir um *Ritardando*. Vejamos o exemplo 11:

The image shows a musical score for guitar. Measures 25 and 26 are highlighted with a red box. The score includes a 'marc.' (marcato) marking. Below the score, a timeline indicates the tempo changes: 500 BPM for a 5-measure figure, 400 BPM for a 3-measure figure, 300 BPM for a 3-measure figure, 200 BPM for a 3-measure figure, and 85,71 BPM for a 5-measure figure.

Exemplo 11. Changes, compassos 25–26. Ocorrência de Ritardando Rítmico.

No compasso 26, demarcado com um quadro em vermelho no exemplo 11, o Ritardando inicia com a figura de quiáltera de 5 a 500 BPM, passa pelos valores de semicolcheia, colcheia quiáltera de 3, colcheia quiáltera de 3 com os andamentos individuais de 400, 300, 200 BPM respectivamente, chegando até a unidade rítmica formada pelas figuras de semicolcheia quiáltera de 5 ligada a semínima⁶, com o valor de 85,71 BPM.

Ritmo Livre

Segundo Shiff,

[O Ritmo Livre é notado na partitura com a] indicação *fantastico* frequentemente indicando um estilo improvisatório, movimentando-se dentro e fora do pulso, que é percebido com extravagante abandono. Embora o ritmo seja notado exatamente, o interprete pode articular a música como se estivesse sendo pensado espontaneamente, em vez de contado. (SCHIFF, 1983: 32).

⁶ No exemplo aparecem ligadas as figuras de semicolcheia quiáltera de 3, mais semicolcheia quiáltera de 5. No entanto, por não haver mais nenhuma outra figura positiva (de som), a não ser a semicolcheia quiáltera de 5, não havendo mais nenhuma articulação temporal, visto que, as pausas não articulam o fluxo temporal. Considerei a pulsação individual com o valor de semicolcheia quiáltera de 3 ligada a semínima.

Este caráter rítmico não é encontrado na obra *Changes*, porém, estou o apresentando para que os quatro caracteres indicados por Schiff, sejam contemplados neste trabalho.

Considerações Finais

Foram apresentadas através deste trabalho alguns dos conceitos básicos da estruturação temporal da música de Elliott Carter, como: os Fluxos Temporais Sobrepostos que ocorrem em quase todas as obras deste compositor a partir dos anos de 1940; as Modulações de Andamento que são comumente conhecidas como modulações métricas; os Caracteres Rítmicos apontados por Schiff que são: Pulso Metronômico, Rubato, Acelerando e Ritardando e Ritmo Livre.

Creio que este artigo, embora demonstre uma pequena parcela das utilizações de técnicas relacionadas ao desenvolvimento temporal na obra de Elliott Carter, através de fragmentos da obra *Changes*, contribua para a pesquisa em música, nas áreas de análise musical e performance, visto que, através da compreensão dos procedimentos técnicos composicionais aqui apresentados, os intérpretes que pretendam estudar obras deste compositor (para violão ou qualquer outro instrumento solo ou formação instrumental) possam ter acesso a mais um material bibliográfico fundamentado através de análise musical à respeito da obra de Elliott Carter.

Referências

CARTER, Elliott C. **Changes**. New York: Boosey & Hawkes, 1983. Edited by David Starobin. Printed in 1986.

CONSTANTE, Rogério Tavares. **Aspectos de Estruturação Temporal no Concerto para Violão e Orquestra**. Porto Alegre: Tese submetida como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Música ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2006.

SCHIFF, David. **The Music of Elliott Carter**. London: Eulenburg Book. 1983.

Prelúdio BWV 998: Comparação entre o manuscrito e duas transcrições conceituadas

Jean Francisco Barcelos – EMBAP

jeanfbarcelos@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho faz uma análise de comparação da obra *Preludio BWV 998* do compositor Alemão Johann Sebastian Bach (1685 - 1750). A comparação busca evidenciar as diferenças existentes entre o manuscrito da obra e as edições de Frank Koonce e Andrés Segóvia. Por se tratar de uma obra escrita para outro instrumento que não o violão, a transcrição sempre traz alguns problemas, e o principal aqui é o registro das notas. A análise busca destacar essas diferenças e como produto final revelar ao interprete o que o compositor escreveu e como foi adaptado para o violão. Ao longo do trabalho o leitor pode verificar os pontos onde ocorre alguma mudança em relação ao original.

Palavras-chave: Transcrição. Bach. Koonce. Segóvia.

Abstract: This article makes a comparison analysis of the work *Prelude BWV 998* of the German composer Johann Sebastian Bach (1685-1750). The comparison seeks to show the differences between the work and the manuscript editions of Frank Koonce and Andrés Segovia. Because it is a work written for another instrument than the guitar, transcription always brings some problems, and the main thing here is the registration of the notes. The analysis seeks to highlight these differences and how the final product prove to interpret what the composer wrote and how it was adapted to the guitar. Throughout the work the reader can check the points where there is a change from the original.

Keywords: Transcription. Bach. Koonce. Segóvia.

1. INTRODUÇÃO

É comum no cenário musical violonístico intérpretes que despendem um grande esforço no estudo da música dos séculos passados, estas que muitas vezes não foram escritas para os instrumentos modernos utilizados hoje. A justificativa principal para essa busca é que a produção pra violão se encontra defasada se comparada a instrumentos tradicionais da cultura musical ocidental, como o piano ou violino. Outro motivo relevante é que grande parcela de obras para instrumentos dedilhados como o alaúde e a vihuela, instrumentos antecessores do violão, necessitam passar pelo trabalho de transcrição, contribuindo assim para a ampliação do repertório violonístico. Em alguns casos podemos encontrar transcrições conceituadas e bem elaboradas, já em outros, observa-se um problema crônico relacionado às fontes, que muitas vezes são de origens duvidosas. O fato é que isso acontece, pois há uma negligencia ao pesquisar e realizar os questionamentos corretos sobre as tomadas de decisões na adaptação da obra, sofrendo assim uma possível perda de material mais idiossincrático e que poderia auxiliar na técnica e/ou na interpretação.

A prática da transcrição não é um trabalho dos dias atuais, esse processo acontece ao longo da história da música ocidental. A palavra transcrição possui diferentes significados. Segundo Ferreira “Ato ou efeito de transcrever.” “Adaptação de uma obra musical a um instrumento ou grupo de instrumentos diferentes dos da versão primitiva” (FERREIRA, 1999, p.1986). Transcrição é uma palavra que descende do Latin *transcribere*, formado do prefixo *trans*, “de uma parte a outra” e do pós fixo *scribere*, “escrever” tendo então como significado, “escrever para além de” escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro.” Barbeitas (2000) diz que “Pensar a transcrição musical traz como consequência o questionamento de alguns conceitos fundamentais como, por exemplo, o conceito de obra, o conceito de autoria e também o conceito de interpretação.” Todo esse processo nos remete a outro ponto importante para uma transcrição para o violão, que é a digitação.

[Ao digitar, deve-se] buscar sempre maior fluidez no fraseado. Tocar a frase em questões por partes, e ver onde se pode cortar o som e onde não, para estabelecer a digitação mais adequada [...] Em um salto de mão esquerda, buscar que este não coincida com um ponto importante da frase, para que não se perceba o corte do som no fraseado. (RUSSEL *apud* ALÍPIO, 2009, p.11.)

No entanto vale lembrar que nem sempre será possível atender a digitação mais adequada para a obra, devido as diferenças idiomáticas dos instrumentos. Outro problema a ser levantado é a prática musical da época que não se sabe exatamente como era, pois logicamente não existe material de áudio.

Efetivamente no século XX, o repertório do violão de concerto sofre uma ascensão de proporções mundiais. O mérito deste acontecimento é creditado ao violonista espanhol Andrés Segóvia, pois este elevou consideravelmente em número o repertório, fazendo encomendas de novas peças a novos compositores, que antes não escreviam para o instrumento, e também efetuando inúmeras transcrições para o violão. Dentre as mais importantes transcrições de Segovia estão as de música Barroca, especialmente Johann Sebastian Bach.

Sempre que se remete ao processo de transcrições de música Barroca, surge imediatamente a imagem de Bach, cujo sua obra tem sido intensamente pesquisada e transcrita para diversos instrumentos inclusive o violão, que é o caso do presente trabalho, o qual trata de uma importante obra de Bach, *preludio fuga e allegro*.

2. BWV 998 PRELÚDIO FUGA E ALLEGRO

Existe um manuscrito autógrafo da obra, que hoje se encontra na *Ueno Gauken College, Tokyo*. O título original “*Prelude pour la Luth à Cémbal. Par J.S. Bach* ” que

muitos acreditam ter sido escrito pelas mãos do próprio compositor, entretanto existe uma corrente que afirma que a inscrição ao topo da partitura fora escrita pós a concepção da obra por outras mãos, como afirma Timuss em seu artigo *Bach's Lute Suites: This Myth is Busted*

(Preludio Fuga e Allegro) a partir de meados da década de 1740 foi intitulado 'Prelude pour la Lute ó Cembal' (uma mistura de Francês, Alemão e Italiano). Olhando para esse autógrafo, mesmo em *facsimile*, é fácil ver que o título não foi escrito por Bach, e sim adicionado mais tarde por uma mão diferente (TIMUSS,2012)."¹

O manuscrito é escrito em duas pautas, a superior em Clave de soprano (Dó na primeira linha) e a inferior em Clave de baixo (Fá na quarta linha). Entretanto a música não somente escrita nessas duas Claves. O *Allegro* aparentemente está incompleto, pois no final da pagina do *Allegro* não se encontra uma barra dupla, nem mesmo a palavra "fim", porém a partir do compasso 79 até 96 é utilizada outra escrita, que é a tablatura alemã para órgão, ela se inicia no final da quarta página e continua no final da primeira página, ai sim é possível encontrar o "fim".

3. PRELUDIO

3.1. Preludio - digitação

O primeiro movimento inicia-se com uma perfeita simbiose da linha melódica que vai desenvolvendo a harmonia, isso ocorre até uma inesperada mudança de harmonia no compasso 40. Durante esse percurso Bach apresenta o mesmo motivo em vários graus da escala, começando em Ré maior, em seguida, La maior, Si maior, Sol maior e retornando para finalizar em Re maior, confira as figuras 1, 2, 3 e 4.



Fig 1 Preludio (c. 1) – ré maior

¹ Prelude, Fugue, Allegro in E flat) from the mid-1740's was titled "Prelude pour la Lute ó Cembal" (a mixture of fractured French, German and Italian). Looking at this autograph, even in facsimile, it is easy to see that the title was not written by Bach, and has been added later in a different hand. This piece has an interesting wrinkle: Running out of paper, Bach finished the last bars in keyboard tablature. This piece is Bach's last and most sophisticated work for the lute-harpsichord" (TIMUSS, 2012).



Fig 2 – Preludio (c. 6) – la maior



Fig 3 – Preludio (c. 14) – si maior



Fig 4 – Preludio (c. 25) – Sol maior

O prelúdio é impulsionado por um pequeno motivo de três notas (re, do sustenido, re), e este aparece ao longo da peça com pequenas variações.

Fig. 5 – Prelúdio – Micro motivos

Tomando como base a cópia do manuscrito disponibilizado pelo site IMSLP da obra BWV 998, e comparando com as duas publicações utilizadas, de Frank Koonce e Andrés Segóvia. No primeiro momento da comparação se nota alguns possíveis problemas com incongruência da digitação que está na partitura, principalmente no caso de Segóvia,. O exemplo a seguir ilustra o problema criado pela digitação, que aparentemente é mais fácil para o executante, no entanto cria alguns problemas musicais, problemas estes que vão influenciar diretamente na homogeneidade do timbre, ja que as trocas de cordas e uso das cordas soltas estão a sendo usadas por um parâmetro mais técnico e não visando a unidade timbrística.

Fig. 6 Preludio (c. 1-2) - Comparação da digitação

Como dito antes, o prelúdio é movido por alguns motivos e estes se repetem varias vezes durante a peça, isso nos leva a fazer uma ligação entre eles, a digitação contribui muito para esse link entre um e outro. O ideal seria pensar uma digitação que contemplasse o motivo sempre da mesma forma, porém, logicamente existem exceções que não nos permitem sempre realizar isso.

Na *Fig. 6* Segóvia da a indicação da digitação no primeiro compasso, entretanto, no segundo compasso ele nos indica outra digitação, usando cordas soltas, influenciando claramente o timbre da passagem, quando caberia a mesma digitação do primeiro compasso, podendo assim se trabalhar com um timbre mais homogêneo, e isso pode se observar ao longo da peça os mesmos casos se repetindo.

Outro ponto a ser observado é o uso do ligado como ferramenta para facilitar uma passagem e não para ter um sentido musical. O primeiro motivo *Ré, Dó susenido, Ré*, esta colocado com um ligado do Ré para o *Dó susenido*, isso nos dá uma articulação que não se repete nos trechos iguais que se repetem ao longo da música. Como por exemplo nos compassos 16 e 41 onde o mesmo ligado deveria ser executado, além de outros aparentemente colocados visando a facilidade de se executar a passagem, como nos compassos 2, 3, 4, 5 etc. No mesmo exemplo, Koonce trabalha com uma digitação mais coerente, criando uma conexão entre o entre o primeiro e o segundo compasso, dando assim mais coerência ao fraseio.

3.2. Preludio – Tessitura

Por se tratar de uma peça escrita para um instrumento com uma tessitura maior que a do violão, encontramos nela problemas relacionados à altura dos baixos, em alguns pontos afetando fortemente a melodia da voz inferior. Logo nos primeiros compassos nos deparamos com uma situação:

Fig. 7 Preludio (c.3-6) - Comparação – Registro dos baixos

O que soaria como um trecho de escala descendente, acaba tomando um caminho diferente. Este é um trecho que não temos como resolver no violão, porém deve-se ter consciência do que está acontecendo com o baixo para dar a ele sua devida intenção. Abaixo segue uma tabela com as respectivas alturas dos baixos do prelúdio, aquelas escritas em vermelho, são as que não fazem parte da tessitura do violão.

Compasso	Tempo	Segóvia	Koonce
4	1° Tempo	Ré 8 ^a ↓	Ré 8 ^a ↓
4	7° Tempo	Dó 8 ^a ↓	Dó 8 ^a ↓
5	1° Tempo	Si 8 ^a ↓	Si 8 ^a ↓
5	7° Tempo	Mi 8 ^a ↑	Ok
6	1° Tempo	La 8 ^a ↓	La 8 ^a ↓
12	1° Tempo	Ok	Ré 8 ^a ↓
13	1° Tempo	Dó 8 ^a ↓	Dó 8 ^a ↓
14	1° Tempo	Si 8 ^a ↓	Si 8 ^a ↓
15	1° Tempo	Si 8 ^a ↓	Si 8 ^a ↓
16	1° Tempo	Si 8 ^a ↓	Si 8 ^a ↓
29	1° Tempo	Dó 8 ^a ↓	Dó 8 ^a ↓
29	7° Tempo	La 8 ^a ↓	La 8 ^a ↓
30	1° Tempo	Ok	Ré 8 ^a ↓
31	1° Tempo	Dó 8 ^a ↓	Dó 8 ^a ↓
32	1° Tempo	Si 8 ^a ↓	Si 8 ^a ↓
36	1° Tempo	Ré 8 ^a ↑	Ok
40	1° Tempo	Ré 8 ^a ↓	Ré 8 ^a ↓
40	7° Tempo	Dó 8 ^a ↓	Dó 8 ^a ↓
41	10° Tempo	La 8 ^a ↓	La 8 ^a ↓
46	6° Tempo	Fa 8 ^a ↓	Ok
46	7° Tempo	Sol 8 ^a ↓	Ok

As notas em vermelho indicam aquelas não podem ser executadas no violão devido a limitação da tessitura do instrumento.

Nota se que a maior parte da mudança de registro acontece pela incapacidade do violão executar tais notas, no entanto em alguns casos é possível tocar na altura correta em relação ao todo. Existe uma explicação plausível para essa troca de registro mesmo quando se pode executar a nota na altura correta, como é o caso do exemplo da figura 8.



Fig 8 – Prelúdio (c. 11-14) – Registro dos baixos

No segundo e terceiro compasso da fig. 8, a primeira nota (baixo) do 2º compasso seria uma oitava abaixo, no caso do ré é possível de se realizar, no entanto no caso do Dó sustenido não, o que nos leva a tomar uma decisão que contemple uma linha mais interessante para o baixo e não com saltos desconexos somente para ser fiel a uma nota. Ao longo da peça o mesmo caso se repete, nos compassos 4, 5 e 6; 11, 12, 13 e 14 (que é o exemplo da figura 8); 30, 31, 32 e 33.

3.3. Prelúdio – Notas erradas, adicionadas e omissas

Existe uma discussão sobre uma nota deste prelúdio, que se encontra no compasso 46. A discussão é sobre se esta nota é um Ré ou um Mi. Hoppstock (2012) fala em seu livro *Die Lautenwerke Bachs aus der Sicht des Gitarristen* “A maioria dos editores usam uma versão para o compasso 46, Ré quando está escrito Mi. Minha opinião é que Bach tinha a real intenção de escrever Ré.”² Ele ainda esclarece que se deve experimentar as duas versões e que os editores deveriam indicar na partitura como esta no original, como por exemplo a oitava dos baixos.

Claramente podemos ver na figura, que Bach realmente escreve um Mi, (lembrando que estamos trabalhando um semitom abaixo) e não nos resta duvida sobre isso.



Fig 9 – Preludio (c.46) – Nota errada

Nas duas edições, tanto Segóvia quanto Koonce utilizam a nota Mi para esse caso, porém Segóvia omite duas notas antes e utiliza uma oitava diferente para os baixos, vide a figura 10.

² Die von den meisten Herausgebern in Takt 46 (Zz.3) des Präludiums verwendete Lesart *d* statt *e* ist m.E nicht die von Bach beabsichtigte Notation [...] Man sollte jedoch unbedingt beide Fassungen ausprobieren. Als Voraussetzung für eine besondere Empfehlung sollten möglichst alle Bassoktavierungen bezeichnet und bearbeitungstechnische Veränderungen durch einen Revisionsbericht oder mit entsprechenden Noten in Kleinstich kenntlich gemacht sein.

Fig 10 – Prelúdio (c.46) – Registro dos Baixos

Como pode se ver, as duas notas Ré são suprimidas e ele transporta os baixos para uma oitava acima. Na edição de Koonce está precisamente escrito como no original. Existe ainda um outro ponto em que Segóvia suprime uma nota. No compasso 6 está escrito La, Do sustenido enquanto no original e na versão de Koonce está La, La, Do sustenido.

Fig 11 – Prelúdio (c.6) – Nota omissa.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho alcançou seu objetivo, que foi identificar e demonstrar de forma explícita e clara todas as diferenças entre as edições em relação ao manuscrito, dando assim ao leitor as coordenadas a serem seguidas caso este deseje executar a peça conhecendo um pouco mais por trás das edições, podendo pegar os pontos abordados aqui, e compará-los também em outras edições.

Até o presente momento da pesquisa pode se constatar que as alterações ocorridas no primeiro movimento da obra BWV 998 são pertinentes, devido que são feitas somente onde não é possível a execução no violão. Apesar disso é o movimento que funciona sem muitos problemas no violão.

Com isso podemos supor que dentre as duas edições, Segóvia e Koonce. A de

Koonce é mais fiel ao original, entretanto não completamente fiel. O ideal a se trabalhar com esse tipo de obra é sempre recorrer ao original.

Referências

ALÍPIO, A. *O processo de digitação para violão da ciaccona BWV 1004 de Johann Sebastian Bach*. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2009.

BARBEITAS, F. T. *Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia*. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.1, 2000.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Aurélio século XXI – o dicionário da língua portuguesa*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1999.

Hoppstock, T. *Die Lautenwerke Bachs aus der Sicht des Gitarristen: Vol II. Pri – Musikverlag Darmstadt*, 2012.

TIMUSS, C. *Bach's Lute Suites: This Myth is Busted*. Disponível em <http://www.classicalguitarcanada.ca/2012/04/bachs-lute-suites-this-myth-is-busted-part-i/> Acesso em maio de 2013.

AQUISIÇÃO DE HABILIDADES RÍTMICAS NO ESTUDO DO VIOLÃO

*Luiz Carlos Martins Loyola Filho – UFPR
lcmartinsloyola@gmail.com*

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo o levantamento de dados acerca dos fatores relacionados à aquisição de habilidades rítmicas no aprendizado do violão. O objetivo foca-se especialmente na identificação dos problemas e dificuldades encontrados no aprendizado do violão, as causas e possíveis soluções para estas questões, em especial por meio do treinamento rítmico. O instrumento utilizado foi o questionário, entregue a 20 professores de violão de Curitiba/PR. Constatou-se que os professores apontam o ritmo como a principal dificuldade no aprendizado/execução do violão, corroborando com os teóricos revisados neste trabalho. Fatores como falta de treinamento, dificuldades de percepção, dificuldades motoras, etc. são apontados para a explicação da dificuldade rítmica.

Palavras-Chave: habilidades rítmicas. violão. treinamento rítmico. aprendizagem/execução.

Abstract: The current study aims to survey data about factors related to the acquisition of rhythmic skills in acoustic guitar learning. The objective focuses on the identification of problems and difficulties in learning the guitar, the causes and possible solutions to these issues, in particular through the rhythmic training. The instrument used was a questionnaire given to 20 guitar teachers from Curitiba/PR. It was found that teachers show the rhythm as the main difficulty in learning / playing of the acoustic guitar, which corroborates the theorists reviewed in this study. Factors such as lack of training, difficulties in perception, motor difficulties, etc. are pointed to the explanation of rhythmic difficulty.

Keywords: rhythmic skills. acoustic guitar. rhythmic train. learning/playing of the acoustic guitar.

INTRODUÇÃO

Este artigo é um recorte da monografia “Aquisição de Habilidades Rítmicas no estudo do Violão”, realizada como pré-requisito para conclusão do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Paraná – UFPR, e foi motivada por questionamentos surgidos em minha experiência lecionando violão há mais de 12 anos.

A constatação das diferenças de desempenhos entre os alunos, principalmente no quesito habilidades rítmicas me levou a questionar os verdadeiros fatores responsáveis e também como outros professores de violão popular percebem a aprendizagem rítmica de seus alunos. Considero que no estudo do violão e da música em geral a utilização de ritmos é uma das habilidades essenciais que os alunos devem desenvolver.

Neste sentido, a questão de pesquisa apresentada para este estudo pôde ser sintetizada pelas perguntas: Como professores de violão popular percebem a aprendizagem rítmica de seus alunos? Os professores percebem diferenças significativas na aprendizagem rítmica de um estudante para outro? Se sim, quais as causas que os professores identificam

para os diferentes desempenhos? Os professores consideram possível desenvolver habilidades rítmicas por meio do treinamento rítmico?

Assim o presente trabalho trouxe como objetivo geral investigar, por meio de um estudo de levantamento – utilizando o questionário como instrumento para tanto -, a concepção e percepção de professores de violão sobre a aprendizagem rítmica de seus alunos. Como objetivos específicos, busquei: a) verificar se os professores percebem diferenças significativas na aprendizagem rítmica de um estudante para outro; b) averiguar se os professores atribuem diferentes causas para a variação de desempenhos na execução rítmica de seus alunos; c) analisar se os professores consideram possível melhorar as habilidades rítmicas de seus alunos por meio do treinamento rítmico.

A revisão bibliográfica deste trabalho foi realizada com base nas ideias de Sloboda (2008), Gordon (2000), e Hargreaves & Zimmerman (2006).

APRESENTAÇÃO, INTERPRETAÇÃO E ANÁLISE DOS DADOS PESQUISADOS

Inicialmente o questionário foi elaborado e testado com dois professores colaboradores, para confirmar a coerência das questões e clareza das mesmas. Posteriormente, o questionário foi aplicado para 20 professores de violão popular da cidade de Curitiba/PR que atuam em escolas de música especializadas e também atendem em domicílio. Este instrumento de coleta de dados possuiu 9 questões, sendo a primeira questão do tipo aberta e todas as demais do tipo objetivas podendo ser de múltipla ou de única escolha.

A primeira questão, que é do tipo aberta, pergunta aos professores sobre a faixa etária dos alunos para os quais lecionam violão popular. Por ser uma questão aberta, as respostas foram variadas. Porém fazendo uma segunda classificação de faixa etária um pouco mais abrangente, é possível a análise das respostas por meio de tabelas, tornando a análise da questão similar a de uma questão objetiva do tipo múltipla escolha (ver tabela 1: Faixa Etária). A menor idade de alunos encontrada nas respostas foi de 5 anos e a maior de 70 anos, o que demonstra uma faixa etária geral bastante extensa que engloba crianças, jovens, adultos e idosos. As respostas foram classificadas em: Faixa 1 (de 5 a 12 anos), Faixa 2 (dos 13 aos 20 anos), Faixa 3 (dos 21 aos 59) e Faixa 4 (dos 60 aos 70 anos).

QUESTÃO 1	
FAIXA ETÁRIA	Nº de prof que lecionam p/ a faixa etária
FAIXA 1	15
FAIXA 2	20
FAIXA 3	16

FAIXA 4	5
Tabela 1: Faixa Etária	

Nota-se que todos os professores dão aula para a “Faixa 2”; 16 dos 20 dão aula para a “Faixa 3”; 15 dos 20 dão aula para a “Faixa 1” e apenas 5 dos 20 lecionam para a “Faixa 4”. O que demonstra que a maior demanda de professores é para alunos de 13 a 20 anos. Tal fato permite a constatação de que, segundo Gordon (2000: 17), a maioria dos alunos – de 13 a 20 anos – está na fase de aptidões musicais estabilizadas e que os alunos em geral da pesquisa não estão iniciando o aprendizado de violão, ou talvez o aprendizado musical, na primeira infância, como recomendado pelo autor.

Segundo Gordon (2000: 3), as crianças desenvolvem os alicerces para o aprendizado até os 5 anos de idade, logo se um aluno não desenvolveu o alicerce para aquisição de determinada habilidade, o professor deverá aplicar uma educação compensatória, que, segundo o autor, nunca será suficientemente eficiente. Porém uma explicação para o fato é a dificuldade mecânica na execução do violão, que exige bastante coordenação, precisão, força para pressionar as cordas, etc. e, como visto na teoria de Rainbow e Owen (apud HARGREAVES & ZIMMERMAN: 255), a dificuldade de execução rítmica está diretamente ligada à dificuldade do movimento. Logo, recomenda-se aos indivíduos com idade situada na primeira infância, iniciar seu aprendizado musical em um instrumento que ofereça menos dificuldades mecânicas, o que contribuirá para evitar sua desmotivação.

Segundo Sloboda (2008: 277), estes alunos estão iniciando seu aprendizado no 3º estágio – de 5 a 10 anos –, estágio esse que, segundo o autor, emerge nas crianças uma consciência reflexiva sobre as regras e estilos os quais a música se classifica e também melhora-se o desempenho nas tarefas de memória e percepção, ou seja, é uma idade propícia, em diversos aspectos, para o início do aprendizado musical.

De acordo com Gardner (apud HARGREAVES e ZIMMERMAN: 247-248), a maioria dos alunos da pesquisa está no período de “desenvolvimento artístico posterior”, que é a partir dos 9 anos de idade. Porém uma parte dos alunos da pesquisa ainda está no período do uso de símbolos, que é dos 2 aos 7 anos, e que, segundo o autor, é o período das “janelas de oportunidade”. A faixa etária da pesquisa correspondente a esse período é de 5 a 7 anos, na qual, segundo o autor, a criança já desenvolveu alguma precisão no ato de contar (tempos, eventos), ou no canto, de alturas e intervalos e está a desenvolver a capacidade de usar sistemas de símbolos culturais, como a notação musical.

A questão de número 2, que é objetiva do tipo múltipla escolha, faz o levantamento da concepção dos professores quanto às principais dificuldades que os alunos enfrentam no aprendizado do violão popular (ver Gráfico 1 – Principais dificuldades).

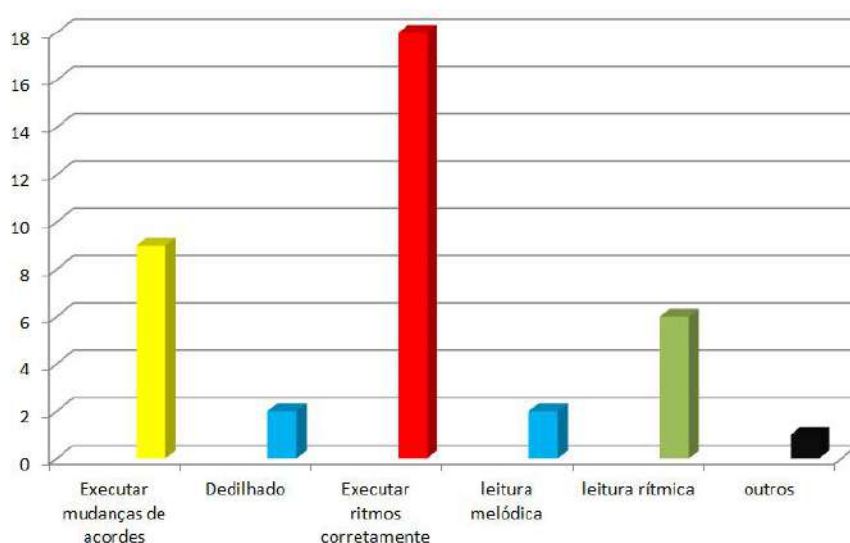


Gráfico 1 - Principais dificuldades

É possível notar que a grande maioria – 18 dos 20 professores – aponta a execução correta de ritmos como uma das principais dificuldades, o que também é um dos fatores presentes na problemática citada no início deste trabalho e que me levou a escolha deste tema. A segunda opção mais votada – 9 dos 20 professores – demonstra que os professores acreditam que a execução de mudanças de acordes esteja entre as principais, o que corrobora com a ideia de Taborda (2011) sobre o violão ser um instrumento com grande dificuldade técnica e também com as teoria de Rainbow e Owen (apud Hargreaves e Zimmermann, 2006: 255) sobre a dificuldade rítmica estar diretamente associada a dificuldade do movimento. A terceira opção mais votada – 6 de 20 professores – os professores apontam a leitura rítmica dentre as mais difíceis; empatadas em penúltimo lugar – 2 dos 20 professores – a leitura melódica e o dedilhado são apontadas pelos professores. Apenas um professor indicou outra habilidade como uma das mais difíceis e que não constava na questão, que é a de percepção harmônica.

A terceira questão é idêntica à anterior, alterando apenas o seu tipo, deixando de ser de múltipla para ser do tipo única escolha, ou seja, os professores deveriam indicar, dentre todas as anteriores, a principal dificuldade encontrada pelos alunos de violão popular, na concepção deles (ver Gráfico 2 – Principal Dificuldade).



Gráfico 2 - Principal dificuldade

É possível notar no gráfico que a opção mais votada – 10 dos 20 professores – continua sendo a execução rítmica correta. A execução de mudanças de acordes e a leitura melódica ficam empatadas em segundo lugar – 3 dos 20 professores – como principal dificuldade. Em terceiro lugar, com 2 votos, está a leitura rítmica e em último lugar, com apenas 1 voto, está o dedilhado.

A quarta questão, que é do tipo objetiva de única escolha, indaga os professores quanto à identificação de diferentes desempenhos, de um aluno para o outro, na aquisição de habilidades rítmicas. A resposta foi unânime – todos os professores identificam diferenças de desempenhos desse tipo entre os alunos (ver Tabela 2 – Diferença de desempenho). O que corrobora com as teorias de todos os autores citados nesta pesquisa.

QUESTÃO 4	
SIM	20
NÃO	0
NÃO SEI	0

Tabela 2 - Diferença de desempenho

A questão de número 5, que é do tipo objetiva de múltipla escolha, questiona os professores sobre os fatores que eles apontam como responsáveis pelas diferenças de desempenhos na aquisição de habilidades rítmicas, citadas na questão anterior (ver Gráfico 3 – Principais responsáveis pelas diferenças de desempenhos).

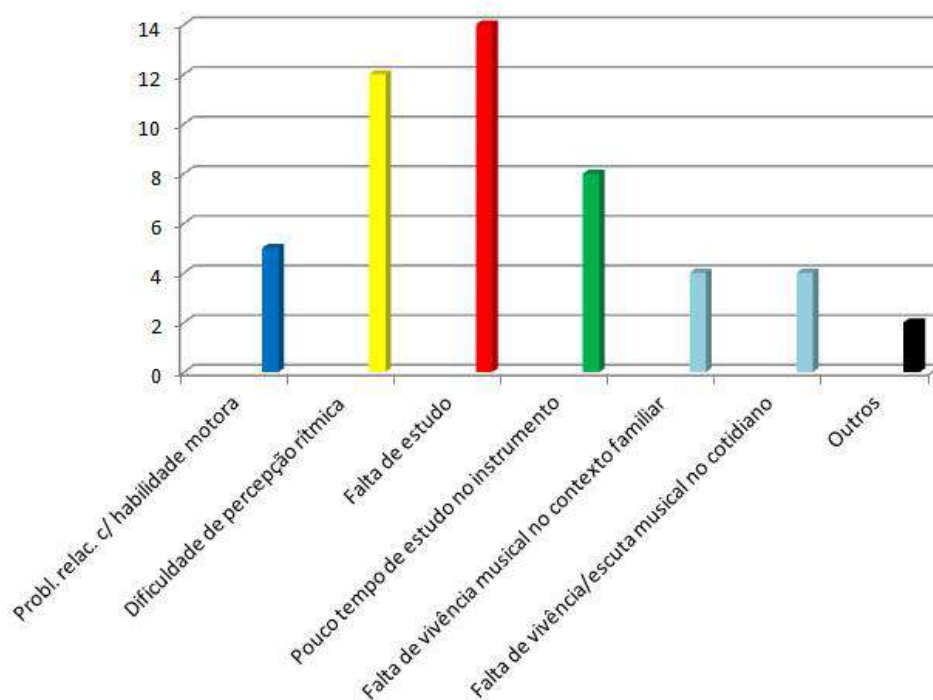


Gráfico 3 - Principais responsáveis pelas diferenças de desempenhos

Percebe-se no gráfico que a grande maioria dos professores – 14 dos 20 – aponta como fator principal, para as diferenças entre alunos nos desempenhos na aquisição de habilidades rítmicas, a falta de estudo por parte dos alunos, ou seja, a quantidade de horas dedicadas ao estudo do instrumento, o que corrobora com a teoria de Sloboda (2006: 285-286) sobre o treino (repetição) e desenvolvimento de hábito. No entanto, caberia aqui uma pesquisa que deveria ser feita com os alunos dos professores que apontaram esse fator, para identificar se reconhecem sua falta de estudo ou outros fatores citados nessa mesma pesquisa, ou até mesmo a possibilidade de apontar fatores não citados nessa pesquisa, como desmotivação para o estudo ou fatores que dizem respeito ao professor como falta de metodologia adequada, falta de didática, etc.. O segundo fator mais votado – 12 de 20 – apontado como principal responsável é a dificuldade de percepção rítmica, o que corrobora com todos os autores citados e com o primeiro conceito e habilidade rítmica. O terceiro fator mais votado – 8 de 20 – é atribuído ao pouco tempo de estudo no instrumento. Na quarta colocação – 5 de 20 – estão os problemas relacionados com a habilidade motora, corroborando mais uma vez com a teoria de Rainbow e Owen (apud Hargreaves e Zimmerman, 2000: 255). Empatados em 5º lugar – 4 de 20 votos – estão a falta de vivência musical no contexto familiar e a falta de vivência/escuta musical no cotidiano. E em último lugar está um outro fator, alheio à lista, que é citado por 2 professores que é a aptidão/vocação musical, que corrobora com a teoria de Gordon (2000: 16), que diz que 16% dos indivíduos possuem aptidões musicais abaixo da média.

A questão 6, que também é do tipo objetiva de múltipla escolha, pergunta a concepção dos professores sobre os fatores que mais contribuem para o desenvolvimento das habilidades rítmicas no estudo do violão (ver Gráfico 4 – Principais fatores para o desenv. de habilidades rítmicas)

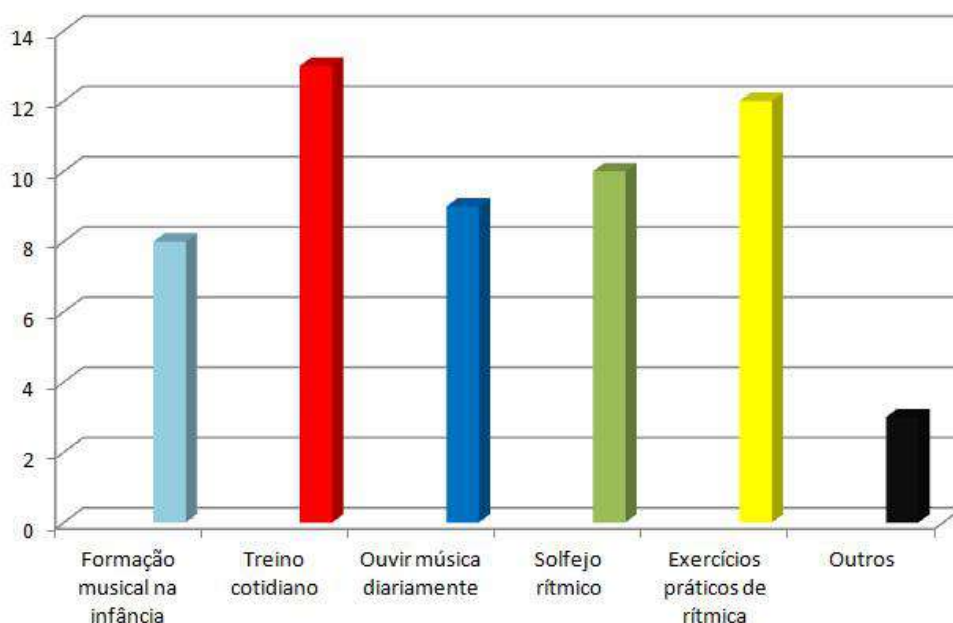


Gráfico 4 – Principais fatores para o desenv. de habilidades rítmicas

Por meio do gráfico é possível notar que o treino cotidiano é o fator mais apontado pelos professores – 14 dos 20 – que contribuem para o desenvolvimento de habilidades rítmicas, corroborando, mais uma vez, com a teoria de Sloboda (2006: 285-286) sobre a repetição e desenvolvimento de hábito. Sloboda afirma que para uma habilidade complexa como tocar um instrumento, são dedicadas centenas de horas para se alcançarem graus moderados, e milhares de horas para tornar-se *expert*. O segundo fator mais apontado dentre os principais – 12 de 20 – são os exercícios práticos de rítmica. Em terceiro lugar – com 10 apontamentos – está o solfejo rítmico. Em quarto lugar – com 9 apontamentos – está a audição diária de música. O quinto fator mais apontado como principal fator é a formação musical na infância e em último lugar estão outros dois fatores citados por professores que são a prática de conjunto e a escuta de gêneros musicais diversificados.

A questão de número 7 restringe as opções da questão 6 a uma só, tornando-a do tipo objetiva de única escolha e pede que os professores elejam o principal fator para o desenvolvimento de habilidades rítmicas (ver Gráfico 5 – Principal fator para o desenv. de habilidades rítmicas).

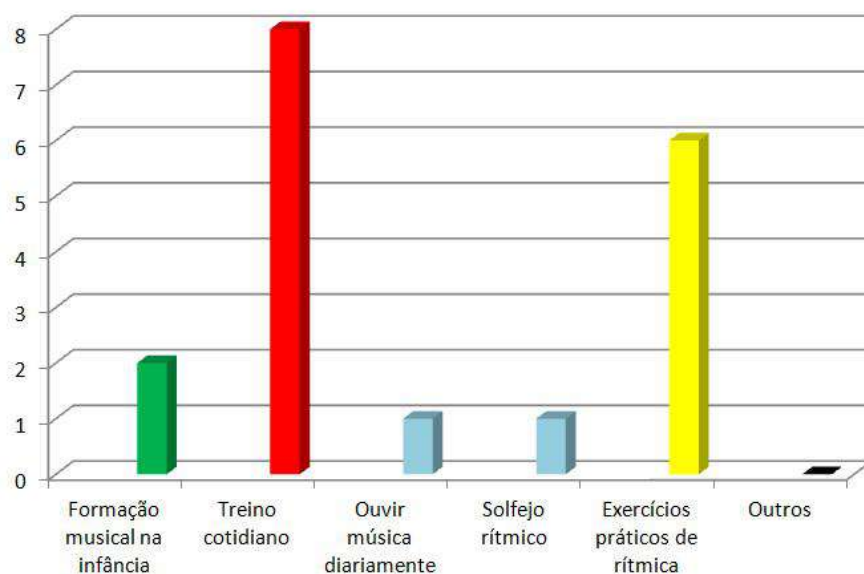


Gráfico 5 – Principal fator para o desenvolvimento de habilidades rítmicas

Percebe-se que o fator mais apontado como principal para o desenvolvimento de habilidades rítmicas – 8 de 20 apontamentos – é o treino cotidiano. Com 6 apontamentos, os exercícios práticos de rítmica são o segundo fator mais apontado como principal. O fator formação musical na infância vem em 3º lugar com 2 votos e empatados em último lugar estão o solfejo rítmico e ouvir música diariamente.

A questão 8, objetiva de única escolha, busca saber se os professores consideram a escuta musical cotidiana importante para a aquisição de habilidades rítmicas, e a grande maioria respondeu “sim” (ver Tabela 3 – Importância da escuta musical cotidiana).

QUESTÃO 8	
SIM	18
NÃO	1
NÃO SEI	1
Tabela 3 - Importância da escuta musical cotidiana	

O professor que assinalou a opção “não sei”, justificou sua escolha afirmando que a influência na aquisição de habilidades rítmicas depende do tipo de repertório escutado. Tal comentário é, de certa forma, relevante para a pesquisa, porém, como o caráter da pergunta é generalizado, não se aplica aqui.

A última questão, de número 9, perguntou aos professores se eles acreditam que a família e o contexto familiar influenciam na aquisição de habilidades rítmicas, e, mais uma vez, a grande maioria respondeu que “sim” (ver Tabela 4 – Influência da família e contexto familiar).

QUESTÃO 9	
SIM	16
NÃO	4
NÃO SEI	0
Tabela 4 - Influência da família e contexto familiar	

CONCLUSÃO

A partir da pesquisa realizada e analisada à luz do referencial teórico, foi possível concluir que o problema da dificuldade da aquisição de habilidades rítmicas, em especial a percepção e a execução rítmica ao violão, e talvez na música em geral, é comum e que varia de indivíduo para indivíduo. Neste trabalho, fatores são apontados por teóricos e professores – que corroboram mutuamente mesmo sem conhecimento prévio das teorias por parte dos professores – como responsáveis pela dificuldade de aquisição de habilidades rítmicas. Dentre eles: fatores genéticos (HARGREAVES E ZIMMERMAN, 2006); aptidão musical abaixo da média ou reduzida (GORDON, 2000); falta de estímulos e orientações na primeira infância para desenvolvimento de alicerces responsáveis por essa habilidade (GORDON, 2000); dificuldade de percepção rítmica, que, inicialmente, compreende a identificação de diferenças ou similaridades entre dois padrões rítmicos (SLOBODA, 2008), falta de repetição e falta de desenvolvimento de hábito (SLOBODA, 2008), falta de motivação e falta de retorno ou “feedback” (SLOBODA, 2008), falta de horas de estudo dedicadas para atingir um grau moderado ou *expert* (SLOBODA, 2008), dificuldade de entendimento no processo de passagem do conhecimento factual para o conhecimento procedimental (SLOBODA, 2008), dificuldade do movimento (dificuldade mecânica ou

motora) que está diretamente ligada à dificuldade de execução rítmica (RAINBOW e OWEN apud HARGREAVES e ZIMMERMAN, 2006), falta de vivência musical cotidiana e no contexto familiar, entre outros.

Por meio do questionário foi possível identificar que os professores de violão popular da cidade de Curitiba/PR, participantes desta pesquisa, reconhecem que os alunos encontram dificuldades de aprendizagem rítmica. Este fator pode estar associado à questão que muitos alunos não estão iniciando o aprendizado de violão, ou talvez o aprendizado musical, na primeira infância ou nas primeiras fases e estágios de desenvolvimento. Segundo Gordon (2002), é preciso uma consciência por parte da sociedade de que as fases iniciais do indivíduo são as que mais desenvolvem o aprendizado e tal característica diminui gradativamente ao longo dos anos. Logo, a educação e as orientações, sejam elas estruturadas ou não-estruturadas, devem ser planejadas e aplicadas o mais cedo possível, respeitando, obviamente, as características e limitações que fazem parte de cada estágio no qual o indivíduo se encontra. Porém, segundo Sloboda (2008), a aquisição de uma habilidade dependerá principalmente – além da motivação e do retorno – da quantidade horas dedicadas ao treinamento, variando de um indivíduo para o outro apenas em quantidade, desconsiderando a idade como fator primordial.

REFERÊNCIAS

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 6. ed. - São Paulo: Atlas, 2008.

GORDON, Edwin G. *Teoria da Aprendizagem Musical para recém-nascidos e crianças em idade pré escolar*. Lisboa: Gulbenkian, 2000.

HARGREAVES, D.; ZIMMERMAN, Marilyn. *Teorias de desenvolvimento da aprendizagem musical*. In: ILARI, Beatriz Senoi. *Em busca da mente musical - ensaios sobre os processos cognitivos em música - da percepção à produção*. Curitiba: UFPR, 2006, p. 231-270.

SLOBODA, John A. *A Mente Musical: A psicologia cognitiva da música*. Londrina: EDUEL, 2008.

TABORDA, Márcia. O instrumento do Brasil. *Gazeta do Povo*, Curitiba, 29/06/2011. Disponível em <<http://www.gazetadopovo.com.br/cadernog/conteudo.phtml?id=1141760>>. Acesso em: 10 de maio de 2013.

Ensino de violão para iniciantes: uma reflexão sobre o uso das tonalidades

Marcelo Brazil – UFBA

brazilmar@gmail.com

Resumo: O ensino do violão para iniciantes praticado no Brasil é baseado em métodos tradicionais que refletem ainda as propostas surgidas no século XIX e, de uma forma geral, privilegiam algumas tonalidades que nem sempre possibilitam um bom resultado sonoro, nem permitem uma rápida assimilação de questões técnicas e de postura corporal. De certa forma, as dificuldades técnicas e de postura enfrentadas pelos alunos iniciantes podem afastá-los de vivenciar uma atividade musical em toda sua plenitude ou até de fazê-los desistir do aprendizado do instrumento. A partir de uma experiência prática, foram testadas outras possibilidades que geraram resultados satisfatórios, levando a uma reflexão sobre a aplicação de outros caminhos para o aprendizado do violão.

Palavras-chave: Violão. Ensino de violão. Técnica. Práticas instrumentais.

Abstract: The teaching of classical guitar for beginners practiced in Brazil is based on traditional methods which reflect proposals emerged in the nineteenth century. In general, favor some shades that do not always provide a good sound result, nor they allow rapid assimilation of technical issues and body posture. In some ways, the technical and postural difficulties faced by beginners may drive them away from an experience in musical activity in all its fullness or these issues might even make them give up learning the instrument. From the stand point of a practical experience, other possibilities were tested, offering satisfactory results and leading to a reflection upon the implementation of other paths to learning the classical guitar.

Keywords: Classical guitar. Teaching classical guitar. Technique. Instrumental practices.

Introdução

O presente relato é fruto de uma experiência de mais de dez anos em ensino coletivo de violão, trabalho desenvolvido como professor e responsável por um grupo musical de crianças e adolescentes. Essa atividade ocorreu, na sua maior parte, dentro de um projeto de inclusão social através da música promovido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. O perfil das turmas que podem ser incluídas nesse processo de ensino/aprendizagem é bastante homogêneo: faixa etária entre 10 e 18 anos, pouco ou nenhum conhecimento musical e, na sua maioria, alunos que não possuíam instrumento para o estudo em casa.

Por não ter conhecimento, na época, de nenhum material pedagógico específico para o uso em aulas coletivas de violão, todo o trabalho foi baseado em exercícios práticos, criados, muitas vezes, durante as aulas¹. No entanto, no início desse trabalho, foram pesquisados os métodos mais tradicionais de ensino de violão solo disponíveis no mercado como forma de apoio para a elaboração do material para os alunos. Nesse processo de

¹ Esses exercícios eram, na sua maioria, compostos de melodias na pauta com acompanhamento cifrado.

pesquisa, um fato me despertou interesse: a grande maioria dos métodos foca os primeiros exercícios técnicos e peças na tonalidade de Dó maior. Quando pensamos na possibilidade de ser mais fácil iniciar o aprendizado da leitura nessa tonalidade, esse fato faz sentido. No entanto, será que outros aspectos como sonoridade, postura e questões técnicas também são levados em conta? Será que os alunos vivenciam uma experiência musical plena quando enfrentam as dificuldades técnicas ou produzem um som de baixa qualidade nas atividades iniciais em Dó maior?

Ao sugerir três princípios gerais para o ensino de instrumentos, Swanwick (1994) talvez nos dê um caminho para repensarmos um pouco o processo para o ensino do violão. A primeira delas diz:

A aula não terá sentido se nela não houver música, e música significa satisfação e controle da matéria, consciência de expressão, e quando possível, o prazer estético da boa forma. Uma aula sem música é desperdício de tempo e a comunicação de uma mensagem errada: as vezes é válido tocar sem preocupações musicais; isso nunca está correto. (SWANWICK, 1994)

O que pude perceber foi que, ao insistir em certos caminhos tradicionais, a música poucas vezes acontecia na aula, era diluída por dificuldades de postura que geravam desconforto para os alunos e pela insatisfação diante do mínimo resultado musical alcançado.

Dó maior: vantagens e desvantagens

Ao optar por essa tonalidade, a maioria dos autores foca o aprendizado inicial nas primeiras casas do instrumento, a chamada primeira posição onde o dedo 1 (indicador da mão esquerda) está na primeira casa, o dedo 2 (médio) na segunda e assim sucessivamente. As primeiras notas a serem apresentadas aos alunos são, normalmente, as compreendidas entre o Sol 3² (terceira corda solta) e o Sol 4 (primeira corda presa na terceira casa), passando apenas pelas notas naturais. No entanto, o violão tem algumas características de construção que tornam as primeiras casas do instrumento maiores e, por estarem próximas à peça de apoio das cordas (pestanda), com as cordas um pouco mais tensas, fato que se acentua na primeira casa do instrumento. Esses aspectos são ampliados ainda mais quando os instrumentos e encordoamentos disponíveis para o trabalho são de qualidade inferior, fato muito comum quando tratamos de projetos socioculturais. O resultado disso era, na minha experiência prática, um resultado sonoro ruim e uma visível

² O violão é um instrumento transpositor de oitava abaixo e sua clave correta é a de Sol com oitava abaixo. No entanto, poucos autores utilizam essa notação, sendo mais comum em publicações modernas. No texto estou me referindo às notas escritas com clave de Sol sem transposição, sendo o Sol 3 anotado na segunda linha da pauta. O som produzido por essa nota é, na verdade, um Sol 2.

dificuldade em posicionar bem a mão esquerda no braço do instrumento, efeito que ia sendo amenizado à medida em que sugeria aos alunos que utilizassem outras posições no instrumento, mais afastadas da pestana e com casas cada vez mais estreitas. Além do ganho de sonoridade, basicamente notas mais limpas (sem trastejamento), também pude perceber um ajuste na postura dos alunos: quando realizavam algum exercício na sétima posição (dedo indicador na casa 7), por exemplo, diminuía a tendência de elevar o cotovelo esquerdo e posicionavam a mão de uma forma mais frontal à escala³ do instrumento. Para os alunos mais jovens, com pouca estatura e porte físico, alcançar as primeiras casas do instrumento pode significar um maior esforço, mesmo quando utilizam um apoio no pé esquerdo e o violão na chamada posição “clássica”.

Quando o trabalho a ser desenvolvido envolve a leitura de pequenas peças a duas ou três vozes, a tonalidade de Dó maior também apresenta uma característica que a torna um tanto árida para os iniciantes: as cadências harmônicas mais simples acabam envolvendo acordes com baixos nas notas Fá e Sol. Na sua afinação padrão, essas notas são obtidas na região grave apenas se as cordas estiverem presas, conforme a figura 1⁴:

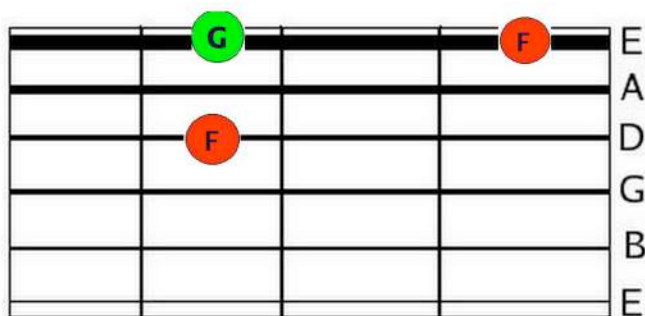


Figura 1 – Notas Fá e Sol no violão

Da mesma forma que a leitura na pauta, a prática do violão apenas por cifras (acompanhamento) também se torna dificultada pela montagem dos acordes básicos de uma cadência I – IV – V7 – I na tonalidade de dó maior. Vejamos esses acordes na figura 2:

³ Parte do violão onde ficam presos os trastes e onde o músico apoia a ponta dos dedos para prender as cordas.

⁴ A figura mostra o braço do violão com as casas iniciando ao lado direito e com a nomenclatura de cifras para indicar as notas das cordas soltas na afinação padrão. A divisão em casas reproduz a escala cromática ocidental. Nos círculos está indicada a localização das notas Sol (G) e Fá (F) na região grave do instrumento.

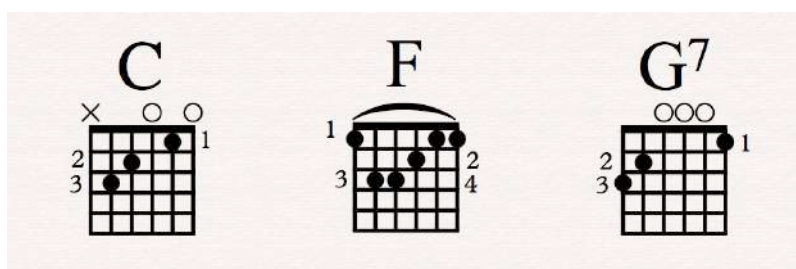


Figura 2 – Diagramas de acordes

Os acordes C e G7 apresentam notas presas na primeira casa do instrumento e em posição de abertura dos dedos pouco confortável para os iniciantes, sendo que o acorde G7 apresenta um distanciamento entre os dedos 1 (indicador) e 3 (anelar) bem maior, impossibilitando um bom resultado sonoro no início do aprendizado e um perceptível desconforto para o executante. O acorde F ainda possui um fator agravante que é o uso da pestana⁵ na primeira casa do instrumento, normalmente causando desconforto e mau resultado sonoro quando executado por iniciantes.

Sendo assim, a única vantagem real de se utilizar essa tonalidade seria a escrita sem acidentes no início do aprendizado da leitura musical. Em uma breve pesquisa sobre o motivo do uso insistente da tonalidade de dó maior no início do aprendizado do violão, não obtive nenhuma informação satisfatória. Em conversa com o Prof. Dr. Gilson Antunes, pesquisador e concertista, foi levantada por ele a possibilidade de que os primeiros métodos de violão tenham se inspirado nos métodos de piano, instrumento que inicia na tonalidade de Dó maior por razões claras, mas não foram encontrados, até o momento, textos que abordem esse aspecto do ensino do violão para iniciantes.

Encontrando alternativas

Diante desse problema, minha primeira atitude foi consultar professores que trabalhavam com iniciantes de outros instrumentos e pude perceber que boa parte deles utilizava métodos e procedimentos que demonstravam uma preocupação com questões físicas e de sonoridade desde o início. Um bom exemplo disso são os métodos de violino para iniciantes que, na sua maioria, iniciam pela tonalidade de Ré maior (YING, 2007), respeitando a forma mais natural da mão esquerda ao repousar sobre o instrumento, conforme podemos ver nas figuras 4 e 5:

⁵ Chamamos “pestana” o recurso de se prender mais de uma corda do instrumento com um único dedo, normalmente o dedo indicador da mão esquerda. O nome faz referência à peça existente no início da escala, onde as cordas se apoiam.

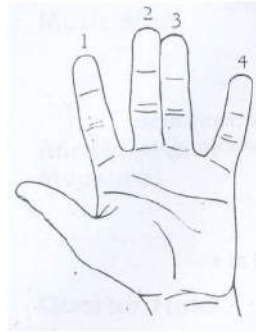


Figura 4 – Mão esquerda

(Extraída de <http://xa.yimg.com/kq/groups/15415145/1001409484/name/Livro+sobre+Violino.pdf>)

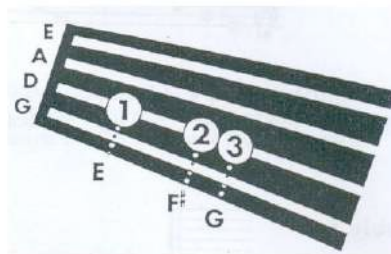


Figura 5 – Posicionamento no violino

(Extraída de <http://xa.yimg.com/kq/groups/15415145/1001409484/name/Livro+sobre+Violino.pdf>)

Ao pensar sobre a aplicação da tonalidade de Ré maior no violão, pude enxergar algumas vantagens claras: não existem notas dessa tonalidade na primeira casa do instrumento e é possível criar cadências harmônicas simples utilizando as cordas graves soltas, pois temos as fundamentais dos graus I, II e V, ou seja, as notas Ré (quarta corda solta), Mi (sexta corda solta) e Lá (quinta corda solta). Foi possível, então, criar uma sequência de acordes simples que propiciou um resultado musical interessante com o mínimo de esforço. Pensando em uma cadência I – V – II – V – I, foram utilizados os seguintes acordes:

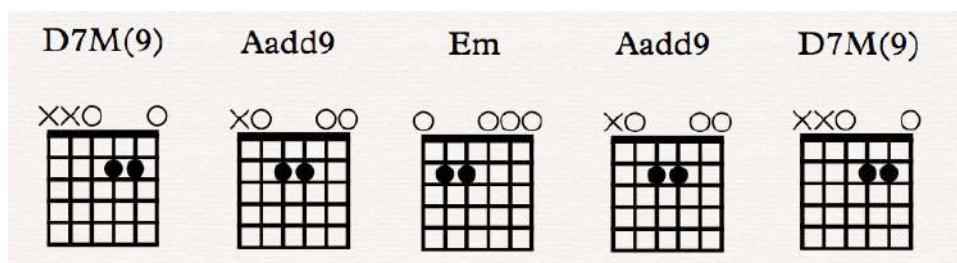


Figura 6 – Diagramas de acordes

A sonoridade das dissonâncias que aparecem não incomoda os alunos pois faz parte do universo musical com o qual estão habituados, são muito comuns em músicas populares, e a facilidade de execução acaba criando um envolvimento com o resultado musical, a vivência de uma experiência musical mais próxima daquela que nos propõe os educadores atuais. O fato de serem acordes posicionados em uma mesma casa do instrumento e de seguirem um movimento lógico, acaba favorecendo a rápida passagem do nível físico (postura) para o nível musical, ou seja, os alunos assimilam o movimento dos dedos rapidamente e passam a ouvir o que acontece ao seu redor, participam da música. Se realizada com os dedos 2 (médio) e 3 (anelar), a montagem dos acordes respeita a anatomia natural da mão permitindo uma postura mais relaxada e, curiosamente, esse é um aspecto levado em conta no posicionamento dos dedos no violino para os iniciantes. (Figura 4). As cordas soltas presentes nos acordes produzem, sem dúvida, um resultado sonoro mais amplo e envolvente, mesmo quando tocadas em ritmos bem simples ou com um simples toque em cada compasso. Temos ainda a possibilidade de produzir um evento de caráter musical sem a necessidade de uma leitura formal, considerando que a sequência proposta possui uma lógica motora e harmônica, novamente amparado por Swanwick (1994) quando trata dos aspectos da leitura nas aulas de instrumento.

Leitura de melodias em diversas tonalidades

Para solucionar o problema de leitura com alterações, me baseei em uma ideia simples: partindo do princípio que a grande maioria dos alunos não possuía qualquer conhecimento musical, certamente não encontraria aquela resistência, muitas vezes alimentada pelos próprios professores, que uma nota alterada é mais difícil que uma natural. Decidi ensinar a escala cromática como uma forma de fazer os alunos compreenderem a lógica do instrumento, ou seja, como era possível encontrar qualquer nota no braço do violão. Com o apoio de um gráfico simples (figura 7) representando a escala cromática e de uma série de atividades lúdicas e desafiadoras, os alunos rapidamente entendiam o processo de localização das notas.

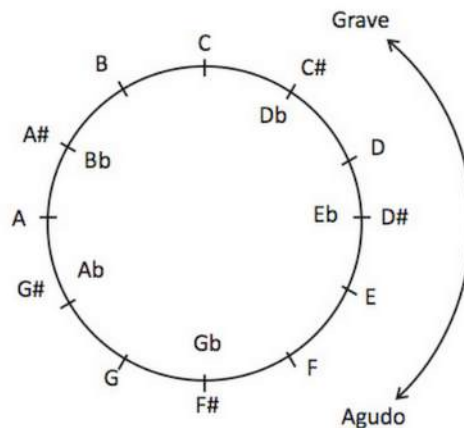


Figura 7 – Gráfico circular da escala cromática (Extraída de BRAZIL, 2012: 76)

Com o mecanismo de localização de notas estabelecido, foi possível não só trabalhar em Ré maior como em qualquer outra tonalidade que me parecia mais adequada em função dos aspectos já relatados, entre elas, Lá maior, Sol maior, Mi maior, Lá menor, Mi menor e Ré menor. Para os alunos, tocar Fá sustenido (casa 2) ao invés de Fá natural (casa 1) não parecia ser algo mais difícil ou complicado, era apenas uma nota diferente da outra. O mais significativo foi mesmo o resultado sonoro, pois as notas na segunda casa apresentavam uma sonoridade mais limpa, mesmo naqueles instrumentos de qualidade inferior.

A digitação das notas da escala de Ré maior no início do braço do violão também se tornou mais confortável pois, ao invés de utilizarem os dedos indicador e anelar da mão esquerda (Dedos 1 e 3, Figura 8), utilizavam indicador e médio. (Dedos 1 e 2, Figura 9). Os diagramas estão apresentados com a pestana na parte superior, os círculos indicam as notas presas além das cordas soltas e o círculo branco indica a fundamental da tonalidade.

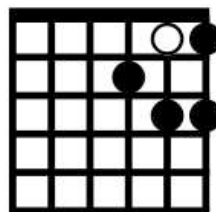


Figura 8 – Digitação das notas da escala de Dó maior

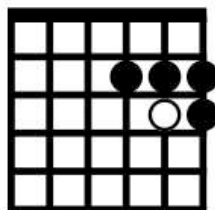


Figura 9 – Digitação das notas da escala de Ré maior

Se seguirmos a regra simples de utilizar sempre um dedo para cada casa do violão, nas notas de Dó maior precisamos utilizar os dedos 1, 2 e 3 e nas de Ré maior, apenas os dedos 1 e 2. Já que a primeira casa não possui notas a serem presas, os alunos devem posicionar a mão esquerda na chamada segunda posição do violão, ou seja, o dedo 1 (indicador) na casa 2 e os seguintes nas casas subsequentes. Além da melhora do resultado sonoro, como já foi citado, utilizar apenas os dedos 1 e 2 é, com certeza, mais confortável para os alunos iniciantes, além de facilitar o posicionamento correto da mão esquerda como um todo para a fixação das notas no braço do instrumento.

Com movimentos mais confortáveis e com um resultado sonoro de melhor qualidade, atividades como a criação e a improvisação puderam ser aplicadas com resultados significativos, ampliando o interesse dos alunos.

Um tempo depois de já trabalhar dentro desses parâmetros, me foi apresentado um método de autoria de Matteo Carcassi (1999)⁶ que, apesar de iniciar em Dó maior, rapidamente aborda outras tonalidades que, segundo o autor, apresentam um bom resultado:

O violão pode tocar em todos os tons, mas possui, como todos os instrumentos, seus tons favoritos. Os que melhor lhe convêm são: Dó maior, Sol maior, Ré maior e menor, Mi maior e menor e Lá maior e menor. Os outros são difíceis por necessitarem do emprego muito frequente da pestana; por isso assinali na primeira parte desta obra as escalas, cadências, exercícios e peças progressiva nos tons mais usados. (CARCASSI, 1999: 27)

Escrita na primeira metade do século XIX, a proposta do autor é apresentar, de cada tonalidade citada, a escala, a cadência (acordes escritos na pauta), um exercício e três pequenas peças. Para evitar a pestana no acorde de Fá na primeira tonalidade proposta (Dó maior), Carcassi utilizou um acorde de Fá com sexta, caso contrário, entraria em contradição com o que se propôs a apresentar. Embora algumas peças desse método apareçam em diversos materiais de outros autores, me parece que a proposta de Carcassi

⁶ Essa data se refere ao ano de publicação da edição brasileira que foi consultada. Não foi localizada a data exata da publicação original (século XIX), mas é possível acessar uma cópia no endereço: <[http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_compl%C3%A8te_pour_Guitare,_Op.59_\(Carcassi,_Matteo\)](http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_compl%C3%A8te_pour_Guitare,_Op.59_(Carcassi,_Matteo))>

não seguiu adiante. No método mais utilizado para a iniciação no Brasil, o livro *Iniciação ao Violão: princípios básicos e elementares para iniciantes* de autoria do Professor Henrique Pinto (PINTO, 1978), por exemplo, as peças da primeira parte do livro utilizam apenas as tonalidades de Dó maior e Lá menor. Do mesmo autor e destinado às crianças menores, o livro *Ciranda das 6 cordas* (PINTO, 1986) também segue a mesma tendência. O método *O equilibrista das seis cordas*, de autoria de Silvana Mariani, traz um material bem direcionado ao aprendizado de crianças. No entanto, também inicia a leitura por Dó maior e, quando apresenta os primeiros acordes, sugere C e G7. (MARIANI, 2002: 80). O método Suzuki para violão (SUZUKI, 1991), ainda pouco aplicado no Brasil, sugere um caminho diferente: mesmo iniciando com as cordas soltas, utiliza a armadura de Sol maior, sendo essa a tonalidade dos primeiros exercícios. Ao sugerir que os alunos prendam, na primeira corda, a nota Fá sustenido com o dedo 2 e o Sol com o dedo 4, indica uma preocupação clara com o posicionamento da mão esquerda no braço do instrumento.

Conclusão

Embora essa experiência tenha acontecido inicialmente no âmbito de um projeto sociocultural, essa proposta de iniciar em outras tonalidades aliada ao processo de localização de notas no braço do violão tem surtido bons resultados em outros espaços, como na disciplina Instrumento Complementar – Violão para um curso de licenciatura em música ou em aulas individuais. Os ganhos de sonoridade, questões de postura e facilidade de execução, trouxeram benefícios que se refletiram também no interesse e participação dos alunos em aulas coletivas ou individuais e, em nenhum momento, isso se refletiu como um elemento complicador para o desenvolvimento da leitura na pauta.

De uma forma geral, me parece que os autores dos métodos de violão abordados, ao utilizarem a tonalidade de Dó maior para os iniciantes, têm uma preocupação maior com o aprendizado da leitura do que com aspectos técnicos ou de postura corporal, indo de encontro ao que se pratica na iniciação de outros instrumentos.

“No ensino de instrumentos dentro das tradições da música ocidental, a leitura e a escrita são vistas como essenciais, e assim, a notação musical geralmente ocupa lugar central, sendo frequentemente o ponto inicial do ensino”. (SWANWICK, 1994)

Talvez essa afirmação já esteja sendo revista na iniciação de muitos instrumentos, mas para o violão ainda exista muito a ser feito. O método Suzuki para violão (SUZUKI, 1991) pode ser um bom parâmetro para encontrarmos novas soluções para o aprendizado dos iniciantes.

Referências

BRAZIL, Marcelo. *Na ponta dos dedos: exercícios e repertório para grupos de cordas dedilhadas*. São Paulo: Digitexto, 2012.

CARCASSI, Matteo. *Novo método de violão*. Opus 59. São Paulo: Irmãos Vitale, 1999.

MARIANI, Silvana. *O equilibrista das seis cordas: método de violão para crianças*. Curitiba: Editora da UFPR/Imprensa Oficial do Estado, 2002.

PINTO, Henrique. *Ciranda das 6 cordas: iniciação infantil ao violão*. São Paulo: Ricordi, 1986.

PINTO, Henrique. *Iniciação ao violão: princípios básicos para principiantes*. São Paulo: Ricordi, 1978.

SUZUKI, Shinichi. *Suzuki: guitar school*. v.1. Miami: Summy-Birchards, 1991.

SWANWICK, Keith. Ensino instrumental enquanto ensino de música. Trad. Fausto Borém de Oliveira, rev. Maria Betânia Parizzi. *Cadernos de Estudo-Educação Musical*. São Paulo, n.4/5, nov. 1994. Disponível em <http://www.atravez.org.br/ceem_4_5/ensino_instrumental.htm> Acesso em: 15 de outubro de 2013.

Ying, Liu. *O ensino coletivo direcionado no violino*. 2007. 197p. Dissertação (Mestrado em Musicologia) – USP, 2007.

Sítios

Méthode complete pour Guitare, Op.59 (Carcassi, Matteo) – Disponível em: <[http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_compl%C3%A8te_pour_Guitare,_Op.59_\(Carcassi,_Matteo\)](http://imslp.org/wiki/M%C3%A9thode_compl%C3%A8te_pour_Guitare,_Op.59_(Carcassi,_Matteo))> Acesso em: 15 de outubro de 2013.

Violino – Livro 1 – Disponível em: <<http://xa.yimg.com/kq/groups/15415145/1001409484/name/Livro+sobre+Violino.pdf>> Acesso em: 15 de outubro de 2013.

Marcelo Brazil é licenciado em música pela UFPE e estudou violão com Paola Picherzky e Rui Weber. É mestre em música pela UNESP onde foi orientado pelo Prof. Dr. Giacomo Bartoloni e atualmente curso o doutorado em educação musical na UFBA sob a orientação da Profa. Dra. Cristina Tourinho. Como violonista, atua em duo com a clarinetista Rosa Barros. Em 2012, lançou o livro *Na ponta dos dedos* voltado para o ensino coletivo.

A relação entre Camargo Guarnieri e os violonistas para os quais escreveu obras vista a partir de sua correspondência

*Marcelo Fernandes Pereira, UFMS
anaemarcelo440@hotmail.com*

Resumo: A presente publicação é parte de minha pesquisa de Doutorado defendida em 2011, que teve como tema “A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico Brasileiro”. O artigo enfoca a relação entre Guarnieri e os violonistas que lhe encomendaram obras, ou que foram revisores das mesmas. Objetivamos, a partir da consulta à correspondência entre o autor e tais violonistas, refletir sobre o contexto em que as peças foram escritas e levantar hipóteses para o relativo desinteresse do compositor em escrever obras de maior fôlego para o instrumento. Nosso referencial teórico - afora os documentos encontráveis no acervo do Instituto de Estudo Brasileiros da USP (Universidade de São Paulo) - consiste nos livros de Alfredo Escande e Flavio Silva.

Palavras Chave: Camargo Guarnieri; repertório violonístico brasileiro; relação entre compositor e intérprete.

Abstract: This publication is part of my Doctoral research published in 2011, which had as its theme "The contribution of Camargo Guarnieri for the Brazilian guitar repertoire." The article focus the Guarnieri relationship with guitarists that ordered works for him, or that who reviewed the same works. It starts from the consult to the correspondence between the author and these guitarists objectifying to reflect on the context in which the pieces were written and building hypotheses for the relative disinterest of the composer to write works of greater scope for the instrument. Our theoretical references – except from what is findable on the Instituto de Estudo Brasileiros da USP achievements - are in the books of Alfredo Escande and Flavio Silva about the Composer.

Keywords: Camargo Guarnieri, Brazilian guitar repertoire; relationship between composer and performer.

1. Introdução

Camargo Guarnieri é conhecido por defender o projeto de modernismo musical nacionalista idealizado por Mário de Andrade e, sobretudo, por ter escrito a histórica Carta Aberta de 1950 – documento que atacava violentamente a produção de vanguarda e a estética serial. Trata-se portanto, de um compositor que foi muito combativo e muito combatido em seus ideais estéticos e sua militância. Mas colocando à parte essas questões estético-ideológicas – que infelizmente geraram discussões pouco produtivas em termos artísticos - é lícito afirmarmos que Guarnieri constitui figura de proa dentro do universo da música erudita no Brasil, uma vez que sua produção abarca praticamente todos os gêneros consagrados pela tradição romântica e a qualidade de seu artesanato foi atestada por nomes como Copland, Villa-Lobos, Bernstein e Mário de Andrade (ABREU, 2001 p. 50) .

O compositor, que era regente e pianista, possui seis peças para violão: *Três Estudos*, um *Ponteio* e duas *Valsas-choro*. Sua primeira obra foi o *Ponteio* de 1944 e a última obra, a *Valsa Choro n.2* de 1986, e, a despeito de sua obra para violão ter sido

composta ao longo de mais de quarenta anos, notamos uma produção tímida, de um compositor que nunca se aprofundou na exploração idiomática do instrumento.

Este artigo é parte de minha pesquisa de doutorado, concluída na ECA-USP (Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo) em 2011, sob orientação do Prof. Dr. Edelton Gloeden e objetiva investigar o contexto em que o compositor produziu tais obras, possibilitando aos violonistas uma melhor compreensão de tal produção e do meio violonístico daquele tempo. Pretendemos também levantar hipóteses plausíveis que expliquem a citada falta de aprofundamento do compositor em relação à escrita violonística - considerando que o instrumento (sobretudo a partir do repertório seresteiro) fora inspiração para escrita pianística guarnieriana.

2. *Ponteio*

No final de 1943 e início de 1944, o violonista uruguaio Abel Carlevaro realizou uma longa turnê no Brasil, sob os auspícios do *Instituto Interamericano de Musicologia*. Sua viagem durou meses e durante essa turnê estreou alguns dos *Cinco Prelúdios* de Villa-Lobos, além de estudar alguns *Estudos* da série dos *Doze Estudos* para violão com o próprio compositor (PEREIRA, 2003, p. 79-80). Ao final de sua turnê, Carlevaro esteve em São Paulo e foi indicado, através de carta de Villa-Lobos, a Camargo Guarnieri. O compositor paulista escrevia sua *Primeira Sinfonia* e recebeu o violonista de forma familiar durante sua estada na capital paulista¹ (ESCANDE, 2005, p156). Em entrevista á rádio USP, Carlevaro narrou como foi seu relacionamento com Guarnieri em torno da composição do *Ponteio*:

Entonces fui a dar un concierto en San Pablo y conocí allí a Camargo Guarnieri, que estuvo en mi concierto. Fue muy simpático, estaba muy contento, después me quedé como un mes allá, con él, me llevaba a todos lados, me hizo escuchar mucha obra de él, y me dijo que me quería hacer una obra para mí. Y entonces dice: “Yo no sé cómo hacer... ¿tu puedes tener alguna obra que me traigas, para que yo vea cómo se escribe para guitarra?” Y a mí se me ocurrió llevarle las Variaciones de Ponce. Y la llevé, porque la estaba tocando. Una obra que a mí me gustó mucho siempre. Y bueno, al otro día lo vi y me dice: “Yo en esta obra no veo nada”. Dice: “¿Tú puedes tocarla?” Bueno, yo la tenía justamente, para tocar en público, y la toqué. (CARLEVARO, in GLOEDEN, 2007, p.30 – grifo nosso)

A obra citada por Carlevaro– *Variações e fuga sobre Folias de Espanha* -, possui forte apelo instrumental e foi encomendada/revisada por Andrés Segóvia. Contudo, em um sentido clássico, apresenta certos desequilíbrios que provavelmente saltaram aos olhos de Guarnieri: em primeiro lugar, não há isonomia estilística na obra - há variações diatônicas,

¹ Durante aulas particulares de violão que realizei entre 1997 e 2001 em Montevidéu, Carlevaro afirmou-me que ia à casa de parentes de Guarnieri e que chegaram a se avistar com Mário de Andrade.

outras muito cromáticas, outras, de influência francesa, e outras ainda, muito virtuosísticas com arpejos e escalas. Dois possíveis pontos fracos da obra – sob o ponto de vista da estética *marioandradiana* à qual Guarnieri se prendia - eram ainda a ausência de elementos populares (mexicanos) e o uso tímido do contraponto nas variações. Nesse sentido, podemos deduzir da continuação da narrativa de Carlevaro, que Guarnieri se impressionou mais com a realização da obra ao violão do que com a peça em si:

Y fue un impacto muy grande para mí, porque él quedó muy emocionado, y al otro día me trajo un libro de Mario de Andrade, con una dedicatoria de Camargo, hablando que lo había emocionado la obra, como la había tocado, que recién vino a conocer la obra de Ponce. **Entonces él hizo el *Ponteio***, y salvo alguna anotación que me pidió, a ver cómo puede ser en la guitarra (...) fue obra de él y yo solamente tuve que decir “*Acá no conviene, acá esto sí*”, y esas cosas... Y salió la obra. Y después la grabé.” (*id., ib., p.31 – grifo nosso*)

Carlevaro estreou o *Ponteio* em 10 de Agosto de 1944, no Teatro do S.O.D.R.E.² de Montevideo (ESCANDE, 2005, p.157) e a gravou no disco *2º Recital de Guitarra*, 1960, – Antar, Montevideo, sob o catálogo ALP 4002. Essa gravação foi reeditada muitas vezes³ e além dessa, uma última gravação da obra foi realizada pelo violonista paulistano Everton Gloeden, em seu Disco de Música Latino-americana para violão, editado pela OEA/Inter-America Musical Edicion, 1981 (ESCANDE, 2005, p.559).

Após o retorno de Carlevaro ao Uruguai, temos registro de quatro cartas do violonista a Guarnieri – todas enviadas de Montevideo. Essas cartas encontram-se no acervo do IEB, ainda sem catalogação e por questões legais, não nos é permitido transcrevê-las aqui, apenas dissertar de forma geral sobre seu conteúdo⁴.

Na primeira carta, de 10 de março de 1944, encontramos, além dos elogios sobre o *Ponteio* – que o violonista qualifica na carta como *inspirado* e *guitarrístico* - a lembrança de que Guarnieri lhe havia prometido um concerto para violão e orquestra. O uruguaio se oferece para auxiliar na elaboração da escrita violonística desse concerto, durante sua próxima estadia no Brasil - que se daria em função de um recital a ser realizado em Santos (SP), pelo violonista.

Na segunda carta de Carlevaro a Guarnieri, de 05 de setembro de 1944, o violonista cita uma carta anterior - que provavelmente não chegou às mãos de Guarnieri -, pedindo autorização para editar o *Ponteio* na Argentina, informando ainda que o estreou em Montevideo, em seu recital de 10/08. Carlevaro também parabeniza o compositor brasileiro

² SODRE - Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica. Para maiores informações: <http://www.sodre.gub.uy>.

³ A primeira reedição dessa gravação ocorreu no disco *Compositores Americanos del siglo XX*, Sandor, Montevideo, 1980, sob catálogo 44.120. Em formato digital, a mesma gravação teve mais três reedições: duas delas, do disco *Recital de Guitarra: Carlevaro's Art – TY – Formosa Melodya*, Taiwan, 1992, e *Concierto de Guitarra: LC 1854- Suiss Pan*, Suíça, 2001. A segunda se refere à reedição do disco *Compositores Americanos del Siglo XX*: Sandor, Montevideo, 1998.

⁴ Deixo aqui registrada a presteza e a atenção da professora Dra. Flavia Toni, curadora desse acervo no IEB.

por sua primeira sinfonia, da qual diz se lembrar com grande emoção dos excertos ouvidos ao piano durante sua estadia em São Paulo.

Em suma, mais uma vez Carlevaro se oferece para ajudar na escrita violonística do citado concerto para violão e orquestra de Guarnieri e desta vez, pede ajuda ao compositor para realizar um recital em Santos para, por fim, auxiliar no projeto de composição do concerto. Junto com essa carta, seguiu cópia do *Ponteio*.

A terceira carta é de 04 de janeiro de 1947 e também é a mais sucinta das missivas. Nela, Carlevaro agradece um cartão de natal que Guarnieri lhe havia enviado, se refere a ele como maior compositor das Américas e elogia sua música⁵. Carlevaro fala de uma turnê que realizou e de ter encontrado amigos em comum.

A quarta e última carta de Carlevaro, que se encontra no acervo do IEB, é de 20 de julho de 1952 e foi endereçada a Ronoel Simões (1919), com o pedido de que fosse passado seu conteúdo a Guarnieri - por razão de ter perdido o endereço do compositor. Talvez, esse seja o motivo que tenha levado a carta a ser arquivada pelo compositor. Trata-se de uma carta longa, na qual Carlevaro desmarca recitais por motivo de falecimento em família e pede escusa por esse fato. Além disso, o violonista trata da questão de alguns manuscritos de Augustín Barrios. O fato mais relevante dessa missiva para nosso tema é que Carlevaro efetivamente encomenda de Guarnieri uma peça para violão e conjunto de câmara, para o *Festival Sudamericano de Musica*, organizado pelo *Ministério de Instrucción Pública*, e pelo SODRE de Montevideo. Mais uma vez o uruguaio se oferece para auxiliar em problemas puramente técnicos do violão. Como vemos, houve pelo menos a promessa de Guarnieri sobre a composição de um concerto para violão e orquestra, contudo, essa promessa nunca se concretizou, não obstante à insistência de Carlevaro e às possibilidades concretas de financiamento⁶ e/ou execução da obra. Assim, podemos dizer que o violão desinteressava a Guarnieri no período posterior à composição do *Ponteio*.

3. Valsa Choro n.1 e Estudo n.1

A segunda obra para violão de Guarnieri foi a *Valsa Chôro*, composta em 16/02/1954 e dedicada ao seu filho Mário. A peça é possivelmente a mais gravada e conhecida do compositor para o instrumento e esteticamente, a mais tradicional e próxima da estética popular. Até onde nos foi possível verificar, a primeira gravação da obra foi feita por Carlos Barbosa Lima, em 1959, pela Chantecler /Brasil, sob o catálogo CMG 1.006. 1959; e a segunda, por Carlos Groissman em 2000, pelo selo Acqua.

⁵ Note-se que Villa Lobos estava ainda em plena atividade e que Carlevaro guardava ainda grande admiração pelo mestre carioca.

⁶ A questão do pagamento pela encomenda não fica clara na correspondência, mas as possibilidades concretas de execução são claras.

Nos anos de 1950 - período de composição da *Valsa Choro nº 1* e do *Estudo nº 1* - sabemos que o principal professor de violão em atividade em São Paulo era Isaías Sávio. Além de professor do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo – onde Guarnieri havia sido aluno, e posteriormente, professor e diretor -, Sávio era revisor da Ricordi do Brasil e responsável por grande parte da música para violão publicada no país (OROSCO, 2001). Não sabemos exatamente o grau de ingerência que o violonista teve sobre a questão da adequação instrumental dessas duas peças. Sabemos apenas que Guarnieri tinha demonstrado uma capacidade de escrita bastante fluente e natural, desde sua primeira peça para violão, o que indica aptidão do autor para escrever para instrumentos que não fossem o piano, contudo uma comparação entre duas narrativas pode nos indicar a origem do raciocínio do autor ao violão: Sérgio Vasconcelos-Correa – um dos principais alunos de Guarnieri – afirmou em entrevista a mim concedida, que ao indagar a Sávio, em 1959, sobre como começar a escrever para violão⁷, Sávio o aconselhou a escrever ao piano, utilizando apenas a mão esquerda (VASCONCELLOS-CORREA, 2010). Seja como for, o fato é que o manuscrito da *Valsa Choro* publicado na revista São Paulo Musical em 1954 já apresenta considerável proficiência do autor em relação à escrita violonística.

4. Estudos n.2 e 3 e Valsa Choro n.2

Só em 1982 Guarnieri volta a escrever para violão, a pedido do violonista e musicólogo Angelo Gilardino. O compositor continua sua série de estudos, terminando os *Estudos n^{os} 2 e 3*, respectivamente em 02/10/82 e 11/10/82, sendo o ano da edição 1984, pela Edizione Musicale Berben – Ancora, Itália. Os estudos estão dedicados *Al mio caro nipote Mário* – seu neto. Mais uma vez, encontramos no acervo do IEB um conjunto de missivas no qual há, entretanto, correspondência passiva e ativa, entre Guarnieri e Gilardino. Essa correspondência revela importantes fatos a respeito das obras e do que representava o violão para o compositor, já na fase final de sua produção.

A primeira carta, de 20/10/82, é de Gilardino para Guarnieri e seu conteúdo trata do contrato de publicação dos dois estudos e também da questão financeira envolvida. O contrato não incluiria o Brasil – fato que deixaria o compositor livre para publicá-los por outra editora no país.

A carta é datilografada, mas nela há um pós-escrito adicionado à mão pelo violonista, que coloca a editora Berben à disposição para publicar futuras obras para violão que o autor viesse a compor e ressalta que essas obras seriam igualmente pagas. Em 28/10/82, segue mais uma carta enviada por Gilardino, mas assinada pelo diretor da editora – Fábio Boccosi – confirmando o interesse dessa editora e o valor proposto.

⁷ Nesse ano, Vasconcellos-Correa escreveu sua primeira obra para violão.

A resposta curta de Guarnieri a Gilardino, datada de 11/02/83, se inicia com justificativas do compositor a respeito da demora para responder e trata especificamente da negociação da quantia paga pela editora pela publicação dos dois estudos. Em 20/04/83, uma nova carta de Guarnieri segue tratando da questão financeira e contém ainda uma autorização do autor para que o Gilardino digitasse a obra como melhor lhe parecesse, contanto que fosse respeitado o fraseado e as indicações de dinâmica. O compositor aceita o convite para a composição de novas obras para violão e pergunta qual gênero seria mais interessante, se sonata, sonatina, estudo, etc. Já na carta de 10/05/83, Gilardino propõe uma única alteração no *Estudo nº 2*, no compasso 21, solicitando a exclusão de uma nota de execução impossível, no compasso 2^o. Há ainda um pedido e exclusão de notas no *Estudo nº 3*, sob a alegação de que a melodia seria prejudicada, caso essas alterações não ocorressem.

A resposta de Guarnieri é de 24/05/83, e contém o agradecimento pelas alterações. O autor ainda se justifica dizendo que não é violonista e por fim diz que as obras já estão prontas para edição, que ocorre no ano seguinte. A última carta de Guarnieri é de 24/08/83 e trata exclusivamente do contrato entre o autor e a editora.

Mesmo tendo sido editados prontamente por uma editora italiana de eficiente distribuição, esses dois últimos estudos permanecem pouco executados e sem uma única gravação. Possivelmente, a resposta para esse ostracismo – pelo menos no âmbito nacional – está na dinâmica de desenvolvimento da escolha violonística brasileira: podemos dizer que esses dois últimos estudos surgem em um contexto bastante transformado, em relação ao contexto no qual Guarnieri produziu suas primeiras obras. Isto porque alguns autores de importância capital para a música brasileira já haviam dedicado obras de fôlego para o instrumento. Por outro lado, se o *Ponteio* e o *Estudo nº.1* assumiram um caráter de avanço estético para o repertório do violão brasileiro, nos anos 1940 e 1950, o aparecimento de obras de vanguarda, como a série do *Momentos* de Marlos Nobre, ou o *Livro das Seis Cordas* de Almeida Prado na década de 1970 já não mais permitiam essa conotação inovadora para os últimos Estudos. A esses fatos, soma-se a pouca divulgação nacional da obra, que fora revisada por um violonista distante da atividade violonística brasileira⁸.

A última peça para violão de Guarnieri foi a *Valsa nº 2*, de 1986, ou *Valsa-Choro n. 2*, como parece ser a intenção do compositor, já que se refere à peça como pertencente a uma série que teria sido iniciada com a *Valsa-Choro nº1* de 1954. Essa obra se enquadra dentro do contexto esboçado no parágrafo acima e permanece sem edição e sem uma única

⁸ Na verdade, a escrita de Guarnieri era, sim, possível de ser executada no violão. O que ocorreu foi que uma incompreensão da caligrafia do autor levou o revisor a um equívoco que, por fim, resultou em um erro de edição.

⁹ Observe-se que a divulgação do repertório no Brasil ocorria muito em função da relação professor-aluno. Tomemos por exemplo, o caso de Isaías Sávio: violonista próximo de Guarnieri, nos anos 1950 e 1960, cujo discípulo, Antonio Carlos Barbosa Lima, após poucos anos de composição da *Valsa Choro*, a gravou em LP comercial.

gravação comercial. A obra foi dedicada ao violonista Jodacil Damasceno, que a digitou e enviou essa digitação para o autor, sendo que esses documentos encontram-se no acervo do IEB. Segundo Damasceno, após uma apresentação dos professores da Universidade Federal de Uberlândia, na qual o violonista havia executado a *Valsa-Choro n.1*, o compositor lhe prometeu compor uma segunda valsa para violão, que de fato, chegou às mãos de Jodacil cerca de dois meses após essa promessa e foi estreada pelo próprio violonista, em 01/10/1987, no auditório do Departamento de Música da Universidade Federal de Uberlândia, durante a programação do Festival de Música do Século XX. Trata-se de uma peça refinada, cuja escrita instrumental absolutamente realizável não foi em nada alterada pelo violonista, o que demonstra que a essa altura da vida o autor dominava plenamente a escrita violonística tradicional. Por fim, o conjunto das seis peças que Guarnieri escreveu para violão foi estreado integralmente no dia 11/05/1994, por Edelton Gloeden, durante a programação do Festival Camargo Guarnieri, ocorrido nos dias 4, 5, 11 e 12 de maio de 1994, no Sesc Ipiranga – SP.

5. Considerações finais

Podemos afirmar que Camargo Guarnieri se relacionou com importantes nomes do violão de seu tempo, como Abel Carlevaro, Ângelo Gilardino, Isaías Sávio, Jodacil Damasceno, Edelton Gloeden, (entre outros), mas manteve uma tímida produção para o instrumento. Após a comparação entre fontes e a apuração de alguns fatos históricos que envolvem a composição dessas peças, observamos também que o autor era proficiente na escrita violonística. Ainda, esses violonistas muitas vezes encomendaram obras para o compositor que, contudo, nunca levou adiante os projetos de encomendas e nunca se propôs a escrever qualquer obra de maior envergadura para o instrumento. Por outro lado, ao menos na documentação analisada, observamos que Gilardino não levou adiante seu convite para novas obras a serem publicadas pela Berben.

Não há como afirmar com certeza os motivos pelos quais o compositor de Tietê muitas vezes preteriu o violão, mesmo tendo sempre diante dos olhos o bem sucedido exemplo de Villa-Lobos com seus *Doze Estudos*. Especificamente sobre isso, Gilardino escreve: “*No Brasil, a imponente figura de Heitor Villa-Lobos, parece ter inibido mais que incentivado o desenvolvimento da composição para violão*” (1988, p. 155). Talvez a hipótese provável que levou o violão a ser preterido por Guarnieri nos possa ser dada pela própria biografia de Guarnieri - se comparada ao status que o violão ocupava na vida musical brasileira.

O violão solista no Brasil teve sua escola iniciada nas primeiras décadas do Século XX, por violonistas virtuosos que advinham da tradição seresteira e produziram importante repertório solista - que chegou a nossos dias graças às gravações que esporadicamente

esses músicos realizavam, às raríssimas partituras (normalmente manuscritas) e à tradição de se ensinar “de ouvido” essas músicas, de geração a geração. Esses violonistas populares – como Canhoto, João Pernambuco, Levino Albano da Conceição - se apresentavam em cinemas, casas de chá e outros espaços sociais nas primeiras décadas do século XX. Já a partir dos anos 1930, uma segunda geração - formada por Armandinho, Garoto, Dilermando Reis, entre outros - tinham o rádio como principal fonte de trabalho. Esse ambiente – bastante separado dos círculos eruditos das orquestras e conservatórios – era notadamente popular e, provavelmente, fora dos objetivos de Guarnieri.

Só durante a década de 1960 e 1970 do século passado, o violão teve seu repertório enriquecido pela produção de nomes como Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Osvaldo Lacerda, e alguns portentosos ciclos de estudos ou concertos foram escritos para o instrumento. Além disso, muitos solistas brasileiros iniciam sua carreira internacional e passam a difundir o repertório brasileiro no velho continente. Já nos anos 1970, notamos o início de uma produção de vanguarda para o violão, com obras de Almeida Prado, Edino Krieger, Pedro Cameron, Marlos Nobre, entre outros. Assim, se no início da carreira composicional de Guarnieri o violão era um instrumento tipicamente popular, sem tradição de concertistas eruditos, já nos anos 1970, vemos a escola brasileira consolidada; no entanto, esses fatos em nada encorajaram o compositor a escrever qualquer obra de fôlego para o instrumento.

Sabemos que o maestro de Tietê, desde o princípio, se esmerou por uma educação nos moldes mais eruditos, sendo suas referências: Mário de Andrade e os grandes músicos europeus de seu tempo, como Arturo Toscanini (1867 – 1957), Leopold Stokowski (1872 - 1977), Igor Stravinsky (1882 – 1971), Alfred Cortot (1967 – 1962), entre outros. Basta colocarmos que em 1944 – ano de composição do *Ponteio para violão* - Guarnieri conclui sua primeira sinfonia e realiza sua primeira viagem musical aos EUA. Seguem-se importantes prêmios, tais como *Chamber Music Guild* (1944), o Prêmio Alexandre Levy (1946), o Concurso Sinfonia das Américas, além de convites de celebridades, como o de Kushevitski, para que Guarnieri regesse ou executasse suas obras na cerimônia de posse da Cadeira n. 23 da Academia Brasileira de Música (ABREU, *in* SILVA, 2001, p. 50).

Dessa forma, podemos dizer que o compositor buscou se inserir em uma tradição na qual compor para violão não era uma atividade tão importante quanto escrever para orquestra, piano ou música de câmara e, mesmo em sua fase mais madura - quando o violão já se estabelecera como instrumento de concerto - essa visão seguiu norteando a produção do compositor. Em contrapartida, sua música era – provavelmente – pouco compreendida e resultava mecanicamente pouco violonística: o rendimento instrumental não era compatível com o efeito das obras. Somando-se isso à sua complexa linguagem – que pouco agradava aos diletantes e que por outro lado, carregava o estigma de conservadora para todos os que se orientavam pela estética de vanguarda – temos como resultado uma

obra pouco executada, fato que possivelmente desestimulou o compositor a compor mais obras para o instrumento.

Seja como for, suas seis peças constituem a contribuição de um dos maiores compositores brasileiros de seu tempo, mas que ainda hoje segue pouco explorada.

6. Referências

ABREU, Maria. Carmargo Guarnieri: o homem e episódios que caracterizam sua personalidade. *In*: SILVA, Flávio (Org.). **Carmargo Guarnieri: o tempo e a música**. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial, 2001. p. 33-55.

ESCANDE, Alfredo. **Abel Carlevaro: um** nuevo mundo em la guitarra. Montevideo (Uruguay): Ediciones Santillana, 2005.

GLOEDEN, Edelson; ESCANDE, Alberto. Abel Carlevaro: a Entrevista de São Paulo. **Revista Música**. Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da ECA-USP. São Paulo, v. 12, 2007.

GILARDINO, Angelo. **Manuale di storia della chitarra**. Vol 2 – La chitarra moderna e contemporanea. 2ª ed. Ancona (Itália): Bérben Edizioni musicali, 1988.

OROSCO, Maurício T. dos Santos. **O compositor Isaiás Sávio e sua obra para violão**. 2001. 274 f. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PEREIRA, Marco. **Heitor Villa-Lobos: sua obra para violão**. Brasília: Musimed, 1984.

INTRODUÇÃO A UM ESTUDO BIOGRÁFICO DE JAIME M. ZENAMON

Matheus Rocha Grain – EMBAP

matheus_rocha541@hotmail.com

Fernando Aguera - EMBAP

fernando_aguera@hotmail.com

RESUMO: Observando que grande parte do material científico produzido sobre o compositor Jaime Zenamon é voltado ao meio analítico, e aparentemente seus dados biográficos são tratados em segundo plano, este artigo busca desvendar o caminho artístico percorrido pelo músico, compositor, regente, professor e intérprete curitibano Jaime Zenamon.

Palavras-chave: Violão. Zenamon. Musicologia. Curitiba.

ABSTRACT: Observing that almost all the scientific material produced about the composer Jaime Zenamon belongs to the analytical field, and in this way his biographical data is apparently left as background, this article seeks to discover the artistic path traversed by the Brazilian musician, composer, conductor, teacher and performer Jaime Zenamon.

INTRODUÇÃO

O compositor, maestro, professor e intérprete naturalizado brasileiro Jaime Zenamon possui notável formação musical e demonstra excelência em todas as suas áreas de atuação. Músico de renome internacional, carece de dados biográficos extensos e é pouco conhecido e reconhecido no cenário musical brasileiro. O objetivo deste trabalho é reunir o máximo possível de dados relevantes sobre o compositor, logo que a maioria do material científico produzido sobre Jaime Zenamon foca análise e catalogação de sua obra, de modo que este artigo possa contribuir no campo musicológico científico sobre o estudado.

“Quando examino momentos da carreira internacional do violonista clássico Jaime Zenamon, fico a indagar se ele não seria, por acaso, uma das tantas vítimas do “esquecimento” que Curitiba volta a seus talentos locais?”. A afirmação de Haygert (2013) infelizmente é verdadeira. A desvalorização de nossos artistas locais é absurda. Muitos destes artistas sequer são conhecidos por nós curitibanos. Jaime Zenamon, compositor, violonista e regente, que talvez sofra deste “esquecimento”, nasceu em La Paz, Bolívia, no dia 20 de fevereiro de 1953. Mudou-se para Curitiba devido a problemas de saúde de seus pais com sua família no ano de 1972, onde mais tarde se naturalizou brasileiro em 1994.

Começou a tocar guitarra muito jovem, entre oito e dez anos de idade, por influência de sua mãe. Era muito comum na família de Jaime o aprendizado de um instrumento, todos os seus irmãos tocavam acordeom, apesar de nenhum deles ter seguido carreira na música, e era incentivado constantemente por sua mãe e professores a se aprimorar no ramo musical, desde que estes observaram seu inegável talento. O interesse pelo violão surgiu ao assistir uma transmissão televisiva na qual um violonista interpretava alguns clássicos do instrumento. No início dos anos 70, fascinado com as possibilidades do violão, passa a estudá-lo mais a fundo, além de ter aulas de harmonia e composição. Em uma entrevista repetiu a o conceito que o violão é uma “pequena orquestra”.

Jaime teve aulas de violão clássico com Abel Carlevaro (Uruguai), Almosnino (Hungria) e Avner Bredner (discípulo de Andrés Segovia - Israel); estudou composição com Guido Santorsola (Itália), Alceu Bocchino (Brasil), Nicola Flagello (Itália/USA), Wlastimir Nokolovsky (discípulo de Shostakovich – Calêndonia/Rússia); estudou regência com Carlos Prates (Brasil) e Guido Santorsola (Itália/Uruguai). Também frequentou como ouvinte aulas do maestro Hebert Von Karajan (Alemanha) na Academia Karajan Stiftung.

Desde o começo de sua carreira musical Jaime sentiu-se atraído pela composição. Suas composições refletem influências tanto sul-americanas quanto europeias e, segundo Zanon (2008), essa característica cosmopolita se deve a vivência intercontinental do músico. Autor de inúmeras peças para violão, violino, cello, flauta, oboé, bem como, várias obras para orquestra e balé, destaca-se pelo seu estilo todo particular, lembrando o romantismo. As suas músicas retratam uma linguagem própria, plenamente acessível a todos os ouvidos e sempre agradável.

Sua obra é publicada pela AMA Verlag (Alemanha), e está gravada em mais de 130 CD's ou DVD's, em todos os continentes. Ainda que a preferência entre os intérpretes recaia sobre obras de caráter mais tonal, sua produção abrange áreas distintas, como serialismo, modalismo, música aleatória e música eletrônica. A música de caráter programático também tem grande destaque na sua produção, sendo uma das mais famosas no meio violonístico (junto com *Damien*) é a obra *The Black Widow* onde as seções correspondem aos momentos da cópula da aranha viúva negra. À medida que estudava, compunha de forma mais elaborada e complexa, trazendo uma aura espiritualizada e introspectiva para suas composições, conquistando maior interesse para sua obra, até que um produtor fonográfico chamado Peter Wirths o convidou, na Alemanha, a gravar suas peças. Foi gradativamente ganhando respeito por seu trabalho. Nos anos 80, participou do Grupo Neue Musik (Nova Música), em Berlim. Suas obras mais expressivas deste período foram as músicas que compõem o balé escrito para o Ballet Danse Grotesque (Berlim – Tóquio). Em 1987 (e ao

longo dos anos), foi apresentada pela Orquestra Sinfônica do Paraná e pelo Ballet Teatro Guaíra (coreografia de Carlos Trincadeiras) a obra “Lendas do Iguaçu”, retratando as Cataratas do Iguaçu. Em maio de 1996, a pedido da Orquestra Sinfônica de Berlim, compôs a música ORAKEL, para violino e orquestra sinfônica, a qual, em sua estreia foi-lhe conferido o prêmio de melhor composição do ano para orquestras do Instituto Paul Woitschaft (Berlim – Alemanha). Em agosto de 2000 regeu a Orquestra Sinfônica de Berlim, tornando-se o primeiro brasileiro a reger a sua própria obra com esta orquestra. Recebeu o Troféu Pinhão de Prata, em maio de 2002, pela Melhor Trilha Sonora com o filme “Do Tempo Em Que Eu Comia Pipoca”, no VI Festival de Cinema de Curitiba - Brasil. Sua obra orquestral é tocada, dentre outras, por: Orquestra Sinfônica de Berlim (BerlinerSymphonikerOrchester), Orquestra Sinfônica Jovem de Berlim (Junges Sinfonieorchester Berlin), Orquestra Sinfônica do Paraná, Orquestra Sinfônica de Hof (HofferSymphoniker) Galatea Ensemble (Nova York), Hollywood Bowl Orchestra, Orquestra da Ópera de Berlin (KomischesOper Berlin Orchester), Orquestra Filarmônica de Varsóvia (Polônia), Orquestra de Cordas de Wilhelmshafen (WilhelmshafenStreichOrchester), Camerata Antiqua de Curitiba, Orquestra Sinfônica da Paraíba, Orquestra de Câmara de Curitiba, Orquestra Filarmônica de Arad (Romênia), KurpfälzischesKammerorchester, Banda da Polícia Militar do Estado do Paraná, Banda da Força Aérea e Banda do Exército. Suas obras são editadas pela AMA Verlag/VerlagNeueMusik/EditionMargaux, ChanterelleVerlag e EditionEx-Tempore. Seus CDS foram produzidos e distribuídos pela Polygram, Deutsche Grammophon, 99 Records e Kreuzberg Records. Compositor associado da GEMA (Sociedade de Direitos Autorais Alemã) para a distribuição para a Alemanha e os demais países, e da ABRAMUS – Associação Brasileira de Música para o Brasil. Sócio da Associação de Compositores e Musicólogos da Alemanha (MitgliederdesVereins der KomponistenundMusikwissenschaftler). Por iniciativa própria ou através de encomenda arranjou diversas obras para orquestra de cordas, orquestras sinfônicas, e outras formações musicais. Renomados são os seus arranjos da *Passacaglia* de Johan Sebastian Bach que reiteradamente são apresentadas por várias orquestras em diversos países, tanto para orquestra de cordas quanto para orquestra sinfônica. Esta obra foi, inclusive, gravada pela Orquestra Sinfônica de Berlim, sob a sua regência. As Mocinhas da Cidade, imortalizada por Nhô Belarmino e Nhá Gabriela, foi arranjada para Quarteto de Cordas gravado em CD por Maria Ester Brandão, Oliver Yatsugafu, Koiti Watanabe e Maria Alice Brandão. No mesmo CD, arranjou e gravou (violão), juntamente com Maria Alice Brandão (violoncelo), a música “Solidão” de Nhô Belarmino e Moacir AngeloLorusso. Também, arranjou para orquestra sinfônica parte da obra gravada de André Geraissati (executada pela Orquestra Sinfônica do Paraná), e Tubular Bells de Mike Old Field (executada pela Orquestra Sinfônica de Varsóvia).

Como professor, fundou a Cadeira de Violão na Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em outubro de 1977, que posteriormente tornou-se curso de graduação e, atualmente, pós-graduação e participou da criação da Orquestra de Violões do Paraná. Apesar do grande preconceito que havia contra o instrumento na época da criação do curso de violão na Belas Artes, Jaime usou sua influência e contatos para implementar o curso na faculdade. Sua passagem por Curitiba foi notável, sendo um dos primeiros violonistas a tocar junto a Camerata Antiqua de Curitiba, formou alunos geniais enquanto lecionava na EMBAP e compôs para muitas formações instrumentais locais. Jaime Zenamon foi convidado para o último episódio da temporada 2011 do programa “Violão Brasileiro”, que foi ao ar na quinta-feira, dia 22 de dezembro, às 22 horas na TV e-Paraná. Com duração de 30 minutos semanais, a série foi dirigida por Cyro Ridal, e contemplou o violão e sua trajetória nos mais variados gêneros musicais, do erudito ao contemporâneo. Após deixar o Brasil, radicou-se em Berlim, Alemanha, a convite da Hochschule der Künste (Universidade de Artes de Berlim), onde ocupou o cargo de professor docente de 1980 a 1992. Após um rigoroso teste de admissão, conquistou seu espaço na universidade de arte germânica e na mesma época, de 1980 a 1992, lecionou para superdotados, no Julius Stern Institut e para professores no Pädagogische Hochschule der Künste Berlin (PhK).

Atualmente Jaime Zenamon reside em Curitiba e trabalha como compositor, regente e ministra masterclasses, seminários e palestras em diversos países. Zenamon foi homenageado em um festival musical que levou seu nome na Alemanha – Sonho Brasileiro-Jaime Zenamon, ‘residenzKomponistundKunstlerem homenagem aos seus 60 anos de vida, que iniciou em julho e foi até setembro de 2013. A programação do festival está disponível em sua página no Facebook.

O catálogo completo de sua obra, organizado pelo próprio Jaime e sua esposa, é constantemente atualizado e pode também ser encontrado em sua página no Facebook.

Entrevista com Jaime Zenamon

Matheus: Jaime, você poderia falar de seu primeiro contato com a música, quando e o que fez você começar a compor

Jaime: Começou na infância. Minha mãe tocava violão, cantava e ... meus pais tinham carinho por boa música. O contato com a boa música, minha mãe o tinha por causa da cultura também. Pai polonês mãe russa. Logo escutávamos muito Tchaikovsky e outros. Citei Tchaikovsky por ser o mais conhecido mas havia outros, e desde criança tive este contato muito importante com a música. Chopin também, dos poloneses, isso me trouxe

muita emoção e amor à música. Não sabia exatamente o que era pois era muito novo, muito criança. Meus irmãos também tocavam, tocavam acordeom, era obrigação em casa, a mãe obrigava os filhos a tocar algum instrumento. Quando chagava aos dez, onze ou doze anos, fazia parte da educação, mesmo estando na época da guerra e estar um pouco pobre e não ter muitas condições, a educação graças a Deus não faltou em minha casa. Foi uma educação bastante completa, pois devíamos estudar línguas, filosofia e várias coisas outras coisas, entre elas música. Era obrigação na minha família, e esse foi o primeiro contato.

Começar a compor, naturalmente, vem depois que passei da época de violonista, porque comecei com a guitarra em uma banda, mas ainda não sabia música. O amor pela música era grande, mas ainda não sabia música, e achava a música clássica quase inatingível, ainda acho (risos). Mas... depois de ter estudado música, o violão, e começar a tocar as primeiras notas... mas você imagine, na época que eu tocava na minha primeira banda eu não sabia música, então eu tinha que decorar todo o repertório de uma hora e meia ou duas, e isso me levou a uma memória auditiva muito boa, foi um treinamento genial... e isso também desenvolve a criatividade musical. E após este aprendizado de música, que estudei juntamente ao violão, é que vem as ideias... e me fascinou escrever umas poucas notas... que fizessem sentido, me lembro até hoje que fiquei muito contente. E foi a primeira vez que compus, eram coisas pequenas sabe? Melodias pequenas, acordes... tentei escrever para cordas naquela época, mas meu conhecimento era muito precário. Realmente conhecer os instrumentos, aprofundar e escrever para eles foi mais tarde, mas quando coloquei as primeiras ideias na partitura... comecei tarde, mais ou menos com dezenove ou dezoito anos.

Matheus: E sobre seu processo de composição?

Jaime: Cada um tem sua técnica. Eu gosto primeiro de encontrar o tema que é a coisa mais difícil, para mim uma música tem que ter um tema, de preferência dois. A música sem tema... estou falando tema mas não é necessariamente ser uma melodia bonita ou feia, tema pode ser até um barulho, pode ser qualquer coisa que te dá um estopim... e a partir dessa ideia, desse tema, vamos chamar de ideia, daí já começa o trabalho de... pintar essa ideia, alonga-la, quantos minutos pra quem, quais instrumentos... depende de uma série de coisas. Depende das cores, do tamanho da obra, se é para orquestra, quarteto, violão... tudo depende do que você tem na mão. Eu gosto muito de começar pela harmonia, é uma coisa muito particular, pois a maioria dos compositores gosta de começar pela parte temática, da melodia... e eu parto da parte harmônica, e as vezes alguns questionavam isso, diziam: como você consegue através da harmonia achar uma melodia? Eu precisava do encadeamento harmônico e partir disso adiciono a melodia... nem sempre claro, mas vamos dizer que é setenta por cento das vezes. O timbre me chama muita atenção, por isso que eu adoro o violão, é "multitimbral", possui dezenas de timbres... e isso inspira muito o

compositor. Quando você tem que lidar só com um instrumento, que não tem muitos timbres, muita cor, não é fácil. Se torna mais difícil na realidade. Também gosto de usar muito ritmo, não estou falando de ritmo “batido”, falo do ritmo que ‘um mundo por si só. A parte harmônica... e a melódica, que se eu tiver sorte, sai um bom tema. E usar pinceladas, como em um quadro, adicionando cores. Falando em cor, adoro trabalhar com cor. Acho que cor e música tem tudo ver. Scriabin já compunha pensando em cor.... esses caminhos te levam a criar sua própria técnica. Eu gosto de algumas harmonias por exemplo, e tive uma fase que gostava muito de compor em si menor, era uma fase que muitas das minhas peças eram e si menor. Essa tonalidade me inspirava, independente da instrumentação.

Matheus: O que você gostaria de falar sobre o festival que ocorreu na Alemanha este ano em sua homenagem?

Jaime: Foi incrível. Eu informei os organizadores que completaria sessenta anos este ano, e eles responderam: “ótimo”. Só isso, mais nada. De repente recebi um convite com panfletos, tinha que mandar meu currículo e... eles fizeram tudo. Foram três meses... quase quatro meses... e ocorreu bem no centro da Alemanha. Foi impressionante, tocaram desde jazz, big bands, fiz arranjos para essa formação. Inclusive tem um concerto para quatro violões, big band, orquestra de cordas e percussão. Foi estreada na Polônia e se chama “Milênio para Wroclaw”, um polaco disse para mim: “só um louco como você para escrever para esta formação”. Encomendaram essa obra para celebrar o aniversário de mil anos da cidade de Wroclaw. Na Alemanha também me pediram obras “doidas”, por exemplo uma peça para quatro violões e um violoncelo, e foi estreada agora no festival. E eu fiquei muito emocionado, na Alemanha passei apenas duas semanas. E eles fizeram isso, também, porque eu contribuí muito para a formação de violonistas, músicos em geral e compositores, e fui uma influência muito grande para eles quando lecionei na Alemanha. E como dava muitas aulas e cursos, os meninos daquela época, hoje com 30 anos e formados, em agradecimento por tudo que fiz resolveram fazer esta comemoração belíssima para os meus sessenta anos. E outra coisa muito emocionante, é que as criancinhas me pediram uma obra chamada “Zenamon para o futuro” ... é um bando de criancinhas com quatro, cinco até oito anos de idade e fiz para a orquestra deles e escrevi uma peça para eles, “Next generation”. E na formação tem cordas, piano, violão, percussão, quatro tipos de flauta e coro. Algo bastante complexo. E essa foi muito difícil de escrever, porque tinha que fazer algo que não canse pois eles perdem a concentração muito rápido, e algo bastante agradável e dinâmico, para que uma criança não fique sentada só olhando os colegas tocar.

Matheus: Como foi a sua fase de docente na EMBAP? A criação do curso de violão e dificuldades que enfrentou.

Jaime: A Henriqueta Garcez Duarte era a diretora de Belas naquela época. E eu falei com ela, e disse que eu gostaria muito que a escola tivesse o curso de violão. Sempre me perguntava como que uma escola do nível da Belas não tem violão. E ela gostou da ideia. E muitos não queriam, pois achavam que violão era instrumento de boêmio. Tudo bem que é mas não precisa ser tão explícito (risos). Eu estava firme na ideia, mas não tinha ninguém com diploma para isso. Então surgiu a ideia de fazer um concurso aberto, e ela abriu o concurso. Henriqueta trouxe um júri, e uma das pessoas que veio foi Jodacil Damasceno. Eu participei do concurso, tinha quatro ou cinco participantes, e eu ganhei este concurso. E você precisava ver, um deles, que era também de Curitiba, ficou bravo e publicou asneiras na Gazeta do Povo... foi horrível, hoje eu processaria o sujeito por danos morais, mas naquela época não tinha isso. Todos falaram que eu devia revidar, mas eu achei melhor não. Tinha algumas pessoas bravas comigo porque achavam que eu ganhei por haver contatos que me favoreceram dentro da escola. E tinha mais um problema, e não tinha um diploma. A Henriqueta disse para eu me inscrever no curso e ir estudando e dando aula ao mesmo tempo, na hora que você se formar você poderá dar um diploma para seus alunos. Eu deveria me formar um pouco antes para estar em condição de entregar diplomas. E tive grandes alunos, como o Orlando Fraga, Norton Dudeque, Chico Melo e por ai vai. E quis o destino que eu fosse embora, um belo dia acordei e percebi que precisava crescer. Mas já tinha deixado bons alunos, sólidos. Minhas aulas eram muito diversas, e muitas delas eram no bar da esquina, que existia na época. Eu levava o pessoal, e não era para beber, cinco, oito ou nove pessoas, variava bastante, e dizia: vamos conversar, vamos filosofar. Vamos analisar a vida, vocês precisam saber mais além de tocar violão, precisam aprender literatura, filosofia... a vida. E conversávamos também sobre o violão, porque ele tem velocidade e o outro não tem? Porque o outro tem mais ouvido do que você? E conversávamos, colocávamos as ideias na mesa e essa era uma forma de dar aula. Hoje eles me agradecem, mas naquela época ficavam “meio assim”. Hoje eles lembram com o maior carinho daqueles momentos que falávamos de música, vida, mulheres, amor, desgraça... e as aulas eram muito intensas. Eu viajava para o Uruguai, ou para outros lugares, para aprender, no rio de Janeiro também, lá tinha aula com Turíbio Santos, e trazia esses materiais para meus alunos. Carlevaro, naturalmente, trouxe muito material para cá (Brasil). Carlevaro, Eduardo Fernando, Roberto Alceu... todos esses eram da minha geração e eu estudei com eles. E eu trazia esse material para cá, pois aqui (Curitiba) não tinha nada. E tudo isso foi essencial para fundar o que é hoje o curso de violão da Belas. Lógico eu botei a “pedra” que foi a base, mas foram outros que levaram isso adiante, com seriedade, foco e qualidade. Por isso que eu acho hoje o curso de violão da Belas um dos melhores, não só no Brasil mas no mundo. Acho um curso fantasticamente sólido. Graças ao pessoal que veio depois, como o Orlando, Luís Claudio, Mario... eles levaram essa linha em frente.

Outra coisa que eu falava muito, e repetia como um mantra era que: se não nos unirmos, nos ferramos. Sempre encorajava os alunos para se unirem. Íamos em concertos, prestigiávamos ou ajudávamos um colega sempre. O violão é um instrumento muito solitário, então encorajava os violinistas a tocar com flautistas, violinistas... e isso me ajudou muito a aprender as possibilidades e timbres de outros instrumentos e a compor a outros instrumentos. E quem assumiu a parte do violão depois de mim foi o Orlando... e bom o resto é história.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Cosme Luís de; MELLO, Luis Henrique Rossatto de. Casablanca op. 77, de Jaime Zenamon. 2007. 12p. I Simpósio acadêmico de violão da Embap. Embap, Curitiba, 2007.

CAA e OAB Paraná promovem concerto com maestro Jaime Zenamon. Curitiba: OAB Paraná, 2013. Disponível em <<http://www.oabpr.org.br/Noticias.aspx?id=17700>>. Acesso em: 11 de outubro de 2013.

HAYGERT, Aroldo Murá G. Zenamon, o curitibano que dá nome a festival de musica na Alemannha. Disponível em <<http://www.icnews.com.br/2013.06.06/colunistas/aroldo-mura/zenamon-o-curitibano-que-da-nome-a-festival-de-musica-na-alemannha/>>. Acesso em: 11 de outubro de 2013.

STEPHAN, Felicitas; ULI, Urso. Artist&composer in residence. Disponível em <<http://www.kulturverein-westfalen.de/>>. Acesso em: 11 de outubro de 2013.

TENÓRIO, Luciana Elisa Lozada. SONATA ANDINA DE JAIME M. ZENAMON: Análise técnico-interpretativa resgatando a visão do compositor sobre sua obra. 2010. Trabalho de conclusão do projeto de iniciação científica. Embap, Curitiba, 2010.

ZENAMON, Jaime. Biografia. Disponível em <<https://www.facebook.com/pages/Jaime-Zenamon-Music-Page/110069395687523?v=info&sk=info>>. Acesso em: 11 de outubro de 2013.

ZENAMON, Jaime. Catálogo de obras. Disponível em <<https://www.facebook.com/pages/Jaime-Zenamon-Music-Page/110069395687523>>. Acesso em: 11 de outubro de 2013.

Currículo

Nascido no Rio de Janeiro, Matheus Rocha Grain iniciou seus estudos musicais em Curitiba na adolescência. Depois de passar por alguns professores particulares de música, em 2012 Matheus iniciou sua carreira acadêmica na EMBAP.

O processo de digitação para violão do Prelúdio da Suíte IV para Alaúde BWV 1006a de Johann Sebastian Bach

Nicolau Schmidt Junior – EMBAP
nicolau_schmidt@yahoo.com.br

RESUMO: Este artigo explora os processos de digitação e dedilhado para violão do Prelúdio da *Suíte IV para Alaúde* BWV 1006a de Johann Sebastian Bach (1685-1750). Tentando conservar ao máximo a escrita original para violino, procurei um caminho mecânico dentro das possibilidades técnicas do instrumento, com a finalidade de encontrar um resultado interpretativo convincente ao contexto histórico da obra.

Palavras-chave: Digitação e dedilhado para violão da *Suíte IV para Alaúde* BWV 1006a; J. S. Bach.

Abstract: This article explores the processes of typing and fingering for classical guitar Prelude from *Suite IV for Lute* BWV 1006th by Johann Sebastian Bach (1685-1750). Trying to keep the most of original writing for violin, tried a mechanical path within the technical possibilities of the instrument, in order to find a convincing interpretation result the historical context of the work.

Keywords: Typing and Fingering for Classical guitar *Suite IV for lute* BWV 1006th; J. S. Bach.

INTRODUÇÃO

O processo de digitação de uma obra musical depende de fatores diretamente relacionados à interpretação. A escolha de uma digitação deve facilitar a sincronia bi-manual relacionado à mecânica do instrumento em sua execução.

Esta sincronia bi-manual deve colaborar ao controle dos movimentos dos dedos na realização das diversas formas de articulações, extraíndo planos sonoros diferenciados timbristicamente no qual resultará uma melhor aplicação à dinâmica natural ao contexto musical.

A digitação é um processo inerente à prática da maioria dos instrumentos musicais. Nos instrumentos de corda, digitar envolve a ação de pressionar as cordas com a mão esquerda e está estreitamente ligada à notação, ao timbre e à expressão. Nos instrumentos de corda pulsada, tais como o alaúde e o violão, chama-se dedilhar o ato de tanger as cordas com a mão direita. (SADIE, 1994: 258)

O violão possui recursos que tornam complexo o processo de digitação, pois pode produzir uma mesma nota em mais de uma localização da escala e pode-se ter uma ampla gama de timbres, o que gera diferentes resultados auditivos e interpretativos.

A escolha da digitação de mão esquerda é determinada pelo contexto melódico e harmônico, e o compromisso entre o efeito musical, a

sonoridade do instrumento e conveniência técnica. Digações melódicas, que se movem estritamente nota-a-nota, sem permitir qualquer sobreposição de notas dentro da linha, estão em contraste com digitações harmônicas, que permitem a sobreposição de notas pertencentes à mesma harmonia, embora a notação possa não indicar isto. O fator decisivo na escolha de um sistema sobre o outro é decidido pelo contexto musical e pela sonoridade instrumental. O grau em que qualquer sistema pode ser empregado de forma consistente é ainda mais restrito pelos limites físicos do instrumento e pela facilidade do violonista, ressaltando que, o que resulta em performance, provavelmente reflete as intenções do intérprete, tanto quanto as implicações das próprias digitações. (YATES, 1998 apud Alípio e Wolff, 2010)¹

Prelúdio da Suíte IV para Alaúde

Johann Sebastian Bach

The image shows the first six measures of the Prelude from Suite No. 4 for Lute by Johann Sebastian Bach, arranged for guitar. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first measure starts with a forte (f) dynamic and features a melodic motif with fingerings 'a', 'm', and 'i'. The second measure continues this motif. The third measure begins with a piano (p) dynamic and includes the instruction 'a voz que se movimenta toda com o polegar'. The fourth measure continues with a mezzo-forte (mf) dynamic. The fifth and sixth measures repeat the piano (p) section with the same instruction. The score includes various fingerings and articulation marks throughout.

Exemplo 1 J.S. BACH, BWV 1006^a, Prelúdio, (cc. 1 ao 6)

Neste primeiro exemplo de seis compassos não existe grandes dificuldades técnicas, porém quero salientar algumas escolhas referentes à mecânica instrumental:

A fórmula (a, m, i) no primeiro motivo do 1º compasso, é extremamente eficaz na articulação destas três notas, por usar um movimento natural ao dedilhado de mão direita, destacando com uma leve acentuação o Mi 5 no 2º tempo iniciando o motivo melódico.

No início do 2º compasso, realizo a digitação na 2ª corda para obter uma sonoridade mais *dolce* e com apoio nos dois Mi, entre o 1º e o 2º tempo, com o objetivo de realçar o sentido rítmico-melódico ao motivo.

¹ ALÍPIO, Alisson; WOLFF, Daniel. O processo de digitação para violão da *Ciaccona* BWV 1004 de Johann Sebastian Bach, dez. 2010.

Ao abordar uma peça polifônica, mesmo que seja em uma polifonia implícita, primeiramente deve-se distinguir uma voz da outra e adaptar o dedilhado da mão direita a cada uma delas. No 3º compasso nota-se o destaque na voz intermediária iniciando na Tônica Mi com movimento ascendente em graus conjuntos até a nota Lá, 7º grau da Dominante, retornando a Tônica, criando uma dinâmica em crescendo e decrescendo, dentro de uma atmosfera sonora em *piano* (*p*), no qual o uso do polegar gera um peso na articulação criando uma sonoridade robusta e diferenciada da nota Si da voz superior que tem função de um ostinato harmônico na dominante com repetição no compasso 5.

Há um cruzamento dos dedos (i, m) da (m.d) nos compassos 4 e 6, visando a coerência e uniformidade ao dedilhado (a, m, i). Obs. No compasso 7 são as mesmas notas do 1º tempo do compasso 5.

Outra possibilidade nos compassos 4 e 6, é a realização de uma digitação em *campanella* na 4ª posição, característica muito usada em obras do período renascentista e barroco. Porém, optei em não fazer por preferir realizar o caminho na primeira posição, obtendo um resultado sonoro com mais clareza no movimento escalar descendente. A nota Mi 4, tocada na 1ª corda solta realizada com um toque de (m.d) mais lateral e próximo a boca do violão, consegue uma hegemonia timbrística na sonoridade em relação às outras notas da escala.

O caminho pela primeira posição também era uma característica em obras deste período da música.

O período de composição de uma peça é fator decisivo para uma digitação estilisticamente correta. Nas tablaturas das obras originalmente compostas para os instrumentos precursores do violão, tal como o alaúde e a vihuela, observa-se uma preferência pelas primeiras posições do braço do instrumento, característica esta que deve ser preservada para uma maior autenticidade na execução. Já em obras compostas na segunda metade do século dezenove (Coste, Regondi, Tárrega), favoreciam-se as posições mais agudas e o frequente uso de glissandos. Tais características permaneceram em uso durante boa parte do século vinte, como se pode observar nas digitações de Miguel Llobet e Andrés Segóvia. (WOLFF, 2001)²

² WOLFF. Daniel. Como digitar uma obra para violão. Violão Intercâmbio, n° 46, Abril, p. 15 – 17. 2001. Disponível em <http://www.danielwolff.com.br/artigos.htm> Acesso em 02 de junho de 2013.

17 *p* a voz que se movimenta toda com o polegar

20 *p*

23 *p*

26 *p*

-----'(Representação gráfica: substituição dos dedos de (m.e.) na mesma nota)

Exemplo 2 J.S. BACH, BWV 1006^a, Prelúdio, (cc. 17 ao 28)

Ao interpretar uma obra é importante que se tenha claro o movimento das vozes nas frases. Assim como na linguagem falada, a linguagem musical possui frases e períodos com início, meio e fim. Isto deve estar bem compreendido e estruturado pelo intérprete para que possa soar claro para o ouvinte.

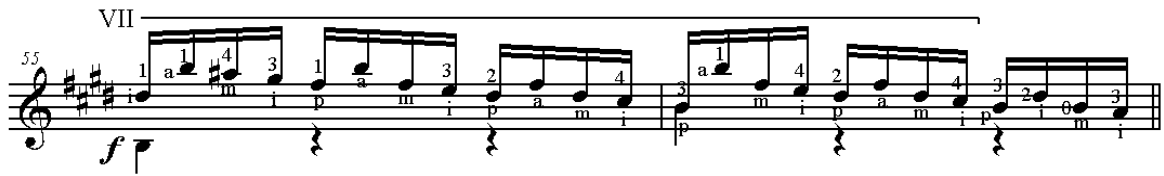
Neste segundo exemplo grafei de forma diferente do original para destacar a voz que se movimenta, realizada toda com o polegar da (m.d).

Neste trecho de 12 compassos utilizo uma técnica de substituição de dedos pivô da (m.e), ora no arpejo, cuja função é de um acompanhamento harmônico nos (cc. 26, 27 e 28), ora na voz principal, com movimento descendente (cc. 23, 25, 26, 27 e 28), para facilitar o traslado de posição, conseqüentemente visando obter a manutenção do *legato*.

A dinâmica e a articulação de frase se fazem necessários, mesmo que estes não estejam presentes na partitura. Para tanto, a dinâmica que realizo neste trecho está inerente ao movimento descendente da voz principal articulada com o polegar, que se relaciona ao arpejo (i, a, i), produzindo uma tensão natural ao movimento.

O movimento descendente da voz principal transmite uma sensação sonora em decrescendo em relação à dinâmica natural, porém as mudanças harmônicas que acontecem no decorrer do período fraseológico fazem com que essas nuances se alternem na realização dessa dinâmica.

O dedilhado que realizo em (i, a, i) neste arpejo é para obter uma unidade muscular a manutenção da uniformidade do timbre.



Exemplo 3 J.S. BACH, BWV 1006^a, Prelúdio, (cc. 55 e 56)

Encontrar uma digitação adequada em determinadas passagens, facilitará o caminho na execução musical e também em sua memorização através da repetição. Segundo Márcia Kazue Kodama: “a cada repetição essas informações são transmitidas dentro do sistema nervoso, através de sinais passados de um neurônio a outro (sinapses). E essas informações geram um “caminho”, que são ligações específicas entre determinados neurônios, se repetirmos por diversas vezes a mesma informação, essas ligações ficam facilitadas”. (Kodama, 2008, p. 16-34)

O dedilhado em fórmula de trêmulo que realizo neste arpejo descendente facilita a execução devido ao uso do polegar no 2º e no 3º tempo, por não haver ligação aos movimentos dos dedos (i, m, a), conseqüentemente conseguindo um relaxamento corporal tão primordial ao executar uma peça construída em sua totalidade em semicolcheia com um movimento rítmico melódico contínuo e vivaz.

O arpejo descendente realizado com a fórmula (p, a, m, i) também auxilia na memorização.

No terceiro tempo do compasso 56, realizo uma digitação em *campanella*, para facilitar a passagem de traslado da 7ª para a 5ª posição em movimento para o próximo compasso.

É necessária a pestana na 7ª casa até o 2º tempo do compasso 56.

63 CII *f* *p* a voz que se movimenta com o polegar *mp* a voz que se movimenta com o anelar

65 *f* *p* *mp*

67 *p* poco cresc.

69 *p* cresc.

71 *f* *p*

73 *p* cresc.

75 *p* sempre cresc.

77 *p* dim.

Exemplo 4 J.S. BACH, BWV 1006^a, Prelúdio, (cc. 63 a 78)

Ao transcrever uma obra para outro instrumento, deve levar em consideração as possibilidades técnicas do instrumento.

Devido as diferentes particularidades físicas do instrumento algumas edições são transcritas de forma não autênticas do original.

Neste exemplo do compasso (63 a 78), existem algumas edições e interpretações, no qual as transcrições são modificadas oitavando a nota lá que se repete uma oitava abaixo sendo que esta nota passa a ter uma função de baixo pedal.

Apesar de existir neste trecho uma dificuldade técnica bastante significativa, relacionado às diferenças físicas do instrumento, procurei conservar a versão original, com o objetivo de buscar maior clareza e uniformidade a voz que se movimenta realizada toda com o polegar.

Nos (cc. 77 e 78), há uma distensão dos dedos da mão esquerda com uma abertura entre os dedos (1, 2 e 4), onde exige muita flexibilidade muscular, porém o resultado sonoro é pesado e homogêneo timbricamente, devido ao dedilhado de (m.d.) ser realizado com o polegar à voz que se movimenta.

CONCLUSÕES

A reflexão de encontrar novas fórmulas dentro de um sistema mecânica instrumental, a partir da ideia de que o violonista é um criador que maneja ferramentas para a preparação de uma obra musical, procurei encontrar procedimentos a estas escolhas um caminho coerente à realização do processo de digitação e dedilhado.

O estudo de uma obra, para tornar executável a sua idealização interpretativa, requer procedimentos à mecânica instrumental, no qual as aplicações de novas digitações relacionadas ao dedilhado trazem importantes contribuições aos estágios evolutivos ao desenvolvimento da técnica do instrumentista.

Descobrir novas fórmulas de dedilhado e digitação através da construção e conexão bi-manual, enriquecem as possibilidades e a homogeneidade de timbres preservando uma textura melódica à voz que se movimenta, possibilitando o intérprete encontrar um caminho à realização interpretativa ao contexto histórico da obra musical para sua performance.

REFERÊNCIAS

CARLEVARO, Abel. Escuela de la Guitarra. Exposición de la teoría instrumental. Buenos Aires. Barry editorial, 1979.

FRAGA, Orlando. *Dez estudos simples para violão de Leo Brouwer*: análise técnica interpretativa. Curitiba: DeArtes – UFPR, 2006.

KODAMA, Márcia Kazue. *Tocando com concentração e emoção*. São Paulo: Editora Som, 2008.

KOONCE, Frank. *Articulation, Texture and Voicing*. 2005 – Disponível em www.frankkoonce.com/publications.php#my_anchor. Acesso em 02 de junho de 2013.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed., 1994.

Software utilizado nos exemplos da partitura: Finale 2003

Nicolau Schmidt Junior

Graduado pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná em Licenciatura em Música e Bacharelado em Instrumento. Pós-Graduando no Curso de Especialização em Pedagogia do Instrumento e Performance na EMBAP. Participou de diversos Cursos de aperfeiçoamento musical como: Seminários, Oficinas de Música etc... Músico premiado na área de performance. Atua também na pesquisa e divulgação da música instrumental brasileira. Apresenta-se como instrumentista em concertos em formações diversificadas: solo, música de câmara e orquestra. Professor na Escola de Música Villa-Lobos em Joinville, onde leciona aulas de Acordeon, Bandolim, Cavaquinho e Violão.

Endereço para acessar este CV: <http://lattes.cnpq.br/4805212190324841>

Imagens mentais: implicações para o ensino e aprendizagem e para a leitura à primeira vista do violonista

Pablo Donoso – Universidade Federal da Paraíba (UFPB)
pablopdonoso@gmail.com

Ricardo Arôxa – Universidade Federal da Bahia (UFBA)
ricardo.a.m.aroxa@gmail.com

Resumo: Dentre diversas questões pedagógicas do violão clássico legadas do modelo considerado “tradicional”, uma das mais explícitas são as práticas tecnicistas que privilegiam processos mecânicos e de imitação na preparação da *performance*. Alternativas para a otimização desse aprendizado são as representações mentais e a leitura à primeira vista. Este artigo pretende discutir como a utilização de imagens mentais musicais pode auxiliar no processo de ensino e aprendizagem e no desenvolvimento da leitura à primeira vista do violonista.

Palavras-chave: imagens mentais; leitura à primeira vista; violão clássico; ensino e aprendizagem.

Abstract: Among several pedagogical issues from classical guitar teaching inherited from the “traditional” model, practices that prioritize mechanical processes and imitation are some of the most explicit ones. Mental imagery and sight-reading are two alternatives to optimize that learning. We intend with this paper to propose a discussion about the use of mental imagery in classical guitar teaching and learning process and its influence in the sight-reading development.

Keywords: mental imagery; sight-reading; classical guitar; teaching and learning.

1. Introdução

Temos visto reflexões das mais diversas ordens no universo do ensino de instrumento, seja técnica, emocional, social, psicológica e outros pontos de vista oriundos dessas, que se configuram como um prisma holístico de questões inerentes a cada contexto de ensino e aprendizagem.

Igualmente diverso é o ensino de violão, que está presente em muitos contextos da educação musical. Isso se deve principalmente a seu fácil acesso, portabilidade, aprendizagem através de múltiplas notações e desempenho igualmente consolidado como acompanhante e solista.

O violão solo, também conhecido como clássico ou de concerto, tem uma trajetória histórica de aproximadamente duzentos anos que deflagra lacunas educacionais suficientemente plausíveis como paradigmas no panorama contemporâneo de ensino de música. Enquanto percebemos autores que advogam pela independência do aluno, vemos com frequência no ensino de violão uma forma de transferência vertical que mantém o professor como detentor da quantidade e qualidade do conhecimento e o aluno como o receptor irreflexivo.

No entanto, a ampliação do acesso à literatura científica e a consolidação de eventos acadêmicos que incentivam a reflexão de alunos e profissionais de música possibilitam uma visão mais transdisciplinar na preparação da *performance*. Dentre as diversas áreas de

conhecimento, a Psicologia Cognitiva tem legado contribuições relevantes ao ensino de violão, tanto pelo rompimento de paradigmas quanto pelo objetivo da otimização da aprendizagem. Dois temas ainda pouco [re]conhecidos entre estudantes violonistas e ofuscados pelo paradigma da ênfase na automatização motora do repertório solo são as *imagens mentais* e a *leitura à primeira vista*.

O presente trabalho é um recorte colaborativo de duas pesquisas de mestrado em Educação Musical e tem como objetivo demonstrar implicações do uso de *imagens mentais* no desenvolvimento da *leitura à primeira vista* e no processo de ensino e aprendizagem do violão clássico em geral.

2. Fundamentação teórica

A preparação da *performance* envolve variáveis que subsidiam diversas questões, dentre elas, o emblemático equilíbrio entre a quantidade e a qualidade da prática no instrumento. Seja ao estudar técnica ou expressão musical, sabemos da necessidade da concentração e autoavaliação, pois “a mera repetição de uma atividade não levará automaticamente à melhoria, especialmente, na precisão da performance” (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-RÖMER, 1993: 367).

Entender que aspectos quantitativos e qualitativos da prática proveem resultados positivos à *performance* está no cerne de dois conceitos relevantes para nosso trabalho: *prática deliberada*, que, segundo os mesmos autores são “atividades especialmente designadas para aperfeiçoar níveis de performance” (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-RÖMER, 1993: 368); e *metacognição*, que é o “conhecimento ou crença sobre quais fatores ou variáveis agem e interagem de forma a afetar o curso e o resultado cognitivo do empreendimento” (FLAVELL, 1979: 907).

Em resumo, o ensino de instrumento na atualidade advoga por conceitos que apontam para a formação de um aluno que sabe como sistematizar seu estudo e otimizar seu aprendizado. Com isso percebemos o docente como facilitador do conhecimento e da autonomia ao aluno, mostrando-lhe caminhos mais efetivos para se tornar independente.

2.1 O que são imagens mentais?

O nosso cotidiano está repleto de *imagens mentais* e sua utilização se dá em estados e atividades tão diversas que é praticamente impossível observá-las isoladamente. Essas *representações*¹ estão presentes em atos conscientes e inconscientes da mente. Todavia, seu entendimento está para além de sua associação literal com algo “gráfico”, como nos mostra Damásio (2010):

1 O termo “representação mental” será usado neste trabalho como sinônimo de “imagem mental”.

Diz-se frequentemente que o pensamento não é feito apenas de imagens, que é constituído também por palavras e por símbolos abstratos não imagéticos. Ninguém negará certamente que o pensamento inclui palavras e símbolos arbitrários. Mas essa afirmação não dá conta do fato de tanto as palavras como outros símbolos serem baseados em representações topograficamente organizadas e serem, eles próprios, imagens (DAMÁSIO, 2010: 134).

Nos esportes e nas artes, atividades que trabalham com o desenvolvimento de habilidades psico-motoras, as *imagens mentais* desempenham um papel central tanto na preparação quanto no momento da performance. Como uma das artes, a experiência musical não é alheia à formação de *imagens mentais*. Recentemente, estudos em Cognição têm dado significativa atenção à capacidade de formar *imagens* em diversos personagens da música: ouvinte, intérprete, compositor, etc. Sacks (2007: 42-43) relata alguns casos de pessoas que podem praticamente “ouvir sinfonias inteiras na mente” e de músicos que “ouvem”, “veem” e “sentem” seu instrumento mentalmente. Sugere, ainda, como a mente musical é fértil para as *representações mentais*:

Músicos profissionais geralmente possuem o que a maioria de nós consideraria um talento excepcional para as imagens musicais. Tanto assim que muitos compositores começam a compor, ou criam toda uma obra, não com o instrumento, mas na mente. O exemplo mais extraordinário é Beethoven, que continuou a compor (e cujas composições atingiram níveis cada vez mais elevados) anos depois de ter se tornado totalmente surdo (SACKS, 2007: 43).

Durante muito tempo uma parcela considerável da literatura científica esteve voltada apenas ao estudo de *imagens mentais* do tipo visual, no entanto, somos dotados da possibilidade de gerar *imagens* com base em todas as outras modalidades sensoriais além da visão. Inclusive, como aponta Arcaro (1997: 13), somos capazes de criar *representações mentais* proprioceptivas (ligadas às sensações viscerais) e também *imagens mentais* de estados afetivos².

A concepção clássica de *imagens mentais* as referem como representações internas com características concretas, ou seja representações “quase-sensoriais”, ou “quase-perceptivas” (RICHARDSON, 1969 *apud* ARCARO, 1997: 13). A partir dos anos de 1980 as Ciências Cognitivas - especialmente a Psicologia Cognitiva e a Neurologia - começam a direcionar suas pesquisas às modalidades de *representações auditivas* e *motoras*, além das *visuais*. Tal situação, somada ao crescente interesse que a temática despertou a partir de outros acontecimentos históricos³, viabilizou a aplicação e utilização desse conhecimento com fins práticos de reabilitação, aquisição e aperfeiçoamento de habilidades. Dessa forma,

2 Entendamos aqui a diferença entre como representamos um afeto na memória (tristeza, por exemplo) e quando a evocação mental de uma situação específica nos desperta esse afeto (ficamos triste ao lembrar de uma tragédia). Todavia as duas são frutos de imaginação.

3 Como o invento de computadores que permitiam emular situações de resolução de problemas ou o desenvolvimento da Inteligência Artificial.

as investigações na área da Performance e da Educação Musical absorveram conhecimentos advindos de estudos sobre *imagens mentais*. A consolidação de estudos musicais com enfoques oriundos de outras áreas levou a Neurociência Cognitiva denominar esse arcabouço como *imagética musical* (CHAVES, 2011: 2).

O estudo da imagética em música não se limita às *imagens mentais* do tipo auditivo, visto que o fazer musical exige processos complicados que misturam ações de outras modalidades como as visuais, motoras e emocionais - principalmente em músicos profissionais ou nos que pretendem se profissionalizar. Nesse sentido concordamos com Clark e Williamon (2012: 472) quando dizem que a atividade imagética de um músico funciona através da recriação auditiva dos elementos musicais; da visualização das partituras, do instrumento e do espaço onde acontece a *performance*; e da evocação de sensações, emoções e movimentos físicos envolvidos.

A utilização de *imagens mentais* no fazer musical é diversa e se adapta às diferentes situações compreendidas nele, como ser: interpretação instrumental, improvisação, composição, etc. Nesse sentido, Ericsson (1997 *apud* SANTIAGO, 2001: 94) nos diz que o aprendizado da *performance* musical precisa da aquisição de “diferentes tipos de representações internas”, que são: a representação da ação, relacionada à motricidade; a representação do objeto, relacionada à visualização da performance desejada; e a representação do som, relacionada à escuta e comparação com a “*performance ideal*”. Discutiremos as três modalidades apontadas por Ericsson (*motoras, visuais e auditivas*) e suas relações com o ensino e aprendizagem do violão.

2.2. O que é leitura à primeira vista?

A leitura musical é um assunto que há muito atrai a atenção de músicos e outras ciências. A princípio poderia dizer que a leitura de um texto consiste em uma série de respostas a uma série de sinais (GUILLAUME, 1949: 115). Podemos perceber características comuns nas leituras textual e musical, salvo a diferença de conteúdo (HAKIM, 2007: 143). A forma como se dão os processos cognitivos na conversão da informação é a principal semelhança, porém diversos fatores ligados à organização visual e significado dos símbolos dão peculiaridades à leitura musical, como a textura, o estilo, clave, etc.

A leitura à primeira vista é considerada por alguns autores uma das habilidades essenciais ao músico, juntamente com *performance* ensaiada, tocar de ouvido, tocar de memória e improvisar (KOPIEZ et al, 2006: 5; MCPHERSON, 1995). Por outros ela não passa de uma tarefa de transcrição motora (SHAFER, 1982), tal como digitar um documento ou ler em voz alta (FINE; BERRY; ROSNER, 2006: 431). Um aspecto que vale a pena observar e que talvez explique o entendimento difuso do sentido é que “a música tonal ocidental desenvolveu uma notação que representa as informações de altura e duração

muito explicitamente, mas intensidade e timbre apenas aproximadamente” (PALMER, 1997: 119).

Com isso, quando falamos em leitura à primeira vista, possivelmente significados diferentes virão à mente. Sua ampla utilização pode ser exemplificada através de Lehmann e McArthur (2002):

Alguns podem considerar apenas a primeira vez em que alguém lê uma peça desconhecida como verdadeira leitura à primeira vista, enquanto outros permitiriam uma definição que abrangesse uma execução depois de uma preparação mais longa. Um regente pode considerar leitura à primeira vista como a atividade de ler silenciosamente através da partitura, enquanto imagina ou executa os movimentos apropriados da regência (LEHMANN; MCARTHUR, 2002: 135).

Não discordamos que uma *performance* possa acontecer de fato “a prima vista” (GABRIELSSON, 2003: 243), mas o sucesso dessa inevitavelmente estará vinculada à experiências anteriores do intérprete no estilo, textura, etc. Em outras palavras, a ideia de tocar literalmente à primeira vista pode se tornar artificial. Deste modo, nosso conceito é de uma habilidade que possibilita chegar ao resultado mais próximo de uma *performance* ensaiada com o mínimo de preparo (ARÔXA, 2013: 33).

Outro conceito que nos interessa neste trabalho é a divisão da tarefa de leitura em três estágios consecutivos. Thompson e Lehmann (2004: 146) entendem que inicialmente há a “percepção da notação”, em seguida seu “processamento” e, finalmente, a “execução do resultado motor”. Essa ideia sequencial parece artificial quando presenciamos uma execução em leitura à primeira vista por um *expert* na habilidade, na qual a tarefa parece tão “instantânea” que pensamos ser uma única “etapa”. Todavia, em sabendo que a vista está sempre a frente do texto que está sendo interpretado no mesmo momento, podemos sugerir que, enquanto “executamos” uma informação, “percebemos” e “processamos” as próximas. Isso implica que esses “estágios” se referem a uma mesma informação. Essa diferença temporal entre o que se está lendo e o que está sendo reproduzido é chamado de *eye-hand span* (SLOBODA, 1977, 2008).

A relação entre imagens mentais e leitura à primeira vista é estreita e perceberemos na discussão a seguir como estão intrinsecamente ligados à otimização do processo de aprendizagem do violão clássico.

3. Materiais e método

Este é um trabalho colaborativo oriundo de duas pesquisas de mestrado em Educação Musical, uma em estado de conclusão sobre o uso de imagens mentais e outra já concluída sobre leitura à primeira vista (ARÔXA, 2013). Ambas as pesquisas enfocam a importância desses aspectos para a formação do violonista.

Para empreender a discussão a seguir, utilizamos materiais bibliográficos das áreas da Performance, Cognição Musical e Educação Musical e contribuições empíricas oriundas de nossas atuações como violonistas e professores desse instrumento.

4. Discussão

4.1 Imagens mentais no ensino e aprendizagem de violão

As implicações da *imagética mental* no fazer musical são notórias, como podemos perceber em estudos no campo das Práticas Interpretativas e da Educação Musical. Na contramão dos preceitos do ensino de instrumento na contemporaneidade, percebemos no modelo “tradicional” de ensino a falta de abordagens que possibilitem que o aluno desenvolva suas habilidades a partir das suas próprias capacidades e limitações.

Nesse contexto, o único referencial técnico e artístico do aluno é o professor. Podemos encontrar professores que trabalham a posição das mãos do estudante movendo-as ou colocando-as nos lugares que consideram apropriados sem se importar com o processo de formação dessas posições a partir da perspectiva desse último. Um resultado provável dessa situação é o estudante não conseguir posicionar as mãos uma vez terminada a aula, pois o professor não ofereceu os caminhos proprioceptivos ou o aluno não lembra das sensações necessárias para atingir o objetivo esperado.

Concordamos com Swanwick (1994: 8) quando diz que o desenvolvimento de qualquer habilidade “requer um plano, um rascunho, um esquema, uma padronização geral da ação”. A partir de ideias antecipadas sobre a música e a criação de lembranças de sensações motoras, visuais e auditivas desenvolve-se a preparação de uma obra musical. Acreditamos que esses “planos” envolvem tanto questões técnicas quanto interpretativas e são configurados em consonância com as individualidades de cada instrumentista.

Encorajar o estudante a trabalhar técnica violonística a partir do próprio corpo ou utilizando metáforas de sensações comuns fora do instrumento ajudaria a desenvolver a autonomia desde os momentos iniciais da sua formação.

Partindo da concepção de Farias (2010: 148) de que a aprendizagem da técnica do violão consiste na construção de “programas que se automatizam para logo ser encadeados de diversas formas”, podemos perceber que essa automatização acontece por meio de repetições físicas. Todavia, repetições realizadas sem cuidado podem degradar as *representações* corticais das mãos e provocar lesões fisiológicas (LER) ou neurológicas (Distonia Focal) no aluno. O movimento é produto da percepção e a ela corresponde o conhecimento que o organismo tem de si mesmo (corpo imagem). Por esse viés, a otimização dos processos de construção dos movimentos acontece quando o corpo real e o corpo imagem estão ajustados (FARIAS, 2010: 145). A referência do movimento é a *imagem*

mental dele que foi criada com antecipação e que pode ser treinada e refinada mediante evocações mentais.

Sabemos que, na música, a formação de *imagens mentais* direcionadas à prática são “uma ferramenta crucial para toda pessoa que toca um instrumento” (SACKS, 2007: 44). Na interpretação instrumental essas *imagens mentais* - como mencionado na fundamentação teórica - correspondem às modalidades *motoras*, *auditivas* e *visuais*. Experimentações e testes realizados por Alvaro Pascual-Leone (2003) demonstraram que a simulação mental de movimentos ativa as mesmas estruturas neurais que são requeridas para a execução de movimentos reais. Ao que parece, a *prática mental* seria suficiente para promover a modulação de circuitos neurais envolvidos no aprendizado de habilidades motoras, o que acentuaria a melhora na execução instrumental e permitiria a aprendizagem com menos prática física. Os movimentos antecipados mentalmente serviriam como uma forma de controle da precisão, da força e do ataque⁴. Contudo, cabe mencionar que a prática mental isolada não pode substituir a prática física, porém a combinação das duas levaria a um aperfeiçoamento das habilidades motoras mais acentuado que apenas a realização desta última.

Fernández (2000: 28) menciona a prática de sensações proprioceptivas sem o instrumento, realizadas no ar, como se se tratasse de um “violão imaginário” cuja execução pode ser desenvolvida por meio de técnicas de mentalização e criação de lembranças motoras, auditivas e visuais a partir de experiências perceptivas reais com o instrumento. A própria experiência pessoal como estudantes e professores de violão nos remete a situações similares - muitas vezes a partir de autodescobertas ou de sugestões de outros músicos - nas quais desenvolvemos habilidades necessárias a alguns dos nossos objetivos musicais como a memorização de obras, a automatização de gestos ou a compreensão auditiva de passagens complicadas.

Concordamos com Bergan (1967) quando posiciona as *imagens mentais auditivas* como sendo guia da interpretação instrumental. Existe uma correlação positiva entre as imagens e a identificação da afinação e outras características do som controlado. Dessa forma a produção do som segue o direcionamento das *representações auditivas* internas. Algo interessante a ter em conta nesse sentido é a relação existente entre imaginação auditiva e motora em músicos, diversos estudos (ZATORRE, et al.,1996; HALPERN E ZATORRE, 1999; BANGERT, HAEUSLER E ALTENMÜLLER, 2001) apontaram para esta relação de complementaridade. Dito de outra forma: o estudo mental de uma música acompanha o som ao movimento realizado para que ele aconteça. O que deveria, no mínimo, chamar a nossa atenção no momento de ensinar ou aprender um instrumento pois, acreditamos, a finalidade do estudo é o resultado sonoro (obviamente respeitando a ergonomia do instrumentista).

4 Instante no qual as cordas são tangidas.

Outra situação que envolve a utilização de *imagens mentais* no ensino e aprendizagem de violão é a preparação para o palco. Dificilmente um instrumentista vai negar ter ouvido alguém falar que mentalizar previamente a apresentação no palco pode ajudar a controlar a ansiedade e o nervosismo que comumente atrapalham a interpretação. No entanto poucos são os violonistas que levam tal sugestão a sério e preferem pensar nela como um mito. Santiago (2006: 146) fala de estratégias para a preparação de uma apresentação pública nas quais inclui a visualização das percepções e reações da plateia. A isso pode ser somada a imaginação da própria execução, incluindo sensações motoras, auditivas e visuais. Essa mentalização de situações que irão acontecer é uma forma de controlar de forma antecipada o desenvolvimento do músico enquanto se apresenta publicamente o que ajudaria a reduzir os níveis de estresse e ansiedade ocasionados pelo desconhecimento do que irá a se passar.

4.2 Imagens mentais na leitura à primeira vista do violonista

Se discutir sobre a utilização de *imagens mentais* foge da reflexão cotidiana da maioria dos violonistas, pedir que se faça uma *leitura à primeira vista* de uma partitura pode se tornar uma tarefa intransponível e, até mesmo, constrangedora para alguns. O semblante de músico inseguro com sua *leitura* é perceptível não apenas entre os próprios violonistas, mas também entre outros instrumentistas. O fato é que muitos acreditam irreflexivamente que o violão oferece dificuldades idiossincráticas que demandam, inexoravelmente, anos de prática para dominar essa habilidade.

Podemos sugerir que, apesar de identificarmos diversas situações de uso de *imagens mentais*, a prática dominante de um repertório solo enfatiza inconscientemente a vertente motora dessas e o distancia da importância de ter aptidão na *leitura à primeira vista*.

Recapitulando a ideia de Thompson e Lehmann (2004: 146) exposta na fundamentação teórica, acreditamos que a interação das *imagens mentais* na habilidade em questão está no estágio do “processamento da notação”. Conquanto pareça breve, é o momento no qual são consultadas as inúmeras formas de *representações* adquiridas ao longo da formação, dentre elas: *motoras* (escolha de dedilhado satisfatório, mudanças de *posição*⁵, etc); *auditivas* (percepção harmônica de tensão e relaxamento, escolha de sonoridades, etc); e *visuais* (memória imediata que armazena as últimas informações musicais gráficas; reconhecimento de padrões na escrita, etc).

Há um componente da *leitura à primeira vista* que absorve funcionalmente as *imagens mentais*: os *chunks*. São unidades musicais significativas (LEHMANN; MCARTHUR, 2002: 139) que permitem que a vista se antecipe em relação ao resultado sonoro. Estas

⁵ Utilização de notas agrupadas em quatro *casas* adjacentes do *braço* do violão. Na primeira *posição* o dedo indicador da mão esquerda afere as notas na primeira *casa*, tal como o dedo médio na segunda, anelar na terceira e mínimo na quarta. O número da *posição* é dado pela localização do indicador.

unidades podem ser desde um pequeno grupo de notas associadas ou frases inteiras (SNYDER, 2012: 108). De certo modo podemos sugerir que estas *imagens mentais* compõem nosso “vocabulário” de unidades musicais significativas utilizadas na leitura em tempo real.

Nesta direção acreditamos que o estudo de *representações mentais* é uma importante estratégia para o estudo individual do violonista (ARÔXA, 2012: 564), que inclui imaginar a localização espacial dos extremos da tessitura da obra no violão, cantar mentalmente para experimentar um fraseado, simular texturas contrapontísticas (toca uma voz e imagina a outra), dentre outras. Muitas das informações recuperadas pelas *imagens mentais* subsidiam, inclusive, a impressão de estilo, articulação e expressão musical no trecho, que dependem, também, do estudo de outras disciplinas da formação, como História da Música, Harmonia, Percepção, etc. Esta utilização está relativamente dissonante da *performance* predominantemente “mecânica” que observamos em muitos alunos violonistas.

5. Considerações finais

Em meio a um claro panorama de transição metodológica no ensino de violão, novas contribuições científicas subsidiam a reflexão sobre lacunas de ensino e práticas que permitem a otimização deliberada da preparação da *performance*.

A utilização sistemática das *imagens mentais*, dentre outras, proporciona a ampliação das situações de estudo, menos dispêndio de energia física, apropriação mais holística da obra e desenvolvimento da habilidade da leitura à primeira vista. Tais aspectos apontam para a construção de um estudante mais reflexivo, ativo no seu aprendizado e, independente sob o ponto de vista do processo criativo da interpretação e da construção do seu repertório.

A otimização do aprendizado do violonista para saber lidar melhor com prazos sem prejuízo da qualidade da *performance* nos parece uma das demandas mais latentes dos espaços de atuação da música instrumental na contemporaneidade. Demandas essas que precisam se configurar alvo explícito nas metodologias, conteúdos e práticas pedagógicas na formação do violonista.

Referências

ARCARO, N. T. *Imagens mentais em psicoterapia: estudo empírico sobre sua eficácia e a importância da atitude e da habilidade do cliente em manejá-las*. Tese (Doutorado em Psicologia). Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1997.

ARÔXA, Ricardo. Estratégias de estudo da leitura à primeira vista no violão. In: Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música, 2., 2012, Rio de Janeiro, *Anais...* Rio de Janeiro, SIMPOM, 2012. p.559-567.

_____. *Leitura à primeira vista: perspectivas para a formação do violonista*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa, 2013.

BANGERT, M.; HAEUSLER, U.; ALTENMÜLLER, E. On practice: how the brain connects piano keys and piano sounds. *Annals of The New York Academy of Sciences*, v. 930, p. 425-428, 2001.

CHAVES, Renan Paiva. Imagética musical: aspectos cognitivos da prática musical. *Estud. pesqui. psicol.*, v.11, n.3, p. 1050-1057, 2011.

CLARK, Terry; WILLIAMON, Aaron. Imagining the music: methods for assessing musical imagery ability. *Psychology of Music*, v. 40, p. 471-493, 2012.

DAMASIO, António R. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Tradução: Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FERNANDEZ, Eduardo. *Técnica, Mecanismo y Aprendizaje: una investigación sobre llegar a ser guitarrista*. Montevideo: Art Ediciones, 2000.

FINE, P.; BERRY, A.; ROSNER, B. The effect of pattern recognition and tonal predictability on sight-singing ability. *Psychology of Music*, v. 34, n. 4, p. 431-447, 2006.

GUILLAUME, P. X. Sur la mémoire musicale. *L'année psychologique*, v. 50, n. 1, p. 413-422, 1949.

HAKIM, G. S. La lectura musical: procesos perceptivos, motores y cognitivos y sus vínculos con las estrategias de agrupación de la información escrita. *CALLE14: Revista de investigación en el campo del arte*, v. 1, n. 1, p. 141-149, 2007.

HALPERN, A. R.; ZATORRE, R. J. When that tune runs through your head: a PET investigation of auditory imagery for familiar melodies. *Cerebral Cortex*, v. 9, n. 7, p. 697-704, 1999.

JØRGENSEN, Harald. Strategies for individual practice. In: WILLIAMON, A. *Musical excellence: strategies and techniques to enhance performance*. Oxford: Oxford University Press, 2004. Cap. 5, p. 85-104.

KOPIEZ, R.; WEIHS, C.; LIGGES, U.; LEE, J. I. Classification of high and low achievers in a music sight-reading task. *Psychology Of Music*, v. 34, n. 1, p. 5–26, 2006.

LEHMANN, A. C.; MCARTHUR, V. Sight-reading. In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. E. (Eds.). *The science & psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002. cap. 9, p. 135–149.

PALMER, C. Music performance. *Annual review of psychology*, v. 48, p. 115-138, 1997.

MCPHERSON, G. E. Five aspects of musical performance and their correlates. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Sidney, n. 127, p. 115-121, 1995.

GABRIELSSON, A. Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, v. 31, n. 3, p. 221-272, 2003.

SHAFFER, L. H. Rhythm and timing in skill. *Psychological Review*, v. 89, n. 2, p. 109-122, 1982.

SLOBODA, J. Phrase units as determinants of visual processing in music reading. *British Journal of Psychology*, n. 68, 117-124, 1977.

_____. *A mente musical: A psicologia cognitiva da música*. Tradução Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel, 2008.

SACKS, Oliver. *Alucinações musicais*: relatos sobre a música e o cérebro. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTIAGO, Diana. *Proporções nos Ponteiros para Piano de Camargo Guarnieri: Um Estudo Sobre Representações Mentais em Performance Musical*. Tese de Doutorado, Escola de Música da UFBA. Salvador, 2001.

_____. Estratégias e técnicas para a otimização da prática musical: algumas contribuições da literatura em língua inglesa. In: ILARI, Beatriz Senoi; ARAUJO, Rosane. *Mentes em música*. Curitiba: Editora da UFPR, 2006. p. 137-157.

ZATORRE, R. J.; HALPERN, A. R.; PERRY, D. W.; MEYER, E.; EVANS, A. C. Hearing in the mind's ear: a PET investigation of musical imagery and perception. **Journal of Cognitive Neuroscience**, v. 8, n. 1, p. 29-46, 1996.

ZATORRE, R. J.; HALPERN, A. R. Mental concerts: musical imagery and auditory cortex. **Neuron**, v. 47, n. 1, p. 9-12, 2005.

Pablo Donoso: Bacharel em violão (UFBA) e mestrando em Educação Musical (UFPB). Atua nas áreas de performance e ensino de instrumento. Atualmente se encontra desenvolvendo pesquisa sobre processos cognitivos em estudantes de violão.

Ricardo Arôxa: Bacharel em violão (UFBA) e Mestre em Educação Musical (UFPB). Tem atuado como instrumentista, professor e pesquisador. Na produção científica, tem-se dedicado a escrever sobre temas relacionados à pedagogia do violão e leitura à primeira vista.

OFICINA DE VIOLÃO: UMA EXPERIÊNCIA DE ENSINO E APRENDIZAGEM COM ALUNOS DA EDUCAÇÃO BÁSICA

*Paulo Yutaka Toyoshima Girata - UNESPAR/EMBAP
paulo.girata@gmail.com*

Resumo

A oficina de violão ministrada no colégio Antônio Vieira teve como foco principal desenvolver atividades ligadas ao estudo do violão tendo principal objetivo estabelecer um contato inicial com o instrumento, desenvolver noções a respeito da prática em grupo e por fim promover o intercâmbio entre diferentes estilos musicais. Com a realização desta oficina, foi possível observar que o processo de educação musical em educação regular integra um conjunto de partes, onde o grupo “Professor – Instituição de ensino – Alunos”, devem sempre manter uma relação de intercambialidade e acima de tudo trabalho em equipe.

Palavras – chaves: Violão. Educação musical. Instituição de ensino. Intercambialidade.

Abstract

The guitar workshop, which took place at the Antonio Vieira College, aimed to develop activities related to the study of the guitar with the following goals: to establish initial contact with this instrument, to develop notions about playing in group and promote exchanges among different musical styles. After the completion of this workshop, it was possible to check that the musical teaching process is based on an important group: “teacher – teaching institution – students”, always keeping the interchangeability relation where these parts work together all the time.

Keywords: Guitar. Musical Education. Teaching institution. Interchangeability.

Introdução

O processo de educação musical tem sido tema de muitos debates e discussões nas últimas décadas e revelado grandes desafios, sobretudo, após a promulgação da Lei 11.769/2008 que trata da obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Teóricos da educação e da educação musical têm se debruçado sobre essa questão e desenvolvido estudos significativos relacionados ao ensino da música na educação básica, contribuindo, inclusive, com o processo de avaliação curricular dos próprios cursos de Licenciatura em música.

No curso de Licenciatura em Música, o momento do Estágio Curricular é um grande desafio, pois promove um primeiro contato com o ensino na escola de educação básica. Essa realidade apresenta uma complexidade que exige, tanto por parte do acadêmico,

futuro professor de música, como de seus formadores uma imersão em contextos sobre os quais muito se teoriza e pouco se conhece efetivamente.

Na intenção de dar maior legitimidade às discussões realizadas no espaço acadêmico da instituição de ensino superior, no contexto da disciplina de prática de ensino em música, esse estudo propõe uma reflexão sobre a experiência do estágio curricular obrigatório em música, ocorrido no segundo semestre de 2012 em uma escola pública de educação básica na periferia do município de Curitiba-PR. As atividades foram desenvolvidas com alunos do sexto ao nono ano, no formato de oficina de música tendo como foco o ensino coletivo do violão. A proposta foi desenvolvida no período de outubro a novembro com crianças de 10 a 12 anos sem conhecimento prévio em música. É possível perceber que a proposta desta oficina se relaciona com um dos princípios evidenciados pela professora Cristina Tourinho em seu artigo “Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco de história”, que deixa claro que todos podem aprender um instrumento.

Os alunos frequentaram a oficina uma vez por semana no contra turno escolar, período da manhã. Após a oficina, os alunos almoçavam na escola e se organizavam para as aulas regulares no período da tarde. A proposta teve como principal objetivo promover o primeiro contato com a linguagem musical por meio da contextualização, apreciação e performance, tendo como estratégia principal o ensino coletivo de instrumento, nesse caso o violão.

O texto não terá como foco aprofundar a discussão sobre o ensino coletivo de instrumento, no entanto, sendo essa a principal estratégia adotada não podemos ignorá-la durante o relato sobre a experiência de prática de ensino na educação básica. O texto tratará de três momentos que se inter-relacionam entre si: momento de preparação, execução e avaliação. No primeiro momento, preparação da oficina, trataremos da fase de planejamento, dos objetivos, estudos teóricos, estratégias de ação e procedimentos didáticos. Nessa fase também surgiram algumas ansiedades, incertezas ou dúvidas sobre a condução do processo, visto que seria a primeira experiência de estágio com alunos da educação básica. No momento seguinte, início das atividades e execução do projeto, faremos um relato da experiência vivida tendo como referência o planejamento comentado na primeira parte do texto. Esses dois primeiros momentos versarão sobre o desenvolvimento do projeto de estágio, desde sua concepção. A articulação entre essas partes será realizada nas considerações finais, quando também serão avaliadas as atividades desenvolvidas.

Momento de preparação: planejando a oficina

Partindo do princípio que o ensino coletivo não deve ser um trabalho restrito à transmissão de técnica instrumental, mas acima de tudo, um meio para que o aluno compreenda e se aproprie dos elementos da linguagem musical, o primeiro e grande desafio foi definir o tema da oficina.

A oficina de música foi planejada durante as aulas de Prática de Ensino para cumprimento da carga horária obrigatória destinada às atividades de campo previstas na disciplina de Estágio Supervisionado em Música. O projeto, elemento norteador de toda proposta de trabalho teve como principal objetivo desenvolver atividades relacionadas ao estudo de um instrumento, especificamente o violão, sobretudo pelo interesse manifestado entre os alunos da escola onde seria realizada a oficina.

A partir do objetivo geral foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos: trabalhar noções básicas de acordes, ritmos, levadas e notação musical convencional e/ou alternativa; desenvolver a prática de tocar em grupo, e promover o contato com novos estilos musicais. As atividades foram distribuídas ao longo de 10 encontros com duas horas de duração no próprio estabelecimento de ensino.

As atividades propostas para a oficina de música foram definidas com base no princípio que aprender música pode ser divertido, prazeroso e ao mesmo tempo acessível a todos, mesmo quando não se têm todas as condições consideradas ideais para trabalhos dessa natureza. O que nos leva de encontro a outro artigo de Cristina Tourinho intitulado “Estudos Exploratórios para a Melhoria de Atividades Pedagógicas e Administrativas: Uma experiência com alunos do curso de graduação da escola de música da UFBA” onde ela cita um trecho dito por Hernandez em que ele defende a ideia de que é necessário uma boa gestão do espaço e tempo bem como a relação entre professores e alunos.

Outro fator também considerado nessa fase de planejamento diz respeito à preocupação com as preferências musicais dos alunos que, a priori, gerou certa insegurança na definição do repertório a ser apresentado, novamente é possível estabelecer essa ponte com o trabalho de Tourinho que defende a ideia em um de seus artigos de que cada faixa etária exige repertórios específicos bem como uma metodologia específica.

Como é de conhecimento geral a escola é um espaço de formação, transmissão de conhecimentos e produção de saberes, cabendo a ela - escola - também incentivar a prática do “fazer música”. Para GAINZA (1988) a música é fundamental na vida das pessoas, pois ela movimenta e mobiliza diferentes saberes e, por isso, contribui para a transformação e o desenvolvimento integral do ser humano. No caso do violão, especificamente, devido a sua

popularidade, versatilidade e praticidade é possível afirmar que esse instrumento pode oferecer ótimas condições para que a criança não só melhore suas habilidades cognitivas, como também amplie seu repertório artístico, estabelecendo contato com novos estilos musicais.

Com base nessas afirmações, vale ressaltar que a função do educador musical e da instituição de ensino é garantir o acesso à música de um modo geral, o que também significa não confundir as músicas ditas comerciais e de qualidade duvidosa com estilos musicais específicos, como Axé, *funk*, rap, sertanejo entre outros. Dessa forma, o ensino de música nas escolas passaria a ter um sentido concreto nas vidas dos alunos, aproximando-se de seu cotidiano.

Superado essas dúvidas iniciais trataremos, na sequência, das atividades desenvolvidas, proposta metodológica e estratégias de ensino, destacando os desafios e progressos alcançados.

Momento de execução: início das atividades, improvisações e definição de novas estratégias

A Oficina foi realizada em Colégio da periferia de Curitiba-PR., onde houve uma calorosa recepção por parte da direção e de todo corpo docente. As aulas foram realizadas em salas adaptadas, e devido ao grande número de alunos, não foi possível conseguir estantes de música para todos e, portanto, no lugar dessas foram utilizadas algumas cadeiras para apoiar os materiais utilizados durante as aulas. Também não havia apoio para os pés, contudo, os alunos foram orientados quanto à importância de manter uma boa postura durante a execução dos exercícios. A sala dispunha de quadro e giz o que ajudou no ensino coletivo e todos os alunos trouxeram seus próprios violões.

Um ponto que dificultou a realização das oficinas foi o fato de não haver um espaço bem definido, o grande número de alunos, quinze no total, sendo que para a grande maioria essa era a primeira oportunidade de contato com o instrumento musical. Tais questões exigiram de imediato novas estratégias e organização do trabalho inicialmente planejado.

A metodologia de trabalho teve como referência os conceitos de Pinto (1978) sobre o processo de ensino-aprendizagem do violão. Para esse pesquisador é necessário estar atento, durante o processo, para três problemas comuns nas classes de ensino do violão. O primeiro conjunto de problemas é de ordem técnica, ou seja, após o contato inicial com o instrumento se faz necessário definir um repertório adequado às possibilidades técnicas do aluno. Um segundo conjunto de problemas surge da falta de metodologia e didática do

professor, o que interfere no adequado desenvolvimento do aluno gerando problemas tanto de cunho técnico como, em alguns casos, traumas psicológicos importantes.

Um último problema citado pelo autor diz respeito à inconsciência de uma técnica mal organizada. Esse item é bastante interessante, pois a organização de elementos técnico-instrumental, bem como sua apropriação consciente pode, certamente, ajudar na obtenção de resultados mais rápidos e menos penosos.

A oficina foi desenvolvida tendo como alicerce a observância destes três cuidados fundamentais: escolha de um repertório adequado às possibilidades técnicas do aluno; metodologia e didática de ensino coerente e motivadora e apropriação consciente de alguns elementos técnico-instrumental.

Uma estratégia que apresentou excelentes resultados foi a utilização da linguagem de tablaturas, para o estudo do repertório. As tablaturas muito utilizadas para estilos como o *rock* e o *jazz* entre outros, indicam por meio de símbolos quando e onde iniciar uma nota. Entender a tablatura não é difícil, observe a ilustração 1. Existem seis linhas paralelas, sendo que, de cima para baixo, a primeira linha representa a primeira corda do violão (corda Mi - agudo), a segunda linha a segunda corda (corda Si) e assim por diante, até chegar à sexta linha ou sexta corda do violão (corda Mi - grave).

As indicações numéricas informam onde, no braço do violão, estão as notas que devem ser tocadas. O número zero indica que a corda deve ser tocada solta.

Mi	-----0--	-4-4-4-----7---7-5-		-4-4-4-----7---7-5-	
Si	-----	-----7-5-----		-----7-5-----	
Sol	-----	-----		-----	
Ré	-----	-----		-----	
Lá	-----	-----		-----	
Mi	-----	-----		-----	

Figura 1 - Tablatura: compassos iniciais da música Primavera de Antônio Vivaldi.

Fonte: Organizado pelos autores

Este trecho musical é na realidade uma adaptação do tema de introdução da “Primavera” de Vivaldi, optou-se por adaptar este trecho para uma linguagem mais acessível com a finalidade de facilitar a atividade, na figura 2 é possível observar o trecho original em um pentagrama ou pauta. Seria importante observar que o pentagrama apresenta cinco linhas paralelas e quatro espaços, mas não existe qualquer relação entre essa forma de notação com a anterior, pois as linhas do pentagrama ou pauta serão nomeadas e preenchidas por sinais e símbolos diversos, conforme um padrão de convenções próprias da notação musical largamente utilizada por músicos, pesquisadores e estudiosos da área.



Figura 2 – Pentagrama/notação convencional: compassos iniciais da música Primavera de Antônio Vivaldi

Fonte: Organizado pelos autores

Para o contexto previsto no projeto da oficina de violão, executar uma peça musical com base na leitura em partituras seria inviável, sobretudo porque o tempo de trabalho era exíguo e as crianças nunca tiveram aulas de teoria musical.

No primeiro encontro foi realizada uma dinâmica de grupo para promover a maior interação e conhecer as preferências musicais dos alunos. Idade, gosto musical, motivo da escolha do violão e incentivo familiar para atividades musicais, foram algumas das questões abordadas.

Nesse encontro também os alunos conheceram um pouco da história do instrumento, curiosidades, sua origem, precursores do violão e grandes violonistas. Os alunos, após esses momentos iniciais, solicitaram que fossem apresentadas algumas canções populares e peças eruditas solo para o instrumento, o que gerou muita euforia e curiosidade.

Momento de avaliação: considerações Finais

As principais dificuldades apresentadas pelos alunos, inicialmente foram localizar as cordas e as casas evidenciadas na tablatura e compreender a rítmica da música. Por outro lado esse fato também se constituiu em algo positivo, do ponto de vista pedagógico, pois exigiu maior atenção, aguçou a percepção auditiva dos alunos ao explorar, intuitivamente, a musicalidade individual durante a execução da peça. Curiosamente, após algumas tentativas a maioria dos alunos já havia conseguido incorporar o ritmo à melodia.

Considerando que a melodia principal oferecia maiores dificuldades de execução, devido à quantidade de notas, à métrica e ritmo em comparação com o movimento do baixo, o grupo foi dividido para melhor orientar os estudos da peça.

A partir do segundo encontro foi possível observar a proficiência de parte do grupo daqueles que estavam com a melodia do baixo, bem como algumas dificuldades de execução no grupo responsável pela melodia principal. O professor responsável pelo primeiro grupo (baixos) com o intuito promover maior sincronia e musicalidade, optou por dividir a linha do baixo em pequenos, o professor executava esses trechos e os alunos

repetiam quantas vezes fosse necessário, naturalmente que o professor intervinha sempre que necessário.

O segundo grupo, responsável pela melodia principal, foi orientado para o estudo da peça musical dividindo-a em frases curtas, para aprimoramento da execução e memorização das posições exigidas na tablatura. Nos últimos encontros os grupos passaram a tocar juntos, cada qual com sua melodia.

Basicamente o ritmo dos ensaios consistiu em repassar no começo da oficina o conteúdo da aula anterior, e na segunda metade apresentar material novo. Vale lembrar que todo o material era disponibilizado para que os alunos pudessem levar consigo e estudar em horário extraescolar. Um fato bem interessante é que todos os alunos demonstraram profundo interesse pela atividade propostas.

Houve, no entanto dois pontos que podem ser considerados “negativos”, um deles foi o fato de que alguns alunos se ausentarem durante algumas aulas, impedindo um melhor rendimento do estudo no instrumento. O outro ponto, diz respeito à falta de cuidados com os materiais disponibilizados para estudo, sendo muito comum relatos de esquecimento e perdas desses materiais. Estes pequenos contratempos não prejudicaram significativamente o andamento da atividade, não foi dada uma atenção tão rigorosa a esta questão por ser uma atividade mais “informal” por assim dizer sem um cunho acadêmico propriamente dito. Caso o fosse uma possível solução seria considerar o cuidado com o material como parte da nota do aluno.

Um ponto positivo foi a questão da disciplina do grupo, não só em relação ao estudo, mas também em relação à postura em sala de aula, todos sem exceção se mostraram muito participativos e interessados, não houve absolutamente nenhum problema de mau comportamento, conversas paralelas, e muito menos agitação durante as aulas. Também observamos um grande senso de coletividade e cooperação mútua, haja vista que em vários momentos os alunos com maior desenvoltura ajudavam àqueles que apresentavam dificuldades.

No último dia de ensaio a música já estava finalizada, no entanto devido ao tempo, infelizmente não foi possível acertar alguns pequenos detalhes tais como a afinação de alguns alunos, pequenos ajustes na sincronia do grupo, aspectos referentes a técnica, dentre outros. Esse pode ser, talvez, mais um ponto negativo, o pouco tempo para finalização e apresentação dos resultados obtidos.

De modo geral os alunos apreciaram a música proposta, principalmente por ser uma música não presente no dia a dia, o que gerou muitas indagações, como de quem era a música, quando foi feita, instrumentos usados na música original, entre outras.

Foi possível constatar, por meio de reflexões sobre prática docente que mesmo tratando de conceitos básicos da linguagem musical, o processo de ensino e aprendizagem em música se constitui em algo exigente e complexo. Entendemos, portanto que do mesmo modo que um professor de geografia não pode lecionar física, o ensino da música não pode ficar a cargo de um professor que não tenha formação pedagógica em música. Isso faz com que retornemos a ideia inicial de que não basta ter um aprofundado conhecimento técnico-instrumental ou ser um músico virtuoso. Aliado a essas características também é, extremamente, necessário experiência em didática, metodologia e prática de ensino em música.

Neste estágio foi possível perceber que mais importante do que ensinar todas as técnicas de um instrumento é preciso estar atendo para a musicalidade dos alunos, pois de nada valerá a técnica e a teoria musical sem o pleno desenvolvimento dessa primeira dimensão.

Quanto ao relacionamento entre professor-estagiário e alunos, vale ressaltar que os alunos já se conheciam e o trabalho em grupo foi de fácil gerenciamento, além disso, por ocasião dos ensaios gerais, a concentração era tanta que barulhos externos a aula sequer percebidos.

Trabalhar com os alunos do ensino regular da educação básica foi muito gratificante, pois era significativa o interesse daquele grupo de crianças em aprender sobre música, compositores, estilos musicais e ao mesmo tempo também tocar uma música no violão. Apesar das diferenças entre o grupo, todas as dificuldades foram superadas com sucesso pela disposição, empenho, inteligência musical e força de vontade.

Por fim, vimos que atividades de natureza musical despertam profundo interesse nos alunos, no entanto, o termo “educação musical” não raramente está associado à formação de “instrumentistas virtuosos”, o que sustenta a ideia de que para ser musical é preciso ter dom, e que é necessária uma dedicação exclusiva por parte do aluno para atingir esse fim. Por outro lado educação musical, como a concebemos, não se limita ao desenvolvimento técnico-instrumental, mas deve contribuir acima de tudo para a formação integral da pessoa, promovendo outros quesitos igualmente importantes como o senso estético, a musicalidade, a expressividade, a percepção rítmica e melódica, o contato e respeito à diversidade cultural e a criatividade, entre tantas outras possibilidades.

REFERÊNCIAS

COSTA, Cynthia e col. (2011), **Música: entenda porque a disciplina se tornou obrigatória na escola**. Em: < <http://educarparacrescer.abril.com.br/politica-publica/musica-escolas-432857.shtml#>>. Acesso em: 16 de Nov. 2012.

GAINZA, V. Hemsy de. **Estudos de Psicopedagogia Musical**. São Paulo: Summus, 1988.

PINTO, Henrique. **Iniciação ao Violão**. São Paulo: Ricordi, 1978.

SWANWICK, Keith. **Ensinando música musicalmente**. Tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Moderna, 2003.

TOURINHO, Cristina. **Ensino Coletivo de Instrumentos Musicais: crenças, mitos, princípios e um pouco de história**. Campo Grande, 2007

TOURINHO, Cristina. **Estudos Exploratórios para Melhoria de Atividades Pedagógicas e Administrativas: Uma Experiência com Alunos do Curso de Graduação da Escola de Música da UFBA**. São Paulo, 2007

BRASIL. LEI Nº 11.769, de 18 de Agosto de 2008. Dispõe sobre a alteração da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, Lei de Diretrizes e Bases da Educação, para dispor sobre a obrigatoriedade do ensino da música na educação básica. Diário Oficial da União, Brasília, 19 ago 2008, Seção 1, p. 1.

“Eso no es un malambo”. Traços da música popular argentina na *Danza de las manos* para violão de Carlos Aguirre

Rafael Iravedra – UFRGS
rafaeliravedra@hotmail.com

Resumo: O presente trabalho é um estudo da escrita para violão do compositor argentino Carlos Aguirre na *Danza de las manos* da suíte *Imágenes* para violão, baseada em um gênero musical popular argentino denominado *malambo*. Este artigo visa contribuir para uma maior compreensão dos elementos estilísticos, próprios da linguagem do compositor e do gênero popular utilizado, para a construção de uma idéia interpretativa desta peça.

Palavras-chave: Carlos Aguirre. Malambo. Violão. *Danza de las manos*.

Abstract: The present work is a study of the Argentinian Composer Carlos Aguirre's writing for guitar in the "Danza de las manos" from the suite "Imágenes" for guitar, based on a genre of the Argentinian popular music called *malambo*. This article aims to contribute for a better understanding of the stylistic elements related to the composer's language and of the genre of popular music used for the construction of a performance idea of the piece.

Keywords: Carlos Aguirre. Malambo. Guitar. *Danza de las manos*.

1. Introdução

A obra para violão *Imágenes* (2004), do compositor argentino Carlos Aguirre (1965), trata de uma suíte de cinco peças (*Al viento*, *Danza de las manos*, *Romanza*, *La calma* e *Rumor de Tambores*) baseada em diferentes ritmos populares argentinos.¹ A edição foi realizada pelo violonista Eduardo Isaac (1956), para quem foi escrita e dedicada.

O presente artigo é parte da pesquisa em andamento do trabalho conclusivo de Mestrado em Práticas Interpretativas, sob orientação da Profa. Dra. Any Raquel Carvalho. Este trabalho estará focado na segunda peça da suíte (*Danza de las manos*) baseada em um gênero popular argentino denominado *malambo*. Utilizaremos o termo *música popular* seguindo o conceito apresentado pela musicóloga Ana María Ochoa em seu livro *Músicas locales en tiempos de globalización* (2003). Diz a autora:

Em inglês, o termo *popular music* denota músicas urbanas massivas associadas à indústria cultural tais como o rock, o pop e a salsa. Em espanhol o termo músicas populares ou *música popular* [grifo nosso] é mais ambíguo uma vez que o termo não conota uma fronteira clara entre as músicas ditas do folclore ou as músicas de âmbitos mais massivos ou urbanos, se utilizará, portanto, para se referir tanto às músicas tradicionais como as músicas populares urbanas contemporâneas. (OCHOA, 2003, p.7)²

¹ Excetuando-se a última peça, *Rumor de tambores*, que está baseada no Candombe, um ritmo popular rioplatense.

² No original: En inglés, el término *popular music* denota músicas urbanas masivas asociadas a la industria cultural tales como el rock, el pop o la salsa. En español el término músicas populares o música popular es más ambiguo ya que el término no connota una frontera clara entre las músicas llamadas del folclore o las músicas de ámbitos más masivos o urbanos, se utilizará por tanto para referirse tanto a las músicas tradicionales como a las músicas populares urbanas contemporâneas (traduzido pelo autor).

Realizaremos aqui um breve estudo da peça, analisando a construção melódica, harmônica e rítmica (considerando a vinculação com o malambo e observando como Aguirre entende o gênero), a linguagem própria do compositor e os idiomatismos próprios do violão que ele utiliza.

Na construção da ideia interpretativa de uma obra é necessário que o intérprete possua a maior quantidade de informações possíveis a seu respeito. No caso deste estudo, são escassos os trabalhos que abordem as características do estilo composicional de Carlos Aguirre ou a utilização que este realiza de alguns dos gêneros populares argentinos.

Visamos as particularidades do malambo e as características do estilo de Aguirre, a fim de proporcionar possíveis subsídios para a construção da interpretação. A análise da obra aqui proposta poderá servir para futuros intérpretes que não possuam familiaridade com o autor e/ou com as características peculiares da música folclórica argentina.

2. O compositor

Carlos Aguirre é um compositor reconhecido, arranjador e intérprete de música popular. Tem gravado vários discos em grupo, em parceria com cantores, instrumentistas e compositores e um disco solo de piano. Começou a compor peças para violão solo principalmente a partir da sua relação com o violonista Eduardo Isaac.

Dentro da sua produção de música para violão, compôs duas suítes para violão solo: *Paisajes*³ (1996) e *Imágenes* (2004), e uma suíte para violão, orquestra de cordas, flauta e percussão: *Escenas Paranaenses*⁴ (2007). Segundo Isaac existe “uma diferença de ambição muito grande entre a primeira suíte e a segunda. Na primeira suíte as peças são basicamente monotemáticas, (...) não exploram tanto os contrastes” (ISAAC, 2013)⁵.

Cabe mencionar que este compositor utiliza o violão muitas vezes em seus discos⁶, tanto como instrumento acompanhante em obras vocais como em obras instrumentais. O compositor tem trabalhado em parceria com diferentes violonistas argentinos, como Juan Falú ou Quique Sinesi, mas é a partir do trabalho com Eduardo Isaac que surge o repertório

³ Suíte em cinco movimentos: *Preludio, Chacarera, Intermezzo, Vidala e Baião*.

⁴ Esta obra também possui cinco movimentos: *Murmullo, Apacible, Cielo con pájaros, Procesión e Ciudad despierta*.

⁵ (...) una diferencia de ambición muy grande entre la primera suite y la segunda. En la primera suite son piezas básicamente monotemáticas (...) que no juegan tanto con los contrastes

⁶ Alguns destes exemplos são: na obra instrumental *Clara*, para três violões, gravada no disco “Rojo” (2004) e na chacarera trunca *Beatriz Durante*, para três violões, bombo legüero e voz, gravada no disco “Carlos Aguirre Grupo” (2000), entre tantos outros.

para violão solo. Aguirre diferencia sua produção considerando estas obras para violão como música de câmara⁷.

Ainda que o compositor toque violão e tenha um conhecimento muito profundo deste instrumento, sua linguagem violonística surge principalmente das ideias que este tem no piano (ISAAC, 2013), o que produz muitas vezes resultados pouco idiomáticos, mas com uma singular originalidade na escrita violonística.

3. A suíte *Imágenes*

Das cinco peças que compõem a suíte, duas referem-se diretamente a gêneros populares específicos. No caso do segundo movimento, *Danza de las manos*, ao *malambo*, e o último movimento, *Rumor de tambores*, ao *candombe*. Estas indicações aparecem embaixo do título de cada peça. As três peças restantes (*Al viento*, *Romanza* e *La Calma*), embora com alguns traços identificáveis da música popular argentina, não se referem a ritmos folclóricos concretos.

A suíte foi trabalhada com o violonista Eduardo Isaac, observando as possibilidades do violão e as digitações que permitam traduzir a ideia do compositor neste instrumento. É importante destacar que existem gravações, com outros instrumentos, de dois movimentos da suíte. A *Romanza* (terceiro movimento) foi gravada pelo compositor, em versão para piano solo, no disco *Caminos* (2006), e o último movimento, *Rumor de tambores*, em uma versão para violão, piano, contrabaixo e percussão, no disco *Violeta* (2008).

4. A *Danza de las manos*⁸

O *malambo* é uma dança folclórica tradicional argentina que utiliza *bombo leguero*⁹ e violão como instrumentos mais usuais. Nesta dança masculina de improvisação os homens demonstram sua destreza no sapateio.

O *malambo* executado exclusivamente por homens, em forma individual, permite a realização de verdadeiros torneios de competência, onde os espectadores celebram cada nova mostra de destreza do bailarino ou dos bailarinos que se sucedem na dança. (ARETZ, 1952: 180)¹⁰.

A harmonia básica do *malambo* tradicional está composta pelos acordes pilares da tonalidade maior, IV-V-I. No começo do *malambo Rodar de espuelas* de Arsenio Aguirre

⁷ Em seu site (<http://www.carlosaguirre.com.ar>), o compositor diferencia sua produção musical nas categorias de música para piano solo, música para grupo e música de câmara. A obra estudada neste trabalho pertence a este último grupo.

⁸ Texto originado da dissertação de Mestrado.

⁹ O *bombo leguero* é um instrumento de percussão do tipo membranofone, originário da Argentina.

¹⁰ No original: El *Malambo* ejecutado exclusivamente por hombres, en forma individual, da lugar a la realización de verdaderos torneos de competencia, en que los espectadores celebran cada nueva muestra de destreza del bailarín o los bailarines que se suceden en la danza (traduzido pelo autor)

observamos uma típica sequência de acordes neste gênero (fig. 1). Isabel Aretz (1952: 182) explica que “Estes acordes (I-IV-V) se rasgueiam no violão de diferentes formas e com ritmos diversos, para se corresponder aos diferentes passos e são repetidos enquanto o bailarino não mostre intenções de parar”¹¹.

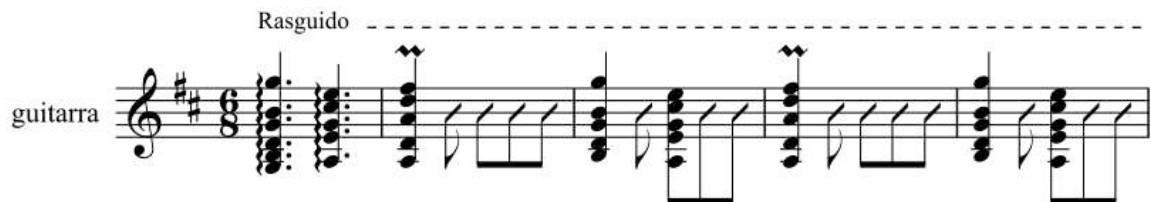


Figura 1: *Rodar de espuelas* de Arsenio Aguirre, c.1-5.

Segundo Saba (2008) na descrição da sua obra “Malambo libre”, o *malambo* é um ritmo atrativo que permite ao músico a criação de formas abertas sem ter que submeter-se a uma coreografia determinada. Com respeito a este aspecto na *Danza de las manos*, diz Eduardo Issac:

Ele [Aguirre] constantemente considerou a coreografia do *malambo*, mesmo tendo coisas que não soem como *malambo*. Uma coisa que ele insistia muito nesta peça é não fazê-la mais rápido que um tempo “amável”, insistindo no fato do *malambo* sempre ser ouvido rápido por uma questão de show. A coreografia, os gestos, precisam de um tempo confortável (ISAAC, 2013).¹²

No prefácio da partitura da suíte *Imágenes*, o compositor explicita:

Esta peça está composta sobre a base de uma dança argentina denominada “malambo” e tenta traduzir musicalmente as diversas variações espontâneas da coreografia que surgem do baile popular que são chamadas “mudanzas”. Cada variação deverá ser pensada como uma nova ideia com identidade própria. (AGUIRRE, 2004: 5)¹³

Considerando-se estas questões, podemos dividir a peça em três grandes partes. Apresentamos a seguir um quadro com a divisão das seções, o número de compassos¹⁴ de cada uma e a nomenclatura especificando as similitudes e diferenças entre as partes.

¹¹ No original: Estos acordes (I-IV-V) se rasguean en la guitarra de diferentes maneras y con distintos ritmos, para corresponder a los diferentes pasos y se repiten mientras el bailarín no demuestre intenciones de parar. (traduzido pelo autor)

¹² Él [Aguirre] tuvo constantemente en cuenta la coreografía del malambo, más allá que hay cosas que por ahí no suenan a malambo. Algo que él insistía mucho en esta pieza es en no hacerla más rápido que un tempo amable, insistiendo en el hecho de que el malambo siempre se escucha rápido por una cuestión de show. La coreografía del malambo para él, los gestos, necesitan un tempo cómodo. Informação obtida por entrevista, em 18 de ago. de 2013, do Sr. Eduardo Isaac, violonista e professor, em Mar del Plata.

¹³ No original: Esta pieza está compuesta sobre la base de una danza argentina denominada “malambo” e intenta reflejar musicalmente las diversas variaciones espontâneas de la coreografía que surgen del baile popular y a las que se llama “mudanzas”. Cada variación deberá pensarse como una nueva idea con su identidad propia. (traduzido pelo autor)

¹⁴ Para a indicação de compassos, utilizaremos a abreviatura c.

Seção	A		B				A'	CODA
	c.1-18		c.19-59				c.60-76	c.77-81
Nº de compassos	18		41				17	5
	a	a'	b	c	d	e	a1	a''
	c.1-9	c.10-18	c.19-27	c.28-35	c.36-51	c.52-59	c.60-68	c.69-76
Nº de compassos	9	9	9	8	16	8	9	8

Figura 2: Esquema formal da *Danza de las manos*, segundo movimiento da suíte *Imágenes* de Carlos Aguirre

- Seção A (c.1-18)

Uma das características rítmicas mais usuais no folclore argentino (e, poderíamos dizer, no latino-americano em geral) é a dualidade métrica do 6/8 e 3/4. No caso dessa peça, esta característica é sugerida desde o começo (como é típico na escrita de peças folclóricas tradicionais). Apesar do desenho melódico sugerir constantemente um compasso de 6/8, é importante pensar nesta dupla acentuação na interpretação, conseguindo assim nos aproximar da ideia rítmica destas músicas populares.

A textura da primeira seção é de melodia com acompanhamento. A melodia é diatônica, combinando desenhos de arpejos e graus conjuntos. Pode ser dividida em duas frases simétricas de 9 compassos cada com o esquema antecedente-conseqüente e com o final da primeira frase aberto (culminando na dominante) e o segundo resolvendo na tônica principal.

Figura 3: *Danza de las manos*, melodia c.1-18

A harmonia da primeira seção é quase inteiramente constituída por acordes diatônicos. Porém, é interessante o tratamento dado à harmonia. Observamos a utilização de acordes com diferentes tensões agregadas (c.6,7,15,16,17), recurso típico na linguagem jazzística e acordes com quartas (justas e aumentadas) que não resolvem, gerando uma “suspensão” na harmonia (recurso que o compositor utilizará repetidas vezes na peça). No c. 7 produz-se uma surpresa harmônica com a aparição do Ré natural no baixo gerando um

acorde D7M(9)¹⁵ (bVIII), considerado acorde de empréstimo modal (ver fig.4). Segundo Ian Guest estes

acordes do vocabulário do tom menor em progressão de tom maior são considerados empréstimos modais. Estes acordes incluem em sua formação pelo menos uma das três notas características do tom menor que os distingue do homônimo maior (...). Basicamente, a presença de uma ou mais dessas quatro notas indica AEM. (Guest, 2006: 11)

Um aspecto rítmico importante e presente durante toda a peça é a síncope harmônica e melódica que o compositor utiliza, caracterizando o ritmo de forma pontual e tornando-o importante nas decisões de articulação e acentuação na performance, base da interpretação de músicas com traços populares.

Figura 4: *Danza de las manos*, melodia c.4-12

- Seção B (c.19-59)

Podemos considerar esta seção como a parte mais complexa da peça. Aqui observamos como o compositor trabalha a ideia de variação a partir do conceito das “mudanças”.

Nos c.19-27 aparece a primeira variação, e talvez a primeira referência concreta ao *malambo*. Podemos dividir a textura em três planos: melodia, acordes *plaque* e um *ostinato*

¹⁵ Utilizaremos neste trabalho a nomenclatura para o cifrado de acordes proposta no livro de Almir Chediak, “Dicionário de acordes cifrados”. Neste caso trata-se de um acorde de Ré Maior com sétima maior e nona (T, 3M, 5j, 7M, 9M).

no baixo que utiliza as cordas soltas do violão. A melodia dos c.19-20 é muito simples e sugere uma harmonização de IV-V-I, típica do gênero.

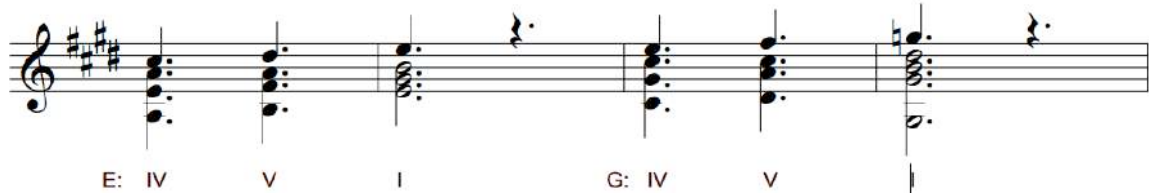


Figura 5: *Danza de las manos*, c.19-22-Harmonização tradicional da melodia

Porém, Aguirre utiliza acordes construídos a partir de intervalos de quartas (sonoridade sugerida também na relação intervalar das cordas soltas do *ostinato*), mascarando a clareza tonal e utilizando os paralelismos nos acordes, recurso idiomático do instrumento. Como descreve Scarduelli “(...) idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução”. (SCARDUELLI, 2007: 139)

A respeito da utilização de acordes paralelos e cordas soltas nos baixos como pedal, presentes nesta seção, Scarduelli comenta acerca dos recursos idiomáticos explícitos:

São aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de idéias ou motivos musicais. Um dos mais recorrentes é o movimento paralelo de acordes ou intervalos harmônicos acompanhados por nota pedal em corda solta. (SCARDUELLI, 2007:143)

A partir do c.21, a melodia é trabalhada em sequencia sugerindo justaposições tonais¹⁶, recurso também típico do malambo, mas neste caso utilizando acordes quartais.

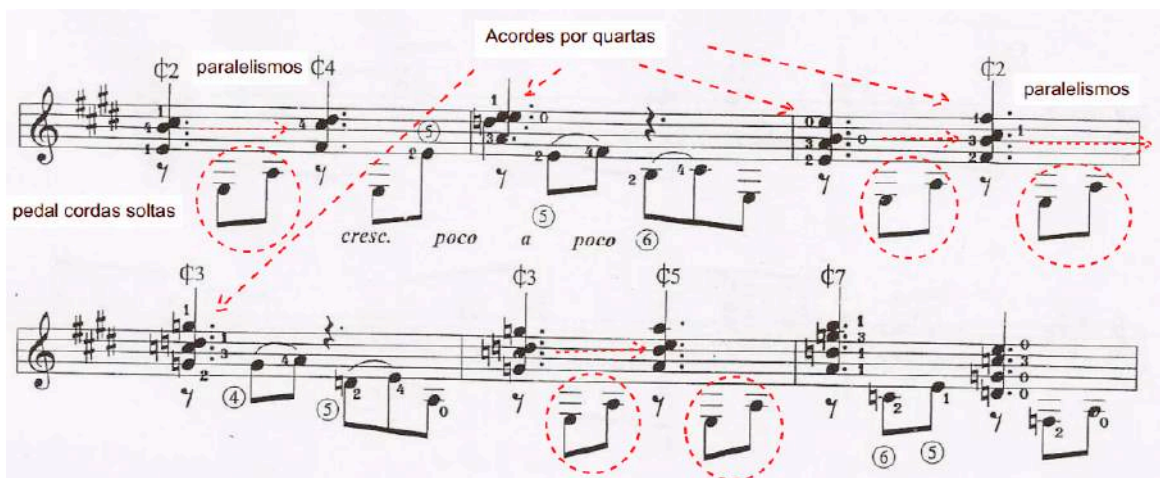


Figura 6: *Danza de las manos*, c.19-24

¹⁶ No caso do Malambo tradicional é usual observar a sequencia IV-V-I entre tonalidades distantes sem utilizar dominantes secundarias para unir as diferentes regiões harmônicas.

No final da seção, a melodia conclui na tônica principal, mas é harmonizada com um acorde dominante com notas alteradas, o que gera uma instabilidade que será resolvida na seção seguinte.

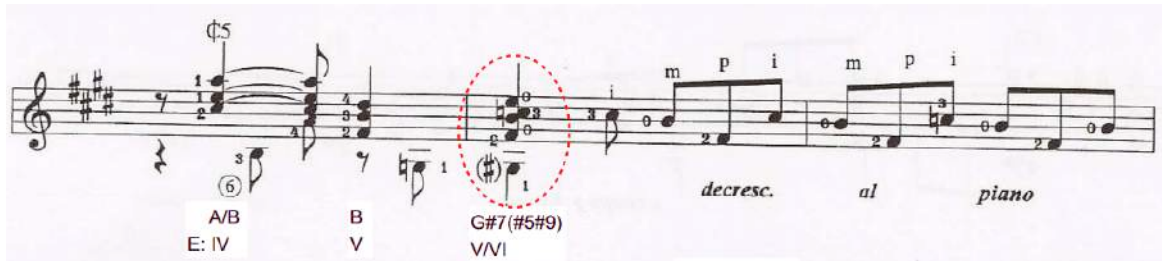


Figura 7: *Danza de las manos*, c.25-26

Na variação seguinte, o compositor explora a sonoridade das cordas soltas, recurso idiomático, com dois acordes de estrutura idêntica.

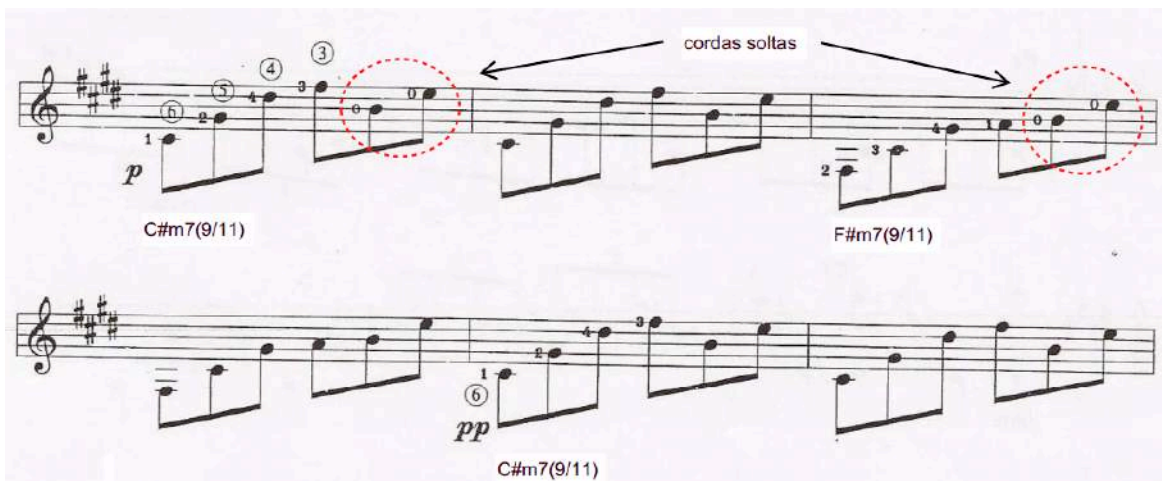


Figura 8: *Danza de las manos*, c.28-33

Do arpejo anterior surge uma nova variação da melodia que utiliza a síncope harmônica e melódica outra vez. A harmonia começa a tornar-se difusa ao utilizar acordes com tensões cromáticas agregadas, como por exemplo, no c.38, Eb7M #9#11; e c.44, F#7M (#11). A respeito desta passagem, Isaac afirma que:

Estes acordes partem de uma concepção que ele gostava muito no piano e ia ao violão para ver se era factível. Toda a sua harmonia de base parte do piano. A obra torna-se muito difícil em algumas passagens pela carga harmônica, onde fica claro que ele quer isso e uma nota que a gente tira já não soa igual. (ISAAC, 2013)¹⁷

¹⁷ Estos acordes parten de una concepción que a él le gustaba mucho en el piano e iba a la guitarra para ver si era factible. Toda su armonía base parte del piano. La obra se vuelve muy difícil en algunos pasajes por la carga

Na figura 9 apresentamos uma redução harmônica desta passagem, reinterpretando algumas enarmonias.

Figura 9: *Danza de las manos*, c.36-51: redução harmônica

No c. 47 aparecem duas quiálteras de quatro colcheias, figura rítmica usual no gênero. Podemos observar esta figuração também em outros malambos¹⁸. Já as quiálteras de quatro e cinco colcheias do c.51 podem ser pensadas com uma ideia de glissando em acelerando, não havendo a necessidade de um rigor rítmico exato.

Figura 10: *Danza de las manos*, c. 51

A última variação da seção B da peça começa no c.52. Contrastando com o plano harmônico anterior, observamos aqui uma volta à tonalidade original em uma seção predominantemente diatônica. Novamente, no c.54, o compositor utiliza os paralelismos de acordes como recurso idiomático para harmonizar o final da melodia. Uma harmonização padrão da descida cromática (Lá#-Lá-Sol#) da melodia seria F#7-B7-E (V/V-V7-I). Porém Aguirre aproveita a ideia cromática e os recursos próprios do instrumento para gerar instabilidade e cores harmônicas diferentes (ver figura 11).

Nos últimos três compassos da seção B se produz uma densificação harmônica, gerando uma instabilidade tonal e culminando no clímax da peça com a nota mais aguda da obra sobre um acorde com tensões agregadas. A melodia culmina na sensível tonal e a

armônica, donde queda claro que él quiere eso y una nota que le quitamos ya no suena igual. Informação obtida por entrevista, em 18 de ago. de 2013, do Sr. Eduardo Isaac, violonista e professor, em Mar del Plata.

¹⁸ Ver por exemplo os *malambos*: *El Arreo* de Carlos Moscardini e *Cruz del Sur* de Atahualpa Yupanqui, entre outros.

harmonização sugere um acorde de Mi maior, mas com 4ª aumentada (Lá#) e 3ª menor (Sol).

Figura 11: *Danza de las manos*, c.52-59

- Seção A' (c.60-76)

Na reexposição da seção A, há um desvio melódico e harmônico (c.62) nos primeiros nove compassos. Observamos na Figura 12 as variações da melodia principal.

Figura 12: *Danza de las manos*, melodia c. 1-18 e c.60-68

Nos c.77-81 o compositor realiza uma coda para finalizar a peça a partir de um arpejo do acorde de tônica com 7ª maior agregada. Poderíamos chamar os últimos dois compassos de uma “brincadeira”, fazendo uma clara alusão à harmonização de IV-V-I com acordes triádicos tradicionais do *malambo*, mas finalizando com tensões cromáticas no acorde de tônica.

The image shows a musical score for guitar in 2/4 time. It features three measures with the following chords and fingerings: Measure 1: Chord A (IV), fingerings 1-2-3-4 on strings 1-4; Measure 2: Chord B (V), fingerings 1-2-3-4 on strings 1-4; Measure 3: Chord E7M(#11)(omit3) (I), fingerings 0-2-1-4 on strings 1-4. The word 'Deciso' is written above the first measure.

Figura 13: *Danza de las manos*, c.80-81

Considerações finais

A partir da análise e estudo realizado, observamos algumas características marcantes no estilo violonístico de Carlos Aguirre na *Danza de las manos*, e a sua perspectiva sobre o *malambo*.

Pelo fato do compositor ser pianista é interessante observar o tratamento que dado ao violão, traduzindo suas ideias harmônicas pensadas no piano (ISAAC, 2013). Consideramos a harmonia um aspecto identitário neste compositor, a partir de recursos típicos de outros gêneros musicais, como acordes com tensões agregadas (diatônicas e cromáticas) e acordes por quartas.

Consideramos fundamental, na construção da ideia interpretativa de uma peça, o conhecimento da linguagem do compositor e das fontes em que ele se baseia, sobretudo nas peças com traços de música popular, onde predomina fortemente a tradição oral.

Referencias bibliográficas

- AGUIRRE, Arsenio. *Rodar de espuelas. Transcripción de Osvaldo Burucuá*. Buenos Aires: EPSA Publishing, 2009.
- AGUIRRE, Carlos. *Imágenes*. Paraná, Argentina: Tráfico de arte, 2004.
- ARETZ, Isabel. *El folklore musical argentino*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- CHEDIAK, A. *Harmonia e improvisação vol.I. 5ª ed.* Rio de Janeiro: Lumiar, 1986.
- GUEST, I. *Harmonía: Método práctico vol. 2. 2ª ed.* Rio de Janeiro: Lumiar, 2006.
- ISAAC, Eduardo. **Eduardo Isaac**: depoimento [18 ago. 2013] Entrevistador: Rafael Iravedra. Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina. Entrevista concedida para Dissertação de Mestrado em Música.
- OCHOA, Ana María. *Músicas locales en tiempo de globalización*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2003.
- SABA, Lilian. *Malambo libre*. 2008. Disponível em <<http://www.epsapublishing.com>>. Acesso em: 13 de outubro de 2013.

SCARDUELLI, Fabio. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. 2007. Campinas, SP, 2007. 248p. Dissertação (Mestrado em Música) – UNICAMP, 2007.

Rafael Iruveda é formado em Violão pela UNLP (Argentina). Entre os anos 2008 e 2011 estudou com o professor Eduardo Isaac no Conservatório de Mar del Plata. Ocupou o cargo de professor ajudante na Faculdade de Belas Artes da UNLP, onde ministrou as disciplinas História da Música I e II. Atualmente, realiza o Mestrado em Música – Práticas Interpretativas na Universidade Federal do Rio Grande do Sul com o Prof. Dr. Daniel Wolff.

Ritmos de gêneros brasileiros na escrita violonística de Marco Pereira

Rafael Thomaz – UNICAMP/CAPES

rafaelthomaz@terra.com.br

Fabio Scarduelli – FAPESP

fabioscarduelli@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo tem como objetivo mostrar a presença e a utilização de ritmos de gêneros da música popular brasileira na obra do violonista e compositor Marco Pereira. Primeiramente, buscamos mostrar como o violonista apresenta a rítmica do violão acompanhado através de seu método de ritmos brasileiros e, depois, como o compositor adaptou essas figurações em suas peças para violão solo.

Abstract: This paper aims to show the presence and use of rhythms from popular music genres in the works of the Brazilian guitarist and composer Marco Pereira. First, we seek to show how the guitarist present the accompanist rhythmic guitar in his method of Brazilian rhythms and then how the composer adapted these figurations in his solo guitar pieces.

O violonista brasileiro Marco Pereira tem utilizado com grande frequência os ritmos advindos de gêneros da música popular brasileira em suas peças para violão solo. Esses ritmos podem ser identificados em aspectos da melodia, mas em especial no acompanhamento dentro do contexto da peça. A música popular brasileira possui uma grande diversidade de gêneros e estruturas rítmicas e, também, um sem número de variações e ramificações de cada um deles. Tomaremos como referência, para este artigo, alguns gêneros de maior alcance e que também se encontram presentes nas obras de Marco Pereira. São eles o *samba*, o *choro*, o *frevô* e o *baião/côco*.

1. Adaptação dos ritmos ao violão

O acompanhamento rítmico do violão brasileiro representa um capítulo à parte na história do instrumento. É possível encontrar um enfoque rítmico bastante profundo desde os acompanhadores dos regionais de choro, passando pela batida característica de João Gilberto, os afro-sambas de Baden Powell, a intensidade e complexidade do violão de João Bosco até a grande diversidade atual. Além disso, quase todos os gêneros de canção popular no Brasil têm no violão seu principal instrumento de acompanhamento, tanto harmônico quanto rítmico.

O violão acompanhado brasileiro é dotado de diversos sotaques rítmicos

intimamente ligados às figurações executadas pelos instrumentos de percussão de cada gênero. Em gêneros como o baião e o frevo, por exemplo, o violão é utilizado de maneira estilizada fazendo referências às figurações básicas dos instrumentos de percussão. Em outros casos, como no samba e no choro, esteve presente na instrumentação desde o início e desenvolveu, ao longo do tempo, formas particulares de acompanhar ritmicamente.

Em seu livro sobre ritmos brasileiros, Marco Pereira, ao apresentar a primeira levada de **samba**, afirma ser esta “a maneira mais simples e eficaz de se reproduzir o ritmo do samba, normalmente gerado pela polirritmia de vários instrumentos de percussão, com apenas um violão” (PEREIRA, 2007, p.14). Entende-se, portanto, a partir desta informação que o violão busca fazer uma síntese das funções exercidas pelos diferentes instrumentos percussivos, como pode ser visto no exemplo abaixo. É possível observar que o violão executa uma variação do paradigma do Estácio¹ nas cordas mais agudas, de maneira semelhante à do tamborim. No grave os bordões variam em intervalos de quarta descendente (tocando fundamental e quinta do acorde) em imitação aos surdos de primeira e segunda das escolas de samba.



Exemplo 1 - Levada de samba (PEREIRA, 2007, p.14)

Já no **partido-alto** o violão imita quase totalmente a rítmica do pandeiro, alternando acordes mais graves e mais agudos como no exemplo abaixo extraído do livro de Marco Pereira:



Exemplo 2 - Levada de partido-alto (PEREIRA, 2007, p.15)

¹ SANDRONI (2001) apresenta o “paradigma do Estácio” como a inovação rítmica feita pelos sambistas do Estácio que distanciou o samba do maxixe.

O acompanhamento do **choro** no violão possui uma história longa de desenvolvimento na qual não se manteve apenas como instrumento rítmico-harmônico, mas, especialmente no caso do violão de sete cordas, também se tornou responsável por linhas de contraponto na região grave, conhecidas como baixarias. Apesar disso, a levada rítmica do choro é similar aos acentos realizados no pandeiro. Abaixo seguem pequenos excertos das sugestões rítmicas de Marco Pereira para as levadas de choro.



Exemplo 3 - Levada de choro (PEREIRA, 2007, p.37)



Exemplo 4 - Levada de choro-canção (PEREIRA, 2007, p.38)



Exemplo 5 - Levada de choro-canção - variante 2 (PEREIRA, 2007, p.39)

Podemos comparar as levadas acima a um exemplo extraído do método da pandeiro de Bolão (2003, p.104), no qual o autor apresenta cinco variações para execução do pandeiro no choro:



Exemplo 6 - Rítmica do pandeiro no choro (BOLÃO, 2003, p.104)

Para o **frevo**, Marco Pereira apresenta uma levada baseada na execução da caixa e na marcação do bumbo em semínimas, variando entre a fundamental e a quinta do acorde.



Exemplo 7 - Levada de frevo (PEREIRA, 2007, p.78)

No exemplo abaixo é possível observar a relação entre surdo, caixa e pratos, no frevo, sintetizada por Pladevall (2004, p. 38) para bateria:



Exemplo 8 - Rítmica da bateria no frevo (PLADEVALL, 2004, p.38)

No **baião** o triângulo realiza a condução rítmica e a zabumba, de forma

improvisada, faz a marcação e a linha-guia. Abaixo segue um exemplo da relação rítmica entre zabumba e triângulo no baião:

Exemplo 9 - Relação rítmica entre zabumba e triângulo no baião

O **baião** sugerido por Marco Pereira em seu livro de ritmos brasileiros é uma síntese entre os acentos de triângulo e zabumba. No grave há a célula rítmica executada pela zabumba e na região aguda os ataques se alternam entre os tempos fortes e o acentos (nos contratempos) realizados pelo triângulo. É importante notar que as notas agudas tem uma variação de altura entre os tempos e contratempos.

Exemplo 10 - Levada de baião (PEREIRA, 2007, p.61)

A levada apresentada por Marco Pereira para o **coco** é bastante complexa e pode ser dividida em duas camadas. A primeira é a dos acordes, na região mais aguda, em semínimas pontuadas seguidas por duas semicolcheias. A última semicolcheia é executada com *dead notes*, traduzindo literalmente: notas mortas. As notas mortas são ataques rítmicos com as cordas abafadas nos quais se ouve apenas o pulsar dos dedos da mão direita. A segunda camada é composta por notas na região médio-grave executadas pelos dedos polegar e indicador à imitação da rítmica executada pelo pandeiro ou pela zabumba. O exemplo abaixo encontra-se tanto no método sobre ritmos brasileiros quanto na introdução da peça *Bate-coxa*.

Exemplo 11 - peça *Bate-coxa* (compassos 1-4)

No caso das peças para violão solo, para que o diálogo entre melodia e

acompanhamento seja possível, os ritmos devem ser adaptados. Aqueles executados no violão acompanhante já são uma visão parcial das possibilidades existentes na percussão. No solo as dificuldades aumentam à medida que a melodia é priorizada. Portanto, na maioria dos casos de peças solo o acompanhamento será feito por uma visão ainda mais parcial da estrutura rítmica de um gênero, de maneira sintética, mostrando apenas elementos fundamentais a este, afim de que a melodia principal possa ocupar seu lugar de destaque sem que se percam de vista seus vínculos estilísticos. Muitas vezes a própria melodia já contém características rítmicas e de fraseado que definem o gênero em questão. Nestes casos, o acompanhamento pode simplesmente complementar a melodia, harmonizando-a ou criando movimento em suas pausas.

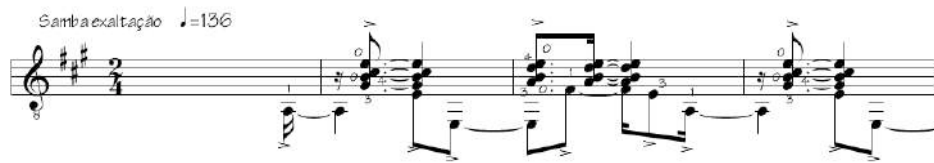
2. Ritmos de gêneros brasileiros na música de Marco Pereira

Em muitas das partituras publicadas, o autor identifica o gênero em que se baseia a composição através do título ou de indicações relacionadas ao andamento, como por exemplo, a indicação de *Samba Exaltação* na peça *Tempo de Futebol*, ou, a indicação *Tempo de Frevo* nas peças *Seu Tônico na Ladeira* e *Pixaim*. Nas composições é possível notar também que a notação varia entre os termos tradicionais em italiano (*Andantino*, *Allegro*, *Leggero*) e termos em português como dedicatórias, nomes de gêneros musicais (*Maxixe*, *Choro-canção*, *Choro-lento*, *Samba Exaltação*) e indicações técnico-expressivas.

2.1. Samba

As peças *Tempo de Futebol* e *Num Pagode em Planaltina* são construídas sobre a estrutura rítmica do samba de partido-alto. A levada característica de tal gênero não está presente durante todo o desenrolar das peças, mas os acentos rítmicos e linhas de contraponto estão fundados sobre este ritmo.

Na peça *Tempo de Futebol* a introdução é composta por uma variação da levada de partido-alto. Nos compassos 1 a 9 a composição se parece mais com uma levada de acompanhamento, possivelmente como uma preparação à melodia presente a partir deste trecho. Do compasso 10 ao 25 a estrutura rítmica se subdivide em duas funções. Os ataques rítmicos agudos são tratados como blocos de acordes que reforçam a melodia e os ataques graves são executados pelo baixo. A seguir estão colocados dois excertos dos trechos tratados acima:



Exemplo 12 - Tempo de Futebol (compassos 1-4)



Exemplo 13 - Tempo de Futebol (compassos 9-16)

Os compassos 1 a 9 podem ser considerados como uma maneira de ambientar o ouvinte ao gênero da peça. Este recurso, somado às constantes citações rítmicas curtas, induzem o ouvinte a perceber a pulsação da levada durante a execução da melodia principal. Este tipo de procedimento ocorre porque é inviável tecnicamente manter o acompanhamento com tal riqueza de detalhes durante toda a música.

Já em *Num Pagode em Planaltina* o recurso descrito acima é utilizado entre os compassos 89 a 94. Podemos observar abaixo a levada escrita de maneira complexa, na qual as notas em círculos brancos indica que se deve “percutir os dedos 2 e 3 da mão esquerda (esticados) sobre as cordas sem tirar da posição” (PEREIRA, 1987, p.7). A haste com colchetes voltada para cima mostra que se deve percutir os dedos i, m, a da mão direita (com as unhas) contra as cordas na altura da boca do violão, mantendo a posição natural da mão direita. Já a haste com colchetes para baixo indica que se deve “ferir as notas marcadas (com i, m, a) sem colocar pressão na pestana de modo a conseguir um som abafado sem definição exata de altura”.



Exemplo 14 - Num Pagode em Planaltina (compassos 89-92)

Ainda em *Num Pagode em Planaltina* podemos encontrar células rítmicas do acompanhamento de partido-alto em meio ao movimento melódico, como nos compassos

53 e 54 do exemplo a seguir:

Exemplo 15 – Num Pagode em Planaltina (compassos 50-58)

O trecho acima é bastante ilustrativo em relação ao tipo de construção textural aplicado por Marco Pereira em quase todos os sambas. Partindo da premissa de que o acompanhamento não precisa ocorrer durante toda a exposição da melodia, o compositor alterna entre as texturas monofônica, homofônica e polifônica. Os compassos 50 e 51 podem ser considerados homofônicos, pois o acompanhamento apenas dá suporte à melodia. Os compassos 52 e 56 são monofônicos, pois a melodia aparece sozinha, sem nenhum tipo de complemento. Já os compassos 53, 54, 57 e 58 são considerados polifônicos, pois as vozes se movimentam de maneira independente.

As peças *Tio Boros* e *Samba Urbano* apresentam situações similares. Em ambas o tema **A** é tocado em blocos de acordes seguindo a rítmica da melodia, o que configura uma textura homofônica. O ritmo de samba nestes trechos fica subentendido através da melodia. Podemos observar a seguir no trecho extraído da peça *Samba Urbano*:

Exemplo 16 - Samba Urbano (compassos 25-34)

Em *Tio Boros* a levada rítmica só aparece realmente a partir do compasso 91 e sugere uma influência do samba-funk². Essa influência pode ser percebida tanto pela condução rítmica do baixo quanto pela escrita diferenciada que indica, através das notas circuladas, um *pizzicato Bartok*, e através das notas com cabeça em x a percussão do polegar na sexta corda. As duas técnicas são descritas na partitura como *slap*, técnica muito utilizada no contrabaixo elétrico, especialmente no funk.

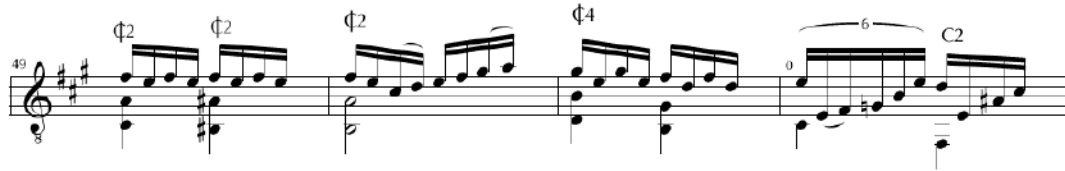
Exemplo 17 - Tio Boros (91-98)

2.2. Choro

O acompanhamento utilizado por Marco Pereira em suas músicas com características do choro apresenta algumas peculiaridades. A primeira delas é a constância da melodia. Em seus choros, a melodia apresenta atividade rítmica intensa e constante, sendo possível destacar diversos trechos onde a mesma é composta por semicolcheias ininterruptas durante vários compassos. Essa característica leva o compositor a pensar o acompanhamento de maneira bastante econômica, feito muitas vezes apenas por uma nota no baixo, configurando a distribuição de baixo e melodia. Outra possibilidade nesse tipo de situação é a presença de acordes sublinhando acentos melódicos, de maneira que se caracterizam não como um acompanhamento independente, mas apenas um apoio harmônico à melodia. Podemos observar exemplos do que foi descrito acima nas peças *Amigo Léo*, *Irene*, *Choro de Juliana – Micuim*, *Chamego*, *Pixula* e *Sará*.

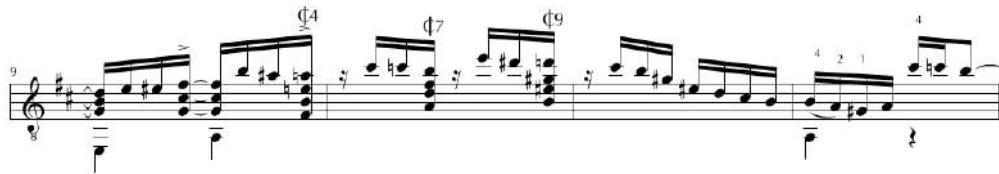
² Marco Pereira (2007, p.30) define o samba-funk como a fusão rítmica surgida no final da década de 1960 liderada inicialmente pelo pianista Don Salvador e o grupo Abolição. O samba-funk teve também como referência a Banda Black Rio na década de 70.

O trecho abaixo, extraído da peça *Choro de Juliana – Chamego*, mostra a melodia constante acompanhada por notas marcando apenas o tempo forte.



Exemplo 18 - Choro de Juliana - Chamego (compassos 49-52)

A seguir, o trecho retirado da peça *Choro de Juliana – Pixula* possui, em apenas quatro compassos, a alternância entre apoios harmônicos sob acentos melódicos, melodia de forma monofônica e baixo com melodia.



Exemplo 19 - Choro de Juliana - Pixula (compassos 9-12)

Outra característica marcante do acompanhamento do choro é o movimento melódico do baixo, chamado de *baixaria*. Por apresentar dificuldades técnicas de execução simultânea, as baixarias são mais aplicadas nos momentos de “respiração” da melodia. Podemos observar no trecho a seguir, da peça *Choro de Juliana – Pixula* a alternância entre melodia e baixaria e também a presença dos elementos de acompanhamento discutidos anteriormente.



Exemplo 20 - Choro de Juliana - Pixula (compassos 1-8)

Em trechos onde a melodia possui notas mais longas o acompanhamento é feito como nas levadas apresentadas no item 1 deste artigo. Podemos observar isso no trecho a seguir retirado da peça *Choro de Juliana – Micuim*.



Exemplo 21 – Choro de Juliana – Micuim (compassos 26-29)

2.3. Frevo

O frevo é um gênero pouco explorado nas composições para violão de uma maneira geral. Algumas questões explicam essa escassez de frevos para violão solo: a) a tradição das bandas de rua do frevo, onde os instrumentos característicos são a percussão e os metais; b) a soma de melodia com grande atividade rítmica e andamento muito rápido; c) a dificuldade de harmonizar as melodias no violão, mantendo a condução rítmica.

A solução encontrada por Marco Pereira em seus dois frevos *Pixaim* e *Seu Tônico na Ladeira* foi apenas apoiar harmonicamente os acentos da melodia ou harmonizá-la em alguns trechos. O trecho a seguir, extraído da peça *Seu Tônico na Ladeira*, exemplifica esse procedimento.



Exemplo 22 - Seu Tônico na Ladeira (compassos 6-15)

No trecho seguinte podemos observar o uso da harmonização em bloco como reforço harmônico a melodia, resultando em um acompanhamento simples, mas eficaz na peça *Pixaim*.



Exemplo 23 - Pixaim (compassos 51-55)

Em alguns trechos em que a melodia é formada por acordes arpejados o

acompanhamento passa a ser apenas o baixo, que cumpre a função de marcação normalmente destinada aos bumbos e/ou surdos nas bandas de frevo. Abaixo segue um exemplo deste recurso na peça *Seu Tônico na Ladeira*.



Exemplo 24 - Seu Tônico na Ladeira (compassos 131-135)

2.4. Baião e Coco

Com um menor número de peças compostas, o baião e o coco aparecem na obra de Marco Pereira nas peças *Bate-coxa*, *Pra Hermeto* e *Baião Cansado*.

Bate-coxa se baseia no ritmo do coco, apresentado em sua introdução, que é uma progressão de acordes que imita o ritmo executado pela zabumba ou pandeiro na região dos baixos, como já observamos no exemplo 8. Durante o restante da peça o acompanhamento é feito basicamente através de uma nota no baixo, articulada ritmicamente igual ao som grave da zabumba no ritmo de baião. Podemos observar a seguir um trecho da peça onde a melodia é composta por arpejos de acordes e o baixo acompanha em uma rítmica independente.



Exemplo 25 - Bate-coxa (compassos 21-24)

Nas peças *Baião Cansado* e *Pra Hermeto* o acompanhamento do baião, quando existente, é também marcado pela figura rítmica da zabumba. A introdução de *Baião Cansado* é composta por uma textura com três elementos: baixo, melodia (notas com hastes para cima) e complemento rítmico. O baixo executa a figura típica da zabumba e o complemento rítmico faz menção à acentuação do triângulo.

♩ = 80

8a. em Ré

5

1

Exemplo 26 - Baião Cansado (compassos 1-8)

Ainda em *Baião Cansado* o tema A é acompanhado por um ostinato grave em duas cordas soltas, o que facilita a execução melódica e mantém o ritmo sempre presente.

2

9

13

Exemplo 27 - Baião Cansado (compassos 9-16)

Referências:

BOLÃO, Oscar. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003.

PEREIRA, Marco. *Partituras das peças: Baião Cansado, Bate-coxa, Pixaim, Choro de Juliana, Seu Tonico na Ladeira, Tio Boros, Samba Urbano, Num Pagode em Planaltina, Tempo de Futebol*. Rio de Janeiro: Garbolights.

PEREIRA, Marco. *Ritmos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Garbolights. 2007

PLADEVALL, Jayme. *Bateria Contemporânea*. São Paulo: Irmãos Vitale. 2004.

SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente: Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917-1933). RJ, Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ, 2001

A obra para violão de Carlos Cruz: uma descrição dos manuscritos encontrados no acervo do compositor

Renan Colombo Simões – UFRGS

renansimoes@hotmail.com

Resumo: Este trabalho consiste na descrição dos manuscritos das obras para violão do compositor Carlos Cruz (1936-2011), identificados pelo autor em seu mapeamento do acervo de partituras do compositor.

Palavras-chave: Carlos Cruz. Violão. Manuscritos. Música de câmara.

Abstract: This paper is a description of the manuscripts of the guitar works by composer Carlos Cruz (1936-2011), identified by the author in his mapping of the composer's scores collection.

Keywords: Carlos Cruz. Guitar. Manuscripts. Chamber music.

1. Introdução

Carlos Vianna Cruz nasceu em Vitória (ES) a 11 de Setembro de 1936 e iniciou sua orientação musical com o pai, Clóvis Cruz, fundador de algumas das primeiras orquestras populares e sinfônicas do Espírito Santo (SILVA, 1986: 19). Mudou-se, em 1957, para o Rio de Janeiro, onde estudou com Hans Graff, Esther Scliar, Roberto Schnorrenberg (nos Seminários de Música da Pró-Arte) e, a partir de 1970, com César Guerra-Peixe. Atuou como diretor e supervisor musical em diversas emissoras de rádio e TV do país, onde produziu programas e assinou trilhas sonoras de novelas¹. Cruz é autor do *Hino Oficial da Cidade de Vitória*, premiado em 1979 em um concurso promovido pela prefeitura local; em 1982, conquistou os três primeiros lugares entre as doze obras finalistas no *I Festival de Música Capixaba*, respectivamente com *Sonatina* para piano, *Igreja dos Negros* para piano a quatro mãos e *Três Peças* para violão.

Em visita a seu acervo de partituras manuscritas, o autor identificou, através de um mapeamento, 16 obras orquestrais, 12 obras vocais, 38 obras de música de câmara e 38 obras para instrumento solista (34 para piano, 3 para violão e 1 para violino), muitas das quais diferentes versões de uma mesma obra; foram também encontrados arranjos de obras de outros compositores e diversas melodias de canções.

¹ Tais como *Dona Beija*, *Marquesa dos Santos* e *A Escrava Anastácia*.

2. *Passacalha*

Título	Instrumentação	Páginas	Ano
<i>Passacalha</i>	Escrita de piano	2	Sem data
<i>Passacalha</i>	Violino e violão	2 + capa	1970
<i>Passacalha</i>	Flauta ou violino e violão	3 + capa	1970

Quadro 1: Manuscritos da obra *Passacalha*

A obra *Passacalha* era considerada perdida até o mapeamento realizado pelo autor em 2012, no qual foram identificados dois manuscritos da mesma, bem como um manuscrito supostamente para piano (escrita em claves de Sol e Fá), mas sem indicação de instrumentação.

Os dois manuscritos encontrados datam de 02 de Março de 1970, provavelmente a data de finalização ou composição da peça, e não necessariamente dos manuscritos em questão – tal procedimento fora observado em diversas peças ao longo do mapeamento do acervo. A instrumentação indicada nos dois manuscritos é a de violino e violão, embora haja uma observação a caneta de “flauta ou” em cima da indicação de “violino” no manuscrito de três páginas.

3. *Imagens do Agreste/ Três Peças*

Título	Instrumentação	Páginas	Ano
<i>Nordestinas</i>	Violão	7 + 3 capas	Sem data
<i>Três Peças</i>	Violão	6 + capa	Sem data
<i>Imagens do Agreste</i>	Duas flautas, cordas e violão	32	1987
<i>Imagens do Agreste – Três Peças</i>	Duas flautas, cordas e violão	33 + capa (fotocópia com anotações)	1987
<i>Imagens do Agreste – Três Peças</i>	Violão, duas flautas e cordas	33 + capa	1987
<i>Imagens do Agreste</i>	Flauta e piano	4 (apenas flauta)	1995
<i>Imagens do Agreste</i>	Violino, violoncelo e piano	25 (incluindo partes individuais) + capa	1997
<i>Imagens do Agreste</i>	Violino e piano	12 + capa	1997
<i>Imagens do Agreste</i>	Violino solo, duas	35 + capa + 33 de	1997

	flautas, violão e cordas	partes individuais não datadas	
<i>Imagens do Agreste</i>	Flauta e piano	3 (apenas flauta)	1997
<i>Imagens do Agreste – Três Peças</i>	Dois violões	6	Sem data
<i>Imagens do Agreste – Três Peças</i>	Oboé, fagote e piano	29 + 2 capas (inclui parte de piano)	2004
<i>Três Peças</i>	Flauta e harpa	11 + capa	Sem data
<i>Imagens do Agreste – Três Peças</i>	Quatro ou oito violões	17	Sem data
<i>Imagens do Agreste</i>	Quatro ou oito violões	19 (de partes individuais)	Sem data

Quadro 2: Manuscritos da obra *Imagens do Agreste/Três Peças*

A obra em questão fora a mais retrabalhada por Cruz: foram realizadas dez diferentes versões, sob os títulos *Imagens do Agreste*, *Imagens do Agreste – Três Peças*, *Três Peças*, *Nordestinas* e *Gravuras do Nordeste*. Ainda que os manuscritos mais antigos não sejam datados, pode-se inferir que o manuscrito de *Nordestinas* seja anterior ao de *Três Peças*, visto que o primeiro está escrito a lápis e o segundo a caneta (característico de Cruz para uma versão mais definitiva), bem como pelo fato do título *Nordestinas* não ter sido utilizado em nenhuma outra versão da obra.

Pode-se supor também que o primeiro manuscrito de *Três Peças* date de 1981, ano de sua publicação, ou antes, e que a versão para dois violões, sob o título de *Imagens do Agreste*, date de 2001, ano em que esta versão fora encomendada pelo Duo Teixeira-Mayer (TEIXEIRA NETO, 2012: 65). O título *Gravuras do Nordeste* fora encontrado apenas em uma parte editada de Violinos I, mas pode também ser identificado pelo desenho de marcas de corretivo e de borracha nos três manuscritos de 1987, bem como em diversas partes individuais encontradas.

Dadas estas observações sobre a obra em questão, localizamos:

- Duas versões para violão solo, sob os títulos *Nordestinas* e *Três Peças*, não datadas;
- Três grades distintas para duas flautas, cordas e violão, já sob o título *Imagens do Agreste*, todas datadas de 12 de Julho de 1987. Foram também encontrados três conjuntos de partes individuais de Flauta I, Flauta II, Violão, Violinos I, Violinos II, Violas, Violoncelos e Contrabaixo, não datadas, mas que correspondem provavelmente às grades de 1987;

- Duas versões para flauta e piano, mas que apresentam apenas a parte de flauta, e que datam de 14 de Abril de 1995 e 18 e Agosto de 1997;
- Uma versão para violino, violoncelo e piano, datada de 11 de Maio de 1997;
- Uma versão para violino e piano, datada de 02 de Junho de 1997;
- Uma versão para violino solo, duas flautas, violão e cordas, datada de 02 de Junho de 1997;
- Uma versão para dois violões não datada;
- Uma versão para oboé, fagote e piano, datada de 15 de Junho de 2004.
- Uma versão para flauta e harpa não datada, sob o título *Três Peças*;
- Duas partituras para quatro ou oito violões, uma constituída pelas partes individuais e outra pela grade, não datadas;

4. Banda de Congos

Título	Instrumentação	Páginas	Ano
<i>Banda de Congo</i>	Dois violões	4	Sem data
<i>Banda de Congos</i>	Dois violões	4	1999
<i>Banda de Congos</i>	Quatro violões	9 + capa + partes individuais de 2 p. cada	2002

Quadro 3: Manuscritos da obra Banda de Congos

Identificamos dois manuscritos para dois violões da obra *Banda de Congos*: um sob o título *Banda de Congo*, a lápis e não datado, e outro já com o título no plural, escrito à caneta e datado de 11 de Setembro de 1999. Cruz retrabalhou-a para quatro violões posteriormente, e este manuscrito data de 11 de Abril de 2002 e contém as partes individuais.

5. Lendas Capixabas

Título	Instrumentação	Páginas	Ano
<i>Lendas Capixabas</i>	Violão	7 + capa	2000
<i>Lendas Capixabas</i>	Violão	12 + capa	2000
<i>Lendas Capixabas</i>	Violão e orquestra de câmara	52 + capa	2001

Quadro 4: Manuscritos da obra Lendas Capixabas

Os dois manuscritos para violão solo da obra *Lendas Capixabas* datam de 25 de Fevereiro de 2000, embora haja alguns indícios de que a versão de sete páginas seja anterior à de doze: a primeira fora escrita a lápis e a segunda, a caneta; a segunda caracteriza-se por uma escrita mais idiomática para o instrumento do que a primeira, e este caráter fora mantido na versão posterior às duas (SIMÕES, 2013: 3-4). A obra fora

retrabalhada por Cruz para violão e orquestra de câmara², e este manuscrito data de 11 de Maio de 2001.

6. Outras obras

Título	Instrumentação	Páginas	Ano
<i>Gravuras de Debret</i>	Violão	9 + capa	2005
<i>Engenho</i>	Flauta e violão	1	Sem data
<i>Suíte em Três Movimentos</i>	Trompete e violão	7 (edição e anotações)	Sem data

Quadro 5: Outras obras

Última obra de Cruz para violão, *Gravuras de Debret* fora dedicada ao violonista Paulo Pedrassoli, e o único manuscrito encontrado data de 18 de Dezembro de 2005. Cruz utiliza-se, nos dois primeiros movimentos, de temas das suas *50 Peças Progressivas para Piano*, respectivamente das peças de números 21 (*Gravuras de Debret*) e 16 (*Senzala*).

Entre as diversas melodias encontradas no acervo de Carlos Cruz, identificamos *Engenho*, uma melodia acompanhada com a indicação “flauta + violão”. A parte do violão, cifrada, possui alguma notação rítmica para os instrumentos de percussão indicados na partitura (reco-reco, atabaque e chocalho) e, por sete compassos, um acompanhamento escrito para o violão.

Suíte em Três Movimentos, original para flauta e clarineta, fora adaptada para trompete e violão em 2003; identificamos, no acervo, uma página com anotações de Cruz sobre a obra em questão; ademais, o violonista Moacyr Teixeira cedeu-nos uma fotocópia da edição para flauta e clarineta que contém anotações sobre a adaptação.

Referências

CRUZ, Carlos. *Banda de Congo*. Dois violões. Partitura manuscrita a lápis, s/d.

_____. *Banda de Congos*. Dois violões. Partitura manuscrita a caneta, 1999.

_____. *Banda de Congos*. Quatro violões. Partitura manuscrita a caneta, 2002.

_____. *Brasil: Música na História (50 peças progressivas para piano)*. Manolo Cabral, piano. Aracruz Celulose S.A. Vitória, 1985. (LP)

_____. *Engenho*. Flauta e violão. Partitura manuscrita a caneta, s/d.

_____. *Gravuras de Debret*. Violão. Partitura manuscrita a lápis, 2005.

² Flauta, oboé, clarineta, fagote, cordas, guarará (tambor) e maracá (chocalho).

- _____. *Gravuras do Nordeste*. Violinos I. Edição desconhecida, s/d.
- _____. *Imagens do Agreste*. Duas flautas, cordas e violão. Partitura manuscrita a lápis, 1987.
- _____. *Imagens do Agreste*. Flauta e piano [apenas parte de flauta]. Partitura manuscrita a caneta, 1995.
- _____. *Imagens do Agreste*. Flauta e piano [apenas parte de flauta]. Partitura manuscrita a caneta, 1997.
- _____. *Imagens do Agreste*. Partes individuais 1. Fotocópia, s/d.
- _____. *Imagens do Agreste*. Partes individuais 2. Partitura manuscrita a caneta, s/d.
- _____. *Imagens do Agreste*. Partes individuais 3. Fotocópia, s/d.
- _____. *Imagens do Agreste*. Partes individuais 4. Partitura manuscrita a caneta, s/d.
- _____. *Imagens do Agreste*. Quatro ou oito violões (partes individuais). Partitura manuscrita a caneta, s/d.
- _____. *Imagens do Agreste*. Violino e piano. Partitura manuscrita a caneta, 1997.
- _____. *Imagens do Agreste*. Violino solo, duas flautas, violão e cordas. Partitura manuscrita a caneta, 1997.
- _____. *Imagens do Agreste*. Violino, violoncelo e piano. Partitura manuscrita a caneta, 1997.
- _____. *Imagens do Agreste – Três Peças*. Dois Violões. Partitura manuscrita a lápis, s/d.
- _____. *Imagens do Agreste – Três Peças*. Duas flautas, cordas e violão. Fotocópia com anotações a lápis e caneta e marcas de corretivo, 1987.
- _____. *Imagens do Agreste – Três Peças*. Oboé, fagote e piano. Partitura manuscrita a caneta, 2004.
- _____. *Imagens do Agreste – Três Peças*. Quatro ou oito violões. Partitura manuscrita a lápis, s/d.
- _____. *Imagens do Agreste – Três Peças*. Violão, duas flautas e cordas. Partitura manuscrita a caneta, 1987.
- _____. *Lendas Capixabas*. Violão. Partitura manuscrita a caneta, 2000.
- _____. *Lendas Capixabas*. Violão. Partitura manuscrita a lápis, 2000.
- _____. *Lendas Capixabas*. Violão e orquestra de câmara. Partitura manuscrita a caneta, 2001.
- _____. *Nordestinas*. Violão. Partitura manuscrita a lápis, s/d.
- _____. *Suíte em Três Movimentos*. Flauta e clarineta. Edição desconhecida com anotações, s/d.

_____. *Três Peças*. Flauta e harpa. Partitura manuscrita a lápis, s/d.

_____. *Três Peças*. Violão. Partitura manuscrita a caneta, s/d.

SILVA, Osmar. *Música popular capixaba: 1900-1980*. Vitória: DEC-SEDU, 1986.

SIMÕES, Renan Colombo & WINTER, Leonardo Loureiro. *Lendas Capixabas* de Carlos Cruz: descrição, análise e comparação das fontes manuscritas. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XXIII, 2013, Natal. MENDES, Jean Joubert de Freitas Mendes (Coordenador geral). *Anais...* Natal, 2013.

TEIXEIRA NETO, Moacyr. *Inventário e catalogação do acervo arquivístico da música erudita capixaba*. 1ª edição. Vitória: FUNCULTURA/ SECULT-ES, 2012.

Renan Colombo Simões é mestrando em Música (Práticas Interpretativas – Violão) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharel em Música pela Faculdade de Música do Espírito Santo (FAMES). Atuou como instrutor do Laboratório de Alta Performance em Instrumento na FAMES entre 2010 e 2011 e obteve seis prêmios de 1º lugar em concursos competitivos nacionais e internacionais.

Leitura à primeira vista na perspectiva de violonistas especialistas

Ricardo Arôxa - Universidade Federal da Bahia

ricardo.a.m.aroxa@gmail.com

Resumo: Dentre diversas questões de aprendizado encontradas na formação violonística, a falta de aptidão na leitura à primeira vista parece ser uma das mais paradigmáticas. No entanto, conhecemos casos de violonistas que possuem esta habilidade em nível de expertise tais como Eduardo Fernández, Fábio Zanon, Nicolás de Souza Barros, Mario Ulloa, Eduardo Meirinhos, Paulo Porto Alegre e Caroline Delume. Pretendemos com esse trabalho proporcionar o diálogo entre esses especialistas e a literatura científica da área a respeito da importância dessa habilidade na formação estudante de violão.

Palavras-chave: leitura à primeira vista; violão; especialistas.

Abstract: Among many issues on the classical guitar learning process, the lack of ability on sight reading seems to be one of the most crucial. Nonetheless, we know some classical guitarists whom has an expertise on that matter such as Eduardo Fernández, Fábio Zanon, Nicolás de Souza Barros, Mario Ulloa, Eduardo Meirinhos, Paulo Porto Alegre e Caroline Delume. We intend with this current paper initiate a discussion among classical guitarists who masters sight-reading and the scientific literature about that skill and its importance to classical guitar students.

Keywords: sight-reading; classical guitar; experts.

1. Introdução

O ensino de instrumento está imerso em um sem número de questões oriundas da influência significativa de um modelo no qual a figura do professor é considerada o acúmulo de conhecimento para a qualidade da aprendizagem. Sob o viés da relação comum entre “mestre” e “discípulo” percebemos a transmissão vertical de conhecimento de ambos os lados na qual o conhecimento empírico do professor de instrumento parece ser também autenticado por sua trajetória artística.

Se por um lado podemos observar relevantes pesquisas que advogam por um modelo de ensino centrado no aluno em seu processo de autonomização, outras argumentam que o influente e criticado modelo tradicional, apesar disso, consegue ser o principal meio para a formação do instrumentista em nível de *expertise* musical.

A aprendizagem do violão clássico se mostra claramente vinculado a exemplos de violonistas de carreira seja como modelos de técnica, sonoridade, expressão musical ou outras competências da performance em alto desempenho. Embora entendamos que o conhecimento musical empírico materializado nas performances ou na trajetória artística destes violonistas sejam fatores motivacionais relevantes para o aluno, percebemos que o ensino do violão sofre com paradigmas que conduzem a um aprendizado enfaticamente solístico e cinestésicamente memorizado do repertório. Nesse sentido, a falta de aptidão na leitura à primeira vista dificulta a inserção desse aluno em um mercado de trabalho que demanda uma interação frequente entre músicos, tal como sugerem as carreiras e concepções dos violonistas em questão.

O presente trabalho é um recorte de pesquisa de mestrado em Educação Musical sobre a leitura à primeira vista no violão (ARÔXA, 2013) e tem como objetivo fazer uma discussão essencialmente empírica entre o que especialistas em leitura à primeira vista entendem sobre questões da formação instrumental no desenvolvimento desta habilidade e como é pensado o assunto a partir da literatura científica da área. Para tanto, salientamos que todas as traduções são de nossa autoria.

2. Fundamentação teórica

O ensino de instrumento tem sido observado e questionado de diversas formas que convergem no objetivo de otimizar o aprendizado do aluno. Com isso, um conceito discutido com frequência e relacionado a muitas atividades humanas é o da *prática deliberada*. Segundo Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993: 368) se conceitua como “atividades especialmente designadas para aperfeiçoar níveis de performance”. O conhecimento e planejamento dessas atividades implica na percepção das variáveis e seleção de quais atividades e estratégias proporcionam a otimização do aprendizado. Essa ideia é próxima do que se conhece como *metacognição* (FLAVELL, 1979), que Nisbet e Shucksmith (1986) resumem em “aprender a aprender”.

Esses dois conceitos gerais estão associados à figura de um *praticante reflexivo* (SCHON, 2000), que *autorregula* suas ações (NIELSEN, 2001). Em outras palavras, um estudante ativo em sua aprendizagem, significativamente diferente do que se percebe no modelo tradicional outrora mencionado. Outro pilar da educação instrumental contemporânea é a atenção ao estado motivacional do aluno (NIELSEN, 1999), que acreditamos ser um fator relevante para atingir em performance em nível de *expertise* (HALLAM, 2002)

A aprendizagem da leitura musical e a habilidade da leitura à primeira vista podem ser observadas com valores antagônicos entre a Educação Musical e Pedagogia do Instrumento, a depender do ponto de vista. Na ótica de autores que criticam negativamente a forma como se dá o ensino de música no modelo tradicional, a leitura musical se configura como “código abstrato que se esgota em si mesma” (PENNA, 1995: 105). Por outros autores, dicotomicamente, podemos perceber a habilidade da leitura à primeira vista como subsídio à independência do aluno enquanto músico (GREGORY, 1972). Nesse sentido, concordamos com o segundo autor.

O conceito de leitura à primeira vista tem sido utilizado de diversas formas, como tocar *a prima vista* (GABRIELSSON, 2003: 243), ou na visão de um regente poderia ser a “atividade de ler silenciosamente através da partitura, enquanto imagina ou executa os

movimentos apropriados da regência” (LEHMANN; MCARTHUR, 2002: 135). Todavia entendemos a leitura à primeira vista como:

[...] a habilidade que proporciona uma execução musical com o mínimo de ensaio possível (seja gestual ou mental), com vistas a se aproximar do cuidado expressivo e técnico de uma performance ensaiada ao máximo possível (ARÔXA, 2013: 33)

3. Materiais e método

A pesquisa que originou este trabalho utilizou o diálogo entre o referencial bibliográfico-documental e a fonte de conhecimento empírica de violonistas de carreira consolidada que também são reconhecidos no meio pela proeminente aptidão na leitura à primeira vista. Estes violonistas foram consultados através de entrevistas semiestruturadas presenciais ou por email.

Para a discussão que se segue serão utilizados trechos das entrevistas de: Eduardo Fernández, uruguaio, membro da Universidad de la República em Montevideo; Fábio Zanon, brasileiro, professor visitante da Royal Academy of Music em Londres; Nicolas de Souza Barros, brasileiro, professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; Mario Ulloa, costarriquenho radicado no Brasil, professor da Universidade Federal da Bahia; Eduardo Meirinhos, brasileiro, professor da Universidade Federal de Goiás; Paulo Porto Alegre, brasileiro, professor da Escola de Música do Estado de São Paulo; e Caroline Delume, francesa, professora do Conservatoire National Supérieur de Musique et Dance de Paris, com citação explícita de seus nomes¹.

Para organizar o discurso e evitar o excesso de menção ao mesmo trabalho (ARÔXA, 2013), os nomes e sobrenomes dos violonistas mencionados serão usados nas citações com recuo de parágrafo e, apenas os sobrenomes, nas citações dentro dos demais parágrafos.

Desta forma, resultados essencialmente empíricos da pesquisa serão aqui expostos em tópicos categorizados através da análise dos testemunhos. Concomitantemente pontuaremos ideias de autores científicos sobre o assunto.

4. Discussão

Os violonistas entrevistados foram selecionados pela aptidão na habilidade em questão, não obstante serem reconhecidos, principalmente, por suas carreiras artística e docente. Aqui contribuirão com suas concepções sobre a formação do violonista e a importância da leitura à primeira vista nesse processo.

¹ Os entrevistados concordaram com a utilização explícita de seus nomes.

Para dividir a reflexão, categorizamos os seguintes tópicos: o problema da formação; metodologia do estudo do violão; o violonista e o músico; o violonista e outros instrumentistas; compromisso com a formação; e importância da leitura.

4.1 O problema da formação

Diversas lacunas de ensino durante a formação do violonista foram relatadas pelos entrevistados, desde as etapas iniciais dos estudos ao instrumento até o curso superior de música. Neste tópico conheceremos algumas dessas lacunas.

Ao se levar em conta a heterogeneidade com que se dão os estudos de violonistas antes de ingressar num curso formal, um primeiro aspecto que observamos foi de ordem organizacional do conteúdo na formação: como e o que priorizar? Técnica? Sonoridade? Repertório? Com isso, a leitura à primeira vista não é percebida como mais importante, como nos demonstra o comentário de Zanon:

Hoje em dia você tem aquele negócio: o sujeito estuda na escola, então a aula começa às duas e termina às três. E muitas vezes não dá para atender a todas as necessidades, então, claro, o professor tem que priorizar. E muitas vezes têm coisas que ficam para trás. Leitura é uma delas [...]. Eu acho que isso é um pouco falta de encontrar o espaço para aquilo dentro da rotina de aula (Fábio Zanon).

Ulloa sugere que conteúdos e competências poderiam ser mais equilibradamente trabalhados se o aluno, ingresso no curso superior, tivesse contato com o estudo de música mais cedo, ele enfatiza:

Quanto mais cedo se inicia, mais chance você tem de se desenvolver naturalmente no instrumento, no ouvido [...]. Porque tem repertório para manter, problema de leitura, de cultura musical. É diferente quando você vem de uma adolescência, uma infância em contato com a leitura. Então isso facilitaria a ocasião (Mario Ulloa).

Acreditamos que a iniciação musical formal do violonista se dá tardia pela maior proximidade do violão com a aprendizagem aurál do gênero de música popular e concordamos com Elmer (2009) quando conclui que nesse contexto a leitura acaba por não se tornar uma parte importante nesse estudo.

Outro problema identificado na formação do violonista é a forma como é selecionado o repertório. Zanon contribui com sua reflexão sobre isso:

O que acontece é que você tem um grande 'buraco' no ensino do violão, que é quando o sujeito que deixa de ser 'iniciante', [...] e de repente você vê o sujeito tocando *Prelúdios* de Villa-Lobos, *La Catedral*, enfim, aqueles grandes 'hits' do repertório de violão que todo mundo quer tocar para mostrar para os amigos, não é. Esse é o 'buraco' do meio que acaba

criando o grande problema de formação e de leitura entre eles (Fábio Zanon).

Essa fala de Zanon remete a de outro professor, entrevistado por Tourinho (2001: 175), dizendo que havia um aluno que tocava de cor um grande número de obras mais difícil do que seu nível técnico que não possibilitara associação correta entre a música escrita e a performance. No nosso trabalho, Meirinhos sugere que é uma questão comportamental do violonista jovem. Porto Alegre compara e analisa as necessidades de leitura entre músicos de orquestra e o violonista:

Eu acho que é uma coisa de comportamento agregado. Por exemplo, um dos fatos, violonista geralmente toca de cor. Não toca lendo. [...]. Então o violonista vai passando por cima das coisas, vai decorando, vai 'engramatizando', vai colocando na memória cinestésica, nos dedos, na memória muscular, aquelas informações, o mais rápido que for possível, para poder 'curtir', viver a fruição musical [...]. A partitura é um meio efêmero na mão desse violonista. O que não deveria ser (Eduardo Meirinhos).

O fato do violonista não precisar (será que não precisa mesmo?) do trabalho de leitura à primeira vista 'diário', como um músico de orquestra, faz com que a leitura repetida da música (ou seja, já não é mais à primeira vista) sirva apenas para decorar a música. E como o intérprete é avaliado pela sua performance, está 'tudo bem' (ninguém sabe da dificuldade que ele teve para ler aquela música) (Paulo Porto Alegre).

O problema de memorizar se dramatiza quando percebemos que a meta de aprendizado passa a se resumir na execução motora da peça e não nos artifícios expressivos da música. Delume traz uma visão mais ligada à psicologia cognitiva dentro da formação:

Os violonistas não tem um ouvido interno suficientemente desenvolvido para a leitura de partituras. Eles muitas vezes leem como se a partitura fosse um 'código de gestos' e não uma notação de intervalos e de harmonia para se ouvir diretamente (sem tocar) (Caroline Delume).

4.2 Metodologia do estudo do violão

Foi perguntado aos entrevistados que aspectos consideram importantes para alguém se tornar um "bom violonista". Fernández comentou que além de facilidade técnica, faz-se necessário uma boa metodologia no estudo. Nesse sentido, outros violonistas comentam e apontam faculdades que devem fazer parte desse processo de ensino e aprendizagem:

Foco mental é o mais importante de todos [...]. Vontade. Uma mente organizada, [com] clareza, porque às vezes a pessoa pode ter foco e vontade, e não organizar tão facilmente [as ideias]. Então você vê que pessoas que naturalmente sabem organizar as coisas, dividir, compartimentalizar atenção, tempo, como estudar a peça (...). [Além disso] deve-se praticar o elemento com coisas simples. Obviamente, se você

nunca estuda uma coisa, como você vai ficar bom naquela coisa. De forma que é necessária uma metodologia de prática disso (Nicolas de Souza Barros).

Existem vários talentos, o talento muscular que pode se desenvolver, e (...), mas tem um que eu acho fantástico, que é a focalização, a concentração [...]. Se você pudesse desenvolver o foco, pelo menos durante um bom tempo da vida [...] ter se dedicado a um estudo mais sério do instrumento. Concentrado, porque são muitos os aspectos que a pessoa tem que trabalhar, não é. Todos os aspectos que envolvem a técnica, sonoridade, *escalas, ligados*, limpeza. Todas essas habilidades e incorporar todos os parâmetros levam muito tempo. Tocar as alturas e as durações das notas é apenas um passo, mas tem muitas outras coisas super complexas: *vibratos, articulações, dinâmicas, agógicas, acelerandos, crescendos*. Todo esse universo, na música, para você ter controle disso no instrumento, leva muito tempo (Mario Ulloa).

Percebemos que saber administrar o tempo na condução dos conteúdos formativos do violão está além da vontade ou talento do aluno. Klickstein (2009: 6) sugere a divisão do estudo em cinco “zonas práticas”: material novo; material em desenvolvimento; prática de performance de um material já trabalhado; técnica do instrumento; e musicalidade. No quesito “musicalidade” o autor inclui o estudo da leitura à primeira vista. Além das competências necessárias ao aluno, tais como foco, vontade e organização do tempo, o professor precisa estar consonante com uma concepção de ensino customizado às necessidades do aluno, como Meirinhos advoga:

Existem certas facilidades e dificuldades inerentes de cada indivíduo. E o estudo do instrumento, ele tem que ser personalizado [...], individual, o que a universidade brasileira tem uma dificuldade muito grande em entender. Todo o trabalho didático [...] desse aluno tem que ser feito em cima de suas facilidades e dificuldades específicas [...] (Eduardo Meirinhos).

4.3 O “violonista” e o “músico”

Os entrevistados nos demonstram que a formação do instrumentista deve ultrapassar o aspecto do desenvolvimento meramente técnico e prol do intelectual, estético e cultural. Porto Alegre sugere que haja problemas apenas técnicos, mas também na formação intelectual do violonista. Curiosamente, três dos entrevistados demonstraram perceber limites entre a ênfase na formação técnica e motora e a formação que agrega valores de outras disciplinas, como se percebe em:

[Buscar repertório acima do nível técnico] acaba gerando um problema sério de leitura também, não só um problema obviamente de formação, não é [...]. Ou seja, você aprende uma música nova, não quer dizer que você se torna melhor violonista, nem melhor músico, e nem melhora tua leitura [risos] (Fábio Zanon).

[...] eu sempre tive uma ótica do violão como um instrumento [meio], e não como um fim. Sempre me considero um músico que toca violão, mas não um violonista no sentido estrito [...]. Acho que um violonista não deve ficar só no violão, tem que ter uma cultura musical ampla e uma cultura geral ampla também (Eduardo Fernández).

Na mesma direção, Meirinhos discorre sobre as competências que podem encerrar a dicotomia:

Bom, você perguntou o que fazer para ser um 'bom' violonista. Você não perguntou um bom 'músico'! Porque às vezes um bom violonista, nem sempre é um bom músico, e às vezes um bom músico, nem sempre é um bom violonista [...]. Então, para a formação de um bom violonista, o primeiro passo é um trabalho diligente, organizado, disciplinado, em cima das facilidades e dificuldades específicas daquele indivíduo [...]. Chega um ponto que começa a se confundir o que é ser um bom violonista e o que é ser um bom músico. Em certo momento o bom violonista vai ter que ser um bom músico, porque ele vai ter que comunicar sua arte de alguma maneira. Então, se aquele violonista, ele tem certa 'facilidade', em um trabalho em cima de inflexão, inflexões de frase musical, inflexões em cima de entendimento estilístico, em termos de contextualização interpretativa daquela obra, daquela peça, no seu contexto histórico. Tudo isso passa a ser a formação do músico (Eduardo Meirinhos).

Percebemos através dos especialistas que, no caso de estudantes de violão, há apreço pela facilidade técnico-motora do que pelo objetivo musical expressivo da performance. Essa é uma das características predominantes da formação tecnicista legado do modelo tradicional de ensino (JARDIM, 2002).

4.4 O violonista e outros instrumentistas

A prática de música de câmara na formação do instrumentista, tanto tem sido utilizada com fins didáticos quanto profissionais e, principalmente na segunda, permite a interação e socialização entre músicos de vários instrumentos.

No caso do violonista, percebemos que a ênfase no repertório solista o torna pouco frequentador de performances em grupo. Reciprocamente como causa e consequência essa lacuna provoca déficits na habilidade de leitura à primeira vista e resolução de problemas na preparação também da performance solista. Na prática, a maioria dos estudantes se sentem inseguros na preparação de performance em grupo. Nesse sentido, concordamos com Gaylen (2005: 57) quando diz que a habilidade da leitura à primeira vista pode ser prejudicada se todo o tempo de estudo é devoto à performance ensaiada.

Zanon argumenta sobre a falta de contato com a leitura desde cedo, como outros instrumentistas e sintetiza o problema em uma atitude comum do violonista:

[A leitura] dá subsídio para o estudante de música ampliar sua cultura. Se você tem uma leitura melhor, você lê mais! [risos] [...]. E principalmente para

melhorar a maneira como o violonista circula entre os outros músicos. Porque para o cara que está acostumado a tocar na orquestra infantil desde criança, a leitura nunca vai ser um trabalho para ele, agora para o violonista: - Ah , vamos tocar uma música junto? Ah tá, vou levar para casa, semana que vem a gente toca [risos] (Fábio Zanon).

Já Porto Alegre, além de concordar com Zanon, traz esclarecimentos sobre os limites do instrumento e peculiaridades do repertório camerístico para violão em comparação a outros instrumentos:

A música de câmara sempre ajuda [na leitura] e o repertório é bem grande, graças a Deus. Mas o violonista, com a já sua fatídica fama de não ser um bom leitor, passa a ser meio marginalizado no meio. Alie-se a isto ao pequeno volume do violão em relação aos outros instrumentos e a ausência de 'grandes obras' de 'grandes mestres' do passado [...]. Os outros músicos estão acostumados com Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms e outros, que só visitam o nosso repertório por meio de transcrições nem sempre felizes e sempre repudiadas pela comunidade musical. Nós temos Carulli, Giuliani, Matiegka, Mertz, Regondi. Sentiu o drama? Difícil [ver] o violonista manter grupos permanentes a não ser com outros violonistas, que sabem de todas as nossas dificuldades (de leitura, volume de som, repertório, etc). Aí você vai me perguntar então porque no repertório de câmara com violões não se desenvolve a leitura. Precisa perguntar, ou você já deduziu que o problema antes individual agora se torna comunitário? (Paulo Porto Alegre).

Os argumentos acima denotam como a ênfase exclusivamente solista, característica do modelo tradicional, acarreta mais do que problemas de aprendizado, a marginalização profissional do violonista perante outros instrumentistas o coloca em desvantagem no dinâmico mercado de trabalho de músicos da atualidade. Em consonância com isso, Fireman (2010: 64) observa que “participantes de grupos musicais normalmente são melhores leitores”.

Os especialistas confirmam a ideia de Fireman (2010): além de exímios solistas, a performance camerística tem sido uma prática frequente em suas carreiras.

4.5 Compromisso com a formação

Nossa fundamentação teórica advoga pela busca da autonomia do aluno e a leitura à primeira vista pode ser meio para tal (GREGORY, 1972). Todavia a transmissão vertical de conhecimento é clara na passividade de alunos de violão que não buscam participar da escolha de seu repertório e delega irreflexivamente a responsabilidade ao professor. Zanon acredita que deve existir nesse aluno a “curiosidade pela música, não só pelo violão”. Depois de comentar sobre um episódio ocorrido com um colega, durante seus estudos na Inglaterra, o violonista alerta sobre a necessidade haver o compromisso do aluno com sua própria formação:

Você não precisa ser um gênio da leitura para ser maestro, você precisa estudar. Você, conhecendo a música, para mim não interessa muito como que você aprendeu [...]. Cara, a gente não pode ser 'picareta'. Isso aí me deu um banho de profissionalismo, se eu vou fazer alguma coisa eu não posso ser picareta. Não pode, sabe, 'empurrar com a barriga' [...]. Não dá para você comprar um livro de violão e simplesmente ficar girando em torno daquelas peças [...]. Olha, eu acho que o principal é você ter curiosidade, quem não tem curiosidade não vai a lugar nenhum. O aluno que não tem curiosidade em conhecer música nova, ele começou mal [...]. O violão, que é um instrumento predominantemente solista ou camerista, a tua formação não te permite viver numa feliz ignorância (Fábio Zanon).

Percebemos nos comentários que essa “curiosidade” (Zanon); “vontade” (Souza Barros; Fernández); “compromisso com a música” (Meirinhos); e consciência do aprendizado, a concentração, o foco (Souza Barros; Ulloa) apontam para a figura do *praticante reflexivo*, segundo Schon (2000).

4.6 Importância da leitura

Muitos acreditam que a falta de aptidão na leitura à primeira vista do violonista deve-se inteiramente a problemas de idiomatismo do instrumento e essa razão, independente do fundamento, parece ser suficiente para que não se busque o desenvolvimento da habilidade. Possivelmente isso acontece por não se ter certeza da importância ou de como desenvolver a leitura na formação desse violonista. Na prática dos violonistas podemos identificar vários ângulos que demonstram os benefícios de uma leitura fluente e a necessidade de convencer o aluno dessa importância.

Ninguém ainda me falou no meio violonístico, da importância de se conhecer música profundamente (pelo menos entre os intérpretes) e assim acabamos perdendo a possibilidade da leitura analítica do que se está estudando e não apenas mera leitura [...]. Acredito que seja possível se desenvolver a leitura à primeira vista. É preciso também, antes de nada, muita vontade e perseverança. Precisamos convencer os violonistas da importância da leitura (Paulo Porto Alegre).

O comentário de Porto Alegre pode indicar que o entendimento de leitura à primeira vista para alguns violonistas (alunos ou não) é próximo a uma decodificação mecânica, como ler em voz alta ou digitar de um documento (FINE; BERRY; ROSNER, 2006), porém, sua subjeção aponta para a conotação analítica da tarefa, que por sua vez está de acordo com Drake e Palmer (2000: 28) quando mencionam que “a performance musical em uma tarefa de leitura à primeira vista envolve a identificação de eventos musicais, concepção estrutural de suas relações e a coordenação dos movimentos necessários para produzi-la”.

Souza Barros, professor de uma universidade federal, tem participado dos exames de habilidade específica do vestibular para o curso superior de violão desta instituição, que

exige como um de seus pré-requisitos a faculdade de ler com o mínimo de fluência, através de um curto exame de leitura de partitura, comum em outras universidades. Ele estima o resultado: “Sabe, de trezentas pessoas que fizeram, [...] em dez anos [...], três leram bem!”. Pensamos que se mesmo em cursos superiores de música não há consenso sobre sua importância, a própria heterogeneidade da formação musical anterior dos vestibulandos de violão anunciaria resultados nessa ordem.

Por outro viés, Fernández faz uma ligação direta entre o resultado de ter uma boa leitura e a motivação do aluno:

Eu acho que é muito importante que quem aprenda possa conseguir resultado rápido, porque isso estimula muito, a motivação se retroalimenta, a motivação do trabalho [...]. Eu consideraria o nível de leitura como uma das habilidades básicas que se tem que adquirir como parte necessária à sua aprendizagem (Eduardo Fernández).

Meirinhos traz sua impressão da habilidade, relatando, também situações em que precisou preparar obras em um curto período de tempo:

Bom, o violonista tem a tradição de ler mal, não é. De ser um mau leitor à primeira vista [...]. Bem, eu preciso lhe dizer que eu nunca trabalhei sistematicamente a leitura à primeira vista [...] A leitura à primeira vista para mim é: - Eu quero saber como isso aqui soa [...]. Bom, há certos momentos em que você se vê encantado não é? [...] Você está em um festival [e dizem]: - Rapaz, vamos tocar aqui; amanhã tem um recital, amanhã; A partitura tá aqui [...]. A sensação é essa emoção de ‘corda bamba’ [...]. Esses momentos assim também, são momentos sofridos pra mim, ao mesmo tempo são extremamente enriquecedores porque forçam você [...]. Essa necessidade que também é uma coisa que contribuiu bastante (Eduardo Meirinhos).

Podemos observar que tanto o viés da motivação quanto o de conseguir lidar com prazos na preparação da performance são igualmente importantes para a consolidação do violonista camerista no mercado de trabalho. Zanon comenta uma situação curiosa a respeito da preparação de um concerto com orquestra:

Porque o violonista tem aquele mito, toda hora as pessoas [me] falam: - Ah, você vai tocar com a orquestra sinfônica tal, quantos ensaios você vai ter para montar o Concerto de Villa-Lobos? cinco ou seis? [eu respondo] - Não, é um [...] O cara [de orquestra] tem uma [boa] leitura. A primeira leitura que a orquestra faz já é (...) já está valendo! [risos]. Não é teste. Você não está ‘ensaiando para ensaiar’, o ensaio já está ‘valendo’ (Fábio Zanon).

Ter condições de cumprir tarefas em prazos específicos é uma competência pouco reconhecida por estudantes de violão, visto que a sua rotina de atividades excessivamente individuais no instrumento lhes furta essa percepção. No entanto, os mesmos podem experimentar situações semelhantes a que passou Meirinhos em festivais de música.

Perceber a leitura à primeira vista como habilidade “básica”, tal como pensa Fernández, pode significar percebê-la como “essencial”. Sabemos que muitos violonistas discordariam desse sentido por conseguir preparar qualquer performance sem a necessidade estrita de ter uma boa leitura, mas se a significamos como “meio” para otimizar a preparação da performance sua importância pode ser mais bem aceita. Meirinhos concorda com essa visão e esclarece propósitos delimitados da leitura dentro da preparação da performance:

Da fruição musical. Esse é o objetivo da leitura à primeira vista, [serve] para você ter uma impressão o mais imediata possível daquilo que aquele texto musical está “dizendo” [...]. Uma ferramenta de conhecimento da obra musical, nem que seja de uma forma preliminar, não é? A capacidade sua de usar essa ferramenta para produzir música de câmara, geralmente a parte técnica mais fácil, de uma forma mais imediata, sem precisar daquele ritual de preparação inteiro, não é? O fato de você poder incorporar a leitura musical a todas as ferramentas do fazer musical é que a gente frequentemente negligencia [...]. Agora é importante você entender qual o departamento que você tá trabalhando, leitura à primeira vista, se você vai interpretar e estudar, aí o procedimento é completamente diferente. Aí você vai parar, [fazer] correção, o timbre, o ‘colorido’, enfim (Eduardo Meirinhos).

Essa delimitação deixa claro a diferença entre o estudo da leitura à primeira vista e da performance ensaiada. McPherson (2002) as entende como habilidades diferentes, mas a primeira influencia a segunda. No mesmo sentido Sloboda (2008) concebe como os dois primeiros dos três estágios na preparação da performance.

5. Considerações finais

Podemos considerar que a prática empírica dos violonistas se mostra em consonância com as referências científicas que advogam por um ensino de instrumento contextualizado e direcionado à independência do aluno; os violonistas entrevistados se mostram conscientes dos problemas deflagrados no ensino de violão; o mesmo modelo de ensino que produz instrumentistas de alto nível provoca diversos paradigmas, como o problema da leitura do violonista; e o desenvolvimento da leitura à primeira vista pode ser ponto de partida para a resolução de diversos problemas de aprendizagem no violão.

A própria heterogeneidade na formação da maioria dos violonistas e a percepção dos especialistas demonstram que o ensino atravessa um período de transição conceitual e metodológica, cuja [auto]reflexão de estudantes e professores subsidia a busca por meios mais deliberados e otimizados para aprender e ensinar violão.

Sem pretender esgotar o assunto, acreditamos que, em se tratando de um contexto fortemente influenciado por referenciais virtuosos como o ensino de violão, a participação

dos violonistas aqui mencionados pode resultar positivamente, principalmente, por motivar futuras discussões e estreitar ainda mais os conhecimentos empíricos e científicos.

Referências

- ARÔXA, Ricardo. *Leitura à primeira vista: perspectivas para a formação do violonista*. Dissertação (Mestrado em música). Universidade Federal da Paraíba (UFPB). João Pessoa, 2013.
- DRAKE, Carolyn; PALMER, Caroline. Skill acquisition in music performance: relations between planning and temporal control. *Cognition*, v. 74, n. 1, p. 1-32, 2000.
- ELMER, Colin. *Replacing patterns: towards a revision of guitar fretboard pedagogy*. Dissertação (Mestrado em música). Elder Conservatorium of Music. Adelaide, 2009.
- ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf Th.; TESCH-RÖMER, Clemens. The role of deliberate practice in the acquisition of expert performance. *Psychological Review*, v. 100, n. 3, p. 363-406, 1993.
- FINE, P.; BERRY, A.; ROSNER, B. The effect of pattern recognition and tonal predictability on sight-singing ability. *Psychology of Music*, v. 34, n. 4, p. 431-447, 2006.
- FIREMAN, M. C. A escolha de repertório na aula de violão como uma proposta cognitiva. *Em Pauta*, v. 18, p. 93-129, 2007.
- _____. *Leitura musical à primeira vista ao violão: a influência da organização do material de estudo*. Tese (Doutorado em música). Escola de Música da Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2010.
- FLAVELL, John. H. Metacognition and cognitive monitoring. *American Psychologist*, v. 34, n. 10, p. 906-911, 1979.
- GABRIELSSON, A. Music performance research at the millennium. *Psychology of Music*, v. 31, n. 3, p. 221-272, 2003.
- GALYEN, S. D. Sight-reading ability in wind and percussion students: a review of recent literature. *Update: Applications of Research in Music Education*, v. 24, n. 1, p. 57-70, 2005.
- GREGORY, T. B. The effect of rhythmic notation variables on sight-reading errors. *Journal of Research in Music Education*, v. 20, n. 4, p. 462-468, 1972.
- HALLAM, S. Musical motivation: towards a model synthesising the research. *Music Education Research*, v. 4, n. 2, p. 225-244, 2002.
- JARDIM, A. Escolas oficiais de música: um modelo conservatorial ultrapassado e sem compromisso com a realidade cultural brasileira. *Plural: Revista da Escola de Música Villa-Lobos*, Rio de Janeiro, ano II, n. 2, p. 105-112, 2002.
- KLICKSTEIN, Gerald. *The musician's way: a guide to practice, performance, and wellness*. Londres: Oxford University Press, 2009.
- LEHMANN, A. C.; MCARTHUR, V. Sight-reading. In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. E. (Eds.). *The science & psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002. cap. 9, p. 135-149.
- MCPHERSON, G. E. From sound to sign. IN: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. E. *The science & psychology of music performance: creative strategies for teaching and learning*. New York: Oxford University Press, 2002, cap.7, p.99-116.

NIELSEN, S. G. Learning strategies in instrumental music practice. *British Journal of Music Education*, Cambridge, v. 16, n. 3, p. 275-291, 1999.

_____. Self-regulating learning strategies in instrumental music practice. *Music Education Research*, v. 3, n. 2, p. 155-167, 2001.

NISBET, J. D.; SHUCKSMITH, J. *Learning strategies*. Florence: Routledge & Kegan Paul, 1986.

PENNA, Maura. Ensino de música: para além das fronteiras do conservatório. In: PEREGRINO, Yara Rosas (Coord.). *Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura*. João Pessoa: Editora Universitária/ UFPB, 1995. cap. 12. p. 101-111.

SCHON, D. A. Educando o profissional reflexivo: um novo design para o ensino e a aprendizagem. Porto Alegre: Artmed, 2000.

SLOBODA, J. Explorando a *mente musical*. New York: Oxford University Press, 2005.

_____. *A mente musical: A psicologia cognitiva da música*. Tradução Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel, 2008.

TOURINHO, Cristina. *Relações entre critérios de avaliação do professor de violão e uma teoria de desenvolvimento musical*. Tese (Doutorado em música). Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2001.

Ricardo Arôxa: Bacharel em violão (UFBA) e Mestre em Educação Musical (UFPB). Tem atuado como instrumentista, professor e pesquisador. Na produção científica, tem-se dedicado a escrever sobre temas relacionados à pedagogia do violão e leitura à primeira vista.

Guitar multiphonics: notations for a formalized approach

Rita Torres, Research Center for Science and Technology of the Arts (CITAR), Portuguese Catholic University – School of the Arts, Porto, Portugal. Mail: contact@ritatorres.eu.

Paulo Ferreira-Lopes, Research Center for Science and Technology of the Arts (CITAR), Portuguese Catholic University – School of the Arts, Porto, Portugal. Mail: pflopes@porto.ucp.pt

Abstract: When the execution of multiphonics takes place between frets, it might not be easy to find orientation references for the visual situation of some touch locations, as some of the reviewed pieces in this paper attest. Due to this situation it might be difficult to achieve the reproducibility of the sounds being this the criterion behind the authors' formalized approach to the technique. The suggested notations for this approach's touch locations pursue to suit all tastes. If a specific color is to be achieved, or if, at a certain location, the technique of harmonics is also possible, other descriptors need to be notated. Given that the technique of mutliphonics is not common vocabulary for the guitar, an explanation should always be included in the score, regardless of the chosen approach.

Keywords: Multiphonics. Guitar. Notation. Virtual frets.

Resumo: Quando a execução de multifônicos tem lugar entre trastos, pode não ser fácil encontrar pontos de referência ao tentar situar visualmente alguns locais de apoio, como é o caso em algumas das peças revistas neste artigo. Assim, poderá ser difícil atingir a reprodutibilidade dos sons, sendo este o critério subjacente à forma como a técnica foi abordada pelos autores. As notações sugeridas para os locais de apoio desta abordagem tentam agradar a todos os gostos. Se for desejado um determinado timbre, ou, em determinado local, a técnica de harmónicos também for possível, será necessário notar outros descritores. Visto a técnica de multifónicos não fazer parte do vocabulário guitarrístico, a partitura deve incluir uma explicação, independentemente da abordagem escolhida.

Palavras-chave: Multifónicos. Guitarra. Notação. Trastos virtuais.

1 Introduction

The technique of multiphonics consists, as in the case of harmonics, in damping out some of the string's vibrational modes by lightly touching the string at certain locations during or after its excitation (or both). The kind of vibrational-mode filtering which takes place in multiphonics produces sounds with a spectrum that facilitates the perception of multiple pitches, and which in some cases, due the inharmonicity of the higher partials, leads to the perception of bell-like sounds; at some locations it is possible, by applying different touch pressures, to execute either harmonics or multiphonics (TORRES; FERREIRA-LOPES, 2012a: 55-57).¹ A difference in the touch pressure is not only significant in the damping of the lower vibrational modes, but, realistically, also in the damping of the higher modes. This is because a higher touch pressure means a larger finger surface touching the string, covering then entire loops or a large percentage thereof; this and other kinds of filtering might also take place when exciting the string (TORRES; FERREIRA-LOPES, 2012b: 64-65).

The sounds arising from the technique of multiphonics suit both note-based and sound-based work, as existing compositions attest. This paper gives account of these compositions by focusing on the notations used. It also suggests notations for our formalized approach to multiphonics, which is intended to give rise to reproducible sounds. For the sake of simplicity, although sound perception is individual (SCHNEIDER; WENGENROTH, 2009) and not all listeners may perceive individual pitches in a multiphonics' sound, the spectral content of the sounds will be referred to as *resulting pitch(es)*.

2 Notation of multiphonics in guitar literature

To our knowledge, Schneider (1985: 135-138) is the first to have dealt with guitar multiphonics, and has also been the last until our first publications on the subject (TORRES; FERREIRA-LOPES, 2012a, 2012b).² Schneider (1985: 136) advises that “multiphonics should be notated by [...] (a tilted double-sharp sign), with the string number and fret placement; the note-head should lie on the staff where the note would sound if the finger were pressed to the fingerboard”. However, he does not depict an example and gives instead the verbal example “6 [encircled] $\frac{1}{4}$ XIX” which is supposed to mean (thus, has a typo): touch string 6 between frets VIII and IX at the point that is distanced from fret VIII one quarter of the length of the space between those frets (in the absence of a fraction the touching is at the fret). Schneider (1985: 137) supplies a “chart of multiphonics on the bass strings” – on the

¹ In case of extreme light pressure, this is possible at each location, since the lowest vibrational modes are not damped out and the fundamental is perceived.

² In a sub-section on harmonics at unusual nodes, Gimeno (2011, p. A78, translation by the authors) mentions the production of a “multiphonic sound” in which “two harmonics can be perceived.” Mas (1984), in what is possibly the first book on (twentieth-century) extended techniques on the guitar, does not mention multiphonics. However, he lists as harmonics locations (notating them symbolically, with microtonal accidentals when not at frets), locations at which the technique of multiphonics is also, or in fact, only possible (MAS, 1984: 28-30).

wound strings “the effect works much better” (SCHNEIDER, 1985: 136) –, in which he notates two, three, or four resulting pitches of multiphonics at certain locations of the depicted fretboard.

Fernando Sor (1832?: 8-9) was possibly the first composer to have asked for multiphonics on the guitar. This is however implicit, since he requests harmonics (at fret VI, which is notated with an Arabic number, on symbolically notated strings 5 and 6) without writing any resulting pitches (TORRES; FERREIRA-LOPES, 2012a: 58).³

Like Sor, Beat Furrer (1997: 3) does not write any resulting pitches but differentiates multiphonics from harmonics by using a different notation. However, the multiphonics requests (always at frets) only become explicit in the performance notes: a diamond-shaped note head means the numerically notated string is to be touched as in the technique of harmonics (which is notated with the resulting pitch). This gives rise to a “multiphonic, poignantly noisy sound” explains Furrer (1997: performance notes, translation by the authors).⁴

To our knowledge, Bruno Bartolozzi (1975a: 3) was, in 1972, the first after Sor to have requested multiphonics. He notates the string numerically, the fretboard location symbolically – with quarter-tone accidentals when between frets –, and the resulting pitches in parentheses. This notation, depicted in Figure 1, is also to be found in other pieces by Bartolozzi (1975b: 6; 1979: 2).⁵

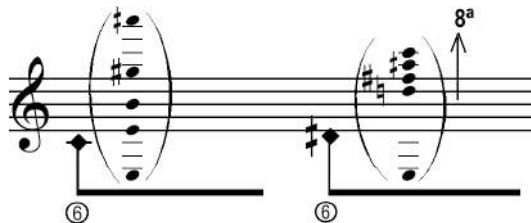


Figure 1: Notation of multiphonics by Bartolozzi (as in BARTOLOZZI, 1975a: 3; Note: in the score, the beams' thickness decreases, symbolizing the chords' decay).

Thierry Blondeau (2000: 7, 9) requests multiphonics at frets and at hypothetical frets between the last fret and the saddle. Both fret and string are notated symbolically and the same notation is used for harmonics. However, while for the latter the resulting pitch is notated in the chord of action-symbols, in multiphonics, only an encircled M is attached to it, as in example a of Figure 2. This can also be found twice in another piece by Blondeau (2005: 51, 54), in which he notates the string numerically, with the usual encircled number

³ Notating for harmonics not only string and fret but also the resulting pitch was not common in Sor but, as Gimeno (2011: A64) stresses, it is possible to find this in one of his Op. 60 pieces.

⁴ Original version: multiphoner, scharf geräuschhafter Klang.

⁵ According to guitarist Christoph Jäggin (2013a), Bartolozzi also requests multiphonics in, at least, *Memorie* for three guitars and orchestra.

superimposed on the stem of the notational chord. One of the two requests is to be executed between frets for which he uses a quarter-tone accidental. This notation is depicted in example b of Figure 2. In a pedagogical piece by Blondeau (1999: 1), which is mostly notated in tablature, it is also possible to find multiphonics, albeit implicitly.

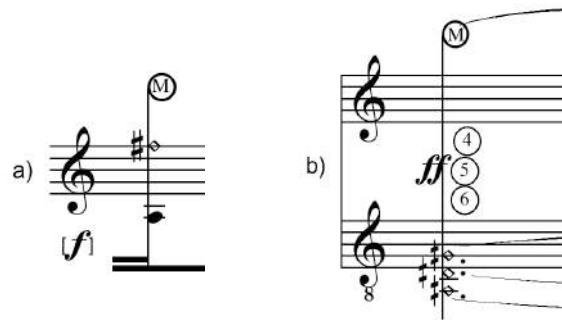


Figure 2: Notations of multiphonics by Blondeau (as in BLONDEAU, 2000: 7 [a], 2005: 51 [b]).

Rita Torres also has notated multiphonics in different ways. In her first use of multiphonics (TORRES, 2004: I, VI), she represented the string numerically and the fretboard location symbolically with a microtonal accidental, to which corresponds a graphic explanation, wrote an “M” above the staff, and notated four resulting pitches in parentheses, as depicted in Figure 3. Example a of Figure 4 depicts the other multiphonics request in this piece. More recently, Torres (2012: 3) represented the string symbolically and used a double notation for the fretboard location, as depicted in example b of Figure 4, explaining that the touching should take place halfway between frets IX and X.

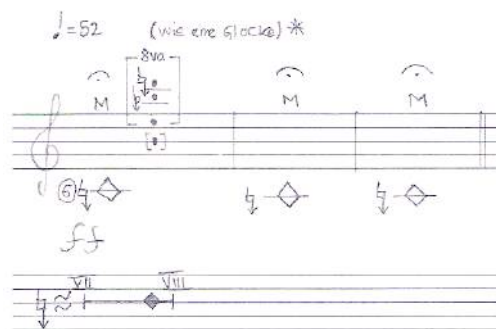


Figure 3: Excerpt of Torres' *Cyrano-Szenen* (TORRES, 2004: I). “Wie eine Glocke” means *like a bell*.

⁶ According to guitarist Christelle Séry (2011), Blondeau also requests multiphonics in *Lieu I* for ensemble.

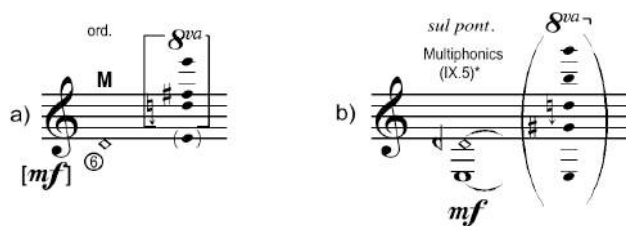


Figure 4: Notations of multiphonics by Torres (as in a) TORRES, 2004: VI; b) TORRES, 2012: 3).

An “M” above the staff is also used by Sam Hayden (1997: 25-27, 34). In his notation “fret position and string number are indicated – diamond note-head is position of touched note and small upper notes are the main sounding harmonics” (HAYDEN, 1997: Performance notes), as depicted in Figure 5. Microtonal pitches are used for the locations between frets, in the case of which “fret position” refers to the space between the frets.

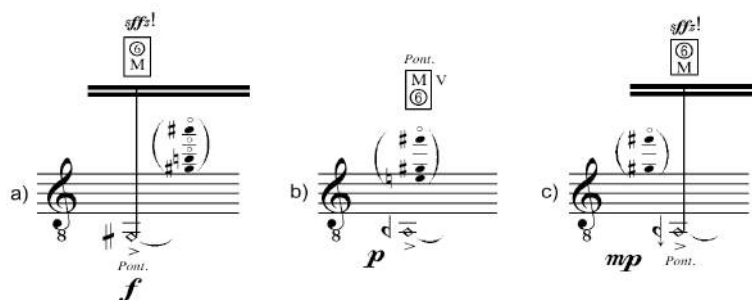


Figure 5: Notation of multiphonics by Hayden (as in HAYDEN, 1997: 25 [a, c], 34 [b]).

Guitarist Christoph Jäggin has collaborated with, and edited pieces by, Hans Ulrich Lehmann (1992), Christoph Neidhöfer (1997), and Fritz Voegelin (1987). Since Jäggin gave these composers the reference of Schneider's book, their choice of multiphonics' sounds (LEHMANN, 1992: 2-3; NEIDHÖFER, 1997: 3, 7; VOEGELIN, 1987: 3, 6, 7, 11) is almost exclusively limited to those notated in Schneider's chart. Jäggin mentions in the performance notes of the pieces by Lehmann (1992: 15) and Neidhöfer (1997: 8) that the notation of multiphonics is that of Schneider. However, this is only true for the resulting pitches and their diamond-shaped note heads. It is Jäggin's the “mph.” above the staff, and the notation of the fretboard location, which like the string is notated symbolically. When not at a fret, the fret number is either: 1. preceded by a minus sign, meaning to the left of the fret; 2. followed by a plus sign meaning to the right of the fret; 3. followed by an o (as superscript in Vögelin's piece), meaning at the middle of the space between that fret and the previous fret.⁷ Figure 6 exemplifies the notation used by Jäggin.⁸

⁷ These explanations are absent in Neidhöfer's piece. In Lehmann's piece there is a fourth possibility: a location between the 1st, or 2nd, and 3rd possibilities, for which both of these are separated by a slash.

⁸ According to guitarist Christoph Jäggin (2013b), Lehmann also requests multiphonics in *Um-Risse* for guitar and baritone saxophone.

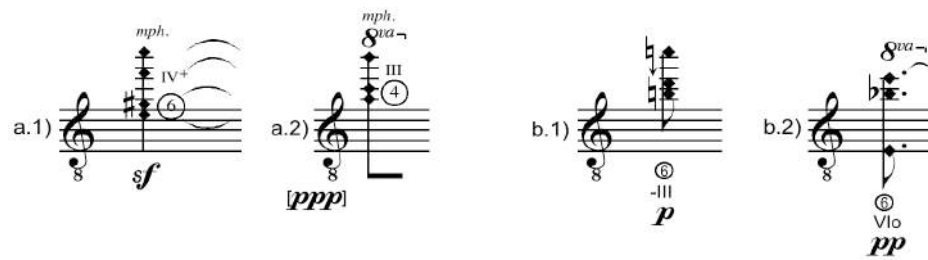


Figure 6: Notation of multiphonics by guitarist/editor Christoph Jäggin (as in a) VOEGELIN, 1987: 3, 11; b) LEHMANN, 1992: 2⁹).

Jäggin supplied Michael Reudenbach with Lehmann's performance instructions and Schneider's chart (REUDENBACH, 2013). For which, Reudenbach's multiphonics notation does not differ from Jäggin's, with the exception that the "mph." above the staff is absent (REUDENBACH, 2003: 1, 2, 5, 6). In the performance instructions he also mentions Schneider's notation but instead of explaining the fretboard location's numbers, he attaches a copy of Schneider's chart of multiphonics.

Both Rafael Nassif (2010) and Roman Pfeifer (2002) use a second (upper) staff to notate the resulting pitches. Pfeifer notates both string and fretboard location symbolically, the latter with microtonal accidentals when not at frets, as in example b of Figure 7. The performance instructions contain a list of the resulting pitches of all sounds resulting from harmonics and multiphonics occurring throughout the piece, and the notation of the fretboard locations where they are to be obtained (PFEIFER, 2002: Griff und Klang). However, while composing, Pfeifer used only one staff and notated both touch-location descriptors numerically, as depicted in example a of Figure 7. When the fretboard location is not at a fret, a superscript, consisting of a plus sign, a minus sign, or an arrow (the latter meaning even further away from the fret), is added to the fret number. Pfeifer changed this notation, because, for the guitarist with whom he worked with, it "ended up in being too complicated to learn although it looks visually simpler" (PFEIFER, 2011, translation by the authors).¹⁰ This could be related to the fact that, as in Schneider's (and Jäggin's) notation, the resulting sounds are notated with diamond-shaped note-heads, which usually indicate where to touch (Schneider's book was, however, not of Pfeifer's knowledge [PFEIFER, 2013]).

⁹ "mph." appears only for the first sound in the movement.

¹⁰ Original version: Die erste [Version] hat sich zum Lernen als umständlich erwiesen, obwohl sie visuell etwas einfacher aussieht.

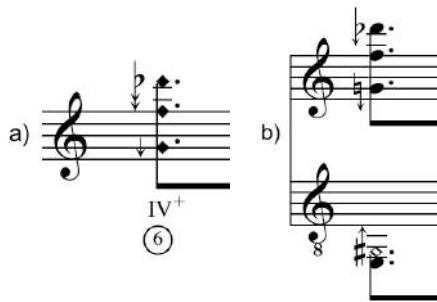


Figure 7: Notations of multiphonics by Pfeifer, both for the same sound (guitar with *scordatura*) a) while composing;¹¹ b) after working with a guitarist (as in PFEIFER, 2002: bar 4).

Nassif (2010: directions for study and performance: 2) advises the guitarists that they “should practice enough to produce in a balanced way the sound amalgam notated.” Throughout the piece, there are six different *sound amalgams* resulting from the execution of multiphonics on strings 4, 5, and 6 at the same two locations between fret XIX and the saddle, more precisely, “slightly below the node of the seventh partial (harmonic) and below the node of the fourth partial (harmonic)”. Although it is always these locations that are notated in the score, they “can be played at the fretboard as well, approximately at the middle of the seventh position and [at] the middle of the sixth position, respectively.” Nassif (2011) chose for the score the fretboard locations between fret XIX and the saddle because, when trying things out on the guitar, it became easy for him to produce the sounds that way. He notates the string numerically, the fretboard location symbolically, with microtonal accidentals when not at frets, and superimposes an “M” on the note stem, as depicted in Figure 8.



Figure 8: Notation of multiphonics by Nassif (as in NASSIF, 2010: 1 [guitar 4 (with *scordatura*)]).

In pieces by William Bland (as cited in SCHNEIDER, 1985: 136), Helmut Oehring (2000), Horațiu Rădulescu (1985), and Štěpán Rak (1985), in which, except for Rădulescu's piece, the multiphonics requests are all implicit, the player is free to choose the touch locations. The composers are then not interested in the specific content of the sounds. This is also the case of Uroš Rojko who, in a slow crochet-gliding of touching fingers along strings

¹¹ As in a copy of a manuscript page supplied by the composer.

5 and 6 which are to be plucked near the bridge (ROJKO, 1984: 1, 3) is interested in the (implicitly-requested) multiphonic's sounds as transitions between harmonics' sounds (ROJKO, 2011). This gesture puts in evidence the continuity of the multiphonics phenomenon between the string nodes of the lower vibrational modes.

Maurizio Pisati (1990: introduction) mentions “harmonics on 'false' positions” as a sort of sonority within his piece and stresses that “the fingerings ... are not only suggestions but should be considered essential to the faithful interpretation of the *Seven Studies*.” He notates the string numerically and the fretboard location symbolically, with microtonal accidentals when not at frets (PISATI, 1990: 5-6, 17-20). Pisati provides some of the resulting pitches and notates them with squared white note-heads, as in examples a, b, and c of Figure 9. Although referring to a different type of sound, he mentions, for quarter-tone accidentals, “distances corresponding the hypothetical quarter-tones” (PISATI, 1990: performance instructions, symbol 12). The multiphonics chord depicted in example d of Figure 9 is an implicit multiphonics request, as no resulting pitches are notated. This situation is also found in pieces by Lin-Ni Liao (2008a: 8, 2008b: III, 2010: 4), as depicted in examples a.1 and b.2 of Figure 10. Examples a.2, b.1 and c present other cases where she notated one or two resulting pitches. In example c the technique was also made explicit verbally. Liao uses a double notation for both touch location descriptors.

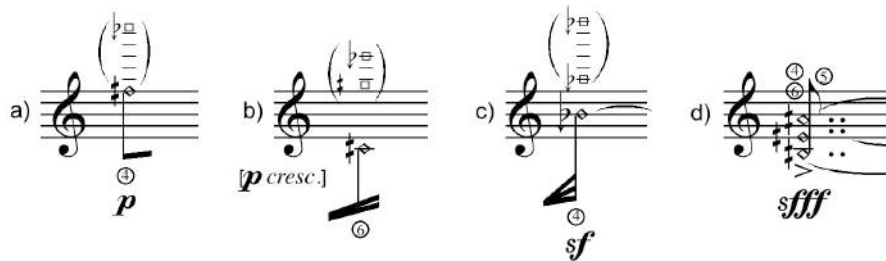


Figure 9: Notation of multiphonics by Pisati (as in PISATI, 1990: 5 [a, b, c], 17 [d]).¹²

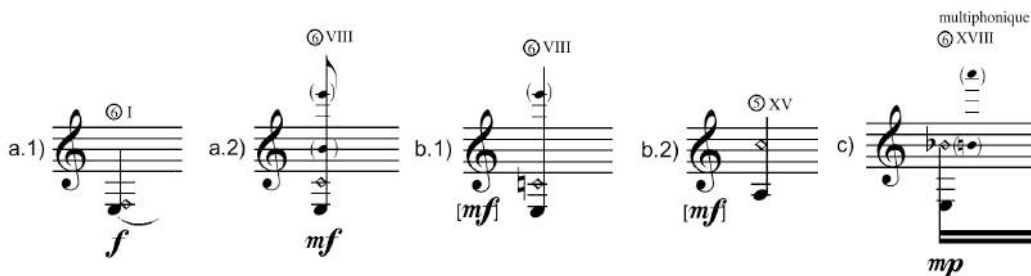


Figure 10: Notation of multiphonics by Liao (as in a) LIAO, 2008b: III; b) LIAO, 2008a: 8*; c) LIAO, 2010: 4*; *editing mistakes have been corrected).

¹² In example a, the resulting pitch is obtainable touching a half-tone lower than notated.

If, regardless of the touch location, composers always and exclusively notate one resulting pitch and do not make any reference to multiphonics, their intention is possibly harmonics. Some might not be aware that, at some locations, a one-pitched sound might not be possible, or might be optional.¹³ This is, however, not the case for Michael Pisaro (1996: 1) who advises the player: “It should be noted that, especially with the case of higher harmonics, more than one tone is likely to sound, due to the fact that these harmonics are rarely to be isolated. These other tones have not been notated.” Pisaro notates the string numerically and uses a form of graphic notation for the fretboard location, as in Figure 11.

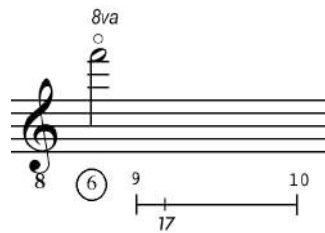


Figure 11: Notation of harmonics by Pisaro (as in PISARO, 1996: a/4). In the graphic notation “the upper numbers refer to frets, counting from the first fret above the nut. The [position of the] numbers below indicate the approximate (within a few millimeters) location of the harmonic [which has that number]” (PISARO, 1996: 1).

Table 1 sums up this review.

Table 1: Summary of the literature review. N: numeric; S: symbolic; G: graphic; PI: performance instructions.

Composer/Editor	Notation of touch location							Multiphonics explicitness (or not)		
	String			Fretboard location				In PI	In the score	
	N	S	G	N	S	G	Explained when not at frets		Verbal	Number of resulting pitches:
Bartolozzi (1975a, 1975b, 1979)	x				x					4 or 5
Bland (as cited in SCHNEIDER 1985: 136)							(both descriptors free)		Complex harmonic partial	
Blondeau (1999)			x			x				
Blondeau (2000)		x			x		(only frets)		M	
Blondeau (2005)	x				x				M	
Furrer (1997)	x				x		(only frets)	x		

¹³ Both situations are enhanced by amplification and are thus easily identifiable in recordings.

Hayden (1997)	x				x		x	x	M	1, 2, 3, or 4
Jäggin (LEHMANN, 1992, VOEGELIN, 1987)	x				x			x	mph.	3 or 4
Jäggin (NEIDHÖFER, 1997)	x				x			x	mph	3
Liao (2008a, 2008b)	x	x			x	x		(only frets)		0, 1, or 2
Liao (2010)	x	x			x	x			multiphonique	2
Nassif (2010)	x						x	x	M	3
Oehring (2000)								(only frets)	D.H. [dirty harmonics]	
Pfeifer (2002)		x					x	x		2 or 3
Pisaro (1996)	x						x	x		1 [desires harmonics]
Pisati (1990)	x						x			0, 1, or 2
Radulescu (1985)	x							(free)	x	Multiphonics/M
Rak (1985)	x							(only frets)		
Rojko (1984)	x						x	(glissando)		
Reudenbach (2003)	x						x		x	3
Sor (ca. 1832)		x						(only fret)		Har
Torres (2004)	x						x	x	M	4
Torres (2012)		x					x		Multiphonics	5

3 A formalized approach to multiphonics

In most of the above-reviewed pieces, an explanation for the notation of locations between frets is either not provided or vague. Stopped microtonal pitches are only achievable by increasing the tension of the string at each space. Therefore, having in mind less-experienced performers, an explanation should also be provided when microtonal pitches are used to notate touch locations at which the string would be stopped were it not for the presence of (semitonic) frets.¹⁴ This is even more significant when these result from variations other than quarter-tones, as a generalized symbol-system exists mainly for the latter.

When the accidentals' system is not explained, or the explanation of the numerically notated location is not precise, the fretboard location is actually determined by the resulting pitch(es). If these are not notated, there is a greater degree of freedom in interpreting the location. If the higher pitches of the sound are also notated, there is a high precision as where to touch the string. Especially in the latter situation, it is not easy to come up with orientation references for the visual situation of some of the locations. The guitarist is thus compelled to memorize the location by instinct but, *microtonally* – a situation to which players of fretless instruments are more used. Such a situation may give rise to reproducibility problems. Thus, although other multiphonics locations exist apart from those suggested by Schneider (1985: 137), not all locations lend themselves to be used deterministically in a score that is to be performed. Therefore, achieving a high degree of reproducibility of the sounds was the criterion chosen for establishing locations for multiphonics. It is believed that (for the same touching and excitation conditions) that goal is achieved when the location is situated at the fretboard and there is easy orientation reference to both consecutive frets surrounding the location (TORRES; FERREIRA-LOPES, 2012a, p. 60). Thinking of the location as one of a group of equidistant *virtual frets* (v.fs., sg. v.f.) between the surrounding consecutive frets (or between the nut and fret I) allows for good orientation references to both of these, and this was our procedure in the testing of the hypothesis (TORRES; FERREIRA-LOPES, 2012b: 63). To the initially chosen nomenclature, we suggest adding a superscript reflecting the imagined subdivision between consecutive frets. The nomenclature scheme is then: $N^x y$, being N the nearest fret (or the lowest when halfway between frets), x the number of parts of the subdivision, and y the v.f., identified either by a “.5” when at the middle of the space, or one or two plus or minus signs depending on the distance to the nearest fret. This way each v.f. is unequivocally identified. This nomenclature is better clarified in the next section.

It must be stressed that the above-presented approach was devised having in mind

¹⁴ Microtonal guitars have been introduced as early as 1829 (SCHNEIDER, 1985, p. 82; WESTBROOK, 2012, pp. 48-50). In *Microtonal Guitar Gallery* (2013) it is possible to find an extensive list of this kind of guitars.

the live performance of deterministically requested multiphonics' sounds. In this situation, a continuous approach would be possible by using fixed media. Otherwise, it can be used for transition sounds between those deterministically requested, as in the piece by Rojko (1984).

4 Notation of touch locations

Figure 12 depicts, for the same touch location, our suggestions for the non-symbolic notation of v.fs. In example a, the above-suggested nomenclature is used, and in example b the v.f. is graphically notated. Both notations require an explanation and the former also requires the memorization of the nomenclature.¹⁵ Thus, example b is more straightforward.

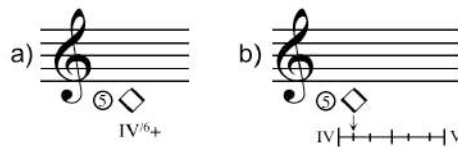


Figure 12: Examples, for the same touch location, of our suggestions for the notation of the lightly touching of an open string at *virtual frets* using non-symbolic notation for the latter. Both presuppose an explanation in the performance instructions.

There are guitarists who, however, prefer a symbolic notation for the frets. An unequivocal symbolic notation requires, for each v.f. within one space, different microtonal accidentals.

The location of the v.fs. for a certain subdivision of the spaces between consecutive frets does not differ much from the locations, when theoretically calculated in the equal temperament, where the string would be stopped if the same subdivision would be applied to the halftone, i.e., for example, a subdivision of a space in two would mean stopping quarter tones. We suggest using the microtonal accidentals from the *Extended Helmholtz-Ellis Just Intonation Pitch Notation* (SABAT; VON SCHWEINITZ, 2004) which alter the pitches of the nearest fret by amounts similar to those which would result from stopping the string at the v.fs. Figure 13 depicts our suggestions for a subdivision up to six parts. In Figure 14 it is possible to find, notated in four different ways, the same case as in Figure 12. In example b the string is notated symbolically – a notation that is then suitable for artificial harmonics/multiphonics. In fact, given that the string number is absent, example b could also be played *artificially* on string 6. It must be noted though that this is a less successful variant in the case of multiphonics. There is a much lesser degree of freedom of either the excitation location or the fretboard location, depending on with which hand the touching takes place. Examples c and d use a double notation for the v.f. This might be redundant in example c but it would suit all tastes. In example d it is actually not redundant, given that without the v.f.

¹⁵ Using the nomenclature N^{6++} and N^{6--} instead of the equivalents N^{3+} and N^{3-} respectively might be useful when the touching previously took place at N^{6+} or N^{6-} .

number it could be played in two strings.

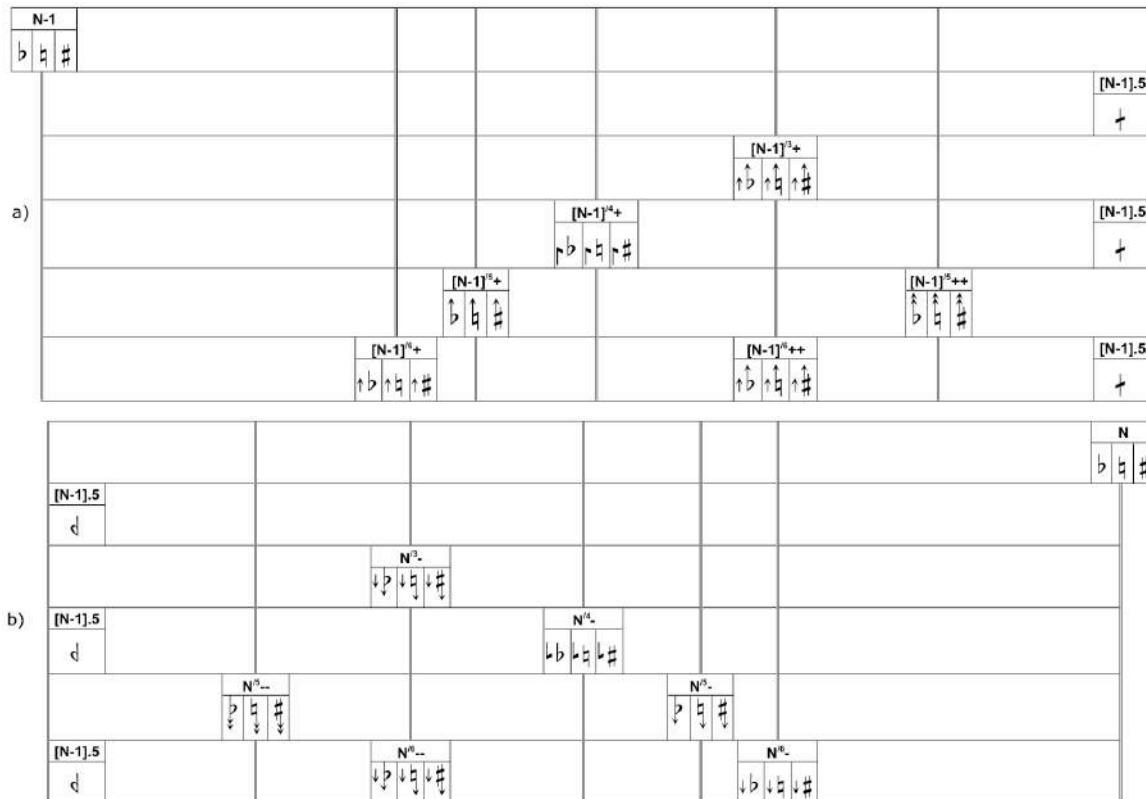


Figure 13: Suggested microtonal accidentals (from the *Extended Helmholtz-Ellis Just Intonation Pitch Notation* [SABAT; VON SCHWEINITZ, 2004]) for the symbolic notation of *virtual frets* (v.fs.). The figure represents the v.fs which arise from the subdivision of the spaces between consecutive frets up to six equal parts. The accidentals in each line correspond to one subdivision. In the nomenclature of the v.fs. N is the upper-fret number. a) from the lower fret to the middle *virtual fret* (v.f.), accidentals apply to the pitch at the lower fret; b) from the middle v.f. to the upper fret, accidentals apply to the pitch at the upper fret.

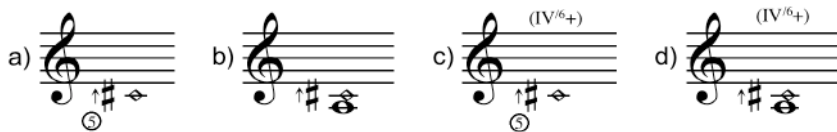


Figure 14: Examples, for the same touch location (the same as in Fig. 13), of our suggestions for the notation of the lightly touching of an open string (or stopped string, in examples b and d) at *virtual frets* using symbolic notation for the latter. All presuppose an explanation in the performance instructions.

5 Other descriptors for the notation of multiphonics

In the absence of resulting pitches, or if only one pitch is notated, we suggest making the **intended technique** explicit, especially when either one or the other is possible at the same location (e.g. with *M/H* or *Multiphonics/Harmonics* above the staff). However, when

multiphonics is intended, to notate only one resulting pitch, or none, gives the player a greater degree of freedom in the execution. If the goal is to have a color-rich sound, at least five **resulting pitches** should be notated. However, players sometimes ignore the notated result. Even if they do not, given the individuality of sound perception, not all might be able to perceive multiple pitches. Including the **touch pressure** when this is different from the usual harmonics pressure, the **kind of stroke**, and the **plucker** (when other than nail) would assure that the resulting sound approximates what the composer intends. Thus, for a partial-rich sound, the string should be touched with a lighter pressure and plucked with nail and an *apoyando* stroke near the bridge (*sul pont.*). A strong stroke helps enhancing the higher partials.

When only a few resulting pitches are notated, it should be because they are to be emphasized. For instance: in Figure 10, examples a.2 and b.1 regard the same touch location, but differ in the number of resulting pitches. In a.2, to emphasize the lower pitch, it is helpful to apply a lighter touch pressure, and to pluck with flesh (*polpastrella*) and an *apoyando* stroke at the *ordinario* zone. Here however, the other notated pitch (and also others not notated) might be damped, for which the right-hand placement would need to be more detailed. Using flesh instead of nail will filter out the higher partials, muffling thus the sound. Wanting to avoid this, then the nail should be used. Since this is the usual procedure, this instruction could be omitted. In b.1, trying to enhance the notated pitch will also enhance others, for which the solution is to filter these out, for example by plucking at the same location as in a.2 but with a higher pressure.

Finally, if the sound is intended to convey a meaning, alluding to this in the score, like in the example of Figure 3, might help in its conveying.

6 Conclusion

When the sounds resulting from the technique of harmonics are low pitched, the technique is often only notated with the resulting pitch, as guitarists can easily situate the locations from where to obtain them. When higher pitched, this might not be the case, and it is certainly not that of the sounds resulting from the technique of multiphonics, which sometimes are not avoidable when wanting to play high-pitched harmonics' sounds. It is then essential to notate the touch location. This consists of two descriptors: string and fretboard location (sometimes hypothetical). These can be identified in every above-reviewed piece, except when the player is free to choose them. However, when the fretboard location is between frets, the notation is not explained, or is vaguely explained. When in some cases it is the resulting pitches that determine the locations, for some of these locations it is not easy to find orientation reference. For which, it might be difficult to achieve reproducibility of the

sounds.

Notations have been suggested for the touch locations of a formalized approach to multiphonics (currently being tested) intended to give rise to reproducible sounds – some more straightforward than others.¹⁶ Given that the technique is not common vocabulary for the guitar, an explanation thereof and of its notation should always be included in the score, regardless of the chosen approach. As such, the composer is free to choose the notation. It could be argued that this may not help the assimilation of multiphonics into the vocabulary of the guitar but the case of harmonics goes against this. As Gimeno notes, along the guitar's history, “composers have used [harmonics] notations which lie far behind a desired normalization” (GIMENO, 2011: A58, translation by the authors).¹⁷ However, this has not prevented the assimilation of harmonics into the guitar's vocabulary. It is our view that, as the successful case of woodwind multiphonics shows, this resides in the availability of relevant information which lacks for guitar multiphonics and we intend to provide. This information will include that relative to the sonorities obtained when the technique is used on the amplified guitar, on which we believe it to be particularly suitable (TORRES; FERREIRA-LOPES, 2012a: 61-62). With this we aim to contribute to the promotion of color research on the guitar, and to the establishment of multiphonics in the sonic context of the instrument, especially of that of the amplified guitar.

Acknowledgments

This study is part of a PhD project in the context of the doctoral program in Science and Technology of the Arts at the School of the Arts of the Portuguese Catholic University. It is supervised by Prof. Dr. Paulo Ferreira-Lopes and has the secondary supervision of Prof. Dr. Thomas A. Troge (*Hochschule für Musik Karlsruhe*) and Prof. Dr. Erik Oña (*Hochschule für Musik Basel*). It is funded by *Fundação para a Ciência e Tecnologia* (Portugal) in the context of the QREN-POPH/FSE program and has the support of the Institute of Music and Acoustics of the ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe, and of the *Gesellschaft zu Förderung der Kunst und Medientechnologie e.V.*

We wish to thank Guillaume Bourgogne, Andrés Hernández A., Christoph Jäggin, Seth Josel, José M. Lopes, Camilo Mendez S. J., Fábio S. Monteiro, Erik Oña, Luís A. Pena, Uroš Rojko, Christelle Séry, Klara Tomljanovič, Caspar J. Walter and Michael Zwenzner/Ricordi München for their help or information regarding repertoire; Sam Hayden, Lin-Ni Liao, Rafael Nassif, Roman Pfeifer, Michael Reudenbach, and Uroš Rojko for making their scores available and/or taking time to answer our questions; and Hasan Hujairi for the

¹⁶ In an audience of 31 guitarists, before which this paper was presented, 15 elements preferred notation b of Figure 12, notations a and b of Figure 14 were each the choice of one element, and the rest of the audience did not reply.

¹⁷ Original version: Los guitarristas han utilizado notaciones que están muy lejos de una deseable normalización.

revision of the English.

References

- BARTOLOZZI, Bruno. *New sounds for woodwind*. Translator and editor: Reginald Smith Brindle. London: Oxford University Press, 1967.
- _____. *Auser*. Milan: Suvini Zerboni, 1975a. Score. Oboe and guitar.
- _____. *Repitu*. Milan: Suvini Zerboni, 1975b. Score. Flute,viola, guitar, and percussion.
- _____. *Adles*. Milan: Suvini Zerboni, 1979. Score. Guitar.
- BLONDEAU, Thierry. *Petit non-lieu*. Paris: Jobert, 1999. Score. Guitar.
- _____. *Non-lieu I*. Paris: Jobert, 2000. Score. Score. Guitar. [A recording of this piece is available in the æon CD 0984].
- _____. *Pêle-mêle*. Paris: Jobert, 2005. Score. Ensemble and electronics.
- FURRER, Beat. ... y a una canción desesperada. Vienna: Universal, 1997. Score. 3 guitars.
- GIMENO, Julio. Los armónicos en la música para guitarra. In: HERRERA, F. (Ed.), *Enciclopedia de la Guitarra: Suplemento*. Valencia: Piles, 2011. pp. A49-A83.
- HAYDEN, Sam. *Axes(s)*. Composers Edition, 1997. Score. Guitar.
- JÄGGIN, Christoph. *AW: AW: Multiphonics Repertoire* [personal communication]. Message received by Rita Torres on March 24, 2013a.
- _____. *AW: AW: AW: Multiphonics Repertoire* [personal communication]. Message received by Rita Torres on March 25, 2013b.
- JEFFERY, Brian. *Fernando Sor: Composer and guitarist*. London: Tecla, 1977.
- LEHMANN, Hans Ulrich. *etwas Klang von meiner Oberfläche*. Editor: Christoph Jäggin. Zürich: Hug, 1992. Score. Guitar.
- LIAO, Lin-Ni. *Imamusí*. Paris: the composer, 2008a. Score. Viola, guitar, baritone saxophone, and piano..
- _____. *p. 53*. Paris: the composer, 2008b. Score. Guitar.
- _____. *Le train de la vie I – Doris*. Paris: the composer, 2010. Score. Guitar and tape.
- MAS, Jean-Luc. *New guitar sounds: Treatise on new techniques and sounds. Proposed notational standards*. Paris: Billaudot, 1984.
- MICROTONAL GUITAR GALLERY 2013. Retrieved from <<http://www.h-pi.com/eop-guitars.html>>. Accessed Nov. 18, 2013.
- NASSIF, Rafael. *silhuetas de uma dança imaginária* [rev. 2011]. Stuttgart: the composer [rafael_nassif@hotmail.com], 2010. Score. Guitar quartet.
- _____. *respostas 5 6 7 – ritornello variado* [personal communication]. Message received by Rita Torres on Nov. 12, 2011.
- NEIDHÖFER, Christoph. *Nach innen*. Editor: Christoph Jäggin. Karlsruhe: Tre Media, 1997. Score. Guitar.
- OEHRING, Helmut. *Mich.Stille*. Berlin: Boosey & Hawkes/Bote & Bock, 2000. Score. Guitar

quartet and tape. [A recording of this piece is available in the NEOS CD 11208].

PFEIFER, Roman. *Die illegale Ausübung der Astronomie I*. Essen: the composer, 2002. Score. Guitar.

_____. *Re: Gitarrenstück* [personal communication]. Message received by Rita Torres on May 10, 2011.

_____. *zietieren pfeifer* [personal communication]. Message received by Rita Torres on December 3, 2013.

PISARO, Michael. *Mind is moving (I)*. Haan: Wandelweiser, 1996. Score. Guitar.

PISATI, Maurizio. *Sette Studi*. Milan: Ricordi, 1990. Score. Guitar.

RĂDULESCU, Horațiu. *Subconscious wave*. Vevey: Lucero, 1985. Score. Score. Guitar and tape.

RAK, Štěpán. *Voces de Profundis*. London: New Musical Services, 1985. Score. Guitar.

REUDENBACH, Michael. *Schnitt & Fortsetzung*. Aachen: the composer, 2003. Score. Flute, harp, guitar, piano, and timpano. [A recording of this piece is available in the Edition RZ CD 10022 (<http://www.edition-rz.de>)].

_____. *Re: Diverse* [personal communication]. Message received by Rita Torres on November 17, 2013.

ROJKO, Uroš. *Passing away on two strings*. Milan: Ricordi, 1984. Score. Guitar. [A recording of this piece is available in the Ars Musici CD 1122-2].

_____. *Re: Passing away on two strings* [personal communication]. Message received by Rita Torres on Dec. 4, 2011.

SABAT, Marc; VON SCHWEINITZ, Wolfgang. *The Extended Helmholtz-Ellis JI Pitch Notation*. N. loc.: Plainsound, 2004. Retrieved from <<http://www.marcsabat.com/pdfs/notation.pdf>>. Accessed: March 5, 2013.

SCHNEIDER, John. *The contemporary guitar*. Berkeley: University of California Press, 1985.

SCHNEIDER, Peter, & WENGENROTH, Martina. The neural basis of individual holistic and spectral sound perception. *Contemporary Music Review*, London, vol. 28, no. 3, pp. 315-328, June 2009. DOI: 10.1080/07494460903404402

SÉRY, Christelle. *Re: Question Repertoire* [personal communication]. Message received by Rita Torres on Nov. 17, 2011.

SOR, Fernando. *Fantasia Villageoise*. Paris: the composer, [1832? (according to JEFFERY 1977, p. 164)]. Retrieved from <http://www.free-scores.com/PDF_EN/sor-fernando-fantaisie-villageoise-pour-guitare-seule-5065.pdf>. Accessed: August 14, 2011.

TORRES, Rita. *Cyrano-Szenen*. Karlsruhe: the composer, 2004. Score. Guitar.

_____. *Le tombeau de Falla*. Karlsruhe: the composer, 2012. Score. Mezzo-soprano and guitar.

TORRES, Rita; FERREIRA-LOPES, Paulo. Multiphonics as a compositional element in

writing for amplified guitar (1) [rev.]. *Emille*, Seoul, vol. 10, pp. 55-65, 2012a.

_____. Multiphonics as a compositional element in writing for amplified guitar (2). *Journal of Science and Technology of the Arts*, Porto, vol. 4, no. 1, pp. 61-69, 2012b. DOI: 10.7559/citarj.v4i1.67. [A corrigenda sheet is retrievable from <www.ritatorres.eu/citarj-corrigenda.pdf>. Accessed: Nov. 18, 2013]

VOEGELIN, Fritz. *Nombres*. Editor: Christoph Jäggin. Zürich: Hug, 1987. Score. Guitar.

WESTBROOK, James. General Thompson's Enharmonic Guitar. *Soundboard*, Austin, vol. 38, no. 4, pp. 45-52, 2012.

Rita Torres: Candidate of the PhD program in Science and Technology of the Arts of the Portuguese Catholic University. She holds degrees in Chemical Engineering, Guitar, Musicology/Music Informatics, and Composition. More information at www.ritatorres.eu

Paulo Ferreira-Lopes: Professor at the School of the Arts of the Portuguese Catholic University. Invited Professor at the Music Informatics Department of the Karlsruhe University of Music (Germany). Founder and former Director of the Research Center for Science and Technology in Art (CITAR) in Porto, of the Electronic Music Studio C.C.I.M. in Lisbon, and of the Summer Workshops „olhAres de Outono“ in Porto. He was artist-in-residence and researcher at the ZKM Karlsruhe, and his works have been performed by renowned ensembles at numerous international festivals.

¿Cómo estudiar? Consideraciones sobre el estudio de la guitarra

Roberto L. Fernández E. - Colombia

robertoleonfernandez@gmail.com

Resumen: El presente artículo propone un marco de estudio para alcanzar una buena interpretación dirigido a estudiantes de guitarra de niveles medio y superior. Está basado en el respeto y fomento de la búsqueda personal, y ofrece recomendaciones para que cada estudiante pueda reflexionar y construir su propia metodología de trabajo. En este artículo se plasma parte de la experiencia de más de 30 años de enseñanza de la guitarra clásica, en Colombia a nivel universitario. La propuesta de estudio se basa en el desarrollo de 3 pilares: aprender a observar, manejo del tono muscular y emisión del sonido, permitiendo un correcto desarrollo de la técnica, y un proceso de estudio para alcanzar una buena interpretación.

Palabras claves: Interpretación. Estudio de la guitarra. Tono muscular. Emisión del sonido.

Abstract: This article proposes a frame of study in order to achieve a high performance. It is intended for intermediate and advanced levels guitar students. The purpose is based on the respect and promotion of personal search and offers recommendations for each student to reflect and build their own working methodology. This article reflects part of the experience of over 30 years of teaching classical guitar in Colombia at the university level. The frame proposed is based on three pillars: learning to observe, manage muscle tone and sound emission, to develop skills, and a study process to achieve good performance.

Key words: Performance. Guitar study. Muscle tone. Sound emission.

Introducción

¿Cómo estudiar? Esta es una pregunta clave cuando se trata de hacer procesos sistemáticos; parte fundamental del éxito depende de saber elaborar procesos de pensamiento que sean organizados para obtener resultados que le den confianza a quien enfrenta algún área del conocimiento. Particularmente en el estudio de un instrumento, diferentes músicos como Iznola (2000:10), Carlevaro (1967, 1979), Pujol (1954), Leimer - Giesecking (1931) también han abordado este cuestionamiento proponiendo métodos de estudio. Sin embargo, puede ser atrevido dar una fórmula sin la cual no se podrán alcanzar los objetivos, sobre todo cuando hay que admitir que cada individuo es diferente, no solo en la estructura mental, sino también en las capacidades de asimilación. Es arriesgado pretender que un modelo sea prenda de garantía para afirmar que cualquier persona puede alcanzar los objetivos sin ninguna dificultad, sin embargo se pueden proponer unos pasos que allanen de alguna forma el camino, que permitan llegar a un buen resultado, en el que todos adquieran los conocimientos que satisfagan las necesidades personales y las de su comunidad, acorde a los intereses y capacidades. Por eso no es atrevido dar una serie de recomendaciones que constituirán un *marco de estudio general de la guitarra* donde se reconocen las diferencias y necesidades de cada estudiante, y se dan orientaciones para que cada uno pueda reflexionar y construir su propia metodología de trabajo, potenciar su estudio y lograr una buena interpretación del instrumento.

La propuesta de estudio presente en este artículo, surge de la experiencia de más de 30 años de enseñanza de la guitarra clásica a nivel universitario en Colombia y es dirigida a estudiantes de guitarra de niveles medio y superior, responde a la pregunta: *Cómo estudiar para alcanzar una buena interpretación?*. No es una propuesta rígida sino por el contrario, tiene en cuenta las diferencias y necesidades de los estudiantes, y motiva para que cada uno lo pueda adaptar a sus propias necesidades. Se basa en el respeto y fomento de la búsqueda personal, que le permita al individuo desarrollarse en la sociedad. “*Se debe enseñar el amor a la búsqueda*” (Shoemberg, 2005).

Marco General de Estudio de la Guitarra

La propuesta de estudio se basa en el desarrollo de 3 pilares: **observación, emisión del sonido y tono muscular**, que permiten un correcto desarrollo de la técnica, y que todo en conjunto da soporte al proceso sugerido de estudio. Ver figura 1.



Figura 1. Marco general de estudio de la guitarra a nivel medio y superior.

La técnica, es un tema que por obligación hay que considerarlo debido a la relación directa que tiene con la interpretación, abordarla en cada uno de sus puntos específicos no será el objetivo de este artículo, se presentan aspectos generales, la importancia de su dominio y algunas recomendaciones para su estudio. Se puede afirmar sin riesgo a error que es la base fundamental para una buena interpretación, sin recursos técnicos sólidos es imposible llevar a buen término el montaje del repertorio, por lo que a través de la historia intérpretes y pedagogos le han dedicado su mejor esfuerzo para desarrollarla (Segovia; Bream; Tárrega; Carcassi; Villa Lobos, 1952). También sin riesgo al equivoco, se puede aseverar que la técnica no es un fin en sí misma, sino un medio para alcanzar una buena interpretación (Carlevaro, 1967).

Aprender a Observar

“Cuando usamos los recursos que otros emplean y no dan los resultados esperados en nosotros, la observación servirá de guía para encontrar el recurso personal conveniente.” Roberto Fernández.

La observación consiente del cuerpo y su entorno ha sido estudiada desde áreas como la Eutonía (Plaza y Ramírez, 2008; Alexander, 1983; Associação Brasileira de Eutonía; Instituto Gerda Alexander; Escuela Argentina de Eutonía; Asociación Argentina y Latinoamericana de Eutonía) y empleada en diferentes contextos como en la preparación de músicos (Iznaola, 2000). Este artículo plantea la observación como metodología para todos

los procesos involucrados en el aprendizaje, tanto de los aspectos musicales, como para el desarrollo de la técnica en todas sus dimensiones. Hay una relación directa entre la técnica y los aspectos musicales, ya que están ligados en el resultado final. Por ejemplo las digitaciones están al servicio de la música, por eso su elección depende de la obra.

En la práctica cada estudiante precisa de soluciones personales. En el caso de las digitaciones¹ “garantizadas”, se puede ver a menudo que no son soluciones universales, a pesar de que alguna puede ser muy valiosa para la mayoría, los casos particulares rompen con este paradigma. Las dificultades provienen no solo de la gran cantidad de probabilidades que ofrece el instrumento, sino también de las necesidades estéticas de la obra y de las habilidades de cada intérprete. Por ello se recomienda siempre fomentar en todos los estudiantes “aprender a observar” el devenir de todo proceso. Cuando un pasaje presenta una dificultad particular y a pesar de ser consultado a muchos maestros y aun así no se logra resolver, la observación es la piedra de salvación que tenemos a mano. No se pretende con esto negar la investigación sobre los procesos que ya han sido elaborados por otros, por el contrario es obligación verificar toda información recibida por los maestros y solo así se está en capacidad de aceptar o rechazar una propuesta para ir por el camino correcto.

En suma, la observación es un pilar en el desarrollo de la técnica aplicada a la interpretación que permite tener control sobre los aspectos musicales (ej, forma de la obra, estilo) y lo relacionado con nuestro cuerpo (tono muscular, movimientos, digitaciones), la cual se propone realizar durante todo el proceso de aprendizaje y posterior a éste. Como consecuencia de la observación se puede identificar y entender de dónde proviene una dificultad, para poder ajustar la técnica personal y encontrar una solución adecuada dentro de las necesidades de la obra.

Manejo del Tono Muscular

El tono muscular es entendido como la “Energía potencial de un músculo y, por extensión, de algunos órganos.”(Diccionario de la lengua española, 2001). En el marco de estudio de la guitarra, es importante estudiar este concepto por sus implicaciones en el control de la postura, en la elasticidad y en el manejo de las fuerzas al ejecutar el instrumento.

Se propone tener en cuenta los estadios del tono muscular para desarrollar una técnica coherente, que se convierta en el vehículo perfecto para una buena relación de nuestro cuerpo con el instrumento. Son tres estadios del tono relacionados con las acción es que tiene que realizar un músculo: Tono de Reposo, Tono de Actitud y Tono de Acción (Sassano, 2003; Plaza y Ramírez, 2008). En el primer estadio -Tono de Reposo, el músculo

¹ En este contexto, se entiende la palabra “digitar” como referente a los dedos, es usada por los guitarristas para referirse a la marcación de los dedos que deben tocar, tanto de la mano derecha como de la izquierda.

no se encuentra preparado para la acción, en el segundo -Tono de Actitud, el músculo está preparado para la acción, y en el tercero -Tono en Acción, el músculo realiza la acción.

El Tono de actitud es el punto intermedio de los tres, desde él se puede llegar a los otros dos con facilidad, no se está en reposo pero tampoco está tenso por la acción, quiere decir que si se necesita reposo o acción, es solo dar un paso. Si el músculo está en reposo no se encuentra preparado para la acción, por lo que al momento de tocar se demora en hacerlo, ya que este tiene que pasar por el Tono de Actitud para llegar al estado de acción, lo cual es imprescindible para realizar cualquier movimiento. Esto aclara que es imposible tocar “relajado”, como generalmente se le dice a un alumno, lo que lo lleva a una situación más estresante; el vocabulario ha de cambiar y se pide que se ocupe de entrar en el tono correcto, es decir estar “tonificado²” o en Tono de Actitud. Por el contrario si después de realizada la acción, en donde el músculo entró en estado de tensión, la fuerza que fue aplicada se mantiene, la tensión no desaparece, trayendo como consecuencia nefasta impedir que la técnica se desarrolle como debe ser, corriendo el peligro, con la acumulación de tensiones, de producir enfermedades musculares que pueden acabar con la carrera de un instrumentista.

Por lo tanto, una buena técnica es la que sabe aprovechar los diferentes estados de los músculos, logrando que los que no actúan estén en Tono de Reposo y los que van a actuar en Tono de Actitud, preparados para la tensión (entrar en el Tono de Acción), para inmediatamente después de la acción recuperar el tono de Actitud.

“Lento- Fuerte- Tonificado”. Para desarrollar la habilidad de controlar el tono muscular se debe trabajar teniendo en cuenta tres cosas básicas: Lentitud, Fuerza Y Tono. En ese orden atender en el momento del estudio. A medida que se tenga destreza y control sobre la fuerza y el tono, podemos aumentar la velocidad. Es vital aclarar que estos elementos actúan al mismo tiempo, se le da gran importancia al estudio lento porque permite controlar los otros dos, queriendo decir con esto que no se debe aumentar la velocidad antes de haber logrado aplicar una fuerza sin recuperar el tono, es más, se debe aprender a usar solo la fuerza necesaria para realizar la acción, pues si la fuerza es inferior a la acción ésta no se realiza (como en el caso de un forte, quedaría medio fuerte o piano) y si la fuerza es mayor habría un desgaste innecesario o cambiaría el resultado del objetivo (trocando un piano por una intensidad mayor). El uso de la fuerza en forma correcta es lo que hará que la técnica sea fluida y las versiones coherentes con el estilo.

Emisión del sonido

El estudio de la emisión del sonido surge de la necesidad de comprender la exigencia sonora de la obra en estudio. El principio que siempre habrá de regir es que *“los procedimientos técnicos que se van a usar nacen de una necesidad sonora”*. Es decir, la

² Tonificar: fortalecer, vigorizar el organismo. (Diccionario de la lengua española, 2001).

necesidad musical es la que debe dar claridad para la elaboración de los movimientos de los dedos y amoldar estos para satisfacer el ideal sonoro.

Un ejemplo de esto es el manejo del toque apoyado sobre las cuerdas (Pujol, 1954) y lo que se ha denominado el toque “libre” o sin apoyar sobre las cuerdas, para producir diferentes colores y alcanzar altas velocidades. En este caso, puede ser tan “libre” el uno como el otro, y a su vez tan falto de libertad el uno como el otro; puesto que la libertad se da en la capacidad de manejar las fuerzas en el momento de producir cada sonido y en liberar las tensiones en el momento adecuado, lo que permite desarrollar la velocidad en ambos toques. Y la necesidad musical de lograr un sonido redondo o brillante, también se puede alcanzar con ambas técnicas, puesto que los colores se logran a través de los pesos, de los ángulos de ataque o del punto donde se ataque la cuerda.

Entonces, si se viene generando una sonoridad pastosa al tocar una melodía, al aparecer los acordes que la acompañan, se debe conservar la misma sonoridad en la línea melódica; es aquí donde se obliga a que la técnica sea un soporte para plasmar este criterio y trascienda el simple movimiento de los dedos. Más aún, al tocar polifonías, se pueden variar los pesos de cada dedo para resaltar cada una de las diferentes melodías, para lograr un color distinto. Se concluye que la técnica se construye a partir de una necesidad musical.

Se recomienda un ejercicio de práctica diaria “*Posar, sentir y soltar*” para mejorar la emisión del sonido, que se debe hacer siempre antes de cualquier otro tipo de trabajo. El sonido tiene variables fundamentales, se requiere tener suficientes recursos que den como resultado los distintos timbres y colores que da la guitarra para interpretar un repertorio que abarque varios estilos. A cada dedo, se le debe dar un número de repeticiones diarias. “Posar” se refiere a poner el dedo sobre la cuerda, lo que se ha denominado como la “preparación de ataque”, preferiblemente llamarlo “preparación de la emisión del sonido”. Esta acción se hace en una micra de segundo. “Sentir” se refiere en primera instancia al contacto que hace el dedo sobre la cuerda. Gracias a la percepción que se desarrolla al sentir, se adquiere la capacidad de poner en el tono adecuado cada una de las partes del cuerpo, aprendiendo a diferenciar de qué manera actúa cada músculo, como dice Abel Carlevaro “*El descanso e inmovilidad de los dedos que no actúan es tan importante como el movimiento de los otros dedos*” (Carlevaro, 1967-Cuaderno N°2), es decir, unos actúan en la acción y otros en la quietud. Después de posar el dedo dejarlo sobre la cuerda el tiempo que sea preciso para poder observar todo nuestro cuerpo y poder ver qué músculos están tensos sin necesidad, ya que toda acción involucra todo el cuerpo. Incluir la relación de éste con la guitarra haciendo corrección permanente de la posición. La falta de observación hace de este ejercicio una práctica inútil. El verbo “soltar” hace referencia a producir el sonido, es una acción que se realiza en fracciones de segundos. La práctica permite hacerlo sin ningún esfuerzo usando la tensión correcta. Después de soltar la cuerda, la tensión que genera esta acción debe desaparecer en forma inmediata recuperando el tono del músculo que actuó.

Para la observación se recomienda comenzar con los dedos e ir trabajando las distintas partes del cuerpo a medida que se independiza cada una de ellas. Concentrar la atención en los dedos, los músculos que los mueven deben aprender a hacer los movimientos correctamente, independientemente de si se cae sobre la cuerda (apoyar) o si se toca sin caer sobre ellas (sin apoyar). En un estadio trabajar tocando desde la primera falange entendiendo ésta como la que está unida al metacarpo, otro estadio será para independizar la segunda falange, que es la intermedia, otro para independizar la tercera. En una siguiente etapa se estudian los ángulos que tienen que ver con la presentación de la mano. Los distintos pesos, los ángulos de ataque y los diferentes puntos donde se toque una cuerda generan los colores en la guitarra. Se puede afirmar que no existen colores “feos”, aplicarlos bien, los convierte en recursos muy valiosos para la interpretación.

Proceso De Estudio

“*Estudie despacio, muy despacio y más despacio.*” (Roch, 1917-pag23). Esto quiere decir que aunque se tenga buen dominio de un recurso, volver a la ejecución lenta siempre será necesario.

El proceso propuesto para alcanzar una buena interpretación, consta de dos líneas. La primera es la Conceptualización que se explica en el paso 1º Analizar la partitura. La segunda línea es el Desarrollo Práctico del Montaje de la obra, que se presenta en 8 pasos: 2º Tomar una “foto” del compás que se va a estudiar, 3º tocar observando los dedos de la mano derecha, 4º tocar observando los dedos de la mano izquierda, 5º tocar leyendo, 6º tocar con los ojos cerrados, 7º tocar con el objetivo de oír exclusivamente, 8º estudiar del último compás hacia el primero, 9º Poner a tempo la obra con la ayuda del metrónomo. Ver figura 2. Para los pasos 3º,4º y 5º, el estudiante puede escoger el orden a conveniencia, lo mismo para los pasos 6º y el 7º.

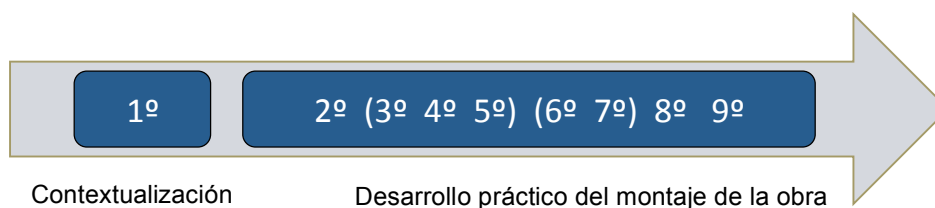


Figura 2. Proceso de estudio para alcanzar una buena interpretación

Como consideraciones generales, se recomienda:

“*Ser creativos al momento del estudio.*” Buscar objetivos muy específicos y siempre alcanzables en corto tiempo, por lo tanto no abarcar demasiada información, ir paso a paso. En un solo compás se encuentran suficientes elementos que exigen mucha elaboración. “*Estudiar bien los primeros cinco minutos para tocar bien el resto de la vida y no tocar mal los primeros cinco minutos para pasarse estudiando el resto de la vida*” (Alvaro Pierri). La síntesis que se hace en estas palabras tienen que ver fundamentalmente con el hecho de

que los movimientos adquiridos no se pueden cambiar, se puede afirmar que los dedos tienen memoria (Barbacci, 1965). No quiere decir esto que no es posible aprender nuevas digitaciones para un mismo pasaje, solo que aprenderlas requiere un trabajo mayor o menor dependiendo que tanto fue fijada la primera.

“Poner especial cuidado en no hacer movimientos parásitos”. Una buena técnica está basada en la economía de los movimientos. Ejemplo de algunos movimientos innecesarios son: una mala presentación de las manos, o la distancia exagerada de los dedos con relación a las cuerdas, o movimientos nerviosos como caer mal y corregir después, o hacer los vibratos de forma inconsciente, siendo perjudicial en la precisión de la mano izquierda, generando muchas veces desafinaciones. Descuidar este aspecto en los primeros contactos con lo que se está aprendiendo, ha de tener consecuencias delicadas, con el tiempo es muy difícil salir de ellos, se vuelve costumbre hacerlos, el sonido crea reflejos condicionados que se asocian al movimiento lo que hace que aparezcan aun teniendo conciencia de su existencia. Por eso siempre será bueno asociar los movimientos correctos con la música que se está interpretando, ella misma creará las condiciones de un buen tono muscular.

1º Analizar la partitura

El análisis es fundamental para dar claridad al montaje de la obra. Se realiza como primer paso y antes de abordar la parte práctica del estudio, basado en los conocimientos disponibles al momento, tanto instrumentales como teóricos, y se hace cuantas veces sea necesario. Los aspectos que entran en juego son de carácter instrumental como la digitación que sea acorde con nuestras posibilidades, como con el estilo y aspectos musicales que se refieren a la melodía, la armonía, el contrapunto, el ritmo y la forma, aspectos estéticos que nos remiten al estilo, aspectos históricos que nos ubicaran en lo referente al compositor como al pensamiento estético de la época (Fraga, 2011).

Esto es, no hacer un análisis solo desde el punto de vista de las dificultades instrumentales, pues el carácter de la obra plantea qué recursos aplicar para su interpretación: si se usa o no cuerdas al aire, que notas requieren del vibrato, que tipo de articulación, definir los tiempos recomendables. Es importante tener en cuenta que muchas de las dificultades técnicas provienen de falta de claridad en lo que se refiere al carácter mismo de la obra, si no se comprende la parte musical siempre será mas difícil la ejecución, no olvidar nunca que los dedos están al servicio del concepto estético. De hecho algunos intérpretes como Juliam Bream y Narciso Yepes dicen que primero se forma la imagen musical y con base en ello se desarrolla una técnica.

2º Tomar una foto del compas que se va a estudiar.

“Una imagen dice mas que mil palabras”.

Para el inconsciente los lenguajes verbales son complejos, pero los no verbales como lo visto, lo escuchado, sentido a través del olfato, del gusto o con el tacto, son mas claros. cuando se trata de aprender una obra a través de una partitura ocurre lo mismo, la imagen de esta manda una información directa, mas clara, si se refiere con palabras se tendrá que recurrir a un número mayor de términos musicales que generan distracción. Cuando se hace el análisis trabaja el consciente porque es él el que se encarga de organizar los materiales, gracias a la conciencia el trabajo puede ser metódico y objetivo, gracias a ella se crean estrategias que llevarán a feliz término el aprendizaje. Por lo que en ningún momento existe una contradicción cuando se habla de abolir los lenguajes verbales en el trabajo que se refiere al recuerdo. El consciente y el inconsciente se complementan en el proceso del aprendizaje.

“Tomar una foto” se refiere a mirar detenidamente el compás que se va a aprender, después cerrar los ojos y ver en la mente la imagen “virtual” del compás, el objetivo no es la nitidez, se busca ejercitar la mente con relación a la imagen, siendo un momento de descanso de la actividad física que a su vez evita la fatiga muscular. Se pueden crear imágenes no solo visuales, en el estudio de la música están las imágenes sonoras y en el estudio de un instrumento las imágenes corporales, que servirán para reforzar tanto la asimilación de la obra, como la percepción de la misma. Muchos músicos practican oír la obra en la mente y del mismo modo ver las posiciones al tocar. No se pretende que se haga con toda la obra, si esto se da debe ser el resultado de una práctica o de una habilidad personal. Se debe practicar el ejercicio de trabajar con imágenes tanto visuales, auditivas y táctiles en cada compás. Dar prelación a lo real, es decir ver la partitura, escuchar lo que tocamos y observar tanto los dedos como nuestro cuerpo.

3º Tocar observando los dedos de la mano derecha.

Las percepciones se captan a través de la observación. La palabra clave es “observar”, una buena observación facilita definir cuales son los dedos que están mas aptos para participar como también la manera en que lo deben hacer, es decir no solo limitarse a escoger los dedos de la digitación, si no también ver como ellos actúan, buscando siempre aprender a manejar el tono muscular, ver que tipo de tensiones se generan y eliminarlas hasta donde sea posible en ese momento, se quiere decir que deben desaparecer pero no siempre será posible de forma inmediata, es un aprendizaje que requiere tiempo y no es recomendable transgredirlo. Realizar el número de repeticiones que se consideren necesarias, menos de las necesarias no permiten alcanzar los objetivos y más de ellas se vuelven negativas, corresponde a cada uno definir sus necesidades reales. La atención se concentra inicialmente en los dedos, tener en cuenta las tensiones que se originen en el resto del cuerpo, tener especial cuidado de la presión que hace el brazo sobre la guitarra, este debe posarse sobre la caja y no apretarla, la presión debe ser mínima o ninguna de ser

posible. Después trabajar las otras partes del cuerpo como el cuello, los músculos de la cara, la posición de la lengua esta no debe presionar el paladar, debe estar en reposo. Verificar la posición de la guitarra, revisar la posición del cuerpo, este debe tener la columna recta pero no tensa, para ello precisamos tener la guitarra en la altura correcta y sobre todo que se esté mirando siempre al frente evitando todo tipo de torceduras, la ubicación de los pies requiere atención particular pues son ellos los que dan el equilibrio de todo el cuerpo. Al ser tantos los detalles que requieren atención, estudiar pocos elementos facilita alcanzar los objetivos.

4º Tocar observando los dedos de la mano izquierda.

En principio lo que se ha dicho para la mano derecha se aplica para la mano izquierda, ser cuidadoso en lo referente a la presentación de la mano, que sea adecuada para el pasaje dará como resultado una ejecución sin problemas en la afinación. Al momento de llevar las obras a los tiempos que ellas requieran, por rápidos que sean, no se genera inestabilidad en los movimientos de los dedos, pudiendo tener la precisión para tocar sin contratiempos. Los dedos de la mano izquierda deben aprender a hacer la fuerza correcta. Menos de la fuerza necesaria no dejará sonar la nota con claridad, mucha de ella genera tensiones que dificultará tocar en los tiempos rápidos. Tanto para el trabajo de la mano derecha como el de la izquierda, es muy importante el control visual. En un primer estadio, la vista entrega información que permite educar los movimientos de una manera correcta.

5º Tocar leyendo.

Lo más importante de este ejercicio es no apartar los ojos de la partitura. Una de las dificultades mayores que tiene la lectura en la guitarra es estar mirando la mano izquierda, especialmente cuando hay que hacer saltos a posiciones lejanas, o cuando los dedos tienen movimientos que no se dominan. Es a través de la lectura que se reafirma la técnica. Siempre será mejor ejercitar la lectura con pocos elementos, que leer gran cantidad de partituras sin tener una técnica sólida. Leer en forma desordenada lleva a que los movimientos sean imprecisos y en vez de mejorar la técnica la puede estropear.

En la lectura confluyen muchos elementos que se deben comprender en forma integral. En la música se refiere a la disposición de los dedos para manejar los intervalos, las escalas, el contrapunto, la armonía, dominio de los diferentes esquemas rítmicos, además de conocer los estilos.

6º tocar con los ojos cerrados.

“Cuando se cierran los ojos se abren los ojos de la mente.”

Al cerrar los ojos se aprende a no depender de ver para tocar, tanto la memoria como la seguridad de los movimientos harán su parte, tocar de esta manera no es un objetivo en si mismo más bien es una práctica que facilita percibir mejor las sensaciones corporales. Trabajar con los ojos cerrados es una de las mejores formas de desarrollar la propiosepción³. Gracias a esta, se adquiere la seguridad de no necesitar control visual cuando se toca, si bien los ojos son una ayuda imprescindible para aprender a hacer bien los movimientos, generar dependencia de ellos no es correcto ya que los movimientos deben llegar al automatismo.

7º Tocar con el objetivo de oír.

Escuchar mientras se toca es imprescindible, es la recomendación permanente de todos los maestros cuando se trata de lograr una buena interpretación. Para lograrlo es vital dominar la técnica. Aunque la audición ha sido compañía permanente en todo el proceso, se dedica un espacio solo al hecho de oír como objetivo específico. Para llegar a tener la habilidad de escucharse mientras se toca es necesario que se practique también por pequeños elementos, continuar un proceso que comienza con poder oír el metrónomo y seguirlo, se oye cuando se cuida de la afinación y del ritmo, de la textura del sonido, pero hay que llegar mas lejos pues desarrollando la audición al momento de tocar por pasajes pequeños se hace una preparación para mantener la atención en el sonido durante toda la obra, requisito indispensable para una buena interpretación. El sonido es la esencia misma de la música y se debe partir de él para comprender de una manera integral el significado de las obras, la información que nos proporciona no puede ser remplazada por ninguna otra forma de acercamiento a la interpretación. Partiendo de la percepción auditiva se elabora todas las partes de la obra, como conducir la melodía correctamente y que el acompañamiento cumpla su función de complementar la melodía principal sin perderse ni entorpecer la claridad de esta. Por más claridad que se tenga desde el punto de vista intelectual, se hace necesario la verificación del oído para estar seguros del resultado real de lo que está sonando. (Carlevaro, 1967. Cuaderno N°3. pIV.)

8º Estudiar del último compás hacia el primero.

Se toca primero el último compás, luego el penúltimo y el último, después antepenúltimo, penúltimo y último y así sucesivamente sumando siempre un compás hasta llegar al primero, todo esto de memoria. En caso de ser muy larga la obra se hace por sectores bien definidos que sean identificables como por ejemplo en una forma rondó ver cada una de las secciones. Esta manera particular de ver la obra permite asegurar y revisar lo aprendido en los pasos anteriores, afirmando la memoria.

³ La propiosepción es un sentido por el que se tiene conciencia del estado interno del cuerpo como de los espacios circundantes, regula la dirección del movimiento permitiendo respuestas automáticas.

Cuando se tiene dificultad con algún pasaje de la obra se recomienda hacer lo mismo partiendo del punto donde nos equivocamos, pero en este caso se hace preferiblemente por pulsos hasta llegar al punto donde nos estamos predisponiendo a cometer el error. Siempre que tenemos esta situación estamos preparando psicológicamente la falla unos compases antes, después de identificarlo, normalmente desaparece la dificultad.

9º Poner a tempo la obra.

"Empezar a estudiar al doscientos por ciento menos de la velocidad final, e ir avanzando no más de cuatro marcas del metrónomo por día". Alvaro Pierri.

En este estadio el uso del metrónomo es recomendable como ayuda para avanzar de lo lento hasta el tempo que exige la obra, es una herramienta eficaz a su vez para evitar imprecisiones rítmicas y descontrol en los tempos internos del andamento de la obra.

Para ello su uso debe tener en cuenta las subdivisiones menores de lo que se va a tocar, por ejemplo en el estudio nº 1 de Villa-Lobos que es en semicorcheas poner el metrónomo a marcar estas empezando aproximadamente en 100, esto quiere decir que por cada golpe del metrónomo se toca una semicorchea e ir avanzando paso a paso, en los que son de péndulo cuatro niveles por día, es decir 100, 104, 112 y 116. En el digital se puede ir de la misma manera o si se prefiere ir de uno en uno pues estos metrónomos lo permiten. Aunque se pueda tocar mas rápido en el mismo día es preferible no atropellar la velocidad en este estadio del proceso pues de ello dependerá tocar con tempos estables, querer avanzar demasiado rápido puede llevar hacer que el tono muscular se descuide lo que creará rigidez en la técnica. Después al llegar a 208, podemos volver a 104 pero tomando como pulso la corchea, se sigue avanzando de la misma manera hasta 208, se retoma el 104 en esta oportunidad la negra es el pulso, se realiza entonces el mismo proceso hasta llegar al tempo recomendable.

Como ejercicio para dar soltura a los tempos, se recomienda tocar por grupos no mayores a ocho sonidos, queriendo decir con esto que pueden ser menos, primero lo mas lento posible, luego lo mas rápido posible y volver al lento. Cuando se toca rápido soltar la velocidad sin temor, no dar importancia a los errores, se debe hacer como un juego. Siempre terminar en el lento, nuestro inconsciente quedará con un buen recuerdo de esta manera. El peligro de desordenar el ritmo se resuelve al tener en cuenta la estructura general de la obra escogiendo un tempo coherente para su interpretación.

Conclusión

Los procesos sistemáticos de estudio se hacen importantes en la medida que permiten la formación de guitarristas que tengan la oportunidad de sentar unas bases sólidas tanto musicales como instrumentales que habrán de permitirle un buen desempeño

en su vida profesional. Sin estos procesos sistémicos es imposible garantizar estos resultados.

El marco de estudio presentado para alcanzar una buena interpretación para estudiantes de guitarra de niveles medio y superior, es basado en el respeto y fomento de la búsqueda personal, y ofrece recomendaciones para que cada estudiante pueda reflexionar y construir su propia metodología de trabajo.

REFERENCIAS

ALEXANDER, Gerda. *La Eutonía. Un camino hacia la experiencia del cuerpo*. Buenos Aires. Ed. Paidós. 1983.

Associação Brasileira de Eutonía. Disponible en: <http://www.eutonia.org.br/>

Asociación Argentina y Latinoamericana de Eutonía. Disponible en:

<http://www.eutonia.org.ar/quees.php>

BARBACCI, Rodolfo. *Educación de la memoria musical*. Ed. Ricordi Americana, 1965.

CARCASSI, Matteo. *25 Melodic and Progressive Studies, Opus 60*.

CARLEVARO, Abel. *Serie Didáctica para guitarra*. Cuaderno N° 1 - Escalas Diatónicas.

Cuaderno N° 2 - Técnica de la mano derecha. Cuaderno N° 3 - Técnica de la mano izquierda. Cuaderno N° 4 - Técnica de la mano izquierda. Conclusión. Barry Buenos Aires. 1967.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra. Exposición de la teoría instrumental*. Barry editorial. Argentina, Buenos Aires. 1979

Diccionario de la lengua española (DRAE). Edición 22ª, publicada en 2001.

Escuela Argentina de Eutonía. Disponible en: <http://www.eutonia.edu.ar/index.html>

FRAGA, Orlando. *Progressão linear. Uma breve introdução à teoria de shenker*. Editora da Universidade Estadual de Londrina. EdueL. 2011.

GIESEKING, Walter; LEIMER, Karl. *La moderna ejecución pianística*. Ed. Melos (Ricordi Americana). Buenos Aires. 1931.

Instituto Gerda Alexander. Disponible en: <http://www.institutodeeutonia.com.br/>

IZNAOLA, Ricardo. *Ricardo Iznaola on Practicing: A Manual for Students of Guitar Performance*. Mel Bay Publications. 2000.

PLAZA, Fabiana., RAMIREZ Silvana. *¿Qué es la eutonía de Gerda Alexander?*. Escuela argentina de Eutonía. 2008.

PUJOL, Emilio. *Escuela razonada de la guitarra. Basada en los principios de la técnica de Tárrega. Libro Primero*. Ricordi Americana, Buenos Aires. 1954.

ROCH, Pascual. *Método moderno para guitarra (Escuela Tárrega)*. New York: G. Schirmer. Vol. I. 1917.

SASSANO, Miguel. *Cuerpo, tiempo y espacio: principios básicos de la psicomotricidad*. Stadium. Buenos Aires. 376p. 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Funciones estructurales de la armonía*. Ed. IDEA BOOKS, S.A. Edición 2005.

VILLA Lobos, Heitor. *Douze études pour guitare*. Editions Max Eschig, Paris. 1952.

Roberto León Fernández E., es Maestro en Guitarra, de Medellín-Colombia. Realizó sus estudios en Colombia, Argentina y Brasil. Fue alumno de los maestros Alberto Mesa, Miguel Ángel Girollet, Álvaro Pierri y Jorge Martínez Zárate. Fue fundador del Cuarteto de guitarras de Medellín. Ha sido solista de las orquestas sinfónicas de Antioquia, del Valle, de Colombia, Venezuela. Fue profesor titular 37 años en la Universidad de Antioquia, a cargo del programa de guitarra, música de cámara y seminarios de Eutonía.

Estudo para violão n. 10, de Heitor Villa-Lobos: uma análise da organização temporal

Stanley Levi Nazareno Fernandes – UFMG

stanleylevi@gmail.com

Marcos Antônio Silva Santos – UFMG

musalettra@gmail.com

Resumo: Este artigo faz uma análise da organização temporal do Estudo 10 de Villa-Lobos à luz de abordagens contemporâneas, notadamente o conceito de métrica de Hasty. Alguns conceitos do argentino Dante Grela também servem de suporte teórico ao trabalho, que procura evidenciar o caráter processual da forma, averiguando que espécie de relações se estabelecem entre as *unidades formais* no desenrolar do tempo. A análise aborda a macroforma da peça e se detém em sua seção A, que apresenta características temporais singulares no contexto dos 12 Estudos para Violão do mesmo compositor.

Abstract: This article investigates the temporal organization of Villa Lobos' Study 10 for guitar, from the perspective of some recent analytical tendencies, notably Hasty's innovative concept of musical meter. In addition, some of Dante Grela's theoretical ideas support this research, which focuses on analyzing the relevance of each formal unity in the ongoing process of the musical macro form. Besides considering the large-scale rhythmic structure of the piece, this paper gives special attention to section A due to its unusual rhythmic organization among Villa Lobos Twelve Guitar Studies.

Palavras-Chave: Análise Musical. Hipermétrica. Violão. Villa-Lobos.

1. Apresentação

Compositor prolífico, Heitor Villa-Lobos (1897-1959) é amplamente reconhecido como o maior representante brasileiro na tradição da música de concerto. Dentro de sua copiosa obra, a produção para o violão não se destaca pelo volume, mas pela felicidade de realização e audácia: lembremo-nos que o ambiente musical brasileiro, à época de suas primeiras obras para o instrumento (anos 1910-20), era bastante refratário ao violão, e que este manteve afinidades estéticas “tradicionalistas” pelo menos até a consolidação internacional das carreiras de Leo Brouwer (n. 1939) e Julian Bream (n. 1933), na segunda metade do século XX. Num tal contexto, sua série de 12 Estudos para violão (compostos na década de 1920), numa linguagem musical já modernista, se destaca e adquire um caráter quase profético. Zanon (2006) as considera um verdadeiro “divisor de águas” na história do violão; para Carlevaro (1988), Villa-Lobos “pariu o violão moderno”.

Trata-se de uma série de estudos bastante heterogênea. Suas diferenças em termos de dificuldade e abordagem técnica, duração e linguagem são consideráveis. Nesse panorama, o estudo 10 se destaca por ser, além de um dos mais tecnicamente desafiadores e de maior fôlego, o que apresenta detalhes de linguagem mais destoantes do conjunto. Nele ocorrem as maiores discrepâncias entre várias versões existentes, algumas das quais

apresentam uma seção inteira, de 33 compassos, ausentes da edição Max Eschig. Dentre todas essas peculiaridades, centraremos este trabalho num aspecto específico, a saber, a estruturação do tempo, particularmente na seção que chamaremos A. Se observarmos a escrita métrica dos restantes 11 estudos perceberemos, além do predomínio do uso de compassos binários, ternários e quaternários convencionais (mais simples do que compostos), uma grande estabilidade métrica que os separa do estudo 10, onde a escrita de compassos de Villa-Lobos se mostra altamente variada e instável, remetendo-nos imediatamente às obras de Stravinsky (1882-1971), com as quais Villa-Lobos teve contato durante seu período de residência na Paris dos anos 1920.

Como dito, os 12 Estudos existem em muitas versões: nos últimos anos, manuscritos diversos têm vindo a público, revelando diferenças importantes entre si e entre eles e a versão publicada pela editora Max Eschig em 1923, com correções em 1977 (MEIRINHOS, 1997; PAZ, 1993). Várias pesquisas têm tentado aproveitá-los, para além das muitas controvérsias que provocam, como facilitadores da compreensão da música violonística de Villa-Lobos (FRAGA, 2006; YATES, 1997). Não parece haver consenso sobre várias questões e uma “versão definitiva”, se viável, parece algo ainda distante.

Para este Estudo, optamos por adotar o manuscrito autógrafo de 1928, corrigido onde ocorrem pequenos erros óbvios (ver, por exemplo, MEIRINHOS, 1997: 133-153 ou YATES, 1997). Tal escolha se justifica, sobretudo, pela presença da referida seção de 33 compassos em versão aparentemente mais acabada; esse acréscimo, a nosso ver, enriquece a forma e dota a obra, como veremos, de uma particular coerência processual. Adotaremos a numeração de compassos da edição Max Eschig, para comodidade do leitor.

Selecionamos, dentre as várias gravações de referência deste Estudo, a de Fábio Zanon (1997), única que utiliza a mesma versão da partitura.

Para problematizar a estruturação temporal deste estudo e sua escrita, faremos primeiro uma revisão do conceito de métrica; como suporte teórico no campo da análise, utilizaremos alguns conceitos do teórico argentino Dante Grela, expostos ao longo do texto.

2. O conceito de “métrica”

Um olhar para a produção teórica sobre métrica nos faz dividi-la em duas vertentes: uma, mais tradicional, que separa, enfaticamente, os parâmetros métrica e ritmo e outra, recente, que visa desfazer a cisão entre os dois conceitos ao propor a métrica *como* ritmo.

Entre os que defendem a visão clivada de métrica e ritmo, estão: COOPER e MEYER (1960), CONE (1968), BERRY (1976), EPSTEIN (1979), LERDAHL e

JACKENDOFF(1983), ROTHSTEIN (1989). Estes autores propõem a métrica como agrupamentos de tempos não acentuados (fracos) em torno de um tempo acentuado (forte), repetidos em ciclos regulares ao longo da obra musical.

Christopher Hasty é o principal representante do que aqui configuramos como uma segunda vertente conceitual. Ele dedica boa parte de seu texto a desfazer a separação categórica entre a métrica (vista como a parte mecânica, esquemática, fixa e periódica da música) e sua contraparte fluida, rica e flexível: o ritmo. Segundo ele, a própria natureza temporal musical é um jogo dinâmico entre o determinado e o indeterminado, de forma que a visão costumeira de métrica como algo estático, de certa maneira, anula aquilo que dá vida à própria música. O autor afirma que a repetição cíclica é apenas uma possibilidade entre infinitas outras em música. Vejamos:

Embora a repetição cíclica, como o compasso, venha sendo vista como paradigmaticamente temporal, esta, em certo sentido, aniquila o tempo ou pelo menos o seu fluxo. Uma vez que o ciclo é sempre o mesmo, o futuro é sempre predeterminado e o presente pode ser, em princípio, separado de todas as repetições passadas...assim exorcizamos o transformar, o transitar e a indeterminabilidade, colocando no lugar o estático e o “Ser” instantâneo. (HASTY, p. 9, 1997)

A seguir, ele desenvolve sua teoria propriamente dita, a *Teoria da Métrica como Processo Projetivo*. Enquadrada sob esta perspectiva, a métrica deixa de ser uma série de estruturas pré-fixadas, dispostas em sucessão horizontal, como em uma tentativa de “espacialização do tempo”, e passa a ser tomada como um desenrolar no tempo em que suas estruturas não “são” mas “estão” em contínuo transformar. Os eventos musicais, após serem determinados (isto é, após terem um início, uma prolongação e um fim¹), se transformam, então, em uma duração que pode ser projetiva ou projetada em relação a outras durações.



Figura 1: Representação esquemática do processo projetivo (HASTY, 1997: 85)

A “projeção” é o fenômeno que ocorre ao longo de todo o processo mostrado na Figura 1. O evento C representa a totalidade dos eventos A e B. Ele é “projetivo” em relação a C’. Esta projeção é mostrada pela linha cheia, representando a realização do potencial

¹ A este respeito, ler interessante reflexão: *Beginning, End and Duration*, em HASTY, p. 69 – 83.

projetivo de C. Já C' (A'+B') é “projetado” em relação a C e, por sua vez, é “projetivo” em relação a eventos futuros. Tal potencial projetivo de C' é representado pela linha pontilhada.

Embora o texto ressalte que a distinção entre forte e fraco não é condição *sine qua non* para a existência da métrica (p.103), este esclarece que os eventos métricos podem se agrupar hierarquicamente. Assim, em torno de um evento *Dominante*, podem existir os eventos *Anacruse* e *Continuação*. Além disso, em vários momentos Hasty afirma a adequação de tal concepção da métrica a níveis macroformais: “Métrica não é tomada como sendo “a” métrica ditada pela fórmula do compasso, mas será referida, entretanto, como a operação da “projeção” em todos os níveis” (HASTY, 1997: 149).

Dessa forma, fica patente que a concepção métrica que mais se adéqua a este trabalho é aquela do processo dinâmico, que percebe a métrica mediante constante atualização sonora-contextual durante o transcorrer musical.

Vale ressaltar ainda que a divisão *hipermétrica* aqui proposta é muito afim tanto às ideias de tempo não linear e *Novas Temporalidades* de KRAMER (1988) quanto aos *Eixos Paradigmáticos* propostos por NATTIEZ (1990). Ainda, Deleuze e Guattari (2012: 124-126) apresentam um conceito de *Ritmo* notavelmente semelhante ao pensamento de Hasty²; nessa interessante concepção, uma métrica (no sentido tradicional, relativa à fórmula de compasso) constante nada mais seria que uma ausência de *ritmo*; uma perfeita simetria entre todas as estruturas seria quase uma sua antítese, uma espécie de “nada flui” sem movimento. “Tudo o que é perfeitamente simétrico é perfeitamente morto”, teria dito certa vez Stravinsky...

3. Estrutura geral da obra

Descrições sintéticas da macroforma frequentemente induzem a equívocos, ao reduzir complexidades a um esquema simplificado que não lhes contempla. Dessa forma, dizermos, por exemplo, que a estrutura geral deste Estudo pode ser descrita simplesmente como uma forma binária de tipo “AB” não faz nenhuma justiça a sua sofisticação interna: não fala do tipo de relações que se estabelecem entre as seções e subseções, em especial sua funcionalidade.

² Para eles, o ritmo se define não por algum tipo de código (repetição periódica), mas se dá precisamente na descodificação ou na transcodificação, na “coordenação entre espaços-tempos heterogêneos”; ele “opera com blocos heterogêneos”. O ritmo seria a passagem, choque ou interferência entre diferentes códigos.

O objetivo desta análise será, portanto, desenhar a estrutura do estudo **a partir de seu caráter métrico**, dividindo-a em *unidades formais*³ (GRELA, 1985) a serem analisadas comparativa e funcionalmente. Com isso, também esperamos evidenciar o caráter processual da forma. É preciso enfatizar que várias são as tendências a conformar a estrutura de uma obra, derivadas do trabalho com os vários parâmetros do som (às vezes de fora dele); **aqui estaremos avaliando o Estudo 10 exclusivamente do ponto de vista da organização do tempo.**

Uma revisão da literatura analítica deste estudo revela que predomina o entendimento de sua forma como uma estrutura de tipo essencialmente *ABA'* (MEIRINHOS, 1997, PEREIRA, 1984, citado por VISCONTI, 2012; e o próprio VISCONTI, 2012), ou *ABCA* (CARLEVARO, 1998; PAZ, 1993), considerando a obra sem a seção de 33 compassos omitida na edição Max Eschig. MEIRINHOS (1997:149) acredita que, com o acréscimo desta estrutura, a forma se aproximaria de um rondó clássico. Observamos, contudo, que todas estas descrições revelam uma abordagem eminentemente *comparativa*⁴ (GRELA, 1985, p.4) das unidades formais, desconsiderando vários de seus aspectos, em especial sua *função formal*⁵ (GRELA, 1985, p.4), suas proporções e seu desenvolvimento no tempo. Algumas consequências deste tipo de abordagem serão mostradas abaixo.

Como vimos demonstrando, entendemos que a organização temporal é um fator de primeira significância neste Estudo (junto com as alturas)⁶. Ela é o que apresenta maior sofisticação nos compassos 1-20 + 33 do m. 1928⁷, enquanto que daí até o final se destaca o trabalho sobre as alturas, a partir de uma sensível simplificação rítmica. Esta se assenta em longos ostinatos que constituem “motos contínuos” (c. 21-65), menor diversidade de durações, maior estabilidade métrica no nível do compasso (predominantemente 4/4) e poucas e mais suaves mudanças de andamento, em relação ao trecho precedente (c. 66, *Vif*, c. 59 *Très Vif*). Mas é precisamente esta estabilidade rítmica que cria um radical contraste com a primeira parte, justificando a divisão da forma em duas grandes unidades

³ “ (...) termo genérico para designar cada uma das partes em que se vai articulando uma forma sonora (...)” (GRELA, 1985). O autor organiza as unidades formais em “graus”, de acordo com suas proporções, partindo daquelas de maior magnitude para as menores, até o nível micro-estrutural.

⁴ Para Grela, a análise comparativa é o “estudo dos graus de parentesco existentes entre as diversas unidades formais (...) em função de um trabalho comparativo do conteúdo específico das mesmas”. Ele propõe parâmetros para uma classificação precisa das relações possíveis entre as unidades formais.

⁵ Segundo Grela, o “estudo e classificação da função que cada uma das diversas unidades da forma cumpre dentro do contexto total da mesma”. O autor propõe uma detalhada classificação funcional, na qual não nos deteremos.

⁶ E seus derivados, como texturas. Embora haja um trabalho tímbrico implícito nas digitações e tímbrico-dinâmico na organização interna das texturas, estes dois aspectos (intensidade e timbre) não alcançam a importância dos outros dois (frequências, durações) neste Estudo.

⁷ Para diferenciá-la da numeração de compassos da edição Max Eschig, doravante abordaremos a numeração dos compassos na seção extra precedida por um “m” (ex.: compassos m13-15).

formais justapostas, contrastantes, e completas em si mesmas⁸: uma caracterizada pelo predomínio da instabilidade (tensão) e outra pela estabilidade (repouso). Esta seria uma primeira grande tendência formal induzida pela estruturação do tempo.

A (c. 1-20 + 33 c. do m. 1928)	B (c. 21-73)
Instabilidade temporal no nível dos compassos; fortes e frequentes mudanças de andamento; ampla variedade de figurações rítmicas.	Estabilidade temporal no nível dos compassos; poucas e mais suaves mudanças de andamento; menor diversidade de figuras rítmicas; presença de ostinatos rítmicos em “moto contínuo”.

Figura 2: Primeira tendência articulatória da macroestrutura induzida pela estruturação do tempo.

Essa tendência criaria uma forma dominada por dois blocos fortemente contrastantes, relacionados por oposição. A unidade formal cadencial (c. 66-73), parte de *B*, teria aqui uma função de retomada de elementos de *A* que, longe de nos remeter a uma síntese dos blocos (até por não contemplar de forma suficientemente enfática estruturas sonoras que predominam em *B*), parece antes um reforço de sua oposição. A obra terminaria então numa espécie de ápice de potencial dialético, que nos faz imaginar (projetar) uma hipotética seção posterior que relaxasse os elementos conflitantes numa síntese; no entanto ela, em seu final enfático, parece precisamente *afirmar* este conflito e negar a possibilidade ou a necessidade de sua resolução, o que constituiria um certo tipo de discursividade ousada para os padrões violonísticos da época.

A análise de nossa gravação de referência (ZANON, 1997) revela que a duração de cada bloco seria, respectivamente, de 2'05'' e 1'35''. É justamente na relação entre estas durações, no fluir de uma a outra e no deslizar entre as expectativas projetivas que criam que se estabelece a *hipermétrica*, o *ritmo* deleuze-guattariano (macroformal) deste Estudo⁹.

Esta tendência, porém, não é a única que uma análise métrica pode revelar. A segunda tendência métrica formal que detectamos mantém, assim como a primeira, uma visão bipartida deste Estudo. No entanto, ela não o secciona horizontalmente no tempo linear, mas propõe uma divisão em dois “eixos formais” contrastantes que ocorrem interpolados ao longo da peça. Linearmente disposto, este segundo seccionamento que

⁸ Nessa perspectiva, o fragmento final (c. 66-73) seria uma unidade formal independente contida dentro da segunda parte, com função cadencial. Se poderia argumentar que a retomada de elementos de *A*, incluída aí certa complexidade de ritmo, a tornaria uma unidade formal autônoma na grande forma, e de fato pareceria ser este o caso ao se considerar a obra sem os compassos extras do m. 1928, conforme tem feito a tradição analítica.

⁹ Cabe ressaltar, como sempre, o papel do intérprete na constituição da forma. No caso em questão, é significativo que Zanon execute todo o segundo bloco mais rápido do que em muitas outras gravações de referência (como as dos irmãos Assad, Eduardo Fernández, Juliam Bream, Shin Ichi Fukuda ou Turíbio Santos), acentuando a assimetria entre os dois blocos.

propomos ficaria assim (observe-se a semelhança aparente com a forma rondó sugerida por MEIRINHOS, 1997):

A (*Animé*, c. 1-20) --- **B** (*Um peu Moderé*, c. m1-m19¹⁰) --- **A'** (*Animé* c. m20-m33) ---
B' (*Très Animé*, c. 21-65) --- **A''** (*Vif*, c. 66-72) --- agrupados em **Eixo A** e **Eixo B**.

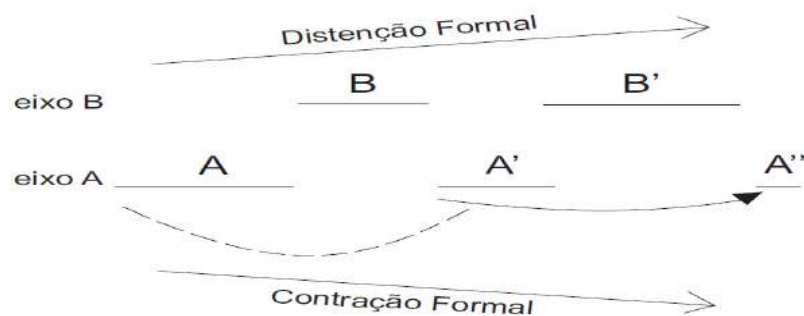


Figura 3: Diagrama da *hipermétrica* do Estudo 10 em dois eixos. A seta cheia representa a realização das expectativas projetivas, enquanto que a tracejada indica sua não realização.

Analisando o eixo A (doravante designado *EA*), percebemos que suas estruturas *A*, *A'* e *A''* - em que *A* é Dominante e *A'* e *A''* são Continuações – constroem um percurso de aceleração.

A' sugere - pelo seu início - uma repetição literal de *A*, mas se realiza como uma versão encurtada; não “cumpre”, portanto, o potencial métrico projetado por *A* (Figura 3, linha tracejada), o que se traduz num certo tensionamento formal. Entretanto, após a exposição de *A'*, seu encurtamento em relação a *A* faz projetar um novo encurtamento da próxima estrutura (*A''*), que de fato se confirma (linha cheia); essa expectativa realizada é uma sorte de repouso formal.

Reiteramos que não estamos desenvolvendo nem uma análise motívica (à maneira *schoenberguiana*) nem uma análise de alturas; estamos interessados tão somente no *discurso temporal* musical. À luz desse recorte, a aproximação que fazemos entre estruturas tão díspares como *B* e *B'* se justifica pelo caráter de relativa estabilidade rítmica que apresentam, **quando comparadas às estruturas do eixo A que as circundam:**

- a) em *B* ocorrem padrões ao nível do compasso (3+2, c. m1-8; 3+3, c. m14-19) e reduções no movimento rítmico (figuras, andamento);
- b) em *B'*, embora ocorra aceleração do movimento rítmico (semicolcheias, andamento rápido), a estabilidade se garante pelos diversos fatores mencionados na Figura

¹⁰ Adotaremos, para os 33 compassos ausentes na Edição Max Eschig, a numeração de compassos que vai de **m1** (início da seção *A2*, após o c. 20) a **m33**.

Dessa forma, *EB* se define, antes de mais nada, por oposição ao melhor delimitado *EA*. Se comparadas ao *EA*, as estruturas de *EB* não possuem uma correspondência imediata e nem uma relação hierárquica tão evidentes (Dominante e Continuações); não cabe, portanto, analisá-las sob o ponto de vista de projeções. Não obstante, *EB* apresenta uma tendência de distensão formal que se opõe à contração formal do *EA*.

Estes processos cruzados, que se confrontam com outras tendências da forma (como a *AB*, acima, além de outras que os demais parâmetros possam sugerir), atravessando-as (e, portanto, “transversais”), definem uma outra possível *hipermétrica* deste Estudo. Eles ocorrem também em níveis inferiores da estrutura, conforme veremos no estudo da unidade formal *A*, a seguir.

4. Análise métrica da unidade formal A (considerando a estrutura geral AB)

4.1 Análise Geral

Vimos que uma das tendências articulatórias a operar sobre a peça a divide em duas partes; nesse contexto, chamamos de seção “A” todo o trecho que vai dos compassos 1 a 20 da edição Max Eschig, somados aos 33 compassos extras do manuscrito de 1928. Do ponto de vista da estruturação do tempo - que é o que lhe caracteriza -, esta seção é de grande interesse no contexto dos Estudos, por apresentar:

- a) uma escrita de compassos constantemente variada, com mudanças no número de tempos por compasso e nas unidades de tempo¹¹;
- b) grande variedade de figuras rítmicas, de mínimas a fusas e diferentes quiálteras, formando uma ampla gama de estruturas maiores também variadas, todas apresentadas num espaço de tempo relativamente curto;
- c) frequentes mudanças de andamento (*Animé, Vif, Un peu Moderé, Lent, Moderé*; outras fontes incluem também *Très Animé* ao início).
- d) estruturas interpoladas, desenvolvidas de forma independente.

Esta unidade formal se organiza basicamente em três partes, formando uma estrutura de tipo *ABA'*. Identificaremos cada parte, respectivamente, como **A1, A2 e A3**.

Ela se inicia com a exposição da unidade formal que denominaremos *a*, escrita em dois compassos 4/8 (duração de 4 semínimas), reproduzida a seguir. Esta estrutura se

¹¹ Como veremos, a escrita de compassos de Villa-Lobos é problemática. Não obstante, os processos métricos que ela evidencia – ou oculta – são, eles próprios, complexos.

caracteriza por acordes repetidos acompanhando um baixo enfatizado com fragmento melódico ao final:

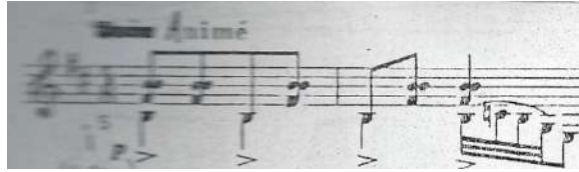


Figura 4: Unidade Formal "a". (VILLA-LOBOS, 1990)

Logo a seguir, é exposta uma unidade formal menor (3/8), em que o destaque passa a voz superior, formando um fragmento melódico em quartas.

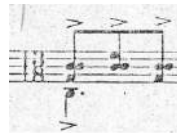


Figura 5: Unidade formal "b". (VILLA-LOBOS, 1990)

As unidades formais *a* e *b* estão unidas no nível formal imediatamente superior, criando uma unidade formal *ab*, com função eminentemente expositiva. Como veremos, *a* e *b* passarão por processos de desenvolvimento independentes, mas seguirão quase sempre justapostas, formando uma variedade de estruturas *ab* de tamanho variável que se sucedem ao longo do trecho.

A primeira sub-seção da parte *A1*, **A1a** (c. 1-6), é formada por dois segmentos *ab* sucessivos (*ab* + *ab*), com uma pequena variação no segundo *b*. O baixo da harmonia está em si. Dura 22 colcheias; cumpre, em *A1*, função *expositiva* (GRELA, 1985:5).

Em **A1b** (c. 7-11), a sub-seção que se segue, Villa-Lobos faz com que a posição da mão esquerda se desloque uma casa para cima no violão (baixo Dó), mantendo as cordas soltas¹². A estrutura desta parte é (*ab* + *a*), sendo que *b* se apresenta expandido e o segundo *a* inclui uma aceleração parcial para tercinas de colcheia (c. 10). Formalmente assimétrica (duração 21 colcheias, estrutura interna diferente) em relação a *A1a*, esta sub-seção cumpre (em *A1*) função de *transformação* (GRELA, 1985:5).

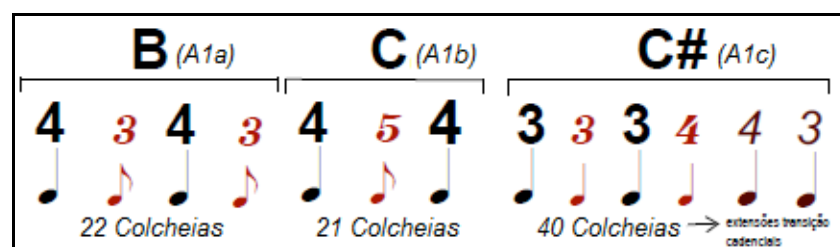
¹² Chamaremos esta transposição parcial de "transposição oblíqua".

Na sequência, uma nova transposição oblíqua (baixo Dó#) caracteriza a sub-seção **A1c** (c. 12-20). Sua estrutura geral é (*ab + ab + extensões cadenciais + transição*)¹³, em que *a* é encurtado, enquanto que *b*, sofre sucessivas expansões (de duração e âmbito melódico) e acelerações (primeiro em tercinas e depois semicolcheias), e incorpora um elemento característico de *a* (as fusas no baixo, c. 14). As extensões cadencias derivam do *ab* final. Por fim, uma linha ascendente (c. 20) conclui a unidade formal *transformativa A1c*¹⁴ (duração 40 colcheias) ao mesmo tempo funcionando como transição para A2.

Como se pode observar, predomina em A1 a alternância de estruturas (*a* e *b*) com desenvolvimento independente (ver também CARLEVARO, 1998:45-46). Este processo, somado ao desenho estrutural resultante e à figuração rítmica do trecho, delinea 4 grandes processos métricos:

1. *Horizontal*: a aceleração contínua proposta pelas durações escritas, auxiliadas pelo *string...* no c.17;
2. *Vertical*: As grandes unidades formais internas (*A1a*, *b* e *c*) são assimétricas; as unidades projetadas (*A1b* e *c*) quebram a expectativa criada pela unidade projetiva (*A1a*), produzindo tensão formal;
3. *“Transversais”*: As estruturas de tipo *a* se contraem, formando um “Eixo A” em aceleração, e as estruturas de tipo *b* se dilatam, formando um “Eixo B” que desacelera; os dois eixos estão interpolados, o que possibilita a simultaneidade dos processos¹⁵.

A figura abaixo resume a estrutura desta unidade formal (observe-se a diferença entre essa descrição estrutural e a escrita de compassos de Villa-Lobos):



¹³ Aqui a escrita de compassos de Villa-Lobos dificulta a delimitação das unidades formais (ver item 4.2). Os compassos de cada estrutura mostrada entre parênteses seriam, respectivamente: 12-14 (primeiro tempo), 14 (segundo tempo) a 17, 18-19 e 20.

¹⁴ VISCONTI (2012, p.3), para daí derivar uma elegante análise de simetrias nesta seção, percebe a unidade formal que chamamos A1c como terminando no compasso 16. No entanto, não vemos nenhum fator que aponte para uma articulação (desse nível formal) neste compasso, separando o que se segue de uma suposta “essência” da seção A. A própria descrição que o autor faz da seção A1 (para ele, somente “A”) corrobora nossa análise.

¹⁵ Como se vê, uma situação similar àquela descrita no item 3.

Figura 5: Estrutura da unidade formal A1, evidenciando o Eixo A (em preto) e o Eixo B (em vermelho). Ao final estão as extensões cadenciais e a transição conclusiva (em vinho). Acima de cada subseção se encontra a fundamental da harmonia, e abaixo é mostrada sua duração total.

A unidade formal subsequente, **A2**, caracteriza-se pelo contraste com as partes que a emolduram (**A1**, **A3**): como vimos no item 3, a menor quantidade de movimento (durações maiores, andamentos lentos), aliada a padrões métricos no nível do compasso, sugere um repouso relativo¹⁶. A novidade de seu material a caracteriza como unidade *expositiva* (GRELA, 1985:5). Internamente, ela também se organiza em três unidades formais, e, à semelhança de **A**, como um **ABA'** (que chamaremos, respectivamente, **A2a**, **A2b** e **A2c**)¹⁷.

Os processos métricos aqui em jogo são:

1. *Horizontal*: aceleração (não linear) do movimento (c. 1-13) e posterior desaceleração (c. 14-19)¹⁸;
2. *Vertical*: Idem seção A1, com a diferença de que ali ocorria contração e posterior dilatação formal, enquanto que aqui acontece o contrário.

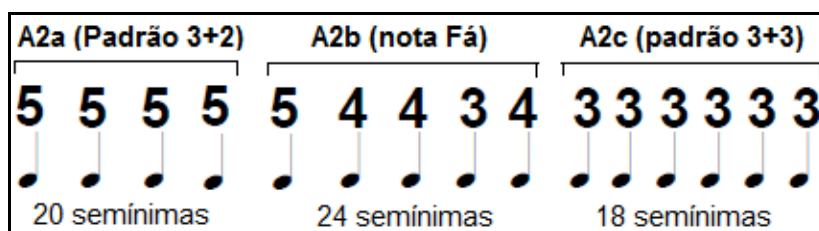


Figura 6: Estrutura da unidade formal A2. Acima estão os aspectos característicos de cada parte, e abaixo sua duração total.

A seção **A3** é uma recapitulação transformada de **A1**. Ocorrem aqui os mesmos processos métricos, porém de forma brusca. Analisando-a como uma *estrutura projetada* por **A1**, podemos entendê-la, ainda uma vez, como dividida em três unidades formais (**A3a**, **A3b** e **A3c**). Mesmo que suas proporções internas sejam excêntricas em relação a **A1**, a correspondência entre estas unidades formais é explícita¹⁹. A Figura 7 mostra essa analogia, ao expor a estrutura de **A3**.

¹⁶ A hipermétrica interna desta unidade formal também é mais regular que a de **A1** e **A3**, conforme se visualiza pelas respectivas figuras ilustrativas.

¹⁷ **A2a** (c. 1-8) se define por alternar, num padrão claro (3/4 – 2/4), notas isoladas + acordes em quiálteras com fragmentos melódicos. Em **A2b**, enquanto acelera o ritmo do baixo (*Mi*, depois *Lá*), estes mesmos elementos se desorganizam, para se reorganizarem (3/4 – 3/4) em **A2c**¹⁷.

¹⁸ Embora a aceleração/desaceleração não sejam cruzadas como em **A1**, o fato de atravessarem a divisão formal tripartite poderia caracterizá-las, alternativamente, como *transversais*.

¹⁹ Observe-se, em especial, a estrutura marcada como 5/4 na Figura X. Embora ela não se corresponda estruturalmente com o 5/8 de **A1**, ambos se relacionam comparativamente (o 5/4 é uma transformação do 5/8) e funcionalmente (são transformações do Eixo B de suas respectivas unidades formais).

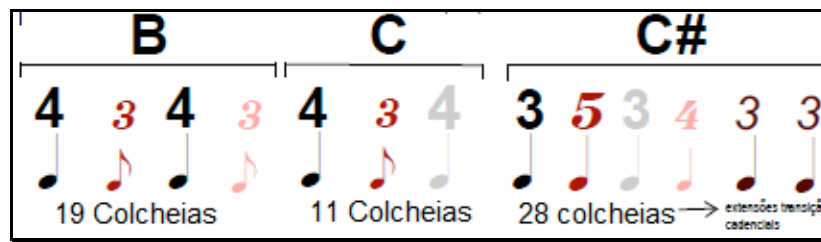


Figura 7: Estrutura da unidade formal A1, evidenciando o Eixo A (em preto) e o Eixo B (em vermelho). Ao final estão as extensões cadenciais e a transição conclusiva (em vinho). **As unidades formais em tons apagados se referem a estruturas que foram omitidas em relação a A1.** Acima de cada subseção se encontra a fundamental da harmonia, e abaixo é mostrada sua duração total.

Observamos, assim, que a unidade formal A se constitui numa estrutura tripartite de tipo *ABA'*, com duas unidades expositivas e uma transformativa. Cada uma delas é, por sua vez, uma estrutura tripartite, formada por uma exposição e duas unidades de transformação.

Entre estas três estruturas se estabelece uma *hipermétrica* difícil de aferir somente pela partitura, já que as indicações de andamento são imprecisas e frequentes, além de que ocorre um certo número de fenômenos agógicos (ver item 5). Dessa forma, deveremos nos guiar uma vez mais por nossa gravação de referência (Zanon, 1997). Nela, as durações respectivas das unidades formais constituintes de A são: A1: 30'' -- A2: 1'16'' -- A3: 18''. Como se vê, uma *hipermétrica* de grande instabilidade²⁰, que em seu interior é agitada por uma ampla variedade de processos métricos.

A Figura 8 resume todo o processo analítico apresentado até aqui a respeito de A, permitindo uma visualização completa das estruturas e métricas (micro e macro) que a conformam. Ela também possibilita enxergar de forma mais direta a correspondência entre A1 e A3, além de evidenciar a diferença de estabilidade métrica, em diferentes níveis, entre a unidade formal A2 e suas vizinhas.

²⁰ Observe-se, em especial, a forte quebra de expectativa entre a unidade formal projetiva A1 e sua projeção, A3.

O diagrama apresenta a estrutura geral da seção A em três níveis métricos:

- Nível A1:** Duração: 0'30". Dividido em três partes: B (cifras 4, 3, 4, 3), C (cifras 4, 5, 4) e C# (cifras 3, 3, 3, 4, 4, 3). Cada cifra é acompanhada por uma nota musical. Há uma seta apontando para o final da parte C# com o texto "extensões transição cadencialis".
- Nível A2:** Duração: 1'16". Uma única linha de cifras: 5, 5, 5, 5, 5, 4, 4, 3, 4, 3, 3, 3, 3, 3, 3. Cada cifra é acompanhada por uma nota musical.
- Nível A3 (A1):** Duração: 18". Dividido em três partes: B (cifras 4, 3, 4, 3), C (cifras 4, 3, 4) e C# (cifras 3, 5, 3, 4, 3, 3). Cada cifra é acompanhada por uma nota musical. Há uma seta apontando para o final da parte C# com o texto "extensões transição cadencialis".

Figura 8: Estrutura Geral da seção A, expondo diferentes níveis métricos, do micro ao macro.

4.2 Algumas considerações sobre a escrita dos compassos

Comentou-se acima acerca da dificuldade criada pela escrita de compassos de Villa-Lobos na visualização de algumas estruturas da parte A. Aparentemente, o compositor optou por uma grafia que facilitasse a leitura, ao manter a unidade de tempo constante o mais possível (2 x 4/8 ao invés de 4/4 no início, por exemplo, para ser coerente com o 3/8 que segue). No entanto, essa escrita se torna problemática em dois trechos:

- a) Compassos 13-19;
- b) Compassos m29-32.

No primeiro deles, os compassos 13-15 são claramente ocupados por estruturas de três tempos, tanto pela natureza de suas estruturas sonoras quanto por cumprirem as expectativas de projeção do compasso 12. Não parece haver razão que justifique a mudança métrica no c. 13; ela deveria ocorrer, se ocorresse, somente no c. 16. No entanto, nos parece oportuno, nesse ponto, unir os compassos de dois em dois, evidenciando as unidades formais ali ocorrentes, transformando os c.16-19 em dois 4/4 (neste caso, se poderia também considerar unir de dois em dois os 4/8 que ocorreram até então, deixando

todo o trecho metricamente mais coeso, à maneira da Figura 8 acima). Escrivê-los em 4/8, coerentemente com a maior parte de A1, não é uma opção interessante pelas razões discutidas no item 5, a seguir.

No segundo trecho citado, localizado em A3, mostramos que existe uma estrutura de 5 tempos derivada do c. 9, a que se segue uma estrutura de 3 tempos derivada dos compassos 18-19. Grafar o trecho em 5/4 + 3/4 parece mais adequado que a sucessão de 2/4 escrita por Villa-Lobos (a menos que se deseje o efeito de deslocamento/ambiguidade estrutural que a superposição das duas métricas proporciona).

Observa-se também que Villa-Lobos parece evitar quiálteras que se estendam por dois ou mais tempos, como se vê por seu escrúpulo em alterar a unidade de tempo de /8 para /4 (colcheia para semínima) onde ocorrem tercinas de colcheia (c. 10, 12, 13, 14, 28). Não percebemos razão concreta que justifique tal procedimento, que diversifica as unidades de tempo de todo o trecho. Ao invés, poderia ser interessante uma escrita simplificada, que substituísse os 4/8 por 2/4: assim se padronizaria a semínima como unidade de tempo, usando a colcheia apenas de forma episódica. De toda forma, tal escrita ainda não se adequaria plenamente aos dois trechos críticos citados acima.

Conclusão

Situamos os 12 Estudos dentro da produção de Villa-Lobos e do repertório violonístico em geral, buscando evidenciar, dentro deles, os fatores que justificam a especificidade do Estudo 10 e sua relevância para um estudo de organização do tempo.

Procuramos demonstrar que o Estudo, visto sob este prisma, tem uma “vida interna” forjada no confronto entre duas tendências *hipermétricas* fundamentais, simultâneas e não-excludentes: uma que o molda em duas partes contrastantes em tensão dialética (AB) e outra, de caráter mais marcadamente processual, que o situa na evolução de cinco unidades formais menores organizadas em dois Eixos interpolados, um dos quais se contrai enquanto o outro se expande.

Vimos ainda que a seção A, onde se situam os processos métricos de maior interesse, está articulada - em sucessivos níveis - em estruturas tripartites. Essa simetria entre os níveis métricos é uma instigante coincidência com a estrutura geral ABA´ citada na literatura, que no entanto desconsidera a seção de 33 compassos do m. 1928 aqui abordada. Poderíamos pensar numa terceira tendência formal, criada pela *projeção* da “ternariedade” dos diferentes níveis métricos de A sobre a estrutura global da obra? Uma tal tendência projetaria uma percepção ternária tanto do todo quanto da unidade formal B; no

entanto, como a chave para estas diferentes organizações da forma está (respectivamente) na individuação ou não da unidade conclusiva (c. 66-73), apenas uma delas pode se dar; acreditamos num B tripartite, como visto no texto, mas não deixa de ser curioso imaginar outras possibilidades coerentes para a macroforma.

De todas as maneiras, o que parece certo é que os processos de aceleração (figuras, andamentos, *Eixos A*, tanto em *A* quanto na macroforma) que são vários, predominam sobre a tendência estrutural à dilatação (*Eixos B*). Na seção *A*, eles tendem a acelerar o pulso (o próprio compositor escreveu um *stringendo* ao final), o que é um argumento contra a leitura/execução dos c. 16-19 em quatro tempos (4/8), como discutido no item 4. No panorama geral, podemos conceber uma obra que se dirige, de forma não linear, a um clímax de velocidade (c. 71, sextinas em andamento *Vif*); enfatizar essa direcionalidade ao longo da obra, com as nuances que ela demanda (aquela “vida interna” de que falávamos), é uma difícil tarefa, mas que pode orientar construtivamente o trabalho do intérprete.

Também problematizamos a escrita de compassos do estudo, através de uma análise focada nas estruturas rítmicas, evidenciando conflitos entre tais estruturas e a escrita (a comparação desta com as figuras 5-8, que propõem uma métrica baseadas nas estruturas sonoras, ilustra claramente o problema).

Por fim, se a organização do tempo é o fator de maior interesse neste estudo, pode ser que as tendências articulatórias que propõe se sobreponham às demais, caso não sejam, até mesmo, coincidentes. Em qualquer dos dois casos seria possível afirmar a macroforma dominada pela relação de oposição entre dois grandes blocos contrastantes (AB), “costurados” internamente por relações processuais e de semelhança entre suas unidades formais constituintes (ABA'B''A'''). Esta conclusão, contudo, permanece uma hipótese, até que possa ser comprovada ou refutada por estudos posteriores que deem conta dos demais aspectos da obra, particularmente sua organização de alturas. Tais estudos poderiam também reforçar ou contradizer o caráter de incompletude, eminentemente projetivo, do final, e a tortuosa direcionalidade da obra como um todo em direção a ele.

Referências

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. 1. ed. New York: Dover, 1976.

CARLEVARO, Abel. *Guitar Masterclasses vol. 3: Villa-Lobos` 12 Studies*. Chanterelle, 1998.
CONE, Edward T. *Musical Form and Musical Performance*. 1. ed. New York: Norton, 1968.

COOPER, Grosvenor, and Meyer, Leonard B. *The Rhythmic Structure of Music*. 2. ed. Chicago: Chicago UP, 1960.

DELLEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012.

EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus, Studies in Musical Structure*. Cambridge: MIT Press, 1979.

Estudo 10. Fábio Zanon. Heitor Villa-Lobos. *Villa-Lobos: The Complete Solo Guitar Music*. 21, Music Masters. 1997.

FRAGA, Orlando. Os 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos: Como os manuscritos podem interferir na interpretação. In: Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, 1, 2007. Curitiba. Disponível online em: <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/orlando.pdf>. Último acesso em: 04/12/2013

GRELA, Dante. *Análisis Musical: uma Proposta Metodológica*. Rosario: Serie 5, 1985.

HASTY, Christopher. *Meter as Rhythm*. 1. ed. Oxford: UP. 1997.

KRAMER, Jonathan D. *The time of music*. New York: Schirmer, 1988.

LERDAHL, Fred, and Jackendoff, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music*. 1. ed. Cambridge: MIT Press, 1983.

MEIRINHOS, Eduardo. Fontes manuscritas e impressas dos 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 1997.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une semiologie de la musique*. Paris: U.G.E., 1975.

PAZ, Krishna Salinas. Os 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos: revisão dos manuscritos autógrafos e análise comparativa de três interpretações integrais. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

ROTHSTEIN, William. *Phrase Rhythm in Tonal Music*. 1. ed. New York: Schirmer, 1989.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Villa-Lobos: collected works for solo guitar*. França: Max Eschig, 1990.

VISCONTI, Ciro; SALLES, Paulo de Tarso. Estruturas Musicais Simétricas na Seção A do Estudo para Violão No 10 de Heitor Villa-Lobos. In: I Jornada Discente PPGMUS, 2012b, São Paulo. Anais I Jornada Discente PPGMUS, 2012.

YATES, Stanley. *Villa-Lobos`Guitar Music: Alternative Sources and Implications for Performance*. Disponível online em: <http://www.stanleyyates.com/articles/hvl/hvl.html>. Último acesso: 04/12/2013

ZANON, Fabio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>. Último acesso em: 10/10/2013.

Stanley Levi

Graduado em composição musical e violão pela UFMG, onde conclui seu mestrado em performance musical. Possui obras estreadas no Brasil e no exterior. Como violonista, atua especialmente no campo da música contemporânea. Desde 2010, junto ao quarteto de violões de Corda Nova, do qual é membro fundador, vem se apresentando regularmente em concertos de estreia de obras de compositores de distintos países. De 2011 a 2013 foi professor substituto na ESMU-UFMG, e de 2012 a 2013 ocupou o cargo de Técnico Superior em Música na Fundação Municipal de Cultura da PBH.

Transcrição do *Prelúdio 3, dos cinco prelúdios para piano de Shostakovich: soluções técnico-interpretativas.*

Theo de Blasis – UNICAMP
theoblas@gmail.com

Resumo O presente trabalho se encaixa na linha de estudo em torno da discussão, análise e sistematização de critérios e recursos importantes para a adaptação, para violão solo, do terceiro prelúdio da peça “*cinco prelúdios*” para piano de Dimitri Shostakovich. A proposta é discutir as dificuldades técnicas que este esforço impõe, mostrando as soluções comentadas e fazendo uma breve conjectura sobre o conceito e a função das transcrições para violão.

Palavras-chave: transcrição, violão, interpretação, Shostakovich

Abstract This work fits in the line of study around the discussion, analysis and systematization of important criteria and resources for adaptation, for solo guitar, of the third prelude from the piece “*five preludes*” for piano by Dimitri Shostakovich. The proposal is to discuss the technical difficulties that this effort requires showing commented solutions and making a brief comment and conjecture about the concept and function of transcriptions for guitar.

Key words: transcription, guitar, interpretation, Shostakovich

Introdução

A transcrição musical é uma prática muito comum e antiga na música ocidental, talvez tão antiga quanto a própria música instrumental, pois sempre foi possível, e por vezes necessário, converter músicas de um meio sonoro em outro, o que garante a troca de informações entre músicos e instrumentistas de estilos e instrumentos diferentes, que podem desse modo ampliar seu vocabulário interpretativo e composicional.

Desde o começo da formação de um repertório instrumental na Renascença, em que instrumentos realizavam partes vocais, e muitas partituras nem especificavam que meio sonoro as deveria interpretar, passando pelas transcrições de peças de Vivaldi para cravo, realizadas por Bach, as roupagens mais modernas do *Messiah* de Haendel na orquestração mozartiana, a transcrição vêm acompanhando o desenvolvimento musical no ocidente. Deve-se incluir aqui, também, as transcrições e reduções pianísticas de Liszt e outros virtuosos, que tocavam de memória peças célebres de orquestra e do repertório operístico em recitais solo, além de editar e difundir suas partituras e vendê-las com grande apelo popular; até as reorquestrações de Mahler de obras célebres de outros compositores e de suas próprias, o uso de motivos musicais antigos recriados no neoclacissismo de Stravinsky às orquestrações modernas de Bach por Stokowsky e versões violonísticas de suas peças feitas por Segovia.

Assim, ao longo de toda a Modernidade, a transcrição vem contribuindo para a ampliação, difusão e aprimoramento da escrita composicional e interpretativa, pois “é inerente ao ofício do músico (quer seja na atividade de compositor ou intérprete) o contínuo dimensionamento de novas possibilidades performáticas” (Costa 2006: 1).

O valor de uma transcrição recai sobre as diferenças de expressão, não exatamente de conteúdo, dos diferentes meios instrumentais que comportam e comunicam textos e significados musicais. Esses meios operam a linguagem musical de diferentes maneiras, criando dialetos característicos que geram léxicos muito próprios e distintos e diferenças de vocabulário de um instrumento para outro. Luciano Berio (2006:31) dedica todo um capítulo ao assunto das transcrições, conjecturando que “talvez toda nossa história, todo o desenvolvimento de nossa cultura, seja uma história de traduções. Nossa cultura precisa possuir tudo, portanto tudo traduz: linguagens de todo tipo, coisas, conceitos, fatos, emoções, dinheiro, o passado e o futuro e, claro, música” (tradução nossa).

Os termos transcrição e tradução são aparentados. A comparação com teorias da tradução literária, recorrente nos estudos de transcrições musicais, é cabida, tem parâmetros e critérios muito semelhantes, e sua arte tem um conhecimento de causa muito próximo, na medida em que recria em outro meio, primando pela fidelidade, um significado poético que depende em parte de seu enunciado, mas não completamente.

Flavio Barbeitas (2000:90) apresenta uma boa definição de transcrição, mostrando sua origem e sua relação com tradução: “transcrição origina-se do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, “escrever para além de”, ou ainda “escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro”, (...) tradução, uma vez que esta última palavra, originada do também latino *transducere* (*trans* + *ducere*), significa “levar, transferir, conduzir para além de”. Na realidade, do ponto de vista etimológico, percebe-se que “transcrição” e “tradução” podem ser considerados conceitos praticamente sinônimos, ambos referindo-se à ideia do processo de levar de uma parte a outra, de mudança, apenas o acento de “transcrição” recaindo mais sobre o ato específico de escrever”.

Transcrições violonísticas

A prática da transcrição para violão de obras escritas originalmente para outros instrumentos é algo que acontece desde o fim do século XVI, com adaptações de música vocal para as *vihuelas* da época, nas chamadas entabulações, e que a partir do século XIX configura um hábito comum e mesmo uma tradição no repertório do instrumento. Grandes nomes do violão contribuíram com inúmeras transcrições para

ampliar o repertório do instrumento e inseri-lo no mundo da música de concerto, como Tárrega, Llobet, Segovia, e aqui no Brasil, Isaias Savio, Geraldo Ribeiro, Carlos Barbosa Lima, Sérgio e Odair Assad.

No início do século XIX surgem as referências modernas do violão tal como as conhecemos hoje, através de grandes instrumentistas e teóricos como Dionísio Aguado, Fernando Sor, Ferdinando Carulli, Matteo Carcassi e Mauro Giuliani, autores que muito contribuíram para ampliar o repertório (hoje clássico) do instrumento. Esses compositores marcam a emancipação do violão, incluindo o instrumento no meio da música de concerto da época e compondo seu repertório básico, aperfeiçoando a técnica e o uso do violão moderno.

Gloeden e Morais (2008) propõem quatro fases distintas na história do Violão a partir dessa época. A primeira começa com os autores mencionados acima, que abordavam suas transcrições através do repertório operístico, muito popular e de grande influência para os compositores violonistas de destaque da época. “Essas transcrições variam em formato, indo desde procedimentos mais literais como as *Six airs choisis de l'opéra de Mozart La Flûte Magique*, op. 19 de Fernando Sor (1778-1839), publicadas em 1825, até obras de caráter virtuosístico e rapsódico, como as seis *Rossiniane* op. 119-124, de Mauro Giuliani (1781-1829), publicadas entre 1820 e 1828” (Gloeden, Morais 2008:73).

Com as inovações estruturais desenvolvidas pelo *luthier* espanhol Antonio Torres Jurado (1817-1892), e com Francisco Tárrega (1852-1909), a constituição estrutural e as bases técnicas modernas do violão são definidas, e marcam a segunda fase da história do violão moderno. Tárrega possui vasta obra violonística, introduzindo e consolidando novos recursos, muitos idiomáticos do instrumento, como o *tremolo* por exemplo. São de extrema importância suas transcrições de obras de Bach, Beethoven, Mozart, Mendelsohn, Schumann e Schubert, e principalmente as de Chopin, que muito o influenciou em seu estilo composicional, com melodias *cantábile*, os chamados *portato di voce*, e o uso de ornamentação pianística. Dentre suas diversas transcrições ganham destaque aquelas sobre a música de Isaac Albéniz (1860-1909) e Enrique Granados (1867-1916), ambos pianistas, mas cujo trabalho Tárrega canonizou no repertório violonístico até hoje.

Tárrega estudou piano e conhecia o repertório pianístico de seu tempo, que ao que consta, o atraía mais do que as peças de compositores violonistas como os mencionados acima. Alguns programas de seus recitais apresentam em sua grande maioria suas próprias transcrições e composições. Essas transcrições trouxeram ao alcance dos violonistas peças importantes da música erudita, diversificando influências e possibilitando o contato com um variado repertório de estudo, ampliando ainda mais

o diálogo desse instrumento com o repertório predominantemente pianístico da época e com o mundo da música de concerto, no qual o Violão ainda tinha pouca representatividade. Seus alunos Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980) ampliam as possibilidades e recursos instrumentais das transcrições com os duos de violões, além das transcrições solo.

O violonista Andrés Segovia (1893-1987) marca o que Edelson Gloeden (2008:74) considera a terceira fase. “Com ele há uma ruptura na tradição do intérprete-compositor iniciando outra, que subsiste até hoje, de colaboração entre intérpretes e compositores não-violonistas a partir dos anos 20.” Também por conta disso, é com Llobet e Segovia que as composições para o violão tornam-se mais sofisticadas e com maior complexidade, o que Segovia incentiva muito durante sua carreira, comissionando peças a grandes compositores não violonistas e as divulgando, ampliando os recursos expressivos e firmando o lugar do violão como instrumento de grande aceitação e prestígio nas salas de concerto. Nas palavras do compositor mexicano Manuel Ponce (1882-1948):

“Andres Segovia é um inteligente e valioso colaborador dos jovens músicos espanhóis que escrevem para o violão. Sua cultura musical permite-lhe traduzir com fidelidade em seu instrumento o pensamento do compositor e, dessa maneira, enriquecer dia a dia o não muito grande repertório da música para o violão” (apud Dudeque 1994:88).

Ainda que sua abordagem da transcrição esteja alinhada com a tradição Tárrega-Llobet-Pujol, Segovia se distingue por trazer ao universo violonístico peças de importantes compositores da música barroca, ao transcrever obras de Georg Frideric Handel (1685-1759), Girolamo Frescobaldi (1583-1643), Louis Couperin (1668-1733), Jean-Philippe Rameau (1683-1764), Domenico Scarlatti (1685-1757) e Johann Sebastian Bach (1685-1750), sendo principalmente os dois últimos autores que se tornaram paradigmáticos no repertório do instrumento hoje em dia.

A quarta fase representa o momento em que vivemos hoje, marcado por impressionantes transcrições para violão solo, como as do violonista Japonês Kazuhito Yamashita, e outras para duo, como Juliam Bream e John Williams, ambos com importantes transcrições solo. No Brasil o Duo Assad, o Duo Abreu, o Brazil Guitar Duo e o Duo Siqueira-Lima mostram como as transcrições violonísticas para duo atingiram impressionante nível artístico na atualidade. Paulo Martelli e Marcus Tardelli são outros importantes transcritores e intérpretes da atualidade.

Dimitri Shostakovich

Shostakovich foi um dos principais responsáveis pelo desenvolvimento da linguagem tonal do século XX, associado à escola pós-romântica e ao estilo neoclássico, sob influência de Stravinsky e Prokofiev. Dono de um estilo híbrido que, muitas vezes, tende ao satírico, e mesmo grotesco, Shostakovich foi um compositor que soube misturar tendências; em seus trabalhos, na maioria dentro do uso da tonalidade expandida, mistura influências do atonalismo livre, criando com esse contraste os efeitos satíricos marcantes de sua identidade como compositor. Shostakovich era um exímio pianista e excelente compositor para este instrumento. O conjunto de prelúdios faz parte das obras de sua juventude, mas seu estilo já se mostra bem marcante, bem como a variedade de tendências e influências que exhibe, daí também a variedade de técnicas composicionais empregadas e sua rica contribuição para a música – e, como se propõe neste artigo, também para o violão.

A obra exhibe ainda o uso de recursos técnicos pianísticos que podem contribuir para a escrita violonística, e que tem maior recorrência na música para violão do começo do século passado, quando começa a se desenvolver esse tipo de escrita para o instrumento, especialmente por compositores não violonistas, como Joaquin Rodrigo (1901-1999) e Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), que possuem semelhanças de estilo, como o uso da tonalidade expandida, a idéia da “nota errada”, como traço satírico dentro do uso da tonalidade, a mescla de processos composicionais diferentes e o nacionalismo das vanguardas modernas.

A escolha dessa peça também tem como critério o teor estilístico que ela propõe para o repertório do violão, as escolhas arquitetônicas da sua escrita, o hibridismo de técnicas e os recursos nela utilizados que, por mais que sejam desafiadores, não impedem uma aproximação entre os dois instrumentos (o piano e o violão); ao contrário, certas técnicas propõem paralelos entre eles. Essa mistura de técnicas é bastante característica, e até mesmo uma tendência em obras do começo do século vinte. No caso da música de Shostakovich essa característica pode ser vista como parte de uma renovação na linguagem musical, a transição do tonalismo para o pós-tonalismo.

Análise da transcrição

A peça transcrita para essa discussão é o terceiro dos *Cinco prelúdios* para piano, de Dimitri Shostakovich. É uma peça cuja densidade é grande em sua maior parte, com as duas vozes extremas, a melodia, na ponta dos acordes de acompanhamento, e o baixo sempre em contracanto. Ex. 1:



Compassos 1 a 5, versão original

A análise do tema e sua tonalidade original foram critérios importantes para definir a opção de não transpor a tonalidade da peça, já que o tom de Mi menor possibilita o uso de cordas soltas. Um dos principais critérios das transcrições violonísticas são as adequações de registro, que implicam em mudanças de oitava de alguns trechos e mudança de tonalidade. No caso dessa peça, a tonalidade foi mantida, pois o tom original funciona no violão por conta das cordas soltas que facilitam a digitação, ampliam a ressonância do instrumento e garantem o caráter idiomático da transcrição. Outro fator decisivo na definição da tonalidade foi a análise dos pontos de registro extremos da peça, que puderam ser adaptados dentro do tom original com mudanças de oitava sem quebra de frase, o que garante a integridade do discurso. Ex. 2:



Compassos 1 a 5, transcrição para violão

Ainda sobre o trecho relativo ao exemplo 2, podemos observar que algumas notas foram omitidas, já nos primeiros acordes. Os critérios que determinaram essa escolha foram a exequibilidade dos acordes e sua função no trecho. O segundo acorde da peça, com duas segundas, é bastante marcante, mas, na impossibilidade

de realizá-lo com igual fluência e expressividade, optou-se por manter apenas as vozes extremas, que conduzem a música durante toda a peça, com eventuais notas que complementam a harmonia e dão preenchimento. Os dobramentos das duas melodias, o baixo e a nota da ponta dos acordes, foram omitidos durante toda a peça, pois além de ser impossível executa-los ao violão, trata-se de um recurso de ênfase comum ao piano, em que dobramentos de oitava destacam linhas melódicas, alterando seu timbre dentro da grande massa sonora do instrumento. No violão, as linhas melódicas nas vozes extremas já chamam atenção por si só, e se mantêm como fio condutor da peça. Há nesse trecho ainda as notas Si corda solta no primeiro acorde que encaminha um Sol solto no segundo acorde, ambas as cordas soltas garantem uma sonoridade mais cheia, que em termos de textura suprem a falta das demais notas dos acordes originais, mantendo a densidade do trecho. O primeiro motivo termina num acorde de Dó com indicação de *marcato* enfatizando um ponto de apoio, em que o acorde tem todas as notas originais e soa mais denso.

Esse recurso de manter as vozes extremas e incluir uma nota estrutural que complementa o teor essencial da harmonia, tendo em seu ponto de apoio um acorde mais denso como marcação, é utilizado novamente na primeira variação do tema, e dá unidade á transcrição. Ex. 3:

Compassos 5 e 6

Essa variação temática cria seus efeitos de contraste através de um movimento contrário nas vozes extremas, e chegam em seu ponto de apoio, a figura pontuada sobre o acorde de dominante, por movimento descendente na voz do baixo, em oposição ao desenho melódico do tema inicial. Os movimentos contrários de vozes costumam envolver muitas mudanças de posição da mão esquerda, e nesse trecho um fator técnico de grande ajuda para uma digitação mais fluida e intuitiva foi o uso do dedo guia. Os dedos 1 e 2 se mantêm como referenciais de posição para a mão,

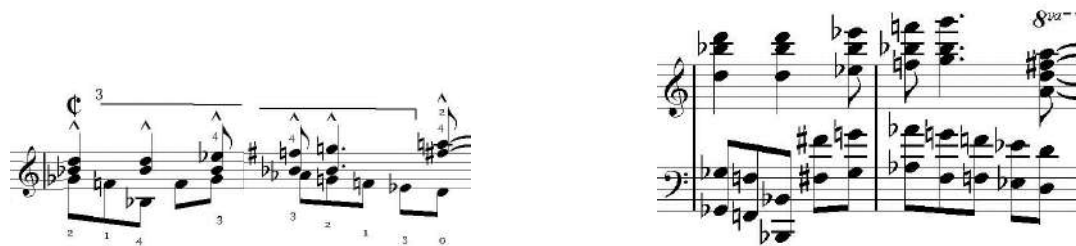
permanecendo na mesma corda, o que reduz a necessidade de movimento e deixa as mudanças de acorde melhor concatenadas.

O tema é em seguida reexposto, com uma finalização diferente, que faz uso de dedos guia e cordas soltas, imprescindíveis para a execução da nota Mi estática no meio do acorde, qualidade decisiva do caráter da passagem, que manteve, exceto pelos dobramentos de oitava das vozes principais, todas as notas estruturais na mesma disposição do original. Ex. 4:

Compassos 9 a 11

Esse trecho apresenta ainda um recurso tipicamente pianístico, que é a *apoggiatura* de oitava. Optou-se pelo uso de um harmônico natural tocado pela mão direita, no XII traste do instrumento, seguido da mesma corda solta. O uso da corda Mi solta facilita essa *apoggiatura* de oitava com harmônico natural. Esse trecho da peça marca uma pontuação formal, a transição para o segundo grupo temático, em que o compositor faz uso de uma quebra de registro, contrastando a textura musical, por isso a opção do harmônico, que disponibiliza uma oitava. Essa passagem mostra um recurso tipicamente pianístico sendo executado como recurso violonístico, com o uso de harmônicos. A peça segue com uma liquidação¹ sobre a célula rítmica pontuada do primeiro tema, criando uma saturação que leva ao segundo grupo temático. Nessa parte a voz do baixo conduz a uma nova tonalidade, Fá maior, através de um movimento contrário. Ex 5:

¹“(…) A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, por sua vez (...) aqueles que não precisam de continuação.” Schoenberg, 2008 p. 51.



Compassos 15 e 16



Compassos 17 a 19

Podemos observar algumas diferenças básicas de escrita nesse momento: o trecho todo foi transposto oitava abaixo para que pudesse caber na tessitura do violão, e os finais de frase, marcados por uma quebra de oitava ascendente. Os critérios dessas escolhas foram pautados basicamente sobre sua fraseologia e significação estrutural, sua função no trecho. Como a passagem inicia apresentando novo material, sua mudança de registro não gera quebra no discurso, e o ouvido a aceita com naturalidade por conta disso. O salto ascendente é utilizado em um momento em que a frase termina num acorde de repouso, no caso o Sí bemol (compasso 17) e depois o Fá (compasso 19), que tem como pontuação, como uma vírgula que assinala o desenvolvimento sequencial do mesmo material, um baixo que salta para a oitava mais grave. Para manter o salto descendente característico, houve uma transposição oitava acima do baixo do acorde, que então vai para a oitava mais grave por salto, em ambos os acordes da sequência. A voz da ponta mantém seu sentido ascendente. Esse tipo de mudança não altera a significação estrutural da obra em termos de discurso, pois mantém sua significação poética, e não literal. Os enunciados são por vezes diferentes, mas semelhantes naquilo que comunicam.

Um novo material temático aparece, sobre a tonalidade de Fá maior, região do III, e apresenta as vozes extremas em um contracanto em cânone, com a figuração melódica da voz mais aguda ligeiramente reduzida.

A parte do piano não foi inserida neste exemplo por ser praticamente igual, diferindo apenas nas dobras de oitava da voz do baixo. Esse é possivelmente o trecho

de mais difícil execução da peça, pois envolve o destaque de uma melodia no dedo médio, com o anular tocando um pedal de corda Mí solta, que tende a soar mais alto. A melodia ainda transita para o dedo anular, o que representa uma dificuldade em termos de sonoridade para deixá-la contínua e com unidade. Além disso, o trecho apresenta mudanças de posição na mão esquerda que são bastante diversificadas e acontecem em curto espaço de tempo. Esse trecho tem passagens que se enquadram nos três tipos de traslado de mão esquerda que Carlevaro (1974) propõe: o *traslado por substituição*, o *traslado por deslocamento*, e o *traslado por salto*, respectivamente.

Ex. 6:

Compassos 19 a 21

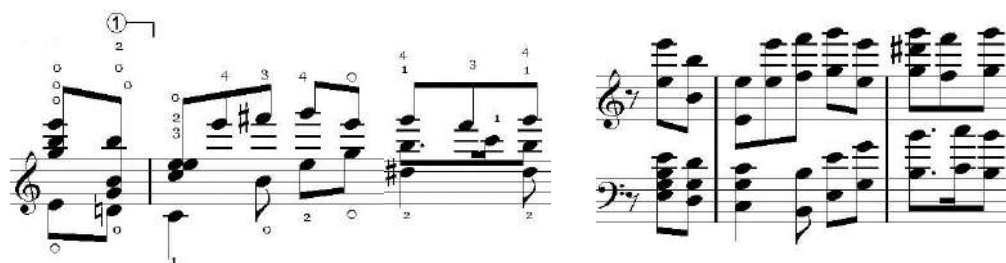
O *traslado por substituição* (na passagem do último acorde do compasso 19 para o 20) ocorre quando há a substituição de um dedo por outro na mesma casa, mudando assim de posição, no caso o dedo 4 é substituído pelo dedo 1 na quinta posição da corda Sí. O *traslado por deslocamento* (do segundo para o terceiro acorde do compasso 20) ocorre quando há mudança de posição que mantenha como elemento comum algum dedo, no caso usa-se o dedo 1 e depois o 1 e o 3 como guias. Vale observar a posição incomum dos dedos 1, 2 e 3 na décima casa do violão, que se justifica pelos dedos em comum utilizados que tornam a passagem mais musical, dando continuidade para as vozes. Os dois primeiros acordes do compasso 21 mostram o *traslado por salto*, que não apresenta nenhum elemento em comum que facilite o reposicionamento da mão esquerda, e todos os dedos no caso sobem uma corda e mudam de posição.

A seção que segue contrasta com a anterior, e o que marca essa passagem é a nota Sí repetida enfaticamente no extremo grave do piano. A limitação da tessitura do violão impossibilita a reprodução dessas notas, e para emular a densidade e a gestualidade grosseira dessa cesura no texto, à nota Sí grave do violão foram acrescentadas a quinta do acorde e sua oitava dobrada em uníssono por uma corda solta, o que confere peso e intensidade a esse fragmento. Ex.7:



Compasso 26

A reexposição do tema principal vem com uma variação em que as vozes extremas aparecem trocadas, a voz do baixo aparece na voz aguda e vice e versa, o que renova a expressividade do trecho. Nessa seção faz-se largo uso de harmônicos naturais, que além de facilitarem as digitações trazem nova qualidade para o que poderia ser considerado o ápice da obra, a recapitulação do tema que antecede o fim.



Ex8:

Compassos 30 a 32

Aqui podemos observar que além das cordas soltas e harmônicos naturais há uma quebra de registro no meio do tema; o antecedente aparece numa oitava mais grave do que o consequente, mas o lugar da quebra é justamente no meio do tema, o que cria um efeito de pergunta e resposta que traz novidade ao material principal já conhecido, e não compromete seu entendimento.

Após a liquidação da figura pontuada do tema principal, agora estendida com uma condensação que conduz ao fim, surge uma *coda* em que três vozes melódicas se fazem ouvir. Ex.9:



Compassos 41 a 43

Nesse trecho foi necessário encontrar uma digitação que contribuísse para a clareza de cada uma delas, em especial a escala ascendente na voz interna e a voz mais aguda, com figuração pontuada. Para isso é necessário diferenciar timbres no ângulo de ataque dos dedos, inclusive porque, diferente do resto da peça, a primeira nota da voz do baixo não é tocada com o polegar, mas com o indicador. Isso requer um polegar com mais unha na primeira nota, acompanhado por um indicador mais tênue, que logo em seguida assume a voz interna, deixando o baixo com o polegar.

O final apresenta o acorde de Mi menor nos harmônicos naturais das cordas Sol, Si e Mi, após um acorde de Mi menor em *Fortíssimo*, o que cria uma finalização de caráter bastante violonístico.

O processo de transcrição dessa peça foi desafiador por algumas razões; por ela possuir traços muito pianísticos, uma escrita densa e marcada por um tipo de gestualidade típica da música Russa do início do séculoXX. No entanto, muitas das soluções encontradas são de fácil execução e as partes mais difíceis tem um embasamento técnico essencialmente idiomático. O principal critério deste esforço foi a fidelidade, para com o texto original e para com o instrumento que tem que expressá-lo, no caso o Violão. Algumas noções ganham vulto na discussão, como as diferenças entre o enunciado e o conjunto de significações poéticas da obra, e também a diferença entre o conteúdo e sua expressão.

Segundo Benjamin (2011:109) a respeito das línguas e da função do tradutor: “o que se complementa nelas (as línguas) é o modo de visar convergindo para o que é visado”, por isso “as línguas não são estranhas umas às outras, sendo a priori – e abstraindo de todas as ligações históricas – afins naquilo que querem dizer” (: 106-107). Segundo o autor, “a tradução deve, ao invés de procurar assemelhar-se ao sentido do original, conformar-se amorosamente (...) em sua própria língua, ao modo de visar do original, fazendo com que ambos sejam reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como cacos são fragmentos de um vaso” (: 115). É o que propõe a transcrição do piano para o violão aqui apresentada, buscando (re) expressar a poética musical shostakovichiana na aproximação de duas formas de visar distintas.

Referências

- BARBEITAS, Flavio T. **Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia**. Per Musi. Belo Horizonte, v.1, 2000.
BENJAMIN, Walter. **Escritos sobre Mito e Linguagem**. São Paulo, Editora 34, 2011.
BERIO, Luciano. **Remembering the Future**. Cambridge, Harvard University Press, 2006.

- BOTA, João Victor. **A transcrição musical como processo criativo**. Campinas, 2008. Dissertação de Mestrado em Música, Instituto de Artes – Unicamp.
- CARLEVARO, Abel. **Escuela de la guitarra: exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires: Barry, 1979.
- CARLEVARO, Abel. **Série didática para guitarra – cuadernos 1 a 4**. Buenos Aires: Barry, 1966 a 1974.
- CARLEVARO, Abel. **Técnica aplicada para guitarra**. Montevideo: Dacisa, 1985.
- CARVALHO, Diogo Salmeiron. **Transcrições para Violão: Soluções técnico-musicais para a interpretação de obras selecionadas de Claude Debussy e Maurice Ravel**. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo.
- CORRÊA, Antenor Ferreira. **Estruturações harmônicas posteriores a pratica comum – pantonalidade**. São Paulo, 2004. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista – UNESP.
- COSTA, Gustavo Silveira. **O processo de transcrição de Tempo di ciaccona e fuga de Bela Bartók**. São Paulo, USP, 2006.
- DALHAUS, Carl. **Esthetics of music**. Cambridge, 1982.
- DUDEQUE, Norton. **História do violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.
- GLOEDEN, Edelson. **Técnica da mão esquerda: Escalas**. São Paulo: man. 2008.
- KOSTKA, Stefan. **Materials e techniques of twentieth century music**. Pearson Prentice Hall, 3rd edition, 2006.
- MORAIS, Luciano César. **Sérgio Abreu: poética e herança histórica através de suas transcrições para violão**. São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Comunicações e Artes – Universidade de São Paulo.
- PUJOL, Emílio. **Tárrega: ensayo biográfico**. Lisboa: Ramos Alfonso & Moita, 1960.
- SALZER, Felix. **Structural hearing: tonal coherence in music**. NY, Dover, 1962.
- SIMMS, Bryan. **Music of the Twentieth Century: Style and Structure**. NY, Schirmer, 1986.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Edusp, São Paulo, 2008.

Theo De Blasis

Iniciou seus estudos na escola Espaço Musical, com Ricardo Breim e Ana Fridman. Ingressou na Unicamp em 2007, tendo aulas com Silvio Ferraz, Ulisses Rocha, José Augusto Mannis, entre outros. Atualmente desenvolve pesquisas sobre improvisação generativa e partituras abertas, escreve e atua como intérprete em grupos de Camara e desenvolve pesquisa em transcrições para violão de compositores do século xx.

A música brasileira pelas mãos de Paulo Bellinati

Vinicius Maurício Queiróz Hipólito da Silva¹ - UFMS

viniciushipolito@hotmail.com

Resumo: O presente artigo aspectos composicionais e estilísticos de peças de Paulo Bellinati (1950-): *Aristocrática*, *Choro Sapeca*, *Choro Sereno* e *Alvoroço*, para violão solo. Nosso objetivo é vincular esteticamente essas peças à tradição do violão solista brasileiro, destacando, influências, aspectos estruturais – como harmonia, melodias, forma, texturas. Outro elemento enfocado nas análises é o idiomatismo violonístico apresentado. A partir dessa metodologia, esperamos aclarar sobre a contribuição que essas peças trazem para a tradição à qual se vinculam. Nossa análise se vale de conceitos advindos de textos encontrados na literatura musical, principalmente de Almeida (1999), Freitas (2010) e Taborda (2011).

Palavras-chave: Paulo Bellinati. Violão. Choro. *Aristocrática*, *Choro Sapeca*, *Choro Sereno* e *Alvoroço*

Abstract: This article presents stylistic and compositional aspects of four pieces of Paulo Bellinati (1950-): *Aristocrática*, *Choro Sapeca*, *Choro Sereno* e *Alvoroço* for solo guitar. Our goal is to link aesthetically these pieces to the tradition of Brazilian guitar soloist repertoire, demonstrating in the construction of pieces, influence of this tradition operates on the structural aspects - such as harmony, melody, form, texture. Another element focused on the analysis is the idiomatic elaboration of these pieces for the guitar. Based on this methodology, we expect to shed light on the contribution that these pieces bring to the tradition they are connected. In the analysis we use concepts coming from the literature musical, mainly Almeida (1999), Freitas (2010) and Taborda (2011).

Keywords: Paulo Bellinati. Guitar. Choro. *Aristocrática*, *Choro Sapeca*, *Choro Sereno* e *Alvoroço*.

1. Introdução: breve relato sobre o repertório popular brasileiro do violão solista.

Não é possível afirmar com exatidão se o violão realmente veio com as naus lusitanas, porém é bastante provável que a viola francesa – nome que designava o instrumento e que recebeu o nome de violão em 1837 – foi trazida pelos visitantes. (TABORDA, 2011: 74). No choro - gênero popular urbano que tomou forma no final do séc. XIX (ALMEIDA, 1999: 21), tributário da cultura africana e da herança da música de salão europeia do final do mesmo século que, em sua tradição inicial, apresenta uma estrutura harmônica simples, com acordes que pouco se distanciam da tonalidade original e forma rondó (Almeida, 1999: 23) - o violão atuava como acompanhante, principalmente na condução harmônica, ao lado no cavaquinho. Já violão de 7 cordas, uma adaptação do instrumento tradicional, com uma corda grave acrescentada, tinha função de improvisar contrapontos na região grave do instrumento. (Almeida, 1999: 24)

Nesses conjuntos de choro do início do século XX havia pouco espaço para a execução do violão solista, já que o instrumento dificilmente venceria a sonoridade dos conjuntos e tinha poucas chances de competir com os instrumentos de sopro em termos de

¹ Agradecimento especial ao profº Dr. Marcelo Fernandes Pereira pela a atenção especial na construção deste artigo e também ao profº Dr. Luis Felipe de Oliveira.

condução melódica. O violão no Brasil até o séc. XX transitou basicamente nas mãos de professores com a função de acompanhamento, até, a partir do início deste século, ganhar especialistas por aqui. Taborda (2011), Pereira (2011), Antunes (2002), Delneri (2009) e Bartoloni (2000) destacam a ampliação do violão solista no final do séc. XIX e início do séc. XX.

Em São Paulo Américo Jacomino (1889-1928), que deixou uma série de gravações para o gênero *choro* tais como: *Olhos feiticeiros*, *Niterói*, *Mentiroso*, *Esse cachorro só falta falar*, entre outras obras destacadas por Bartoloni (2000) e Antunes (2002).

Na mesma época surge no cenário musical João Pernambuco (1883-1947), violonista que chega ao Rio de Janeiro em 1904. Ocupou a função de ferreiro e depois calceteiro, nas horas vagas estudava violão e se apresentava em rodas de choro. Atuou no grupo *Oito Batutas* e compôs alguns estudos para violão solo (Taborda, 2011: 142).

O que difere a produção desses violonistas das peças executadas em conjunto é o caráter polifônico: enquanto na música em conjunto o instrumento assumia, ora função harmônica, ora função melódica, nas peças desses primeiros solistas já encontramos uma textura a três vozes, com um baixo conduzido melodicamente, um acompanhamento harmônico e a melódica nas voz superior. Tais compositores foram pioneiros e enfrentaram real preconceito por tocarem o instrumento, sendo seu ambiente de trabalho os cinemas, teatros e cafés (Pereira, 2011: 249).

Já a geração seguinte teve bem maior penetração popular, pois se desenvolveu junto com o estabelecimento do rádio como veículo nacional de difusão cultural. O nome mais conhecido dessa geração foi Dilermando Reis (1916-1977) que chegou a ter um programa de rádio próprio e liderar um conjunto regional. O violonista construiu sua carreira a partir do repertório legado por seus antecessores; João Pernambuco e Américo Jacomino, Reis também escreveu algumas das obras mais populares do repertório do violão solista brasileiro, como *Conversa de Baiana*, *Se ela perguntar* e *Magoado* deixando uma contribuição fundamental para o violão solista brasileiro (Taborda, 2011: 144).

Anibal Augusto Sardinha (1915 – 1955), mais conhecido por Garoto, foi um multi-instrumentista que muito enriqueceu o repertório do violão solista por ter sido um dos responsáveis pelo que conhecemos como choro moderno. Trabalhou ao lado de Radamés Gnattali (1906-1988), compositor relevante com obras importantes no contexto do violão solista (Pereira; Gloeden, 2012: 88). *Garoto* compôs várias peças para violão solo que foram resgatadas primeiramente por Geraldo Ribeiro e anos depois por Bellinati (Delneri, 2009: 4).

Dessa mesma tradição de violonistas solistas ligados ao choro e à música popular, poderíamos citar dezenas de nomes, contudo, após o melodismo legado por Dilermando

Reis e as revoluções harmônicas propostas por Garoto, entendemos que o grande renovador do violão solista foi Baden Powell, que sintetizou na escrita texturas com acompanhamentos rítmicos – sobretudo de sambas – até então impensados. Seguindo essa linha cronológica – obviamente incompleta, em função do espaço que dispomos – chegamos a Paulo Belinati.

Antonio Paulo Bellinati nasceu em São Paulo em 22 de setembro de 1950. Violonista, compositor, arranjador, produtor musical, guitarrista, violista (viola caipira) e cavaquinhista, formou-se no conservatório de São Paulo em 1969. Atualmente o músico participa do Grupo Pau Brasil e atua ao lado de Cristina Azuma e Weber Lopes em um duos de violões (Disponível em: <www.grupobrasil.com>. Acesso em 15/10/2013).

Em sua carreira compôs para diversas formações musicais ex.: Grupo Pau-Brasil, Duo de violões e Orquestra, violão solo, trio de violões, duo de canto e violão, entre outras. Sua peça *Jongo*, vitoriosa no “Festival Internacional de Composição para Violão da Martinica” em 1988, composta a princípio para violão solo e depois transcrita para dois violões, possui grande destaque no meio violonístico. (Disponível em: <www.bellinati.com>. Acesso em 15/10/2013). Além disso, o trabalho de transcrição e arranjo da obra do compositor *Garoto* coloca o músico em destaque no universo do violão solista.

Em sua longa carreira Bellinati – assim como Dilermando Reis e tantos outros – abordou diversos gêneros populares, brasileiros ou não. Neste artigo, contudo, enfocaremos quatro composições de Bellinati: *Aristocrática*, *Choro Sereno*, *Choro Sapeca* e *Alvorço* - que serão discutidas e analisadas com o objetivo de identificar os aspectos estilísticos do compositor e o vínculo que apresentam com a tradição do violão solista brasileiro.

2. Aristocrática

Dedicada à aluna Maile Valero Boret grande amiga de Bellinati, a peça *Aristocrática* segue a característica formal do *Schottish*.

A peça é um Rondó formado por três partes A||B:||A||C:||A|| *Cadenza*. A parte A em Ré maior não possui sinal de repetição, porém o tema é tocado duas vezes com uma ponte/transição ao final que prepara a chegada da parte B.

O tema inicial é elaborado com arpejos seguidos de notas de passagem e bordaduras.²

² A primeira nota do compasso está colocada errada e deverá ser lida como Fá sustenido.

D Em Bb A7
 I II V/bII IV

Figura 01: *Aristocrática*, compassos 1- 4 (PARTE A).

Na primeira parte Bellinati faz uso de duas cadências, que funcionam como uma divisória da sessão, a primeira em Lá Maior (compasso 9) e a segunda em Ré maior (compasso 17). O tipo de tema baseado em acordes e com quatro colcheias seguirá durante toda peça, como uma espécie de variação, porém é perfeitamente notável a separação das partes.

Na parte B em Fá sustenido menor, Bellinati forma a melodia por meio de arpejo de colcheias e duas semínimas, tema produzido com material sonoro semelhante ao da parte A. Como na primeira parte Bellinati utiliza as notas graves, traçadas muitas vezes por caminhos cromáticos, quase que totalmente para o acompanhamento. Dominantes secundárias também se encontram nesta parte.

18
 F#m E D C# F#m A
 I VII VI V7 I III

Figura 02: *Aristocrática*, compassos 18-20 (PARTE B).

O autor inaugura mais uma tonalidade na parte C, agora com um *Trio*. E em Sol maior propõe outra temática, instalado sobre bordaduras seguidas de acordes em bloco, em sua maioria dissonantes, alguns com quinta aumentada e 13^a. No fechamento da peça Bellinati faz uso da *cadenza*. O uso de dominantes secundárias ocorre em C, porém não promovem um afastamento grande da tonalidade desta parte.

51
 G D5+/7+ G D5+/7+ G E9-
 I V V V/II

Figura 03: *Aristocrática*, compassos 51- 53 (PARTE C).

Acordes da região da sub-dominante menor, ou, acordes Sub-V, são explorados nesta obra.

Com a análise vemos que nesta peça Bellinati, deixa clara a marca do schottish, que *grosso modo* é uma dança de estilo formal e é também caracterizada “como uma dança suave, a xótis apresenta andamento mais lento e ritmo menos vigoroso do que a polca e tem no compasso quaternário seu compasso mais característico” (Almeida, 1999 : 45). No acompanhamento dos baixos, *Aristocrática* traz uma movimentação lenta e muito melodiosa com moderados cromatismos.

3 Choro Sapecá

A peça foi composta uma semana antes de entrar no disco *Serenata Choros & Waltzes of Brasil*. Apresenta a forma rondó em três partes, com a primeira parte é Ré maior, em seguida Lá maior e finalmente a parte C em Sol maior. Publicada em 1992, *Choro Sapecá* - adjetivo que nos remete a travessuras, inquietude e a algo agitado - aqui se mostra musicalmente pelo vigor rítmico, virtuosismo e pela exploração das possibilidades de tessitura do instrumento.

Como de costume em seus choros Bellinati constrói a parte A de forma que podemos perceber uma espécie de divisão em duas seções, com uma cadência (compasso 8). Ao final como de praxe nos choros do compositor, aparece o acorde de SubV, seguido pela dominante (Lá maior).

Figura 04: *Choro Sapecá*, compassos 13- 15 (PARTE A).

Bellinati constrói na parte A um tema que explora caminhos melódios dentro de uma harmonia não excessivamente rebuscada, ou seja, que não afasta-se muito do centro tonal original desta parte.

Figura 05: *Choro Sapecá*, compassos 4- 7 (PARTE A).

Partindo para a segunda parte agora em Lá maior, nos deparamos com uma melodia contrastante à primeira. O tema apresenta-se com melodias descendentes com subidas no compasso seguinte e bordaduras permeadas pela linha do baixo.

Interessante notar no compasso 25 o tipo de condução melódica que Bellinati propõe. Uma resolução de Ré sustenido diminuto que caminha para I^6_4 e depois I , tipo de resolução em que o compositor suprime o acorde dominante V grau (Mi maior). Esta resolução será apresentada em outros momentos da peça (compassos 36-37 e ainda podemos enxergar algo parecido entre os compassos 64-65).

B° $D^\#^\circ$ A/E A
 Ψ V/V I I

Figura 06: *Choro Sapeca*, compassos 24- 27 (PARTE B).

Como acontece na parte A, também existe uma cadência dividindo a parte em duas seções. Seguindo após este movimento cadencial (compasso 33) encontramos um tipo de variação comum do compositor: a mudança de oitavas. Ao propor isto o compositor explora de modo considerável a tessitura do instrumento, lançando mão do harmônico artificial na quarta corda (XII casa) para alcançar as notas mais agudas (compasso 67). Ao final da parte B, o autor utiliza mais uma vez do acorde SubV e propõe um encerramento com uma rítmica sincopada e notas de passagem.

$F7$ A/E $E/G^\#$ A
 V/bII I V I

Figura 07: *Choro Sapeca*, compassos 46-49 (PARTE B).

A primeira seção de C é formada basicamente por acordes maiores, menores diminutos e com dissonâncias de quintas aumentadas e nonas menores. A melodia está nas notas mais graves, o que é comum no gênero choro, quase que totalmente realizada na quarta corda.

Na segunda seção de C Bellinati utiliza a transferência de registro na melodia, aliada a uma variação tanto na melodia e no acompanhamento. Executando a finalização da seção com a cadência $\Psi - I^6_4 - \text{Hnap} - I$ (compassos 64,65 e 66).

Bellinati antecede o encerramento da peça com acordes Sub V, dominantes (V/V) alterados em quintas abaixadas e adição de nonas menores todos com a nota pedal Lá que está no baixo até o fortíssimo Ré maior.

4 Choro Sereno

Ao debruçarmo-nos sobre a peça notamos uma clara referência ao estilo de Garoto – o que é natural, uma vez que Bellinati dedicou-se durante anos a pesquisar a música do violonista.

Para ilustrar a contribuição de Garoto para musicalidade de Bellinati, colocamos, de forma concisa, algumas semelhanças entre a escrita de ambos.

Começaremos com um trecho de aspecto cromático na linha do baixo, o qual nos leva a uma característica composicional de Garoto. A comparação se dá com o texto de Delneri (2009) e Tiné (2001).



Figura 08: *Choro Sereno*, compassos 31- 34 (PARTE B).

“As harmonias *cromáticas* ou *cromatismo* sintetizam um recurso que, como já mencionamos, Garoto mantém a “marca” de sua música”. (DELNERI, 2009: 40).

Em outro ponto Bellinati utiliza de encadeamentos que mantêm a harmonia suspensa por um grande período assim como Garoto (Tiné, 2001: 158) também chamadas de harmonias deceptivas (figura 09) por Delneri (2009). Depois dessa rápida comparação seguiremos para a análise.

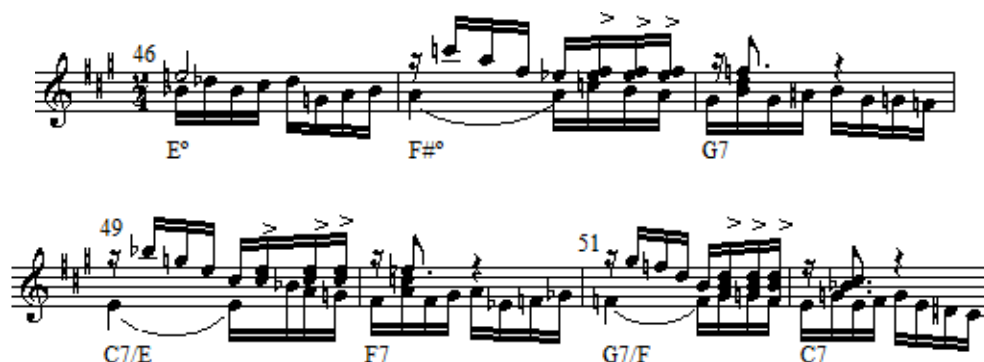


Figura 09: *Choro Sereno*, compassos 46-51 (PONTE).

Choro Sereno apresenta a seguinte estrutura formal: A||B||Ponte||A||Coda. Bellinati constrói o tema do refrão com arpejos e notas de passagem seguidas de acordes:



Figura 10: *Choro Sereno*, compassos 1-4 (PONTE).

A transição entre a parte A - em Lá maior - e a parte B se dá por uma série de acordes cromáticos descendentes com a nota Mi no baixo:



Figura 11: *Choro Sereno*, compassos 20-24 (PARTE B).

Em B *Choro Sereno* parte para um caráter mais denso em Fá sustenido menor. Bellinati propõe aqui um cromatismo intenso mostrado no primeiro exemplo desta análise, quando relembávamos Garoto. Bellinati chama a atenção pela idéia musical proposta, que sai de um ponto e retorna a este mesmo lugar, porém com transferência da melodia inicial uma oitava abaixo, com acordes dominantes dotados de dissonâncias que tem função de conjugar a temática.



Figura 12: *Choro Sereno*, compassos 31-34 (PARTE B).

Reexposição da melodia uma oitava abaixo.



Figura 13: *Choro Sereno*, compassos 36-38 (PARTE B).

Na busca de ligar as idéias cromáticas o compositor lança mão do acorde da região da sub-dominante menor ou Sub V(compasso 36), já bastante explorado em suas composições, e ainda de acordes que ao analisarmos dentro de uma sequência harmônica não representam funções exatas, entretanto quando os consultamos sob o olhar horizontal notamos a função essencial na condução de vozes (segundo tempo do compasso 38).

Na última seção, que chamamos aqui de ponte, Paulo utiliza encadeamentos e melodias nas notas agudas com arpejos sobre os acordes de dominante (figura 9) que constroem um diálogo com a linha do baixo para retornar a parte A.

Para finalizar uma pequena Coda, com uma linha cromática no baixo e logo em seguida um acorde de Lá maior com várias dissonâncias.

5 Alvorço

O maxixe *Alvorço* foi dedicada ao violonista João Pernambuco (1883-1947). A peça segue o padrão “vivo e rápido do maxixe” (MARCÍLIO, 2009: 77). A primeira parte da peça possui a melodia formada pela linha do baixo . E pelo acompanhamento acéfalo que gera um movimento dançante.



Figura 14: *Alvorço*, compassos 1-4 (PARTE A).

Na cadência final (compasso 24) da primeira parte, Bellinati traz o típico acorde SubV, comum em sua escrita.

Partindo para segunda parte de *Alvorço*, agora em Dó maior, a melodia agora transita nas notas mais agudas.



Figura 15: *Alvorço*, compassos 29-32 (PARTE B).

A escrita agora utiliza de uma harmonia mais elaborada, recheada de inversões, e vários acordes de dominantes seguidos.

Na última parte Bellinati muda novamente a temática, o compositor propõe um tipo de melodia na linha do baixo muito comum no choro tradicional. E logo a frente retorna a temática da parte B (compasso 70).



Figura 16: *Alvorço*, compassos 48-50 (PARTE B).

Nesta parte Bellinati deixa transparecer um tipo de condução harmonicamente interrompida, que aqui enriquece a cadência que está se construindo, não só pelo Dó menor que não aparece logo após o Sol maior com sétima, mas também pelo tipo de condução melódica sobre o acorde de Fá maior. Durante as análises notamos que esse tipo de interrupção na harmônica acaba por tornar-se marca peculiar do compositor.



Figura 17: *Alvorço*, compassos 103-105 (PARTE C)

Alvorço apresenta uma coda simples, com um último acorde (Sol maior) com a quinta abaixada em um semitom que deixa uma instabilidade no ar, e alia-se ao ambiente chistoso a que a peça remete.

6 Considerações finais

Tratar de um repertório solista popular é algo contraditório em nossos dias, quando um solista dificilmente é popular no sentido pleno da palavras. É evidente que o termo popular neste texto não foi utilizado no sentido lato, mas no sentido de se designar um solista popular que estivesse fora da tradição estabelecida como “erudita”. Ainda nesse sentido, considerar Bellinati como herdeiro dessa tradição popular seria outra vez uma contradição, á medida que o violonista teve formação sobretudo erudita, inclusive em conservatórios europeus. Entretanto, as formas, estrutura e modelos melódicos e rítmicos que serviram para o violonista compor as obras aqui analisadas atestam claramente as vinculações dessas obras com a tradição do violão solista popular brasileiro.

Em primeiro lugar, nas composições analisadas notamos a diligência de Bellinati com a construção da linha do baixo – característica mais contundente do violão na tradição do choro. Em três das peças analisadas - *Choro Sereno*, *Choro Sapeca* e *Aristocrática* - a função principal do baixo está em conduzir o caminho harmônico, muitas vezes com notas cromáticas e em pequenas frases que dão continuidade/ligação a trechos ou partes. Já em

Alvorço o baixo é predominantemente a melodia principal e acaba por gerar uma série acordes invertidos.

Bellinati mostra-se um compositor capaz de olhar para a tradição e de propor novos caminhos para a mesma. Notamos nas composições do autor processos como a diluição/superação das características do gênero, como por exemplo, o uso da *cadenza* ao final de *Aristocrática*, a homenagem a João Pernambuco buscando permear a harmonia do choro tradicional com séries longas de encadeamentos que não se resolvem harmonicamente (Parte B de *Alvorço*). Em *Choro Sereno* vemos também séries de acordes suspensos na ponte para a retomada da parte A. Ainda a transferência para tonalidades distantes entre as partes, como por exemplo, o movimento de G→Bb em *Alvorço*, a supressão do acorde de dominante encontrada na parte B de *Choro Sapeca* citada como exemplo no texto e a cadência interrompida nos acordes finais da parte C em *Alvorço* (compassos 103-105).

Em referência ao idiomatismo violonístico o compositor explora diversos recursos; o uso de corda solta (coda da peça *Alvorço*), para possibilitar a execução de frases, harmônicos para variar motivos que se repetem (*compassos 20-24* , *PARTE B de Choro Sereno*), *Scordaturas – Choro Sapeca e Alvorço (afinação da sexta corda em Ré)* e utilização ampla da tessitura do instrumento (Segunda seção da parte B de *Choro Sapeca*).

Por tudo isso, entendemos as obras analisadas como uma ampliação do repertório solista popular brasileiro, que tem como fundadores João Pernambuco e Américo Jacomino e que em nossos dias assume ares eruditos, pelo refinamento da escrita de um autor como Belinati, mas que de forma nenhuma perdeu a relação com suas origens, formando um elo ulterior de uma produção nacional digna de ser conceituada como tradição popular do violão solista brasileiro.

Bibliografia.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. Verde Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro. Campinas, 1999. 196p. Dissertação (Mestrado em Artes). Unicamp, 1999

ANTUNES, Gilson Uehara. Américo Jacomino “Canhoto” e o desenvolvimento da arte do violão solo em São Paulo. São Paulo, 2002. 164p. Dissertação (Mestrado em Musicologia). USP, 2002.

BARRETO, Almir Cortes. O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim. Campinas, 2006. 156p.

Dissertação (Mestrado em Música). UNICAMP, 2006.

BARTOLONI, Giacomo. Violão: a imagem que fez escola. São Paulo 1900-1960. Assis, 2000, 204p. Tese (Doutorado em História). Unesp, 2000.

BELLINATI, entrevista cedida em 01/07/2012.

DELNERI, Celso Tenório. O violão de Garoto. A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto

Sardinha. São Paulo, 2009.125p. Dissertação (Mestre em Artes). USP 2009.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e os estudos

dos planos tonais em música popular. Campinas, 2010.857p. Tese (Doutorado em Música) UNICAMP, 2010.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro. São Paulo, 2011. 381p. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical). USP, 2011.

PEREIRA E GLOEDEN. De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. Campo Grande/MS, número 10, 2012, p.68 a 91.

PEREIRA; GLOEDEN, Composição. *Revista de Ciências Sociais*. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul. Campo Grande, número 10. Ano 6. p.68-91. Junho/2012.

TABORDA, Marcia. Violão e identidade nacional: Rio de Janeiro, 1830-1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TINHORÃO, José Ramos. História Social da música popular brasileira. Editora 34, São Paulo, 2004.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. São Paulo, 2001. 190p. Dissertação (Mestrado em Musicologia). USP, 2001.

VASCONCELOS, Ary. Raízes da música popular brasileira. Editora Nacional. São Paulo, 1977.

<www.grupobrasil.com>. Acesso em 15/10/2013

<www.bellinati.com>. Acesso em 15/10/2013

O contraponto das ideias de Murray Schafer e Henrique Pinto para o estudo e aprendizado do violão.

William Pallazo Guimarães¹ - EMBAP/UNESPAR

william_gunner@hotmail.com

Resumo: O presente estudo tem por objetivo refletir sobre o processo de ensino e aprendizagem do violão à luz das propostas de Henrique Pinto e Murray Schafer. Aproximar o pensamento desses autores, apesar de desafiador não se revela impossível, visto que em ambas as partes existem elementos estruturantes capazes de potencializar significativamente o processo de ensino e aprendizagem do violão. O estudo, ainda em fase de desenvolvimento, pretende apresentar preliminarmente alguns encaminhamentos para, futuramente compor uma metodologia de ensino na qual a ideia de repertório de Henrique Pinto, baseado no violão espanhol, aliada às propostas de improvisações e composições descritivas de Murray Schafer contribua na formação acadêmica ou conservatorial do violonista. As análises e informações estão apoiadas em pesquisa bibliográfica, contudo, pretende-se em uma segunda fase desse estudo aprofundar a investigação por meio de questionário e entrevistas. Os resultados obtidos, portanto, não são conclusivos, mas apontam novas perspectivas para a formação instrumental, sobretudo, no contexto de ensino e aprendizagem do violão.

Palavras-chave: violão. educação. música. métodos de ensino.

Abstract: This present study aims to reflect about the process of guitar teaching and learning in the light of the Henrique Pinto and Murray Schafer's proposals. Join both authors' thoughts, although challenging, it's not an impossible matter, considering that there are structural elements in both parts, capable of significant boost in the process of guitar teaching and learning. The study, still in development, intends to preliminarily present some guidelines to future teaching methodology composition in which Henrique Pinto's idea of repertoire, based in spanish guitar, altogether with Murray Schafer's improvisations and descriptive compositions contributes to guitarist's academic and conservatorial education. The information and analysis are supported with bibliographical research, however, a second part of this study intends further research by means of questionnaire and interviews. Obtained results are inconclusive, but point to new perspectives for instrumental education, mainly in guitar teaching and learning context.

Keywords: guitar. education. music. teaching methods.

1. Introdução

Pensar o estudo do violão na contemporaneidade exige posturas conceituais e metodológicas capazes de aliar ao ensino do instrumento tanto os métodos mais clássicos, como as ideias na atualidade da educação musical.

Nessa perspectiva destacamos dois autores que podem ser considerados referências para o ensino de música. São eles Henrique Pinto e Murray Schafer. O primeiro, considerado a maior influência no ensino do violão no Brasil dos últimos quarenta anos. O método de Henrique Pinto é conhecido por muitos violonistas no Brasil, principalmente nos

¹ Acadêmico do terceiro ano do curso de Licenciatura em Música da UNESPAR, Câmpus EMBAP - Escola de Música e Belas Artes do Paraná.

primeiros anos de estudo, quando há o primeiro contato com o seu método: “Iniciação ao Violão (Princípios Básicos e Elementares para Principiantes)”. Falecido em 2010, Henrique deixou um grande legado na área do aprendizado do violão pregando uma adaptação natural do violonista ao seu instrumento e sendo que cada particularidade dos alunos deve ser observada exigindo uma individualização na preparação instrumental.

O outro autor é Canadense, da província de Ontário no Canadá. Murray Schafer é um educador musical da segunda geração dos chamados métodos ativos, para a aprendizagem de música. Schafer defende a preparação auditiva, nela o aluno primeiramente deve “limpar os ouvidos”, ou seja, compreender os sons que o cerca, aprender a ouvir-se para depois estimular a compor e usar esses sons conscientemente. Cabe a citação de Marisa Fonterrada no seu livro “De Tramas e Fios”: “A criança, isenta de atitudes preconceituosas em geral encontradas entre os adultos, tem capacidade para apreciar tanto a música de passado quanto a de vanguarda.”

Como estes dois autores podem se unir e formar um violonista mais completo? Inserindo no processo de ensino conceitos como o de paisagem sonora? Como fazer parte do contexto do mundo atual, aliando o apuramento do seu ouvido com as técnicas que formam os alicerces do toque do violão? Como inserir no aprendizado duas formas distintas de se ver e compor música?

2.As concepções e ideias musicais de Henrique Pinto

Nascido em São Paulo em 1941, começou seus estudos de violão aos 10 anos, e suas primeiras práticas como professor aconteceram aos 14 anos. Distinguem-se três fases de sua vida musical. A primeira é a busca pela técnica violonística e seu aperfeiçoamento, no segundo momento surge a necessidade de se entender enquanto professor e intérprete. A última fase é marcada pela publicação de seus métodos e álbuns. Henrique Pinto teve aulas de violão com o grande professor e muito conhecido na época Isaias Sávio, professor de celebridades da música popular como Toquinho. Na metade da década de 50 o violão no Brasil não havia distinção entre o violão popular e o violão de concerto, essas concepções misturavam-se, ao passo que o primeiro concertista reconhecido brasileiro tocava com um violão com cordas invertidas, este era Américo Jacomino, o “Canhoto”.

Para Henrique Pinto (1978, p.5) “Cada aluno constitui um problema a ser resolvido, conforme suas características físicas, intelectuais e sua disposição natural para o instrumento.”. Os aspectos técnicos serão abordados de forma natural e devem ser abordados, mas levando o aspecto físico para que componha um aprendizado orgânico.

Importa dizer que o método de iniciação ao violão apresenta total coerência com a filosofia de ensino do autor, haja vista quem em sua proposta um dos pontos de maior atenção é a adaptação do violonista ao seu instrumento. Portanto, o humano não deve simplesmente moldar-se ao violão, mas adaptar-se ao mesmo, pois apesar dos procedimentos básicos quanto à postura e posição é necessário levar em conta a realidade de cada aluno.

Outro ponto abordado é a consciência em que se realizam os movimentos do toque dos dedos. Para o autor não basta apenas o aluno chegar intuitivamente ao resultado dos toques com apoio e sem apoio do polegar. Ele deve usá-los para a sua interpretação e performance, explorando todas as possibilidades sonoras e relevando completa ciência do resultado ao qual pretende chegar. Caso contrário, ocorrerá o que o autor classifica de ponto de inconsciência de uma técnica mal organizada, situação qual o violonista vai somando tensões e enrijecendo os músculos até o ponto de um retrocesso mecânico-instrumental.

Além dos prejuízos de ordem muscular, chama-se atenção também para os de ordem psicológica. É o que ocorre quando profissional percebe que deve rever suas bases técnicas.

2.1.O parcelamento de cada problema enquanto proposta didática de ensino

De um modo geral o método de Henrique Pinto propõe exercícios e pequenas peças para serem desenvolvidos de forma progressiva. Primeiramente o estudo é sobre a postura, ou seja, como se sentar para ter um melhor aproveitamento de sua prática e atingir um toque que elimina desde sua origem as tensões desnecessárias. Há o estudo do posicionamento da mão direita e esquerda, os estilos de toque de mão direita e a nomenclatura usada na partitura para indicar os dedos. Deve-se notar a exploração do violão desde os seus primórdios, primeiramente o método estuda as cordas soltas com pequenas fórmulas usando os dedos indicador, médio e anular. Então, propõe um treino concentrado no polegar e, simultaneamente, o aluno vai tendo ciência da localização das notas soltas as notas soltas do violão na pauta, não apenas direcionando o aluno a ler a partitura de uma forma mais violonística, mas também desenvolvendo o conceito de altura, uma das propriedades básicas do som.

3.As concepções e ideias de Murray Schafer

O livro “O ouvido pensante” de Murray Schafer reúne relatos e experiências que o autor realizou em sala de aula. Seus exercícios estimulam a criatividade do aluno, fazendo com que suas habilidades de improvisação e criação, antes dormentes, despertem. Sua ideia parte do pressuposto de que o ouvido é o órgão mais vulnerável do corpo humano, porque diferente dos olhos ou da boca ele não pode selecionar. Não há como ouvirmos apenas o que queremos, ou seja, convivemos com ruídos. “Ruído é o som indesejável” (SCHAFER 1991,p.56). Aqueles que vivem nas cidades convivem com uma grande quantidade de sons e são mais tolerantes aos ruídos, pois já estão acostumados a ouvi-los diariamente.

A “limpeza de ouvidos” é o retorno a uma audição ativa. É vivenciar os sons novamente, porque ao passo que o som de uma britadeira é facilmente classificado como ruído, uma música que toca plano de fundo em um ambiente também pode entrar nessa categoria, pois determinada melodia pode confrontar-se com o local que está sendo executada tornando-se também indesejada. A falta de atenção com os detalhes do som no dia-a-dia pode interferir na produção de música do artista, tornando-o mais relapso quando escrevendo ou interpretando uma obra.

Vê-se que frequentemente os alunos hoje não se ouvem, não conseguem distinguir as pequenas nuances de uma frase muito bem ligada ou as pequenas diferenças de dinâmicas tão importantes para um instrumento como o violão que contém uma rica gama de timbres e dinâmicas que podem ser utilizadas para construir a interpretação de uma peça.

3.1.Estudar música fazendo música

Os livros de teoria tem uma importância inestimável no aprendizado, eles nos colocam à par de uma linguagem que antes não falávamos, porém, é preciso atentar também o quão estáticos esses livros se tornam devido à impossibilidade, em muitos casos, de sensibilizar o aluno para perceber e compreender o universo sonoro e musical a sua volta. Busca-se na contemporaneidade por um estudo que familiarize o estudante de música não somente com os sons das salas de concerto, mas sobretudo com aqueles que estão fora dela.

“Há uma diferença entre falar de espaço e tentar encher esse espaço com objetos. O espaço ao qual nos referimos está vazio, exceto para os sons que o estão atravessando. Não há “terra” numa paisagem sonora.” (SCHAFER 1991).

Murray Schafer tem um grande caráter experimentalista. Seus exercícios trazem propostas de composição para a sala de aula. São colocadas premissas, pequenos assuntos ou sugestões que geram grandes discussões. Como no capítulo do livro “O ouvido pensante” chamado “O que é música?” em que é colocado em pauta um debate sobre como definir música, quais seriam os limites e como os alunos encaram uma pergunta que parece tão simples, mas que gera muitas opiniões adversas.

Também é da prática de Schafer exercícios de composição direcionados. Como por exemplo, escolher um cenário e descrevê-lo, é o que acontece no livro “O ouvido pensante” quando ele pede que descrevam uma tarde tempestuosa usando todos os sons que os instrumentos dos alunos poderiam emitir.

4.O contraponto de ideias

Uma das chaves para entender o método de ensino de Henrique Pinto é a sua preocupação com o interesse do aluno, buscando que em cada aula o violonista encontre motivação a estudar o seu instrumento. Em relatos para o programa *Violão com Fábio Zanon* pela rádio Cultura FM, Henrique Pinto relata que no começo de sua carreira como professor usava vários métodos de ensino, mas que em sua totalidade estes apenas avançavam até certo ponto em que se priorizava a musicalidade e o interesse, após esse ponto tornavam-se monótonos. Em seu livro de iniciação ao violão há uma preocupação com não apenas abraçar a técnica pura, mas buscando conjuntamente a realização de envolver-se com a música, tocando o aluno a produzi-la desde os primeiros passos.

Sustentar esta base de interesse é uma tarefa árdua para o professor que deve estar contida primordialmente em cada aula dada. No ensino para crianças Henrique Pinto criava música para cada aluno, produzindo um material que proporcionasse um contato agradável da criança com a música, procurando não estabelecer fases de aprendizado imaginando uma “escada” e sim idealizando uma linha contínua.

Murray Schafer trabalha com música produzida no presente, valorizando o momento em que se está vivendo. Em sua música descritiva os quadros são produzidos de forma que o ouvinte leia o texto musical de forma qualitativa, absorvendo cada fato que acontece no decorrer da performance e os somando para concretizar uma clímax final. Com grandes grupos de aluno em música Murray Schafer consegue englobar todos em prol de uma mesma composição, mas que em determinados momentos cada um pode destacar-se da textura média da música e apresentar um pouco da sua personalidade, trabalhando uma noção de trabalho em grupo juntamente com os seus valores internos.

As concepções de escola diferem-se em um ponto relevante quando analisa-se que Henrique Pinto coloca seus esforços em aulas particulares, dando atenção a cada instrumentista de forma separada, enquanto Murray Schafer trabalha com classes de instrumentos de vários naipes. Dá-se esse contraponto pelo objetivo destes dois educadores. O primeiro busca formar instrumentistas enquanto o segundo quer uma sensibilização destes estudantes para uma forma mais natural de ouvir música, ou seja, inserindo elementos silvestres para limpar os ouvidos dos constantes ruídos presentes nas cidades.

Estes dois objetivos são igualmente importantes, portanto suas propostas não devem confrontar-se e sim conversar. O violonista pode absorver nos seus estudos as concepções de Murray Schafer, pois hoje vive em um ambiente de muitos ruídos e trabalha com um instrumento que não possui uma grande projeção sonora, por exemplo.

Para Henrique Pinto o aluno assimila quando une seus aprendizados técnicos com a preocupação de utilizá-los musicalmente, pois os treinos específicos existem para consolidar a interpretação e performances desejadas e não sufocar a música a ponto que não se ouça apenas notas tocadas perfeitamente.

A visão de ensino por Murray Schafer começa com a despreocupação com a sua forma tradicional (que geralmente começa com a leitura e regras da partitura), demonstrando assim uma visão mais preocupada com o som do que com as convenções.

Vê-se uma semelhança entre os dois autores, porém usam estratégias diferentes revelando suas diferentes origens tanto territoriais quanto aprendizado e época, mas podem trabalhar em conjunto para a consolidação de um músico.

5. Conclusões

Com as leituras feitas até o presente momento é possível concluir que a união desses dois autores é produtiva para o estudo do violão. Um instrumento que requer a máxima atenção a as suas pequenas nuances pode sim se beneficiar de um autor que preza antes de tudo a forma que ouvimos.

Estudar as convergências e diferenças destes dois autores revela muitas perguntas que constituem a prática de ensinar. Os alunos podem demonstrar mais interesse pelo estudo do seu instrumento se desde o princípio as estratégias sejam diversificadas, usando a produção de música sobre vários aspectos, como compor improvisar e interpretar os compositores já consagrados.

O aluno tende a ouvir-se com mais atenção quando da ao som o devido valor e concentra suas atenções para aqueles que lhe são apresentados diariamente, e direcionar no processo de aprendizagem do instrumento alcançando a confluência que esta tarefa exige. Além do difícil trabalho de vencer as dificuldades técnicas que o violão exige, ainda deve-se inseri-lo no contexto atual para compreender a realidade em que se vive.

Este artigo apenas propõe um ponto inicial de pesquisa para um assunto que pode gerar bons resultados na forma de estudo do violão ajudando os iniciantes e também aqueles que há muito tempo já o praticam a refletir sobre o som que produzem ao tocá-lo e som que ainda podem descobrir.

Referências

PINTO, Henrique. **Iniciação ao violão**: princípios básicos e elementares para principiantes. São Paulo: Ricordi, 1978.

SCHAFER, R. Murray. **O ouvido pensante**. Tradução de Maria Trench de O. Fonterrada, Magda R. da Silva, Maria Lúcia Pascoal. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. 2.ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

ZANON, Fábio. **Violão com Fábio Zanon**. Áudio Disponível em:

< <http://vcfz.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 11 de Outubro de 2013.

Autor: William da Silva Guimarães, formando do curso de licenciatura em música da Escola de Música e Belas Artes. Começou os estudos de violão aos doze anos, já participou da orquestra de violão da regional do Boa Vista, fez o curso da oficina de música com Fabio Zanon e hoje dá aulas particulares de instrumento.